

# **Den gode, hellige og disiplinerte kunsten**

**Forestillinger om kunstens autonomi  
i kulturpolitikk og kunstledelse**

**Sigrid Røyseng**

**Avhandling for dr.polit-graden  
Institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap  
Det samfunnsvitenskapelige fakultet  
Universitetet i Bergen  
2006**



## Forord

Denne avhandlingen er et produkt av et strategisk instituttprogram for kultur og idrett som ble gitt Telemarksforskning-Bø av Norges forskningsråd i 1999. Delprosjektet som denne avhandlingen vokser ut av gikk i startfasen under tittelen *Lederroller i kulturlivet*. Når jeg nå setter punktum for arbeidet med avhandlingen har den fått tittelen *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Prosjektet har altså endret seg en god del fra start til slutt. I prosessen med å utvikle og gjennomføre prosjektet har jeg hatt mange gode hjelpere og støttespillere.

Først vil jeg takke de to veilederne mine. Thorvald Sirnes har vært hovedveileder. Med sitt skarpe blikk og sin teoretiske spenst har han bidratt til å utvikle og klargjøre den analytiske tilnærmingen. Thorvalds kommentarer er alltid stimulerende, utfordrende og utviklende. Per Mangset har vært biveileder og prosjektleder. Med sine solide kunnskaper om kunst- og kulturfeltet og sin brede erfaring fra empirisk forskning har han gitt uvurderlige råd og innspill. I tillegg har han med sikker teft bidratt til å utbedre sammenhengen i argumentasjonen og til å nyansere resonnementene mine. Per har dessuten fulgt meg tett både på oppturer og nedturer, og han har i alle faser gitt konstruktive og oppmuntrende innspill.

Takk til Telemarksforskning-Bø som har gitt meg muligheten til å gjennomføre dette doktorgradsløpet, og som har vist sjenerøsitet og forståelse i den lange og harde slutfasen. Fagområdet for kultur og idrett ved instituttet har vært et stimulerende miljø. Takk til Nils Asle Bergsgard og Heidi Stavrum for gode faglige diskusjoner og for konstruktive innspill til flere kapittelutkast. Det har vært inspirerende å være i et miljø hvor de myke og harde samfunnsfagene kommuniserer med hverandre og utfordrer hverandre. Takk til Knut Løyland som tålmodig har forsøkt å gi meg et nyansert innblikk i samfunnsøkonomiens tilnærminger til kunst og kultur.

Doktorforumet ved Senter for kultur- og idrettstudiar, Høgskolen i Telemark/ Telemarksforskning-Bø har vært en stimulerende og konstruktiv arena for faglig samtale og debatt. En særskilt takk til Pål Augestad som har gitt innsiktsfulle og inspirerende kommentarer til den empiriske analysen.

Takk til Det Norske Teatret som velvillig tok i mot meg og ga meg muligheten til å studere et teater på nært hold. Tusen takk til alle informantene som har deltatt i prosjektet, både de som er knyttet til Det Norske Teatret og de som er rekruttert utenfor teatret.

Mari Torvik Heian, Kristin Midttun og Heidi Christoffersen har lest korrektur. Takk for skarpe blikk og tålmodig lesning.

I en så lang og utfordrende prosess som gjennomføringen av dette doktorgradsløpet har vært, har venner og familie som gir uforbeholden støtte og anledning til avveksling, vært avgjørende. En særskilt takk til Kristin Løkke og Kristin Midttun som har fungert som en helt spesiell heiagjeng for meg.

Bø i Telemark, 28. juni 2006  
Sigrid Røyseng



# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>7</b>
1.1 KUNSTENS AUTONOMI UNDER PRESS?	7
1.2 AVHANDLINGEN STEG FOR STEG	13
<b>2. HVA VET VI, OG HVORDAN VET VI DET?</b>	<b>16</b>
2.1 DEN KONVENSJONELLE VISDOM	16
2.2 INSTRUMENTELL KULTURPOLITIKK	21
2.3 KLASSISK BEKYMNING	25
2.4 OFFER FOR OMGIVELSENE TRYKK?	27
2.5 HELDIG FORBRØDRING	30
2.6 KUNSTEN ER IKKE LENGER HVA DEN EN GANG VAR	34
2.7 KUNSTNERE UTEN KARISMA?	35
2.8 OPPSUMMERING	38
<b>3. AUTONOMI SOM KONSTITUSJON OG ILLUSJON</b>	<b>40</b>
3.1 AUTONOMI SOM KONSTITUSJON	41
3.1.1 FELT	41
3.1.2 SYSTEM	44
3.1.3 KUNSTEN SOM FELT	46
3.1.4 KUNSTEN SOM SYSTEM	48
3.2 KUNSTENS KONSTITUSJON	50
3.2.1 KUNSTFELTETS "NOMOS"	50
3.2.2 KUNSTSYSTEMETS KODE	52
3.2.3 KUNSTFELTETS PRODUKTIVE KRAFT	53
3.2.4 KUNSTSYSTEMETS PROGRAM	55
3.3 KUNSTEN OG OMVERDENEN	57
3.3.1 RELATIV AUTONOMI	58
3.3.2 ABSOLUTT AUTONOMI	59
3.3.3 ØKONOMI	62
3.3.4 MORAL	64
3.4 AUTONOMI SOM ILLUSJON	65
3.4.1 DISKURS	66
3.4.2 DISIPLIN	69
3.4.3 KUNSTEN SOM FØLEHORN	71
3.5 OPPSUMMERING	72
<b>4. VEIEN MOT EN AVHANDLING</b>	<b>74</b>
4.1 EPISTEMOLOGISKE HINDRINGER	74
4.2 UBEHAGET I KULTURFORSKNINGEN	79
4.3 KULTURFORSKEREN SOM UFORLØST KUNSTNER	80
4.4 KULTURFORSKEREN SOM DEN GODE HYRDE	82
4.5 DET EMPIRISKE MATERIALET	85
4.5.1 CASE OG GENERALISERING	88
4.5.2 TAUS MAK	89
4.5.3 GLATT OVERFLATE, FINSLIPTE KANTER	91

4.5.4 NÅR INFORMANTEN ER PROFESJONELL ISCENESETTER	93
4.5.5 NÅR INTERVJUEREN ER UFORLØST KUNSTNER	95
<b>4.6 Å STUDERE ENDRING</b>	<b>97</b>
<b>5. NIDKJÆR STAT</b>	<b>99</b>
<hr/>	
<b>5.1 DEN KULTURPOLITISKE ENIGHETEN</b>	<b>99</b>
5.1.1 "KULTURPOLITIKK ER BARE SÅ UT"	99
5.1.2 Å HA EN KULTURPOLITIKK	101
<b>5.2 GAVEØKONOMIEN</b>	<b>105</b>
5.2.1 ET OFFENTLIG ANLIGGENDE	105
5.2.2 EN MORALSK FORPLIKTELSE	106
5.2.3 EN KRONISK LIDELSE	107
5.2.4 ET NØDVENDIG TAKKOFFER	111
5.2.5 STØTTEN ER UEGENNYTTIG	113
5.2.6 GAVEN FORPLIKTER	114
5.2.7 STØTTEORDNINGEN VOKSER	115
<b>5.3 DISIPLINEREN</b>	<b>116</b>
5.3.1 KRAV OM ØKTE EGENINNTEKTER	116
5.3.2 STATEN TAR FORBEHOLD	119
5.3.3 SKREMMESKUDD	121
5.3.4 NEW PUBLIC MANAGEMENT MØTER KUNSTEN	125
5.3.5 SAMME INNHOLD, NY INNPAKNING	126
5.3.6 OMSORGEN FOR DETALJENE	128
5.3.7 FORVITRER GAVEØKONOMIEN?	133
5.3.8 TRUSSEL OM BELØNNING OG STRAFF	135
5.3.9 STYRINGSOPTIMISME, TROSS ALT	137
<b>5.4 OPPSUMMERING</b>	<b>139</b>
<b>6. KUNSTENS GODHET</b>	<b>141</b>
<hr/>	
<b>6.1 DET GODE MANGFOLDET</b>	<b>141</b>
6.1.1 MENNESKE OG MANGFOLD	141
6.1.2 MANGFOLDETS MOTSTYKKE	145
<b>6.2 SCENEKUNSTENS IBOENDE GODHET</b>	<b>147</b>
6.2.1 DEN "HØIESTE" VERDI	148
6.2.2 EI BLOT TIL LYST	151
6.2.3 DET SOM BETYR NOE FOR DEN MENNESKELIGE UTVIKLINGEN	153
6.2.4 DEN LEVENDE SCENEKUNSTEN	160
6.2.5 Å FORVANDLE MENNESKET TIL KUNST	165
<b>6.3 OPPSUMMERING</b>	<b>169</b>
<b>7. ØKONOMIENS INNTRENGNING OG KUNSTENS MOTSTANDSKRAFT</b>	<b>171</b>
<hr/>	
<b>7.1 DIFFERENSIERINGEN</b>	<b>171</b>
7.1.1 DEN ENEVELDIGE TEATERSJEFEN	171
7.1.2 NÆRINGSLIVSLEDERNES INNTOG	174
7.1.3 DIREKTØRKARRIERE PÅ NY OG GAMMEL MÅTE	176
7.1.4 GOOD GUY OG BAD GUY	177
7.1.5 MED BUNNLINJA SOM MÅL	181
7.1.6 FORBUDTE OMRÅDER	184
7.1.7 TROSBEKJENNELSEN	187

7.1.8	STERKE KREFTER I SVING	189
7.1.9	PATERNALISMEN	191
7.1.10	OPPSUMMERING	192
<b>7.2</b>	<b>DISIPLINERENGEN</b>	<b>193</b>
7.2.1	FORDISME FOR FALL?	193
7.2.2	KUNSTEN SOM KALL	196
7.2.3	Å SNU ET STORT TANKSKIP	201
7.2.4	FASTE STILLINGER UNDER PRESS	204
7.2.5	TEATRETS SEKSUALITET	207
7.2.6	NYE ARBEIDSOPPGAVER	212
7.2.7	TORPEDO UNDER ARKEN	213
7.2.8	ET SMØRGÅSBORD?	215
7.2.9	DEN ØKONOMISKE DISIPLINERENGEN	216
7.2.10	EN KLOKERE SJEF	219
7.2.11	FORTELLINGER OM FORTIDEN	221
7.2.12	OPPSUMMERING	224
<b>8. DEN GODE, HELLIGE OG DISIPLINERTE KUNSTEN</b>		<b>226</b>
<hr/>		
<b>8.1</b>	<b>FORESTILLINGER OM DET HELLIGE (DET SKJØNNE)</b>	<b>226</b>
8.1.1	DEN HELLIGE SCENEKUNSTEN	226
8.1.2	RESAKRALISERING	229
8.1.3	RITUELL KULTURPOLITIKK	230
8.1.4	DIFFERENSIERING	233
<b>8.2</b>	<b>FORESTILLINGER OM DET GODE</b>	<b>235</b>
8.2.1	DEN GODE SCENEKUNSTEN	235
8.2.2	GODHETEN I KULTURPOLITIKKEN	238
8.2.3	DEN NÅDELØSE GODHETEN	240
8.2.4	DIFFERENSIERING OG DEDIFFERENSIERING	241
<b>8.3</b>	<b>FORESTILLINGER OM DISIPLIN (DET SANNE)</b>	<b>242</b>
8.3.1	DEN DISIPLINERTE SCENEKUNSTEN	242
8.3.2	SCENEKUNSTENS SUBJEKTIVITETER	243
8.3.3	ILLUSJONEN OM RENHET	246
<b>8.4</b>	<b>AVSLUTNING</b>	<b>246</b>
<b>LITTERATURLISTE</b>		<b>249</b>
<hr/>		
<b>DOKUMENTER</b>		<b>265</b>
<hr/>		





# 1. Innledning

## 1.1 Kunstens autonomi under press?

Forestillingen om autonomi er omdreiningspunktet for det moderne samfunnets forståelser av kunsten. Ikke minst er denne forestillingen blitt etablert gjennom den filosofiske estetikken med Kants estetikk som et av de mest epokegjørende bidragene (Kant 1995 [1790]). Kunsten blir forstått som en særegen sosial sfære som fungerer i kraft av egne ”lover og regler”. Autonomiforståelsen kommer særlig til uttrykk i et krav om at kunst må betraktes i kraft av seg selv og sin egenverdi. Kunsten forstås som en selvinnlysende verdi, en verdi med allmenn eller universell gyldighet, en verdi som hviler i seg selv. Kunsten forstås som noe som kommer til oss med en bydende kraft. I tråd med de moderne forståelsene må kunsten oppleves og vurderes på sine egne premisser og ikke ut fra kriterier som er utviklet for andre formål. Kunst må ikke gjøres til gjenstand for økonomiske, politiske, juridiske, moralske eller pedagogiske vurderinger. Kunst gjør krav på å bli møtt med en estetisk betraktningsmåte. Skal vi tro på mange av de beskrivelsene som gis av endringer i og omkring kunstfeltet, er imidlertid kunstens autonomi nå under hardt press eller gått tapt.

For det første hevdes det at nyliberalismens økte gjennomslag i politikk og samfunnsliv utfordrer kunstens autonomi. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu (2001:84) skriver for eksempel:

Sagen er, at den principielle uafhængighed af økonomiske interesser, det kulturelle felt med besvær har tilkæmpet sig, er truet i selve sit fundament af en kommerciel logik, der sætter sig igennem på alle niveauer af den kulturelle produktion og distribution af kulturelle udtryk.

Det nyliberalistiske evangeliums profeter prædiker, at her – altså på det kulturelle område – vil markedskræfterne – ligesom på alle andre områder af tilværelsen – vise sig at være en velsignelse.

I følge Bourdieu er feltene for kulturell produksjon, herunder kunstfeltet, altså i ferd med å bli gjennomsyret av en markedsøkonomisk logikk som setter profitt høyest av alle verdier. Generelt framstilles nyliberalismen gjerne som en ideologi som kjennetegnes av motstand mot omfattende statlig styring av og inngrep i samfunnslivet (Giddens 1999). Mens det tradisjonelle sosialdemokratiet har tatt mål av seg til å sørge for borgernes velferd gjennom en bredt anlagt velferdsstat, som også omfatter produksjon og distribusjon av kunst, legger den nyliberalistiske ideologien vekt på at velferd først og fremst skapes ved markedsstyrt økonomisk vekst (samme sted).

Innenfor rammene av velferdsstaten er det blitt etablert ordninger som sikrer det økonomiske grunnlaget for en rekke former for kunstnerisk virksomhet. En av

hovedbegrunnelsene for etableringen av slike finansieringsordninger er at dersom eksistensgrunnlaget for produksjon av kunst ene og alene overlates til markedet, kan dette medføre en utilbørlig utarming av det kunstneriske mangfoldet (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003). Kulturpolitikken forutsetter altså at visse former for kunst og kultur er av så stor verdi at offentlige myndigheter bør sørge for å gi dem et økonomisk eksistensgrunnlag når markedet svikter. Samtidig skal den offentlige finansieringen sikre at det er mulig å produsere kunst på kunstens egne premisser. Derfor oppfattes det også som illegitimt dersom den offentlige finansieringen innebærer at det skapes bindinger til det politiske systemet som styrer kunstproduksjonen i bestemte retninger. Offentlige myndigheter skal legge til rette for kunsten, men virkemidlene må være av en slik art at de ikke får en selvstendig innvirkning eller legger direkte eller konkrete føringer på innholdet i den. Kulturminister i perioden 2001-2005, Valgerd Svarstad Haugland (Kristelig Folkeparti), formulerer dette synspunktet på følgende måte:

Framfor alt må kunsten vera fri. Ein offentlig kulturpolitikk må difor vakta seg for å styra kunsten, og særleg gripa inn mot innhaldet i kunsten, mot dei kunstarlege ytringsformene. Målet er i staden å skapa rammevilkår som kan hjelpa til med å fostra fram den kunsten som ikkje kan halda seg i live av marknaden åleine.<sup>1</sup>

For å sikre at offentlige myndigheter ikke styrer kunsten i for høy grad, organiseres støtten til kunstnerisk virksomhet i en del tilfeller i tråd med det såkalte prinsippet om ”en armlengdes avstand” (Williams 1989, Hillman-Chartrand og McCaughey 1989, Mangset 1995b, Langsted 2001, 2002, Vestheim 2003). Dette prinsippet bygger på en forestilling om at bestemte styrings- og forvaltningsmodeller kan sikre at kunsten får operere forholdsvis uavhengig av politikken. Armlengdesprinsippet har i kulturpolitikken således blitt oppfattet som et redskap for å ivareta kunstens autonomi.

I bekymrede, og til dels irettesettende ordelag, har flere forskere imidlertid pekt på at de offentlige støtteordningene ikke lenger fremmer kunstnerisk nyskaping eller mangfold. I takt med at offentlige myndigheter har tatt i bruk nyliberalistiske styringsverktøy, ofte knyttet til betegnelsen New Public Management, blir det hevdet at den offentlige kulturpolitikken trekker i samme retning som markedet, det vil si mot kunstnerisk ensretting (Bjørkås 1998a, Røyseng 2003, Røyndal 2005). Sosiologen Svein Bjørkås hevder for eksempel at den statlige kulturpolitikken overfor kunstinstitusjonene har skiftet karakter fra politisk styring til markedsorientert forvaltning. Dette mener han kommer til uttrykk i at de enkelte kunstområdene nå framstår som konserner, hvor Kulturdepartementet utgjør konsernledelsen

---

<sup>1</sup> ”Nyskaping og kvalitet i kunsten”, Valgerd Svarstad Haugland, kronikk i Dagbladet, 24. juli 2002.

og de ulike institusjonene konsernets produksjonsenheter. Denne omdanningen ”er ikke grunnet i kunstens mål og ambisjoner, men i statens generelle forvaltningsreformer: rasjonell forvaltning av offentlige midler” (Bjørkås 1998a:129). Dette får i følge Bjørkås fatale konsekvenser for kunsten:

Siden staten (konsernets hovedkontor) dikterer de økonomiske rammene i institusjonene (produksjonsenhetene) oppstår den paradoksale situasjon at de nesten helt gjennom offentlig finansierte kunstinstitusjonene *framstår* som om de var markedsaktører. Gjennom konkurransen om marginale publikumsinntekter *simulerer* konsernet en markedssituasjon som det faktisk ikke er i. Dermed blir produksjonen etterspørselstyrt i en slik grad at også den i all hovedsak offentlig finansierte kunstproduksjonen blir populistisk. Satt på spissen kan en si at den statlige finansieringen av kunstinstitusjonene gjennom forvaltningsreformene bidrar til å produsere de samme markedsulempene som den i utgangspunktet var ment å skulle kompensere for.

Slik argumenteres det for at nyliberalismens økte gjennomslag i offentlig politikk og forvaltning truer kunstens autonomi og uavhengighet på grunnleggende vis.

For det andre slår en rekke forskere fast at kunsten de siste par tiårene har inngått historisk nye forbindelser med næringslivet (Stenström 2000, Danielsen m. fl. 2003, Gran og De Paoli 2005). Det hevdes at kunsten og næringslivet ikke lenger er atskilte arenaer, men at de i økende grad flettes sammen på grunn av gjensidige interesser i å utveksle ulike typer kapital og kompetanse. Allianser med kunsten framstilles som et attraktivt virkemiddel i bedrifters arbeid med å differensiere seg fra andre (De Paoli 2003, Gran og De Paoli 2005). Det framheves at det både i produktutviklingen, i markedsføringen og i arbeidet med å skape et attraktivt arbeidsmiljø i økende grad tas i bruk ”estetiske” virkemidler, blant annet kunst. Hos teaterviteren Anne-Britt Gran og økonomen Donatella De Paoli vendes dette dessuten til et normativt poeng: skal dagens bedrifter henge med i utviklingen, bør de snarest trekke den estetiske dimensjonen inn i sin virksomhet på så mange nivåer som mulig. Det er her fremtiden ligger!

Samtidig framstilles sponsor- og samarbeidsrelasjoner med private bedrifter som en kjærkommen inntektsmulighet for organisasjoner på kunstfeltet. Det blir også påpekt at mens tette forbindelser til næringslivet for noen tiår tilbake ble betraktet som urene og illegitime, er inntektsbringende avtaler med private bedrifter i økende grad blitt en akseptert måte å skaffe seg større økonomisk armslag på for aktører på kunstfeltet (Gran 2003, Gran og De Paoli 2005). I tillegg vises det til at næringslivets prinsipper for ledelse, organisering, markedsføring og økonomistyring i økende grad trekkes inn i den daglige driften av organisasjoner på kunstfeltet (Stenström 2000, Wennes 2002). Blant annet må etableringen av

Arts Management som en særskilt grein innenfor bedriftsøkonomifaget tolkes som et uttrykk for en slik utvikling.

I løpet av de siste årene er det altså kommet en del forskningsbidrag som tegner et bilde av at kunsten i økende grad tar til seg næringslivets forståelsesmåter og omvendt. I følge disse bidragene forsvinner langt på vei den dype kløften som tradisjonelt har vært karakteristisk for forholdet mellom disse sfærene. Kunstens status som et særegent og avgrenset felt er blitt uklart. Beskrivelsen av den økte samhandlingen og sammenvevingen av kunst og økonomi reiser dermed spørsmålet om kunstens status som et distinkt samfunnsfelt med en særegen betraktningssmåte opphører eller opprettholdes.

Beskrivelsen av nye forbindelser mellom kunst og næringsliv er beslektet med analysen av den nyliberalistiske politikkenes trussel mot kunstens autonomi i og med at den påpeker at kunsten i økende grad vurderes med utgangspunkt i den økonomiske verdenens betraktningssmåter. Dette er imidlertid fortellinger med motsatte fortegn. Mens kulturell bekymring ligger til grunn for beskrivelsene av nyliberalismens økte gjennomslag i kulturpolitikken, er det optimisme som preger omtalen av de nye forbindelsene mellom kunst og næringsliv. Det knyttes forhåpninger til at en heteronom kunst, en kunst som bejaer mulighetene et stadig mer estetisk orientert næringsliv gir, altså en kunst i skjæringspunktet mellom den tradisjonelle kunstverdenen og det nye, estetiske næringslivet, kan vise seg å være minst like livskraftig som en autonom og "samfunnsmessig isolert kunst" (Langdalen 2003a, Gran og DePaoli 2005).

For det tredje framholdes det at vi lever i en postmoderne kultursituasjon hvor kunsten har mistet den opphøyde statusen og den sakrale karakteren den hadde i moderniteten (Lash 1990, Lash og Urry 1994, Chambers 1986, Svendsen 2000). Kulturen kjennetegnes i følge en slik beskrivelse av at skillelinjene som lenge har bidratt til å gi kunsten en særegen status, har brutt sammen. Forholdet mellom høykultur og lavkultur og mellom kunsten og hverdagslivet er ikke lenger motsetningsfylt og hierarkisk. Ikke minst er dette en beskrivelse som har stått sentralt i bidragene til mange representanter for Cultural Studies-tradisjonen. Iain Chambers (1986:194) skriver for eksempel at den tradisjonelle høykulturen nå primært har status som en subkultur på linje med mange andre: "The previous authority of culture, once respectfully designated with a capital C, no longer has an exclusive hold on meaning. 'High culture' becomes just one more subculture, one more option, in our midst." Påpekningen av at høykultur bare er en subkultur på linje med andre subkulturer, innebærer samtidig en oppfatning om at kunsten ikke lenger kan påberope seg noen universell gyldighet. I følge

disse beskrivelsene tilkjennes kunsten heller ingen moralsk overlegenhet i forhold til andre typer kulturuttrykk lenger.

Det framheves altså at kunsten flyter sammen med mange andre kulturelle uttrykk i et hverdagsliv som er blitt mer og mer estetisert (Featherstone 1991), og at skillet mellom kunst og ikke-kunst er blitt uklart. På den ene siden har visse kunsthistoriske begivenheter blitt tolket som tegn på at kunst ikke lenger kan forstås som noe som er grunnleggende atskilt fra hverdagslivets kultur (Svendsen 2000) eller fra mediekulturen (Røssaak 2005). Objekter som tjener primære bruksfunksjoner i dagliglivet, kan i neste øyeblikk være utstilt som kunstverk på en kunstutstilling. Her utgjør Marcel Duchamps kunstverk *Fontene* fra 1917, et signert urinal, et epokegjørende eksempel. Dessuten framheves det at kunstnere i økende grad tar i bruk metoder og sjangere som er forbundet med andre samfunnsfelt som for eksempel massemediene og vitenskapen i sine verk. Det framstår således som en vanskelig oppgave å skille ut kunsten som noe særegent. Kunstnerisk virksomhet inkluderer mange andre former for praksis og framstår i stadig mindre grad som annerledes eller forskjelligartet. Det blir også hevdet at tendensen til at kunsten i økende grad opptrer på nye visningsarenaer utenfor de store kunstinstitusjonene, betyr at vi har fått en mer heteronom kunst (Waade 2003, Langdalen 2003a). Gamle fabrikkhaller omgjøres til kunstmuseer og konsertarenaer, og performancekunsten utfolder seg på parkeringsplasser, hotellrom og i butikkvinduer. Slik framstår hverdagslivets praksisarenaer som vel så attraktive arenaer for kunst som de tradisjonsrike og ”avsondrede” kunstinstitusjonene. Dette blir tolket som et tegn på at den autonome kunsten utfordres innenfra, av kunstnerne selv (Waade 2002, Langdalen 2003b).

På den andre siden påpeker for eksempel filosofen Lars Fr. H. Svendsen at konsumpsjonen av kunst ikke på grunnleggende vis skiller seg fra konsumpsjonen av andre typer av varer. Når kunst på denne måten omtales som en vare som konsumeres, indikerer det at kunst ikke lenger har noen privilegert status. Kunst inngår i tråd med en slik beskrivelse i mange prosjekter hvor vurderingen av kunst ikke primært foregår på grunnlag av autonome kriterier. På bakgrunn av slike resonnementer konkluderer Svendsen med at den tradisjonelle forståelsen av kunst oppløses:

Kunstbegrepet avviker seg selv. Det gjelder for kunstbegrepet som for ethvert annet begrep at ekstensjonens omfang er omvendt proporsjonalt med intensjonens: Jo flere objekter som faller inn under et begrep, desto mindre meningsinnhold vil begrepet ha. Når nesten alt i dag kan falle inn under kunstbegrepet, følger det at det er tømt for nesten all mening. (...) Vi er omgitt av kunst, om enn ikke av stor kunst. Den lille kunsten er rundt oss overalt; i reklame, butikkvinduer, på tv og Internett, samt i gallerier og museer. Det går ikke noe klart skille mellom kunsten og konsumkulturen (Svendsen 2000:111).

I følge beskrivelsen av en postmoderne kultursituasjon har altså kunsten ikke lenger noen særskilt eller opphøyd status. Det fastslås at de store fortellingene er døde, også fortellingen om kunsten som en særskilt og unik tilgang til erkjennelse. Kunsten har ikke lenger noen moralsk bindende kraft eller universell relevans og rekkevidde. Kunsten er blitt avsakralisert og avfortryllet. I en postmoderne kultursituasjon representerer kunsten kun en subkultur som er sidestilt og likestilt med alle andre kulturelle uttrykksformer.

Har kunsten i takt med nyliberalismens økte gjennomslag blitt underlagt markedets suksesskriterier og således måttet gi slipp på sine egne? Foregår det en sammenfletting av kunst og næringsliv som innebærer at kunstens autonome virkemåte forvitrer? Har kunsten mistet sin opphøyde status? Er kunsten blitt hverdagsliggjort og allmenngjort, og har den mistet sin moralsk bydende kraft slik beskrivelsen av en postmoderne kultursituasjon legger til grunn?

De forannevnte beskrivelsene av kunstens samfunnsmessige utvikling legger til grunn at kunstens grenser er blitt uklare. Det antas at kunsten ikke lenger har noen distinkt avgrensning, og at den i økende grad veves sammen med andre sosiale arenaer og praksiser. Det forutsettes at kunstens samfunnsmessige karakter endres i tråd med ulike typer dedifferensieringsprosesser. I denne avhandlingen vil disse fortellingene om endringer i og omkring kunsten, fungere som et bakteppe for å analysere hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i vår tid. Mer spesifikt vil jeg ta utgangspunkt i norsk scenekunst med sikte på å undersøke følgende problemstilling:

*Hvilken betydning har forestillingen om kunstens autonomi i norsk scenekunst på starten av 2000-tallet? I hvilken grad er det grunnlag for at å hevde at forestillingen om kunstens autonomi helt eller delvis har mistet sin konstitutive kraft i forståelsen av scenekunstnerisk virksomhet?*

For å finne svar på denne problemstillingen vil jeg studere tre ulike relasjoner mellom scenekunsten på den ene siden og andre deler av den sosiale virkeligheten på den andre:

- For det første vil jeg undersøke forholdet mellom kunst og politikk/forvaltning. Empirisk vil jeg nærme meg dette forholdet ved å analysere på hvilke måter den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner er innrettet. Her vil jeg undersøke hvilke forutsetninger den statlige støtten hviler på og legge særskilt vekt på å analysere hvorvidt endringer av støtten som kan settes i forbindelse med reformparadigmet New Public Management, innebærer at forestillingen om kunstens autonomi har fått

svekket betydning. Har endringer av den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner ført til økt markedsretting?

- For det andre vil jeg undersøke forholdet mellom kunst og moral. Her vil jeg ta utgangspunkt i kultur- og scenekunstopolitiske dokumenter med sikte på å undersøke hvilken samfunnsmessig rolle og moralsk status scenekunsten tillegges. I denne sammenhengen vil jeg stille spørsmålene om hvorvidt scenekunsten i tråd med de moderne forståelsene av kunst forstås som en særskilt tilgang til erkjennelse, om scenekunst forstås som noe som er spesielt godt for mennesket, eller om scenekunsten i tråd med beskrivelser av en postmoderne kultursituasjon snarere forstås som sidestilt med andre kulturuttrykk.
- For det tredje vil jeg undersøke forholdet mellom kunst og økonomi/administrasjon. Her er det empiriske utgangspunktet en case-studie av et stort norsk institusjonsteater. Her vil jeg rette søkelyset mot hvordan forholdet mellom kunst på den ene siden og økonomi og administrasjon på den andre forstås og håndteres i ledelsen og organiseringen av teatrets virksomhet. Hvorvidt og eventuelt på hvilke måter innebærer økt bruk av økonomisk-administrative metoder i ledelsen og organiseringen av teatret at forestillingen om kunstens autonomi har fått svekket betydning?

Ved å rette fokus mot hvordan kunstens grenser mot andre deler av den sosiale virkeligheten markeres og reforhandles eller brytes ned og gjøres mindre betydningsfulle, er tanken at de ovennevnte analytiske inngangene og empiriske nedslagene skal gi meg mulighet til å gi svar på hvorvidt forestillingen om kunstens autonomi virker konstitutivt i måten scenekunsten forstås på i våre dager.

## **1.2 Avhandlingen steg for steg**

Denne avhandlingen har tre hoveddeler. I kapittel 2-4 drøfter jeg det analytiske utgangspunktet for avhandlingen. I kapittel 2 drøfter jeg foreliggende forskningsbidrag som berører de emnene jeg behandler i denne avhandlingen. For å komme i dialog med det kunnskapsfeltet denne avhandlingen er et bidrag til, forsøker jeg å tegne et kart over diskusjonene og posisjonene som preger forskningen og faglitteraturen på området. Jeg vil sette et særskilt fokus på hva slags antakelser ulike bidrag legger til grunn i spørsmålet om hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i vår tid.

Kapittel 3 er avhandlingens teorikapittel. Ved hjelp av begreper fra Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann og Michel Foucault drøfter jeg og gjør rede for avhandlingens teoretiske

perspektiver. Innledningsvis plasserer jeg avhandlingen innenfor konstruktivistisk og epistemologisk orientert samfunnsvitenskap og utvikler denne posisjonen ved hjelp av begrepene om sosiale felt, sosiale system og diskurs. Et sentralt spørsmål i kapitlet er hvordan forestillingen om kunstens autonomi bør perspektiveres og analyseres. Jeg legger opp til en dobbel perspektivering. Langs ett spor etablerer jeg et perspektiv hvor autonomi forstås som et konstitutivt trekk ved ulike samfunnsområder. Langs et annet stiller jeg spørsmålet om ikke forestillinger om autonomi snarere bør forstås som illusoriske.

Kapittel 4 er avhandlingens metodekapittel. Her drøfter jeg de analytiske mulighetene og begrensningene som følger av det empiriske arbeidet denne avhandlingen baserer seg på. I denne drøftingen stiller jeg spørsmålet om hvilken betydning egne førforståelser som følge av min relasjon til feltet jeg studerer og som følge av min posisjon i vitenskapsfeltet har hatt i arbeidet med prosjektet.

I kapittel 5-7 kommer de empiriske analysene. I kapittel 5 analyserer jeg ulike sider ved den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner. Her er hensikten å undersøke hvorvidt og eventuelt på hvilke måter forestillingen om kunstens autonomi spiller inn på forståelsen og innretningen av den statlige støtten. På den ene siden tolkes den statlige støtten som en form for gaveøkonomi hvor den statlige finansieringen fungerer som gjenytelser for kunstens gaver til samfunnet. På den andre siden introduseres begrepet om disiplinering for å belyse de styringsredskaper statlige myndigheter har tatt i bruk overfor scenekunstinstitusjonene i løpet av de siste tiårene.

I kapittel 6 analyserer jeg hvilke forståelser av scenekunst som kommer til uttrykk i offentlige dokumenter. I kapitlet viser jeg at scenekunsten forstås som noe særskilt godt. Scenekunsten forstås både som en substans som eksisterer i kraft av seg selv og som en av menneskets fremste realiseringer av seg selv. Scenekunsten markeres dessuten som noe særskilt godt ved at den kontrasteres mot kulturformer som forbindes med moderne medieteknologi og kommersielle interesser.

I kapittel 7 analyserer jeg hvordan forholdet mellom kunst på den ene siden og økonomi og administrasjon på den andre blir forstått fra ulike ståsteder på et stort norsk institusjonsteater. På den ene siden analyseres dette forholdet som en differensieringsprosess hvor kunstneriske og økonomisk-administrative spørsmål i økende grad forstås som atskilte områder av teatrets virksomhet og som krever spesifikke tilnæringsmåter. På den andre siden analyserer jeg det samme forholdet som en disiplineringssprosess hvor anvendelsen av økonomisk-administrative innfallsvinkler bidrar til å synliggjøre forholdet mellom kostnader



og kapasitetsutnyttelse, og hvor den dokumentasjonen som frambringes, framstår som en type nøytrale sannheter som framtvinger bestemte tiltak og reformer.

I kapittel 8 oppsummerer jeg analysen og diskuterer implikasjonene av den i lys av avhandlingens overordnede problemstilling. For å samle trådene peker jeg på tre diskursive forankringspunkter som jeg mener det er grunnlag for å hevde at ligger til grunn for de forståelsene av scenekunst som kommer til uttrykk i det analyserte materialet. Jeg betegner disse forankringspunktene som forestillinger om det hellige, forestillinger om det gode og forestillinger om disiplin.

## 2. Hva vet vi, og hvordan vet vi det?

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for empiriske studier med samfunnsvitenskapelig forankring som er relevante for de problemstillingene denne avhandlingen behandler. Jeg har allerede i innledningen trukket fram flere forskningsbidrag som bakteppe for de problemstillingene jeg vil undersøke i min studie. Nå vil jeg gå mer i dybden og forsøke å gi et bilde av de kunnskapstradisjonene og det forskningslandskapet som denne avhandlingen er et bidrag til. Jeg vil derfor spørre: Hvilken kunnskap har vi om de problemområdene denne avhandlingen behandler? Hva slags perspektiver og premisser er det som har ligget til grunn for de forskningsbidragene som foreligger? Altså: Hva vet vi, og hvordan vet vi det?

Redegjørelsen som følger, foregir på ingen måte å gi en uttømmende oversikt. Med utgangspunkt i siktemålet for denne avhandlingen som er å undersøke hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i forståelsen av norsk scenekunst i dag, er ambisjonen snarere å gi et innblikk i hvilke diskusjoner og posisjoner som preger kunnskapsfeltet. Det kunnskapsfeltet jeg kommer til å fokusere mest på her, betegnes gjerne som kulturpolitisk forskning. I den senere tid har betegnelsen kulturfeltforskning også fått en viss anvendelse, primært for å indikere at den forskningen det er snakk om, ikke bare retter fokuset mot de politiske sidene ved kunst og kultur, men også de økonomiske, sosiale, kulturelle, estetiske og så videre (jf Borgen m.fl. 2003). Tyngdepunktet i redegjørelsen ligger på bidrag som tar for seg norske og nordiske forhold, men internasjonale bidrag vil også bli trukket inn.

### 2.1 Den konvensjonelle visdom

I den foreliggende forskningslitteraturen om norsk kulturpolitikk er det vanlig å dele inn kulturpolitikken historie i ulike perioder med særskilte kjennetegn. Følgende inndeling synes å være godt innarbeidet (jf Billing 1978, Roshauw 1980, Mangset 1992, Vestheim 1995):

- Fram til andre verdenskrig omtales kulturpolitikken som tilfeldig eller nærmest fraværende, ettersom offentlige myndigheter i denne perioden bidro lite til finansieringen av kunst- og kulturformål. Tilbakeholdenheten fra offentlige myndigheters side forklares gjerne med at liberalismen sto sterkt som politisk ideologi, og at Norge var et fattig land.
- Etterkrigstiden, det vil si fra 1945 og fram til omtrent 1975, omtales som en demokratiseringsfase, hvor offentlige myndigheter omsider kom på banen for fullt og inntok en aktiv rolle i finansieringen og organiseringen av kunst- og kulturformål.

Sammen med den økte finansielle innsatsen på kulturområdet framheves det at etableringen av en offentlig infrastruktur for distribusjon av kultur var et sentralt punkt i demokratiseringsfasen. Det nye distribusjonsapparatet, med Riksteatret (1949), Riksgalleriet (1953) og Rikskonsertene (1968) som sentrale komponenter, skulle sikre at hele befolkningen fikk tilgang til de formene for kultur som ble ansett for å være særlig verdifulle. Det framheves at kulturpolitikken i demokratiseringsfasen primært fokuserte på høykulturen.

- Tiden fra 1970-årene og framover omtales som en desentraliseringsfase, hvor både kulturproduksjon og kulturpolitisk beslutningsmyndighet ble flyttet ut og delegert til aktører på lokalt og regionalt nivå. Det legges vekt på at den offentlige kulturpolitikken parallelt med desentraliseringen erstattet et verdiorientert kulturbegrep med fokus på høykulturen, med et utvidet kulturbegrep inspirert av samfunnsvitenskapenes, særlig sosiologiens og antropologiens, beskrivende kulturbegrep. I tillegg til å ta hånd om den tradisjonelle høykulturen skulle kulturpolitikken nå også legge til rette for kulturaktiviteten til den enkelte borger, enten det var idrett, ulike former for amatørkultur eller den tradisjonelle høykulturen som fanget interessen. Både demokratiseringsfasen og desentraliseringsfasen knyttes til framveksten og utviklingen av den norske velferdsstaten.

Denne skjematisk periodiseringen er flere ganger blitt problematisert og modifisert. Sosiologen Per Mangset (1992:123) påpeker for eksempel at det er rimelig å betrakte ”spredningen av den tradisjonelle *høykulturen*” og ”det *sosio-kulturelle*, det vil si de sosiale, miljømessige og lokale aspektene ved kulturpolitikken” som ulike parallellt løpende kulturpolitiske linjer som har hatt ulik vekt til ulik tid i løpet av etterkrigstiden. Mangset påpeker således at det er misvisende å omtale disse trekkene ved kulturpolitikken som om de kun gjør seg gjeldende hver for seg og i avgrensede perioder. Sture Kvarv (1997) påpeker på lignende vis at ”den konvensjonelle periodiseringen” overskygger det faktumet at det utvidede kulturbegrep særlig på et retorisk plan slo gjennom mye tidligere enn hva den innarbeidede periodiseringen legger til grunn. Kvarv er altså opptatt av at periodiseringen gir et feilaktig inntrykk av når det utvidede kulturbegrepet ble betydningsfullt i kulturpolitikken. Både Mangset og Kvarv påpeker således at den skjematisk periodiseringen gjør vold på nyanser og flertydigheter i de empiriske forholdene den er ment å beskrive.

Kunstsosiologen Dag Solhjell (2005b) fremmer for sin del en mer grunnleggende kritikk av den skjematisk periodiseringen og dens antakelse om at kulturpolitikk i norsk

sammenheng først og fremst er et etterkrigsfenomen (jf Billing 1978, Roshauw 1980, Mangset 1992 og Vestheim 1995).<sup>2</sup> Solhjell hevder at denne konvensjonelle forståelsen av norsk kulturpolitikks historie baserer seg på en forståelse av kulturpolitikk som har en uproblematisert politisk normativ slagside. Han påpeker at den konvensjonelle visdom i kulturpolitikkforskningen regner 1945 som kulturpolitikkenes år 0, og at dette betyr at kulturpolitikken som ble ført gjennom hele 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet og kulturpolitikken under andre verdenskrig, ikke regnes som kulturpolitikk i egentlig forstand. Solhjell tolker dette som et uttrykk for at kulturpolitikkforskerne langt på vei har definert kulturpolitikk på en måte som gjenspeiler forskernes egne politiske overbevisning. Solhjell hevder således at forståelsen av kulturpolitikk som er lagt til grunn i den kulturpolitiske forskningen, er gjennomsyret av et sosialdemokratisk og velferdsideologisk verdissyn: ”Jeg mener altså at det hos forskere på kulturpolitikk har vært til stede en underforstått politisk forståelse av at en politikk ikke er en kulturpolitikk dersom den ikke ser på kultur som et gode som bør tilbys alle på velferdsstatens premisser, og hvis produksjon, distribusjon og konsum derfor må støttes gjennom en byråkratisk kulturforvaltning styrt av en politisk struktur” (Solhjell 2005b:151). Han påpeker at dette innebærer at kultur i den kulturpolitiske forskningen først og fremst er blitt forstått som ”noe støtteverdig, som det etableres støtteordninger for” (samme sted). Solhjell antyder med dette at kulturpolitikkforskningen bærer preg av at den ser kultur som en særskilt verdi, og at statlige støtteordninger forvaltet i tråd med byråkratiske prinsipper, anses for å være den beste løsningen for ivareta denne verdien.

I et tilsvarende svar svarer Mangset (2006) at Solhjell inviterer til en skinndiskusjon og konstruerer en overdreven uenighet i spørsmålet om hvordan kulturpolitikken på 1800-tallet og det tidlige 1900-tallet skal betraktes. Mangset påpeker at når forskerne har framhevet etterkrigstiden som særlig viktig i institusjonaliseringen av kulturpolitikken som offentlig politikkområde, har de aldri ment at ”den offentlige kulturpolitikken framsto ut ifra ingenting – som en Fugl Fønix av asken – i 1945” (samme sted:21). Grunnen til at etterkrigstiden er blitt tillagt såpass stor vekt i beskrivelsen av etableringen av kulturpolitikk som et offentlig politikkområde, er i følge Mangset at det først var etter andre verdenskrig at kulturpolitiske spørsmål er blitt behandlet som et selvstendig politikkområde. Mens kulturpolitiske spørsmål

---

<sup>2</sup> Her er det imidlertid verdt å nevne at forståelsen av at det er i etterkrigstiden den offentlige kulturpolitikken for alvor ble etablert ikke er særnorsk. Den samme oppfatningen legges til grunn i forskeres beskrivelse av mange vestlige lands kulturpolitikk. For eksempel mener Bakke (1988) og Duelund (2003) at det er i etterkrigstiden at Danmark får en offentlig kulturpolitikk, Nilsson (1999) trekker den samme konklusjonen for Sverige og Looseley (1995) påpeker at det ikke er før i etterkrigstiden at Frankrike får en egentlig kulturpolitikk (”a real ‘policy’ for culture”).

tidligere ble behandlet som allmennpolitiske spørsmål (se også Vestheim 1995:24), var det først etter krigen at kulturpolitikk i følge Mangset ble institusjonalisert som et eget politikkkfelt og sektorfenomen med en egen forvaltningssektor.

I noen grad synes uenigheten her å ligge i hva slags forståelse av politikk som bør legges til grunn i kulturpolitikkforskningen. Her kan det være oppklarende å trekke et skille mellom bruken av vide og smale politikkdefinisjoner. Mens smale definisjoner fokuserer på offentlig beslutningsaktivitet og det som foregår i de formelle beslutningskanalene, legger de vide definisjonene vekt på maktutøvelse i bredere forstand (Østerud 2002:15). Med utgangspunkt i vide politikkdefinisjoner kan for eksempel ulike typer uformell og symbolsk makt vektlegges som vel så viktig som den maktutøvelse som finner sted innenfor de institusjonaliserte beslutningsarenaene. Når Mangset presiserer at grunnen til at kulturpolitikk i all hovedsak er blitt forstått som et etterkrigsfenomen, er at det først var på denne tiden at kultursaker ble institusjonalisert som et forholdsvis avgrenset politikkområde med en egen forvaltningssektor, benytter han seg således av en smal politikkdefinisjon. Solhjell spiller på sin side både på en smal og en vid politikkdefinisjon. På den ene siden påpeker han i tråd med en smal politikkdefinisjon at offentlige myndigheter har bedrevet betydelig beslutningsaktivitet også før etterkrigstiden. Solhjell retter således søkelyset mot offentlig beslutningsaktivitet i kulturspørsmål som har funnet sted innenfor de formelle offentlige beslutningsarenaene. På den andre siden hevder han med implisitt støtte i en vid politikkdefinisjon at når kulturpolitikkforskerne langt på vei ikke definerer den offentlige beslutningsaktiviteten på kulturområdet før etterkrigstiden som kulturpolitikk i egentlig forstand, fungerer denne avgrensningen også politisk. Forskernes definisjoner har en politisk slagside, og Solhjell er opptatt av å sette fingeren på hva slags politisk retning kulturpolitikkforskernes definisjon av kulturpolitikk har. I forlengelsen av dette kunne man imidlertid hevde at også Solhjells politikkdefinisjon blir for smal.

I en kommentarartikkel til forskningprosjektet *Kulturpolitikken norske historie 1814-2014* hevder historikeren Nils Ivar Agøy (2006) at når politikk defineres som statens aktive handling overfor kulturfeltet, innebærer det at mange forhold som er av politisk karakter faller utenfor. For eksempel peker han på at vedtak om ikke å støtte visse former for kultur også kan være politikk. Vektleggingen av myndighetenes aktive politikk bidrar til å usynliggjøre og ubetydeliggjøre politikkenes passive og mindre iøynefallende sider. Denne kritikken har mye til felles med den danske historikeren Jens Engbergs (2004) kritikk av den nordiske kulturpolitikkforskningen som han mener har forvekslet studiet av kulturpolitikk med studiet av kulturforvaltning. Konsekvensen er i følge Engberg at kulturpolitikkforskningen ikke

klarer å sette fingeren på det politiske ved kulturpolitikken, men snarere bidrar til å reprodusere forståelsen av hvilke deler av kulturen som (bør) høre(r) hjemme i de statlige støtteordningene. Fokuset legges på de deler av kunst- og kulturfeltet som allerede har kommet inn i den statlige varmen, i det alt vesentligste "den tradisjonelle høykulturen". Engberg skriver således: "Betragter man kulturpolitik som kulturforvaltning og kulturforvaltning som kunstforvaltning, vil man være tilbøjelig til at mene, at forskningsfeltet navnlig vedrører den 'høje' kultur, hvilket vil sige litteraturen, musikken, billed- og scenekunsten. Af betydelig mindre interesse er den 'lave' kultur som f.eks. populærmusikken" (Engberg 2004:34).

Den konvensjonelle periodiseringen av kulturpolitikken synes altså å bygge på en smal politikdefinisjon. Det er således betegnende at definisjonen kulturpolitikforskeren Geir Vestheim baserer seg på i en innføringsbok om norsk kulturpolitikk, lyder som følger: "Enkelt sagt handlar moderne kulturpolitikk om den rolla offentlige styresmakter spelar når det gjeld å støtte produksjon og distribusjon av kunst og kultur" (Vestheim 1995:13). Vestheim legger riktignok til: "Men kulturpolitikk handlar sjølvsagt ikkje berre om produksjon og distribusjon av kunst og kultur, men og om forvaltning av livsmeining og verdiar. Å støtte eller ikkje støtte visse former for kultur inneber eit verdival." Det er imidlertid få bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen som har fokusert på disse verdivalgene, i alle fall som uttrykk for en moralsk dimensjon ved kulturpolitikken.

Også bidrag som tar for seg scenekunstpolitikken historie og framvekst, ser ut til å ta utgangspunkt i forståelsen av kulturpolitikk som offentlig støtte til støtteverdige kulturformer. Et sentralt spørsmål som gjerne stilles i disse bidragene, er hvorfor staten ikke på et tidligere tidspunkt tok et finansielt ansvar for norsk scenekunst. Det synes nærmest å være et underforstått premiss i disse bidragene at det er noe beklagelig over statens sene inntreden som finansieringsaktør på scenekunstmrådet.

I 1980 publiserte teaterviteren Øivind Frisvold en bok om *Teatret i norsk kulturpolitikk* (Frisvold 1980). Boka behandler perioden fra 1850 til 1970 og gjennomgår teatrets status fra å være et privat anliggende til å bli en statssak. Frisvolds analyse viser hvilke argumenter som preget diskusjonene og behandlingen av de uttallige søknadene om støtte til teaterdrift som ble sendt til Stortinget fram til 1936 da det ble etablert en ny post for teatrene på statsbudsjettet. Frisvold legger i sin analyse av denne perioden særlig vekt på å forklare hvorfor teaterdrift før stortingsvedtaket i 1936 ikke ble betraktet som et statlig ansvar.

Her peker han på at både moralske motforestillinger, prioritering av formål som ble oppfattet som mer prekære og liberalistiske argumenter var avgjørende for avslagene som ble gitt.

Som ledd i prosjektet *Kulturpolitikken norske historie 1814-2014* har teaterviteren Svein Gladsø utgitt boka *Teater mellom jus og politikk* (Gladsø 2004). I likhet med Frisvold tar Gladsø utgangspunkt i spørsmålet om hvorfor staten ikke tok et økonomisk ansvar for teatrene før det ble opprettet en egen budsjettpost for teatrene i 1936. Gladsø hevder imidlertid at et ensidig fokus på statlig støtte til teatrene vil medføre en mangelfull forståelse av teaterpolitikken. Ved å fokusere på de juridiske virkemidlene staten har anvendt overfor teatrene, viser han at det er mulig å spore en statlig teaterpolitikk tilbake til 1700-tallet. Studien fokuserer således på perioden fra 1700-tallet til 1940 og viser hvordan vilkårene for teaterdrift fra slutten av 1700-tallet var preget av sensur- og privilegiepolitikk. På 1800-tallet ble sensur- og privilegiepolitikken imidlertid langsomt avviklet. Gladsø understreker at de stadige avslagene om statlig støtte til teatrene fra midten av 1800-tallet ikke kan forstås ene og alene på bakgrunn av de argumentene som ble fremmet i stortingsdebattene, men at de også må tolkes inn i den legale konteksten.

## **2.2 Instrumentell kulturpolitikk**

I tråd med den innarbeidede periodiseringen av norsk kulturpolitikk som vi så langt har sett gjør seg gjeldende, mener mange forskere at kulturpolitikken fra 1980-årene og framover har dreid i en instrumentell retning, og at det således kan være grunnlag for å omtale de siste par tiårene som en egen periode, det vil si som en instrumentell fase (Arnestad 1989, Mangset 1992, Vestheim 1994 og 1995, Grothen 1996). Denne tilstandsvurderingen omtales av enkelte i forsiktigere ordelag. Kulturpolitikkforskerne Georg Arnestad og Per Mangset betegner for eksempel det instrumentelle innslaget i kulturpolitikken henholdsvis som en sidestrøm og som en ny linje i kulturpolitikken (Arnestad 1989, Mangset 1992). Uavhengig av hvilke ord man velger, har disse beskrivelsene vært viktige for den rådende forståelsen av kulturpolitikken de siste par tiårene.

Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk blir ofte spesifisert som en tendens til at myndighetene i økende grad betrakter kunst og kultur som et virkemiddel for å oppnå eksterne mål. Kunst og kultur knyttes til mange målsettinger på andre samfunnsområder. I mange sammenhenger framheves det at kultur kan bidra positivt til næringsutvikling, stedsutvikling, bosettingsstruktur, helse, integrering og så videre. Denne koblingen mellom kunst og kultur på den ene siden og gode formål på andre samfunnsområder på den andre, tolkes i mange bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen altså som uttrykk for at

kunst og kultur i økende grad brukes som et politisk instrument. Betraktet på denne måten framstår kunst og kultur som et middel og ikke primært som et mål eller en verdi i seg selv. Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk indikerer således at vi befinner oss i en periode hvor kulturpolitikken er innrettet på en måte som innebærer at kunstens og kulturens autonomi står i fare.

Ideen om at kunst og kultur gir betydelige økonomiske ringvirkninger, trekkes gjerne fram som et av den instrumentelle kulturpolitikkenes mest markante trekk. Mangset (1992:51) hevder for eksempel at argumentet om at kunst- og kulturlivet gir økonomiske ringvirkninger, antakelig utgjør ”den mest kraftfulle kulturpolitiske retorikken og det viktigste grunnlaget for legitimering av offentlig kulturstøtte i Norge på 80-tallet”. Ideen om kulturens økonomiske ringvirkninger handler om at kunst- og kulturtilbud ofte genererer aktivitet også i andre deler av markedet enn på selve kunst- og kulturfeltet. Det framheves for eksempel at de som kjøper billetter til et teaterstykke, med stor sannsynlighet også benytter seg av andre servicetilbud. De benytter seg gjerne av et transportmiddel for å reise til og fra teatret. I tillegg spiser de kanskje på restaurant i for- eller etterkant av forestillingen. Kommer de langveisfra, vil de også ha behov for overnatting. I kulturpolitiske debatter er dette resonneret ofte blitt brukt som et argument for at offentlig støtte til kunst- og kulturformål kan vise seg å være svært lønnsomt. Publikum legger igjen penger ikke bare ved de kunst- og kulturtilbudene de bruker, men også i ulike servicetilbud. Slik vil et stort kunst- og kulturtilbud i neste runde bringe inntekter inn til offentlige myndigheter i form av skatter og avgifter.

I forbindelse med argumentet om økonomiske ringvirkninger har forskningen, det vil i første rekke si ulike mer eller mindre skolerte utredere innen kulturøkonomien, stått sentralt. For å synliggjøre hvilke økonomiske verdier offentlig støtte til kultur kan bidra til å skape, er det blitt gjennomført utregninger, såkalte economic impact-analyser, som viser at avkastningen for offentlige myndigheters vedkommende ofte er langt større enn investeringen (Ringstad 2005:168-172). Noen slike analyser er blitt mønstergyldige referansepunkter i argumentasjonen for at det er økonomisk lønnsomt for offentlige myndigheter å finansiere kunst- og kulturformål. En analyse av offentlig støtte til kulturformål i Århus amt konkluderte for eksempel med at dette var en investering som ga langt større inntekter tilbake til det offentlige. Videre konkluderte en analyse av Edinburgh-festivalen med at den offentlige støtten ga en avkastning på 500% (samme sted).

Economic impact-analyser kom imidlertid i vanry i 1990-årene, ikke minst som følge av at en del forskere påviste at beregninger av økonomiske ringvirkninger både var svært problematiske og til dels feilaktige på bakgrunn av store metodesvakheter (Arnestad 1992,



Bille Hansen 1993 og 1995, Ringstad 2002 og 2005). Det ble dessuten pekt på at de som regel bar preg av å være bestillingsverk med oppdrag om å produsere argumenter for økte offentlige bevilgninger til kunst- og kulturformål (Puffelen 1996). Kulturøkonomene fungerte som leiesoldater ("hired guns") for oppdragsgivere med legitimeringsbehov.

Argumentet om økonomiske ringvirkninger har også blitt koblet til politiske strategier for å fremme stedsutvikling. Geir Vestheim (1995) framhever således at ønsket om å bedre steders image er et sentralt element i den instrumentelle kulturpolitikken. Kultur brukes for å skape flatterende bilder av stedet. Satsning på kultur skal gjøre bestemte lokalsamfunn og regioner attraktive som bosteder og som lokalisering for næringsvirksomhet. En sentral studie i denne sammenhengen er den danske sosiologen Dorte Skot-Hansens analyse av hvordan satsning på kultur gjennom flere tiår har forvandlet Holstebro fra å være "en søvngig stasjonsby til en blomstrende handelsby". Hun viser hvordan kultur er blitt brukt som et utviklingsinstrument for å gjøre byen attraktiv. Skot-Hansen understreker at ideen om kultur som utviklingsfaktor ble brukt som en legitimering av stigende investeringer i kulturområdet i Holstebro allerede i 1960-årene, og at Holstebro på denne måten foregrep en instrumentalisering av kulturen "som mere eller mindre har præget udviklingen i Norden og det øvrige Europa op i slutningen af firserne og starten af halvfemserne, og som har været den lokale kulturpolitiks mantra: Kultur kan betale sig" (Skot-Hansen 1998:253-254). Flere forskere har på lignende vis påpekt at kultur tillegges rollen som en viktig drivkraft i arbeidet med å skape attraktive regioner og lokalsamfunn i mye av den fylkeskommunale og kommunale kulturpolitikken (Arnestad 1989, Henningsen og Møller 2000).

Richard Floridas enormt populære bok "The Rise of the Creative Class" (Florida 2002) trekkes av flere fram som et bidrag som de siste årene har revitalisert den instrumentelle bruken av kultur i forbindelse med urban og regional utvikling (Bille 2004, Skot-Hansen 2004). Floridas hovedpoeng er at den største økonomiske veksten skjer i byer som er tolerante, mangfoldige og stiller seg åpne for kreativitet. For å synliggjøre dette har han beregnet såkalte kreativitetsindekser for ulike byer. Poenget er altså at det er et sammenfall mellom de byene som har en relativt stor andel av dem Florida klassifiserer som kreative mennesker, og de byene det er attraktivt for bedrifter å etablere seg i. Med sin teori om kreative byer har Florida fått ord på seg for å tilby en mer nyansert forståelse av sammenhengene mellom kultur, livsstil og økonomi enn den som lå i ringvirkningsperspektivet (Skot-Hansen 2004, Bille 2004). Således kan man si at Florida fyller det rommet for vitenskapelige legitimeringer av sammenhengen mellom kultur på den

ene siden og nærings- og stedsutvikling på den andre som sto tomt da economic impact-analysene mistet sin troverdighet.

Et annet eksempel som gjerne knyttes til den instrumentelle kulturpolitikken, er tiltak hvor kultur brukes for å fremme helse, ikke minst den såkalte *Kultur gir helse*-satsningen som skjøt fart fra midten av 1990-årene (Mangset 2000). Med utgangspunkt i påstander av typen ”småforbrukere av kulturtiltak er storforbrukere av helsetjenester” (Helsedepartementet 2003:86) ble det for eksempel satt i verk et samarbeidsprosjekt mellom Helsedepartementet og Kultur- og kirkedepartementet ved Norsk kulturråd og Rikskonsertene som hadde som hovedmålsetning å ” (...) styrke lokalsamfunnets og kommunenes innsats i det helsefremmende og forebyggende arbeidet med basis i lokalt og regionalt kulturliv” (Baklien og Carlsson 2000:15). Som ledd i denne satsningen er det blitt mobilisert og igangsatt et bredt spekter av kulturtiltak i en rekke deltakerkommuner. Tiltakene dekker mange former for kultur og er rettet mot mange befolkningsgrupper, men har stort sett det til felles at de er organisert på måter som innbyr til mye sosial kontakt mellom deltakerne (samme sted). Tankegangen var altså at offentlig iverksetting og finansiering av kulturaktiviteter i neste omgang kunne bidra til å skape en sunnere befolkning. Slik tenkes penger brukt på kulturbudsjettet å være penger spart på helsebudsjettet.

Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk brukes også for å vise at kulturpolitikken siden 1980-årene av har ført til økt markedstilpasning på kunst- og kulturfeltet. Ikke minst knyttes dette til introduksjonen av et krav om økte egeninntekter i de store kulturinstitusjonene med statlig støtte (Mangset 1992:122). Siden markedet framstår som det samfunnsområdet hvor vurderinger av nytte foregår mest utilslørt, kan en slik utvikling tolkes som nært beslektet med tendensen til å forstå kunst og kultur som et nyttig virkemiddel i oppnåelsen av ulike samfunns mål. Ikke bare blir kulturen underlagt nyttevurderinger fra offentlige myndigheters side. Kulturlivet må i økende grad selv adoptere og tilpasse seg en nyttetankegang for å leve opp til de økonomikravene offentlige myndigheter stiller.

Uten at diagnosen av en instrumentell kulturpolitikk omtales eksplisitt, kan en studie Svein Bjørkås har gjennomført, bidra til å synliggjøre hva det gjerne siktes til når det snakkes om at kulturpolitikken fører til økt markedsretting av kunst- og kulturproduksjonen. I en studie av arbeidsvilkår blant frilanskunstnere innen de utøvende kunstartene teater, ballett og musikk (Bjørkås 1998a) legger Bjørkås en god del vekt på å vise hvilke utslag den rådende kulturpolitikken får i form av likeretting på kunstfeltet. Bjørkås hevder at sentrale strukturtrekk ved kulturpolitikken fører til at kunstproduksjonen ved de store kunstinstitusjonene ensrettes og populariseres. Han påpeker at den statlige styringen av de

økonomiske rammebetingelsene for kunstinstitusjonenes virksomhet innebærer at mulighetene for kunstnerisk nyskaping og utforskning marginaliseres:

Enhver publikumsfiasko vil være fatal for organisasjonenes evne til å holde seg innenfor konsernets opptrukne rammer. Dette fører til at de nyskappingsambisjoner, eksperimenter og upopulære satsninger som preger kunstfeltets målsettinger og allmenne retorikk, blir en parentes i den store sammenhengen. Suksess er i realiteten viktigere enn progress. Kunstinstitusjonene er ridd av å måtte redusere den usikkerhetsfaktor som det er dens ypperste mål å realisere (Bjørkås 1998a:130).

Bjørkås slår altså fast at den statlige kulturpolitikken innebærer økt markedsorientering av kunstinstitusjonene, noe som i siste runde er en utvikling som bringer institusjonene vekk fra kunstfeltets egne verdier.

I tråd med Solhjells kritikk av kulturpolitikkforståelsen som synes å ligge til grunn for den konvensjonelle periodiseringen av kulturpolitikken historie, kan det hevdes at også beskrivelsene av den instrumentelle kulturpolitikken har en politisk slagside. Når det framheves at kunst og kultur i økende grad er blitt underlagt nyttevurderinger, enten ved å bli forstått som et instrument for å oppnå mål på andre områder eller ved å underlegges markedets lover, impliserer det en oppfatning om at nyttevurderinger representerer et perspektiv på kulturen som kulturen stort sett har blitt spart for i kulturpolitikken tidligere faser. I en viss forstand forutsettes det at staten da det tradisjonelle sosialdemokratiske og velferdsstatlige verdigrunnlaget ennå var retningsgivende, la en beskyttende hånd over kulturlivet. Nå derimot må kulturen, med utgangspunkt i det nyliberale tankegodset som fikk vind i seilene fra starten av 1980-årene og framover, tåle langt hardere medfart. I en analyse av retorikken i den regionale kulturpolitikken har forskerne Henningsen og Møller (2000) kritisert denne forutsetningen. Her hevder de at betegnelsen instrumentell kulturpolitikk bidrar til å tilsløre viktige aspekter ved den tradisjonelle kulturpolitikken. Når det forutsettes at kulturpolitikk som er fundert i dannelsesidealet og til dels i velferdsidealet ikke er instrumentell, underkjennes det at selv om for eksempel det kulturpolitiske dannelsesprosjektet var formulert som et frigjøringsprosjekt, så kan det også betraktes som en form for oppdragelse eller disiplinering av befolkningen. Når betegnelsen instrumentell kulturpolitikk reserveres for de siste tiårene av kulturpolitikken historie, bidrar det til å underkjenne at myndighetene også i tidligere faser har nyttiggjort seg kulturen for å fremme mål de har betraktet som viktige.

### **2.3 Klassisk bekymring**

Når kulturpolitikken betegnes som instrumentell, indikerer dette et ideologisk slektskap med samfunnsteorier som antar at moderniseringen av samfunnet preges av at en formålsrasjonell

tenkemåte gjør seg gjeldende på stadig flere områder av samfunnet, og at dette bidrar til å undertrykke andre rasjonalitetsformer. Bekymringer over at stadig større deler av samfunnslivet underlegges en instrumentell logikk, er gjennomgående i flere av samfunnsvitenskapenes mest framtrædende teoribidrag. Modernitetens framvekst beskrives gjerne som en utvikling som undergraver (troen på) de iboende verdiene ved sosiale fenomener og praksiser. Det framheves at en kalkulerende holdning, en mål-middeltenkning, gjør seg mer og mer gjeldende i moderne samfunnsformer. Den klassiske sosiologen Max Weber mente for eksempel at:

Den økende intellektualiseringen og rasjonaliseringen betyr *ikke* en generell forståelse av de livsbetingelser man (i dagliglivet) er stillet overfor. Det betyr noe annet, nemlig en viten om eller tro på at man alltid *kunne* oppnå denne forståelse hvis man bare ville, at det i prinsippet ikke finnes noen hemmelighetsfulle og uberegnelige krefter, at man tvertimot i prinsippet kan *beherske alle ting ved beregning*. Men det innebærer at alle mystiske krefter har tapt sin kraft. Man behøver ikke lenger – som primitive stammer som tror på slike makter – gripe til magiske midler for å beherske eller bønnfalle åndene. Det klarer man i dag ved hjelp av tekniske midler og beregning. Det er først og fremst dette som ligger i intellektualiseringen (Weber 1997:xix).

Weber konstaterte altså at en instrumentell rasjonalitet, en tro på muligheten av å ”beherske alle ting ved beregning”, i økende grad preget hele bredden av det vestlige samfunnets institusjoner. Det vestlige rasjonalitetsparadigmet ble i følge Weber retningsgivende ikke bare innen moderne vitenskap, formale rettsinstitusjoner, statsadministrasjon og profittorientert næringsliv, men også innen religion og kunst.

Med utgangspunkt i Webers begrep om avfortrylling, argumenterer Horkheimer og Adorno i boka *Opplysningens dialektikk* for at opplysningens rasjonalitet har en innebygd logikk som er dominerende og undertrykkende (Horkheimer og Adorno 1981 [1944]). Mens mennesket tidligere sto i et umiddelbart forhold til guder og til naturen, blir naturen med opplysningen rensket for åndelig innhold og guddommelig innflytelse. Dette innebærer at mennesket bemektiger og legger naturen under seg. Innebygd i denne prosessen ligger en bestemt logikk, den instrumentelle, som etter hvert overføres til alle typer av forhold og relasjoner som opplysningsmennesket inngår i. Også kunst- og kulturproduksjonen underlegges en instrumentell rasjonalitet og bidrar til en altomfattende fremmedgjøring. Kulturen blir til industri under det kapitalistiske systemet. Kulturen får underholdningspreg og varekarakter og bidrar ikke til en kritisk tenkning om de rådende samfunnsforholdene.

Jürgen Habermas (1995) hevder på sin del at moderne samfunn utsettes for en rasjonaliseringsprosess som undergraver viktige samfunnsverdier. Utgangspunktet for denne konklusjonen er skillet Habermas setter mellom ”livsverden” og ”systemverden”. Med

begrepet livsverden sikter han til estetiske og etiske sfærer som er forankret i språket, og som baserer seg på intersubjektivitet, konsensus, konvensjoner og ekspressive relasjoner. Systemverden består av vitenskapelige, tekniske og administrative sfærer styrt av en instrumentell logikk. Moderniteten kjennetegnes i følge Habermas av at systemverden koloniserer livsverden. Systemets rasjonalitet trenger inn og undertrykker livsverdenperspektivet gjennom kalkulering, objektgjøring og mål-middelrelasjoner. For kunstens vedkommende innebærer dette at kunstens verdi ikke lenger vurderes med utgangspunkt i krav om estetisk gyldighet, men strategisk med utgangspunkt i effektivitetstenkning.

Når flere bidrag til det kulturpolitiske kunnskapsfeltet peker på at kulturpolitikken er blitt mer instrumentell i perioden fra 1980 og fram til i dag, skriver de seg altså inn en lang kulturkritisk tradisjon. Få av de ovennevnte studiene behandler imidlertid forholdet mellom virkemiddeltenkningen i kulturpolitikken og nye elementer i forvaltningssystemene på kunstfeltet på den ene siden og eventuelle endringer i kunstfeltets rasjonalitetsformer på den andre på en eksplisitt måte basert på empiriske undersøkelser. Det er stort sett den politiske retorikken og ikke inngående studier av virkningene dette eventuelt har i kunstfeltet, som er utgangspunktet når kulturpolitikkforskerne har stilt den instrumentelle diagnosen. I en passasje hvor han tar for seg ”det instrumentelle kulturbegrep” som han mener for alvor ble innsatt i kulturpolitikken med kulturmeldingen fra 1992, går idéhistorikeren Geir Grothen likevel så langt som til å formulere følgende påstand: ”En kan se på det [det instrumentelle kulturbegrepet] som en endelig kulturell sekularisering, den endelige defloreringen av kulturområdet, et naturlig foreløpig slutt punkt i modernitetens omgang med kulturen, en omgang som begynte med å regne kunsten som håndverk, kunnen, sneiet innom det hellig, halvsekulært opphøyede, for å ende opp med den som en slags vekstfremmende faktor på lik linje med alt annet faktisk og mulig foreliggende” (Grothen 1996:106-107). Grothen mener altså at kulturpolitikken som ble skissert i kulturmeldingen fra 1992, innebærer en nivellering av kulturen som et særegent samfunnsområde. Kulturfeltet blir uthulet etter hvert som det på stadig nye måter blir penetrert av den instrumentelle rasjonaliteten.

#### **2.4 Offer for omgivelsenes trykk?**

Som nevnt baserer de ulike lanseringene av betegnelsen instrumentell kulturpolitikk seg stort sett ikke på inngående analyser av den instrumentelle kulturpolitikken virkninger i kunst- og kulturfeltet, men på endringer i kulturpolitikken som sådan. I flere studier som henter inspirasjon fra ny-institusjonelle teorier, har imidlertid organisasjonsendring og endrede

lederroller på kunstfeltet stått i sentrum for analysen. De ny-institusjonelle teoriene er blitt svært populære i flere fag og anvendes ofte i studier av offentlige organisasjoner og offentlig politikk og forvaltning.<sup>3</sup> I bidragene som anvender de ny-institusjonelle perspektivene på kunstfeltet, settes det gjerne fokus på forholdet mellom forventninger og forestillinger som gjør seg gjeldende i omgivelsene. Nærmere bestemt rettes søkelyset gjerne mot offentlige myndigheter, på den ene siden og organisasjonsutforming og lederroller på kunstfeltet på den andre. Her skal vi først se på noen amerikanske bidrag. Felles for dem er at de legger stor vekt på å forklare det de oppfatter som å være profesjonalisering av ledelsen og administrasjonen av kunstorganisasjoner med forhold i omgivelsene for disse organisasjonene.

Sosiologen Rosanne Martorella finner at organisasjoner innen den utøvende kunsten preges av tiltakende byråkratisering og rasjonalisering. I sitt bidrag er hun ute etter å finne årsakene til dette (Martorella 1983). Denne endringsprosessen knytter hun hovedsaklig til de utøvende kunstarnes tiltakende behov for offentlig støtte. Når kunstorganisasjoner mottar offentlig støtte, fordrer det at ledelsen og administrasjonen er profesjonell og tillitsvekkende, mener Martorella. Dette har i sin tur ført til en rasjonalisering av driften som har gjort at kunstvirksomheter i økende grad har satset på færre produksjoner og et populistisk repertoar. Martorellas konklusjoner ligner altså en del på Bjørkås sine (se ovenfor). Martorella forklarer også rasjonaliseringen og byråkratiseringen av organisasjoner innen utøvende kunst med at slike organisasjoner generelt er blitt større og langt mer komplekse enn de var tidligere. I tillegg finner hun at mange kunstinstitusjoner har utviklet to hierarkier som eksisterer relativt uavhengig av hverandre: et kunstnerisk og et ikke-kunstnerisk, det vil si administrativt.

Sosiologen Richard A. Peterson (1987) tar i likhet med Martorella tak i profesjonaliseringen av ledelsen og administrasjonen av kunstorganisasjoner. Utgangspunktet er det han identifiserer som framveksten av "kunstadministratoren" som en vesentlig forskjellig lederskikkelse fra "impresarioen". Petersons ambisjon er å forklare hvorfor impresarioen er blitt avløst av kunstadministratoren som den rådende lederrollen på kunstfeltet. Peterson framhever at impresarioen kjennetegnes av en lederstil som kombinerer tradisjonell autoritet, karisma og entreprenørskap. Relasjonene til medarbeiderne er personlige og uformelle. Kunstadministratoren har i motsetning til impresarioen ervervet formell kompetanse innen administrative fag og har affinitet til den byråkratiske organisasjonsmodellen. Peterson skisserer en rekke mulige forklaringer på denne overgangen.

---

<sup>3</sup> For en oversikt over de ny-institusjonelle teoriens nedslag i sosiologi, statsvitenskap og samfunnsøkonomi, se Scott 1995 og Peters 1999.

For det første påpeker Peterson i likhet med Martorella at et økt innslag av offentlig støtte til kunstlivet innebærer at det stilles økte krav til formelle rutiner i kunstorganisasjonene, som i sin tur gjør kunstadministratoren til en velegnet lederskikkelse i disse organisasjonene. Den økte offentlige støtten innebærer for det andre at kunstorganisasjonene må legitimere seg overfor offentlige myndigheter gjennom å skaffe nye publikumsgrupper. Peterson påpeker imidlertid at det ikke er publikumsøkning i seg selv som er det primære målet for kunstorganisasjonenes anstrengelser i markedsføringsarbeidet, men å opparbeide en legitimitet som kan bidra til å øke budsjettene. For det tredje påpeker Peterson at antallet lover og regler som kunstorganisasjoner må forholde seg til, har økt. Dette krever en formell og profesjonell lederrolle. For det fjerde har det skjedd en formalisering av de ansattes arbeidsforhold, for eksempel når det gjelder kontraktsinngåelser, ikke minst på grunn av den økte innflytelsen til fagforeninger. For det femte har kunstverden blitt internasjonalsert, noe som innebærer at planleggingshorisonten er blitt mye lengre enn den var tidligere. Kunstnere med en internasjonal karriere må gjerne engasjeres flere år i forveien.

De ovennevnte studiene peker altså på at kunstinstitusjoner opererer i omgivelser som har endret seg på en slik måte at institusjonelle tilpasninger har vært nødvendige for å overleve. Ikke minst pekes det på at kunstinstitusjonenes økte avhengighet av offentlig støtte (som det tross alt er langt svakere tradisjoner for i den amerikanske konteksten som danner deres utgangspunkt, enn i den norske/nordiske) innebærer at formelle og byråkratiske organisasjonstrekk har utviklet seg, og at lederfunksjonen i kunstinstitusjoner så å si presses over i en mer formalisert og profesjonalisert rolle. Uten at det gjøres til et eksplisitt tema, antydes det at særtrekk som ofte forbindes med kunstfeltet, det vil si uformelle og karismatiske kulturer, erstattes av kjennetegn vi snarere forbinder med byråkratier og bedrifter.

Det kan hevdes at de ovennevnte ny-institusjonelle bidragene langt på vei anvender en funksjonalistisk forklaringsmodell i analysen av den tiltakende profesjonaliseringen og byråkratiseringen av kunstorganisasjoner. Endringene som kan observeres i kunstorganisasjonene, hva enten de omhandler opprioriteringen av visse typer kompetanse eller økt fokus på markedsføringsarbeidet, forstås som tilpasninger for å overleve. Det gjøres til et poeng at de hensikter organisasjonene selv legger for dagen, for eksempel å øke publikumstilstrømningen, gjerne er hensikter som til syvende og sist er underordnet behovet for tilpasning til de institusjonelle omgivelsene.

En dansk forskergruppe (Jørgensen og Melander 1999) har gjennomført en studie hvor de har sammenlignet hvordan ulike offentlige organisasjoners påvirkes og lar seg styre av

omgivelsene. Studien fokuserer på fire caser, det vil si Det Kongelige Teater, Statsfrøkontrollen, Arbejdstilsynet og Rigshospitalet. Mens de andre institusjonene i følge Jørgensen og Melander m.fl. i større eller mindre grad utformes i tråd med forventninger og styringssignaler fra omverdenen, finner de at Det Kongelige Teater overhodet ikke responsiv i forhold til sine omgivelser. Blant annet viser de at mens politiske signaler og økonomistyring integreres i den faglige styringen og det faglige arbeidet i de andre offentlige organisasjonene, er kunst og økonomi og kunst og politikk klart atskilt ved Det Kongelige Teater. Danskene kommer altså til en annen konklusjon en de amerikanske bidragene. Dette forklarer forskerne på følgende måte (Jørgensen og Melander 1999:359):

Når Det kgl. Teater ikke udviser nogen større responsivitet, skyldes det, at denne organisation blant de fire har utviklet den sterkeste indre selvopfattelse og sin egen lukkede institutionelle forankring. Teatret er kun i ringe grad knyttet til institutionelle normer i sine omgivelser. Derimod er produksjonen sterkt knyttet til kunstnersamfundets faglige normer. Kunstens ophøjethed, dens eksistensielle frigørelse og uafhængighed af det materielle borgerlige normsystem er blevet accepteret af det øvrige samfund. (...) Denne styringslogik må naturligvis også gennemsyre Det kgl. Teaters omverdensforståelse. Teatret har derfor svært ved at reflektere over omgivelserne og svært ved at reagere konsistent gjennom handling.

Mens de amerikanske bidragene finner at kunstorganisasjoner lett påvirkes av institusjonelle forhold i omgivelsene, konkluderer denne danske studien altså motsatt. En kunstinstitusjon som Det Kongelige Teater viser seg å være svært robust i forhold til omgivelsenes forventninger.

## **2.5 Heldig forbrødring**

I motsetning til den kulturelle bekymringen som langt på vei utgjør en grunntone både når betegnelsen instrumentell kulturpolitikk kommer på tale, og når det påpekes at organisasjoner og institusjoner på kunstfeltet i økende grad adopterer organisasjonstrekk som først og fremst forbindes med en formell og byråkratisk rasjonalitetsform, er det levert en rekke bidrag som betrakter økt dialog og samhandling mellom kunst og økonomi som et positivt trekk ved samfunnsutviklingen. Her forutsettes det imidlertid at påvirkningen er gjensidig. I denne sammenhengen står Arts Management-tradisjonen, slik den er blitt importert og videreført i den nordiske konteksten, sentralt.

Arts Management har lenge vært merkelappen for et fagfelt i en del andre land, hvor innsikter fra ulike deler av bedriftsøkonomifaget er blitt brukt som utgangspunkt for å etablere en kunnskapsbase for ledelse og administrasjon av organisasjoner på kunstfeltet. Det er særlig de mange utdanningstilbudene som er etablert under denne merkelappen i den anglo-amerikanske delen av verden, som har bidratt til å sette fagfeltet på kartet. De siste årene har



imidlertid Arts Management begynt å slå rot i norsk og nordisk sammenheng også. Ikke minst har dette etter årtusenskiftet manifestert seg i et knippe doktoravhandlinger.

Emma Stenström tar i avhandlingen *Konstiga företag* (Stenström 2000) sikte på å undersøke forskjeller, forbindelseslinjer og fellesnevner mellom kunst og foretak. Avhandlingen beskriver tre parallelle endringsprosesser. For det første hevder Stenström at det pågår en estetisering av næringslivet. En rekke begreper som tidligere er blitt forbundet med kunstlivets diskurs, dukker i det senmoderne opp i næringslivet. Eksempler som Stenström trekker fram, er næringslivets fokus på ”opplevelser, underhållning, estetikk, aura, iscensättande, gestaltning, kreativitet och fantasi” (samme sted:224). For det andre framholder Stenström at det foregår en romantisering av forestillingene om næringslivsledelse. Dette belegger hun ved å trekke fram en metaforbruk innenfor ledelseslitteraturen hvor ledelse ses på som kunst, og hvor ledere sammenlignes med kunstnere. I følge Stenström er den romantiske kunstnermyten i det senmoderne forvandlet til en romantisk myte om næringslivslederen. For det tredje hevder Stenström at det foregår en økonomisering av kunstlivet. Forestillinger og språkbruk som tradisjonelt er blitt forstått som en ”kommersialismens diskurs”, har i det senmoderne fått gjennomslag i kunstlivet.

Grete Wennes' avhandling (Wennes 2002) tar et oppgjør med den anglo-amerikanske Arts Management-tradisjonen og kritiserer denne for å fokusere for ensidig på hvordan bedriftsøkonomiens løsninger på spørsmål om økonomi og organisasjon kan overføres til kunstlivet. Hennes bidrag forsøker å bøte på disse problemene ved å besvare spørsmålet om hva ledelse av kunst egentlig handler om. Gjennom kvalitative case-studier av Oslo-Filharmonien og Den Norske Opera kommer hun fram til at ledelse av kunstorganisasjoner best kan forstås ved hjelp av et sett paradokser, en rekke spenninger og motsetninger som ledere av kunstorganisasjoner må makte å manøvrere i forhold til. Kunstorganisasjoner kjennetegnes ved at de er ”multi-rasjonelle”. I kunstorganisasjoner møtes og konfronteres flere rasjonalitetsformer med hverandre, eller som Wennes formulerer det: ”Kunstorganisasjonen representerer det dynamiske møtet hvor kunsten møter foretaket, det emosjonelle møter det rasjonelle, og ’skjønnheten møter udyret’” (Wennes 2002:69). Wennes identifiserer sju ulike paradokser, en liste som ikke foregir å være uttømmende, men som etter hennes oppfatning, inkluderer de aller viktigste spenningene i arbeidet med å lede kunstnerisk virksomhet. Paradoksene er konstruert som begrepspar hvor hun tar i bruk metaforer som henspiller på den grunnleggende motsetningen mellom kunstens egen logikk og eksterne logikker. Senere har Wennes (2006) utgitt en lærebok om kunstledelse hvor hun bygger videre på analysene i doktoravhandlingen.

Ann-Sofie Köping (2003) analyserer i sin avhandling *Kungliga filharmoniska orkestern i Stockholm* og det konserthuset orkestret holder til i, med utgangspunkt i det hun betegner som relasjonell organisasjonsteori. Målet med analysen er å produsere kunnskap om organisatoriske prosesser i en kulturorganisasjon og finne ut om dette kan bidra til utviklingen av den organisasjonsteoretiske delen av bedriftsøkonomien. Slik anvender hun sin studie av symfoniorkestret til å utvikle mer generelle og overordnede teoretiske synspunkter. Köpings ambisjon er å overskride den tradisjonelle motsetningen mellom kunst og administrasjon gjennom utviklingen av en særskilt analysestrategi.

Teaterviteren Anne-Britt Gran og økonomen Donatella De Paoli har i flere arbeider (De Paoli 2003, Gran 2003, Gran og De Paoli 2005) analysert det de oppfatter som en tiltakende samhandling og utveksling mellom kunsten og næringslivet. Et viktig bakteppe for deres bidrag er påpekningen av at overgangen til en post-fordistisk og global økonomi innebærer at produksjonen av varer i økende grad retter seg mot nisjemarkeder framfor massemarkeder. For å holde tritt med konkurransen må næringslivets aktører i denne situasjonen produsere varer som ikke bare tilfredsstiller materielle behov, men som også har en ”kulturell merverdi”. Kunst, kreativitet og estetikk blir i denne sammenhengen sett som et avgjørende virkemiddel i kampen for å skille seg ut (De Paoli 2003, Gran 2003, Gran og De Paoli 2005). Gran og De Paoli framhever at den økte samhandlingen mellom kunsten og næringslivet for næringslivets del handler om at kunsten besitter verdier og kompetanser som næringslivet søker, at kunst og estetikk er blitt en stadig viktigere del av markedsføringen og merkevarebyggingen av produkter, at kunstens arenaer er attraktive møteplasser for næringslivet, at kunst kan gi bedrifter samfunnsmessig legitimitet, at kunst og estetikk i økende grad brukes som næringsutvikling på nasjonalt, regionalt eller lokalt nivå, og at teorier innen bedriftsøkonomien parallelt med alle de forannevnte punktene er blitt estetisert (Gran og De Paoli 2005).

For organisasjonene på kunstfeltet sin del er det i følge Gran og De Paoli også mye å vinne på et økt samvirke med næringslivet. Ikke minst kan det være penger å hente gjennom å gjøre sponsoravtaler med private bedrifter. Mens sponning av profesjonell kunstnerisk virksomhet langt på vei var et tabubelagt tema i kunstfeltet for tjue år siden, er sponning i dag i følge Gran en fullt ut akseptert finansieringsstrategi (Gran 2003). Gran påpeker dessuten at begrepene som brukes i omtalen av relasjoner mellom bedrifter og organisasjoner på kunstfeltet, indikerer at partene er opptatt av at de inngår i et gjensidig og likeverdig bytteforhold. Begrepene ”kultursponning” og ”sponsor” erstattes i mange tilfeller med begrepene ”kultursamarbeid” og ”samarbeidspartner”. Gran hevder således at ”[b]evegelsen

går fra mer tradisjonell sponning – ren veldedighet og beskjeden logoeksponering – til mer og mer integrert sponning der kulturproduktene/-aktivitetene integreres i bedriftenes profil, i organisasjonskulturen, i markedsføringen og i den øvrige virksomheten” (Gran 2003:97). Slik framholder Gran at sponsorbedriftene ikke kan karakteriseres som mesener som nøyer seg med å sole seg i glansen av sine sponsorobjekter. Bedriftene vurderer i økende grad hvordan utbyttet av samarbeidsrelasjoner til organisasjoner på kunstfeltet kan konkretiseres og relateres til budsjett- og regnskapstall.<sup>4</sup>

Gran og De Paoli forutsetter i sine analyser på den ene siden at kunstens autonomi i den moderne betydningen forsvinner. På den andre siden framholder de at kunsten likevel beholder sin livskraft. Kunsten er ikke avhengig av å være autonom for å utfolde seg og ha en viktig plass i samfunnet. Her er det altså ingen grunn til bekymring. Det vi har å gjøre med, er snarere snakk om en form for heldig forbrødring, hvor både kunst og næringsliv har noe å vinne. Gran påpeker således:

Autonomien som den moderne kunstinstitusjonen hviler på, synes truet både innenfra og utenfra, men de konkrete husene – teater, opera, gallerier, museer – vil få nye roller. Den autonome kunstinstitusjonen forgår, men husene består. Både husene og det som skjer inne i dem vil få nye roller å spille. Som for eksempel at kunsthusene kan inngå i nasjonens, regionens eller bedrifters merkevarebygging. Inne i kunsthusene er det fremdeles mulig å eksperimentere med former og konsepter. Det eksperimentelle og kreative har høy legitimitet i den globale økonomien, og det gjør kunsthusene til en form- og eksperimentleverandør for denne økonomien.

Den unge generasjon kunstnere er tilsvarende pragmatiske i forhold til hvor pengene kommer fra, og de kan drive økonomisk og kreativt vekselbruk mellom kunsthus og næringsliv (Gran 2003:101-102).

Gran tar på denne måten til orde for et langt mer optimistisk syn på utviklingen og understreker at hun med vitende og vilje velger seg et teoretisk perspektiv hvor hun kan unnslipe den bekymrede forståelsen av det økte instrumentelle innslaget i kunstlivet: ”Både det tyske og det franske perspektivet fører til endeløse bekymringer, og personlig vil jeg heller undersøke om denne estetiseringen også kan romme det skjønne, det sublime og det subversive til tross for dens gjennominstrumentaliserte rolle i økonomien” (Gran 2003:101-102). I følge Gran kan altså kunstens tette sammenveving med næringslivets prosesser og den instrumentelle bruken av kunst føre til at det utvikles ny og spennende kunst.

Sammenblandingen av kunst og økonomi kan fungere som en katalysator for nyskapende

---

<sup>4</sup> Samtidig vet vi at selv om sponsoravtaler er blitt mer og mer vanlig på kunstfeltet, utgjør sponsorinntektene jevnt over en svært liten andel av de totale inntektene, særlig for tradisjonelle kunstinstitusjoner som teatre, operaen og symfoniorkestre (Statistisk sentralbyrå 2003:52, 102). For de utøvende kunstinstitusjonenes del har Oslo-Filharmonien lenge ledet an med Norsk Hydro som hovedsponsor (Larsen 1999). Orkestrets sponsorinntekter utgjorde i 2003 5,3 % av orkestrets totale inntekter (Statistisk sentralbyrå 2003:102). Dette er imidlertid en høy andel sammenlignet både med de andre orkestrene og med teatrene og operaen.

kunstneriske prosesser. Det forutsettes således at forholdet mellom kunst og økonomi er gjenstand for dedifferensiering, og at det i skjæringspunktet mellom kunst og næringsliv oppstår hybrider som sveiser sammen elementer fra disse tidligere atskilte samfunnsområdene. Samtidig hevder Gran og De Paoli ut fra det samme perspektivet at det parallelt skjer en redifferensiering mellom disse samfunnssektorene:

På ett nivå oppstår altså hybrider som blander og krysser tidligere atskilte samfunnssektorer. På et annet nivå kan man skille mellom ulike typer hybrider fordi de springer ut fra ulike interesser og forskjellige motivasjonsfaktorer, som kan spores tilbake til de gamle systemene og deres mentalitet. Dermed utviskes og opprettholdes de sektorielle grensene på samme tid. I dag kan man betrakte hybridene som et uttrykk for både dedifferensiering og redifferensiering på samme tid – forskjellene utviskes på ett nivå og reetableres samtidig på et annet (Gran og De Paoli 2005:254).

På den ene siden fastslår Gran og De Paoli altså at skillet mellom kunsten og næringslivet viskes ut. Med forankring i teoretikere som Baudrillard og Latour hevder de at vi står overfor en gjennomgripende hybridisering og dedifferensiering som innebærer at vi må erkjenne at om vi noen gang har vært moderne, så er vi det i alle fall ikke lenger nå, jf boka *Vi har aldri vært moderne* (Latour 1996). På den andre siden hevder de at skillet mellom sektorene likevel opprettholdes, og at forankringen i de tradisjonelt atskilte samfunnssektorene gir ulik motivasjon idet kunsten og næringslivet smelter sammen i de nye hybridene. De ulike samfunnssektorene representerer altså likevel særegne og forskjelligartede motivasjoner. Det står imidlertid igjen som et ubesvart spørsmål hvordan samspillet mellom de ulike motivasjonsfaktorene foregår. Gran og De Paolis bidrag gir ikke noe oppklarende svar på hvordan kunstens og økonomiens rasjonalitetsformer forholder seg til hverandre i de prosessene de mener er så typiske for vår tid. De besvarer heller ikke spørsmålet om på hvilket nivå dedifferensieringen skjer og på hvilket annet nivå redifferensieringen foregår.

## **2.6 Kunsten er ikke lenger hva den en gang var**

Mens studiene innen Arts Management-tradisjonen har pekt på at skillet mellom kunst og økonomi er i ferd med å bli utvisket, har det stått sentralt for bidragsyterne til Cultural Studies-litteraturen å vise at det ikke lenger er grunnlag for å operere med noe klart skille mellom høykultur og lavkultur eller mellom kunst og kulturindustri. I følge Cultural Studies-litteraturen befinner vi oss i en postmoderne kultursituasjon, hvor mange av de skillelinjene som i moderniteten satte kunsten i en særstilling, ikke lenger er konstitutive (Featherstone 1991). Langt på vei har reformuleringer av kulturbegrepet vært Cultural Studies-tradisjonens varemerke, og her har problematiseringer av den nære diskursive koblingen kulturbegrepet har hatt til den vestlige kunsttradisjonen stått sentralt. Oppgradering av populærkulturens

sosiale status og kulturelle legitimitet har framstått som Cultural Studies' politiske prosjekt (Barker 2000). På den ene siden har representantene for Cultural Studies argumentert for at den tradisjonelle kulturforståelsens favorisering av høykulturen bygger på mange forutsetninger som ikke holder vann når de underlegges teoretisk eller prinsipiell gjennomtenkning. Det påpekes for eksempel at forutsetningen om at det er kvalitet som bestemmer hva som sorterer under merkelappen høykultur, først og fremst er en politisk forutsetning som i beste fall bare er løst koblet til kvalitetsnivået på ulike typer kulturuttrykk. Det er også blitt pekt på at forståelsen av at høykulturen krever og skaper et aktivt tolkende og reflekterende publikum, mens populærkulturen nærmest fjernstyrer sine konsumenter som om de var "cultural dopes", er problematisk (Fiske 1989). I denne sammenhengen blir det vist til at resepsjonen av populærkultur også krever dekodning, og at dette er en aktiv prosess hvor publikum anvender ulike tolkningsressurser som muliggjør tolkninger som går utover og overskrider det budskapet som er kodet inn i populærkulturen (Hall 1999 [1990]). Poenget er altså at også populærkulturen kan framkalle subversive tolkninger. Dette synspunktet er også blitt underbygd av flere resepsjonsstudier av populærkultur av typen såpeoperaer og populærmusikk (Morley 1980).

Kulturpolitikk har vært et sentralt begrep også i Cultural Studies-litteraturen, men her har begrepet hatt en annen betydning enn den vi har sett at stort sett gjør seg gjeldende i den norske og nordiske kulturpolitikkforskningen. Cultural Studies har fokusert på "cultural politics" for å begrepsliggjøre makten til å benevne ulike fenomener og skape representasjoner som former de kulturelle kartene som konstituerer mer eller mindre delte meningsfellesskap (Barker 2000:383). Skjematisk kan det således hevdes at mens den norske og nordiske kulturpolitikkforskningen stort sett har tatt utgangspunkt i en smal politikkdefinisjon, har Cultural Studies lagt en vid politikkdefinisjon til grunn. Og på samme måte som den nordiske kulturpolitikkforskningen er blitt kritisert for ikke å fange godt nok opp den normative og definatoriske makten i bestemte måter å forstå kultur på, har Cultural Studies blitt kritisert for ikke å gi nok oppmerksomhet til de institusjonelle sidene ved kulturpolitikken (Bennett 1992, McGuigan 2004).

## **2.7 Kunstnere uten karisma?**

Tesene om økt sammenblanding av kultur og økonomi, og av kunst og kommers, har i den norske kulturpolitikkforskningen fungert som et viktig bakteppe for flere studier av hva som motiverer kunstnerne i deres arbeid. Uten at spørsmålet er gjenstand for inngående empiriske studier, har vi for eksempel sett at Gran og De Paoli (2005:234) slår fast at mange kunstnere i

dag ut fra pragmatiske hensyn mer enn gjerne opererer på næringslivets arenaer. De er ikke ”så opptatt av om det de gjør er kunst og/eller reklame og markedsføring eller begge deler samtidig. Hvis de kan kombinere sine egne kunstneriske ambisjoner med det å tilegne seg ulike ressurser fra næringslivet – materialer, teknologi, penger – så gjør de det.” Spørsmålet om hva som kjennetegner kunstnerrollen i dag, og hvorvidt kunstnerrollen har endret seg i løpet av de siste tiårene, er også blitt behandlet i flere andre bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen. Mer spesifikt er det blant annet stilt spørsmål om kunstnerrollen i takt med generelle samfunnsendringer, for eksempel den politiske radikaleringen i 1970-årene eller postmoderne strømninger de siste tiårene, er blitt avsakralisert og avfortryllet.

Basert på et feltarbeid blant norske billedkunstnere har antropologen Arne Martin Klausen (1984, 1992) i antropologisk ånd etablert et skille mellom kunstneren som sjaman og kunstneren som håndverker. Klausen knytter sjamanmodellen av kunstneren til kunstnerrollen, slik den er blitt utviklet i Vesten siden romantikken. Sjamankunstneren er i følge Klausen (1984:106):

en karismatisk figur med talent, en evne som ingen kan definere uten gjennom dets manifestasjoner, som er det store kunstverk. For å bli kunstner er det mye som må læres, men det viktigste kan ikke læres, det er medfødt. Med visjonære evner trenger kunstneren inn i det ukjente og bringer det tilbake til allmennheten.

Klausen påpeker at den karismatiske kunstnerrollen har mye til felles med rollen sjamanen har i mange kulturer, og skriver således at:

Den originale, perfeksjonerte og talentfulle eller gudbenådede kunstner er på mange måter det moderne samfunns sjaman. Sjamanen trommedanser seg inn i ekstasen og møter det guddommelige som gir ham innsikt, forståelse og evne til å bringe disse opplevelsene videre. For store deler av den verdslige moderne befolkning er det kreative mennesket i stand til, som sjamanen, å nærme seg de åndskrefter vanlige mennesker ikke kan nå (Klausen 1992:196).

Klausen analyserer imidlertid kunstneropprøret i 1970-årene som en prosess hvor det ble tatt avstand fra den romantiske kunstnerrollen, og hvor håndverkeren fikk et visst gjennomslag som rollemodell for kunstneren. Dette innebar at kunstneren i høyere grad ble betraktet som en ”vanlig arbeider” som skulle ”nytte godt av velferdssamfunnets likhets- og trygghetsidealer” (Klausen 1992:197). Klausen konkluderer imidlertid med at sjamanrollen ved inngangen til 1990-årene definitivt står sterkere enn håndverkerrollen: ”Forestillingen om kunstneren og kunsten som noe nær det hellige er fortsatt sterk. Den moderne kunstner vil fortsatt likne mer på sjamanen enn på håndverkeren” (samme sted:197). Antropologen Jorid Vaagland (1993) kommer til samme konklusjon i en evaluering av de regionale

kunstnersentrene. Også Per Mangset gir sin tilslutning til denne tolkningen i en oversiktsstudie av norsk kunstnerpolitikk (Mangset 1995a).

På grunnlag av en studie av unge kunstnere utfordrer imidlertid antropologen Ellen K. Aslaksen (2004) forståelsen av at de unge kunstnerne i 1990-årene har vendt seg bort fra en politisk orientert håndverkerrolle og tilbake til en romantisk eller karismatisk kunstnerrolle. Hun hevder at begge disse begrepene er dårlig egnet til å fange inn hvilke motivasjoner og verdier som preger 1990-årenes unge kunstnere: ”De unge uttrykker skepsis mot å formidle *allmenne sannheter og 'store følelser'* og pålegger seg selv og kunsten en mer beskjeden samfunnspolitisk rolle enn det generasjonen før dem gjorde” (Aslaksen 2004:192). Aslaksen påpeker videre at de unge kunstnerne riktignok formidler ”skapertrang og uttrykksbehov”, men ikke i den forstand som det legges til grunn i den sjamanistiske og romantiske rollemodellen. Hun finner at de unge kunstnerne betoner ”utdanning, teoretisk kunnskap og å opparbeide tekniske ferdigheter” som avgjørende for sine kunstnerskap snarere enn ideen om et medfødt talent (samme sted:193). Hun konkluderer således med at 1990-årenes kunstnere heller identifiserer seg med ideer som er karakteristiske for vår postmoderne tid:

På samme måte som det verdimeslige innholdet i ”håndverkeren” som kunstnerrolle, var uløselig knyttet til sentrale ideer i sin samtid, ser vi hvordan 90-tallets kunstnerrolle står i et nært forhold til vår samtids postmoderne ideer. *Refleksivitet, relativisme, ironi og fravær av tillit til enhetlige forklaringsmodeller og tidligere tiders uttrykk* er noen stikkord som beskriver dagens unge kunstverden. Disse trekkene koblet til *et uttalt uttrykksbehov og trang til å skape* gir 90-tallets kunstnerrolle et meningsinnhold som på vesentlige punkter skiller seg fra både ”sjamanen” og ”håndverkeren” (samme sted:193).

Per Mangset har gjennomført en annen studie av unge kunstnere med sikte på å undersøke hvor sterkt den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen faktisk står i dag. Han ender opp med en todelt konklusjon. På den ene siden påpeker han at ”den karismatiske kunstnerrollen står nok sterkere i mitt materiale enn det man skulle vente ut ifra de mest tidsriktige postmoderne studiene av kunstfeltet” (Mangset 2004a:254). Den karismatiske kunstnerforståelsen utgjør fremdeles et sentralt og kanskje det mest betydningsfulle referansepunktet i måten unge kunststudenter forstår seg selv på. På den andre siden finner Mangset at det foregår ”en *differensiering av kunstnerroller* i det seinmoderne samfunnet, der nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på utspiller seg side om side med den *tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen*” (samme sted:251). Mangset nevner her rollene som ”*strategiske aktører, risikotakere eller kulturentreprenører*”. Med dette sikter han til kunstnere som åpenlyst søker ”både kunstnerisk og økonomisk suksess, uten å oppfatte det som motsetningsfylt” (samme sted:253). På bakgrunn av de tvetydige funnene påpeker Mangset at dagens unge kunstnere er

ambivalente til flere av de ideene som knytter seg til en karismatisk forståelse av kunstneryrket. De forteller at de tidlig oppdaget sitt talent, men oppfatter seg ikke som ”født til kunstnere”, og de har ”ambivalente holdninger til jakten på kommersielle gevinster” (samme sted:252). I en oppfølgingsstudie konkluderer Røyseng, Mangset og Borgen (2007) på lignende vis med at den karismatiske kunstnermyten utgjør et sentralt referansepunkt for unge kunstnere i etableringsfasen. De påpeker imidlertid at den karismatiske kunstnermyten ikke må forstås som en ahistorisk størrelse, men en form for diskursiv ressurs som refortolkes og reformuleres i ulike situasjoner og til ulike tider.

De ovennevnte studiene av kunstnerrollen peker på denne måten litt i begge retninger når det gjelder spørsmålet om hvilken status den moderne forståelsen av kunstneren har i dag. Det framheves at få kunstnere i dag identifiserer seg problemfritt med de svulstigste begrepene som er knyttet til den romantiske eller karismatiske kunstnerrollen. Samtidig utgjør visse av elementene fra den moderne måten å forstå frambringelsen av kunst et sentralt referansepunkt for de unge kunstnerne i forståelsen av deres egne kunstnerskap. Moderne og postmoderne forståelser av kunsten synes på denne måten å leve side om side. Eventuelt kunne man i tråd med Røyseng, Mangset og Borgen (samme sted) hevde at de ovennevnte studiene peker i retning av at den moderne kunstforståelsen refortolkes og reformuleres i tråd med ideologiske strømninger i tiden.

## **2.8 Oppsummering**

De ulike bidragene jeg har drøftet ovenfor, gir ulike typer kunnskap om og perspektiver på forholdet mellom kunst og ikke-kunst. Basert på denne gjennomgangen kan vi grovt oppsummert formulere fire ulike forståelser som gjør seg gjeldende i det kulturpolitiske kunnskapsfeltet når det gjelder hva som er status for forestillingen om kunstens autonomi:

- 1) Kunstens autonomi er under press som følge av at den instrumentelle fornuften i økende grad gjør seg gjeldende i kulturpolitikken og i måten kunstfeltets organisasjoner utformes og ledes på.
- 2) Kunstens autonomi er under avvikling som følge av økt samhandling og utveksling mellom kunsten og næringslivet. Ut av dette samspillet vokser det fram en heteronom og livskraftig kunst.
- 3) Kunstens autonomi er oppløst i takt med estetiseringen av hverdagslivet og nedbyggingen av skillet mellom høykultur og lavkultur. Kunsten har ikke lenger noen opphøyd posisjon, men er likestilt og sidestilt med mange andre kulturelle uttrykksformer.



- 4) Kunstens autonomi har en tvetydig status. På den ene siden utgjør den moderne forståelsen av kunst et viktig referansepunkt i dagens kunstfelt. På den andre siden gjør postmoderne kunstforståelser seg stadig mer gjeldende.

Spørsmålet om kunstens autonomi er imidlertid ikke den overordnede problemstillingen som er blitt søkt besvart i de ovennevnte studiene. Det kan innvendes at dette langt på vei er et spørsmål som vanskelig lar seg besvare på noen meningsfull måte. Det er for stort. Det er for vidt. Det er for ullent. Når jeg likevel har satt meg fore å undersøke hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i norsk scenekunst på starten av 2000-tallet, er det fordi jeg mener forestillingen om kunstens autonomi er et sentralt referansepunkt for veldig mye av den meningsproduksjonen som har foregått både i kunstfeltet og i de vitenskapelige disiplinene som behandler kunsten. Dette mener jeg også går tydelig fram av min drøfting i dette kapitlet. La meg derfor spesifisere hva slags ærend jeg er ute i.

Når jeg tar utgangspunkt i forestillingen om kunstens autonomi, er det med sikte på å undersøke hvorvidt denne forestillingen gjør seg gjeldende i sentrale diskurser i og omkring kunstfeltet, hvorvidt denne forestillingen brytes mot (eller kanskje brytes ned av) andre typer av forestillinger, og eventuelt på hvilke måter denne forestillingen og brytningen mot andre typer av forestillinger virker konstitutivt på prosesser som preger dagens scenekunstfelt. Jeg har altså til hensikt å studere forholdet mellom ulike måter å betrakte kunst på. I denne sammenhengen skriver jeg konsekvent *forestillingen* om kunstens autonomi. Med dette vil jeg indikere et bestemt analytisk perspektiv. Formuleringen er valgt for å understreke at kunstens autonomi utgjør kjernen i en bestemt måte å forstå kunst på. Denne forståelsesmåten er vokst fram som et resultat av historiske prosesser og må forstås på bakgrunn av de historiske, kulturelle og sosiale forutsetningene som gjorde den mulig. Kunstens autonomi er ikke en absolutt eller på forhånd gitt størrelse, og forestillingen det her er snakk om, vil i likhet med andre forestillinger oppfattes ulikt i ulike sosiale og historiske kontekster. Ved å forholde meg til kunstens autonomi på denne måten, ønsker jeg i denne avhandlingen å rette oppmerksomheten mot meningsdimensjonen ved det feltet jeg studerer. Men hva innebærer det? Hva er meningsnivået? Og hvordan kan vi stille det analytiske blikket inn mot dette nivået? I det neste kapitlet vil jeg diskutere ulike teoretiske bidrag med sikte på å etablere et analytisk rammeverk som kan brukes til å undersøke hvordan scenekunst gis mening med utgangspunkt i ulike betrakningsmåter.

### 3. Autonomi som konstitusjon og illusjon

I følge den danske statsviteren Niels Åkerstrøm Andersen står samfunnsvitenskapene for tiden i konstruktivismens tegn (Åkerstrøm Andersen 1999:9). I følge Åkerstrøm Andersen innebærer dette at de spørsmålene samfunnsvitere nå stiller, i høyere grad enn før, er av epistemologisk framfor ontologisk karakter. Innenfor den konstruktivistiske samfunnsvitenskapen ligger ikke interessen primært i hva som kjennetegner ulike fenomener i og for seg, men i hvordan ulike fenomener blir forstått, og hvordan fenomenene blir skapt gjennom de måtene de blir forstått på. Det forutsettes på denne måten at våre klassifiseringer og forståelsesmåter fungerer konstitutivt. Fenomenene vi omgir oss med, er ikke gitte eller absolutte størrelser, men de konstitueres som meningsfulle gjennom vår måte å sette navn på dem og forstå dem på. Den sosiale virkeligheten skapes gjennom den måten den gis mening på i samfunnet.

Med vektleggingen av epistemologiske spørsmål endrer også samfunnsvitenskaplige beskrivelser av sosiale fenomener karakter. Inspirert av den tyske sosialteoretikeren Niklas Luhmanns terminologi hevder Åkerstrøm Andersen at fokuset flyttes fra iakttagelser av fenomener til iakttagelser av hvordan fenomener iakttas (samme sted:15). Med epistemologien som utgangspunkt vil beskrivelsene av den sosiale virkeligheten bake inn og rette søkelyset mot prosesser hvor fenomenene er blitt og blir skapt. Samtidig som denne dreiningen reflekterer et bestemt syn på hvordan man best kan produsere kunnskap om samfunnet, må den også forstås som uttrykk for en refleksiv ambisjon. Den konstruktivistiske og epistemologisk orienterte samfunnsvitenskapen kjennetegnes gjerne av en tro på at forskningen gjennom å perspektivere den selvfølgelige måten vi omgås virkeligheten på, bidrar til refleksjon, ikke bare i kunnskapsfeltet forskeren opererer i, men også i samfunnet mer allment. Å problematisere de sosiale tatt-for-gitthetene som konstituerer ulike fenomen, kan bane veien for nye måter å tenke på.<sup>5</sup>

Når ambisjonen i denne avhandlingen er å undersøke hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i og i tilknytning til norsk scenekunst, og hvorvidt denne forestillingen virker konstitutivt på rådende forståelser av scenekunst, plasserer jeg meg således i den delen av samfunnsvitenskapen som Åkerstrøm Andersen sikter til. Denne

---

<sup>5</sup> Det vil imidlertid være urimelig å operere med et absolutt skille mellom ontologisk og epistemologisk orientert samfunnsvitenskap. Uansett hvor epistemologisk orientert en samfunnsvitenskapelig analyse er, vil den inneholde implisitte eller eksplisitte antakelser om hvordan verden er. Og på samme måte som en epistemologisk orientert samfunnsvitenskap opererer med ontologiske forutsetninger, vil en ontologisk orientert samfunnsvitenskap også ha forutsetninger om hvordan vi forstår den sosiale virkeligheten.

plasseringen innebærer et brudd med den ontologiske ambisjonen som ligger til grunn for den filosofiske estetikens behandling av kunsten, slik den kommer til uttrykk i utviklingen og innsettelsen av kunstens autonomi som begrep. I dette kapitlet skal jeg drøfte ulike begrepsmessige innganger til å studere hvordan kunst forstås og gis mening fra ulike ståsteder. Her vil jeg primært henvende meg til tre teoretikere: Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann og Michel Foucault, som hver på sitt vis har utviklet analysestrategier som kan brukes for å analysere hvordan våre forståelsesmåter fungerer konstitutivt på og i den sosiale virkeligheten. I den første og største delen av kapitlet vil jeg diskutere hvordan Bourdieus og Luhmanns begrepsapparater kan brukes for å studere hvordan bestemte forståelsesmåter gjør seg gjeldende innenfor avgrensede samfunnsområder. Her vil deres analyser av kunsten selvsagt stå sentralt (Bourdieu 1993, 2000, Luhmann 2000). I den andre delen av kapitlet vil jeg problematisere den nære koblingen Bourdieu og Luhmann gjør mellom spesifikke betrakningsmåter og bestemte samfunnsområder og kontrastere deres tilnærming med Foucaults. Mens jeg med utgangspunkt i Bourdieu og Luhmann vil belyse hvordan forestillingen om autonomi kan forutsettes å fungere konstitutivt for de betrakningsmåtene som gjør seg gjeldende innenfor ulike samfunnsområder, og i min sammenheng kunsten, vil jeg med utgangspunkt i Foucault drøfte om ikke forestillingen om autonomi snarere må forstås som illusorisk.

### **3.1 Autonomi som konstitusjon**

De begrepsmessige utgangspunktene for Bourdieu og Luhmann når de spesifiserer hvordan ulike betrakningsmåter institusjonaliseres innenfor gitte samfunnsområder, er henholdsvis begrepene om sosiale felt og sosiale systemer. Vi skal derfor starte med å se nærmere på hvordan vi kan forstå disse begrepene.

#### *3.1.1 Felt*

Bourdieus feltbegrep viser til et område av samfunnet som er differensiert ut, og som fungerer etter egne ”lover og regler” (Bourdieu 1993:162ff). Felt består av nettverk av over- og underordnede posisjoner som tildeles de aktørene som deltar på feltet. Tildelingen av posisjoner foregår etter feltspesifikke kriterier som varierer mellom ulike felt. Bourdieu betegner således felt som sosiale mikrokosmos. De konstituerer særegne virkeligheter hvor bestemte betrakningsmåter er legitime, mens andre blir forsøkt ekskludert. Feltenes særegne betrakningsmåter artikuleres sjelden eksplisitt. Det er snarere snakk om en måte å forstå og vurdere verden på, som aktørene slutter seg til på en implisitt og stilltiende måte. Samtidig kjennetegnes feltene av striden om hva som skal utgjøre grunnlaget for tildelingen av

posisjoner. Feltet er altså en sosial stridsarena som er konstituert rundt en særegen, men likevel nokså implisitt betraktningmåte.

Bourdieu bruker gjerne spillmetaforen for å utdype hvordan vi kan forstå feltenes virkemåte (se for eksempel Bourdieu og Wacquant 1993:83ff). Når vi deltar i et spill, engasjerer vi oss på en sån måte at utfallet av spillet ikke lenger er likegyldig for oss. Vi nærer en interesse for spillet som innebærer at vi slutter oss til spillets verdi. En slik tilslutning uttrykkes sjelden eksplisitt, men skjer på en praktisk og umiddelbar måte. Det er gjennom selve deltakelsen i spillet at tilslutningen skjer. Når vi deltar i spillet, blir vi samtidig fanget av det. Deltakerne i de stridene som utspiller seg på sosiale felt, slutter seg på lignende vis til feltets trosforestillinger. Slik dannes det en kollektiv tro på spillet og på verdien av innsatsen. Konkurransen og konflikten mellom aktørene bidrar snarere til å forsterke enn å svekke feltets særegne trosforestillinger. At aktørene finner det verdt å delta i de stridene som utspiller seg på feltet, understreker at spillet framstår som verdifullt. Feltet forvalter noe som aktørene finner attraktivt.

For Bourdieu er det en sentral ambisjon å påvise hvordan sosial ulikhet produseres, og feltbegrepet må forstås med utgangspunkt i denne ambisjonen. Ikke alle lykkes like godt i de kampene som utspiller seg på et felt. Feltet er et system av relasjoner av over- og underordnede posisjoner. Den enkelte aktørs plassering i feltet avhenger av det forrådet av kapital hun besitter. Eller for å fortsette spillmetaforen, sjansen for å vinne avhenger av hvilke kort man har på hånden. Generelt kan kapital defineres som det som gjenkjennes og anerkjennes som verdifullt og attråverdig av aktørene som deltar på et felt. Bourdieu opererer med flere kapitalformer, hvorav symbolsk kapital er den mest generelle og overordnede. Og blant alle fordelinger er fordelingen av symbolsk kapital i følge Bourdieu også den mest nådeløse (Bourdieu 1999:250). Begrepet handler kort og godt om sosial verdsetting. Symbolsk kapital er et begrep for den sosiale betydning og anerkjennelse ulike aktører tilkjennes. Å inneha symbolsk kapital innebærer å bli ansett som betydningsfull, som en anerkjent autoritet. Fordelingen av symbolsk kapital er en fordeling av sosial betydning og eksistensberettigelse.

Hva som anses som betydningsfullt, varierer i følge Bourdieu mellom ulike sosiale arenaer. Feltene verdsetter ulike kapitalformer forskjellig. Slik kjennetegnes hvert felt av at det er utviklet et særegent grunnlag for verdsetting, noe som kommer til uttrykk i hva slags kapitalform som står høyest i kurs. Økonomisk kapital er åpenbart avgjørende for hva slags posisjon du får tildelt i det økonomiske feltet, men gir ikke nødvendigvis noen uttelling i

vitenskapsfeltet. Her er det heller ulike former for kulturell kapital, ikke minst utdanningskapital, som er avgjørende for hvilken posisjon du kan innta.

Kapitalbegrepet har både en objektiv og en subjektiv komponent (Bourdieu 1999:249ff). På den ene siden er fordelingen av kapital et uttrykk for objektive strukturer av over- og underordnede posisjoner på et felt. Disse strukturene må forskeren konstruere i en feltanalyse. På den andre siden hviler de ulike kapitalformene på en subjektiv opplevelse av hva som er betydningsfullt. For at et kunstverk, for eksempel teaterstykket *Vakkert* av Jon Fosse, skal framstå som betydningsfullt, må det eksistere persepsjonsmåter som gjenkjenner og anerkjenner det originale i Fosses dramatik. Det må finnes habitusformer som er i overensstemmelse med det som gjelder som kapital på feltet.

Bourdieu spesifiserer habitus som kroppsliggjorte skjemaer som aktørene handler og orienterer seg i verden ut fra (Bourdieu 1999:144). Skjemaene er et produkt av de erfaringene aktørene har, og som har satt seg i kroppen. Slik blir aktørene disponert for å reagere på bestemte måter i gitte situasjoner.

Denne måten å begrepsfeste den sosiale formingen av aktørers handlinger på, har vært gjenstand for mye kritikk. Reduserer ikke habitusbegrepet individets handling til mekaniske reaksjoner på ytre faktorer (se for eksempel Alexander 1995 og Elster 1981)? Omvendt har Bourdieus vektlegging av aktørers strategier for å oppnå privilegerte posisjoner på de ulike feltene også blitt tolket som et syn på handling som har likheter med teorier om rasjonelle valg (Elster 1981). Bourdieu påpeker imidlertid at hans ambisjon med begrepet habitus er å overskride begge disse forståelsene av handling:

Mot begge disse teoriene må vi sette at de sosiale aktørene er utstyrt med en habitus som er innskrevet i kroppen gjennom tidligere erfaringer. Disse systemene av mønstre for oppfattelse, vurdering og handling gjør det mulig å utføre handlinger styrt av praktisk kunnskap, basert på lokalisering og undersøkelse av betingede og konvensjonelle stimuli som de er disponert for å reagere på, og samtidig gjør de det mulig, uten eksplisitt fastsatte mål eller rasjonelle beregninger av midler, å fremkalle tilpassede strategier som hele tiden fornyes, men innenfor de strukturelle begrensninger som de er produkter av, og som definerer dem (Bourdieu 1999:144).

På denne måten bidrar begrepet om habitus til å understreke at den virkelighetsforståelsen som konstituerer et felt, har en implisitt karakter. Feltet fanger. Har man gått inn på et felt med et visst engasjement, blir også ens betraktningssmåte varig formet av dette: "Det vil si straks man godtar det konstituerende synspunktet innenfor et felt, er man ikke lenger i stand til å betrakte det fra et eksternt synspunkt" (Bourdieu 1999:100).

### 3.1.2 System

I likhet med Bourdieus begrepsfesting av felt presiserer Luhmann at sosiale systemer representerer en betraktningmåte som er konstitutive for dem. Et system tilbyr en bestemt måte å se verden på. Et avgjørende utgangspunkt for Luhmanns begrep om system er skillet mellom system og omgivelser (Luhmann 1995:6). Et system eksisterer i kraft av at det er etablert et skille mellom systemet og dets omgivelser. Poenget kan framstå som banalt, men ikke desto mindre utgjør det et annet utgangspunkt for å utvikle en teori om systemer enn det som kjennetegner tradisjonell systemteori, ikke minst slik den er blitt formulert av den klassiske sosiologen og strukturfunksjonalisten Talcott Parsons (1970 [1951]) som Luhmann studerte hos tidlig i 1960-årene. I tradisjonell systemteori relateres systemet til en større samfunnsmessig helhet. Et system blir forstått som en del hvis betydning ikke kan forstås uavhengig av den helheten den bidrar til å skape. Systemets funksjon er å bidra til en helhets likevekt og fortsatte eksistens. Hos Luhmann representerer et sosialt system imidlertid en bestemt betraktningmåte som ikke har noe annet referansepunkt enn seg selv (Luhmann 1995). Sosiale systemer er selvrefererende systemer. Omgivelsene for systemet er i utgangspunktet irrelevante, og systemet er lukket om sin egen kommunikasjon. Konfrontert med en kontinuerlig informasjonsflyt skaper sosiale systemer således et bestemt fokus, hvor noe markeres som relevant, mens mye blir oppfattet som likegyldig informasjon.<sup>6</sup>

Luhmann bruker begrepet om autopoiesis, et begrep som opprinnelig ble utviklet innen biologien, for å spesifisere hvordan systemenes grunnleggende lukkethet kan forstås (se for eksempel Luhmann 2000:13, 215). Når de sosiale systemene forstås som autopoietiske, betyr det at de skaper seg selv med utgangspunkt i sine egne bestanddeler. Systemene er selvdannende. Bestanddelene som gjør denne selvdanningen mulig, er spesifikke strukturer eller kriterier for meningsfull kommunikasjon. Systemenes selvdannende karakter betyr likevel ikke at relasjonen til omverdenen er fullstendig irrelevant. Et system forholder seg til informasjon fra omverdenen, men denne kan bare gjøres meningsfull med utgangspunkt i systemets egen betraktningmåte. Kjetil Jakobsen (2004:80) formulerer dette poenget slik:

Systemet er ikke seg selv *nok*, det har et stoffskifte med omverdenen, men det er seg selv, for så vidt som det er systemets operasjonelle lovmessigheter som styrer stoffskiftet. Det autopoietiske systemet ernærer seg egensidig av omverdenen. Det er en levende maskin, som i motsetning til mekaniske systemer, som en bilmotor, kan reparere seg selv når noe går galt.

---

<sup>6</sup> For en redegjørelse for forskjeller mellom Parsons' og Luhmanns systemteorier, se for eksempel Jönhill 1997:28f.

Systemenes grunnleggende lukkethet er altså ikke hermetisk, men handler om at systemet alltid har seg selv som utgangspunkt.

Sosiale systemer er i følge Luhmann funksjonelt differensierte, det vil si at systemene tjener bestemte funksjoner. Han presiserer at funksjon i denne sammenhengen ikke må knyttes til hensikter slik det er nærliggende å gjøre med utgangspunkt i den tradisjonelle systemteorien. Systemenes funksjon er ikke å bidra til helhetens opprettholdelse. Når Luhmann spesifiserer hva som er de sosiale systemenes funksjon, tar han et annet utgangspunkt, nemlig i en grunnleggende erkjennelse av individets utfordringer i det moderne samfunnet: Den sosiale virkeligheten er kompleks, altfor kompleks til at vi kan ta den innover oss som en meningsfull realitet i sin helhet. Systemenes funksjon er å redusere denne kompleksiteten slik at virkeligheten omkring oss likevel kan framstå som meningsfull. Systemenes funksjon er å produsere meningsfull kommunikasjon om en spesifikk sosial sfære (Luhmann 1995).

Luhmanns systemteori er abstrakt. Det er vanskelig å fange poengene Luhmann formulerer på en konkret måte. Dette gir særlige utfordringer for bruken av Luhmann i en konkret analyse. De sosiale systemene framtrer ikke som konkrete fenomener. Som Brekke m.fl. (2003:97) understreker, er de heller ikke ”romleg avgrensa frå kvarandre, men dei representerer ulike aspekt av den kommuniserbare verda (dvs. samfunnet) og kastar ulike typar perspektiv ut i omverda.” Systemene representerer en særegen betraktningssmåte som former vår forståelse av virkeligheten på grunnleggende vis.

Luhmanns systemteori er ikke bare abstrakt, den er også kontroversiell. Systemteorien bryter med mange av samfunnsvitenskapens mest etablerte teoretiske grunnforestillinger. Ikke minst gjelder dette den statusen individet har i teorien. Mens aktørnivået har en betydelig plass i Bourdieus feltteori, er handlende aktører plassert på utsiden av Luhmanns teori om sosiale systemer. Individet tilhører i følge Luhmann systemets omgivelser. Det er kommunikasjonen i seg selv og ikke individenes aktive deltakelse i kommunikasjonen som settes i sentrum for analysen. I kraft av å være autopoietiske er systemene heller ikke skapt av individuelle handlinger, men av kommunikasjon.

Dette synspunktet har møtt betydelig motstand. Kan det etableres en meningsfull samfunnsteori uten at individet gis en sentral plass?<sup>7</sup> Mot dette kan det imidlertid hevdes at forsøkene på å inkludere individet i samfunnsteoriene også medfører mange problemer, slik diskusjonene om Bourdieus habitusbegrep illustrerer. Når individet gis en plass i teorier om

---

<sup>7</sup> Spørsmålet om individets plass i systemteorien har for eksempel vært tema i kontroversene mellom Habermas og Luhmann (Brekke m. fl. 2003:105).

samfunnet, må enkelte egenskaper framheves på bekostning av andre. Forståelsen av individet baserer seg på et begrenset utvalg av egenskaper. Slik kan det hevdes at alle samfunnsteorier som tar utgangspunkt i handlende individer, med nødvendighet vil være reduksjonistiske (Brekke m.fl. 2003:104f). Når Luhmann holder individet på utsiden av systemet og plasserer det som en del av de sosiale systemenes omgivelser, gjør han individet til en del av den siden av distinksjonen mellom system og omgivelser hvor kompleksiteten absolutt er størst. Mens systemer gjennom et begrenset fokus reduserer kompleksitet, representerer omgivelsene en nærmest ubegrenset kompleksitet. Luhmann hevder således at når systemteorien plasserer individet i systemenes omgivelser, åpner dette for en radikalt frigjørende måte å tenke om individet på (Luhmann 1995:212).

Bourdieu og Luhmann opererer med ulike kriterier for å bestemme hva som kvalifiserer som felt og system. Det som imidlertid er felles, er at både feltbegrepet og systembegrepet forutsetter autonomi i forhold til den øvrige sosiale virkeligheten. Jeg skal nå se nærmere på hvordan de spesifiserer denne autonomien gjennom å trekke inn deres kunstsosiologiske arbeider. Hvilke forutsetninger må være til stede for at kunsten kan omtales som autonom? Og hvilke kriterier må være oppfylt for at kunsten skal kunne omtales og behandles som et felt eller et system?

### 3.1.3 *Kunsten som felt*

Bourdieu påpeker at et samfunnsområde ikke kan forstås som et felt hvis det ikke eksisterer strid om hvilke verdsettelseskriterier eller former for kapital som skal være utgangspunktet for de posisjonene man kan innta. Feltet er en sosial stridsarena. Når kunsten omtales som felt, fordrer det at ingen lengre kan påberope seg en endelig autoritet i kunstneriske spørsmål. Kunsten er blitt et stridsemne. Striden knytter seg til spørsmål som: Hva er god kunst? Hvilke kunstnere bør anerkjennes som betydningsfulle og på hvilket grunnlag? Bourdieu beskriver utviklingen fram mot en slik situasjon på denne måten:

Jag kommer även att analysera den process som leder till att konstnärnas universum upphör att fungera som en hierarkiserad *apparat*, kontrollerad av en kår, för att stegvis utvecklas till ett *fält* för konkurrensen om monopol på konstnärlig legitimitet. En utveckling mot ett upprättande av ett fält är en utveckling mot en *institutionalisering av laglösheten*, där ingen längre kan upphöja sig till herre över och eneväldig innehavare av *nomos*, principen bakom den legitima perceptionen og uppdelningen (Bourdieu 2000:205).

Når kunsten er blitt et felt, finnes det ikke noen allmektig autoritet, men en konkurranse mellom flere "uvisse guder" (samme sted).



I sin analyse av framveksten av et autonomt litterært felt i Frankrike i andre halvdel av 1800-tallet legger Bourdieu vekt på at både indre og ytre forutsetninger måtte være til stede for at feltet kunne erobre en selvstendig status (Bourdieu 2000). På den ene siden påpeker han at feltets selvstendighet forutsetter at det utvikles en strid mellom en autonom og en heteronom pol som er relativt uavhengig av forhold utenfor litteraturen. Differensieringen av slike poler betyr at det etableres to typer av markeder for litteratur som opererer etter ulike vurderingsprinsipper. For det første etableres det et marked for begrenset produksjon. Dette markedet består primært av andre produsenter på det samme feltet. Satt på spissen innebærer det at forfatterne utgjør et marked for hverandre. Posisjonene bestemmes gjennom den gjensidige vurderingen de gjør av hverandre. For det andre etableres det et marked for storskalaproduksjon. Denne litterære produksjonen retter seg mot det brede publikum. Posisjonene bestemmes på grunnlag av den generelle befolkningens interesse for å kjøpe denne litteraturen.

I det litterære feltets erobring av en selvstendig status er det et avgjørende moment at den autonome polen, det vil si markedet for begrenset produksjon, utvikler seg til å bli det rådende tyngdepunktet. Definisjonsmakten i striden om hva som er god litteratur, ligger primært til den autonome polen. Det vil si at det utvikles en kapitalform som er spesifikk for det litterære feltet, og som har som forutsetning at de litterære kvalitetene ved verkene som produseres, vurderes uavhengig av hvorvidt verkene lykkes i henhold til suksesskriterier som er hentet fra andre felt. For eksempel ville det å bringe salgstall inn i vurderingen bety at det økonomiske feltets verdsettingskriterier fikk innpass. Utviklingen av en feltspesifikk kapitalform innebærer at det også utvikler seg mentale strukturer som er særskilte for det litterære feltet. Det utdifferensieres habitusformer som er i overensstemmelse med de verdsettingsprinsippene som er gyldige på det litterære feltet.

På den andre siden påpeker Bourdieu at visse ytre forutsetninger har fungert som mulighetsbetingelser for at den indre strukturen på det litterære feltet har kunnet utvikle seg. For det første er det viktig at det vokste fram et marked for kunst som gjorde det mulig for produksjonen av kunst å kunne foregå relativt uavhengig av sentrale maktinstitusjoner i samfunnet. Når kunsten formidles via et "anonymt" marked og ikke gjennom kirke eller andre maktinstitusjoner, innebærer det at produksjonen av kunst fristilles. For det andre peker Bourdieu på betydningen av bestemte demografiske endringer. I første halvdel av 1800-tallet ble utdanningsnivået i Frankrike betydelig hevet, noe som skapte et press på relevante jobber. Med økt utdanningsnivå fikk den sosiale statusen til kunstnerisk aktivitet samtidig et løft. Dette førte i følge Bourdieu til at et betydelig antall mennesker flyttet til Paris for å forsøke

seg som forfattere. I dette miljøet ble det utviklet autonome kriterier for vurdering av litteratur. Demografiske endringer la altså til rette for at en autonom pol kunne vokse fram på det litterære feltet.

Bourdieu gjør en lignende analyse av utviklingen av autonomi innen billedkunsten (Bourdieu 1993:238-253). Mens akademiinstitusjonen i Frankrike lenge hadde monopol på å autorisere kunstnere og kunstverk, innebar økningen i antallet etablerte og ukjente malere utover 1800-tallet at det kunne utvikle seg strider om hva som skulle gjelde som god billedkunst. Også her ble det utviklet et motsetningsforhold mellom en autonom og en heteronom pol.

Etter hvert som den autonome polen befester seg som et tyngdepunkt innenfor hver kunstart, blir motsetningen mellom disse polene i følge Bourdieu viktigere enn forholdet mellom ulike kunstarter (Bourdieu 2000:190ff). Slik utvikler det seg en struktur som generelt er kjennetegnende for kunst, og som er langt viktigere enn skillelinjene mellom ulike typer for kunstnerisk aktivitet. Kunsten blir et eget felt.

#### *3.1.4 Kunsten som system*

For at det skal være mulig å snakke om et system i luhmannsk forstand, må det være etablert et skille mellom systemet og dets omgivelser. Luhmann påpeker at det grunnleggende skillet kunstsyste­met skaper til omgivelsene, etableres gjennom at kunsten skaper en forestilt og fiksjonell virkelighet, som er en annen virkelighet enn den som eksisterer på utsiden av systemet (Luhmann 2000:142, 185). I kunstsyste­met er det altså kunstverk som er den primære gjenstanden for kommunikasjon. Luhmann påpeker at både interne og eksterne forutsetninger må være til stede for at et autonomt kunstsyste­met kan utvikle seg.

På den ene siden må det eksistere en spesifikk kommunikasjon som identifiserer kunst som noe annet enn andre fenomener. Det må eksistere meningsstrukturer eller begrepsapparat som gjør at kommunikasjonen om kunst skiller seg fra kommunikasjonen om andre ting. Dette begrepsapparatet har en eksklusiv karakter i den forstand at det kun gjelder innenfor kunstsyste­met. Det kunstsyste­met spesifikke begrepsapparatet har ingen allmenn gyldighet. I Luhmanns analyse av framveksten av et autonomt kunstsyste­met utgjør utviklingen av estetikken som et særegent emne innen filosofien mot slutten av 1700-tallet et avgjørende moment (Luhmann 2000:241). Med den filosofiske estetikken ble det utviklet et spesifikt begrepsapparat som kunne brukes i kommunikasjonen om kunst. Dette innebærer at kommunikasjonen om kunst avgrenser seg til spørsmål om estetik. Vurderinger av hva som

er sant og falskt, eller riktig og galt blir således irrelevante for kunstsystemet, og overlates til andre systemer.

På den andre siden må omverdenen slippe taket i kommunikasjonen om kunst og overlate den til kunstsystemet for at kunsten skal kunne etablere seg som et autonomt system. Omverdenen må erkjenne at kommunikasjonen om kunst hører hjemme under en helt bestemt betraktningsmåte, nemlig i kunstsystemet. Dette innebærer også at hvis det overhodet skal kunne utvikles autonome systemer i luhmannsk forstand, må samfunnet være funksjonelt differensiert. Det må eksistere en systeminndeling som skiller ulike former for kommunikasjon fra hverandre, og hvor de ulike systemene på den ene siden er lukket om seg selv, altså opptatt med egne ting, og på den andre aksepterer at andre sider ved den samfunnsmessige virkeligheten behandles av andre systemer. Luhmann (2000:133-184) analyserer utdifferensieringen av et autonomt kunstsystem i tre avgjørende faser:

I middelalderen var ikke funksjonell differensiering blitt realisert som strukturerende prinsipp i samfunnet. Dermed hadde kunsten i denne perioden heller ingen autonom status. Det betyr ikke at det ikke fantes kunst på denne tiden, men at forståelsen av den var fundamentalt forskjellig fra den moderne forståelsen av kunst. I denne perioden var kunsten underordnet et religiøst verdensbilde og tjente først og fremst til å formidle det religiøse budskapet. Kunsten var innkapslet i et religiøst begrepsapparat. I denne konteksten fungerte kunsten som symboler. Luhmann framhever at den symbolske kunsten gjengir det som i utgangspunktet er utilgjengelig for mennesket. Den gjør det utilgjengelige tilgjengelig. I symbolet eksisterer det ikke noe skille mellom kunstens materielle framtredelesform og det som symboliseres. De er ett og det samme.

Etter hvert, det vil si på 1500-tallet, rev kunsten seg løs fra religionen. I følge Luhmann kommer denne løsrivelsen til uttrykk i at kunst tok form av tegn. Det fundamentale punktet i denne utviklingen var at kunsten ikke lenger var indre og uløselig forbundet med det den representerte. Det ble etablert et skille mellom kunstneriske representasjoner på den ene siden og virkeligheten på den andre. Luhmann betrakter dette som et avgjørende steg i retning av et autonomt kunstsystem. Kunsten er ikke lenger bundet av et religiøst budskap. Den kan tillate seg å eksperimentere uten å vanære det hellige. Men likevel er det foreløpig ikke snakk om noen absolutt autonomi. Løsrivelsen som muliggjorde overgangen fra symbol til tegn, var ikke en fullstendig frigjøring av kunsten fra omverdenen. Kunsten gikk inn i en periode hvor imitasjonen eller mimesis ble et avgjørende vurderingskriterium. Dette innebar at kunsten skulle være gjenkjennbar med utgangspunkt i betraktersens kjennskap til verden. Løsrivelsen fra religionen innebar således ikke at kunsten ble fullstendig koblet fra den sosiale verden for

øvrig. I denne perioden var kunsten i følge Luhmann tett forbundet med den politiske makten (Luhmann 2000:172f).

Den endelige selvstendigjøringen av kunsten kom med en overgang fra at kunsten primært ble vurdert som tegn, til at kunsten vurderes som formeksperiment. Dette innebar at kunsten også frigjorde seg fra kravet om likhet med fenomener i verden. Kunsten trengte ikke representere noe kjent. Kunstverket måtte overbevise i kraft av seg selv. Kunstverket ble selvrefererende. Overgangen til at kunsten primært ble vurdert som eksperimentering med formkombinasjoner, innebar altså at kunsten ble sin egen referanseramme. Dette betød også at kunstverk i høyere grad relaterte seg til og ble vurdert i forhold til, andre kunstverk. Kommunikasjonen om kunst lukket seg om seg selv. Kunsten ble et eget system.

Luhmann opererer imidlertid med to analyser av hva som kjennetegner den moderne kunsten. I tillegg til at kunsten vurderes som formeksperiment, innebærer romantikken i følge Luhmann at kunsten også fungerer som symbol på menneskets sjelsliv (Luhmann 2000:176f). Således er det en kobling mellom middelalderkunsten og den moderne kunsten. På samme måte som middelalderkunsten skulle gjøre det usynlige synlig, bærer det romantiske symbolet i seg det ubevisste i menneskets sjel. Her er det imidlertid en viktig forskjell. Det usynlige som det romantiske symbolet gjør synlig er ikke av religiøs karakter. Det romantiske symbolet knytter ikke kunsten til Gud eller det hellige, men til de indre dimensjonene og de uendelige dypene i menneskets sjel (Brekke m. fl. 2003:131). Dette innebærer også at det romantiske symbolet bidrar til å koble kunsten fra alle andre system. I motsetning til middelaldersymbolet som involverte kirken direkte i kunsten, var den skjulte virkeligheten som gjøres synlig i det romantiske symbolet en virkelighet som ligger utenfor området til de andre systemene (samme sted).

La oss nå se nærmere på hvordan Bourdieu og Luhmann analyserer kunsten som felt og system. Hva slags betraktningmåter er det de framhever som karakteristisk for den kunstneriske sfære? Hvilke spesifikke prinsipper eller kriterier er det som ligger til grunn for og strukturerer forståelsen av kunst? Og hvordan bør man forstå frambringelsen og vurderingen av kunstverk?

## **3.2 Kunstens konstitusjon**

### *3.2.1 Kunstfeltets "nomos"*

I følge Bourdieu fungerer feltene etter sine egne lover. Feltene har hver sin grunnleggende lov, sin *nomos*, som strukturerer forståelsen av alt som foregår innenfor feltenes grenser. Et felts *nomos* har imidlertid vanligvis en implisitt karakter. Den uttales sjelden. Når dette

unntaksvis likevel skjer, er det i følge Bourdieu i form av tautologier (Bourdieu 1999:99). Lovens tautologiske karakter er særlig framtreddende på kunstfeltet med sitt motto: ”kunst for kunstens skyld” (l’art pour l’art). Loven understreker at kunsten selv er det eneste legitime mål for frambringelsen, tilegnelsen og vurderingen av kunst. Å kommunisere uegennyttighet er dermed et underliggende skjema for mange av praksisene som utspiller seg på kunstfeltet.

Den påfallende betydningen av uegennyttighet på kunstfeltet er således bakgrunnen for at Bourdieu karakteriserer kunstfeltet som den økonomiske verdenen snudd på hodet (Bourdieu 1993, 2000). Den virkeligheten som kunstfeltet konstituerer, fungerer etter prinsipper som er motsatte av dem som kjennetegner det økonomiske feltet. Mens det økonomiske feltet kjennetegnes av at den beregnende interessen, nyttebetraktningen, kan spilles åpenlyst ut, er egeninteressen i utgangspunktet illegitim på kunstfeltet. Kommersielle motiver er bannlyst. Like fullt er økonomi i større eller mindre grad en viktig forutsetning for å muliggjøre kunstneriske prosjekter. Aktørene på kunstfeltet må derfor fornekte økonomien.

Paradoksalt nok kan imidlertid uegennyttighet i følge Bourdieu i siste instans vise seg å bli svært nyttig. Fornektelsen av økonomien kan vise seg å bli økonomisk fordelaktig. En kunstner som holder sin sti ren og ikke smusser sin kunstneriske karriere til ved å spille ut kommersielle interesser, kan tilegne seg symbolsk kapital som i det lange løp vil kunne utløse økonomisk fortjeneste. Bourdieu bruker Kristusmystikken som et bilde på den suksessrike kunstnerens bane: han er ofret i denne verdenen og gjort til helgen i livet etterpå (Bourdieu 2000:139). Tidsrekkefølgen er avgjørende. Den kunstneriske anerkjennelsen må komme før den økonomiske fortjenesten. I tilfeller hvor rekkefølgen er motsatt, vil det medføre kunstnerisk devaluering (Bourdieu 1994). Fornektelsen av økonomien blir således et vitnesbyrd om at kunsten selv er kunstnerens eneste mål.

Bourdieus poengtering av fornektelsen av økonomien som karakteristisk for kunstfeltet avdekker to nivåer i den betraktningmåten som strukturerer forståelsen av kunst. På det eksplisitte nivået ekskluderes de økonomiske motivene, eller for den saks skyld alle andre motiver enn kunsten selv, som illegitime. På det implisitte nivået er fornektelsen av økonomien i følge Bourdieus tolkning en nyttig strategi for å tilegne seg den formen for kapital som kunstfeltet verdsetter – symbolsk kapital. Tilegnelsen av symbolsk kapital forutsetter altså at man kan overbevise om at det bare er ”gode hensikter” som ligger til grunn for frambringelsen, tilegnelsen og vurderingen av kunst.

### 3.2.2 *Kunstsystemets kode*

Luhmanns fastholdelse av at sosiale systemer er selvrefererende systemer, innebærer at tautologien, står sentralt i de enkelte systemenes konstitusjon. Dette poenget har dermed likhet med Bourdieus spesifisering av feltenes nomos. Systemene består av kommunikasjon som viser tilbake til, eller er gjort mulig gjennom systemenes egen referanseramme. Slik er det er kun kommunikasjon om kunst som kan identifisere kunst, på samme måte som det bare er kommunikasjon om økonomi som kan identifisere økonomiske fenomener. På denne måten biter all systemspesifikk kommunikasjon seg selv i halen. Når vurderingen av kunst foregår i kunstsystemet, er det med utgangspunkt i kunstsystemets eget begrepsapparat. Idet kunst blir tematisert i andre systemer, er det ikke lenger kunst som kunst som er tema, men kunsten omformulert til noe annet, for eksempel kunst som politikk, økonomi eller moral. Hva slags begrepsapparat er det da Luhmann mener er utgangspunktet for den kommunikasjonen om kunst som foregår i kunstsystemet?

Kommunikasjonen i sosiale systemer struktureres i følge Luhmann av en systemspesifikk kode (se for eksempel Luhmann 1995:444f). Ved hjelp av koder som skiller relevant informasjon fra irrelevant informasjon, gjør systemene oss i stand til å fokusere på et utsnitt av virkeligheten. Ikke bare avgrenser systemene bestemte deler av virkeligheten som relevante, ved hjelp av koder struktureres forståelsen av systemets funksjonelle område på bestemte måter. En kode er et binært skjema. Koden skiller mellom en positiv og en negativ verdi som er gjensidig utelukkende. Den positive verdien representerer den verdien systemet verdsetter, mens den negative verdien utgjør en karakteristikk av det som ikke hører til i systemet (Brekke m.fl. 2003:134f). På denne måten transformerer koden systemets perspektiv til en vurderende betraktningmåte. Konfrontert med informasjon om et konkret tilfelle som i utgangspunktet oppfattes som relevant i det aktuelle systemet, gjøres det vurderinger av hvorvidt dette tilfellet lever opp til den verdien som systemet er konstituert rundt.

Kunstsystemets kode er i følge Luhmann skjønn/heslig (Luhmann 2000:186, 190ff). Kunstsystemet er orientert mot realiseringen av det skjønne. Av flere grunner synes spesifiseringen av denne koden problematisk. For det første kan det innvendes at skillet mellom skjønt og heslig ikke nødvendigvis er eksklusivt for kunsten. Vi vurderer for eksempel hverandres ytre framtoninger som pene eller stygge. For det andre kan det med stor kraft hevdes at kunsten for lengst har forlatt idealet om det skjønne. Det er jo i mange tilfeller en heslighetens estetikk som verdsettes i kunstsystemet (jf Morten Viskums mange verk, for eksempel "Rotter/oliven", hvor olivenglass er fylt med rotter på formalin). Den kunsthistoriske utviklingen gjør at skillet skjønn/heslig umiddelbart framstår som

anakronistisk og lite treffende. Selv om det virker problematisk å fastholde denne dikotomien som kjerneverdier for kommunikasjonen om kunst, hevder Luhmann at det så langt ikke er blitt introdusert noe overbevisende alternativ. Kunstsystemets verdsetting av skjønnhet handler imidlertid ikke om at motivet i et kunstverk, eller motivets referent i virkeligheten utenfor kunstverket, oppfattes som vakkert. Skjønnheten er i følge Luhmann heller ikke en iboende kvalitet ved det konkrete kunstverket (Luhmann 2000:190ff). Det er snarere snakk om formative aspekt ved kunstverket, et poeng jeg vil gå nærmere inn på litt senere.

Spesifiseringen av det tautologiske utgangspunktet for kommunikasjonen om kunst er altså et poeng Luhmann deler med Bourdieu. Til tross for sirkulariteten som på denne måten konstituerer kunstens betraktningmåte, er det dynamiske sider både ved Bourdieus utlegning av kunstfeltet og ved Luhmanns utlegning av kunstsystemet. Aktørenes strategier for å oppnå symbolsk kapital hos Bourdieu og den grunnleggende evaluative karakteren av kommunikasjonen i kunstsystemet hos Luhmann, genererer dynamikk og bevegelse. Bourdieus poengtering av aktørenes strategier for å oppnå symbolsk kapital trekker imidlertid i en annen retning enn Luhmanns spesifisering av kjerneverdiene skjønn/heslig som utgangspunkt for vurdering av kunst. Ikke minst representerer dette ulike tilnæringsmåter til kjerneobjektet i kunstverdenen, nemlig kunstverket. La oss se litt nærmere på hvordan kunstverket forstås i disse bidragene.

### *3.2.3 Kunstfeltets produktive kraft*

Kunstfeltet dyrker den individuelle kunstneren (Bourdieu 1994). Det er få andre arenaer hvor persondyrkelsen og opphøyelsen av enkeltindividet er så utbredt og ukontroversiell som på kunstfeltet. Den kunstneriske skaperakten oppfattes gjerne som et individuelt prosjekt, og den personen som har signert et kunstverk, betraktes som regel som dets eneste opphav.<sup>8</sup> Forestillingen om den individuelle skaperprosessen gjenspeiles i at kunstverkene gjerne benevnes med kunstnerens navn. Vi snakker for eksempel om et typisk ”Fossestykke”, en ”Wallinopera”, et ”Nerdrumbilde”. Dette peker i følge Bourdieu på en form for fetisjisme (Bourdieu 1993:259). Kunstnerens navn og kunstverket knyttes uløselig sammen, og kunstverket framtrer som en gjenstand med en overnaturlig kraft. Dette er også bakgrunnen for den avgjørende betydningen kunstnerens signatur har, ikke minst i billedkunsten. Betoningen av kunstverkens iboende kvaliteter og kunstnerens individuelle skaperkraft

---

<sup>8</sup> Denne forståelsen av kunstnerisk produksjon gjenspeiles juridisk i opphavsretten som sikrer opphavspersonen økonomisk og ideell enerett til sine verk. Beskyttelsen av slike rettigheter bygger på en forståelse av at det eksisterer et personlig bånd mellom skaperen av verket og verket som ikke må krenkes (Duelund og Dyekjær 1996:11, Møller 2002).

gjenspeiler en substansialistisk betraktningssmåte (Bourdieu 1993). Kunstverket blir forstått som et fenomen som er uavhengig av alt annet, som en substans som eksisterer i kraft av seg selv. Gitt den kunsthistoriske utviklingen, ikke minst konseptkunsten og bruken av "readymades", er en slik substansialistisk forståelse av kunsten åpenbart problematisk (Bourdieu 1999:8). De sansbare aspektene ved et kunstverk gir ikke noe direkte inntak til å forstå den verdien det tilkjennes i kunstfeltet. Den materielle frambringelsen av kunstverket gir ikke i seg selv noen fyllestgjørende forklaring på den anerkjennelsen det får.

Ved å analysere kunsten som felt tar Bourdieu i bruk en relasjonell tilnærming som bryter med feltets egen betraktningssmåte (Bourdieu 1993). Feltbegrepet retter fokuset i analysen mot de sosiale betingelsene som gjør at kunsten og kunstneren kan framstå med en slik genialitet, originalitet og prestisje som de ofte gjør. Bourdieu påpeker således at samfunnsvitenskaplige analyser av kunst må fokusere på de prosessene hvor kunstverkene får sin symbolske verdi, det vil si den symbolske produksjonen av kunst. Det er nødvendig å rette oppmerksomheten mot de objektive relasjonene mellom posisjoner som til enhver tid gjør seg gjeldende på kunstfeltet. En relasjonell tilnærming innebærer at betydningen som tillegges en kunstner eller et kunstverk, produseres gjennom de forhold de står i til andre kunstnere og kunstverk:

Given that works of art exist as symbolic objects only if they are known and recognised, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its object not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of the belief in the value of the work. (...) In short, it is a question of understanding works of art as a *manifestation* of the field as a whole, in which all the powers of the field, and all the determinants inherent in its structure and functioning, are concentrated (Bourdieu 1993:37).

Men hvis kunstverket primært tolkes som en manifestasjon av feltet, ender ikke Bourdieu da opp med en reduksjonistisk forståelse av kunst? Bli ikke kunstverket da et produkt av de sosiale strukturenes tvingende makt?

Ved å bruke feltbegrepet mener Bourdieu tvert i mot at han nettopp overkommer motsetningen mellom det han kaller interne fortolkninger og eksterne forklaringer av kunstverket (Bourdieu 1993, 1996 og 2000). De interne fortolkningene, ikke minst slike som produseres innenfor akademiske disipliner som kunsthistorie og litteraturvitenskap, reduserer i følge Bourdieu verkene til absolutte og ahistoriske størrelser. Bourdieu hevder at referanser til historisk og sosial kontekst innenfor disse fagtradisjonene normalt oppfattes som vulgariserende og kjetterske. Interne fortolkninger av dette slaget bekrefter således



trosoforestillingene på kunstfeltet, ikke minst troen på det unike kunstverket og på kunstnerens enestående talent.

Eksterne forklaringer kjennetegnes av den motsatte analysestrategien. Kunstverkene blir forsøkt forklart ut fra en gjenspeilingens logikk. Verkene knyttes direkte til sosiale kjennetegn ved kunstnerne som har frambrakt dem, eller forstås som et uttrykk for en samfunnsklassens virkelighetsoppfatning eller sosiale interesser, som i marxistisk inspirerte studier.

Ved å analysere kunstverkene som manifestasjoner av et felt blir man i følge Bourdieu i stand til å se kunstverkens konkrete utforming og innhold i lys av kontekstene de er frambrakt i, uten at relasjonen mellom kontekst og kunstverk behandles som et enkelt årsaksforhold. Sosiale posisjoner er viktige nok i Bourdieus tolkning av kunstverk, men disse alene kan ikke forklare utformingen av de enkelte kunstverkene. Kunstfeltet er et eget mikrokosmos. Det har sin særegne betraktningmåte, og det har sin historie. Hvert enkelt kunstuttrykks historie danner en referanseramme for kunstnerne. Det som tidligere er blitt gjort, verkene som allerede er produsert, danner "et slags felles koordinatsystem" (Bourdieu 1996:112) som nye verker plasserer seg i forhold til. Kunstuttrykkens historie utgjør i følge Bourdieu på denne måten et felt av mulige stillingstakener. Samtidig utgjør kunstfeltet en arena for over- og underordning. Kunstnerne er ulikt posisjonert. Bourdieu påpeker at en adekvat analyse av kunstverket fordrer at disse nivåene kobles sammen:

Analysen av kulturelle verker har *samsvaret mellom to homologe strukturer* som sitt objekt: Verkenes struktur (det vil si sjangrenes, men også *formen*es, stilenes, temaenes osv.) og strukturen i det litterære (eller kunstneriske, vitenskapelige, juridiske osv.) feltet, et felt av krefter som alltid også er et felt av kamper. Drivkraften for forandring av kulturelle verker, av språk, kunst, litteratur, vitenskap osv., ligger i de kampene som de tilsvarende produksjonsfeltene er åsteder for: Disse kampene, som har som mål å bevare eller å forandre det styrkeforholdet som er etablert i dette produksjonsfeltet, har selvsagt som følge at strukturen i feltet av de formene som er redskaper for kampene og er gjenstander for dem, også bevares eller forandres (Bourdieu 1996:121).

Hos Bourdieu blir dermed kunstnerens posisjoner i feltet avgjørende viktige for å forstå hvordan de velger å utforme sine kunstverk. Det samme gjelder for vurderingen av kunstverk. Hvordan forholder dette seg i Luhmanns begrepsliggjøring av kunstsystemet hvor den handlende aktøren ikke har noen plass?

### 3.2.4 Kunstsystemets program

Koden skjønn/heslig er svært generell. Den gir ikke konkrete retningslinjer for å vurdere enkeltstående kunstverk. Luhmann understreker dessuten at kunstsystemet ikke har etablert

noe felles skjema eller program for å vurdere kunstverk (Luhmann 2000:196-210). I likhet med Bourdieu påpeker han imidlertid at historien, verkene som allerede er produsert, blir en referanseramme for det enkelte kunstverk. Systemene har i en viss forstand hukommelse. Men tradisjoner eller historien får ikke i seg selv status som noe fast holdepunkt for vurderinger av kunstverk. Slik skiller kunstsyste­met seg fra for eksempel vitenskapssystemet hvor det innen ulike forskningstradisjoner etableres visse teoretiske og metodiske kriterier som brukes i vurderingen av konkrete forskningsbidrag. I kunstsyste­met er vurderingskriteriene i høyere grad gjenstand for strid og varierer gjerne fra tilfelle til tilfelle. Luhmann hevder således at hvert enkelt kunstverk krever å bli vurdert på de premissene som er lagt til grunn i frambringelsesprosessen. Hvert enkelt kunstverk etablerer selv det program det skal vurderes ut fra (samme sted). I frambringelsesprosessen legger hvert element som tilføres kunstverket, premissene for de neste. Når det i kunstsyste­met snakkes om at et verk kan være formfullendt, er det nettopp dette det henspeiles på. Et formfullendt kunstverk er et vellykket kunstverk, hvor de enkelte elementene støtter opp om hverandre på en overbevisende måte. I slike tilfeller er kunstsyste­nets skjønnhetsverdi, også blitt realisert. På denne måten knytter Luhmann an til den kantianske estetikken. Kant poengterte at kunstnerens frambringelse av kunstverk baserte seg på en eksemplarisk originalitet. I en passasje i *Kritikk av dømmekraften* hvor Kant (1995 [1790]:187) spesifiserer at kunst skapes av genier, oppsummerer han således:

Man innser altså (1) at genialitet er et *talent* for å frembringe noe det ikke kan gis en bestemt regel for, og ikke bare en skikkethet for noe som kan læres ved hjelp av en regel. Følgelig må *originalitet* være geniets første egenskap. (2) Men siden det også finnes original nonsens, må geniets produkter samtidig fungere som mønstre, dvs. være *eksemplariske*. Foreløpig må de ikke ha blitt frembragt gjennom etterligning, men må tjene som standard eller bedømmelsesregel for andre.

I likhet med Kants bestemmelse av kunstverket som en original materialisering av kunstnerens naturbegavelse, understreker Luhmanns forståelse av kunstverkets ”egenprogrammering” den unike karakteren ved kunstverket.

Når kommunikasjonen om kunst primært forstår kunst som formeksperimenter, legger dette også til rette for at nyskaping blir et avgjørende begrep i vurderingen av kunst. Fokuset på nyskaping blir således et utslag av at kunstsyste­met frigjør seg fra den sosiale verden for øvrig. Hos Bourdieu derimot er det nettopp konkurransen mellom de sosiale posisjonene på kunstfeltet som driver nyskapingen fram.

Umiddelbart er det nærliggende å rette Bourdieus kritikk mot interne fortolkninger av kunstverk også mot Luhmann. Luhmanns fokus på betydningen av å vurdere kunstverk på

sine egne premisser, kan framstå som en støtte til ahistoriske og absolutterende tolkninger av kunst. Her er det imidlertid nødvendig å peke på at Luhmanns systembegrep slett ikke legger opp til tidløse tolkninger, men til å analysere hvordan kunstsystemet selv opererer. Luhmanns systemteori har et grunnleggende utgangspunkt om at systemene representerer betraktningmåter som ikke kommuniserer med hverandre. Dette innebærer at når samfunnsviteren analyserer kunstsystemet, så gjør hun det fra et annet synspunkt, nemlig et vitenskapelig synspunkt. Poenget er ikke i seg selv å hevde at kunstverk må vurderes på sine egne premisser som unike objekter, men at det er karakteristisk for kunstsystemet at kunstverker blir vurdert på denne måten. Et av de viktigste poengene i Luhmanns systemteori, så vel som i Bourdieus feltteori, er å avontologisere eller avnaturalisere de ”sannheter” som utgjør kjernen i spesifikke systemer eller felters konstitusjon.

Når Luhmann og Bourdieu anlegger systembegrepet og feltbegrepet på kunsten, innebærer det at de etablerer et tredje ståsted for å forstå kunsten som skiller seg både fra substansialistiske (eller essensialistiske) kunstforståelser, og det som har blitt kalt ”institusjonelle kunstteorier”. Mens de substansialistiske kunstforståelsene holder fast ved at et kunstverk må forstås i kraft av iboende egenskaper som om de var substanser, tar institusjonelle kunstteorier utgangspunkt i poenget om at de objektene som stilles ut som kunst av kunstinstitusjoner, får status som kunst relativt uavhengig av egenskapene ved de aktuelle objektene (Dickie 1974, Danto 1964, Becker 1982, Duve 2003 [1996]). Slik blir kunstinstitusjoners, kunsteksperters og andre autoriteters definisjoner om hva som er kunst, gyldige definisjoner av kunst. Det er altså den definatoriske kraften i kunstinstitusjonenes utvelgelse av kunstverk for utstilling, og kunstekspertenens tale om disse, som oppfattes som avgjørende for skillet mellom kunst og ikke-kunst. Både Bourdieu og Luhmann etablerer imidlertid teorier om kunstverket som tar på alvor dets innhold og utforming, samtidig som dette blir satt i sammenheng med feltet eller systemets særegne betraktnings- og virkemåte. Slik er det grunnlag for å hevde at de overskrider motsetningen mellom (og dermed også en del av de problemene som ligger latent i) substansialistiske og institusjonelle kunstteorier.

### **3.3 Kunsten og omverdenen**

Den overordnede ambisjonen i denne avhandlingen er å analysere hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i forståelsen av scenekunst. Analytisk innebærer dette i tråd med Bourdieus og Luhmanns perspektiver at det er nødvendig å studere hvorvidt og eventuelt på hvilke måter scenekunsten gis mening med utgangspunkt i et begrepsapparat som er spesifikt for kunsten, eller om den primært forstås med utgangspunkt i

betraktningmåter som er spesifikke for andre samfunnsområder. De ulike samfunnsfærenes autonomi har imidlertid noe ulik karakter i Bourdieus og Luhmanns teoretiske universer. Mens feltene hos Bourdieu har en relativ autonomi, har systemene hos Luhmann absolutt autonomi. På denne måten gir de ulike anvisninger for hvordan forholdet mellom kunsten og omverdenen bør analyseres.

### 3.3.1 *Relativ autonomi*

Bourdieu legger til grunn at autonomien i et felt er relativ (Bourdieu og Wacquant 1993). Dette betyr at det alltid vil være snakk om grader av autonomi. Autonomien i et felt kan være sterk eller svak. Dette henger for det første sammen med at autonomien i et felt ikke kan forstås uavhengig av hvordan feltet relaterer seg til det sosiale rommet. Bourdieu påpeker at når kunsten i mange sammenhenger oppfattes som autonom, er dette ikke nødvendigvis en oppfatning som er gyldig sett fra alle posisjoner i det sosiale rommet. Slik Bourdieu analyserer det, ikke minst i sin mest innflytelsesrike bok *Distinksjonen* (Bourdieu 1989), representerer forestillingen om autonomi overklassens måte å forholde seg til kunst på. Særlig blir idealet om det desinteresserte møtet med kunsten, slik det er blitt befestet i den estetiske tradisjonen etter Kant (Kant 1995 [1790]), hos Bourdieu behandlet som en klassespesifikk betraktningmåte snarere enn en universell sannhet. Overklassen er på sin side i følge Bourdieus analyse opptatt av kunstens formmessige sider framfor dens innhold eller eventuelle nyttefunksjoner. Det vil si at overklassen langt på vei er innforstått med og anvender kunstfeltets egne vurderingsmåter. De lavere klassene kjennetegnes snarere av en heteronom og dagligdags tilnærming til kunst. Deres vurderinger av kunst handler primært om hvorvidt det konkrete innholdet i kunsten appellerer emosjonelt, eller om kunsten er funksjonell. Slik lever ikke de lavere klassene opp til idealet om en desinteressert omgang med kunst.<sup>9</sup> Bourdieus konklusjon er således at det er systematiske forskjeller mellom klasser i hvordan kunst oppfattes. Selv om forestillingen om autonomi framstår som en naturalisert og absolutt sannhet om kunsten, er autonomi likevel en sosialt skapt og relativ kategori.

Bourdieu's forståelse av feltene som relativt autonome er for det andre knyttet til hvordan han spesifiserer forholdet mellom ulike felt. En måte å bestemme styrken i et felts

---

<sup>9</sup> David Halle (1992) har imidlertid kritisert Bourdieus analyse på dette punktet. Selv om *Distinksjonen* dokumenterer at overklassen i langt høyere grad enn lavere klasser kjenner til og tilegner seg for eksempel abstrakt billedkunst, vet man ikke så mye *hvordan* overklassen forstår og forholder seg til slik kunst. Halle har imidlertid gjennomført en studie som undersøker den abstrakte kunstens publikum i et klasseperspektiv. For det første finner han i likhet med Bourdieu at abstrakt kunst er elitesnes smak. For det andre finner han at den abstrakte kunsten først og fremst verdsettes i kraft av sin dekorative funksjoner. I følge Halle kjennetegnes således også overklassens omgang med kunsten av et bruksperspektiv. Den vurderes med i utgangspunkt i heteronome kriterier.

autonomi på er å undersøke hvordan feltet forholder seg til en problemstilling som er produsert i et annet felt. Et felt med høy grad av autonomi vil oversette en ekstern problemstilling i tråd med feltets egen betraktningssmåte. Bourdieu bruker uttrykket "refraksjonseffekt" som metafor for dette (Bourdieu 2000:320). Den eksterne problemstillingen brytes mot feltets synsmåte som en stråle i et prisme. Når autonomien i et felt er sterk, forvandles den eksterne problemstillingen. Den oversettes i tråd med feltets særegne logikk og forståelsesmåte. Omvendt vil en ekstern problemstilling bli omtalt med utgangspunkt i et språk og en betraktningssmåte som tilhører et annet felt hvis det er snakk om et felt med svak autonomi. Likeledes kan graden av autonomi på et felt tolkes ut fra hvor lett andre felts kapitalformer anerkjennes. Hvor lett er det for eksempel å innta posisjoner på kunstfeltet hvis du i første runde har opparbeidet din kapital på det økonomiske feltet?

Det er imidlertid ingen nødvendig sammenheng mellom graden av autonomi i et felt på den ene siden og hva slags posisjon det har i forhold til andre felt på den andre. I sine analyser av kunstfeltet konkluderer Bourdieu for eksempel med at autonomien i kunstfeltet er sterk (1993, 2000). Samtidig innehar kunstfeltet en underordnet eller dominert posisjon i maktfeltet. Bourdieu bruker begrepet maktfelt for å fange inn hele systemet av relasjoner mellom samtlige kapitaltyper av betydning (Broady 1998:14). Bourdieus påpekning av at kunstfeltet har en underordnet posisjon i maktfeltet henger sammen med hans forståelse av at kapitalformene står i et hierarkisert forhold til hverandre. Selv om kunstfeltets interne betraktningssmåte i følge Bourdieu fungerer relativt frikoplet fra eksterne krav, kan ikke kunstfeltet unndra seg den tvingende nødvendigheten som ligger i økonomiske og politiske gevinster (Bourdieu 2000:315).

### *3.3.2 Absolutt autonomi*

Hos Luhmann er et systems autonomi ikke noen relativ størrelse. Et funksjonelt utdifferensiert system er per definisjon autonomt, og denne autonomien lar seg ikke gradere. Autonomien er absolutt. Luhmann skriver således: "Autonomy implies that, within its boundaries, autopoiesis functions unconditionally, the only alternative being that the system ceases to exist. Autonomy allows for no half-measures or graduation; there are no relative states, no more or less autonomous systems" (Luhmann 1995:157). Dette synspunktet kan føres tilbake til det fundamentale skillet mellom systemet og dets omgivelser. Systemets eksistens står og faller på at systemet skiller seg ut fra omverdenen.

Der Bourdieu i sine analyser legger vekt på den vertikale struktureringen av samfunnet i form av over- og underordnede posisjoner, legger Luhmann vekt på at det moderne

samfunnet primært er strukturert horisontalt. Det er ikke forholdet mellom ulike sosiale posisjoner som er det mest grunnleggende struktureringsprinsippet i det moderne samfunnet, men den funksjonelle differensieringen av ulike systemer. Systemene er på grunnleggende måte ikke bare ulike, men også atskilte tilganger til meningsfull kommunikasjon. I tråd med Luhmanns systemteori er samfunnet altså desentrert. Hos Luhmann kan individet samtidig koble seg til de ulike systemenes kommunikasjon uten at det dermed blir en del av systemet. Systemet inkluderer eller ekskluderer kommunikasjon ut fra hvorvidt den lever opp til systemets spesifikke kode. Brekke m.fl. (2003:147) utlegger dette synspunktet på følgende måte:

Det vesentlige er ikkje kven ein er totalt sett og kor ein stammar frå i det sosiale landskapet, men om ein er på høgd med systemet sin kommunikasjon. (...) Sett på spissen kan ein seia at det slett ikkje er menneska som får verdi i systema, men berre dei enkelte bidraga til kommunikasjonen – om dei er verdt å knyta an til, eller berre fortener å bli lagde til side og gløynde.

Mens det med utgangspunkt i et bourdieusk perspektiv vil være nærliggende å legge vekt på *hvem* som er i besittelse av nok kapital til å kunne uttale seg autorativt om kunst, vil vekten ligge på motsatt side hos Luhmann. Spørsmålet er om *bidragene* til kommunikasjonen om kunst foregår med utgangspunkt i kunstsystemets særegne begrepsapparat. Den som foretar vurderinger av kunst, må beherske kunstsystemets vurderingsmåte for å bli tatt alvorlig og tillagt vekt. Mens felt er arenaer hvor handlende aktører kiver om hva som skal være avgjørende kriterier i tildelingen av posisjoner, er system en abstrahert meningsstruktur som muliggjør meningsfull kommunikasjon.

Luhmanns insistering på at det moderne samfunnet er strukturert etter et horisontalt prinsipp, innebærer også at han i motsetning til Bourdieu oppfatter at smak, som et uttrykk for sosial posisjon, ikke lenger kan forstås som en vesentlig forutsetning for kommunikasjonen om kunst. Kunstsystemet har utviklet seg til å bli en spesialisert form for kommunikasjon som krever spesifikke kunnskaper som ikke ene og alene kan utledes av sosial posisjon. Det er ikke nok å være født inn i overklassen for å leve opp til de krav som stilles i kommunikasjonen om kunst. For å beherske denne kommunikasjonen er det nødvendig å legge inn en innsats for å tilegne seg den spesifikke kunnskapen og det begrepsapparatet som er særegent for kunstsystemet (Luhmann 2000:240f, 275ff).

Luhmann oppfatter heller ikke at de moderne systemene står i noe over- og underordningsforhold til hverandre, slik Bourdieu forutsetter. Slik gir det ikke mening å snakke om at deres autonomi er relativt bestemt av forholdet til andre systemer. Hos

Luhmann er overgangen til et funksjonelt differensiert samfunn selve forutsetningen for at kunsten har en autonom status. I et samfunn som primært er strukturert gjennom stratifisering, vil kunsten primært være underordnet maktens interesser og behov. I det moderne samfunnet har kunsten i takt med den funksjonelle differensieringen av systemer blitt en autonom sfære.

Bourdieu og Luhmanns syn på autonomi som henholdsvis relativ og som absolutt, avdekker grunnleggende forskjellige forståelser av kausalitet. Bourdieu framhever at endringer i og utviklingen av stiler, sjangrer og formuttrykk i kunstverdenen ikke kan forstås på noen fullgod måte gjennom studier på det samme nivået. De kreftene som skaper slike bevegelser, må spores i homologien til et annet nivå, nemlig i rommet av sosiale posisjoner. Slik innebærer kausalforståelsen hos Bourdieu at endringer i feltet av sosiale posisjoner påvirker endringer i feltet av mulige stillingstakener. Luhmann på sin side rendyrker gjennom sin fastholdelse av systemenes absolutte autonomi, en selvreferensiell kausalitetsforståelse. Bourdieu kommenterer denne forskjellen på følgende måte:

Dersom det skulle vere rett at ein, til dømes for det litterære eller det kunstnariske feltet, kan handsame dei konstitutive inntakingane av posisjonar i eit rom av det moglege som eit system, så står det likevel att at desse inntakingane av moglege posisjonar utgjør et system av skilnader, av særmerkte og antagonistiske eigenskapar som ikkje utviklar seg ut frå si eiga indre rørsle (slik som sjølvreferanse-prinsippet inneber), men gjennom dei indre konfliktane i produksjonsfeltet. Feltet er staden for styrkeforhold – og ikkje berre for meining – og kampar som siktar mot å omforme desse forholda og feltet er følgeleg ein stad for permanente endringar. Det indre samhaldet som kan observerast i ein gitt tilstand av feltet, den tilsynelatande innrettinga mot ein einaste funksjon (...), er produkt av konflikt og konkurranse, og ikkje av ei slags ibuande sjølvutvikling i strukturen (Bourdieu og Wacquant 1993:89).<sup>10</sup>

I vitenskapssystemet er det tradisjon for å avvise selvreferensielle forklaringer som tautologiske og dermed ugyldige. De bryter med den klassiske logikkens veletablerte skjema. Luhmann hevder imidlertid at en for å anlegge et systemteoretisk perspektiv må være villig til å anerkjenne den selvreferensielle karakteren som ligger til grunn for den moderne systemspesifikke kommunikasjonen (Luhmann 1995:13). Dette synspunktet kan gi inntrykk av at det er noe grunnleggende konservativt ved systemene. At de nærmest med nødvendighet vil reprodusere sine egne meningsstrukturer, og at systemkommunikasjonen dermed vil framstå som enhetlig. Det er imidlertid et sentralt poeng hos Luhmann at kommunikasjonen potensielt kan ta en hvilken som helst retning. Det er snakk om dynamisk stabilitet (Luhmann

---

<sup>10</sup> Bourdieu retter en lignende og kanskje enda skarpere formulert kritikk mot Foucaults diskursbegrep på det samme grunnlaget: "Likevel er det ikke mulig å behandle det kulturelle området, (...), som et helt autonomt system, om det så bare er fordi en da forbyr seg selv å gjøre rede for de forandringene som finner sted i dette utskilte universet, med mindre en tiltror seg det en immanent tilbøyelighet til å forandre seg selv, som hos Hegel gjennom en mystisk form for *Selbstbewegung*" (Bourdieu 1996:115).

2000:224, Kneer og Nassehi 1997:121). Kommunikasjonen i et system kan få nye objekter som gjenstand, og begrepsapparatet som kommunikasjonen tar utgangspunkt i, kan både utvides og raffineres og eventuelt bryte sammen.

Når jeg i denne avhandlingen skal undersøke hvorvidt og eventuelt på hvilke måter den kunstneriske betraktningmåten brytes mot andre betraktningmåter, gir begrepsapparatene til Bourdieu og Luhmann forskjellige innganger til å analysere hvordan forholdet mellom ulike betraktningmåter arter seg. Bourdieu gir analyseredskaper til å utforske hvorvidt de aktuelle betraktningmåtene står i over-/underordningsforhold til hverandre. Luhmann gir på sin side redskaper for å undersøke hvorvidt de ulike betraktningmåtene fungerer parallelt, men atskilt, uten å kommunisere med hverandre.

Problemstillingene jeg har formulert, retter en særskilt oppmerksomhet mot forholdet mellom kunstneriske og økonomiske betraktningmåter, og kunstneriske og moralske betraktningmåter. For å kunne identifisere om kunsten i økende grad forstås med utgangspunkt i den økonomiske verdenens betraktningmåte, er det imidlertid nødvendig å spesifisere nærmere hva som kjennetegner økonomiske betraktningmåter. Og likeledes er det nødvendig å spesifisere hva som er spesifikt for en moralsk betraktningmåte. Her vil jeg bruke Bourdieu og Luhmann til hvert sitt formål: Bourdieu til å se nærmere på hva som kjennetegner den økonomiske betraktningmåten og Luhmann for å spesifisere den moralske betraktningmåten.

### 3.3.3 *Økonomi*

Kunstens forhold til økonomien er et sentralt tema i Bourdieus analyser av kunsten. Som vi har sett, framhever Bourdieu at kunsten er som den økonomiske verdenen snudd på hodet. Bourdieu framhever at kunstfeltet definerer seg negativt i forhold til det økonomiske feltet. Den autonome kunsten manifesterer seg gjennom fornektelsen av økonomien. Samtidig er det ikke en egentlig fornektelse av økonomiske interesser det her er snakk om. Bourdieu påpeker at økonomiske interesser er et aspekt ved selv de mest uselviske praksiser (Bourdieu 1993). Dette poenget henger sammen med Bourdieus skille mellom to typer økonomier: den økonomiske økonomien og den anti-økonomiske økonomien.

Det som kjennetegner den økonomiske økonomien, er at den beregnende interessen spilles ut på en direkte, eksplisitt og utilslørt måte. Ikke bare er kalkulering av egennytte en legitim tilnærming til transaksjoner. Nytteteknylen er konstitutiv for den økonomiske betraktningmåten. Transaksjonene som finner sted på åpne markeder, tematiseres som gjensidige bytter. Byttene er eksplisitte. Fastsetting av priser er i følge Bourdieu således det



aller fremste kjennetegnet for den økonomiske økonomien (Bourdieu 1996:78-111). Når det foretas transaksjoner på et marked, blir man enige om en pris som definerer hva en bestemt vare eller tjeneste er verdt. Verdien av ulike varer og tjenester fastsettes ved at prisen tallfestes i kroner og øre. Dette legger grunnlaget for beregninger. Markedsøkonomien bygger på et premiss om at når priser kan fastsettes og gjøres eksplisitte, er det også mulig å beregne og derigjennom forutsi konsekvenser av ulike alternative handlemåter. Den forretningsmessige kontrakten og dens spesifiseringer av forholdet mellom ytelser og gjenytelser er således også et sentralt uttrykk for den økonomiske økonomiens virkemåte.

Den anti-økonomiske økonomien eller de symbolske goders økonomi, forbyr derimot at interessene som er knyttet til et bytte gjøres eksplisitte. I sin utlegning av denne formen for økonomi bygger Bourdieu på Marcel Mauss' (1995 [1950]) klassiske analyse av gaveøkonomier. Mauss fastslo at en gaverelasjon er en form for sosial kontrakt som innebærer tre plikter: plikten til å gi, plikten til å motta og plikten til å gi gjenytelser. I følge Mauss er det karakteristisk for gaveoverrekkelsen at den tilsynelatende er uegennyttig, frivillig og enveisrettet, men at den i realiteten har en bunden og nytteorientert karakter. Gaven er en forpliktelse. Gaveøkonomien fungerer således også som et sosialt bindemiddel:

Ting inngis med sjel, sjeler representeres ved ting. Gaveutvekslingen skaper bånd mellom mennesker, og gjennom tingene oppnås en forening mellom mennesker fra atskilte grupper. Det er dette som utgjør kontrakten og utvekslingen (Mauss 1995 [1950]:53).

Gaver er besjelet av giveren, og denne besjelingen binder mottakeren til giveren. Mauss framhever på denne måten at gaveøkonomier fungerer sosialt integrerende.

Bourdieu poengterer for sin del at en adekvat forståelse av gaveøkonomier forutsetter at en ser to sannheter om byttet som tilsynelatende er motstridende, i sammenheng med hverandre. På den ene siden etablerer gavebyttet en struktur som forplikter og binder de involverte sammen. På den andre siden oppleves gavebyttet subjektivt som uegennyttig:

På den ene siden oppleves gaven som (eller man vil den skal fremtre som) en fornektelse av egeninteressen, av egoistisk beregning, og en opphøyelse av den ubetingede generøsitet uten gjenytelse. På den annen side utelukker den aldri helt bevisstheten om utvekslingens logikk, og en annen, fornektet sannhet om den generøse utveksling: dens tvingende og kostbare karakter (Bourdieu 1999:199-200).

Bourdieu hevder at det er tidsintervallet mellom gaven og gjenytelsen som gjør det mulig for to perfekt symmetriske handlinger å framtre som unike og uforbundne. Når Bourdieu påpeker at den anti-økonomiske økonomien, tross dens grunnleggende fornektelse av egeninteresser, også er en økonomi hvor økonomiske interesser spiller en rolle, er det med utgangspunkt i den

anti-økonomiske økonomiens forpliktende karakter. Den symbolske økonomiens forpliktende karakter innebærer at det produseres og reproduseres tillit til at sjenerøsiteten i siste instans vil bli belønnet (samme sted:201).

Prisen, som nettopp er det som skiller de økonomiske byttenes økonomi fra de symbolske byttenes økonomi, fungerer som et symbolsk uttrykk for den konsensus om vekslingskurs som alle økonomiske bytter innebærer. Denne konsensus om vekslingskurs er også tilstede i de symbolske byttenes økonomi, men fristene og vilkårene forblir i en implisitt form (Bourdieu 1996:82).

Mens den økonomiske økonomien i tråd med Bourdieu framstår som kunstfeltets rake motsetning, er det et grunnleggende sammenfall i de forutsetningene som preger kunstfeltets betraktningssmåte og den anti-økonomiske økonomien. Fornektelsen av egeninteressen er felles. Dette er utgangspunktet for Bourdieus påpekning av at kunstfeltet i likhet med det religiøse feltet er et av de feltene hvor de symbolske bytters økonomi står sterkest (Bourdieu 1996). Mens den økonomiske økonomien potensielt bryter ned kunstfeltets autonomi, underbygger den anti-økonomiske økonomien autonomien i kunstfeltet.

#### *3.3.4 Moral*

Moral forstås gjerne som en del av samfunnsbygningen som bidrar til integrasjon. Luhmann (1995:234ff) stiller imidlertid denne forståelsen på hodet. Luhmanns analyse av det moderne samfunnet som funksjonelt differensiert og derigjennom desentrert, innebærer at han forutsetter at moral ikke har noen universelt bindende kraft. Kommunikasjonen som foregår i autonome systemer, baserer seg på koder som er eksklusive for de aktuelle systemene, det vil si at de utelukker anvendelsen av koder som gjelder andre steder i samfunnet. Dette innebærer som vi har sett, for eksempel at kommunikasjonen om kunst ikke lenger kan utledes av smak som et uttrykk for sosial posisjon. Kommunikasjonen om kunst er en spesialisert form for kommunikasjon, og moralske vurderinger har ingen plass her.

Ikke all kommunikasjon i samfunnet foregår innenfor autonome systemer. Og i følge Luhmann skiller moralen seg på dette punktet fra kunsten. Moralens krav om allmenngyldighet innebærer at moral ikke oppfyller de kriterier Luhmann stiller opp som konstitutive for sosiale systemer. Moralens aksepterer i en viss forstand ikke at kommunikasjon baserer seg på systemspesifikke kriterier. Når moralske dommer felles, gjør de krav på bred gyldighet. Moralens intervensjoner således i den systemspesifikke kommunikasjonen. Dette innebærer også at moralen ikke nøyer seg med å bedømme personers handlinger som gode, dårlige eller onde handlinger. Moralske dommer er alltid koblet til personer og berører hele personen (Luhmann 1995:235). Bedømmelsen av en

personers moralske standard rammer hele personen, ikke bare en spesifikk handling eller uttalelse. Moralske vurderinger er helhetsvurderinger.

Selv om Luhmann ikke tilkjenner moralen noen systemstatus, understreker han at moralsk kommunikasjon i likhet med systemspesifikk kommunikasjon foregår i tråd med en binær kode. Og i følge Luhmann er moralens kode aktet/ringeaktet. En person som får en positiv moralsk vurdering, forstås således som en aktet person. Kommunikasjonen om moral skiller seg dessuten fra systemspesifikk kommunikasjon ved at den som påberoper seg moralen eller kan framstille seg selv som moralsk, ikke kan motsies (Luhmann 1995:156). Moralens fordring om allmenngyldighet innebærer i følge Luhmann at den fungerer dedifferensierende. Moralens respekterer ikke den systemspesifikke kommunikasjonen og kan, hvis den får spillerom på de ulike systemenes område, bryte ned den systemspesifikke kommunikasjonen. I det øyeblikket kunsten ikke lenger betraktes i estetiske termer, men i moralske, er det ikke kunstsistemets kommunikasjon vi har å gjøre med, men moralens.

### **3.4 Autonomi som illusjon**

Bourdieu og Luhmann hevder at kunsten har etablert visse spilleregler og forståelsesmåter som fungerer mer eller mindre eksklusivt for kunsten. Slik forstås kunsten som en egen betraktningstype. Bourdieus og Luhmanns spesifikasjoner av hva som kjennetegner den autonome kunstens betraktningstype, gir dermed nyttige redskaper til en analyse av hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har. I min sammenheng vil jeg imidlertid supplere og kontrastere de analytiske redskapene jeg har hentet ut av Bourdieus og Luhmanns bidrag med innsikter fra Foucaults diskursanalytiske tilnærming.

I likhet med Bourdieus begrep om sosiale felt og Luhmanns begrep om sosiale systemer handler Foucaults diskursbegrep om hvordan mening produseres og reguleres (Foucault 1999 [1970]). Imidlertid er det ikke spørsmålet om samfunnsmessig differensiering som er utgangspunktet når Foucault utvikler diskursbegrepet. Foucault er riktignok opptatt av at diskurser virker innenfor institusjonelle rammer og institusjonelle praksiser. For Foucault er det likevel viktig at diskursenes bevegelser er komplekse og heterogene. De er uten en entydig retning. Foucaults anliggende er således ikke å identifisere at spesifikke rasjonalitetsformer er karakteristiske for bestemte samfunnsområder. Foucault er langt mer opptatt av å analysere hvordan spesifikke måter å organisere tenkningen og erkjennelsen på gjør seg gjeldende på tvers av institusjonelle oppdelinger. La oss se nærmere på hvordan Foucaults diskursbegrep kan forstås.

### 3.4.1 *Diskurs*

Foucaults diskursbegrep retter oppmerksomheten mot hvordan det vi oppfatter som meningsfullt i ulike sammenhenger, produseres og reguleres (Foucault 1999 [1970]). Diskurs er et begrep for meningsskapende prosesser som finner sted i språket. Diskursbegrepet betegner alle de måter et fenomen omtales på, og de mønstrene for forståelse av det gitte fenomenet som dannes gjennom de ulike omtalene. Diskurser danner på denne måten ”regler” for hvordan ulike fenomener forstås. Disse reglene er imidlertid ikke konstante eller absolutte. De er virksomme innenfor avgrensede samfunnsmessige kontekster. Diskurser er spesifikke i tid og rom. For Foucault er det dessuten et sentralt poeng at diskurser er produktive. Diskursene produserer ikke bare bestemte måter å forstå fenomener på, de produserer også fenomenene som fenomener. Diskurser produserer virkelighet.

Med diskursbegrepet forsøker Foucault å bryte ned eller overskride det skillet som ofte settes mellom fenomenene slik de ”egentlig” er på den ene siden, og fenomenene slik de omtales i språket, på den andre. Fenomenene eksisterer gjennom diskurser. Det er i diskursene at fenomenene gis et innhold, en avgrensning, en sosial betydning og så videre. Dette innebærer ikke at Foucault mener at det ikke eksisterer noen virkelighet utenfor diskursen. Han påpeker imidlertid at alle deler av virkeligheten som framstår som meningsfulle for oss, er blitt meningsfulle gjennom diskurser (Hall 2001:73). Poenget om at mening skapes i diskursene, innebærer også at selv om Foucaults perspektiv har slektskap med strukturalistenes, skiller Foucault seg på et sentralt punkt fra sine strukturalistiske forgjengere i synet på hvordan mening dannes. Når Foucault analyserer diskurser, er det ikke med en forutsetning om at diskursene er manifestasjoner av strukturer som ligger latente, slik strukturalistene legger til grunn (Schaanning 1993). Diskursen er ikke uttrykk for noe som i seg selv er usynlig eller utilgjengelig. Diskursene er ikke noe annet eller mer enn det de framtrer som.

I tråd med Foucault er det likevel nødvendig å beskrive diskursen med utgangspunkt i noe annet enn de begrepene enkeltvis tekster gjør bruk av (Schaanning 2000a). Et utsagn må ses i forbindelse med andre utsagn som utgjør grunnlaget for at det aktuelle utsagnet kan framstå som meningsfullt. Måten diskurser framtrer og virker på, er dermed ikke bare bestemt av de utsagnene om virkeligheten som den enkelte tekst gjør bruk av og bringer fram. Utsagnene i de enkeltvis tekstene henter meningsgivende ressurser fra andre tekster og andre sammenhenger. De kan ikke forstås isolert. En diskursanalyse må vise de meningsgivende forbindelsene og forgreiningene som kjennetegner en diskurs. Det er ved analyse av diskursive koblinger vi kan bestemme hvordan de begrepene som introduseres i tekstene

fungerer i diskursen. Diskursanalysen må sette fingeren på hvordan de begrepene som diskursens tekster introduserer, sameksisterer med og henter mening fra andre begrepsliggjøring. En diskurs kan for eksempel hente mening fra ”andre, allerede eksisterende diskurser om samme emne”, ”andre, allerede eksisterende diskurser som kan virke fjerntliggende fra den angjeldende diskurs, men hvor man henter analogier og modeller” eller ”fortidige diskurser som man forholder seg til – enten i form av videreføring eller opposisjon” (samme sted:234). Diskursanalyse handler altså om å risse opp en større helhet som de enkeltvis tekstene i en diskurs inngår i. Diskursen fungerer gjennom de ulike måter begreper introduseres, repeteres, refortolkes, reintroduseres og klinger med og mot hverandre på, kort sagt hvordan begreper relaterer seg til eksisterende konseptualiseringer av virkeligheten.

Selv om begrepet om diskurs retter oppmerksomheten mot språket og mot tekstene (hva enten de har en skriftlig eller muntlig opprinnelse), er det ikke språket alene, eller språket i og for seg, som opptar Foucault. Foucaults diskursbegrep retter oppmerksomheten mot språkets erfaringsdimensjon (Schaanning 1999) og mot innvevingen av språket i praksis (Sirnes 1999). Diskursene ligger ikke på siden av eller utenfor praksisene. Diskursene virker, og de virker på en konkret måte. Når Foucault påpeker at diskursene er spesifikke i tid og rom, innebærer det blant annet at han er opptatt av at diskurser er knyttet til institusjonelle rammer, hvor ulike former for praksis finner sted. Diskurser er altså på ingen måte løsrevet fra praksisnivået. Praksisnivået og diskursnivået forstås snarere som tett sammenvevd og blir hos Foucault analysert som to sider av samme sak. Foucaults empiriske studier er på denne måten fulle av (tykke) beskrivelser av konkrete praksiser innenfor ulike institusjonelle rammer. For eksempel gir Foucault (2001 [1975]) i sin studie av framveksten av det moderne fengselssystemet svært detaljerte beskrivelser av de straffereaksjonene som kjennetegner ulike perioder i europeisk historie. Gjennom disse beskrivelsene gir han sin analyse av hvordan ulike diskurser settes i verk, altså hvordan diskurser virker i og gjennom praksis. Sosiologen Pål Augestad (2003:49) har formulert det slik: ”En diskurs krever naturligvis tekster, men det blir først en diskurs i *foucaultsk* forstand når tekstene knyttes til praksisformer, dvs. når tekstene er med i et spill eller fungerer som manus på en virkelig scene. Målsetningen er med andre ord å beskrive det tekstene er forankret i.”

Når Foucault insisterer på å rette det analytiske blikket mot diskursene, innebærer det også at subjektet forstås som skapt i og av diskurs, ikke motsatt. I likhet med Luhmann er det ikke Foucaults poeng at subjektet ikke finnes, men at det gir analytiske gevinster å perspektivere subjektet via diskursen. Foucault forutsetter således at diskursene etablerer

posisjoner som blir tilbudt eller tildelt subjektene. Diskursenes forming av objekter og diskursenes virkninger i praksis innbefatter også formingen av subjektposisjoner. Når Foucault er opptatt av erfaringsdimensjonen ved språket, er det i kraft av de mulighetene diskursen gir den enkelte i forståelsen, erfaringen og utfoldelsen av seg selv. Mens diskursene privilegerer visse erfaringer, underkjenner de andre, enten som marginale eller ubetydelige eller som erfaringer som overhodet ikke kan artikuleres og således ikke tilkjennes noen sosial betydning (Foucault 1999 [1970]). Dette vil i neste runde gi ulike betingelser for praksis. Diskursene har altså en utside, et erfaringsfelt som ikke anerkjennes som meningsfullt. De subjektposisjonene som konstrueres i diskursene, representerer på denne måten muligheter og begrensninger for det erfarende subjektet.

Foucaults insistering på det diskursive nivået innebærer dessuten at søkelyset rettes mot hvordan spesifikke vitenssystemer virker innenfor avgrensninger i tid og rom. Diskursenes produksjon av objekter og subjekter viser tilbake til et system av mulighetsbetingelser som bestemmer hva som kan framstå som meningsfullt og sant, og hvordan. Når Foucault analyserer straffereaksjoner i ulike historiske epoker (Foucault 2001 [1975]), er han ute etter å avdekke den diskursive formasjonen eller det vitenssystemet disse praksisene hviler på. Diskursene om straffereaksjoner forteller noe om perspektivet eller de diskursive reguleringsregimene som konstituerer behovet for og betydningen av bestemte former for avstraffelse. Foucault vender således det analytiske perspektivet mot de forutsetningene som gjør det mulig at objekter og subjekter blir produsert på spesifikke måter innenfor ulike tid- og romavgrensninger.

Ulike historiske epoker kjennetegnes i følge Foucault altså av at bestemte vitensregimer gjør seg gjeldende. Måten galskap, kriminalitet, seksualitet, sykdom og så videre forstås på til ulike tider hviler på spesifikke vitensregimer som skaper disse fenomenene. Ulike vitensregimer gjennomfører de legitime formene for kunnskapsproduksjon i ulike historiske epoker. Slik framhever Foucault at hva som oppfattes som kunnskap og hvordan kunnskap produseres, er et produkt av de spesifikke vitensregimene som til enhver tid gjelder.

I følge Foucault er historien diskontinuerlig med markerte diskursive brudd. Forholdet mellom de vitensregimene som kjennetegner ulike historiske epoker, er annerledeshet. Foucault forstår altså ikke forholdet mellom epoker som et utviklingsforhold, hvor en epoke viderefører og raffinerer elementer fra den foregående. Epoker kjennetegnes i følge Foucault av at de er grunnleggende forskjellige. Hos Foucault innebærer ambisjonen om å komme på utsiden av historisk situerte forståelsesmåter at han ikke ønsker å ta utgangspunkt i begreper

som er innarbeidede og selvfølgeliggjorte i samtidens forståelsesmåter. Grepet hans er snarere å studere historiske epoker ved å lete etter de begrepene eller diskursive reguleringene som kjennetegner de aktuelle epokene. Foucault ønsker altså å unngå å legge nåtidens begreper på fortiden.

Her skiller Foucault seg radikalt fra Bourdieu og Luhmann. Selv om både Bourdieu og Luhmann er konstruktivister nok til å poengtere at kunst ikke er det samme fenomenet til forskjellige tider, er utgangspunktet når de beskriver kunstens utvikling, den forståelsen av kunsten som er institusjonalisert i det moderne samfunnet. Kunstens samfunnsmessige rolle og betydning i tidligere epoker forstås som trinn på veien fram mot den forståelse av kunsten som preger det moderne samfunnet. Selv om verken Bourdieu og Luhmann kan beskyldes for å være eksponenter for et teleologisk syn på historiens gang, beskriver de framveksten av en autonom kunst som en spesifikk utvikling med en viss retning. Når Foucault ønsker å unngå en slik tilnærming, må det både ses i sammenheng med hans syn på historien som diskontinuerlig og hans ambisjon om å komme på utsiden av vår egen historiske situertethet. Hensikten med studiene av fortiden er således ikke avdekkingen av de vitensregimene som preger ulike epoker i og for seg. Studiene av fortiden skal gi perspektiver på samtiden (Schaanning 2000a:118). Ved å bli klar over den grunnleggende forskjelligheten mellom våre forståelsesmåter og de forståelsesmåtene som har preget tidligere epoker, blir vi i følge Foucault i stand til å se og perspektivere våre egne forståelsesmåter. Fortiden kan hjelpe oss til å avnaturalisere og stille spørsmålsteget ved de måtene vi forstår virkeligheten på.

Når Foucault, som vi snart skal se, tar et annet utgangspunkt enn Bourdieu og Luhmann når han tematiserer kunsten, må dette også ses i sammenheng med hans forståelse av at ingen samfunnsområder er rene. De vitensregimene som konstituerer tenkningen om og erkjennelsen av virkeligheten i ulike epoker, har virkninger på tvers av institusjonelle inndelinger av samfunnet. I tråd med Foucaults analyse har dette også med makt å gjøre. Før jeg skal gå nærmere inn på Foucaults behandling av kunsten, vil jeg ved hjelp av begrepet om disiplin forsøke å vise hvordan Foucault analyserer sammenkoblingen av viten og makt, og hvordan dette kan gi virkninger i ulike institusjonelle sammenhenger.

### *3.4.2 Disiplin*

Hos Foucault er det en nær kobling mellom det som får status som sannhet eller viten i ulike sammenhenger på den ene siden og makt på den andre (Foucault 1980). Makt omtales i dagligtalen gjerne som kunnskapens og sannhetens rake motsetning. Makt forstås vanligvis som noe utvendig og negativt. Den hindrer. Makten bryter inn i de sosiale prosessene utenfra

og perverterer dem. Foucault hevder derimot at makten er immanent, at ingen praksiser er rene. Makten er i alt og overalt. I følge Foucault fungerer ikke makten negativt, men produktivt. Nærmere bestemt betyr dette at Foucault ser makt som tett sammenvevd med vitenspraksiser og sannhetsutvinnelse, og at vitensproduksjonens maktaspekt står sentralt i Foucaults analyse av disiplin.

Disiplin er en maktteknologi hvor kunnskapsproduksjon og overvåkning foregår i én og samme prosess. I boka *Overvåkning og straff* hevder Foucault (2001 [1975]) at disiplin i løpet av 1600- og 1700-tallet etablerer seg som den sentrale maktteknologien innenfor en rekke felt, det vil si militæret (hvor Foucault mener disiplinen har sitt opphav), fengselsvesenet, skolevesenet og fabrikkene. Disiplinens virkemåte er at den overvåker individet og samtidig produserer kunnskap om individenes evner, egenskaper og prestasjoner. Disiplin utøves gjennom teknikker som gjør individet synlig og observerbart, og det som er blitt synlig og observerbart, kan i neste runde dokumenteres.

Disiplin bygger i følge Foucault på inndelingens kunst. Avhengig av hvilket område disiplinen utøves på, vil aktuelle forhold, for eksempel utføringen av visse former for arbeid, deles inn og stykkes opp i små operasjoner som kan observeres og gjøres til gjenstand for skriftlige nedtegnelser og dokumentasjon. Inndelingene legger således til rette for detaljert og nøyaktig kontroll av utførelsen av arbeidet. Kunnskapsinnhentingene har som mål å øke nyttevirkningene av individenes innsats. Disiplin går således ut på å utvinne kunnskap om individet som i neste runde kan innsettes for å forbedre arbeidsmetodene. Disiplinen sikter mot effektivitet. I denne sammenhengen kan hver minste lille detalj være av betydning. Foucault (2001 [1975]:129) skriver således: "Disiplinen er detaljenes politiske anatomi. (...) For det disiplinerte menneske som for den sanne troende, er ingen detalj likegyldig: Ikke først og fremst fordi detaljen har en skjult betydning, men fordi den er et holdepunkt for maktutøvelse." Individet belyses og vurderes med utgangspunkt i de inndelingene de disiplinære metodene etablerer. Foucault påpeker således at disiplin er en atomiserende maktform.

Ordninger for eksamener og eksaminasjoner er i følge Foucault typiske for den disiplinære formen for kunnskapsproduksjon. Det som kjennetegner eksaminasjonen, er at den på en og samme tid virker individualiserende og normaliserende. Det er individet som får søkelyset rettet mot seg, samtidig som eksaminasjonen avdekker avvik fra normen. Mens positive avvik kan belønnes, kan negative avvik straffes. Den som eksamineres, må svare for seg, og vet samtidig at svaret blir gjenstand for dokumentasjon, vurdering og sammenligning. Samtidig som eksaminasjonen innhenter kunnskap om de enkelte individene som



eksamineres, etablerer og kommuniserer eksaminasjonen også forståelser av normalitet og avvik. Disiplinen griper på denne måten fatt i individet og dets kropp på en grunnleggende måte (Schaanning 2000a:446-450).

Som maktform fungerer disiplin i følge Foucault grunnleggende forskjellig fra den tradisjonelle maktutøvelsen. Ikke minst har dette synspunktet med maktens synlighet å gjøre:

*Synlighetens forhold til maktutøvelsen blir stikk motsatt.* Tradisjonelt er det øvrigheten som er synlig, som lar seg beskue, som manifesterer seg og – paradoksalt nok – legitimerer sin makt ved selve maktutfoldelsen. De som er under herredømme, kan stå i skyggen. Bare for så vidt som de øyeblikksvis delegeres litt myndighet, opplyses deres tilværelse av maktens gjenskinn. Den disiplinære makt, derimot, utøves ved å gjøre seg usynlig. Til gjengjeld tvinges de som underkues, til å være prinsipielt synlige. Der disiplinen rår, er det undersåttene som skal ses, for dermed trygges øvrighetens maktstilling. Det som holder disiplinens individer i sjakk, er det at de alltid blir eller kan bli sett (Foucault 2001 [1975]:169).

Den disiplinære maktformens effektivitet kommer i følge Foucault av at den innsetter teknikker hvor undersåttene er innforståtte med at de er synlige. De vet at de gjennom de ulike teknikkene for kunnskapsproduksjon befinner seg i øvrighetens synsfelt. Bevisstheten om at de til en hver tid synes, eller kan bli sett, innebærer at de tar inn over seg og internaliserer herskeforholdet. Undersåttene gjør seg selv til ”kilden for sin egen underkuelse” (samme sted:182). Foucault hevder således at disiplinen har til hensikt å skape føyelige individer som internaliserer de normene som etableres. Dermed trenger heller ikke øvrigheten å utøve sin makt på noen oppsiktsvekkende måte. Et av de produktive aspektene ved den disiplinære makten ligger dermed også i den enkeltes bevissthet om til enhver tid å befinne seg i maktens synsfelt. Disiplin virker ved at individet internaliserer herskeforholdet.

### 3.4.3 *Kunsten som følehorn*

Foucault har skrevet mye om kunst. I likhet med Bourdieu og Luhmann er det et sentralt premiss for Foucaults behandling av kunsten at kunst ikke er et overhistorisk fenomen. For å unngå å tematisere kunsten innenfor den institusjonaliserte kunstforståelsen inngår Foucaults kunstanalyser primært i hans arbeid med å identifisere ulike vitensregimer. Det er altså ikke kunst som kunst som tematiseres, men hvilke vitensregimer som avtegner seg i kunsten. Slik unnlater Foucault å starte sin behandling av kunsten med en forutsetning som gjenspeiler det moderne samfunnets opptatthet av autonomi i forståelsen av kunst. I en viss forstand er Foucaults utgangspunkt det motsatte, eller man kunne si instrumentelt, han anvender kunsten som et hjelpemiddel i arbeidet med å lete etter de diskursive formasjonene eller vitensregimene i ulike epoker og bruddene mellom dem. Schaanning (2000b:321) formulerer Foucaults bruk av litteratur i studiet av galskapens historie slik: ”Den ble (...) betraktet som

en slags følehorn for hva som var i emning”. I arbeidet med å identifisere hvordan og på hvilke premisser galskapen er blitt forstått og definert i ulike epoker, analyserte Foucault (1999 [1961]) altså hvordan galskapen er blitt representert i kunsten. Her påpeker han at galskapen framstilles fundamentalt forskjellig i skrift og bilde i renessansen (Eliassen 2001).

Billedkunstens framstilling gjenspeiler den ”tragiske” galskapsdimensjonen, det vil si galskapen som en tilstand på terskelen mellom det dennesidige og det hinsidige. Billedkunstens representasjoner av galskapen var i tråd med renessansens forståelse av den gale som en slags sannsiger som har kontakt med tilværelsens andre side. I skrift, særlig i filosofiske og moralske skrifter, ble imidlertid galskapen framstilt som noe som omhandler menneskets forhold til seg selv. Her er det menneskets selvgodhet, innbilskhet og overdrevne lidenskap som kan lede til galskap. I skriftkulturen retter galskapsforståelsen altså søkelyset mot menneskets indre. Det er i mennesket selv at kilden til galskap er å finne. Kontrasten mellom billedkunstens og skriftkulturens representasjoner av galskapen framstår i følge Foucault som en kontrast mellom galskaperfaringer før og etter renessansen. Mens renessansens billedkunst holder fast i den tragiske galskapsdimensjonen, finner Foucault omslaget til en ny galskapsforståelse i renessanselitteraturen. Skjønnlitteraturen havner imidlertid i en slags mellomstilling. På den ene siden lever den tragiske galskapsdimensjonen videre også her, ikke minst i Shakespeares og Cervantes verker, men litteraturen preges også av den kritiske bevisstheten som retter fokus mot mennesket selv (Schaanning 2000b:29-41).

Foucaults analyse av kunsten får på denne måten en dobbelfunksjon, eller vi kunne si den innebærer en ambivalens. Samtidig som kunsten fungerer som et slags følehorn for det som er emning, det vil si hvilke vitensregimer galskapen underlegges, konkluderer også Foucault på en måte hvor ulike former for kunst forstås som særegne framtredelesformer med dertil hørende diskursive reguleringer. Billedkunstens og litteraturens galskapsforståelser kan således være forskjellige fra vitenskapenes. I en viss forstand framstår kunsten på denne måten i alle fall som relativt autonom.

### **3.5 Oppsummering**

Bourdieu, Luhmanns og Foucaults begrepsapparater gir ulike perspektiver på problematikken som behandles i denne avhandlingen. Grovt sett ansporer disse teoretiske innfallsvinklene meg til å utforske betydningen av forestillingen om kunstens autonomi langs to spor. Langs det ene sporet vil jeg bruke Bourdieu og Luhmann til å fokusere på hvorvidt og hvordan kunst underlegges forståelsesmåter som er særegne for kunsten. Langs det andre sporet vil jeg bruke Foucault til å undersøke hvorvidt kunsten underlegges makt/viten-

systemer som ikke er unike for kunsten, men som gjør seg gjeldende på flere samfunnsområder samtidig. Mens de begrepene som jeg har hentet hos Bourdieu og Luhmann retter oppmerksomheten mot forestillingen om autonomi som konstitutiv for kunsten, innebærer begrepene jeg har hentet hos Foucault at autonomi snarere forstås som en illusjon. Motsetningen som ligger i forholdet mellom disse to sporene, har jeg ikke til hensikt å oppløse eller overskride. Målet mitt er heller å forsøke å utnytte spenningen mellom disse to tilnæringsmåtene konstruktivt i analysen. Ved å anvende analytiske innganger hvor forestillingen om autonomi forstås fundamentalt forskjellig, ønsker jeg å etablere en friksjon i den analytiske perspektivering som forhåpentligvis innebærer at jeg ikke entydiggjør materialet jeg skal analysere, men snarere makter å få fram flertydigheter og tolkningsmangfold.

## 4. Veien mot en avhandling

Arbeidet med denne avhandlingen har vært en lang og intens prosess, tidvis preget av letthet og tidvis tynget av bekymringer. Underveis i prosessen har jeg tatt mange konsekvensrike valg som har bidratt til at denne avhandlingen har blitt som den har blitt. I dette kapitlet vil jeg fokusere på de metodiske veivalgene og diskutere hvilke analytiske muligheter og begrensninger som følger av dem. De valgene jeg har tatt, er imidlertid ikke forutsetningsløse. De kan ikke forstås isolert. De alternativer som har framstått som mest nærliggende for meg, må ses på bakgrunn av forutsetninger jeg bar med meg da jeg gikk inn prosjektet, på den ene siden, og forutsetninger i det kunnskapsfeltet jeg gjennom dette arbeidet har deltatt i, på den andre. Som et oppspill til de metodologiske drøftingene vil jeg starte med å diskutere den vitenskapsteoretiske posisjonen jeg legger til grunn i prosjektet.

### 4.1 Epistemologiske hindringer

Et sentralt spørsmål i Bourdieus sosiologi er hvordan vi kan produsere kunnskap om en sosial virkelighet vi selv er del av. Vår væren i verden hviler i høy grad på virkelighetsforståelser som er selvfølgeliggjorte, og som vi tar for gitt. Vår tenke- og væremåte baserer seg på mange uproblematiskerte forutsetninger som i vårt møte med forskningsobjektet fungerer som det Gaston Bachelard, en av de sentrale skikkelsene i den historiske epistemologien, har omtalt som "epistemologiske hindringer" (Bachelard 1976 [1970]). Innarbeidede og naturaliserte forestillinger om den virkeligheten vi studerer, hindrer oss i å se forskningsobjektet utenfra. Vi kan ikke påberope oss en allmenngyldig eller uavhengig forskerposisjon. Det hjelper heller ikke stort å henvise til vitenskapeligheten av de metodene vi benytter oss av. Det faktum at vi er lokaliserte i tid og rom og i spesifikke forskningstradisjoner, innebærer at våre tankeredsaker på grunnleggende vis er formet av denne lokaliseringen. Dette representerer i følge Bourdieu en fundamental utfordring for samfunnsforskeren. Innarbeidede forestillinger som er så selvfølgelige at de ikke en gang trenger å uttales, representerer symbolsk makt på sitt mest effektive. Det er snakk om en form for makt som ikke gir seg til kjenne, som både er miskjent og anerkjent på samme tid, fordi den bygger på vår stilltiende tilslutning til spesifikke forestillinger om verden (Bourdieu 1999:171ff). En samfunnsvitenskap som ikke reflekterer over hvilke forutsetninger den legger til grunn i sin analyse av forskningsobjektet, risikerer i følge Bourdieu å bidra til at den naturaliserte karakteren av sosialt skapte sannheter får leve videre uten å bli problematisert. En slik samfunnsvitenskap står i fare for å

understøtte den symbolske makten som ligger til grunn for den nåværende sosiale orden.

Dette er i følge Bourdieu et uløst problem for store deler av samfunnsvitenskapen:

Den vanlege sosiologien, som er knipen med å stille radikale spørsmål overfor sin egen måte å operere på og overfor sine egne tankereiskapar, og som tvillaust held ein slik *refleksiv intensjon* for å vere ei etterlevning av ein filosofisk mentalitet og dermed noko som har overlevd frå den før-vitskaplege perioden, er fullstendig gjennomsyra av det objektet som den påstår at den kjenner, og som denne sosiologien ikkje verkeleg kan kjenne fordi den ikkje kjenner seg sjølv. Ei vitskapleg praksisform som let vere å stille spørsmål ved seg sjølv, veit ikkje eigentleg kva den held på med å gjere (Bourdieu og Wacquant 1993:218).

Samtidig påpeker Bourdieu at når vi arbeider med eller kanskje snarere mot, de epistemologiske hindringene for å forstå dem og derigjennom overvinner dem, gjøres vi også i stand til å produsere ny kunnskap. Dette poenget er åpenbart inspirert av den historiske epistemologien med Bachelard i spissen som poetisk har formulert at: "Den vitenskaplige kunnskapen är alltid reformeringen av en illusion" (gjengitt i Broady 1991:365).

I tråd med Bourdieus kunnskapssyn representerer de epistemologiske hindringene altså ikke et onde forskeren bør holde på så lang avstand fra seg som overhodet mulig. De epistemologiske hindringene bør snarere fungere som "nødvendige gjennomgangsstasjoner" i den kunnskapsproduserende prosessen (Broady 1991:392). I denne forbindelsen bør forskeren i følge Bourdieu mobilisere sine refleksive evner i to retninger (Bourdieu og Wacquant 1993). På den ene siden bør forskeren problematisere forutsetningene som ligger til grunn for hverdagsforståelsen av forskningsobjektet. Og på den andre siden bør forskeren historisere innarbeidede forståelsesmåter og begreper i den vitenskaplige forståelsen av det samme objektet. Forskeren må objektivere forståelsesmåter som er subjektiverte både hos folk flest og i det forskersamfunnet hun deltar i. På denne måten vil forskeren gjøre seg selv i stand til å foreta epistemologiske brudd. I følge Bourdieu skal dette i siste instans fungere som en hjelp til å produsere kunnskap som ikke bare speiler allminneliggjorte forståelser av forskningsobjektet, men som overskrider disse. Bourdieu framhever at vi ved å gjøre epistemologiske brudd med etablerte forståelser av et fenomen, gjør oss selv i stand til å produsere kunnskap på et høyere nivå. Bourdieus forskningsprogram formidler en tro på at vi ved hjelp av refleksjon kan overskride ikke bare andres, men også vår egen innlærte betraktningmåte, også slike betraktningmåter som er innlært som en del av sosialiseringen til vitenskapsfeltet. La oss se litt nærmere på hvordan Bourdieu argumenterer for dette synspunktet.

Bourdieu tematiserer forholdet mellom etablerte meningsstrukturer på den ene siden og forutsetningene for disse på den andre, ved å skille mellom et eksplisitt og et implisitt nivå

(Brekke m. fl. 2003). Mens måten vi vanligvis omtaler og forstår visse fenomener på, utgjør det eksplisitte nivået av vår forståelse av dem, peker Bourdieu på at denne omtalen og forståelsen er gjort mulig gjennom forhold som er implisitte. I denne sammenhengen er Bourdieu opptatt av hvordan objektive strukturer, for eksempel styrkeforholdet mellom posisjoner i et sosialt rom eller på et felt, kan være avgjørende forutsetninger for at visse forståelser av virkeligheten vinner fram og får tilslutning framfor andre. Forestillingen om kunstens autonomi er et nærliggende eksempel i denne sammenhengen. Som vi har sett, mener Bourdieu at dette er en forestilling som langt på vei har fått status som en allmenngyldig sannhet. Samtidig representerer forestillingen om kunstens autonomi i følge Bourdieu den dominerende klassens kunstforståelse. Å avdekke slike forutsetninger utgjør kjernepunktet i Bourdieus forskningsprogram. Forskeren må avdekke hvilke objektive strukturer som ligger til grunn for at visse virkelighetsforståelser etablerer seg og blir en del av hvordan vi subjektivt erfarer verden. Dette synspunktet har også en klar politisk slagside. På det eksplisitte nivået blir mange arenaer i samfunnet forstått som områder hvor alle bli gitt like muligheter. På det implisitte nivået preges disse områdene likevel av ulikhetsskapende strukturer. For eksempel vil utdanningssystemet framstå som en arena som gir alle like sjanser. De underliggende og uuttalte strukturene innebærer imidlertid at elever med bakgrunn fra høyere sosiale klasser er de som best behersker de kodene som gjelder innen utdanningssystemet. De har habituser som er i overensstemmelse med hva utdanningssystemet verdsetter (Bourdieu og Champagne 1996). På samme måte kommuniserer den karismatiske kunstideologien, som i følge Bourdieu står så sentralt på kunstfeltet, at kunsten er universell og taler uformidlet til alle. Forståelsen og resepsjonen av kunst avhenger imidlertid også av sosial bakgrunn og sosialisering (Bourdieu og Darbel 1991 [1969]).

I likhet med Bourdieu er Foucault opptatt av hvordan institusjonaliseringen av bestemte forståelsesmåter som er gyldige innenfor spesifikke tid- og romavgrensninger innebærer begrensninger for subjektet. Der Bourdieu forankrer de begrensningene subjektet står overfor i et klasseperspektiv, tar Foucault imidlertid et annet utgangspunkt. Langt på vei kan det hevdes at Foucaults normative prosjekt er å vise hvordan ulike makt/viten-systemer innebærer at subjektets ulike begjær begrenses og dresseres. De makt/viten-systemene som er virksomme i bestemte tidsepoker og på bestemte steder, innsetter visse former for subjektivitet. Dette poenget står for eksempel sentralt i det første bindet av *Seksualitetens historie* (Foucault 1999 [1976]). Foucault viser her at når subjektets bekjennelser om sine innerste hemmeligheter i psykoanalysen, fungerer som et grunnlag for sannhetsproduksjon

om mennesket, er det ikke seksualiteten som avdekkes. Seksualiteten skapes og innsettes i følge Foucault gjennom denne vitenspraksisen. Den seksualiteten som innsettes, er en seksualitet som er skapt av spesifikke diskursive reguleringer og som utelukker mange begjærserfaringer. Det innsettes altså en seksualitet som med stor normativ kraft begrenser subjektets erfaring av seg selv. På samme måte som Bourdieus sosiologi representerer et politisk frigjøringsprosjekt med brodd mot klasseforholdene, fungerer Foucaults avnaturaliseringer av ulike makt/viten-systemer altså som et normativt prosjekt med brodd mot de ulike typene kunnskapsproduksjon som innsetter begrensende sannheter om subjektet.

Bourdieus standpunkt om at forskeren bør arbeide refleksivt for bryte med innarbeidede forståelsesmåter, framstår som en viktig oppfordring. Samtidig reiser dette standpunktet en del spørsmål. Hvordan kan vi vite at vi har brutt med innarbeidede virkelighetsforståelser? Når befinner vi oss på det implisitte og ikke på det eksplisitte nivået av mening? Er det rimelig å påstå at kunnskapen vi kommer fram til gjennom å identifisere de implisitte meningsstrukturene, befinner seg på et høyere nivå og er mer gyldig enn kunnskapen de eksplisitte meningsstrukturene gir oss, slik Bourdieu gjør? Likeledes kan det stilles spørsmål om hvordan det normative utgangspunktet til Foucault er skapt. Er det ikke et spesifikt menneskesyn som ligger til grunn for hans påvisning av hvordan subjektet produseres og begrenses? Og hvis det er mulig å identifisere et slikt normativt utgangspunkt, hva slags kunnskapsstatus har hans analyser da? Med utgangspunkt i Luhmanns systemteori kan det være grunnlag for å problematisere Bourdieus og Foucaults synspunkter i denne sammenhengen (Brekke m.fl. 2003:145f).

Det implisitte og det eksplisitte nivået i ulike måter å forstå virkeligheten på hos Bourdieu er langt på vei parallelt med skillet mellom første ordens observasjoner og andre ordens observasjoner hos Luhmann (Brekke m.fl. 2003:145f). Første ordens observasjoner handler ganske enkelt om å oppfatte noe ved hjelp av en distinksjon. Vi oppfatter for eksempel noe som kunst ved å skjelne det fra alt som ikke er kunst. Andre ordens observasjoner er imidlertid når vi reflekterer over eller observerer hvordan vi bruker slike distinksjoner (Luhmann 2000:54ff). Når vi gjør andre ordens observasjoner, løfter vi blikket fra de objektene som er gjenstand for første ordens observasjoner og observerer hvordan vi observerer. Ikke minst er det dette Luhmann gjør når han gjennomfører en systemteoretisk analyse av kunsten. Analysen går ut på å identifisere på hvilke måter fenomenet kunst markeres som kunst og gis mening som kunst. Det handler om å undersøke hvilke (systemiske) forutsetninger som ligger til grunn for at kommunikasjonen om kunst oppfattes som meningsfull.

Andre ordens observasjoner hos Luhmann svarer på denne måten langt på vei til det implisitte nivået hos Bourdieu. Men det er likevel en viktig forskjell mellom dem. Mens Bourdieu mener at det ved hjelp av refleksjon og analyse er mulig for samfunnsforskeren å etablere en kritisk posisjon som overskrider de sosiale forutsetningene hun bærer med seg i utgangspunktet, understreker Luhmann at alle observasjoner, også observasjoner av andre orden, gjøres fra et spesifikt ståsted. Luhmann rangerer således ikke mellom observasjoner av første og andre orden. De står ikke i et hierarkisk forhold til hverandre. De har bare forskjellig karakter. Alle observasjoner foregår i følge Luhmann med utgangspunkt i en distinksjon. Når vi iakttar noe, skiller vi det ut fra alt annet. I følge Luhmann kan vi imidlertid ikke iakttar vår egen iakttakelse idet vi iakttar. Dermed har vår iakttakelse også en blind flekk. Dette er en begrensning heller ikke samfunnsviteren kan unndra seg. Den blinde flekken er like tilstedeværende hos forskeren som hos en hvilken som helst annen iakttagere av sosiale fenomener. Våre analyser vil reflektere de forutsetningene som ligger til grunn i vitenskapssystemet. Slik er det ikke noen vesentlig forskjell mellom de andre ordens observasjonene som foretas innenfor vitenskapssystemet, og de andre ordens observasjonene som foretas fra et hvilket som helst ståsted.

Dermed burde vi kanskje nøye oss med å si at vitenskapelig kunnskap ikke er mer gyldig enn annen kunnskap, men at vitenskapelig kunnskap baserer seg på andre forutsetninger? En slik modifikasjon vil ikke innebære at refleksjon over innarbeidede kategoriseringer blir mindre viktig i et forskningsarbeid. Det vil snarere handle om å erkjenne at også vitenskapen har begrensninger, selv når vi problematiserer forutsetninger som ligger til grunn for hverdagsforståelser og tidligere forskning. Dermed skal vi kanskje være fornøyde om vi kommer et stykke på vei og problematiserer noen etablerte forståelsesmåter som vi har gjort til våre egne? Samtidig kan det innvendes mot Luhmanns ståsted at han gir de samfunnsvitenskaplige analysene en steril karakter. Når Luhmann påpeker at enhver observasjon og enhver analyse har en blind flekk, fratrar han samfunnsvitenskapen en normativ dimensjon. Alle analyser kan reduseres og ubetydeliggjøres med henvisning til dens blinde flekk. Det kan bety at samfunnsvitenskapen mister energi i samspillet med det øvrige samfunnet og gjør seg selv irrelevant utenfor sitt eget domene. Inntrykket av at Luhmann gir samfunnsvitenskapen en steril karakter, forsterkes selvfølgelig av hans standpunkt om å holde subjektet utenfor systemanalysen. Bourdieus og Foucaults normative prosjekter handler om å peke på de begrensningene samfunnet legger på individet i erfaringen og utfoldelsen av seg selv, og dette gir analysene deres en kraft i forhold til aktuell samfunnsdebatt. I denne sammenhengen er det selvfølgelig fristende å nevne at Bourdieus og Foucaults normative



prosjekter kan settes i forbindelse med spesifikke sider ved deres identiteter. Bourdieu kom fra ganske små kår i den franske periferien, hvor hans far var forpakter og postmann, og Foucault var som kjent homofil. For Luhmann synes det som om det er mindre som står på spill. Luhmanns interesse ligger i jakten på ulike systemers sentralkode. Så lenge spørsmålet om hva de ulike kodene innebærer for subjektets erfaringer, får så liten oppmerksomhet, får Luhmanns analyser preg av å være mer indifferente enn Bourdieus og Foucaults.

#### **4.2 Ubehaget i kulturforskningen**

Ambisjonen om å foreta epistemologiske brudd fordrer altså i tråd med Bourdieus epistemologi at forskeren objektiverer forestillinger som er subjektiverte hos aktørene på det feltet hun studerer og hos seg selv. Dette er en tilnærming som det følger et visst ubehag med. Objektivering innebærer med nødvendighet også distansering. Objektivering innebærer at forskeren forsøker å stille seg utenfor verdier som subjektivt oppleves som betydningsfulle, kanskje avgjørende for dem som tror på dem. Når denne holdningen legges til grunn for analysen, vil teksten lett få preg av å være ironiserende og distanserende. Skrivestilen kan gi inntrykk av at forskeren hever seg over ekteføyte verdier. Det analytiske perspektivet jeg legger til grunn i denne avhandlingen, innebærer således at jeg i en viss forstand forråder verdier som er sentrale for aktørene på det feltet jeg studerer.

Men hva er det som gjør denne posisjonen så ubehagelig? Har det kun å gjøre med at jeg som forsker på denne måten tillater meg å objektivere subjektiverte erfaringer? Eller kan ubehagsfølelsen også settes i forbindelse med egenarten ved feltet jeg studerer og mitt forhold til det? Bourdieu (1992:55) påpeker at samfunnsforskernes inntreden på kunstfeltet gjerne gir seg skandaløse utslag:

Sociologi og konst trivs inte bra ihop. Det beror på att konsten och konstnärna inte tål att den föreställning de har om sig själva kränks. Konstens värld är trons värld: man tror på begåvning, på den unike skaparen som ingen har skapat och när sociologen, som vill förstå, förklara och begripliggöra, kommer instörtande är skandalen ett faktum. Han bryter förtrollningen, utövar reduktionism, han är kort sagt oanständig eller, vilket är samma sak, kättersk.

Bourdieu poengterer på denne måten at kunstfeltets trosforestillinger er sterke, og at når forskeren bryter med disse, vil hun også bidra til å avfortrylle feltet. Hun vil framstå som en uanstendig kjetter. Med Bourdieu kan det dermed hevdes at de selvforståelsene som kjennetegner kunstfeltet, gir ubehaget som følger med objektiveringene en ekstra omdreining. I min sammenheng kan imidlertid ubehaget også settes i forbindelse med min relasjon til kunstfeltet. Når jeg objektiverer forestillingene på feltet, forråder jeg på sett og vis også meg selv og verdier jeg lenge har identifisert meg med.

### 4.3 Kulturforskeren som uforløst kunstner

Forskerens objektivisering av forskningsobjektet foretas alltid fra et bestemt ståsted. For å overvinne epistemologiske hindringer må forskeren derfor så å si objektivere forutsetningene for sine egne objektiviseringer. Objektiveringen av forskningsobjektet er ikke mye verdt om ikke det samme objektiviserende blikket også er rettet mot forskeren selv og hennes forutsetninger.

I Bourdieusinspirerte studier har det etter hvert nærmest blitt etablert praksis at forskeren gjengir deler av sin personlige biografi og reflekterer over disse i relasjon til forskningsobjektet. Slike selvbekjennelser kan selvfølgelig ha stor egenverdi for forskeren selv, og det er ikke til å nekte for at det (i alle fall for min del) ligger en stor selvtilfredsstillelse å gi rom for deler av min egen personlige biografi i arbeidet med denne teksten. Men i en tekst som denne bør slike gjengivelser først og fremst brukes som utgangspunkt for refleksjon over hvordan ens sosiale bane har bidratt til å forme ens blikk på verden, ens egen subjektive erfaringsmåte, og hvordan dette i neste runde har preget forskningsprosessen fra start til slutt.

På kunstfeltet har forestillingen om administrativt ansatte lenge vært at de ofte er mislykkede kunstnere som på grunn av manglende kunstneriske prestasjoner er blitt omplassert og satt til å ta seg av administrative oppgaver. Eller som Paul DiMaggio formulerer det: "Arts managers are sometimes portrayed as failed artists, frustratedly accepting executive positions for which they are unqualified as substitutes for artistic roles they would rather play" (DiMaggio 1987:11-12). I likhet med kunstadministratoren er myten som fortelles om kunst- og kulturforskeren at hun er en mislykket kunstner.<sup>11</sup> Eller som Lorentzen og Haugsevje (2004) har formulert det: Kulturforskeren er en *uforløst* kunstner. (Det er som kjent håp i hengende snøre.) Kunst- og kulturforskeren er i tråd med dette skjemaet en person som lenge gikk med ambisjoner og forhåpninger om å lykkes med en kunstnerkarriere, men som på et eller annet tidspunkt måtte innse at det kunstneriske løpet var kjørt og slå inn på en annen (og tryggere) vei. Og hvis man oppgir drømmen om selv å bli

---

<sup>11</sup> Det er en kjent sak at flere profilerte kulturforskere har en mer eller mindre vellykket karriere som kunstner bak seg eller ved siden av den akademiske karrieren, ikke minst gjelder dette flere sentrale kulturøkonomer. Den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing er for eksempel billedkunstner. Denne kombinasjonen utnytter han til fulle i boka *Why are artists poor?* (Abbing 2002). Den australske kulturøkonomen David Throsby er både dramatiker og fløytist, den engelske kulturøkonomen Allan Peacock er komponist og den sentrale kulturøkonomen William Baumol skal ha universitetsksamener både i økonomi og kunst (Ringstad 2002:8). Det er således betegnende at det i invitasjonen til den internasjonale kulturøkonomikonferansen som arrangeres av Association for Cultural Economics International i Wien sommeren 2006 heter: "Given that many of us have an arts' avocation (music, theater, text reading, dance,...), some of us have thought that it would be fun that in the ACEI conference there is a session in which we can share our passion for the arts by performing and displaying our work rather than only studying it."

kunstner, hva er vel da bedre enn å forske på dem som faktisk realiserte kunstnerdrømmen, og på ulike samfunnsmessige aspekter som kjennetegner kunstnerlivet? For det første gir forskning i likhet med kunstnerisk virksomhet tilgang til kulturell anseelse og prestisje. For det andre innebærer valget av kunst og kultur som empirisk emneområde at noe av den samme auraen av eksklusivitet og genialitet som kjennetegner kunst- og kulturfeltet kanskje også skinner på forskeren? For det tredje kan det hevdes at individualitet, evnen til å skape noe som framstår som særegent, er en verdi som i større eller mindre grad preger både kunstfeltet og forskningen, og at sosialiseringen inn mot kunstfeltet således relativt lett lar seg omsette på vitenskapsfeltet. For det fjerde kan valget av kulturforskning på et psykologisk nivå tenkes enten å fungere terapeutisk for kulturforskeren, som en form for bearbeiding av tapet av kunstnerdrømmen, *eller* som en fortrenning av tapsfølelsen som oppsto da bruddet med en kunstnerisk bane var et faktum. Ved å erstatte den utøvende rollen på feltet med forskerrollen kan bruddet kanskje oppleves som mindre brutalt. Å velge seg kulturforskning som karriereløp framstår således om enn ikke som et åpenbart, så i hvert fall et nærliggende valg.

Jeg er og har alltid vært lidenskapelig opptatt av musikk. Denne lidenskapen tar både form av egen musisering og lytting til andres. Jeg har vært svært aktiv i flere musikkmiljøer og gikk lenge med tanker om å gjøre musikken til mitt yrke. Slik ble det ikke, og jeg kan treffende betegnes som en mislykket kunstner. Men årene med flere timer øving daglig og min aktive tilstedeværelse i ulike musikkmiljøer har formet meg på grunnleggende vis. De gode erfaringene i, av og med musikk er kroppsliggjorte, de er en inkorporert del av min habitus. Dette innebærer at jeg på en selvfølgelig og innforstått måte identifiserer meg med kunstfeltets kjerneverdier.

I de miljøene hvor min musikkinteresse har fått stimulans og utløp, har kunst generelt og musikk spesielt blitt forstått som et udiskutabelt gode og blitt framelsket som en særskilt og høyere verdi. Den dype troen på musikkens verdi har også gitt seg uttrykk i mer eller mindre artikulerte forestillinger om at musikk kan forvandle verden til et bedre sted og mennesket til et edlere vesen. Den legendariske fløytesten, Ørnulf Gulbrandsen, som i en periode var min fløyteleærer, uttalte for eksempel etter en time hvor vi virkelig fikk sving på fløytespillet at ”man blir snill av å drive med musikk”. Slike forestillinger kan virke banale når de settes på papiret og således objektiviseres, men som ledd i den innforståtte kommunikasjonen på feltet og den subjektive erfaringen, gir de ingen flau smak: Det er jo slik det er!

Min identifikasjon med kunstfeltets kjerneverdier har også formet min holdning til statens rolle i kulturpolitikken. Den grunnleggende troen på kunstens verdi tilsier at statens rolle er offensivt å bidra til finansieringen av kvalitativt gode kunst- og kulturtiltak. Samtidig innebærer troen på at kunsten er et erfaringsrom som er genuint forskjellig fra andre, en holdning om at staten så langt mulig bør nøye seg med å overføre en rimelig sum penger, føre en enkel kontroll med bruken av dem og utover dette ikke gripe inn i kunstens indre anliggender.

Arbeidet med denne avhandlingen var imidlertid lenge preget av en nærmest uoverstigelig bekymring over at kunstens autonome stilling sto for fall. Tegnene på at kunstens autonomi var i ferd med å gå tapt som følge av at de kulturpolitiske ordningene ble omformet i takt med at en nyliberal bølge skyllet innover hele offentlig sektor, framsto, om ikke som entydige, så i alle fall som tydelige nok. Ikke minst framsto økt bruk av kvantitative mål i forvaltningen av de kunst- og kulturtiltak staten støtter (hvor mange forestillinger?, hvor mange tilskuere/tilhørere?, hvor store kostnader?) fra denne posisjonen som en så inadekvat tilnærming til kunsten, at det var vanskelig å få øye på andre aspekter ved relasjonen mellom det statlige forvaltningsapparatet på den ene siden og kunsten på den andre. Denne bekymringen kan man tydelig lese ut av en artikkel jeg har skrevet om bruken av forvaltningsredskaper knyttet til merkelappen New Public Management på kunstfeltet (Røyseng 2003).

Problemstillingen i denne avhandlingen må forstås på denne bakgrunnen. Min kulturelle bekymring gjorde fokuset på kunstens autonomi til et nærliggende, nærmest, uunngåelig valg. Utenfra sett må kunstfeltet være et av de samfunnsfeltene, om ikke *det* samfunnsfeltet, som er mest opptatt av sin egen autonomi. Valget av en slik problemstilling kan dermed ses som en speiling av en sentral selvforståelse på feltet. For å unngå å reproducere egen førforståelse har jeg imidlertid underveis i prosessen valgt å legge vekt på å analysere *forestillingen* om kunstens autonomi, og ikke kunstens autonomi som en på forhånd gitt kategori. I avhandlingen forsøker jeg altså å utforske hvordan denne forestillingen kommer til uttrykk, hvordan den relaterer seg til andre typer av forestillinger, hvor den er legitim og på hvilke premisser.

#### **4.4 Kulturforskeren som den gode hyrde**

Min forskergjerning har så langt funnet sted innenfor det som ofte omtales som kulturpolitisk forskning eller kulturfeltforskning. Mens fag som kunsthistorie, litteraturvitenskap, teatervitenskap og musikkvitenskap er etablerte universitetsfag som har bidratt til analyse og

teoriutvikling i tilknytningen til sine respektive kunstarter, har kunstfeltet vært et empirisk område som i lav grad er blitt behandlet av de samfunnsfaglige miljøene ved universitetene. Den samfunnsfaglige forskningen på området har snarere funnet sted i den akademiske og geografiske periferien (Mangset 1996, Borgen m.fl. 2003), som for eksempel ved Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning-Bø, hvor jeg har oppholdt meg gjennom dette doktorgradsløpet. Denne lokaliseringen kommer i blant til uttrykk i form av et slags akademisk mindreverdighetskompleks. Vi forutsetter gjerne at de autoriserte akademiske blikkene som rettes mot oss, ser oss som kunnskapsprodusenter av lavere rang og kvalitet. Samtidig mistenker vi kanskje at de ubestridte enerne i det akademiske feltet, de sentrale universitetsmiljøene, stort sett er blitt enere på grunnlag av ”networking” og mer eller mindre subtile maktteknikker, og at den vitenskapelige vitaliteten og kvaliteten ikke alltid er på høyde med den posisjonen de innehar.

Som vi så i kapittel 2, kan det være grunnlag for å hevde at kulturpolitikkforskningen har vært preget av en spesifikk forståelse av kulturpolitikk som baserer seg på at kultur utgjør en særskilt verdi det er offentlige myndigheters oppgave å ivareta gjennom finansiell støtte. Solhjell (2005b) framhever for eksempel at kulturpolitikkforskningen har hatt den sosialdemokratiske velferdsideologiens verdier som uproblematiserte forutsetninger. Og Engberg (2004) påpeker at kulturpolitikkforskningen har overtatt det statlige byråkratiets kulturforståelse og dermed endt opp med å studere kunstforvaltningen. Også andre forskere har fremmet lignende kritikker av kulturpolitikkforskningen. I 2001 publiserte statviteren Thorvald Sirnes en artikkel om teaterpolitikk i Norden, hvor han i innledningsvis kommer med følgende påstand:

Most analyses of cultural policy are trapped within the inherent perspectives of the state. They do not try to go beyond the concepts developed and used in official policy, but, on the contrary, affirm their centrality and quasi-natural status. Academically speaking this leads to theoretical impotence. But, perhaps more serious still, is the fact that in the field where cultural policy is put into practice, it shrinks the range of possibilities, or precludes alternatives. What we need is mental independence from the state, and not a situation where we act as agents of the state on a conceptual level, taking part in a never-ending process in which the “state thinks about the state”. A policy analysis should always rely on fundamental methodological considerations (Sirnes 2001:46).

Sirnes peker således på at den kulturpolitiske forskningen i høy grad har overtatt et språk og en forståelsesmåte som er institusjonalisert og sertifisert av staten. I tråd med Bourdieus terminologi kan man si at overtakelsen av en statlig tenkemåte i følge Sirnes fungerer som en

epistemologisk hindring for den kulturpolitiske forskningen. Han hevder således at kulturpolitikkforskningen mangler autonomi i forhold til sitt studieobjekt.

Samtidig kan det påpekes at det nære slektskapet mellom de forståelsesmåtene som preger kulturpolitikkforskningen, og de som preger den statlige kulturpolitikken, antakelig har blitt skapt gjennom en bevegelse som også har gått i motsatt retning. Det er trolig vel så treffende å hevde at den statlige kulturpolitikken har blitt utformet ved hjelp av begreper og forståelsesmåter som er introdusert og spesifisert av forskere, som å påpeke at forskerne har overtatt statens forståelsesmåter. Flere sentrale begreper i kulturpolitikkforskningen kan tjene som eksempler på denne bevegelsen. Prinsippet om en armlengdes avstand er et begrep som er introdusert av samfunnsforskere og blitt brukt som et analytisk redskap for å undersøke hvor stor avstand det er mellom kunsten og politikken i ulike land (Williams 1989, Hillman-Chartrand og McCaughey 1989, Mangset 1995b, Langsted 2001, 2002, Vestheim 2003). Det samme begrepet brukes ofte i den offentlige kulturpolitikken, men fungerer her som en betegnelse på regelen om at kunsten må operere på tilstrekkelig avstand fra myndighetenes politiske interesser. Likeledes er begrepet Baumols sykdom introdusert som en samfunnsøkonomisk forklaring på det økende inntektsgapet som over tid oppstår mellom inntekter og utgifter i institusjoner innen de utøvende kunstartene. Begrepet om Baumols sykdom peker på at kunstnerisk virksomhet ikke kan høste de samme effektiviseringsgevinstene som andre sektorer på grunn av det kunstneriske arbeidets arbeidsintensive karakter. Samtidig må kunstinstitusjoner operere med et lønnsnivå som er i tråd med lønnsnivået ellers i samfunnet, og dermed oppstår det uvegerlig et inntektsgap (Baumol og Bowen 1966). Selv om betegnelsen Baumols sykdom ikke forekommer så ofte i offentlige dokumenter om kulturpolitikk, blir de økonomiske problemene mange virksomheter på kunst- og kulturfeltet står overfor, ofte forklart med utgangspunkt i Baumols resonnementer. I neste runde fungerer denne samfunnsøkonomiske forklaringen som en politisk legitimering av offentlig støtte til kunst- og kulturformål. Slik kan det hevdes at kulturpolitikkforskerne har levert premisser for de forståelsene som kommer til uttrykk i den statlige kulturpolitikken. Dette innebærer at selv om Sirnes kan ha mye rett i at det er en begrepsmessig nærhet mellom forskningen og den offentlige politikken på dette området, kan ikke denne observasjonen entydig tolkes som et uttrykk for forskningens manglende autonomi i forhold til staten.

Samtidig kan det i lys Engbergs kritikk hevdes at det er påfallende at kritikken av fokuset på forvaltning har en slik styrke når den rettes mot kulturpolitikkforskningen. Det er nok mye sektorrettet forskning hvor fokus på forvaltning er langt mer framtrødende enn i

kulturpolitikkforskningen, for eksempel i helse- og velferdsforskningen, og hvor dette fokuset framstår som mindre problematisk og provoserende. Kanskje er det den urene forbindelsen mellom kunst og kultur på den ene siden og politikk og forvaltning på den andre som vekker reaksjonene? I denne forbindelsen kan det dessuten være grunn til å spørre om ikke kulturpolitikkforskerne har hatt en like stor, om ikke større, nærhet til kunst- og kulturfeltets verdier enn til statens.

Hvis myten om at kulturforskerne er mislykkede eller uforløste kunstnere medfører riktighet, må dette på grunnleggende vis påvirke forskningen som produseres på dette feltet. Hvis det ikke bare er jeg som på et eller annet tidspunkt i mitt livsløp har kansellert planene om å realisere kunstnerdrømmen, kan dette bety at forskerne på dette feltet kjennetegnes av en særskilt lidenskap for og identifikasjon med verdiene på det feltet vi faktisk studerer. Samtidig kan en sterk identifikasjon med kunst- og kulturfeltets verdier tenkes å medføre at kulturpolitikkforskningen inntar rollen som en vokter av feltets gode verdier. Kanskje fungerer kulturpolitikkforskningen som en hyrde som skal lede aktørene på feltet, ikke minst de offentlige kulturmyndighetene, på den rette vei? Kanskje inntar vi en rolle hvor vi først og fremst minner de offentlige myndighetene på hva som er feltets gode prinsipper og verdier? Når kulturpolitikkforskningen har introdusert begrepet om en armlengdes avstand i sine analyser, bidrar dette til å formidle og understreke en forestilling om at kunst og kultur bør operere mest mulig skjermet fra politiske interesser. Den til dels bekymrede beskrivelsen av en instrumentell kulturpolitikk (jf kap. 2.2-2.3) kan på samme måte tolkes som en tilslutning til og et forsvar for kunst- og kulturfeltets autonomi.

Poenget i denne sammenhengen er imidlertid ikke at det i og for seg er noe galt i å ha verdier eller å forsvare dem. Verdifrihet er illusorisk. Men så lenge vi tillater oss å objektivere forutsetningene for de tenke- og handlemåtene som kjennetegner aktørene på kunstfeltet, på det politiske feltet eller i byråkratiet, må vi vel også rette det samme blikket mot oss selv, slik at vi kan identifisere og innreflektere fra hva slags posisjon vi produserer kunnskap fra, og med hvilken relasjon til forskningsobjektet vårt vi gjennomfører våre analyser?

#### **4.5 Det empiriske materialet**

Denne avhandlingen baserer seg på flere typer empiri. For det første har skriftlige dokumenter, og særlig offentlige dokumenter, stått sentralt i undersøkelsen. Jeg har samlet inn og analysert de offentlige utredningene av scenekunstmrådet fra 1935, 1953, 1960, 1970, 1988 og 2002, kulturmeldingene fra 1973, 1981, 1992 og 2003 (pluss tilleggs meldingene fra 1974 og 1982), og kulturbudsjettene for alle år i perioden 1980 og fram til 2005. Dessuten

inngår stortingsmeldingen om kultur og næring (Kultur- og kyrkjedepartementet 2005a) i dette materialet. I analysen av de offentlige dokumentene har jeg først og fremst konsentrert meg om de delene av dokumentene som omhandler scenekunsten. Jeg har også hatt tilgang til noen tilsagnsbrev fra departementet til Det Norske Teatret for 1981, 1986, 1991, 1996, 2001 og 2006, altså for hvert femte år. I tillegg har jeg gjort bruk av noen medieoppslag, men disse er ikke samlet inn systematisk.<sup>12</sup> Og som inngang til analysen av scenekunstpolitikken og -forvaltningen i kapittel 5 har jeg tatt utgangspunkt i stortingsdebatten 16. juni 1998 om bygging av et nytt operahus. Operadebatten er den scenekunstpolitiske saken, ja den kulturpolitiske saken i det hele tatt, som har fått bredest oppmerksomhet og som har blitt mest debattert i løpet av de siste tiårene (Røyseng 2000).<sup>13</sup>

For det andre har jeg gjennomført og gjort bruk av kvalitative intervjuer, primært i form av en case-studie av Det Norske Teatret. Her gjennomførte jeg 15 intervjuer. Utvalget besto av teatersjef, direktør, personalsjef, markedssjef, informasjonssjef, en dramaturg, en tekniker, en forhenværende teatersjef og nåværende skuespiller, en instruktør som har hatt en del engasjementer ved teatret, tre faste skuespillere og to frilansskuespillere som har hatt kortere eller lengre engasjementer ved teatret. De fleste intervjuene i tilknytning til denne case-studien ble gjennomført våren 2001. Intervjuet med direktøren ble imidlertid gjort en god del senere, det vil si høsten 2004. Jeg gjennomførte en lignende case-studie i Stavanger symfoniorkester, men etter hvert som arbeidet med avhandlingen tok form, valgte jeg å avgrense fokuset til scenekunst. Likevel siterer jeg så vidt fra et av intervjuene jeg gjorde i Stavanger.

Intervjuene er tatt opp på bånd og skrevet ut i sin helhet. De fleste teaterintervjuene fant sted på Det Norske Teatret. I forbindelse med intervjuene oppholdt jeg meg derfor en del på teatret, noe som har gitt meg muligheter til å gjøre feltobservasjoner som også har kommet godt med i analysen. Jeg har dessuten gjort nytte av en del dokumenter om Det Norske Teatret. Dette gjelder årsmeldingene for årene 1972-2004 og strategiplan for 2000-2004, en større organisasjonsrapport levert av et konsulentbyrå, den såkalte Aannerud-rapporten, og et internt notat som ble utarbeidet for å redusere utgiftene på teatret.

Det har ikke vært mulig å gi alle informantene anonymitet. For eksempel ville det være helt umulig å gi personer som sitter i posisjoner som teatersjef og direktør, anonymitet i

---

<sup>12</sup> En liste over de offentlige dokumentene som er samlet inn finnes som vedlegg. De aktuelle medieoppslagene er oppgitt med referanse i fotnoter gjennom teksten.

<sup>13</sup> Hovedfagsarbeidet mitt dreide seg også om operasaken. I hovedfagsarbeidet besto det empiriske materialet primært av avismateriale. Stortingsdebatten som jeg i noen grad bruker i denne avhandlingen, var ikke en del av det materialet jeg analyserte i hovedoppgaven.



en undersøkelse som denne. Alle informanter som er sitert, og som det er relativt lett å identifisere, har fått mulighet til å sjekke og justere sine sitater i avhandlingen. I de intervjuene hvor det har vært mulig, har jeg imidlertid anonymisert informantene, det vil si de informantene som tilhører en yrkesgruppe eller posisjon på teatret som består av flere enn en person, det vil si dramaturgen, teknikeren, skuespillerne og instruktøren.

Man kan imidlertid spørre seg om det i det hele tatt var nødvendig å anonymisere informantene i dette prosjektet. Det er godt mulig at det ikke ville gjort informantene mindre interessert i å være med i undersøkelsen, eller at de ville blitt mindre frittalende om de visste at de kunne bli sitert med navn. Å skaffe informanter på kunst- og kulturfeltet pleier stort sett ikke å være vanskelig. Forespørsler om å stille som informanter blir svært ofte møtt med stor entusiasme. Jeg har i flere tilfeller også opplevd at personer på kunst- og kulturfeltet har tatt kontakt og lansert seg selv som informanter i forskningsprosjekter jeg har jobbet med. Så også med denne avhandlingen. Når jeg i innledningen av flere intervjuer har presisert at intervjuet er anonymt, har jeg påfallende ofte fått som respons at det slett ikke er verken nødvendig eller ønskelig. Ikke sjelden har jeg opplevd å se skuffede ansikter når jeg har kommet til dette punktet i introduksjonen til intervjuet. Det er nærliggende å tolke denne reaksjonen som et utslag av den tunge vektleggingen av individualitet på feltet, og at den enkeltes navn av denne grunn får stor betydning (jf fetisjeringen av kunstnerens navn). Å bli omtalt med navns nevning i en vitenskapelig tekst kunne jo kanskje synliggjøre den aktuelle kunstneren og således styrke hennes posisjon på feltet. Selv om innholdet i intervjuene stort sett ikke har vært av sensitiv karakter, er det nærliggende å tro at informantene kanskje ville reservert seg mer på spørsmål som omhandler temaer som ledelse og kjønn hvis de ikke var anonyme.

I tillegg til de ovennevnte intervjuene har jeg også gjort noen intervjuer utenfor Det Norske Teatret. Jeg har intervjuet tidligere kulturminister Hallvard Bakke (1986-1989) som også har arbeidet ved Den Nationale Scene i Bergen i flere år (som informasjonssekretær i 1968 til 1969 og som økonomisjef i perioden fra 1969 til 1976) og Bente Erichsen som på intervjutidspunktet (mai 2002) var teatersjef ved Riksteatret og leder av Teaterlederforum, som er et forum for teatersjefer og direktører ved de norske institusjonsteatrene. Jeg forsøkte også å gjøre intervjuer i Kultur- og kirke departementet, men dette resulterte ikke i noe som kan betegnes som kvalitativt intervju i vanlig forstand. Denne erfaringen vil jeg komme tilbake til nedenfor.

I intervjuene har jeg ikke benyttet meg av en fast intervjuguide. Informantene jeg har intervjuet, representerer ulike ståsteder på teaterområdet, og jeg har valgt å forberede og

tilpasse intervjuene med utgangspunkt i dette. For øvrig har jeg vært relativt åpen for tema som har dukket opp underveis, og som jeg ikke har tenkt ut på forhånd. Intervjuene har således vært såkalt semistrukturerte (Ryen 2002). En del temaer har vært berørt i alle intervjuene: informantens bakgrunn, informantens arbeidsoppgaver, informantens arbeidsrutiner, opplevelse av egne beslutningsmuligheter, forholdet mellom ulike yrkesgrupper på et institusjonsteater, forholdet mellom økonomi og administrasjon på den ene siden og kunst på den andre, erfaringer med ledelsen på institusjonsteatrene og opplevelsen av ulike endringer på arbeidsplassen.

I tillegg til de dokumentene og intervjuene jeg har nevnt ovenfor, har jeg også brukt noen intervjuer jeg gjorde i et prosjekt om unge kunstnere i etableringsfasen, hvorav fire av informantene var skuespillere (Røyseng, Mangset og Borgen 2007). Dette prosjektet er et samarbeid med Per Mangset og Jorunn Spord Borgen hvor jeg har intervjuet 12 unge kunstnere i starten av deres yrkeskarriere. Prosjektet er en oppfølgingsstudie av Per Mangsets studie *Mange er kalt, men få er utvalgt* (Mangset 2004a). De 12 kunstnerne jeg intervjuet, er valgt ut fra et utvalg på 33 som Mangset intervjuet i sin studie. I studien var det en lik fordeling mellom musikere, billedkunstnere og skuespillere. Det er de fire skuespillerintervjuene jeg gjennomførte som har blitt brukt i denne avhandlingen.

#### *4.5.1 Case og generalisering*

Beslutningen om å gjøre en case-studie ved Det Norske Teatret viste seg å være et godt valg. For det første ble jeg møtt med stor velvilje. Jeg fikk umiddelbart tilgang til å gjøre intervjuer ved teatret, og direktøren tilbød seg å være kontaktperson for meg underveis i arbeidet. Gjennom denne relasjonen har jeg således fått mye nyttig informasjon. Jeg har dessuten stått helt fritt til å velge informanter og har kunnet henvende meg til alle ansatte uten verken å be om nærmere tillatelse eller å rapportere om hvem som har vært involvert i undersøkelsen. For det andre hadde teatret på det tidspunktet jeg kom inn, i en periode vært inne i det som ble omtalt som en "økonomisk snuoperasjon". Teatret hadde stort fokus på å redusere kostnader, noe som innebar at forholdet mellom hensynet til kunstneriske prioriteringer på den ene siden og målet om å snu økonomien på den andre, var et tema som opptok de ansatte. Det var dermed relativt enkelt å få tilgang til måter å snakke om forholdet kunst og økonomi/administrasjon på. Diskursene jeg ville ha tak i, var på en måte virvlet opp på forhånd.

Det kan imidlertid innvendes at Det Norske Teatret var i en så spesiell situasjon da case-studien ble gjennomført, at analysen har liten eller ingen verdi utover det den forteller

om nettopp snuoperasjonen ved dette teatret. Mer allment kunne det også innvendes, slik det fra tid til annen blir gjort, at case-studier primært gir innsikt i den aktuelle casen, og ikke leder fram mot kunnskap av generell verdi (Campbell og Stanley 1963, Abercrombie m. fl. 1984). Mange av de prosessene som ble satt i gang ved Det Norske Teatret med sikte på å redde økonomien, er imidlertid ikke unike for dette teatret. Mange av de tiltakene som kom i fokus under intervjuene, er tiltak som er blitt iverksatt på flere andre teatre, for eksempel reduksjonen av det faste skuespillerensemblet. Det kan dessuten argumenteres for at intervjuene ikke kun reflekterer den spesielle situasjonen ved teatret, men også gir tilgang til dypt forankrede diskurser på området som i en viss forstand er blitt mer artikulerte gjennom snuoperasjonen. Forholdet mellom kunst og økonomi representerer som det framgår av litteraturgjennomgangen i kapittel to og teoridrøftingen i kapittel tre, ikke en problemstilling av ny dato. På et mer allment nivå kan det dessuten argumenteres for at studier av case alltid vil gi tilgang til kunnskap av mer generell karakter (Walton 1992). For det første er en case alltid et eksempel på noe. Casen er et eksemplar av en kategori. Det Norske Teatret er et eksempel på en kunstinstitusjon på scenekunstmrådet. Teatret er på mange måter også et typisk institusjonsteater og kan langt på vei karakteriseres som en paradigmatisk case (Flyvbjerg 1991:151f). Sammen med Nationaltheatret og Den Nationale Scene framstår Det Norske Teatret som en prototyp eller sentralt referansepunkt som bidrar til å danne skole for teaterområdet mer generelt (Mangset 1998:123ff). For det andre er en case alltid innvevd i en kontekst hvor det gis mening. Studiet av case kan således gi kunnskap om de forståelsesmåtene som er karakteristiske i akkurat denne konteksten.

#### *4.5.2 Taus makt*

Opprinnelig hadde jeg tenkt at analysen av den statlige kulturpolitikken og -forvaltningen i langt høyere grad skulle basere seg på kvalitative intervjuer. Blant annet var jeg opptatt av å få innblikk i styringsdialogen mellom departementet og de casene jeg studerte. Jeg tok derfor kontakt med Kulturdepartementet via den saksbehandleren jeg hadde fått forståelse av at jobbet mest og tettest mot Det Norske Teatret, hvor jeg på det samme tidspunktet var i gang med å gjennomføre mine intervjuer. Tanken var at jeg på denne måten skulle få et innblikk i hvordan relasjonen mellom den statlige forvaltningen på den ene siden og en kunstinstitusjon på den andre konkret fungerte. Etter den første henvendelsen som jeg foretok per e-post, ble jeg bedt om å sende inn de spørsmålene jeg hadde tenkt å stille departementet før noen avtale kunne komme i stand. Jeg gjorde som jeg ble bedt om og sendte inn en liste med spesifikke spørsmål. Jeg presiserte imidlertid at jeg arbeider innenfor en metodetradisjon hvor ikke alle

spørsmål nødvendigvis er ferdigformulerte på forhånd. Jeg understreket at jeg anså det som viktig å forfølge temaer som dukket opp underveis, og som jeg ikke nødvendigvis hadde tenkt på på forhånd. Dette utspillet ble besvart av en annen og høyere posisjonert byråkrat i departementet. Jeg fikk beskjed om at den personen i departementet som har det beste kjennskapet til den statlige forvaltningen av institusjonsteatrene, ville ta kontakt når hun var tilbake fra en utenlandsreise. I etterkant av dette kom det i stand en avtale hvor jeg skulle få møte to relativt høyt posisjonerte byråkrater i Kulturdepartementet. Det ble presisert at jeg ikke hadde anledning til å gjøre opptak av eller referere fra samtalen. Byråkratene ankom møtet som fant sted i kantinen i regjeringskvartalet, med en høy stabel av offentlige dokumenter: statsbudsjetter for flere år, stortingsmeldinger og så videre. Spørsmålene jeg stilte, både de jeg på forhånd hadde sendt inn, og de jeg formulerte underveis, ble i all hovedsak besvart ved å henvise til hvilke offentlige dokumenter og hvor i dem jeg kunne lese om akkurat den siden av saken. Under møtet ba informantene også om at departementet måtte få anledning til å lese avhandlingen før den eventuelt gjøres offentlig. Jeg så imidlertid ingen grunn til å imøtekomme en slik anmodning og presiserte at jeg ikke kunne forstå at det forelå et berettiget behov for det. Innholdsmessig var intervjuet dermed ikke særlig informativt. Formalismen var imidlertid overraskende og interessant.

I den senere tid har det vært en del debatt omkring den ”tause makten” i Kultur- og kirke departementet. Kommentator i Aftenposten, Knut Olav Åmås, hevdet sommeren 2005 at: ”Kultur-Norges mektigste person er ikke kulturminister Valgerd Svarstad Haugland. Landets mest innflytelsesrike kulturpolitikere er toppbyråkratene i Kultur- og kirke departementet.”<sup>14</sup> Kommentaren pekte videre på tre navngitte personer i departementet som etter Åmås’ vurdering sitter med ”størst innflytelse over kulturpolitikken slik den utøves i dag”. I tillegg pekte han på at departementets initiering av sammenslåinger av institusjoner og styreutnevnelser har bidratt til å øke departementets kontroll av kulturpolitikken.

Reaksjonene som har kommet i kjølvannet av denne analysen, peker i retning av at Åmås har truffet et ømt punkt, og at det har utviklet seg en kultur i departementets kulturavdeling<sup>15</sup> hvor makten har gjort seg taus. Det er nærliggende for meg å knytte min intervjuerfaring til denne tause maktkulturen. Det synes langt på vei å ha utviklet seg en form for forskningsparanoia. Forskning blir ikke først og fremst forstått som et virkemiddel for å

---

<sup>14</sup> Knut Olav Åmås: ”Kultur-Norges nye maktstrukturer”, kommentar i Aftenposten 26. juni 2005.

<sup>15</sup> Departementet er delt inn i flere fagavdelinger, og det er grunn til å tro at denne ”tause maktkulturen” først og fremst har utviklet seg i kulturavdelingen i departementet. En kollega som kort tid i forveien hadde gjennomført intervjuer i forbindelse med en studie av norsk idrettspolitikk, ble møtt av relativt frittalende informanter både på administrativt og politisk nivå i idrettsavdelingen (Bergsgard 2005).

utvikle alternative og bedre strategier i kulturpolitikken, men snarere som en fare for at norsk kulturpolitikk kan bli beskrevet på måter departementet ikke kan eller vil stille seg bak.

Min erfaring med departementet illustrerer dessuten at det ikke er noen entydig nærhet mellom aktører som står sentralt i utformingen og iverksettelsen av den statlige kulturpolitikken og kulturpolitikkforskerne. Og kanskje kan denne erfaringen tolkes som en indikasjon på at kulturpolitikkforskerne ikke har forsket for mye, men for lite på den offentlige kulturforvaltningen?

Departementets tause motvillighet både i møtet med en interessert forsker og i kjølvannet av Åmås' kommentarer i Aftenposten kan dessuten gis en tolkning i lys av Foucaults begrep om disiplin. Som vi skal se i det neste kapitlet, har departementet i løpet av de siste årene i økende grad utøvd sin styringsrolle overfor scenekunstinstitusjonene i tråd med prinsipper som kan knyttes til reformbølgen New Public Management. Dette innebærer at det er tatt i bruk en rekke virkemidler som bidrar til å synliggjøre scenekunstinstitusjonene og deres resultater langs ulike variabler. Denne formen for synliggjøring gjennom kunnskapsproduksjon kan tolkes som uttrykk for disiplinering i foucaultsk forstand. Som vi har sett, påpeker Foucault (2001 [1975]:169) imidlertid at disiplin innebærer at maktens synlighet snus på hodet. Der den tradisjonelle makten gjør seg synlig og stiller undersåttene i skyggen, kjennetegnes den disiplinære makten derimot ved at den gjør undersåttene synlige og seg selv usynlig. Det er imidlertid grunn til å påpeke at min erfaring med departementet utgjør et noe spinkelt grunnlag for å trekke entydige konklusjoner i denne retningen.<sup>16</sup>

#### *4.5.3 Glatt overflate, finslipte kanter*

Skriftlige dokumenter og kvalitative intervjuer er ulikartede former for empiri. Offentlige dokumenter er gjerne skapt gjennom omstendelige prosesser hvor det har vært mange kompromisser mellom flere aktører. Ved å være konsensusprodukter som mange kan stille seg bak, representerer de et slags minste felles multiplum. Tekstene framstår gjerne med glatt overflate og finslipte kanter. Ordvalgene er veloverveide. Tekstene har vært gjennom profesjonell korrekturlesning og språkvask. Disse tilblivelsesprosessene gjør at offentlige dokumenter gjerne har et språk som gjør at disse tekstene framstår som tørre og kjedelige. Dette svekker imidlertid ikke disse dokumentenes verdi som empiri. Tvert i mot.

Offentlige dokumenter er tekster som presenterer sertifiserte virkelighetsforståelser. De er stemplet av de kongelige departementene eller av Norges offentlige utredninger. Slike

---

<sup>16</sup> Det kan imidlertid se ut til at makten er taus også i andre deler av kulturforvaltningen enn i departementet. For eksempel sitter det langt inne for mange av dem som vurderer søknader til Norsk kulturråd eller velger ut musikere og prosjekter for Rikskonsertene å si at de utøver makt (jf Røyseng 2004).

dokumenter bidrar til å etablere legitime bilder av den virkeligheten de omhandler og kan således ha fundamentale symbolske virkninger. Offentlige dokumenter kan i en viss forstand omtales som representasjoner av en hegemonisk konsensus. Det er ingen grunn til å forutsette at den finslipte karakteren og det tannløse og nærmest livsfjerne inntrykket slike dokumenter gjerne gir, tilsier at de er betydningsløse. I tråd med Bourdieus og Foucaults perspektiver kan det snarere påpekes at den symbolske makten fungerer best, når den er minst oppsiktsvekkende. Den virkelige makten trenger verken å være synlig eller høylytt for å være virksom. Ikke minst gjelder dette i følge Bourdieu den statlige makten. Gjennom et helt apparat av statistikk, arkiv, skjemaer og så videre, etablerer og innprenter staten kategorier for persepsjon og vurdering av den sosiale virkeligheten (Bourdieu 1996:48-77, 1999).

Stortingsmeldinger og stortingsproposisjoner inngår som en viktig del av dette apparatet.

Stortingsmeldinger og -proposisjoner er regjeringens redegjørelse for sin politikk og sine planer til Stortinget, og bidrar gjerne til å sette et fokus på retningen og kraften i statsrådets politiske prosjekter. Likevel framstår slike dokumenter gjerne som anonyme representasjoner for en upersonlig stat. Ikke minst kan dette knyttes til at det gjerne er ikke navngitte byråkrater i departementene som i høy grad har stått for arbeidet med innhold og utforming av slike dokumenter.

Offentlige utredninger er derimot utformet av navngitte personer. Dette innebærer at offentlige utredninger gjerne har skarpere kanter og en mer ru overflate. Teksten kjennetegnes gjerne av et noe mer blomstrende språk, svulstigere formuleringer og dristigere billedbruk. På den ene siden representerer en del av personene i utvalgene posisjoner på det feltet som skal utredes. På den andre siden kan for eksempel utvalgene som står bak de offentlige utredningene, uttrykke uenighet gjennom at ulike konstellasjoner av flertall og mindretall stiller seg bak ulike forslag til politikk på området de har utredet. Forslagene som fremmes i utredningene, kan dessuten stå langt fra den innarbeidede praksisen på feltet, og således få problemer med å bli realisert. På denne bakgrunnen kunne det innvendes at offentlige utredninger ikke bør tillegges den helt store vekten i analyser av offentlig politikk og forvaltning. Samtidig er det åpenbart at offentlige utredninger leverer viktige premisser for utformingen av politikk på de områdene de omhandler. Offentlige utredninger er også interessant empiri fordi de i en viss forstand produseres i en dialog mellom offentlige myndigheter på den ene siden og det feltet de omhandler på den andre. Statlige myndigheter formulerer et mandat som definerer mål og rammer for utvalgets arbeid og de velger ut de personene som skal arbeide med utredningen. Utvelgelsen av personer vil foregå med tanke på å sikre at mandatet for utredningen blir fulgt opp i tråd med de statlige myndighetenes

interesser. Samtidig vil det i utvelgelsen av personer til å gjennomføre utredningen legges vekt på å sikre at utredningen får legitimitet på det feltet det omhandler.

#### *4.5.4 Når informanten er profesjonell iscenesetter*

Å gjøre kvalitative intervjuer kan på sitt mest intense oppleves som et kick. Følelsen av å komme i nærkontakt med en virkelighet som ikke er ens egen, kan gi stor tilfredsstillelse. Møtet med informantene har gjerne en intim karakter. Intervjuet foregår som regel uforstyrret og på tomannshånd. Oppmerksomheten er rettet mot informantens livsverden. Slik sett representerer kvalitative intervjuer en privilegert tilgang til enkeltmenneskers livserfaringer. Den fortettede opplevelsen av å være i kontakt med andre menneskers virkelighet som det kvalitative intervjuet gjerne framkaller, innebærer at kvalitative intervjuer gjerne oppleves som en slags utvinningsprosess hvor forskeren skaffer seg tilgang til et unikt råstoff.

I metodelitteraturen blir relasjonen mellom intervjuer og informant ofte tematisert som en asymmetrisk relasjon. Den kvalitative intervjuetradisjonen, særlig innen sosiologien, har hatt som premiss at forholdet mellom intervjuer og informant sosialt sett representerer en over-/underordningsrelasjon, hvor intervjueren i kraft av sin høye utdanning og definisjonsmakt i utformingen av intervjuet, det vil si i valg av tema, perspektiver og spørsmål, er overordnet informanten. Denne forståelsen kan settes i sammenheng med at mange av de metodiske prinsippene som er etablert i tilknytning til den kvalitative forskningstradisjonen, er utviklet og blitt befestet på bakgrunn av studier av ulike typer svake og marginale grupper (Solbrække 2002, 2005). Mange av de toneangivende studiene i den kvalitative forskningstradisjonen har tatt for seg underprivilegerte grupper. Klassiske eksempler er William Foote Whytes studie av "Nortongjengen" i Chicago (Whyte 1993 [1943]), og i norsk sammenheng; Sverre Lysgaards studie av "arbeiderkollektivet" (Lysgaard 2000 [1961]). Den institusjonaliserte forståelsen av at intervjueren er overordnet informanten, kommer også til uttrykk i rapporteringer av ubehag knyttet til å gjennomføre "eliteintervjuer". Når forskeren "intervjuer oppover", opplever hun gjerne at informanten "overtar mye av styringen", og forskeren får problemer med å "utøve sin forventede lederrolle" (Ryen 2002:120).

I en studie av reklamebransjen har sosiologen Kari Nyheim Solbrække således pekt på at den kvalitative metodetradisjonens forankring i studier av svake grupper kan skape problemer i studiet av selvbevisste høystatusgrupper. Hun beskriver sitt møte med reklamebransjens folk som en situasjon hvor den tradisjonelle kvalitative intervjulærdommen ikke strakk til. Den forskerrollen hun hadde blitt sosialisert inn i, viste seg å være

utilstrekkelig for å få tilgang til det feltet hun skulle studere og å etablere de relasjonene hun var avhengig av for å gjennomføre studien på en god måte. I en drøfting av disse erfaringene stiller hun således spørsmålet: ”Hvordan etablere og gjennomføre forskningsrelasjoner overfor privilegerte aktører som kan iscenesette sin virkelighet som ’sannere’ enn mange andre grupper kan?” (Solbrække 2005:80).

I likhet med Solbrække har jeg i arbeidet med denne avhandlingen gjennomført mine intervjuer på et felt hvor iscenesettelse av egen, og andres, virkelighet er en høyt utviklet praksis. Kunstfeltet framstår som en arena med mange selvbevisste aktører som behersker en rekke kommunikative virkemidler for å iscenesette bestemte forståelsesmåter som de gyldige. I denne sammenhengen er det nærliggende å hevde at skuespillere representerer det ultimate eksemplet på en yrkesgruppe som har opparbeidet slike ferdigheter. Skuespillere er profesjonelle iscenesettere. Deres utdanning og yrkespraksis handler i høy grad om å oppøve og raffinere egne iscenesettelsesferdigheter. Gjennom systematisk trening har skuespillerne bygd seg opp en kompetanse som skal gjøre dem i stand til å få den mest vanvittige skjebne, utrolige historie og det mest intrikate sjelsliv til å framstå som troverdig. Gjennom mimikk, plastikk, stemmebruk og så videre disponerer de en rekke redskaper som gjør dem i stand til å overbevise tilskueren om teaterstykkets troverdighet. Skuespillernes yrke handler, i alle fall innenfor den institusjonelle teaterverdenen, i høy grad om å gjøre illusjonen realistisk. De ferdighetene skuespillerne bruker for å oppnå dette, har de også til sin rådighet i intervjusituasjonen.

Mine intervjuerfaringer illustrerer, i likhet med Solbrækkes, at maktaspektet ved relasjonen mellom intervjuer og informant ikke er entydig. I flere intervjuer som jeg har foretatt på kunst- og kulturfeltet, har jeg på ulike vis blitt gjort oppmerksom på at makten over situasjonen i alle fall ikke bare sitter hos meg. Like fullt som jeg observerer (og objektiverer) informanten, observerer (og objektiverer) informanten meg. Dette kommer tydelig fram i intervjuene med flere av skuespillerne. En ung kvinnelig skuespiller forteller for eksempel at en del av det å være skuespiller er til enhver tid å observere andre mennesker:

Det er en måte å se verden på. En måte å oppleve verden på. Det farger meg veldig. Min måte å se verden på og min måte å møte folk på, studere folk på. Hele tida. Jeg legger jo ikke det fra meg. Jeg ser jo på folk. Jeg er opptatt av hvordan de, jeg er opptatt av skjebner, opptatt av hvordan de beveger seg, rare ting, morsomme ting, gjenkjennelige ting, rørende ting. Alt mulig.

I en passasje fra et intervju hvor en eldre mannlig skuespiller forklarer hvorfor han har en sterk dragning mot teatret, bemerker han at hans observerende skuespillerblikk også faller på meg:



Alle mulighetene til å påvirke, fremme et humant menneskesyn for å si det banalt. Hos meg lå den derre driften i meg fra barneårene, etter å få fram, ja, det menneskelige. Forferdelig nysgjerrig på mennesker. Så pass deg! (ler) Men det er jo en del av jobben min som skuespiller. Så vi fokuserer mye på det i teatret, spenningen i det å forske i ulike mennesketyper. Det er kanskje derfor jeg har havnet i denne jobben. Ja, prøve å forstå og formidle sider og uttrykk ved ulike mennesketyper. Så det er der det ligger.

Informantene gjør meg på denne måten oppmerksom på at det å forske i ulike mennesketyper er en del av skuespillerjobben, og at jeg på ingen måte kan ta for gitt at jeg unnslipper deres nysgjerrige blikk. Her er det ikke bare forskeren som forsker.

Imidlertid er det ikke sikkert at dette poenget nødvendigvis kun har gyldighet når informantene er skuespillere, eller andre privilegerte samfunnsgrupper for den del. I tråd med Foucault (1999 [1976]:106) kan det hevdes at makt forutsetter motmakt: ”Der hvor det er makt, er det motstand, og likevel, eller snarere på grunn av dette, befinner denne motstanden seg aldri i en utvendig posisjon i forhold til makten.” Makten ”sitter” verken hos eller i meg som intervjuer eller hos informanten som blir intervjuet, men i den relasjonen vi etablerer i situasjonen. Dette er et poeng som blir særlig tydelig når informantene representerer en høystatusgruppe som besitter besnærende og virkningsfulle redskaper for selvframstilling, slik ikke minst skuespillerinformantene gjør det i dette prosjektet. Poenget om at maktens karakter er relasjonell, treffer imidlertid andre intervjurelasjoner også.

#### *4.5.5 Når intervjueren er uforløst kunstner*

Hvis vi tar på alvor at maktspektet ved kvalitative intervjuer ikke er entydig og heller ikke er en egenskap som jeg som forsker er bærer av, men at makten har en relasjonell og flytende karakter, får dette også konsekvenser for hvordan vi betrakter intervjuerens rolle. En hovedregel innenfor den kvalitative intervjutradisjonen har vært at intervjueren så langt mulig skal stille åpne spørsmål. Intervjueren skal ikke virke ledende på informanten. Dette er delvis begrunnet med at informanten i mange tilfeller vil være tilbøyelig til å gi de svarene han eller hun tror intervjueren vil ha, ikke minst hvis informanten tilhører en sosial kategori som forutsettes å være mindre privilegert enn forskeren selv. Forskeren må således bestrebe seg på ikke å produsere de svarene hun ønsker seg gjennom måten hun intervjuer på. Åpne spørsmål og en moderat anerkjennende holdning har derfor blitt ansett for å være den beste måten å forhindre at ikke intervjuet utvikler seg til å bli en samtale hvor man får svar som man roper i skogen (Repstad 1987, Ryen 2002, Thagaard 2003). Forutsetningene som ligger til grunn for disse metodereglene framstår imidlertid som problematiske når informanten er profesjonell iscenesetter og intervjueren en mislykket kunstner. På samme måte som informanten kan tenkes å gi de svarene han eller hun tror intervjueren vil ha, kan intervjueren i en slik relasjon

være tilbøyelig til å stille spørsmål hun tror informanten vil ha. Det er vanskelig å forestille seg at den mislykkede kunstneren, skulle være uberørt i møtet med kunstnere som har realisert kunstnerdrømmen, og som kanskje har høy stjerne på kunstfeltet og i offentligheten for øvrig. Den vellykkede kunstneren har realisert verdier den mislykkede kunstneren identifiserer seg med og ser opp til. Det kan være snakk om personer med stor kunstnerisk anerkjennelse og/eller med høy kjendisfaktor. Informanten kan således tenkes å blende intervjueren. I denne situasjonen kan intervjueren mer eller mindre bevisst ønske informantens anerkjennelse i like høy grad som omvendt. Dette kan for eksempel gi intervjuet en innforstått karakter. Drevet av ønsket om å oppnå informantens anerkjennelse kan intervjueren for eksempel tenkes å spille på innforståtte koder: Å, jo da, jeg vet da litt om teater, jeg også.

Igjen er det mulig at den spesifikke intervjuerelasjonen mellom den mislykkede og den vellykkede kunstneren, også illustrerer et mer allment poeng. Antakelig er det mange intervjuerelasjoner som arter seg slik at intervjueren forsøker å formulere spørsmål ut fra hvordan hun "senser" informanten. Metodereglene er langt på vei utviklet med utgangspunkt i antakelser om informanten. Spørsmålet som står i fokus, er hva slags selvframstilling intervjusituasjonen bidrar til å få fram hos informanten. I den grad forskriftene for gjennomføringen av kvalitative intervjuer har tematisert betydningen av intervjuerens forutsetninger, har det i høy grad handlet om hvordan bestemte egenskaper ved forskeren (for eksempel alder og kjønn) kan ha påvirket informanten. Enkelt sagt tenkes for eksempel en ung kvinne å ha en annen påvirkning på sine informanter enn en middelaldrende mann. Slik har for eksempel rådene vært at intervjueren bør kle seg nøytralt, anvende et kroppspråk som kommuniserer en "profesjonell" holdning til situasjonen (se for eksempel Ryen 2002:117 ff, 139) og "ikke fleip(e) så uhemmet at du ikke virker seriøs" (Repstad 1987:47). Intervjueren skal verken virke provoserende eller seksuelt appellerende. Når jeg nevner disse rådene i denne sammenhengen, er det ikke fordi jeg mener at de på noen måte er meningsløse i seg selv. Jeg tror ikke det er uvesentlig for hvordan mine intervjuer har blitt at jeg er en ung kvinnelig forsker som for mange informanter sikkert framstår som en troskyldig studine. Poenget er snarere at en overfokusering på egenskaper knyttet til intervjuerens ytre framtoning og opptreden, kanskje bidrar til en underfokusering av hvilke sosiale prosesser som finner sted i den mer eller mindre finstemte kommunikasjonen mellom intervjuer og informant. I spillet mellom intervjuer og informant kan det være verdt å legge like stor vekt på intervjuerens behov for selvframstilling som informantens.

Sosiologen Tove Thagaard er en av få bidragsytere til den kvalitative forskningslitteraturen som har utforsket intervjusituasjonens skjulte sider. I denne sammenhengen trekker hun inn innsikter fra psykoanalytisk teori knyttet til begrepene overføring og motoverføring. Når hun således påpeker at intervjusituasjonen kan preges av overføringer, innebærer det at ”informantens reaksjon preges av tidligere erfaringer”, og at det ”vil ha betydning for hva informanten forteller, og måten informanten fremstiller erfaringene sine på” (Thagaard 2003:104-105). Og motsatt omhandler begrepet motoverføring ”følelsesmessige reaksjoner hos forskeren som hindrer henne eller ham i å etablere en forståelsesfull kontakt med informanten” (samme sted:105). Her mener jeg imidlertid at det vil være feil å forstå overføringer og motoverføringer som en komponent i intervjuet det er mulig å eliminere for å oppnå forståelsesfull kontakt. Vi bærer alltid med oss erfaringer som på ulike måter aktiveres og tematiseres i intervjusituasjonen, og disse vil utgjøre en avgjørende del av grunnlaget for vår forståelse av informanten. utfordringen ligger snarere i å reflektere over hva dette betyr for de analysene vi ender opp med.

Ønsket om å oppnå informantens anerkjennelse er antakelig ikke en sosial mekanisme som kun slår inn når informanten er en person som er gjenstand for offentlig beundring, slik mange skuespillere er det. Det er fristende å hevde at ønsket om å bli anerkjent er en sosial drivkraft, et slags begjær, forskeren ikke kan unndra seg uansett hvilke sosiale grupper hun intervjuer. Dette aspektet ved intervjuet kan også tenkes å være noe av bakgrunnen for de kikkene kvalitative intervjuer på sitt beste kan gi. Kvalitative intervjuer er sosiale møter hvor både informant og intervjuer både kan begjære og bli begjært som kilde til anerkjennelse. Og det at intervjuet gjerne er første og kanskje eneste møtet som finner sted mellom intervjueren og informanten kan tenkes å forsterke dette aspektet ved intervjuet.

Begjæret som kan oppstå mellom intervjuer og informant kan selvfølgelig også ha et erotisk aspekt. Forskeren er ikke tilstede i intervjuet bare med sitt hode, men også med kroppen og alle dens lengsler, og det trenger ikke alltid å være helt enkelt å peke på hvor vitebegjæret slutter og det erotiske begjæret overtar. Bevisstheten om at det kvalitative intervjuet er en type sosialt møte hvor erotiske følelser ikke er legitime, kan også tenkes å forsterke dette aspektet. Den erotiske kontakten mellom intervjuer og informant kan pirres av tanken på at dette representerer noe forbudt.

#### **4.6 Å studere endring**

Problemstillingen for denne avhandlingen er formulert på bakgrunn av en rekke beskrivelser av endring. I mye av den foreliggende forskningslitteraturen som behandler de samme

emnene jeg har til hensikt å utforske i denne avhandlingen, påpekes det at grensene mellom kunstfeltet og ulike deler av omverdenen i løpet av de siste tiårene er blitt mindre tydelige, og det indikeres således at forestillingen om kunstens autonomi har fått svekket betydning. På denne måten impliserer også ambisjonen i denne avhandlingen spørsmålet om endring. Å studere endring er imidlertid ingen enkel øvelse. Hvis vi skal kunne si noe meningsfullt om endring, må vi for det første spesifisere hva det er som endrer seg. På hvilket nivå er det vi leter etter eventuelle endringer? Gjennom teoridiskusjonene jeg gjorde i det foregående kapitlet, har jeg spesifisert at jeg i denne avhandlingen vil rette fokuset mot meningsnivået eller det diskursive nivået av de empiriske feltene jeg studerer. Jeg er opptatt av å lete etter hvilke forestillinger og hvilke forutsetninger som konstituerer visse måter å forstå scenekunst på som meningsfulle og legitime. For det andre er det nødvendig å ha tilgang til empiri for forskjellige tidspunkt i den perioden man har til hensikt å undersøke endringer i, og denne empirien må være av en karakter som gjør at sammenligninger over tid faktisk gir mening. Denne avhandlingen baserer seg på ulike typer empiri som samtidig dekker ulike tidsspenn. De offentlige dokumentene jeg har samlet inn, dekker perioden fra 1935 og fram til i dag. Hovedtyngden i dette materialet ligger imidlertid på perioden fra 1980. Dette gir meg grunnlag for å undersøke diskursive endringer over et relativt langt tidsstrekke. Intervjuene jeg baserer meg på, er gjort i løpet av de første årene på 2000-tallet og må tolkes som uttrykk for forståelsesmåter som gjør seg gjeldende på dette tidspunktet. Spørsmålet om endring har vært tema i alle intervjuene, og en del av det som har kommet fram, gir innsikt i forhold som ligger bakover i tid. Likevel er det viktig å presisere at intervjuene i denne sammenhengen først og fremst gir tilgang til de *forståelsene* av endring som er i omløp på feltet. De beskrivelsene av endringsprosesser som kommer opp i intervjuene, kan således være interessante innganger til å analysere hva som er kjernen i de forståelsesmåtene aktørene anvender i dagens situasjon.

## 5. Nidkjær stat

I flere bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen framheves det, som vi har sett, at det er grunnlag for å omtale kulturpolitikken de siste par tiårene som instrumentell. I tråd med denne forståelsen gjør offentlige myndigheter i langt større utstrekning enn tidligere kunst og kultur til en gjenstand som kan underlegges ulike typer nyttevurderinger. Kunst og kultur framstår i dette bildet ikke som mål i seg selv, men som et middel som kan benyttes for andre formål. Økt markedsretting er et av de uttrykkene som ofte benyttes for å spesifisere den instrumentelle diagnosen. Det er blitt påpekt at kulturpolitikken, slik den utøves gjennom de offentlige støtteordningene, ikke lenger skjærer kunsten fra markedets virkemåte, men at innretningen av den offentlige støtten nå fører til den form for kulturell ensretting den offentlige støtten har hatt som sitt mål å motvirke (Bjørkås 1998a).

I dette kapitlet skal jeg analysere den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner som formidles over statsbudsjettet. I hvilken grad og eventuelt på hvilke måter utgjør forestillingen om kunstens autonomi et diskursivt premiss for den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner? Hvorvidt er det grunnlag for å hevde at forestillingen om kunstens autonomi har fått svekket betydning som følge av endringer som kan knyttes til reformparadigmet New Public Management? Som en inngang til å analysere disse problemstillingene vil jeg innlede kapitlet med å undersøke hva som kjennetegner den politiske debatten om kulturspørsmål mer allment. Er det spesifikke kjennetegn ved den kulturpolitiske debatten som kan forstås som diskursive premisser som ligger til grunn for måten støtteordninger på kunstfeltet blir forstått på?

### 5.1 Den kulturpolitiske enigheten

#### 5.1.1 "Kulturpolitikk er bare så ut"

I følge et intervju i Dagsavisen 8. desember 2003 slo Trond Giske (Arbeiderpartiet), som på dette tidspunktet var nestleder i Stortingets kulturkomité, fast at kultur befinner seg i politikkenes skyggedal:

Kultur er det eneste feltet innenfor politikken du kan kaste enorme pengebeløp etter – eller kutte i – uten at det blir noen som helst oppmerksomhet om det. Ingen rasjonell politiker bruker energi på noe sånt. (...) Fra å ha sittet i finanskomiteen og etter å ha vært utdanningsminister er jeg ganske overrasket over hvor lite trøkk det er på det kulturpolitiske feltet, både fra kulturfolket selv og fra media. Dette reduserer i sin tur muligheten for at kulturen skal vinne fram i budsjettprosessen. (...) Alle kjemper for eksempel om å være best på skolepolitikk. Ikke nødvendigvis fordi det er det feltet i

Norge der krisen er størst, men fordi både folk og media er opptatt av det. Men den store, prioriterte saken er altså aldri kultur.<sup>17</sup>

Trond Giske er ikke den eneste som har kommet til en slik konklusjon. For eksempel har det opp gjennom årene vært en del fokus på at de til enhver tid sittende regjeringer tar lett på kulturpolitikken. Etter at Trond Giske ble kulturminister høsten 2005, er også han, ironisk nok, blitt kritisert for å være mer opptatt av å være til stede på prisutdelinger, premierer og kulturmønstringer enn å utarbeide en kulturpolitikk som resulterer i saker til Stortinget. Han slår imidlertid til sitt forsvar fast at: "Kulturlivet foregår et annet sted enn i Kulturkomiteen."<sup>18</sup> Med et mulig unntak for Åse Kleveland (1990-1996) er det ikke mange kulturministere som har unnsloppet kritikken om at de er svake og visjonsløse, at de er gallionsfigurer med lite gjennomslagskraft i regjeringsskollegiet, eller at de befinner seg i lomma på byråkratene. Som vi så i det forrige kapitlet, spissformulerte Aftenpostens kommentator, Knut Olav Åmås, sommeren 2005, den siste av disse påstandene på følgende vis: "Kultur-Norges mektigste person er ikke kulturminister Valgerd Svarstad Haugland. Landets mest innflytelsesrike kulturpolitikere er toppbyråkrater i Kultur- og kirke departementet."<sup>19</sup> Kommentaren pekte videre på tre navngitte personer i departementet som etter Åmås' vurdering sitter med "størst innflytelse over kulturpolitikken slik den utøves i dag".

Samtidig har det i mange sammenhenger blitt poengtert at det råder bred politisk enighet i spørsmål som angår kunst og kultur. Mangset (1992:110) påpeker for eksempel i forbindelse med sin inndeling og utlegning av ulike kulturpolitiske ideologier, at empiriske undersøkelser av de politiske partienes standpunkter i kulturpolitiske saker, antakelig ville vise at det er høy grad av enighet på dette politikkområdet. Dette synes å være en oppfatning som deles av politikere. Daværende kulturminister Valgerd Svarstad Haugland (Kristelig Folkeparti) la for eksempel vekt på at kulturpolitikk er et område for politisk enighet på en pressekonferanse høsten 2003, hvor hun presenterte den foreløpig siste kulturmeldingen *Kulturpolitikk fram mot 2014* (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003). Her innledet hun med følgende betraktning:

Når eg ser på oppmøtet, så trur eg faktisk at vi skal lykkast med å sette kultur på dagsordenen i denne valgkampen. (...) Eg hørte på radioen i dag. Det var noen som sa at dei håpte at det blir mye krangling om denne meldinga. Eg håper faktisk ikkje det. Et av de områdene som det er forholdsvis stor enighet om i Norge i det politiske

---

<sup>17</sup> "Kulturpolitikk er bare så ut", reportasje i Dagsavisen 8. desember 2003.

<sup>18</sup> " – Giske mest opptatt av fest", Aftenposten, 23. februar 2006.

<sup>19</sup> "Kultur-Norges nye maktstrukturer", Knut Olav Åmås, kommentar i Aftenposten 26. juni 2005.

bildet, det er jo kulturpolitikken. Vi treng jo ikkje krangle om alle politiske spørsmål for det om en del i frå media synes det er hyggelig. Men det vi håper med denne meldinga, det er at vi skal få satt kultur på dagsorden og i valgkampen, og at det blir en del flotte diskusjonar rundt omkring i kommunane våre og i fylkene, der kultur blir en del av det som blir diskutert no vidare.<sup>20</sup>

Sitatet avdekkjer et slående paradoks. På den ene siden framhever Svarstad Haugland at hun håper at det er enighet om innholdet i kulturmeldingen, og at den derfor ikke fører til krangling politikerne i mellom. På den andre siden ønsker hun at meldingen skal bidra til at kulturpolitiske spørsmål blir satt på dagsorden i den forestående valgkampen i forbindelse med kommune- og fylkestingsvalget høsten 2003, og at dette skal manifestere seg i ”flotte diskusjonar rundt omkring i kommunane våre og i fylkene”. Valgkamp handler imidlertid først og fremst om å få fram forskjeller mellom de politiske partiene. Valgkamp er en arena hvor partiene appellerer til velgerne gjennom å profilere det som er særskilt og fordelaktig ved de enkelte partienes politiske program og standpunkter (og kanskje aller mest personer). Og selvfølgelig: Valgkamp er en arena for å framheve det som er ufordelaktig og problematisk med de andre partiene. Det kan således være vanskelig å motivere partiene til å diskutere noe de stort sett er enige om. Svarstad Hauglands ønske om at kulturmeldingen på én og samme tid skulle fremme tverrpolitisk enighet og bidra til kulturpolitisk debatt i valgkampen, peker imidlertid på et interessant trekk ved kulturpolitikken. Kulturpolitikk forstås som et område for partipolitisk enighet, men ”flotte diskusjonar” kan likevel ha sin verdi.

### *5.1.2 Å ha en kulturpolitikk*

Selv om det synes å være større samstemmighet i kulturpolitikken enn på mange andre politikkområder, er enigheten likevel ikke total. Enigheten har sin grense. Ved å se nærmere på hvor grensen for den kulturpolitiske enigheten går, kan vi kanskje få et bedre grep om hva den kulturpolitiske enigheten handler om.

Med sin umiskjennelige motstand mot å bruke offentlige midler til kunst- og kulturformål har Fremskrittspartiet lenge framstått som et markant avvik og som et unntak som langt på vei bekrefter regelen i kulturpolitikken. Fremskrittspartiet fremmer gjerne synspunkter om at det er galt å bruke skattepenger, som alle betaler inn, til å subsidiere kulturformer som bare et mindretall i befolkningen bruker.<sup>21</sup> Partiet understreker at det er

---

<sup>20</sup> Det ligger en video fra pressekonferansen på ODIN, nettsidene til regjeringen og departementene <http://odin.dep.no/odin/norsk/direkte/index-b-n-a-html>, som dette sitatet er transkribert fra.

<sup>21</sup> Se for eksempel Fremskrittspartiets argumentasjon i stortingsdebatten om bygging av nytt operahus, <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.

etterspørselen og betalingsvilligheten blant forbrukerne, private givere og sponsorer som bør avgjøre hvilke kulturytringer og -tilbud som til enhver tid skal eksistere. I sitt prinsipp- og handlingsprogram forankrer Fremskrittspartiet disse standpunktene i et liberalistisk grunnsyn. Fremskrittspartiet framhever her at kunsten og kulturen i lavest mulig grad må underlegges politisk styring og derfor ikke motta tilskudd fra offentlige myndigheter. Det påpekes at sterke bånd mellom kunst- og kulturfeltet og offentlige myndigheter vil føre til at kulturytringene ensrettes (Fremskrittspartiet 2001). Slik snur de den allmenne argumentasjonen om at offentlig innsats er nødvendig for å sikre kulturelt mangfold på hodet. Det er imidlertid som regel de populistiske og ikke de prinsipielle liberalistiske argumentene som preger Fremskrittspartiets deltakelse i kulturpolitiske debatter. Til grunn for Fremskrittspartiets standpunkter og argumenter i kulturspørsmål har det ligget en tydelig uttalt forakt for de elitistiske sidene ved kunst- og kulturfeltet. Appellen til den folkelige motstanden mot den tradisjonelle høykulturen var for eksempel sentral i Fremskrittspartiets argumentasjon mot å bevilge offentlige midler til byggingen av et nytt operahus i Oslo (Røyseng 2000). La oss se litt nærmere på Fremskrittspartiets argumentasjon i en av stortingsdebattene om saken og på reaksjonene den avstedkom fra andre partier.

Fremskrittspartiets forslag til vedtak i Stortingets behandling av operasaken sommeren 1998 var som følger: ”Stortinget ber Regjeringen skrinlegge alle planer for en statlig betalt operabygning.”<sup>22</sup> Som bakgrunn for partiets forslag presenterte stortingsrepresentanten, Per Sandberg, som på dette tidspunktet var Fremskrittspartiets medlem i kulturkomiteen, følgende resonnement:

Den Norske Opera mottar i dag 150 mill. friske skatte kroner hvert år. En ny opera et eller annet sted i Oslo vil med et beskjedent anslag kreve 200 mill. kr i driftstilskudd pr. år i uoverskuelig fremtid. Hvis vi anslår besøkstallet til 160.000, finner vi at hvert enkelt besøk i Operaen vil bli subsidiert med 1.250 kr. Men hvis vi legger til en eventuell avkastning på investeringskostnadene på 100 mill. kr, øker dette beløpet opp mot 1.800-1.900 kr pr. operabesøk. Hvis vi antar at det er noen som er veldig glad i å gå i Operaen i Oslo og går der ti ganger pr. år, får de – det er det fort gjort å regne ut – en subsidiering på 20.000 kr i året for å dyrke sin egen interesse – altså opera.

Vi kan selvsagt spekulere videre og spørre dem som elsker rock, country og pop osv. om ikke de også ønsker en slik overføring for å ivareta sin interesse. Det skulle sannelig ikke forundre meg om vi kanskje hadde spart penger ved å sende alle operaelskerne til Sydney for å se på opera!

Men så kommer det interessante: Operainteressen er stigende, er signalene. Alle forestillingene er utsolgt, rapporteres det. Selvsagt! Alle greier å fylle lokalene sine hvis de får 2.000 kr i betaling for hver billett de gir fra seg. Til og med Vibeke Løkkebergs filmer ville fått 30 tilskuere, hvis så var tilfellet! Poenget er at kun én av fire billetter er til full pris. Mens det ellers i samfunnet er slik at hvis noe er etterspurt,

---

<sup>22</sup> Jf <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.



stiger prisene, går det motsatt vei hvis man knytter kultur til tilbudet. Da går altså prisen ned. Opera er en interesse for få mennesker, er min påstand. Og hvis det skulle være slik at jeg tar feil, at det er et flertall i det norske folk for å bygge et operahus, er jeg heller ikke redd for å signalisere at da må de finne seg i å betale kostnadene ved det.<sup>23</sup>

Sandbergs perspektiv på saken var altså at den offentlige innsatsen på operaens område ikke samsvarer med de kulturelle preferansene til den jevne nordmann. Han påpeker dessuten at dersom det mot hans formodning skulle vise seg å være en bred operainterese likevel, burde operaen kunne finansieres uten statens medvirkning. Uansett om operainteressen er stor eller liten, bred eller smal, er det altså Fremskrittspartiets standpunkt at staten ikke bør ta ansvaret for byggingen av et nytt operahus. Staten bør heller ikke stå økonomisk ansvarlig for driften av den typen institusjoner som Den Norske Opera representerer.

Reaksjonene på Fremskrittspartiets synspunkter i saken lot ikke vente på seg. Høyres representant Inger Stolt-Nielsen, uttalte for eksempel i et av sine innlegg: ”At Fremskrittspartiet ikke ser det som noen statlig oppgave å reise et operabygg, er et ærlig og ryddig standpunkt, for de har aldri gitt seg ut for å være kulturpolitikere.”<sup>24</sup> I et annet innlegg understreket hun at:

Høyre har i motsetning til Fremskrittspartiet også en kulturpolitikk. Vi har forankret i vårt parti en tro på at kultur har en egenverdi – den skal vi ta vare på, den skal vi utvikle, kultur er limet mellom mennesker. Å ta et kulturpolitisk løft er å ta et løft for samfunnet vårt som helhet, for at vi skal ha noe som er vårt, og som vi skal vokse på sammen – muligens også en og annen fremskrittspartirepresentant.<sup>25</sup>

Inger Stolt-Nielsen gir her en ofte gjentatt karakteristikk av Fremskrittspartiet, nemlig den at partiet ikke har noen kulturpolitikk. ”Å ha en kulturpolitikk” blir på denne måten oppfattet som synonymt med å stille seg bak den etter hvert innarbeidede praksisen for at offentlige myndigheter bidrar til finansieringen av bestemte kunst- og kulturtiltak. Som det går fram av Stolt-Nielsens uttalelse, ser dette også ut til å implisere en tilslutning til forestillingen om at kultur har en såkalt egenverdi. Definisjonen av kulturpolitikk som ligger til grunn for kultur som politisk saksfelt, ser på denne måten ut til å bunne i en grunnleggende politisk enighet om at visse former for kultur har en udiskutabel verdi, og at det derfor er offentlige myndigheters ansvar å skaffe dem et økonomisk eksistensgrunnlag. Reaksjonen fra en annen Høyrerepresentant, Per-Kristian Foss, understreker det samme poenget: ”Jeg er ikke skuffet

---

<sup>23</sup> Jf <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.

<sup>24</sup> Jf <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.

<sup>25</sup> Jf <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.

over Fremskrittspartiet. De gjør som forventet. Et parti som med alvor har foreslått å gjøre Nationaltheatret til bingo hall, kan man i grunnen ikke forvente så mye av.”<sup>26</sup>

Fremskrittspartiets forslag og standpunkter i kulturpolitiske saker tas på denne måten sjelden alvorlig, men fungerer snarere som et kjærkomment vitsemateriale man kan krydre den politiske retorikken med. Fremskrittspartiets bidrag til kulturpolitiske debatter er stort sett enten noe man ler oppgitt over eller reagerer på med avsky, og som understreker det alle andre er enige om. Fremskrittspartiets argumentasjon befinner seg stort sett over grensen for de synspunkter som konstituerer den kulturpolitiske enigheten.<sup>27</sup> For å oppnå legitimitet i den kulturpolitiske diskursen er det nødvendig å slutte seg til premisset om at visse former for kultur har en ubestridelig verdi, og at offentlige myndigheter derfor bør ta et hovedansvar for finansieringen av dem. ”Å ha en kulturpolitikk” kobles således til et bestemt syn på hvilken rolle offentlige myndigheter skal spille i forhold til kunst- og kulturfeltet. På denne måten er det grunnlag for å hevde at kulturområdet skiller seg fra mange andre områder for offentlig politikk, hvor spørsmålet om hva slags rolle offentlige myndigheter skal spille, ofte er gjenstand for debatt. De mange debattene om på hvilke måter og i hvilken grad private aktører skal erstatte eller supplere offentlige aktører på helse- og omsorgsfeltet er ett eksempel på dette.

Forståelsen av at kulturpolitikk primært handler om å gi offentlig støtte til visse former for kunst og kultur, kommer ikke bare til uttrykk i politikernes retorikk på kulturpolitikken område. Den samme forståelsen gjennomsyrrer, ikke overraskende, også mye av det som skrives i offentlige publikasjoner om kulturpolitikk. Våren 2005 la daværende regjering fram en stortingsmelding om forholdet mellom kultur og næring (Kultur- og kyrkjedepartementet 2005a). I en beskrivelse av hva kulturpolitikk er, til forskjell fra hva næringspolitikk er, omtales statens rolle overfor kunst- og kulturfeltet for eksempel på denne måten: ”Statens rolle skal først og fremst være å leggje til rette for og stimulere utviklinga i kultursektoren. Hovudverkemiddelet er økonomisk driftsstøtte til institusjonar og støtte til infrastruktur direkte over statsbudsjettet, samt prosjektstøtte gjennom underliggjande fagorgan (...)” (samme sted:31). ”Offentlig støtte til kultur” synes altså å være en innarbeidet definisjon av

---

<sup>26</sup> Jf <http://www.stortinget.no>. Stortingsdebatt 16. juni 1998.

<sup>27</sup> Fremskrittspartiet har riktignok modifisert sin holdning til spørsmålet om bruk av offentlige midler til kunst- og kulturformål i løpet av de siste årene. Partiet mener at det kan være nødvendig at offentlige myndigheter bidrar til å finansiere infrastrukturen for visse kunst- og kulturaktiviteter, for eksempel bygninger og anlegg hvor kultur og idrett utøves (Fremskrittspartiet 2001:87). Fremskrittspartiet har dessuten vært positive til å støtte frivillige organisasjoner, men da særlig ved hjelp av spillemidlene (Bergsgard 2005). Partiet har siden Andres Langes tid ment at spillemidlene er de frivillige organisasjonenes penger, og at det er prinsipielt feil at staten har hånd om fordelingen av dem. Spillemidlene må i følge partiet derfor plasseres ”der de hører hjemme”.

kulturpolitikk. For selv om den offentlige kulturpolitikken også utøves gjennom andre typer virkemidler, det vil si juridiske, organisatoriske, informative og kontrollerende (jf Kultur- og kyrkjedepartementet 2003:59ff), er det de økonomiske som oftest kommer i forgrunnen når kulturpolitikken omtales. Og som vi så i kapittel 2, er dette også en forståelse av kulturpolitikk som i høy grad har ligget til grunn for den forskningen som foreligger på kulturpolitikken område. Når jeg videre i dette kapitlet skal gå løs på ulike sider ved den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner, retter jeg således oppmerksomheten mot det som må forstås som et selvfølgelig sentrum i den kulturpolitiske diskursen. Når det er tale om kulturpolitikk, er det svært ofte spørsmål knyttet til de offentlige støtteordningene som kommer i fokus. Kulturpolitisk debatt handler som regel om de eksisterende ordningenes styrker og svakheter, og det fremmes gjerne krav om nye støtteordninger som kan ivareta udekkede behov på kulturfeltet.

Det kan imidlertid innvendes at økonomiske virkemidler får stort fokus også på mange andre politikkområder i en velferdsstat som langt på vei har tatt mål av seg til å realisere alle gode formål for sine borgere (Vike 2004). Således framstår ikke fokus på økonomisk støtte som et særtrekk som skiller kulturpolitikken fra andre politikkområder. I fortsettelsen vil jeg imidlertid utforske hvorvidt og eventuelt på hvilke måter fokuset på offentlig støtte faller inn i forståelser som kjennetegner kunstfeltet, og som bidrar til at den offentlige støtten får spesifikke diskursive betydninger på dette området.

La oss nå se på noen konkrete sider ved støtteordningen for scenekunstinstitusjoner og starte med å se på etableringen av den.

## **5.2 Gaveøkonomien**

### *5.2.1 Et offentlig anliggende*

Tradisjonen for at staten bidrar fast til finansieringen av norske scenekunstinstitusjoner kan føres tilbake til 1936, da det for første gang ble etablert en statlig støtteordning for tre av de norske teatrene, nemlig Nationaltheatret, Det Norske Teatret og Den Nationale Scene. Flere teatre hadde på dette tidspunktet gjennom flere tiår søkt Stortinget om slik støtte, men med unntak av noen enkeltbevilgninger fra Pengelotteriets overskudd fra midten av 1920-årene og framover, fått avslag. Teaterdrift hadde så langt ikke blitt oppfattet som et anliggende for staten. Stort sett ble avslagene begrunnet med utgangspunkt i en knapphetsbetraktning. Norge var et fattig land og sto overfor mange uløste oppgaver. Dels ble avslagene også begrunnet ut fra et liberalistisk synspunkt som tilsa at samfunnsoppgavene så langt som mulig burde løses

uten statens delaktighet. I noen grad ble avslagene også begrunnet med utgangspunkt i pietistiske verdistandpunkter (Frisvold 1980).

I andre halvdel av 1930-årene begynte imidlertid den norske velferdsstaten for alvor å vokse fram (Seip 1986, Furre 1991), og vedtaket om å etablere en ordning med regelmessig støtte til teatrene, fra og med sesongen 1935/1936, falt således tidsmessig sammen med den velferdsstatlige tankegangen, med sin vektlegging av kollektivets ansvar for enkeltindividets velferd, befestet seg som det sentrale legitimeringsgrunnlaget i den offentlige politikken (Seip 1986). I andre halvdel av 1930-årene ble det etablert en rekke ordninger som tok sikte på å skape ”et institusjonelt nettverk fra livets begynnelse til slutt”. Disse ordningene omfattet syketrygd til fiskere og sjøfolk, blinde- og vanføretrygd, alderstrygd for alle, utvidet arbeidsvernlov og arbeidsløshetsstrygd (Slagstad 1998:208). Likevel var det først etter andre verdenskrig at de økonomiske forutsetningene for å realisere velferdsstaten i det omfanget vi forbinder den med i dag, var til stede. Hvordan ble etableringen av en fast statlig finansieringsordning for teatrene begrunnet i en gryende velferdsstat?

### *5.2.2 En moralsk forpliktelse*

Forut for etableringen av den statlige støtteordningen for teatrene ble det gjennomført en offentlig utredning som skulle gjøre rede for teatrenes situasjon og peke på mulige tiltak staten kunne sette i verk for å bidra til å skape ”en fremtidig ordning av teaterforholdene i vårt land” (Innstilling fra teaternevnden 1935:5). I utredningen sto følgende begrunnelse for at staten burde bidra aktivt til finansieringen av teatervirksomhet, sentralt:

Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi, som det for enhver nasjon må være en uavviselig oppgave å oprettholde. Den har sin bestemte opdragergjerning å øve like så visst som universitet og skole har det.

For alle som står norsk teaterliv nær, er det imidlertid helt klart at uten en virkelig effektiv offentlig støtte kan den dag når som helst komme da vårt lands ledende teatre må stenge sine porter. Og det er neppe noen forbigående krise det her gjelder.

For den norske stat er det derfor en plikt, som ikke lenger er til å komme utenom, å skaffe norsk teater en økonomisk støtte, som ikke bare er fast, men også så rummelig at vår scenekunsts eksistens virkelig kan sies å være trygget (samme sted:8).

Scenekunst framstilles her som et selvinnlysende og ubestridelig gode som det følger en moralsk forpliktelse med. Teaternevnden påpeker at teatrenes videre eksistens er truet, og at dette burde kalle staten til handling. Dersom staten ikke sørget for å gi teatrene et stabilt økonomisk grunnlag, ville den gjøre en stor urett, nemlig å forhindre scenekunsten som et særskilt gode, i å få utfolde seg. Å skaffe teatrene statlig støtte framstilles altså som noe i nærheten av et moralsk imperativ. Hvilke forestillinger som kan tenkes å ligge til grunn for at

statens støtte til scenekunstinstitusjoner kan framstå som en moralsk forpliktelse, er et spørsmål jeg vil behandle mer inngående i det neste kapitlet. Her og nå er det imidlertid nok å slå fast at utredningen tydelig gir uttrykk for at det er en plikt at staten gir penger til scenekunsten.

### *5.2.3 En kronisk lidelse*

Et viktig punkt i argumentasjonen om at staten må ta et grunnleggende ansvar for å finansiere scenekunsten, like fra etableringen av støtteordningen for teatrene i 1935/1936 og fram til i dag, er at scenekunsten uten en slik støtte er utrydningstruet. Dette synspunktet gis ofte en samfunnsøkonomisk forklaring som spesifiserer hva slags prosess det er som har ført til scenekunstens truede eksistens. I de kulturpolitiske dokumentene jeg har analysert i forbindelse med denne avhandlingen, legges det således til grunn, eksplisitt eller implisitt, at forutsetningen for scenekunstens videre eksistens er at offentlige myndigheter kompenserer for visse økonomiske ulemper som følger av scenekunstens egenart på den ene siden og visse egenskaper ved markedet for scenekunst på den andre. I scenekunstutredningen fra 1960 heter det for eksempel:

Forholdene hos oss er imidlertid ikke slik som de er i de kultursentrene som her er nevnt, der teatrene – i til dels stor utstrekning – kan drives på lønnsomhetsbasis med høye billettpriser, store teatersaloner og en folketetthet så stor at teatrene kan regne med å finne et tilstrekkelig stort publikum som er i stand til og villig til å betale det godt teater i virkeligheten koster. Hos oss er denne formen for teaterdrift bare mulig i enkelte få tilfelle, når det går sensasjon i en eller annen spesiell teaterbegivenhet.

Det normale teaterlivet er utsatt for en så sterk konkurranse fra andre fritidssystemer, film og underholdningsindustri og har et så pass begrenset publikum, at det ikke har vært mulig å heve billettprisene tilnærmedesvis i samme takt som utgiftene er øket. Teatrenes forestillinger kan hverken masseproduseres eller gjøres synderlig billigere ved rasjonalisering. Tvert om er de tekniske kravene til teatret økt, og stigningen i arbeidslønninger og prisnivå har rammet med full tyngde.

Situasjonen er derfor i dag den at alle de teatrene hos oss som spiller seriøs dramatik, mottar offentlig støtte som dekker vel halvparten av utgiftene. Hvis denne støtten blir satt ned, enn si den faller bort, kommer alle disse teatrene til å måtte innstille sin virksomhet (Innstilling om Teater og operaspørsmål fra Teaterkomitéen av 1960:7).

Det påpekes altså for det første at markedet for et kulturgode som teater er begrenset i norsk sammenheng, siden det potensielle publikumstilfanget på grunn av den lave folketettheten ikke er så stort som i mange av verdensmetropolene. For det andre argumenteres det for at teater har visse markedsulemper i forhold til sine konkurrenter innen for eksempel film og underholdningsindustri, ettersom det verken er mulig å masseprodusere teater eller effektivisere teaterproduksjonen uten at teatrets egenart går tapt. På toppen av dette kommer

det at en stigning i billettprisene som gjenspeiler den reelle kostnadsøkningen som følger av økte lønninger og prisvekst, ville føre til at markedet for teater forvitret.

Måten teaterutredningen fra 1960 forklarer teatrenes behov for offentlig støtte på, har fra midten av 1960-årene og fram til i dag vært utgangspunktet for en relativt stor kulturøkonomisk forskningslitteratur. Det første og banebrytende bidraget i denne sammenhengen, og til kulturøkonomien som fagfelt i det hele tatt, er Baumol og Bowens berømte analyse av det voksende inntektsgapet i den utøvende kunsten. Utgangspunktet for analysen er de økonomiske vanskelighetene som til stadighet har preget de utøvende kunststartene. Baumol og Bowen formulerer det slik: "In the performing arts, crisis is apparantly a way of life" (Baumol og Bowen 1966:3). Baumol og Bowens analyse viser imidlertid at de økonomiske krisene som preger den utøvende kunsten, ikke må ses som enkeltstående tilfeller som ene og alene kan tilskrives kunstneriske feilsatsninger eller administrativt slurv. Forklaringen ligger snarere i økonomiske forhold av strukturell karakter. Saken er, som teaterutredningen fra 1960 også påpeker, at samtidig som den utøvende kunsten må følge kostnadsutviklingen i resten av samfunnet, har den ikke de samme mulighetene til å følge effektivitetsutviklingen som preger andre sektorer.

Når det påpekes at produksjonen av utøvende kunst ikke kan effektiviseres, baserer dette synspunktet seg på den kjensgjerningen at utøvende kunst foregår som levende framføringer foran et tilstedeværende publikum, og at verkene som framføres, har et spesifisert antall aktører: Et partitur har et visst antall stemmer og en libretto og et teatermanus et bestemt antall roller. Den utøvende kunsten, særlig den institusjonelle scenekunsten, er dessuten avhengig av et relativt stort og komplekst teknisk apparat. Utøvende kunst er altså en svært arbeidsintensiv form for virksomhet, noe som innebærer at de involverte aktørene ikke uten videre kan rasjonaliseres bort. Mens produksjonen på mange andre sektorer kan ta i bruk ny teknologi og andre nyvinninger og således legge til rette for høyere lønninger uten at kostnadene stiger, er den utøvende kunsten avskåret fra denne muligheten. Samtidig må den utøvende kunsten i vesentlig grad følge lønnsutviklingen ellers i samfunnet. Dermed oppstår det etter hvert som tiden går et stadig større gap mellom utgifter og inntekter i virksomheter som driver med utøvende kunst.

Den økonomiske mekanismen, det økende inntektsgapet i den utøvende kunsten, som Baumol og Bowen identifiserer, har i ettertid fått betegnelsen Baumols sykdom. Baumol overførte dessuten analysen av det økende inntektsgapet i den utøvende kunsten til andre arbeidsintensive sektorer (Baumol 1967). I samfunnsøkonomien betegner dette altså en mer allmenn mekanisme. Det generelle ved det økende inntektsgapet har imidlertid fått liten eller

ingen oppmerksomhet i den kulturpolitiske diskursen. Påvisningen av Baumols sykdom har snarere fungert som et argument for at kultursektoren har noen spesielle forutsetninger som innebærer at den trenger særskilt behandling.

Flere studier av produksjons- og kostnadsstrukturer i scenekunstinstitusjoner viser imidlertid at Baumols sykdom i overraskende lav grad forklarer den gjennomgående kostnadsøkningen i scenekunsten de siste tiårene. Ringstad (2005:53ff) peker på undersøkelser som er gjort i Italia, Finland og Nederland, og som konkluderer med at Baumols sykdom har liten eller ingen betydning for kostnadsveksten i scenekunstinstitusjoner i disse landene. Og i norsk sammenheng har Løyland og Ringstad (2002) selv gjennomført en studie som viser det samme. Baumols sykdom forklarer ikke kostnadsveksten ved norske institusjonsteatre i perioden fra 1972 til 1999. Den primære grunnen til dette slående resultatet er at reallønnsutviklingen for teateransatte har vært svært beskjeden, og lønnsvekst er dermed ikke motoren bak kostnadsveksten i teatersektoren.<sup>28</sup> Løyland og Ringstad antyder i stedet at den uforklarte kostnadsøkningen som er gjennomgående i samfunnsøkonomiske analyser av scenekunstinstitusjoner, kan skyldes økt internt slakk i organisasjonene.

Samfunnsøkonomen Bjørn Egeland (1974) konkluderer imidlertid en analyse av Den Nationale Scenes økonomi i perioden 1876-1967 med at teatrets økonomiske problematikk best kan forklares med utgangspunkt i Baumols sykdom. Egeland finner at personalkostnadene utgjør en stabil andel, omtrent tre fjerdedeler, av teatrets utgifter gjennom hele tidsstrekket han har analysert. Egelands og Løyland og Ringstads ulike konklusjoner kan tenkes å være et utslag av de ulike tidsperiodene undersøkelsene dekker. Dessuten er det brukt ulike indikatorer for utviklingen av personalkostnadene i disse analysene. Mens Egeland som nevnt baserer seg på personalkostnadenes andel av de totale utgiftene, har Løyland og Ringstad etablert en lønnsindeks for skuespillerne i perioden de har studert. I min sammenheng er hovedpoenget imidlertid ikke først og fremst å benekte eller bekrefte Baumols sykdom eventuelle gyldighet som samfunnsøkonomisk konstruksjon. Jeg ønsker snarere å sette fokus på de diskursive virkningene denne måten å omtale scenekunst på har i den kulturpolitiske diskursen.

Baumols sykdom har som nevnt fått en enorm betydning i kulturpolitikken. Baumols sykdom framstår langt på vei som hovedargumentet for (økt) offentlig støtte til kulturformål,

---

<sup>28</sup> Løyland og Ringstad påpeker imidlertid at den perioden undersøkelsen dekker kan ha vært spesiell fordi muligheten til å skaffe ekstra inntekter for teateransatte, primært skuespillere, i samme periode har økt på grunn av den voksende produksjonen innen tv og reklame. Men selv om inntektsmulighetene har økt mye, har kanskje konkurransen om skuespillerjobbene økt enda mer, i hvert fall i løpet av de siste 10-15 årene. Antallet utdannede skuespillere har i løpet av disse årene hatt en nærmest eksplosiv vekst (Mangset 2004a, 2004b).

ikke bare i Norge, men i en lang rekke land (Ringstad 2005:47). Når det viser seg at det er vanskelig å finne dekning for tesen om det økende inntektsgapet i samfunnsøkonomiske analyser, i alle fall for de siste tiårene, understreker dette imidlertid den diskursive betydningen Baumols sykdom har fått. Baumols sykdom representerer en så kraftfull argumentasjon i den kulturpolitiske diskursen at samfunnsøkonomenes påpekning av det manglende empiriske grunnlaget for diagnosen langt på vei preller av. Statens plikt til å kompensere for de markedsulempene scenekunstinstitusjonene som følge av Baumols sykdom sliter med, framstår som en helt gjennom naturalisert sannhet i den kulturpolitiske diskursen. Hvordan kan det ha seg?

Én tolkning av den store gjennomslagskraften til Baumols sykdom i den kulturpolitiske diskursen har jeg allerede antydnet. Diagnosen Baumols sykdom peker på et særtrekk ved kunst og kultur som indikerer at særbehandling er påkrevd. Modellen som legges til grunn for analysen av Baumols sykdom, er som Ringstad påpeker, slående enkel (Ringstad 2005:45). Det forutsettes at det går et grunnleggende skille mellom kultursektoren på den ene siden og ikke-kultursektoren på den andre. Mens det antas ikke å være effektivitetsforbedringer i kultursektoren, legges det til grunn at stadige effektiviseringer er et grunnleggende trekk ved ikke-kultursektoren. Kunst og kultur framstår på denne måten som så spesielt samfunnsøkonomisk sett, at den offentlige innsatsen på dette området må underlegges helt andre betraktninger enn på andre områder.

Den gjennomgående bruken av resonnementet omkring Baumols sykdom i poengteringen av det særegne ved kultursektoren generelt og scenekunsten spesielt innebærer at økonomisk fattigdom langt på vei framstår som en iboende egenskap ved slike former for virksomhet. Scenekunstinstitusjonene framstår så å si som fattige "av natur". Den iboende karakteren av den økonomiske fattigdommen i scenekunsten understrekes også av at scenekunstens økonomiske situasjon betegnes som en sykdom. Uten at en skal overdrive betydningen av sykdomsmetaforen, er det verdt å peke på den sosiale betydningen det har å få en diagnose. En diagnose etterlater gjerne et inntrykk av at de problemer pasienten kommer opp i, er uforskyldte. De kan for eksempel være genetiske. Så gjelder det å legge forholdene til rette slik at sykdommen skal redusere livskvaliteten til pasienten minst mulig. Når det samtidig ligger til diagnosen at det er snakk om en kronisk lidelse, er det også et signal om at dersom en ønsker å holde liv i eller opprettholde allmenntilstanden hos pasienten, må hjelpeapparatet innstille seg på at det har påtatt seg en permanent oppgave.



#### 5.2.4 Et nødvendig takkoffer

Forståelsen av at scenekunsten er rammet av et større inntektsgap enn andre typer virksomhet og derfor nærmest befinner seg i en konstant økonomisk krisetilstand, kan settes i forbindelse med Bourdieus karakteristikkk av kunstfeltet som den økonomiske verdenen snudd på hodet (Bourdieu 1993, 2000). I følge Bourdieu står fornektelsen av økonomien sentralt i kunstfeltets virkemåte og logikk. I tråd med feltets autonome prinsipp blir verdslig motgang sett på som et tegn på å være utvalgt, mens medgang fungerer som et signal om at kunstneren har inngått kompromisser med samtidens krav. Således kan økonomisk fattigdom eller i alle fall viljen til å undertrykke umiddelbare økonomiske interesser være et sentralt moment på veien mot anerkjennelse og suksess på kunstfeltet. Den legitime kunstneren er villig til å ofre seg for kunsten, selv om dette innebærer en tilværelse med små og usikre inntekter. Økonomisk fattigdom er den suksessrike kunstnerens bane, i alle fall inntil hun har oppnådd tilstrekkelig kunstnerisk anerkjennelse til at det ikke lenger kan oppstå tvil om at hennes posisjon er opparbeidet med utgangspunkt i kunstneriske og ikke andre typer kriterier. Med en slik trygghet i bunn kan imidlertid kunstneren omsette sin kunstneriske kapital i økonomisk kapital.

Bourdieu bruker Kristusmystikken som bilde for å illustrere hvordan slike omsettingsprosesser kan forstås. En kunst som i første runde er offervillig, kan i neste runde bli en konsekrent kunst, en kunst som anerkjennes som et sentralt og betydningsfullt bidrag til kunst- og kulturhistorien (Bourdieu 2000:139). Bruken av Kristusmystikken som metafor i denne sammenhengen innebærer at offeret kunsten påtar seg, får karakter av å være et offer som ikke kan gjengjeldes. Kristi offer på korset representerer i kristendommen et offer som setter menneskene i en evig og uoverkommelig takknemlighetsgjeld. Og dette er også bakteppet for takkofferet, slik det praktiseres i den kristne gudstjenesten. Når menighetsbarna gir penger som takkoffer i gudstjenesten, er det med en forutsetning om at disse pengegevarene aldri kan betale for Kristi offer. Betydningen av kunstnerens offer er større enn hva som kan betales tilbake i penger.

Den innarbeidede forståelsen av at scenekunsten er rammet av Baumols sykdom, innebærer at scenekunstinstitusjonene kan framstå som virksomheter med iboende egenskaper som gjør dem fattige. Slik gis det en forståelse av at det er en daglig kamp å få endene til å møtes. Scenekunstinstitusjonenes økonomiske strev sikter imidlertid mot høyere verdier enn de økonomiske. Som vi har sett det formulert i scenekunstutredningen fra 1935, forutsettes scenekunsten å representere noe helt umistelig: "Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi, som det for enhver nasjon må være en uavviselig oppgave å oprettholde"

(Innstilling fra teaternevnden av 1935:8). Og som vi skal se i det neste kapitlet, gjør beslektede forståelser seg gjeldende i de påfølgende scenekunstutredningene. Med utgangspunkt i Bourdieus bruk av Kristusmystikken som metafor vil jeg tolke statens støtte til scenekunstinstitusjonene som et slags takkoffer, en gave som gis tilbake for et offer som ikke kan gjengjeldes. I takkofferet ligger det en erkjennelse av at kunstens offervillighet innebærer at samfunnet berikes med verdier som ikke fullt ut kan gjengjeldes i penger. Kunstens bidrag til allmennheten overgår de pengebeløpene som kanaliseres tilbake til kunsten over de offentlige budsjettene. Kunstens gave er ikke av materiell, men av åndelig karakter. Hvis denne tolkningen treffer, betyr det altså at den statlige støtteordningen for scenekunstinstitusjoner representerer en særskilt form for gaveøkonomi, hvor verdien av kunstens gave og statens gjengjeldelse er fundamentalt forskjellig.

Bruken av begrepet støtte underbygger et stykke på vei tolkningen av den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner som en form for gaveøkonomi. Støttebegrepet står, som vi har sett, sentralt i den kulturpolitiske diskursen. Denne begrepsbruken gir indikasjoner på hvordan forholdet mellom offentlige myndigheter på den ene siden og kunst- og kulturfeltet på den andre forstås. Å omtale de økonomiske transaksjonene som finner sted mellom staten og kunst- og kulturformål som støtte, er en språkbruk som ligger nærmere et gaveøkonomisk enn et markedsøkonomisk vokabular. Staten kjøper ikke kunst og kultur.<sup>29</sup> Staten støtter kunst og kultur. Når staten tilfører kunsten penger, og dette omtales som støtte, innebærer det at relasjonen mellom stat og kunst i utgangspunktet er definert på en annen måte enn hva tilfellet er når det er snakk om kjøp og salg av varer og tjenester i et marked. Betegnelsen støtte gir imidlertid assosiasjoner til veldedighet, hvor asymmetrien mellom giveren og mottakeren går i giverens favør. Slik trekker den gjennomgående bruken av betegnelsen støtte i kulturpolitikken kanskje i motsatt retning i forhold til min tolkning av den statlige støtten som et takkoffer. Denne tvetydigheten i relasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene vil jeg komme tilbake til.

Imidlertid er støtte på ingen måte en betegnelse som kun anvendes i kulturpolitikken. Når jeg tolker denne terminologien som et uttrykk for en gaveøkonomisk relasjon mellom stat og scenekunstinstitusjoner, er det således med forbehold om at denne begrepsbruken ikke nødvendigvis bør tolkes som et uttrykk for noe unikt ved kultur som politikkområde. På den

---

<sup>29</sup> Det finnes imidlertid flere viktige unntak. For eksempel foretas det statlige innkjøp til museer, Norsk kulturråd og til utsmykking av offentlige kulturbygg. Det er også etablert innkjøpsordninger for ulike typer litteratur og fonogrammer. Dette er imidlertid en spesiell form for markedsrelasjon. De offentlige innkjøpene har gjerne som formål at kunstverkene skal komme offentligheten til gode og ikke reserveres for de privatpersonene som måtte skaffe seg eiendomsretten over dem.

ene siden kan det således hevdes at bruken av støttebegrepet på mange politikkområder taler for å tolke det som utslag av en overgripende politisk begrepsbruk som sier lite spesifikt om de enkelte politikkområdene. På den andre siden kan det likevel være verdt å undersøke hvordan støttebegrepet faller inn i innarbeidede forestillinger og begrepsbruk i en kulturpolitisk sammenheng. Hvordan er støttebegrepet diskursivt koblet til andre forestillinger i kulturpolitikken?

#### *5.2.5 Støtten er uegennyttig*

I tillegg til at statens plikt til å gi framstår som en selvfølgeliggjort forutsetning i kulturpolitikken, legges det i mange sammenhenger vekt på at støtten staten gir, ikke må styre innholdet i den kunstneriske virksomheten på en slik måte at det frarøver aktørene på kunstfeltet deres kunstneriske frihet og autonomi. Det er på denne bakgrunnen et mer eller mindre uttalt premiss i den statlige støtteordningen for scenekunstinstitusjoner at den statlige støtten ikke må underlegges krav og forventninger av politisk karakter som styrer institusjonenes kunstneriske profil og prioriteringer i bestemte retninger. I scenekunstutredningen fra 2002 heter det således: ”I Norge, som i mange andre land i Europa, har vi ønsket et scenekunstlandskap og en scenekunstproduksjon som går ut over det som lar seg betale i et marked. Da kreves det offentlig engasjement og offentlig finansiering, men i former der verken politikk eller forvaltning overtar styringen – politikken må holde armlengdes avstand” (NOU 2002:8:10). I tråd med den samfunnsøkonomiske forståelsen av scenekunst som vi så på i avsnittet ovenfor (5.2.3), betraktes den statlige innsatsen som et nødvendig bidrag til å opprettholde former for scenekunst som ikke kan overleve i markedet. Det legges imidlertid vekt på at den offentlige støtten må gis en form som ivaretar scenekunstens frihet. Staten må ikke overta styringen av scenekunstproduksjonen. Den offentlige støtten må ikke anta former som gir scenekunstinstitusjonene unødige bindinger til staten. Prinsippet om en armlengdes avstand står altså sentralt i forståelsen av forholdet mellom staten og scenekunstinstitusjonene, på samme måte som det legges til grunn for andre offentlige støtteordninger på kunst- og kulturfeltet. Med et gaveøkonomisk vokabular kunne vi dermed si: Staten gir ikke av egeninteresse. Støtten er uegennyttig. I dette ligger det en tilslutning til forestillingen om at scenekunstinstitusjonene representerer et samfunnsområde, altså kunstfeltet, hvor virksomheten i lavest mulig grad bør underlegges andre hensyn enn dem kunsten selv definerer. Kunstnerisk virksomhet er i utgangspunktet et forbudt område for politisk eller forvaltningsmessig inngripen. Gjennom formuleringer som den fra scenekunstutredningen fra 2002, slutter staten seg til forestillingen om kunstens autonomi.

Gaveøkonomien bidrar til å underbygge forestillinger om det unike ved kunsten og om dens egenverdi.

### 5.2.6 *Gaven forplikter*

I statsbudsjettet for 2006 framhever regjeringen at et av hovedmålene i kulturpolitikken er å legge til rette for ”Formidling av et rikt og mangfoldig kulturtilbud til hele befolkningen” (Kultur- og kirkedepartementet 2005b). Denne målsettingen har stått sentralt i kulturpolitikken generelt og i de ulike støtteordningene overfor kunstfeltet spesielt, så lenge staten har formulert mål for politikken på kulturområdet. Således framhever Teaternevnden av 1935 at en fast støtte til teatrene må ha som forutsetning at støtten bidrar til at en så stor del av befolkningen som overhodet mulig kan nyte godt av scenekunsten:

Men selvsagt må en slik støtte ikke gis uten at der til gjengjeld stilles strenge krav til teatrene. Først og fremst må deres innsats ligge på et høyt kunstnerisk nivå. Men et hovedvilkår må det også være, at scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stillede samfundsklasser, eller for befolkningen i våre største byer (Innstilling fra teaternevnden av 1935:8).

Den statlige støtten til scenekunst settes på denne måten i forbindelse med en ambisjon om å sørge for at tilgangen til scenekunst ikke skal begrenses av befolkningsgruppens ulike økonomiske forutsetninger eller av bosted. I denne sammenhengen poengteres det at billettprisene er av stor betydning: ”teatrenes prispolitikk [må] fremdeles gå ut på å holde billige billetter, (...). Folk må gis råd til å oppleve god scenekunst” (samme sted:24). Målet om å nå så stor del av befolkningen som mulig, og særlig grupper som av ulike grunner i utgangspunktet står fjernt fra scenekunsttilbudet, utgjør et stabilt punkt i den offentlige kulturpolitikken. I målene som er formulert i tilknytning til støtten i dag, heter det således: ”Institusjonene skal nå flest mulig med scenekunst” og ”[i]nstitusjonene skal videreutvikle formidlingen av scenekunst til barn og unge og til nye grupper” (NOU 2002:8:34).

I den kulturpolitiske forskningslitteraturen har det vært vanlig å tolke målet om å formidle et kulturtilbud med høy kvalitet til så store deler av befolkningen som mulig, som et uttrykk for at kulturpolitikken underlegges en velferdspolitisk begrunnelse og legitimering (Billing 1978, Berg 1986, Mangset 1992, Vestheim 1995, Grothen 1996). Kunst forstås som et velferdsgode som staten sørger for å formidle til hele befolkningen. Når kulturpolitikken på denne måten innskriveres i det overordnede velferdsprosjektet, tolkes dette som en av kulturpolitikkens mest sentrale legitimeringer. Målet om bred formidling forstås som et

uttrykk for at kunst og kultur underlegges de samme politiske forståelsene og ambisjonene som andre velferdsgoder.

Motivet om å formidle kunsten til befolkningen, kan imidlertid også gis en gaveøkonomisk tolkning. Som vi har sett, er det et sentralt poeng i teorier om gaveøkonomier at det følger forpliktelser med å motta en gave. Gaven må gjengjeldes. Mauss framhever at plikten til å gjengjelde gaven også kan oppfylles gjennom å gi gaven videre. Gaven ”blir gitt deg utelukkende på betingelse av at du utveksler den med en annen ting, eller overfører den til en tredjemann, en ’fjern partner’, *murimuri*” (Mauss 1995 [1950]:58). Statens rolle er ikke bare å gjengjelde kunstens offer gjennom pengegaver. Statens rolle er også å sørge for at kunstens gave blir ”tredjemann”, det vil si befolkningen, til del. Dette kan også settes i sammenheng med gavens karakter. Gitt at kunsten er en gave av åndelig karakter, har den fellestrekk med frelsens gave. Og på samme måte som frelsen ikke er et gode den enkelte kan holde for seg selv, men plikter å formidle videre, plikter staten å sørge for at den salighet som følger med opplevelsen av kunst, kommer så mange som mulig til gode.<sup>30</sup>

#### 5.2.7 Støtteordningen vokser

Fra 1936 har altså støtte til teatrene vært en egen post på statsbudsjettet. Omfanget av ordningen har imidlertid økt betydelig siden den ble etablert og fram til i dag. Egeninntektene ved teatrene i Norge, så vel som i mange andre land (Montias 1986), sank dramatisk tiår for tiår etter at støtteordningen ble etablert. Kulturøkonomen Arnljot Strømme Svendsen (1969:91) oppgir at mens egeninntektene ved teatrene på slutten av 1930-årene var 80-90 %, var de sunket til 50-60 % i begynnelsen av 1950-årene. På midten av 1960-årene hadde teatrene egeninntekter på 20-30 % og i løpet av 1970-årene sank de enda mer, og teatrene hadde ved inngangen til 1980-årene 5-10 % egeninntekter (Løyland og Ringstad 2002:64). I takt med de synkende egeninntektene har staten, i mange tilfeller sammen med kommuner og fylkeskommuner, fylt det økende inntektsgapet. I tillegg kommer det at ordningen også har vokst som følge av at flere institusjoner er blitt etablert og innlemmet i støtteordningen. Mens det var tre teatre som inngikk i støtteordningen da den ble etablert, er det i dag 17 scenekunstinstitusjoner som har plass under det samme budsjettkapitlet (Kultur- og kirkedepartementet 2005b).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> I sin bok om glorifiseringen etter hans død og konstruksjonen av Vincent van Gogh som helgen gjør Natalie Heinich et lignende poeng: ”(...) the most moderns attempts at popularization by opening up galleries to new publics sometimes seem like a kind of proselytizing with religious overtones” (Heinich 1996:148).

<sup>31</sup> Dette tallet innbefatter Riksteatret som er et statlig forvaltningsorgan og de scenekunstinstitusjonene som i statsbudsjettet omtales som ”tilskuddsinstitusjonene”, det vil si scenekunstinstitusjoner som faller under postene for ”nasjonale institusjoner” og ”region-/landsdelsinstitusjoner”. Tilskuddsinstitusjonene på scenekunstheltet er

1970-årene var en ekspansiv fase i kulturpolitikken. Scenekunstutredningen fra 1970 foreslo at teatrene som fram til dette hadde hatt private eiere, burde bli fullt ut offentlige eide institusjoner. Dette forslaget ble vedtatt av Stortinget i 1972. I løpet av 1970-årene økte de offentlige tilskuddene til teatrene dessuten mot et punkt hvor de dekket nesten hele budsjettet for disse institusjonene. Teatrenes inntektsstruktur var på førti år nærmest snudd opp ned. Mens egeninntektene utgjorde nesten hele det økonomiske eksistensgrunnlaget for teatrene på slutten av 1930-årene, var inntektene til teatrene nærmest i sin helhet sikret gjennom offentlige midler på slutten av 1970-årene. I tillegg hadde det lenge vært praksis for at staten ga ekstra tilskudd, lån og ettergivelse av lån til teatre som hadde store underskudd eller opparbeidet gjeld.

De fallende egeninntektene og den økte støtten fra eksterne givere, primært offentlige myndigheter, er imidlertid ikke et særnorsk fenomen (Baumol og Bowen 1966, Montias 1986, Abbing 2002). Disse endringene i inntekts- og kostnadsstruktur har preget de utøvende kunststartene i alle vestlige land. Imidlertid skiller USA og Storbritannia seg i denne sammenhengen ut ved at det økende inntektsgapet i disse landene i høyere grad enn i andre land er blitt kompensert for uten at offentlige myndigheter har vært hovedaktør, det vil si gjennom gaver fra sponsorer og venneforeninger og gjennom å presse egeninntektene en del opp (Montias 1986, Hillman-Chartrand og McCaughey 1989, Mangset 1995b).

I norsk sammenheng er den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner i all hovedsak plassert under kapitlet for teater- og operaformål på statsbudsjettet. Dette kapitlet har i økonomisk omfang lenge vært det største av kapitlene under statsbudsjettets programkategori for kulturformål. I 2004 utgjorde støtten til teater- og operaformål, det vil si til scenekunstinstitusjoner som Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Norske Opera, Hålogaland Teater og Hedmark Teater 874 mill. kroner, det vil si 23,7 % av bevilgningene til kulturformål (Kultur- og kirkedepartementet 2005b:49).

### **5.3 Disiplineringen**

#### *5.3.1 Krav om økte egeninntekter*

Kulturmeldingen fra 1981 varsler om at nye prinsipper var i emning i scenekunstpolitikken. Som utgangspunkt for de kulturpolitiske problemstillingene man skulle drøfte i denne meldingen, ble det slått fast at det ikke kunne forventes at den økonomiske veksten som hadde

---

for det meste organisert som aksjeselskap og i noen få tilfeller som stiftelser. Under budsjettkapitlet for teater- og operaformål er det også etablert poster for region- og distriktsopera som omfatter ti ulike virksomheter og en post for dans som omfatter sju forskjellige danseformål (Kultur- og kirkedepartementet 2005b).

lagt til rette for den omfattende utbyggingen av kulturpolitikken i 1970-årene, ville fortsette i 1980-årene:

Den økonomiske veksten i dei siste tiåra har gitt grunnlag for mange nye tiltak og ei sterk utbygging av samfunnet. I dei nærmaste åra må vi i hovudsak skaffe pengar til forsømde eller nye oppgåver ved ei omprioritering innanfor dei samla budsjetttrammene. Det er ei mykje vanskelegare oppgåve, men ikkje mindre viktig (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1981:32).

For å stanse utgiftsveksten i kultursektoren ble det på denne bakgrunnen foreslått at de store kulturinstitusjonene måtte øke sine egeninntekter. Regjeringen (Brundtland I) introduserte krav om at de store kulturinstitusjonene som mottar statsstøtte, i høyere grad enn tidligere, måtte tjene inn en større andel av sine budsjetter selv. Som et ledd i argumentasjonen for dette kravet ble det påpekt at det burde være rom for å øke billettprisene ved de store kulturinstitusjonene en del. Det ble slått fast at publikummet ved disse institusjonene for det meste var rekruttert fra privilegerte lag av befolkningen, og dermed representerte grupper som ikke ville ha problemer med å betale en høyere billettpris:

Utan at det er fastslått som offisiell politikk, har det vore vanleg oppfatning i dei siste tiåra at offentlege kulturtilbod skal vere rimelege, slik at ein dermed kan nå grupper som ikkje har råd til å betale høge billettprisar o.l., eller som ikkje på førehand er motiverte til å gjere bruk av tilboda. På denne måten har ein prøvd å gi kulturpolitikken ein sosial profil.

På grunnlag av ei slik tenking har mange offentlege kulturinstitusjonar halde eit lågt prisnivå. Det er til dels innført ei rekkje rabattordningar, og samtidig har ikkje billettprisane alltid auka like mykje som prisstigninga elles i samfunnet. Mange kulturtilbod har derfor reelt sett blitt billigare på 1970-talet, og særleg relativt jamført med andre varer og tenester. (...)

Vi saknar gode undersøkingar på dette området, men det er mykje som tyder på at billettprisane har vore overvurderte som kulturpolitisk verkemiddel i sosial samanheng. Andre former for motivering synest i mange tilfelle å vere meir avgjerande for besøk ved kulturinstitusjonar enn kva det kostar å gå der. Desse andre motiveringsfaktorane har i stor grad samanheng med sosiale og kulturelle vanar som er bundne til bestemte miljø. Det er sannsynleg at dei fleste i desse miljøa ville ha gjort bruk av kulturtilboda enda om dei hadde kosta ein del meir, m.a. fordi det stort sett er tale om grupper i samfunnet med relativt høg inntekt. Det kan derfor sjå ut til at kulturbudsjettet delvis subsidierer grupper som ikkje treng slik subsidiering for å vere kulturelt aktive, og på den andre sida når vi ikkje dei nye gruppene som vi har ønskt å komme i kontakt med gjennom dei låge billettprisane (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1981:53).

Kulturmeldingen problematiserte altså forståelsen av at lave billettpriser bidrar til å utjevne sosiale forskjeller i befolkningens kulturbruk. Det ble pekt på at forskjeller i kulturbruk ikke bare er et uttrykk for økonomisk ulikhet, men at forskjellene er skapt gjennom sosiale prosesser av mer kompleks karakter. Preferansene for kultur er ikke bare bestemt av den

enkelte borgers økonomiske muligheter til å realisere sine interesser, men knytter seg til dyptgripende sosio-kulturelle forskjeller. Kulturmeldingen slår således fast at det er snakk om miljøbestemte kulturvaner som ikke endres av lave priser alene. Denne erkjennelsen var i og for seg ikke ny. Desentraliseringen og forsøkene på å etablere kulturelt demokrati som sto så sentralt i kulturpolitikken i 1970-årene, var begrunnet med at kulturpolitikken så langt hadde lagt en kulturforståelse til grunn som i for lav grad samsvarte med de formene for kultur som ulike befolkningsgrupper var opptatt av.<sup>32</sup>

Begrunnelsen for å kreve høyere egeninntekter ved de store kulturinstitusjonene stilte imidlertid denne erkjennelsen i et nytt lys. Kulturtilbudet som produseres ved de store kulturinstitusjonene, ble ikke bare betraktet som et tilbud offentlige myndigheter sørger for å gi til befolkningen. Det ble på denne måten også sett på som et tilbud på et marked. Spørsmålet var om det ikke hadde oppstått et urimelig stort misforhold mellom prisene på kulturtilbudene på den ene siden og betalingsvilligheten blant kulturinstitusjonenes mest dedikerte publikumsgrupper på den andre. Resonnementet som ble presentert som grunnlag for forslaget om økte egeninntekter ved de store kulturinstitusjonene, gjorde på denne måten bruk av en markedsøkonomisk tankegang.

Kravet om økte egeninntekter ved de statsstøttede kulturinstitusjonene ble iverksatt fra og med budsjettåret 1982, først og fremst overfor scenekunstinstitusjonene. Staten ”rekna med ein relativt stor auke i eigeninntektene ved teatra og Operaen” (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1981:222). I budsjettproposisjonen for det påfølgende året ble det dessuten gjort klart at kravet om økte egeninntekter også innebar at dersom teatrene ikke greide å skaffe så store egeninntekter som staten stipulerte i budsjettforslaget, måtte de selv ta ansvaret for å justere utgiftssiden slik at det økonomiske resultatet kom i balanse (Kultur- og vitenskapsdepartementet 1982:158). Iverksettelsen av egeninntektskravet innebar dermed et ganske tydelig brudd med tidligere tilskuddspraksis. Samtidig som teatrene måtte sørge for å øke egeninntektene sine, ble de i langt høyere grad enn tidligere gjort ansvarlig for sin egen økonomistyring. Staten skulle ikke lenger fungere som en økonomisk redningsplanke for teatrene. Praksisen hadde lenge vært at teatre, hvor økonomistyringen hadde kommet ut av kontroll, fikk tilleggsbevilgninger for å oppnå balanse i sine regnskap. Det ble dessuten gitt lån og sanering av lån til teatre som befant seg i pengeknipe. I tillegg til å stimulere til økning

---

<sup>32</sup> Påpekningen av at preferanser for kultur er bestemt av kompliserte og dyptgripende forhold, må ses som et uttrykk for samfunnsvitenskapens gjennomslag i kulturpolitikken. Analyser av publikums sosiale bakgrunn, for eksempel Harald Swedners banebrytende arbeider i 1960-årene, satte tall på den skjeve sammensetningen av teaterpublikummet (Swedner 1971). På samme måte fikk Pierre Bourdieus analyser betydning for den kulturpolitiske diskursen i Frankrike på slutten av 1960-årene (Loosely 1995).



av egeninntektene ved scenekunstinstitusjonene ved å åpne for noe høyere prising av inngangsbillettene, hadde staten også en annen agenda. Staten ønsket å gjøre økonomistyring til et spørsmål teatrene selv måtte ta ansvar for. Staten ville på sin side kunne ta et skritt tilbake når teatrene kom opp i økonomiske problemer. Kravet om økte egeninntekter betydde i en viss forstand at forholdet mellom staten og scenekunstinstitusjonene ble omdefinert. For det første ble det understreket at scenekunst ikke bare representerer et kulturtilbud staten har et ansvar for å tilby sine borgere. Scenekunstinstitusjonenes produksjoner er også noe som tilbys på et marked. For det andre la staten gjennom påpekningen av scenekunstinstitusjonenes ansvar for å balansere inntekts- og utgiftssiden ved virksomheten opp til å etablere større avstand mellom departementets og teatrenes ansvar.

Et stykke på vei kan denne prosessen ses på som parallell med fristillingsprosessene som har preget forvaltningspolitikken i flere perioder i etterkrigstiden (Grønlie og Selle 1998, Grønlie 2001), og som fra midten av 1990-årene er blitt en av de hyppigst brukte reformtypene innen New Public Management (Christensen og Lægreid 2003). Fristillingsprosessene som knyttes til NPM omfatter som regel strukturelle endringer, hvor ulike deler av den offentlige tjenesteproduksjonen løftes ut av det sentrale forvaltningsapparatet. De tjenesteproduserende enhetene etableres som organisatoriske enheter og juridiske subjekter på utsiden av det offentlige forvaltningsapparatet, for eksempel som aksjeselskaper. Med unntak av Riksteatret som er og alltid har vært et forvaltningsorgan, har scenekunstinstitusjonene alltid befunnet seg utenfor forvaltningsapparatet. Presiseringen av at de økte kravene til egeninntekter innebar større ansvar for egen økonomistyring, innebærer imidlertid en form for fristilling av scenekunstinstitusjonene, hvor de i høyere grad må stå på egne bein. Denne prosessen ble særlig tydelig ved overgangen til rammetilskudd fra og med budsjettåret 1990. Mens tilskuddet til institusjonene lenge var delt i to, hvorav en del skulle dekke drifts- og lønnsutgifter, og den andre skulle dekke investeringer og vedlikehold, ble tilskuddet nå gitt som en ramme som institusjonene kunne disponere fritt uten øremerkinger (Kultur- og vitenskapsdepartementet 1989:19). Dette innebar samtidig at dimensjoneringen av det statlige tilskuddet i høyere grad enn tidligere ble koblet løs fra lønnsoppgjørene for de ulike yrkesgruppene i institusjonene.

### *5.3.2 Staten tar forbehold*

Slik intensjonen var, førte kravet til økte egeninntekter og den nye tilskuddspraksisen som fulgte med den, til at det offentlige tilskuddets andel av teatrenes inntekter, ble redusert. I løpet av 1980-årene sank de offentlige tilskuddene til teatrene med 10 prosentpoeng i

gjennomsnitt, fra omtrent 90 % ved inngangen til omtrent 80 % ved utgangen av tiåret (Løyland og Ringstad 2002:51-52). I andre halvdel av 1980-årene ble det imidlertid satt fokus på at for høye krav til egeninntekter med utgangspunkt i en kulturpolitisk vurdering kunne medføre uønskede konsekvenser. Ikke minst kom dette til uttrykk i en offentlig utredning av scenekunstmrådet. I denne sammenhengen var det særlig to hensyn som sto i fokus.

For det første ble det hevdet at krav til høye egeninntekter innskrenket institusjonsteatrenes kunstneriske frihet i repertoarutvelgelsen. Det ble pekt på at et høyt fokus på å øke egeninntektene kunne redusere variasjonsbredden i repertoaret. Scenekunstutredningen fra 1988 ga uttrykk for bekymring: ”Vel er det så at teatrene bør ha publikumsappell, men egeninntektskrav som vrir repertoaret over mot de mest ’populære’ stykker (...), er i strid med den scenekunstopolitikk som utvalget (og utvalgets mandat) legger til grunn” (NOU 1988:1:32). Utvalget bak utredningen mente altså å kunne observere at institusjonene ble mindre dristige i sine kunstneriske prioriteringer. Det ble således hevdet at hensynet til egeninntekter bidro til å svekke institusjonenes kunstneriske armslag. Den statlige kulturpolitikken hadde i følge utredningen bidratt til en markedsorientering på teatrene som undergravde teatrenes kunstneriske frihet. Den samme betraktningen kom dessuten til uttrykk i budsjettproposisjonen for 1987 (Kultur- og vitenskapsdepartementet 1986:278): ”Dei pålagde eigeninntektene for teatra er auka monaleg dei seinare åra. Ei for høg eigeninntekt kan m.a. skape vanskar for eit variert repertoar med vekt på norsk dramatikkk og annan moderne dramatikkk.” Scenekunstutredningens og departementets bekymring for ensretting av den kunstneriske produksjonen er på denne måten langt på vei parallell med den vi har sett komme til uttrykk i en del bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen, ikke minst Bjørkås sine (Bjørkås 1998a, 2001, 2002).

For det andre ble det pekt på at kravet om økte egeninntekter kunne føre til at visse deler av befolkningen ble ekskludert fra teatertilbudet. På den ene siden pekte scenekunstutredningen på at kravet til økte egeninntekter bidro til å redusere den geografiske spredningen av teatertilbudet: ”Høye egeninntektskrav svekker blant annet mulighetene for de faste teatrene til å sende forestillinger på turne og å drive oppsøkende virksomhet. Vanligvis blir billettinntektene høyere og kostnadene lavere hjemme, og turnerende skuespillere og scenepersonale kan ikke ha prøver på nye stykker på dagtid” (NOU 1988:1:32). På den andre siden ble det pekt på at krav til økte egeninntekter innebar at billettprisene steg mer enn hva som var ønskelig. Kulturminister i perioden 1986 til 1989, Hallvard Bakke, framhever i et intervju at kravet til økte egeninntekter fra hans synsvinkel hadde skapt en nærmest meningsløs situasjon. På den ene siden steg billettprisene til et nivå som ekskluderte visse

deler av befolkningen fra å ta del i scenekunsten. På den andre siden finansierte jo staten likevel det meste av driften ved teatrene:

Du måtte øke billettprisene hele tiden, ikke sant. For det er ikke noen annen måte å øke egeninntektene på hvis du stort sett har fulle hus fra før, eller i alle fall har veldig god dekning. Du kan prøve å spille flere forestillinger og få skvisa inn mer folk, men du må ta mer per billett. Og da var min vurdering at uansett så betaler staten 90 %. Og hvis du tar priser på teatrene som ekskluderer en viss del av befolkningen som rett og slett ikke har råd til å gå på teater, så mente jeg at det var feil å ekskludere noen, når staten, samfunnet betaler nesten alt fra før!

Bakke mente altså at pris likevel var et viktig virkemiddel i kulturpolitikken, og at et prisnivå som ekskluderer visse befolkningsgrupper, gjorde hele scenekunststøtten problematisk. Fra og med budsjettåret 1987 falt kravet om økte egeninntekter bort, og staten stipulerte egeninntekter som lå på samme nivå som for året før.

Kravet om økte egeninntekter innebar at den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner fikk et innslag av markedsøkonomisk tenkning. På den ene siden ble scenekunstinstitusjonenes forestillinger forstått som et tilbud på et marked som bør prises i tråd med betalingsvilligheten blant de viktigste kundegruppene. På den andre siden markerte staten gjennom kravet til økte egeninntekter større avstand til scenekunstinstitusjonene. Samtidig meldte motforestillingene mot økte krav til egeninntekter ved scenekunstinstitusjonene seg nokså raskt. I møtet med innarbeidede forestillinger i kulturpolitikken, ikke minst forestillingen om at staten må sørge for at kunstinstitusjonene har kunstnerisk frihet og forestillingen om at staten må sørge for å gi kunsten til befolkningen, framsto den markedsøkonomiske tenkemåten som mangelfull og problematisk.

### *5.3.3 Skremmeskudd*

Til tross for departementet hadde lagt opp til at kravet om økte egeninntekter også skulle gi teatrene økt ansvar for egen økonomistyring, konstaterte departementet mot slutten av 1980-årene at det fortsatt var store økonomiske problemer og rot ved teatrene. Departementet var ikke fornøyd med måten teatrene løste økonomistyringen på. Ikke minst gjaldt dette Nationaltheatret. Departementet ga imidlertid klart uttrykk for at ansvaret for Nationaltheatrets økonomi lå til teatrets ledelse, ikke departementet (Kultur- og vitenskapsdepartementet 1988). Til tross for at den økonomiske krisen ved teatret i 1987 var akutt, og at teatret hadde appellert sterkt til departementet om bistand, satte departementet nå foten ned. Teatret, som på dette tidspunktet var under Kjetil Bang-Hansens ledelse, måtte selv ordne opp i problemene som var oppstått. I jubileumsboka til markeringen av

Nationaltheatrets 100-årsjubileum skriver historikeren Nils Johan Ringdal følgende om hvordan denne situasjonen fortonet seg:

Tre stykker var dyrere enn alle andre: de stykker teatersjefen selv satte opp. For han henga seg til den berusende galskap som alle har sett hos en instruktør midt i arbeidet med et stykke. Da dreier alt seg om at oppsetningen skal bli best mulig, scenografien kan endres, prøvetiden forlenges, pengene får renne og gå. Men hvem skal holde tøylene når det er teatersjefen som blir besatt? Bang-Hansens intense konsentrasjon om én oppsetning om gangen var uttrykk for en egosentrisitet en ofte finner hos en god kunstner. Det som var hans fremste styrke som instruktør, ble like åpenbart handikap som teatersjef.

Kultur- og vitenskapsdepartementet skulle si sine siste ord i disputten om statlig ansvar for økonomiske etterslep i juli 1987, og avviste ethvert krav om ”erstatning”. (...)

Ingen formaninger så ut til å hindre krisen i å bli akutt i oktober. Det var visst ingen annen råd enn å ta opp et lån på 10 millioner i Bergen Bank, konkluderte en fortvilet styreformann – mens teatersjefen ble helt rolig – her var det jo ti millioner! Når Ottosen tillot det, måtte det jo bety at alt ville bli ettergitt. Lån var til for å ettergis, slik penger var til for å brukes (Ringdal 2000:549-550).

Ringdal beskriver her teatersjefen som besatt av en kunstnerisk inspirasjon som innebar at han verken hadde kontroll med eller forståelse for de økonomiske sidene ved virksomheten. Hensynet til økonomistyringen framstår som et spørsmål uten noen som helst gjenklang hos teatersjefen. Det tegnes således et bilde av at teatret var drevet av egenrådige krefter, og at de som var besatt av dem, nektet å forholde seg til spillereglene som departementet forsøkte å etablere. Og situasjonen ble ikke umiddelbart forbedret. Til tross for lånet i Bergen Bank var krisen ved teatret på slutten av året stadig like prekær. Høstsesongen hadde ikke blitt noen suksess, og teatrets ledelse måtte igjen appellere til departementet. Der var det imidlertid ikke noe å hente. I følge Ringdal var daværende kulturminister Hallvard Bakke fast bestemt på at Nationaltheatrets ledelse nå måtte ta innover seg hvilket ansvar den faktisk hadde for de økonomiske utfordringer teatret sto overfor. Bakke ville ikke lenger tillate at Nationaltheatret skjøv problemene over på departementet. Nå var tålmodigheten oppbrukt. Om Bakkes håndtering av saken skriver Ringdal således:

Når han nå gjorde seg hard, var det ikke bare for å straffe, men for å ta et oppgjør en gang for alle med Nationaltheatrets ekstreme arroganse i budsjett- og økonomisaker. Derfor avsluttet Bakke smilende: Han og et samlet departement var enige om at de verken ville eller kunne dekke siste lån eller gi mer støtte til teatret. Man ville ikke engang hjelpe til med å utsette nedbetalingen av siste lån med seks måneder. Det var et vurderingsspørsmål i hvor stor grad teatersjefen personlig var ansvarlig for den tilspissede situasjon, sa Bakke – uten å konkludere. Han krevde drastisk reduksjon av all aktivitet og stengning av Torshov-teatret – en budsjettreduksjon lik 39 årsverk. Før man var godt i gang med det, anså ministeren all videre dialog for brutt (Ringdal 2000:552).

De strenge kravene som Bakke med departementet i ryggen på denne måten rettet mot Nationaltheatret, endte med at teatersjefen valgte å trekke seg fra sin stilling. I en overgangsfase fungerte økonomidirektøren, Knut Vigar Hansen, som teatersjef, og det ble satt i gang en prosess med sikte på å finne muligheter for innsparinger. Den planlagte omstillings- og opprydningsprosessen førte imidlertid til at departementet igjen kom på glid. I budsjettproposisjonen for 1989 heter det:

Nationaltheatret vil ved utgangen av 1988 ha opparbeidd eit underskott på om lag 15 mill. kroner.

Teatra har stort sjølvstende innanfor dei rammer som er gjevne. Dette må motsvarast av eit tilsvarende ansvar for å halde desse rammene. Tilskottspartane kan difor ikkje gå inn og dekkje underskott. Om det oppstår underskott, må dette dekkjast inn over neste års, eller unntaksvis to eller tre års budsjett.

Ved Nationaltheatret har teatersjefen gått av, og styret har iverksett ein total gjennomgang av teatrets organisasjon med sikte på ei omlegging. Det er komme framlegg om ei omfattande sanering med mellom anna ein reduksjon på omlag 20 årsverk. Samstundes er aktiviteten auka monaleg. På denne bakgrunn og under føresetnad av at dei framlagde forslaga blir gjennomførde, og at teatret arbeider vidare med ei rasjonalisering, vil departementet gjere framlegg om at Nationaltheatret får eit ekstra tilskott neste år på 10 mill. kroner. Dette skulle gi teatret eit tilfredsstillande driftsgrunnlag for verksemda ut ifrå dei oppgåver Nationaltheatret har, sjølv om ein framleis vil ha ei monaleg stor gjeld å betene (Kultur- og vitskapsdepartementet 1988:200).

Departementet gjorde på denne måten oppmerksom på at ekstratilskudd bare ble gitt unntaksvis, og at det først og fremst er snakk om en nåde departementet utviser når det er gjort store anstrengelser for å rydde opp i økonomien fra teatrene side. Departementet benyttet dessuten anledningen til å presisere at dersom teatrene ikke snart tok større ansvar og fikk mer orden på økonomien, ville departementet være innstilt på å ty til skarpere ammunisjon:

Departementet vil understreke at tilskottspartane normalt ikkje vil dekkje underskott, og at det er opp til teaterstyra å syte for ei tilfredsstillande økonomistyring. Departementet har i den samanheng lagt fram for dei andre tilskottspartane og organisasjonane eit utkast til endring i vedtektene, der det blir opna for at teatra får ein administrativ direktør likestilt med teatersjefen, og som skal ha det direkte ansvar for økonomistyringa (Kultur- og vitskapsdepartementet 1988:200).

Departementet understreket altså at det så et behov for å styrke den økonomisk-administrative kompetansen i topledelsen ved teatrene. På denne måten ga departementet også uttrykk for at det anså at løsningen med en teatersjef på toppen ikke var god nok for å sikre at økonomistyringen ved teatrene foregikk slik de ønsket. Det ble derfor påpekt at departementet hadde utarbeidet et utkast til vedtektsendring som åpnet for å ansette en administrerende direktør som var likestilt med teatersjefen. Departementet hadde altså, med Ringdals ord,

funnet en løsning på hvem som ”skal holde tøylene når det er teatersjefen er som besatt”. Det viste seg imidlertid at departementet ikke hadde til hensikt å dirigere teatrene til å ansette administrerende direktører. I ettertid forteller Hallvard Bakke at denne passusen nok ikke var helt bokstavelig ment:

Det var et skremmeskudd! Fordi jeg alltid har ment at teatersjefen bør være øverste sjef, også etter aksjeloven. Ut fra min erfaring, så er det helt uproblematisk. Men, så hadde man hatt en del erfaringer med overskridelser og helt manglende styring, delvis på grunn av at man hadde teatersjefer som ikke hadde forståelse for denne siden av saken. Og det ble da stadig: ”Vi må få tilleggsbevilgning, for vi har nå så og så mye overskridelser.” Man hadde kommet inn i en veldig uheldig situasjon. Man hadde samlet opp akkumulert gjeld, og: ”Nå må vi få avskrevet den.” Og så skal man begynne på ny frisk, og så blir det ikke noen ny frisk. Det blir bare gammel metode om igjen, ikke sant. (ler) Så det var rett og slett noe, jeg husker veldig godt at jeg skrev det, rett og slett som et slags varsel om at nå må dere ta dere litt sammen. Men jeg var ikke noe for det som system. Jeg tror aldri jeg ville gjennomført det. Men jeg tenkte at nå må, og det gjaldt jo særlig styrene, de må få forståelsen for at når de skal ansette teatersjefer, så må de for det første legge vekt på deres forståelse for den siden av å drive en stor butikk, for et teater er jo det. Det er en stor butikk. Masse ansatte. Masse millioner. Og masse offentlig støtte som man er ansvarlig for skal brukes på en fornuftig måte. For da var man kommet i en situasjon hvor det der hadde sklidd ut.

Forslaget om å ansette administrerende direktører ved teatrene som var likestilte med teatersjefene, var et ”skremmeskudd” for å få de ansvarlige ved teatrene til å ordne opp i ”en situasjon hvor det der hadde sklidd ut”. Det var ment ”som et slags varsel om at nå må dere ta dere litt sammen”. Bakke framhever altså at han egentlig ikke hadde noen særlig tro på ordningen med delt ledelse i og for seg. Forslaget var først og fremst formulert og annonsert for å få teatrene til å skjønne at nå var det alvor. Nå måtte teatrene være seg sitt ansvar bevisst. Teatrene måtte ta inn over seg at det å lede et teater, er å drive en stor butikk. Å lede et teater medfører ansvar for mange penger og for mange ansatte. Her måtte det utvises større ansvarlighet fra teatrenes side.

Departementets og ministerens utspill overfor teatrene framstår på denne måten som forsøk på å innsette visse spilleregler når det gjelder håndteringen av de økonomisk-administrative sidene av teaterdriften. Det handler om å få teatrene til å akseptere og forholde seg til økonomisk-administrative spilleregler som teatrene i utgangspunktet ikke ville etterleve. Kunsten, ikke minst slik den arter seg når den blir en besettelse hos teatersjefen, framstår i dette bildet som en form for ustyrlige krefter som må temmes og dresseres for at ikke situasjonen skulle komme helt ut av kontroll. Teatrene må disiplineres. Innføringen av mål- og resultatstyring framstår som en forlengelse og forsterkning av en slik innsats fra statlig hold.

#### *5.3.4 New Public Management møter kunsten*

I andre halvdel av 1990-årene ble norske scenekunstinstitusjoner innlemmet i systemet med mål- og resultatstyring (MRS) som i norsk sammenheng er et av de mest brukte konseptene under reformparadigmet New Public Management (NPM). Selv om det er mange og ulike reformkonsepter som knyttes til NPM-betegnelsen, framheves det gjerne at noen særtrekk er gjennomgående i de fleste reformkonseptene. Med sikte på å øke kostnadseffektiviteten i offentlig sektor er det lagt vekt på at NPM-konseptene skal bidra til å dreie fokuset bort fra byråkratiske regler og over på faktiske resultater. Et sentralt punkt i denne sammenhengen har vært ambisjonen om å bryte ned tradisjonelle hierarkiske systemer og gi de operative og tjenesteproduserende virksomhetene større grad av autonomi. For eksempel legger enkelte av NPM-konseptene opp til å skille ut visse deler av offentlig virksomhet i separate og selvstendige enheter. På denne måten har man på den ene siden forsøkt å skjerme det politisk-administrative nivået fra detaljer i den daglige driften av de underliggende virksomhetene, og på den andre siden prøvd å skape rom for en større utnyttelse av den fagkompetansen de ulike driftsenhetene besitter. De underliggende virksomhetene skal i prinsippet arbeide nokså fritt med utgangspunkt i mål som er definert av det politiske systemet. Målene skal være av overordnet karakter slik at en unngår unødig detaljstyring. I neste runde er det lagt vekt på at det er nødvendig å føre en viss administrativ kontroll med de underliggende enhetene. Alt i alt har man på denne måten forsøkt å klargjøre rollene mellom de involverte partene i offentlig tjenesteproduksjon: Det politiske nivået skal øke sitt styringsrom gjennom å vedta overordnede målsettinger. De utførende enhetene skal med utgangspunkt i sin fagkompetanse stå for en kostnadseffektiv og resultatorientert tjenesteproduksjon. Og det administrative nivået skal fungere som en kontrollinstans overfor de underliggende virksomhetene.

Når det gjelder MRS, framheves det gjerne at det har tre sentrale kjennetegn (Christensen og Læg Reid 2001:75). For det første skal det formuleres mål for de aktuelle virksomhetene som er klare, konkrete og konsistente og som er relativt stabile over tid. For det andre stilles det krav om at mottakerne av tilskudd skal rapportere tilbake til sitt departement om oppnådde resultater. Og for det tredje skal departementene følge opp de faktiske resultatene slik at gode resultater premieres, og dårlige resultater straffes. MRS skal således fungere som en insentivmekanisme.

Det er særlig i budsjettarbeidet at staten har tatt i bruk MRS (Christensen og Læg Reid 2001), og det er gjennom budsjettarbeidet at norske scenekunstinstitusjoner er blitt omfattet av denne reformen. I forbindelse med det nye økonomireglementet for staten som ble gjort gjeldende fra 1996, ble det slått fast at alle departementer skal fastsette mål og resultatkrav for

hva som skal realiseres innenfor rammen av de vedtatte bevilgningene (Christensen m.fl. 2002:71). Kulturdepartementet startet arbeidet med å innføre MRS på kunstfeltet med budsjettarbeidet for 1995. I løpet av en treårsperiode ble alle kunstinstitusjoner som staten støtter, innlemmet i dette systemet. I forkant av innføringen av systemet understreker departementet at MRS er et styringsverktøy som skal bidra til økt måloppnåelse på kulturfeltet: ”For å nå måla som er trekte opp innanfor dei ulike delane av kulturfeltet, har departementet dei siste åra lagt vinn på å utvikle verktøy for mål- og resultatstyring. Dette vil dessutan i ettertid gje betre grunnlag for å evaluere i kva grad ein har nådd oppstilte mål” (Kulturdepartementet 1996:40). Som konseptets navn antyder, anses MRS altså å være et redskap for å øke måloppnåelsen. La oss før vi ser nærmere på hvordan MRS er satt i verk overfor scenekunstinstitusjonene, ta en kikk på hvilke mål staten har fastsatt for de scenekunstinstitusjonene som mottar støtte over statsbudsjettet.

#### *5.3.5 Samme innhold, ny innpakning*

I tilknytning til den støtten staten gir, er det formulert en rekke målsettinger som det forutsettes at scenekunstinstitusjonene oppfyller. For å få et bilde av innholdet i disse målene og av hvordan de er blitt formulert på ulike tidspunkt i støtteordningens historie, har jeg på den neste siden laget en sammenstilling av målene slik de er gjengitt i ulike sentrale dokumenter i tilknytning til etableringen av støtteordningen i 1936, i forbindelse med stortingsbehandlingen av støtteordningen i 1970 og i den hittil siste offentlige utredningen om scenekunst fra 2002. Det mest iøynefallende ved sammenstillingen er uten tvil at det er store likheter i innholdet av disse målene over tid. Målformuleringene spesifiserer at scenekunstinstitusjonene skal produsere kunst av høy kvalitet som de skal formidle til en så stor del av befolkningen som mulig, at scenekunstinstitusjonene skal sørge for fornyelse av produksjonen og formidlingen av scenekunst, og at institusjonene må sørge for at det er et rimelig forhold mellom det beløpet de mottar av staten og den virksomheten de gjennomfører.



**Tabell 1: Målformuleringer i den statlige scenekunstopolitikken**

1935	1970	2002
<p>Først og fremst må deres (teatrenes) innsats ligge på et høit kunstnerisk nivå. Men et hovedvilkår må det også være, at scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stillede samfunsklasser, eller for befolkningen i våre største byer.</p> <p>Endelig må det være en forutsetning at de myndigheter som skaffer scenekunsten den støtte som nu er blitt en livsbetingelse for den, får anledning til både å følge og delta i de understøttede teatres ledelse.</p> <p>Kilde: Innstilling fra teaternevnden 1935</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. De offentlig støttede teatres primære oppgave er å spille teater av høy kunstnerisk kvalitet.</li> <li>2. Teatrene bør gi mest mulig teatertilbud innen den økonomiske ramme som myndighetene fastsetter. Virksomheten bør legges opp ved langsiktig planlegging, rasjonell drift og effektiv administrasjon.</li> <li>3. Teatrene bør føre opp et allsidig repertoar. Både etablert og ny norsk og utenlandsk dramatikk bør presenteres. Teatrene bør se det som en særlig oppgave å presentere norsk dramatikk.</li> <li>4. En viktig oppgave for teatrene er å spille barneteater. Teatrenes barneteatervirksomhet er en likeverdig oppgave på linje med forestillinger for det voksne publikum.</li> <li>5. Teatrene bør gi forestillinger for elever i alle skoleslag. Tilbudet bør variere mellom forestillinger der elevene integreres i publikum, eller egne forestillinger for skoleelever.</li> <li>6. Teatrene bør legge stor vekt på å nå ut til størst mulige publikumsgrupper, til foreninger og organisasjoner, sykehus, aldershjem, fengsler. Dette bør skje gjennom turnévirkosomhet og andre oppsøkende teaterformer.</li> </ol> <p>Kilde: St. prp. nr. 107 (1971-72) Om tilskott til og organisering av teatervirkosomheten i Norge.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sikre at flest mulig skal få tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet.             <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1 Institusjonene skal nå flest mulig med scenekunst.</li> <li>1.2 Institusjonene skal videreutvikle formidlingen av scenekunst til barn og unge og til nye grupper.</li> </ol> </li> <li>2. Fremme kunstnerisk fornyelse og utvikling.             <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1 Institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi.</li> <li>2.2 Institusjonene skal styrke formidlingen ved utprøving av nye ideer og samarbeidskonstellasjoner.</li> </ol> </li> <li>3. Institusjonene skal utnytte ressursene best mulig og målrette virksomheten.             <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1 Institusjonene skal drives kostnadseffektivt.</li> <li>3.2 Institusjonene skal utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av institusjonen.</li> </ol> </li> </ol> <p>Kilde: NOU 2002:8.</p>

Målene er dessuten like for alle scenekunstinstitusjoner som mottar støtte over statsbudsjettet. De er med små ordlydsmessige variasjoner også lik målsettingene som er satt opp i tilknytning til støtten til institusjoner innen andre kunstarter og som overordnede målsettinger i kulturpolitikken i det hele tatt. Målene har på denne måten karakter av å være uttrykk for en relativt stabil forståelse av kulturpolitikkenes oppgave. Det er snakk om en institusjonalisert forståelse av hva scenekunstinstitusjonene skal bidra til. Heller ikke ved overgangen til MRS er disse målene endret i særlig grad. Det kan riktignok argumenteres for at målformuleringene etter innføringen av MRS i høyere grad enn tidligere vektlegger institusjonenes ansvar for å drive kostnadseffektivt. Samtidig er dette målet ikke nytt, men kanskje formulert på litt andre måter tidligere.

### *5.3.6 Omsorgen for detaljene*

Målene som ligger til grunn for den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner, er altså lite endret siden støtteordningen ble etablert i midten av 1930-årene og fram til i dag. Overgangen til MRS har i lav grad betydd at målene scenekunstinstitusjonene skal realisere, er blitt revurdert eller revidert. Målene er imidlertid blitt omorganisert og omformulert på en måte som er tilpasset standardene som MRS bygger på. Med overgangen til MRS er målene blitt spesifisert og hierarkisert. Dette går fram av det målhierarkiet MRS overfor scenekunstinstitusjonene legger opp til og som er gjengitt i tabellen på neste side. Målsettingene som scenekunstinstitusjonene skal realisere, framstår i dag som et systematisert apparat hvor hvert av hovedmålene er konkretisert ned til en observerbar og som regel kvantifiserbar størrelse ved scenekunstinstitusjonenes virksomhet. Mål- og resultatstyringssystemet forholder seg således til scenekunstinstitusjonenes virksomhet gjennom spesifiseringer av ulike elementer og bestanddeler som virksomheten kan deles inn i. På hvert nivå nedover i målhierarkiet blir virksomhetenes enkelte bestanddeler konkretisert gjennom inndelinger, hvorav resultatindikatorer utgjør det mest differensierte og konkretiserte nivået.

Inndelingene som mål- og resultatstyringssystemet etablerer, danner i neste runde grunnlaget for institusjonenes rapportering tilbake til departementet. Scenekunstinstitusjonene rapporterer tall og kortfattede omtaler for ulike sider ved virksomheten, for eksempel antall oppsetninger innen ulike kategorier, antall besøkende til oppsetninger innen ulike kategorier og inntekter/utgifter knyttet til hver enkelt oppsetning. Slik framskaffes det kontinuerlig informasjon om status for de angitte punktene i systemet for hver enkelt scenekunstinstitusjon. Informasjonen som hver enkelt scenekunstinstitusjon på denne måten

**Tabell 2: Oversikt over hovedmål, resultatmål og resultatindikatorer for scenekunstinstitusjonene.**

Hovedmål	Resultatmål
1. Sikre at flest mulig skal få tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet.	1.1 Institusjonene skal nå flest mulig med scenekunst. 1.2 Institusjonene skal videreutvikle formidlingen av scenekunst til barn og unge og til nye grupper.
2. Fremme kunstnerisk fornyelse og utvikling.	2.1 Institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatik/musikkdramatik og koreografi. 2.2 Institusjonene skal styrke formidlingen ved utprøving av nye ideer og samarbeidskonstellasjoner.
3. Institusjonene skal utnytte ressursene best mulig og målrette virksomheten.	3.1 Institusjonene skal drives kostnadseffektivt. 3.2 Institusjonene skal utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av institusjonen.
Resultatmål	Resultatindikatorer
1.1 Institusjonene skal nå flest mulig med scenekunst.	1.1.1 Totalt antall oppsetninger, forestillinger og besøkende. 1.1.2 Totalt antall oppsetninger, forestillinger og besøkende på turné. 1.1.3 Totalt antall oppsetninger, forestillinger og besøkende i eget fylke. 1.1.4 Totalt antall oppsetninger og besøkende utenfor eget fylke. Navngi fylkene.
1.2 Institusjonene skal videreutvikle formidlingen av scenekunst til barn og unge og til nye grupper.	1.2.1 Antall oppsetninger og forestillinger for barn og unge og antall besøkende. 1.2.2 Gi en kortfattet omtale av tiltak rettet mot grupper som tradisjonelt ikke har tilhørt institusjonens målgruppe.
2.1 Institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatik/musikkdramatik og koreografi.	2.1.1 Antall oppsetninger og forestillinger med ny norsk dramatik/musikkdramatik og koreografi.
2.2 Institusjonene skal styrke formidlingen ved utprøving av nye ideer og samarbeidskonstellasjoner.	2.2.1 Gi en kortfattet omtale av formål, varighet og resultat av slike tiltak.
3.1 Institusjonene skal drives kostnadseffektivt.	3.1.1 Inntekt pr. forestilling. 3.1.2 Kostnad pr. forestilling. 3.1.3 Publikumsbesøk pr. oppsetning. 3.1.4 Publikumsbesøk i forhold til totalkapasitet (besøksprosent).
3.2 Institusjonene skal utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av institusjonen.	3.2.1 Gi en kortfattet omtale av det som er gjort for å målrette virksomheten (organisasjonsplaner, sikring av interne rutiner, kompetanseutviklingsplaner m.v.)

Kilde: NOU 2002:8:34.

framskaffer, utgjør dermed et kunnskapsgrunnlag departementet kan benytte seg av i de vurderinger som gjøres av kommende års bevilgninger for de enkelte institusjonene. Slik MRS forutsetter, kan denne informasjonen brukes som ledd i sanksjoner i form av økte eller reduserte tilskudd til institusjonene. Noe av denne informasjonen sammenfattes og gjengis i de årlige budsjettproposisjonene, for eksempel som tabeller over antall forestillinger, publikumsbesøk, oversikt over turnevirksomhet og økonomiske nøkkeltall. Ulike sider ved scenekunstinstitusjonenes virksomhet som omfattes av MRS, blir på denne måten gjort synlig og markert som grunnlag for statens styring av institusjonene. MRS brukes altså til å utvinne kunnskap om scenekunstinstitusjonene, som i neste runde kan innsettes i den kontinuerlige styringsprosessen.

En åpenbar konsekvens av innføringen av systemet med mål- og resultatstyring er at omfanget av den skriftlige kommunikasjonen mellom departementet og scenekunstinstitusjonene er økt betraktelig i løpet av de ti siste årene. På den ene siden er budsjettøknadene og resultatrapportene institusjonene sender til departementet, blitt mye mer omfattende. I en redegjørelse for profesjonaliseringen som han oppfatter at har funnet sted i administrasjonen i Stavanger Symfoniorkester fra han begynte å arbeide der i slutten av 1980-årene og fram til i dag, er det betegnende at en av mine informanter understreker at de første budsjettøknadene han var med på å skrive var svært enkle:

Altså bare ta en sånn ting som budsjettarbeid. Når jeg begynte, så var det jo med noen håndskrevne sider med noen tall nærmest eller maskinskrevne. (...) Så det var på det stadiet da i 88. Men vi fikk utarbeidet arbeidsbudsjett og prøvde å få det der litt i system, men sånn som det ble gjort da ville jo aldri holdt i våre dager, verken som godt nok styringsverktøy eller det ville ikke blitt akseptert av tilskuddspartene våre som godt nok. Så det er liksom et eksempel på at ting har skjedd. Og det har skjedd masse i de årene.

På den andre siden er tildelingsbrevene departementet sender ut, forvandlet fra korte brev på en til to sider til flersiders notater med vedlegg. Slik må det både fra departementets og scenekunstinstitusjonenes side nedlegges mer arbeid enn tidligere for å etterleve de byråkratiske standardene som er innebygd i dette systemet. Slik kan det hevdes at implementeringen av systemet har bidratt til byråkratisering, noe som framstår som paradoksalt, ettersom et av de overordnede målene med reformer innen New Public Management-paradigmet er å redusere byråkratiske arbeids- og tenkemåter. At NPM-reformer generelt og MRS spesielt, mot sin hensikt har ført til byråkratisering er et poeng som har stått sentralt i flere studier offentlige forvaltningsreformer også på andre områder (Christensen og Lægred 2001). Det som imidlertid er påfallende for kulturområdet, i likhet med for eksempel

idrettsområdet (Bergsgard 2005), er at dette er et område for offentlig politikk og forvaltning som var veldig lite byråkratisert i utgangspunktet.

I tråd med Foucaults perspektiver kan imidlertid målstyringsreformen også tenkes å ha andre typer virkninger enn byråkratisering. Mål- og resultatstyringssystemet har flere trekk som gir assosiasjoner til den maktformen eller maktteknologien Foucault omtaler som disiplin. Rapporteringssystemet som er implementert overfor scenekunstinstitusjonene innenfor MRS, framstår langt på vei som en form for eksaminasjon, hvor institusjonenes virksomhet gjøres synlig gjennom på forhånd definerte inndelinger og kategoriseringer. Med Foucault kunne vi si at institusjonene atomiseres. Scenekunstinstitusjonene må svare for seg i henhold til de spørsmål MRS stiller dem, og derigjennom vise hvilke prestasjoner de har frambrakt i en gitt periode. Dokumentasjonen som framkommer fra hver enkelt institusjon, kan i neste runde brukes for å sammenligne institusjonene med hverandre.

I følge Foucault er overvåkning en integrert del av den disiplinære kunnskapsproduksjonen. Den disiplinære maktformens effektivitet kommer i følge Foucault av at den innsetter teknikker hvor undersåttene er innforstått med at de er synlige. De vet at de gjennom de ulike teknikkene for kunnskapsproduksjon befinner seg i øvrighetens synsfelt. Bevisstheten om at de til en hver tid synes, eller kan bli sett, innebærer at de tar inn over seg og internaliserer herskeforholdet. Undersåttene gjør seg selv til ”kilden for sin egen underkuelse” (Foucault 2001 [1975]:182). Dermed trenger heller ikke øvrigheten å utøve sin makt på noen oppsiktsvekkende måte. For scenekunstinstitusjonenes del innebærer egenrapporteringen MRS legger opp til, at de gjør seg selv synlige. Samtidig er de kjent med at de opplysningene som framkommer gjennom rapporteringen, kan brukes med eller mot dem i bevilgninger for kommende år.

Når vi vet at Foucault utviklet sin analyse av de disiplinære metodene med utgangspunkt i fengselsvesenet, fabrikker, militæret og skolevesenet på 1600- og 1700-tallet, kan parallellen til målstyringssystemet, slik det ble innført overfor scenekunstinstitusjonene i andre halvdel av 1990-årene, kanskje virke noe dramatisk, og det er viktig å understreke at det her er snakk om en del likhetstrekk. Det vi har å gjøre med når vi snakker om innføringen av mål- og resultatstyring, er ikke nødvendigvis en direkte innsettelse av maktteknikker som Foucault mener representerer kjernen i framveksten av det moderne fengselsvesenet, militæret, skolevesenet og så videre på 1600- og 1700-tallet. Poenget om at visse former for kunnskapsproduksjon innebærer at objektene det søkes kunnskap om, internaliserer den kontroll som samtidig øves over dem, synes imidlertid relevant også i min sammenheng. I

denne sammenhengen kan det være interessant å se nærmere på hvilke ideer målstyringskonseptets opphavsmann la til grunn i utarbeidelsen av dette systemet.

Den australske organisasjonsteoretikeren og -konsulenten Peter Drucker (1968 [1954]) blir ofte trukket fram som målstyringskonseptets opphavsmann. Han lanserte målstyring allerede på midten av 1950-tallet og framhevet at målstyring ville bøte på to problemer som ofte oppstår i moderne organisasjoner. For det første mente Drucker at organisasjoner har en tendens til å utvikle en vertikal spesialisering som er lite hensiktsmessig. Ansatte på ulike organisasjonsnivå spesialiserer seg innenfor avgrensede arbeidsområder og blir lett isolerte i forhold til andre deler av organisasjonen. Dette fører til at organisasjonens overordnede mål lett forsvinner ut av de ansattes bevissthet til fordel for spesifikke målsettinger innenfor deres respektive fagområder.

For det andre mente Drucker at datidens ledere på grunn av sterk innflytelse fra scientific management som den rådende ledelsesideologien var altfor opptatt av å kontrollere og detaljstyre de ansatte fra toppen av organisasjonen. Drucker påpekte at det ville være langt mer hensiktsmessig at ledelsen avgrenset sin funksjon til å fastsette overordnede mål. Den vertikale detaljkontrollen burde heller erstattes med selvkontroll og større spillerom for den enkelte medarbeider til å utføre sine arbeidsoppgaver i tråd med egne faglige vurderinger. I følge Drucker er det således et kjennetegn ved målstyring at:

It substitutes for control from outside the stricter, more exacting and more effective control from the inside. It motivates the manager to action not because somebody tells him to do something or talks him into doing it, but because the objective needs of his tasks demand it. He acts not because somebody wants him to but because he himself decides that he has to – he acts, in other words, as a free man (Drucker 1968 [1954]:167-168).

Drucker framhever altså at målstyring er et organisasjonskonsept som fungerer frigjørende for organisasjonsmedlemmene når de internaliserer organisasjonens mål og samtidig får mulighet til å utføre arbeidet sitt etter egne faglige vurderinger. I følge Drucker fremmer dette i siste instans effektivitet. Parallelt med Foucaults påpekning av at den disiplinære maktformen innebærer at maktutøvelsen blir usynlig, har altså målstyringskonseptet en innebygd forutsetning om å erstatte ytre kontroll med indre kontroll. Konseptet baserer seg på at undersåttene, i mitt tilfelle scenekunstinstitusjonene, internaliserer maktforholdet og gjør forståelsene som ligger til grunn for MRS til sine egne og i neste runde øver selvkontroll.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Antropologen Tian Sørhaug (2003:57) minner imidlertid om at Drucker så flere svakheter ved målstyringsledelse. "For det første var han engstelig for at man skulle bli forledet til å tro at prosedyrer kunne erstatte moral på den ene siden og faglig skjønn på den andre. For det andre, og det var den viktigste sårbarheten han så ved sin egen organisatoriske oppfinnelse: Prosedyrene måtte bestandig utformes slik at det hjalp det

Parallelt med NPM-ambisjonen om å øke kostnadseffektiviteten i offentlig tjenesteproduksjon og i forvaltningen påpeker Foucault at disiplinen sikter mot å øke føyeligheten og nytten av alle elementene i det system som underlegges disiplin (Foucault 2001 [1975]:194). Disiplinens hensikt er å framkalle større nyttevirksomheter ut fra de ressurser man har til sin rådighet. I følge Foucault settes disiplinen i verk gjennom overvåkingssystemer som søker minst mulig utgifter og mest mulig effektivitet.<sup>34</sup>

### 5.3.7 Forvitrer gaveøkonomien?

Den markedsøkonomiske tenkemåten som lå innbakt i kravet om økte egeninntekter på starten av 1980-årene, problematiserer tolkningen av den statlige scenekunststøtten som en form for gaveøkonomi. Det samme gjør den økte graden av skriftlighet i kommunikasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene, ikke minst gjennom spesifiseringene av produktiviteten ved scenekunstinstitusjonene som det legges opp til gjennom resultatrapporteringen i systemet med mål- og resultatstyring. Når scenekunstinstitusjonenes produktivitet gjøres til et emne for eksplisitt kommunikasjon, hvor kvantitative størrelser utgjør et sentralt element, ligner relasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene i økende grad på forholdet mellom kjøper og selger eller etterspørre og tilbyder. Relasjonen blir kontraktspreget. Systemet med mål- og resultatstyring støter på denne måten an mot det gaveøkonomiske preget denne relasjonen i tråd med min tolkning lenge har hatt. I tillegg kan det stilles spørsmål om den eksplisitte karakteren av målene i støtteordningen, ikke innebærer at begrepet om gaveøkonomi i det hele tatt er lite dekkende for relasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene. Gaveøkonomien kjennetegnes jo av at plikten til å gi, til å motta, til å gi tilbake eller videre er en implisitt forutsetning. Forpliktelsene som følger med gaven kan ikke gjøres eksplisitt (Mauss 1995 [1950], Bourdieu 1996, 1999). Sammenlignet med finansieringssystemene som er etablert på en rekke andre samfunnsområder, hvor offentlig finansiering står sentralt, og hvor sterke profesjonsorienterte normer står sterkt, gjenstår det

---

operative leddet i sitt arbeid. Hvis de bare tjente kontrollhensyn, ville dette uunngåelig føre inn i målforskryvningenes mangehånde elendigheter, som også er godt beskrevet i den samme boka.”

<sup>34</sup> Foreløpig foreligger det få analyser av NPM-reformene med utgangspunkt i Foucaults begrepsapparat i norsk sammenheng. Dette kan ha sammenheng med at Foucaultinspirerte forskere i tråd med Foucault selv snarere retter søkelyset mot makten slik den utfolder seg og virker utenfor de mest opplagte maktinstitusjonene i samfunnet. Statsviteren Iver B. Neumann påpeker imidlertid at Foucaults begrep om "gouvernementalité" som han gir oversettelsen "regjering", analytisk treffer NPM-reformenes virkemåte på en god måte: "Hva statens regjering av samfunnet angår, utøves den i stigende grad indirekte etter at handlinger har funnet sted, i form av revisjon, offentlige høringer og annen form for kontroll, snarere enn som direkte og vedvarende kontroll med planlegging og utførelse. I forsknings- og utdannelsesektoren, men også i en rekke andre sektorer, har kontroll post festum i form av egenrapporteringen grepet så sterkt om seg at det fyller en vesentlig del av arbeidsdagen. Med Foucault kan dette leses som en stadig tiltagende orkestrering av hin enkeltes handlinger, en internalisering av styringsprinsipper, eller om man vil, styring av styring" (Neumann 2002:19-20).

imidlertid et viktig element, før det er grunnlag for å omtale relasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene som en relasjon som fullt ut realiserer markedøkonomiens prinsipper.

I tråd med idealene som ligger til grunn for det offentlige reformparadigmet New Public Management, er det overfor flere typer institusjoner blitt innført en prismekanisme i det statlige finansieringssystemet. Dette er tenkt å fungere som en økonomisk incitamentsstruktur som fremmer effektiviteten i tjenesteproduksjonen. Ved de somatiske sykehusene har man for eksempel fått en finansieringsordning som går under navnet *Innsatsstyrt finansiering*. Dette systemet bygger på et prinsipp om stykkprisfinansiering. Alle typer opphold ved et somatisk sykehus sorteres i grupper (Diagnose Relaterte Grupper – DRG) som internt er såkalt ”medisinsk meningsfulle og ressursmessig tilnærmet homogene” (Helse- og omsorgsdepartementet 2005:34). Hver gruppe knyttes i neste runde til en kostnadsvekt som benyttes i utregningen av hva staten skal betale for tjenestene de ulike sykehusene utfører. Også i finansieringen av universiteter og høyskoler er det lagt inn en lignende prismekanisme. Her er finansieringsordningen inndelt i ulike komponenter som i ulik grad styrer ressurstildelingen (Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet 2001). For det første baserer den statlige finansieringen seg på en undervisningskomponent som i sin helhet baserer seg på oppnådde resultater i form av mengden produserte studiepoeng, antallet uteksaminerte kandidater og antallet utvekslingsstudenter. I denne forbindelsen er det utarbeidet faste satser som definerer hva høyskoler og universiteter tjener på studentproduksjonen innenfor ulike typer utdanninger. For det andre er det en forskningskomponent som er todelt, det vil si en resultatbasert og en strategisk del, hvorav den resultatbaserte delen baserer seg på opptellinger knyttet til forskningsproduksjonen, for eksempel antall doktorgradskandidater og omfanget av ekstern finansiering, og den strategiske delen bygger på vurderinger av forskningskvalitet. Til sist består finansieringssystemet overfor universiteter og høyskoler også av en basiskomponent som ikke er resultatavhengig, og som skal ivareta hensynet til stabilitet. Basiskomponenten er fremdeles den største komponenten i finansieringssystemet på dette området.

Den statlige finansieringen av scenekunstinstitusjoner har ikke en slik prismekanisme. Med innføringen av MRS har relasjonen mellom staten og scenekunstinstitusjonene likevel fått et sterkere kontraktspreg, men det finnes fremdeles ingen direkte kobling mellom spesifiserte produktivitetsmål på den ene siden og størrelsen på beløpet staten tildeler scenekunstinstitusjonene på den andre. Støtten til scenekunstinstitusjonene gis som såkalte rammebevilgninger. Departementet påpeker imidlertid i budsjettproposisjonen for de siste



årene at scenekunstinstitusjonenes produksjon må stå i et rimelig forhold til størrelsen på det tilskuddet de har fått:

Av resultatmålene under de enkelte budsjettkapitler framgår at det også stilles kvantitative krav til kulturinstitusjonene. Musikk- og scenekunstinstitusjoner skal produsere et antall konserter og forestillinger innenfor ulike sjangrer og samlet nå ut til et bredt publikum – alt sammen i et omfang som står i rimelig forhold til de rammevilkår institusjonene arbeider innenfor (Kulturdepartementet 2002:33).

Hva et rimelig forhold mellom ”input” og ”output” er i denne sammenhengen, er imidlertid ikke spesifisert. Produktiviteten blir på denne måten en størrelse det kommuniseres om, men i vage termer.

### *5.3.8 Trussel om belønning og straff*

Selv om bevilgningene til scenekunstinstitusjonene ikke utregnes med utgangspunkt i produktivitetsmål, er sanksjoner knyttet til måloppnåelse, som vi har sett, et sentralt prinsipp i MRS. Likevel er det vanskelig å gjenfinne en systematisk praksis på dette området fra departementets side i de årlige budsjettforslagene. Departementet gjør få eksplisitte vurderinger som omhandler institusjonenes resultater, og som i neste runde kommer til uttrykk i økte eller reduserte bevilgninger kommende år. I budsjettproposisjonene blir det imidlertid stadig bemerket at departementet følger årvåkent med på hvordan det går med institusjonene. Disse merknadene handler for det meste om hvor god økonomistyringen ved institusjonene er, og hvor godt institusjonene har implementert styringsredskapene som må til for å leve opp til standardene som ligger i MRS. Departementet skriver for eksempel:

Institusjonene rapporterer om arbeid med utvikling og gjennomføring av strategiske planer for den praktiske styringen av driften. Enkelte institusjoner har innført rapporteringsrutiner der produsentene av oppsetninger ukentlig rapporterer fremdrift og økonomi i produksjonene direkte til teatersjef og direktør. Blant institusjoner med stor turnéaktivitet rapporteres arbeid med å analysere publikumsgrunnlaget slik at publikumsbelegget på turnéruiter kan optimaliseres. Når det gjelder organisasjonsutvikling, rapporteres det også om planmessig arbeid med gjennomgang og utvikling av stillingsinstrukser og rutinebeskrivelser, samt kompetanseutvikling i form av lederopplæring, HMS-tiltak, med mer. De større institusjonene har kommet lengst i arbeidet. Departementet vil følge opp institusjonenes arbeid med dette (Kulturdepartementet 2001:103).

Departementet ser altså positivt på at institusjonene utvikler administrative rutiner som sikrer at kunnskap om flest mulig sider av driften synliggjøres og kommer opp til overflaten. Jo mer som kommer fram i lyset, desto bedre er det. Samtidig framheves det enkelte år at økonomistyringen ved institusjonene slik departementet ser det, ikke er god nok. I budsjettproposisjonen for 2000 påpeker departementet for eksempel:

Som det framgår av resultatrapporten for 1998, jf. nedenfor, er det enkelte av scenekunstinstitusjonene som ikke har god nok økonomistyring, eller som ikke har et omfang på den kunstneriske virksomhet som står i forhold til det offentlige tilskudd. I tillegg til de kvalitetskrav institusjonene må oppfylle, forutsetter departementet at også økonomistyring og kostnadseffektivitet prioriteres høyt av institusjonene, jf. resultatmålene for 2000, og vil vurdere reduksjon i tilskuddet dersom disse krav ikke ivaretas på en tilfredsstillende måte (Kulturdepartementet 1999:76).

Departementet understreker altså at dårlig økonomistyring og/eller lav kostnadseffektivitet vil kunne straffe seg. Reduksjoner i tilskuddet kan komme på tale. I omtalen av enkelte teatre går det også fram at departementet har til hensikt å følge ekstra nøye med på teatre som ikke godt nok lever opp til standardene departementet forventer. Et av de teatrene departementet på dette tidspunktet gjorde oppmerksom på at det særlig ville ha sine øyne på, var Nordland Teater, som under Frode Rasmussens ledelse hadde kommet opp i et større økonomisk utføre:

Nordland Teater fikk i 1998 et driftsunderskudd på 3,2 mill. kroner av et totalt budsjett på 17,4 mill. kroner og egenkapitalen er tapt. I en revisjonsrapport påpekes det bl.a. at teatret ikke hadde tilstrekkelig administrativt apparat eller system for styring og kontroll med virksomheten i 1998. Departementet vil i tiden framover følge utviklingen ved Nordland Teater nøye (Kulturdepartementet 1999:80).

Departementet gjør på denne måten oppmerksom på at institusjonene ikke kan skjule seg eller unndra informasjon som omhandler økonomistyring og økonomiske resultater. Institusjonene blir sett. Selv om truslene om belønning og straff i lav grad omsettes til handling, innsetter departementet gjennom sine stadige understrekninger av mulighetene for sanksjoner en bevissthet om at institusjonenes etterlevelse av de nye spillereglene kan få fundamentale konsekvenser. Siden de statlige bevilgningene utgjør en vesentlig del av eksistensgrunnlaget, kan teatrenes etterlevelse av spillereglene i sin ytterste konsekvens innebære et være eller ikke være for teatrene.

I tråd med Foucault kan den makten som foregir å se alt, forstås som en makt som setter seg i Guds sted (Foucault 2002). Og kanskje kan NPM-staten lignedes med den gammeltestamentlige guden? Slik den gammeltestamentlige guden straffer og belønner menneskene ut fra hvorvidt de holder hans bud, framstår NPM-staten langt på vei som en nidkjær stat: "For Herren din Gud som er midt iblant dere, han er en nidkjær Gud. Han kunne bli harm på deg og utrydde deg av jorden."<sup>35</sup> Med sine skjemaer, kategoriseringer og rapporteringskrav er staten til stede overalt. Og som det står å lese i tilknytning til de ti budene: "For jeg, Herren din Gud, er en nidkjær Gud. Jeg lar straffen for fedrenes synd

---

<sup>35</sup> Femte Mosebok 6:15.

komme over barn i tredje og fjerde ledd, når de hater meg, men jeg viser miskunn i tusen ledd mot dem som elsker meg og holder mine bud.”<sup>36</sup>

### 5.3.9 *Styringsoptimisme, tross alt*

Hva kan være grunnen til at sanksjonskomponenten i MRS i praksis så sjelden er i bruk overfor scenekunstinstitusjonene? Når Kulturdepartementet skulle innføre MRS overfor sine arbeidsområder, ble det understreket til virksomheten på kulturområdet har en egenart som innebærer at det ikke bare var enkelt å innføre MRS. Kulturdepartementets ansvarsområde omfatter former for virksomhet som ikke er så lett å innpasse i MRS på alle punkter. I tilknytning til innføringen av MRS på teaterområdet poengterte departementet således at de kvalitative sidene av virksomheten på dette området ikke så lett lar seg omfatte av kategoriseringene MRS legger opp til: ”Departementet har prøvd å finne både kvantitative og kvalitative målestokkar, men det vil alltid vere vanskeleg å lage treffsikre måleverktøy for kvalitet” (Kulturdepartementet 1996:91). Å lage treffsikre måleverktøy er altså vanskelig, men ikke umulig.

Videre påpekes det at målene som pålegges teatrene gjennom MRS, langt på vei står i et motsetningsforhold til hverandre:

Nokre av måla kan også kome i ein viss motsetnad til kvarandre. Til dømes skal teatra helst trekkje fulle hus og nå fram til store grupper, samstundes som det er eit mål å framføre samtidsdramatik og eksperimentelt teater som ikkje alltid appellerer til eit stort publikum. Til sjuande og sist må det difor vere opp til kvart einskild teater å balansere dei ulike måla innanfor ei forsvarleg totalprioritering (Kulturdepartementet 1996:91).

God måloppnåelse på et punkt kan altså innebære dårlige resultater på et annet. Fra departementets side erkjennes det således at MRS ikke angir en entydig retning til teatrenes virksomhet. Departementet påpeker at MRS som grunnlag for styring har en del mangler. På denne bakgrunnen overlater departementet ansvaret for å balansere mellom ulike mål til institusjonene.

På samme måte som det ble antatt at det kan være vanskelig å fange opp de kvalitative sidene av teaterkunsten gjennom spesifikke resultatindikatorer og rapporteringskategorier, påpekte departementet også at MRS kan komme i konflikt med kulturpolitikens innarbeidede prinsipp om at kunstinstitusjonene må ha autonomi i sitt arbeid:

Innanfor kultur- og mediepolitikken vil det prinsipielt sett vere heilt sentralt å ivareta den kunstnarlege og politiske fridomen ved utforming av styrings- og kontrollordningane. Mål- og resultatstyring må ikkje innebere at departementet t d skal

---

<sup>36</sup> Andre Mosebok 20:5-6.

involvere seg i repertoarval ved teatra, som fordeling mellom eldre og nyare dramatik, barne- og ungdomsdramatik, innan- og utanlandsk dramatik eller lystspel. Liknande vassituasjonar kan oppstå for filmproduksjon, orkester, galleri, museum m v. (...) Ut frå dette vil Kulturdepartementet vere varsam med å leggje føringar som har konsekvensar for den kunstnarlege og politiske autonomien hos tilskotsmottakarane og institusjonane. Slikt medvite atterhald vil sjølsagt også ha konsekvensar for departementets kontroll med dei økonomiske disposisjonane til tilskotsmottakarane (Kulturdepartementet 1996:17).

Departementet påpeker altså at det på kulturområdet vil være prinsipielt feil å blande seg inn i substansielle valg og prioriteringer institusjonene foretar. Det var altså med en del forbehold at departementet utarbeidet MRS for sitt ansvarsområde. Disse forbeholdene kan forstås som en av grunnene for at departementet ikke sanksjonerer med utgangspunkt i de resultatrapportene som blir sendt inn. Like fullt blir det i flere sammenhenger uttrykt stor tro på at MRS er et nyttig styringsredskap, og at det kan bli enda bedre om det bare utvikles og tilpasses kulturområdets særskilte forutsetninger. I den siste kulturmeldingen påpekes det således at det pågår et arbeid for å utvikle MRS slik at det bedre fanger opp de kvalitative sidene ved teatrenes virksomhet på en måte som gjør det mulig å dokumentere utviklingen over tid:

Det etablerte systemet med mål- og resultatstyring gjev ingen svar på korleis dei kvalitative sidene ved dei einskilde teatra endrar seg over tid. Departementet har i samarbeid med Norsk teater- og orkesterforening sett i gang eit arbeid for å revidera det noverande opplegget og innføra periodiske evalueringar, til dømes kvart femte år. Dette vil kunna gje meir relevant styringsinformasjon. Eit fornøya opplegg for målstyring må gje meiningsfulle og pålitelege data (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003:140).

I en avisreportasje i Aftenposten våren 2004 som satte fokus på at innføringen av målstyring har medført økt byråkratisering på kunstfeltet, uttalte daværende statssekretær Yngve Slettholm (2001-2005) imidlertid at målstyring er et godt verktøy, og at konseptet til og med kan bidra til å øke den kunstneriske friheten til institusjonene: ”Vi får god oversikt over institusjonenes virksomhet. Det er viktig for oss at institusjonene får ha sin kunstneriske frihet. Det å gi kunstnere administrativ hjelp kan ofte føre til en styrking av det kunstneriske”, sier Slettholm.<sup>37</sup> Det er altså snakk om kunnskapsproduksjon som skal bidra til bedre styring. Det som imidlertid er slående i Slettholms uttalelse, er troen på at MRS er et nøytralt styringsverktøy som uproblematisk lar seg atskille fra den kunstneriske virksomheten. Når

---

<sup>37</sup> ”Kulturen snubler i byråkrati”, reportasje i Aftenposten 12. februar 2004.

departementet bidrar til å heve nivået på det administrative arbeidet, for eksempel gjennom implementeringen av MRS, virker dette i følge Slettholm frigjørende i kunstnerisk forstand.

#### **5.4 Oppsummering**

Analysen jeg har gjort i dette kapitlet, bringer meg opp i et paradoks. På den ene siden har jeg tolket den statlige scenekunststøtten som et takkoffer staten gir tilbake for et offer som er for stort til å kunne gjengjeldes. På denne måten hevder jeg at forståelsen av scenekunsten i den kulturpolitiske diskursen baserer seg på forestillinger som tillegger scenekunsten ubestridelige og umistelige verdier. Slik har jeg antydnet at forholdet mellom staten og scenekunstinstitusjonene symbolsk sett kan forstås som en asymmetrisk relasjon i scenekunstens favør. På den andre siden har jeg tolket styringsstrategiene staten har satt i verk overfor scenekunstinstitusjonene som ledd i en form for foucaultsk disiplinering, hvor scenekunstinstitusjonene gjøres til gjenstand for overvåkning, atomisering og normalisering. Scenekunsten framstår i dette lyset som en virksomhet preget av krefter som må temmes. Gjennom det som oppfattes for å være nøytral kunnskapsinnhenting, synliggjøres ulike sider av den virksomheten institusjonene driver, og dette kunnskapsgrunnlaget anses for å være et grunnlag for styring som ikke bare er til statens fordel, men som også kan fungere kunstnerisk frigjørende. Når jeg tolker statens styringsstrategier med utgangspunkt i disiplineringbegrepet, stilles den asymmetriske relasjonen mellom stat og scenekunstinstitusjoner på hodet. Relasjonen ser på denne måten ut til å være asymmetrisk begge veier. I tråd med Foucault illustrerer dette imidlertid maktens flytende og flertydige karakter. Makten er ikke en iboende egenskap verken ved scenekunstinstitusjonene eller ved staten, men en størrelse som skapes gjennom de ulike måtene relasjonen mellom de to forstås og utøves på i praksis.

Det kan imidlertid med stor kraft innvendes at tolkningen av den statlige scenekunststøtten som et takkoffer foreløpig bare er en hypotese som må sannsynliggjøres. Så langt er ikke tesen om at scenekunsten forstås som et umistelig bidrag til samfunnet som staten er moralsk forpliktet på, godt nok underbygd. Hva er det som gjør at visse former for kultur og i min sammenheng scenekunst, framstår som noe staten er forpliktet på? Hvis den statlige støtten fungerer som et takkoffer, hva er det staten egentlig takker for? I det neste kapitlet vil jeg undersøke hvorvidt og eventuelt på hvilke måter scenekunsten i den kulturpolitiske diskursen forstås som et særlig verdifullt bidrag til samfunnet. Imidlertid etterlater også disiplineringstesens en del ubesvarte spørsmål. Påvisningen av innsettelsen av disiplinære maktteknikker gir ikke inntak til hvorvidt og eventuelt på hvilke måter

disiplineringen virker inn i scenekunstinstitusjonenes ”indre liv” og virksomhet. Skjer det en internalisering av maktforholdet? Og i så fall hvilke utslag får det? Disse spørsmålene vil jeg belyse i kapittel 7.

## 6. Kunstens godhet

I følge mange bidrag til Cultural Studies-litteraturen er det ikke lenger grunnlag for å operere med noe klart skille mellom høykultur og lavkultur. Kunsten er blitt trivialisert og kan ikke lenger påberope seg noen moralsk opphøyd eller sakral karakter. I forrige kapittel så vi imidlertid at offentlig støtte til visse former for kultur, herunder scenekunsten, framstår som en moralsk forpliktelse for staten. Offentlige myndigheters ansvar for å skaffe scenekunsten et økonomisk eksistensgrunnlag framstår som en selvfølgeliggjort og uomgjengelig sannhet. Når scenekunsten kan framstå som et moralsk imperativ for staten, gir dette en indikasjon på at kunsten likevel ikke har mistet sin moralske bydende kraft, i alle fall ikke i den offentlige kulturpolitikken. Hensikten i dette kapitlet er å utforske den moralske dimensjonen i kulturpolitikken videre. Hvilke forutsetninger hviler forståelsen av at det er en moralsk forpliktelse for staten å støtte scenekunsten på? Hvilke forestillinger om scenekunst er det som gjør at scenekunsten kan framstå som moralsk forpliktende? Hvorvidt og eventuelt på hvilke måter kan kulturpolitikken forestillinger om scenekunst settes i forbindelse med forestillingen om kunstens autonomi? For å lete etter svar på disse spørsmålene skal jeg analysere hvilke forestillinger om scenekunst som gjør seg gjeldende i den kulturpolitiske diskursen, slik den kommer til uttrykk i utredninger om scenekunstheltet utført av offentlig oppnevnte utvalg. For å etablere en diskursiv sammenheng å plassere den kulturpolitiske forståelsen av scenekunsten inn i, starter jeg kapitlet med å se nærmere på hvordan kulturbegrepet er blitt behandlet i stortingsmeldingene om kultur.

### 6.1 Det gode mangfoldet

#### 6.1.1 Menneske og mangfold

I drøftingene av hva slags kulturbegrep som skal legges til grunn for den statlige kulturpolitikken, har det vært et sentralt poeng at alle skal ha like muligheter til å utøve sin kultur og gjøre sin kultur gjeldende i kulturpolitikken. I kulturmeldingen fra 1973, som er den første i sitt slag, starter diskusjonen av kulturbegrepet med følgende stadfestelse: ”Det latinske ordet *cultura* vart opphavelig brukt om dyrking og foredling av jord og jordbruksvarer. Seinare tok ein også til å bruke ordet om utvikling av evner og anlegg hos eit menneske eller hos ei gruppe av menneske, eller om ting som menneske har skapt” (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1973:45). Kulturmeldingen tar på denne måten utgangspunkt i at kultur knytter seg til menneskets aktive forming og foredling av sin virkelighet. Dette innebærer i følge meldingen at kultur ikke kan forstås som et statisk eller absolutt fenomen

eller som en kategori som er gitt på forhånd. Kultur er snarere noe som endres over tid, og som varierer fra ett sted til et annet:

Kultur er ikkje noko som er forma ein gong for alle, og innhaldet i ordet skiftar frå samfunn til samfunn, frå det eine miljøet til det andre. Alle er med i denne formingsprossessen, kvar i sitt lokalsamfunn, somme også i det større samfunnet. Men alle har ikkje same høve til å prege det kultursynet som blir lagt til grunn for offentleg kulturpolitikk. Det er eit privilegium som i vårt samfunn i praksis har vore reservert for nokre få, delvis i den sentrale kulturadministrasjonen i dei større sentra (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1973:46).

Kulturmeldingen slår altså fast at kultur er et partikulært fenomen. Kultur er noe som i prinsippet kan være særegent for hvert enkelt samfunnsmedlem. I praksis har imidlertid muligheten til å gjøre eget kultursyn gjeldende vært ujevnt fordelt. Meldingen poengterer at kultursynet som har ligget til grunn for kulturpolitikken så langt, i høy grad har vært formet av ”den sentrale kulturadministrasjonen i dei større sentra”. Offentlige myndigheter har således gjort vold på det enkelte samfunnsmedlems mulighet til å prege kulturpolitikken. Med utgangspunkt i erkjennelsen av at kultur ikke er en størrelse som er gitt på forhånd, men noe som varierer mellom sosiale grupper og enkeltindivider, og som endrer seg over tid, slår meldingen fast at offisielle definisjoner av kultur med nødvendighet vil være autoritære og problematiske. På denne bakgrunnen blir det framhevet at det ville være feil av staten å gi kulturbegrepet et bestemt innhold:

Det er ikkje ei oppgåve for statlege instansar å fastleggje innhaldet i kulturen. Departementet vil derfor ikkje prøve å gi nokon offisiell kulturdefinisjon i denne meldinga. Staten bør derimot interessere seg for kven det er i vårt samfunn som reelt har det privilegiet å definere kulturinnhaldet for seg sjølv og andre. Det er eit viktig mål å nå fram til større kulturelt demokrati i denne prosessen. Berre ved å få breiast mogleg deltaking i kulturlivet kan folket sine eigne verdinormer setje merke på kulturaktivitetane (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1973:46).

Framfor å definere hva kultur er og skal være, må målet med kulturpolitikken i stedet være å fremme ”kulturelt demokrati”. Det vil si at offentlige myndigheter så langt som råd skal gi hvert enkelt samfunnsmedlem like muligheter til å forme kulturen med utgangspunkt i sine verdinormer. Kultur forstås altså som noe menneskene, hver på sin måte, er produsenter av og representanter for. Kultur blir forstått som en foranderlig størrelse knyttet til menneskets formende og skapende virksomhet.

I kulturmeldingen fra 1981 blir det på lignende vis slått fast at kultur er noe som varierer mellom ulike sosiale grupper og på ulike steder. At kulturen antar mange og ulike former, er i følge denne meldingen blitt en stadig mer åpenbar kjensgjerning, som til dels



skyldes en mer demokratisk ambisjon og innstilling i kulturpolitikken, slik vi så den kom til uttrykk i kulturmeldingen fra 1973:

På fleire måtar har det kulturelle mangfaldet blitt meir synleg og viktigare i vårt land dei siste åra. Det har delvis samanheng med ei vidare utvikling av mange regionale og lokale kulturtradisjonar og større sans for kulturformene til arbeidarar og lågstatusgrupper. Dei moderne massemedia gir oss samtidig langt fleire impulsar – både verdifulle og mindre verdifulle – frå utanlandsk kultur. Ikkje minst har vi fleire stader i landet fått ei relativt stor gruppe innvandrarak og framandarbeidarar med til dels heilt andre kulturtradisjonar enn våre.

I denne situasjonen bør alle offentlege kulturorgan leggje vekt på å styrkje toleransen og mangfaldet i kulturarbeidet. Det bør m.a. ikkje fastsetjast retningslinjer for offentlege kulturtiltak som snevrar inn verksemda på ideologisk eller religiøst grunnlag (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1981:38).

I likhet med meldingen fra 1973 legges det altså vekt på at kultur er noe som ulike grupper eller enkeltindivider er bærere av eller representanter for. Samtidig bemerkes det at ikke alle de kulturimpulsene som er forbundet med de moderne massemediene, er av like stor verdi. Likevel slås det fast at det kulturelle mangfoldet som preger dagens kultursituasjon, fordrer at kulturpolitikken legges opp på en måte som gjør at den reelle variasjonsbredden i kulturen ikke blir begrenset. Det er med mangfold og toleranse for øye at kulturpolitikken må utformes. Kulturpolitikken må være på høyde med den kultursituasjonen den til en hver tid står overfor. Det samme synspunktet gjentas i kulturmeldingen fra 1992. Der slås det fast at det ikke er statens oppgave ”å definere innholdet i kulturytringene” (Kulturdepartementet 1992:27).

I kulturmeldingen fra 2003 rettes det på lignende vis søkelys mot at en rekke endringsprosesser, som for eksempel globalisering, individualisering og økt innvandring, innebærer at kulturpolitikken ikke lenger kan ta utgangspunkt i at kultur er en enhetlig størrelse.<sup>38</sup>

Den framtidige kulturpolitikken må venda perspektivet bort frå konstruksjonar av ein einskapeleg felleskultur og leggja til rette for ei utvikling av kulturen med utgangspunkt i det mangfaldet og den kompleksiteten som pregar dagens kultursituasjon. Dette krev forståing av kultur som opne prosessar, ikkje som isolerte system. Det må leggjast til grunn at kultur er noko som oppstår, veks fram og vert endra i møtet med andre kulturar. I dette perspektivet vert kulturelt mangfald eit vilkår for danning og utvikling av levande kulturar (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003:21).

---

<sup>38</sup> Poengteringen av at globalisering, individualisering og økt innvandring gjør det tradisjonelle kulturbegrepet problematisk, må forstås som et utslag av samfunnsfagenes nedslag i det offisielle kulturpolitiske tankegodset. Resonnementet som ble presentert i kulturmeldingen fra 2003, og som underbygde synspunktet om behovet for et kulturbegrep som legger til rette for kulturelt mangfold, framstår som et ekko av Cultural Studies-tradisjonens problematiseringer av kulturbegrepet. Jf kap. 2.6 i denne avhandlingen.

På samme måte som i de tidligere kulturmeldingene framkommer det at mangfold og variasjon forstås som kulturens ”sanne vesen”. Kulturpolitikken må unngå å konstruere enhet i dette mangfoldet, og således gjøre vold på en av kulturens mest grunnleggende egenskaper. Kulturelt mangfold må snarere ses som et avgjørende utgangspunkt for utviklingen av levende kulturer. På denne måten framheves det at kulturelt mangfold er et avgjørende kjennetegn ved et sunt samfunn. Det er når kulturytringene ikke tøyles av politisk konstruerte og enhetlige kategorier at kulturens samfunnsmessige potensial kan realiseres.

Forståelsen av at det er kulturpolitikken oppgave å fremme kulturelt demokrati, slik det ble formulert i 1970-årene, og å legge til rette for kulturelt mangfold, slik det blir formulert i våre dager, står altså sentralt i drøftingene av kulturbegrepet i kulturmeldingene. Vektleggingen av kulturelt demokrati og kulturelt mangfold som kulturpolitikken fremste mål og verdi er imidlertid ikke særskilt for norsk kulturpolitikk, men reflekterer verdier som har stått sentralt på den internasjonale dagsordenen, ikke minst gjennom Europarådets og UNESCOs arbeid. For eksempel var vektleggingen av ”kulturelt demokrati” i kulturmeldingene på 1970-årene direkte inspirert av Europarådet og UNESCOs påpekning av at ”verkeleg kulturelt demokrati”, ikke skapes gjennom spredning av kultur fra et sentrum og ut til ulike deler av befolkningen, men ved ”at ein så stor del av folket som mogleg er med og formar kulturen og prioriterer det kulturarbeidet som får offentleg stønad” (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1973:48). De siste årene har den økte vektleggingen av kulturelt mangfold manifestert seg i flere vedtak i UNESCO. I 2003 vedtok UNESCO en universell erklæring om kulturelt mangfold. I erklæringens første artikkel trekkes det en parallell mellom det kulturelle mangfoldets betydning for menneskeheten på den ene siden og det biologiske mangfoldets betydning for naturen på den andre:

Kulturen antar forskjellige former gjennom tid og rom. Dette mangfoldet kommer til uttrykk i særegenheten og mangfoldet i identiteten til de grupper og samfunn som til sammen utgjør menneskeheten. Som kilde til utveksling, fornyelse og kreativitet er det kulturelle mangfoldet like nødvendig for menneskeheten som det biologiske mangfoldet er for naturen. Slik sett er det kulturelle mangfold menneskehetens felles arv, og det bør anerkjennes og opprettholdes til gagn for nålevende og framtidige generasjoner.<sup>39</sup>

Kulturelt mangfold framstilles på denne måten som et essensielt uttrykk for den menneskelige livsform. Menneskehetens væren i verden leder til kulturelt mangfold. Dette framsettes som en ubestridelig verdi ved den menneskelige tilværelsen. Og det understrekes at realiseringen av dette mangfoldet er en avgjørende forutsetning for et godt samfunn.

---

<sup>39</sup> <http://odin.dep.no/kkd/norsk/samarbeid/internasjonalt/043081-990015/dok-bu.html>

Kulturelt mangfold framstår altså som en kjerneverdi i den kulturpolitiske diskursen for tiden, både i norsk sammenheng og på internasjonalt nivå (Egeland 2005). I internasjonal sammenheng nådde vektleggingen av kulturelt mangfold et foreløpig høydepunkt høsten 2005 da UNESCO vedtok en konvensjon om kulturelt mangfold.<sup>40</sup> UNESCO-konvensjonen må forstås som ledd i en politisk offensiv for å etablere ”det kulturelle unntaket”. Hovedbudskapet i denne offensiven har vært at kultur må unntas fra frihandelsprinsippene som ellers blir og er blitt framforhandlet gjennom WTO. Det framheves at kultur primært ikke er en handelsvare, og at alle land må gis muligheter til å utvikle en kulturpolitikk som ivaretar deres særegne kulturelle landskap. Første artikkel slår således fast et av formålene med konvensjonen er: ”to reaffirm the sovereign rights of States to maintain, adopt and implement policies and measures that they deem appropriate for the protection and promotion of the diversity of cultural expressions on their territory.”<sup>41</sup>

#### *6.1.2 Mangfoldets motstykke*

Kulturelt mangfold er altså et uttrykk som forekommer stadig oftere i kulturpolitiske dokumenter. Og som vi har sett, legges det stor vekt på at det er kulturpolitikken oppgave å fremme det kulturelle mangfoldet. Når det understrekes at politisk innsats er nødvendig for at kulturelt mangfold skal kunne realiseres, settes dette i forbindelse med at det eksisterer krefter som trekker i motsatt retning. Det eksisterer krefter som undergraver det kulturelle mangfoldet. Dette går for eksempel fram av måten kulturmeldingen fra 2003 formulerer kulturpolitikken overordnede målsettinger på: ”Det er viktig å leggja til rette for mangfoldet innanfor kulturlivet. Eit breitt spektrum av skapande, utøvande, dokumenterande og formidlande innsatsar frå alle delar av kulturfeltet er ei verdfull motvekt mot den einsrettande krafta ulike kommersielle krefter kan representera” (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003:7). Det kulturelle mangfoldet har altså sitt motstykke i den ensrettingen som følger av de kommersielle kreftene. På samme måte som det gjerne framheves at ulike typer forurensning truer det biologisk mangfoldet, blir det på denne måten understreket at også det kulturelle mangfoldet kan forvitte hvis ikke de nedbrytende kreftene møtes av en politisk styrt motoffensiv. Slik framstår de kommersielle kreftene som en slags forurensning som bryter ned det kulturelle mangfoldet, slik for eksempel miljøgifter på grunnleggende vis skader det biologiske mangfoldet.

---

<sup>40</sup> Konvensjonen ble vedtatt mot USAs og Israels stemme.

<sup>41</sup> Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions. Paris, 20 October 2005, jf <http://portal.unesco.org/culture/>.

I følge antropologen Mary Douglas (1997 [1966]) oppstår pollusjonsideer når grensene for en kategori er uklare eller truet: ”Urenhetens fare slår til når formen er blitt angrepet” (Douglas 1997 [1966]:112). Forestillinger om rent og urent produseres og reproduseres som ledd i etableringen og opprettholdelsen av en symbolsk orden. Når det påpekes at det kulturelle mangfoldet ikke holdes vedlike av seg selv, og at mangfoldet er truet av de kommersielle kreftene, framstår dette som ledd i en form for mobilisering for ”ren” kultur, kultur som ikke er blitt forurenset av de kommersielle kreftene. Det kulturelle mangfoldet forutsetter og vokser fram av ubesmittet kultur.

Motsetningen mellom mangfold og ensretting fungerer imidlertid også som et moralsk skille. Mens kulturelt mangfold framheves som et positivt bidrag til samfunnet, representerer kulturell ensretting noe som i størst mulig grad bør begrenses. På denne måten kan vi si at kulturelt mangfold stilles opp som den positive verdien av en binær kode som differensierer mellom godt og dårlig, eller kanskje snarere mellom godt og ondt, og hvor ensretting forstås som kodens negative verdi. Den samme dikotomien synes å ligge til grunn når kulturpolitikkenes mål og verdier beskrives i stortingsmeldingen om kultur og næring, som kom i 2005 (Kultur- og kyrkjedepartementet 2005:6):

*Kulturpolitikken* er forankra i ideen om kulturen sin eigenverdi. Hovudmåla er å fremje kulturelt og estetisk mangfald, stimulere kunstnarleg kvalitet og nyskaping, bevare og sikre kulturarven og leggje til rette for at heile folket har tilgang til eit rikt og mangfaldig kulturtilbod. I ein internasjonal marknad som i aukande grad er prega av konkurranse og kommersialisering, er det viktigare enn nokonsinne å føre ein offensiv kulturpolitikk på lokalt, regionalt og nasjonalt nivå som sikrar ein uavhengig, mangfaldig og nyskapande kultursektor. Det er krav til kunst- og kulturfagleg kvalitet som skal vere styrande for utviklinga i sektoren.

På denne måten blir det understreket at selv om mangfold langt på vei er kulturens ”sanne vesen”, er det likevel ingen robust side ved kulturen. Mangfoldet er skjørt og står kontinuerlig i fare for å bli tråkket ned av de kommersielle kreftene som i økende grad gjør seg gjeldende på de internasjonale markedene. På denne måten framstår det også som opplagt at kulturpolitikken bør bidra til å realisere mangfold, mens ensretting oppfattes som en prosess som kulturpolitikken så langt det er mulig bør forsøke å demme opp mot.

Imidlertid rir i en viss forstand kulturbegrepet det argumenteres for i kulturmeldingene, to hester på en gang. På den ene siden legges det til grunn at alle former for kultur har sin rettmessige plass i kulturpolitikken. Det er ikke offentlige myndigheters oppgave å utpeke visse former for kultur som mer verdifulle eller legitime enn andre. På den andre siden legges det vekt på at det eksisterer krefter, de kommersielle, som hvis de slippes løs, kan føre til at vi står igjen med et ribbet kulturfelt, hvor verdifull kultur er gått tapt, og

hvor kulturimpulser av mindre verdi i høyere grad gjør seg gjeldende. Som begrep blir kultur således artikulert med utgangspunkt både i et verdifritt og et verdibasert skjema. Denne dobbeltheten erkjennes også i flere av kulturmeldingene. I kulturmeldingen fra 1981 heter det for eksempel at selv om det ikke er en oppgave for statlige organ å definere innholdet i kulturbegrepet, ”er [det] likevel grunn til å understreke at ordet kultur i kulturpolitisk sammenheng har med verdier å gjøre, og kulturpolitikken må ha ei haldning til disse verdiane” (Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1981:34). I kulturmeldingen fra 1992 understrekes det at kulturpolitikken må utformes i en slags vekselvirkning mellom et verdiorientert og et beskrivende kulturbegrep: ”Regjeringen understreker at både det verdiorienterte og det beskrivende begrep er vesentlig for en overgripende kulturpolitikk der helhet og sammenheng vektlegges. I dette ser Regjeringen grunnlaget for styrking av samspill og utvikling av det egenartede mangfoldet” (Kulturdepartementet 1992:27). Det poengteres altså at et verdibasert kulturbegrep har sin plass i kulturpolitikken parallelt med ambisjonen om en antiautoritær kulturpolitikk. Dette kan antakelig settes i forbindelse med at kulturpolitikken, slik vi så i det forrige kapitlet, først og fremst defineres som offentlig støtte til bestemte former for kultur. En av kulturpolitikkenes fremste representasjoner er således postene på statsbudsjettets programkategori for kulturformål. Statsbudsjettet kan forstås som en avspeiling av verdiene som er lagt til grunn i utvelgelsen av verdige formål for offentlig støtte. Og som vi vet, utgjør Teater- og operaformål det største kapitlet under programkategorien for kulturformål på statsbudsjettet. Hvilke forestillinger er det som underbygger denne prioriteringen?

## **6.2 Scenekunstens iboende godhet**

Med hvilken begrunnelse skal staten engasjere seg i finansieringen av scenekunst? Hvordan etableres det et legitimeringsgrunnlag som gjør at scenekunst framstår som et godt og selvfølgelig formål for statlig støtte? Jeg skal nå se nærmere på hvilke karakteristikk av scenekunsten som gis i utredningene om scenekunstheltet som er utført av offentlig oppnevnte utvalg. Her vil jeg særlig se på hvilke måter disse karakteristikkene fungerer som argumentasjon for at staten bør bidra til finansieringen av scenekunst. Jeg starter med den første som kom i 1935, går veien om utredningene fra 1953, 1960 og 1988 og ender opp med den hittil siste som kom i 2002.<sup>42</sup> Siden kildematerialet strekker seg over en periode på nær 70

---

<sup>42</sup> Jeg hopper med andre ord bukk over utredningen fra 1970. Denne utredningen har i og for seg levert viktige premisser for utformingen av den statlige politikken på området. Ikke minst var det etter forslag fra denne utredningen at offentlig eierskap av scenekunststusjonene ble etablert som en norm. Grunnen til at utredningen fra 1970 er utelatt i denne analysen er at den ikke inneholder eksplisitte begrunnelser og drøftinger av scenekunstens verdi. Mens utredningene fra 1935, 1953, 1960, 1988 og 2002 argumenterer for scenekunstens samfunnsmessige verdi, synes dette i høyere grad å være tatt for gitt i utredningen fra 1970.

år, altså så lenge det har eksistert en statlig støtteordning for norske scenekunstinstitusjoner, vil gjennomgangen kunne gi et bilde av eventuell kontinuitet, endringer og brudd i måten scenekunst er blitt forstått på i den kulturpolitiske diskursen som de offentlige utredningene er del av.

### 6.2.1 Den ”høieste” verdi

Forståelsen av at det å gi økonomisk støtte til teatrene er en moralsk forpliktelse, kommer som vi så i kapittel fem, tydelig til uttrykk i den offentlige utredningen som ble gjennomført forut for at det for sesongen 1935/1936 for første gang ble etablert en statlig støtteordning til teatrene. I denne utredningen ble det pekt på at teatrene sto overfor en bekymringsfull nedgang i besøkstallene og dermed også billettinntektene, noe som i siste instans ville true teatrenes videre eksistens. Denne nedgangen ble forklart på følgende måte:

En viktig årsak til publikums sviktende teatersøkning under nåværende krise er de dårlige tider. Folk flest har ikke råd til å gå i teatret i samme utstrekning som i de gylne år, så dyre som billettene er. Det synes som publikum i høiere grad enn tidligere søker til de billigere plasser.

Men at folk har dårlig råd, er ikke nok til å forklare nedgangen. Enda mere skjebnesvangert for teatersøkningen enn den almindelige økonomiske depresjon i de siste år er den stadig skarpere konkurranse som har møtt kulturteatret i kampen om det store publikum. Der er kino; der er radio; der er den lettere scenekunst av forskjellige slags. Særlig kinematografene byr på billigere og mere salgbar fornøyelse enn teatrene. Det er lettvinere å stikke innom en kino, på samme tid som kinoens tempo er raskere og dens virkemidler flere og mere lettfattelige (Innstilling fra teaternevnden av 1935:23).

Økonomiske nedgangstider antas her å være en viktig årsak til et kraftig fall i teatrenes besøkstall på starten av 1930-årene, og at det oppsto hva Teaternevnden betegner som en ”teaterkrise”. Likevel legges det vekt på at det er oppstått en konkurransesituasjon som rammer teatrene enda hardere enn ”de dårlige tider”. Kino, radio og ”den lettere scenekunst” tilbyr både billigere og ”mere lettfattelig” fornøyelse enn ”kulturteatret”, framheves det. Betegnelsene som brukes for å beskrive denne konkurransesituasjonen, antyder således at det er en fundamental forskjell mellom konkurrentene som her står mot hverandre. Mens teatrene omtales med kultur som prefiks, blir de konkurrerende tilbudene betegnet som fornøyelse som både er lettere, mer lettvin, mer lettfattelig og mer salgbar. Gjennom sine forslag til mulige årsaker til nedgangen i besøkstall etablerer Teaternevnden på denne måten et skille mellom den tyngre kulturen på den ene siden og den lettere fornøyselen på den andre. Teaternevnden spiller i sine resonnementer således på velkjente dualismer i forståelsen av kunst og kultur, det vil si skillene mellom høykultur og lavkultur, fin-/elite- og masse-/vulgærkultur, kunst og

kommers, kultur og underholdning. Den teaterproduksjonen som teatrene, det vil si Nationaltheatret, Den Nationale Scene og Det Norske Teatret, sto for, framheves på denne måten som en mer legitim form for kultur enn kino, radio og ”lettere scenekunst”. I selve kontrasteringen mot lettere fornøyelse ligger det således en normativ vurdering av ”kulturteatret” som noe særskilt godt og verdifullt. Eller som Teaternevnden formulerer det: ”[d]en sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi” (samme sted:8). I likhet med skillet mellom kulturelt mangfold og kulturell ensretting, kan vi med Luhmann si at måten den store og alvorlige kunst på den ene siden og mer lettfattelige former for scenekunst på den andre omtales på, hviler på en moralsk kode som differensierer mellom godt og dårlig, mellom det som er aktet, og det som er ringeaktet.

Koblet til denne forståelsen av teatrenes virksomhet som en realisering av de høyeste verdier ser det også ut til å ligge en form for renhetslogikk som ligner den jeg med utgangspunkt i Douglas tolket kulturmeldingenes behandling av kulturbegrepet inn i. I Teaternevndens videre forklaring av den aktuelle teaterkrisen framheves det at ”kulturteatret” må fastholde sin egenart og ikke la seg besudle av de motiver eller virkemidler som anvendes i den lettere og underholdningsbaserte kulturen:

Men nevnden tror ikke at teaterkrisen kan forklares bare ved de nevnte ytre årsaker. Den må sikkert også for en del oppfattes som en indre krise. Teatret tar ikke lenger folk, fordi det ikke er godt nok, eller fordi det er for gammeldags. Teatret har ikke tilpasset sig efter tidens nye krav og dens aktuelle opgaver. Og hvor det har søkt fornyelse, har det ofte søkt feil. Det har prøvd å slå kinoene av marken ved å efterligne filmen så langt det har latt sig gjøre, istedenfor å samle sig om sine egne særegne virkemidler. All kunst trenger fornyelse, og det er utvilsomt at norsk teater – og kanskje enda mer norsk dramatisk diktning – har fornyelse behov nettopp nu. Man må vel ha lov til å tro at får bare den store og alvorlige kunst igjen makt over sinnene vil nok folk atter i flokk søke til teatret (samme sted:24).

Teaternevnden påpeker at ”de dårlige økonomiske tider” og ”den stadig skarpere konkurranse” ikke gir noen fullgod forklaring på teaterkrisen. Krisen norske teatre på denne tiden sto overfor handlet i følge Teaternevnden også om at teaterkunsten ikke var blitt realisert på en tilstrekkelig god måte. Teaterkrisen tolkes som et resultat av at teatertilbudet hadde for dårlig kvalitet. På den ene siden var teatret for gammeldags. På den andre siden hadde ikke teatret greid å realisere sitt eget potensial og snarere latt seg påvirke av det langt mer populære filmmediet. I sitatet antydes det imidlertid at krisen nærmest kunne vært unngått om teatrene hadde fastholdt sin egenart, rendyrket sine egne virkemidler og på grunnlag av dette utviklet seg i takt med tiden. Dersom teatret bare var godt nok vurdert etter sine egne særskilte standarder, ville publikum også strømme til.

Sitatet tilkjennegir en oppfatning om og tro på at teaterkunsten har en slags indre kjerne eller essens som definerer dens egenart, og som må være retningsgivende for forsøk på utvikling og fornyelse. En god utvikling av teatret forutsetter at teatret holder fast ved denne kjernen som noe markant annerledes enn det som kjennetegner nyere og mer populære kultur- og underholdningstilbud. Omtalen av de forfeilede forsøkene på fornyelse innen teaterkunsten gir uttrykk for en forståelse av at teaterkunstens kjerne eksisterer uavhengig av hvordan teaterkunsten realiseres og framtrer.

Det som her oppfattes for å være teaterkunstens essens, gis mening gjennom spesifisering av at når det tales om teater, er det snakk om ”den store og alvorlige kunst” (jf ”Man må vel ha lov til å tro at får bare den store og alvorlige kunst igjen makt over sinnene vil nok folk atter i flokk søke til teatret.”) Kulturteatret representerer i motsetning til kino, radio og den lettere scenekunst Kulturen. På den ene siden må teatret altså rendyrke sin egenart som den store og alvorlige kunst. På den andre siden er det denne formen for kultur som må få ”makt over sinnene”. ”Rent” teater er en forutsetning for kvalitativt godt teater, samtidig som ”rent” teater er den formen for teater som er godt for sinnene. På denne måten synes det her å ligge til grunn en oppfatning om at et autonomt teater, et teater som ikke er infisert av motiver og virkemidler som kjennetegner den populære kulturen, realiserer en moralsk godhetsverdi. Teaternevndens resonnementer kobler altså en forståelse av at teaterkunsten bør holdes atskilt fra andre kultur- og underholdningsuttrykk, for derigjennom å beholde sin renhet, med en forståelse av at teaterkunsten har en særskilt høy verdi.

Denne tenkemåten kan forstås som en eksemplifisering av Nietzsches påpekning av at de ting som tilkjennes høyest verdi i samfunnet, ikke kan ses som skapt av noe som oppfattes som laverestående. Verdiene som settes høyest, kan ikke forbindes med det vi oppfatter å være (moralsk) mindreverdige, uten at verdiene vi setter høyest, devalueres. De høyeste verdier forstås snarere som ”selvskapte”. De er sin egen opprinnelse:

En ting av høyeste verdi må ha et annet, et *særegnet* opphav, – av denne forgjengelige, forføreriske og bedrageriske, simple verden, ut av dette kaos av galskap og begjær skulle de høyeste verdier kunne avledes! Nei, de må være hentet fra virkelighetens eget fang, fra en skjult guddom, fra ’tingen i seg selv’ – *der* må de ha sitt grunnlag og ikke noe annet sted (Nietzsche 1989 [1886]:24).

Nietzsche spiller altså på Kants skille mellom *das Ding an Sich* og *das Ding für Sich* for å få fram poenget sitt. De høyeste verdiene eksisterer uavhengig av hvordan de framtrer. På samme måte eksisterer teaterkunsten, slik Teaternevnden omtaler den, uavhengig av hvordan den faktisk framtrer på scenen, særlig når den har forfalt til å gjøre seg nytte av virkemidler som forbindes med filmmediet. ”Kulturteatret” kan ikke forbindes med sin laverestående



motpol i den salgbare underholdningsbaserte kulturen. For å bevare sin renhet og sin godhet må teatret ha seg selv som utgangspunkt. På denne måten etableres det en særskilt forbindelse mellom forestillingen om en autonom teaterkunst og forestillingen om en moralsk god teaterkunst. Renhetslogikken som ligger til grunn for utredningens måte å omtale teaterkunstens utvikling på, bidrar til å få fram det moralsk høyverdige ved teaterkunsten. Eller som Bourdieu formulerer det ”’essences’ are norms” (Bourdieu 1993:263) og sikter til at når noe betegnes som den virkelige eller egentlige kunsten, er det en symbolsk kraftfull talehandling i Austins forstand (Austin 1975 [1955]).<sup>43</sup> Når noe omtales som den virkelige eller egentlige kunsten, innebærer det en mer eller mindre implisitt kontrastering mot det som ikke er virkelig eller egentlig kunst. Utsagn som forutsetter at teaterkunsten er en essens som må virkeliggjøres i tråd med sine egne innebygde prinsipper, har altså et normativt aspekt. Måten teaterstøtten argumenteres fram på, avdekker at det er en nær forbindelse mellom det som her tilkjennes kunstnerisk/estetisk verdi, moralsk verdi og politisk verdi.

### 6.2.2 *Ei Blot til Lyst*

I sin argumentasjon for at staten ikke bare bør fortsette, men også øke sin støtte til teatrene, legger scenekunstutredningen fra 1953 vekt på at teatrene må kunne drive på en måte som ikke gjør dem fullstendig avhengig av å spille et repertoar som gjenspeiler hva det store publikum ønsker å se. Teatret har en større og viktigere oppgave enn å tilfredsstille publikums ønsker om umiddelbar forlystelse:

”Publikums tilslutning er teatrets økonomiske basis – men det store publikum har ikke alltid øret rede for dikternes ofte strenge tale”, heter det i en snart femti år gammel søknad til Kirke- og undervisningsdepartementet om støtte. Det er en selvsagt ting at intet teater med offentlig støtte har anledning til å se bort fra de alvorlige ord om at teaterkunsten skal være ’ei blott til lyst’ (Innstilling om De statsstøttede teatret fra Teater- og orkesterutvalget 1953:32).

Ettersom teatret ikke primært har som sin oppgave å forlyste publikum, ville det altså være feil om repertoaret ble lagt ut fra hensynet til å sikre det økonomiske grunnlaget for teaterdriften. Teatret kan ikke rette seg etter markedets lover om tilbud og etterspørsel, fordi teatret grunnleggende sett har forpliktelser som går i en annen retning. Rett nok er publikums gunst avgjørende for å opprettholde teatrenes drift, men i det øyeblikk tanken på hva folk vil ha, gjøres til rettesnor for den kunstneriske profilen, opererer teatrene ikke lenger innenfor det som må være et ufravikelige rasjonale for teatervirksomhet: Å formidle den store og alvorlige kunsten. Utredningen fortsetter således med å gjengi forpliktelsene som ”naturlig” hviler på

---

<sup>43</sup> Denne innsikten er også utgangspunktet for Dag Solhjells bok om kunstformidling (Solhjell 2001a).

teatrene som mottar offentlig støtte: ”Teatrene har forpliktelser, overfor klassikerne, både norske og utenlandske, de har kanskje særlig forpliktelser over for ny norsk og utenlandsk dramatik. Disse forpliktelser kan gjøre at teatrene ikke alltid kan ta først og fremst økonomiske hensyn” (samme sted).

Utredningens henvisning til imperativet ”ei blott til lyst” er interessant i denne sammenhengen. Uttrykket kan føres tilbake til at disse ordene som ledd i en restaurering av Det Kongelige Teater i København i 1774 ble malt i forgylte bokstaver over scenen for til enhver tid å minne publikum på at teatret ikke bare er til for forlystelse (Waade 2002:35). Formuleringen om at teater skal være ”ei blott til lyst” fungerer altså som en påminnelse om at teater framfor alt er en alvorlig foreteelse som fordrer en annen holdning av sitt publikum enn å få tilfredsstilt umiddelbare lyster. Senere er uttrykket blitt brukt på en rekke danske teaterscener og blitt en sentral referanse for forståelsen av den moralske holdningen som fordres når man befinner seg i teatret (samme sted). Den gammeldanske skrivemåten brukes gjerne også når uttrykket refereres i Norge i dag, noe som antyder en ironisk distanse til uttrykkets betydning. For eksempel ble *Ei Blot til Lyst* brukt som tittel på en stortingsmelding om Den kulturelle skolesekken utgitt av Utdannings- og forskningsdepartementet i 2003 (Utdannings- og forskningsdepartementet 2003).

Fordringen om at teatret skal være ”ei blott til lyst”, er langt på vei i tråd med den kantianske estetikken (Kant 1995 [1791]). I følge Kant kjennetegnes dømmekraften, evnen til å felle estetiske dommer, av en desinteresse i møtet med det kunstneriske objektet. I møtet med kunsten må ikke sanselig lyst spille inn. Kunsten må møtes uten noen form for umiddelbar egeninteresse fra betrakterens side. Kunsten skal først og fremst fungere som kilde til kontemplasjon og lede til erkjennelser som overskrider sanselige lyst- og behagsopplevelser. Kant skiller altså mellom ”det sansemessig behagelige” og ”det estetisk skjønne” som dikotomiske verdier, hvor erfaringen av det estetisk skjønne bestemmes som det uomtvistelige målet for dømmekraften. Erfaringene som har å gjøre med et sansemessig behag, ekskluderes altså fra de estetiske dommene som hos Kant kan påberope seg gyldighet. Spesifiseringen av at teaterkunsten skal fungere ”ei blott til lyst”, synes å være nært beslektet med denne tenkemåten. I møtet med teaterkunsten bes tilskuerne om å overskride (eventuelt fortrenge) sin eventuelle opplevelse av lyst basert på de sanselige inntrykkene teatret gir.

I tråd med Foucaults analyse av seksualitetens historie kan fordringen om at teatret skal fungere ”ei blott til lyst”, også forstås parallelt med det moralske selvforhold Foucault mener kjennetegner seksualitetsdiskursen i antikken. Imperativet ”ei blott til lyst” impliserer et bestemt selvforhold hos det subjekt som forholder seg til teaterkunsten. Når det minnes om

at teatret ikke kun er til for å forlyste sitt publikum, ligger det en anmodning til hver enkelt som opplever teater, om å stille inn sitt eget mottaksapparat på ”det rette hakket” slik at de dunkle lystene ikke løper løpsk. Foucault (2001 [1984]:33ff) påpeker at moral kanskje først og fremst handler om et selvforhold som den enkelte etablerer. Moral har i tråd med dette perspektivet primært å gjøre med den enkeltes arbeid med seg selv. Det handler om å avbalansere egne begjær og lyster mot de moral- og atferdsreglene samfunnet stiller opp. Moralreglene eksisterer ikke kun som et objektivt ytre som individet lar seg styre av, men subjektiveres av den enkelte og tar form som et bestemt selvforhold som er resultatet av den enkeltes arbeid med seg selv som moralsk subjekt. Foucault påpeker at antikkens moralske ideal på seksualitetens område var ”det selvforhold som muliggjør at man ikke lar seg rive med av lystene og nytelsene, at man bevarer herredømmet over dem og er dem overlegen, at man opprettholder sine sanser i en tilstand av ro, at man forblir fri fra ethvert indre slaveri under lidenskapene, og at man oppnår en væremåte som kan defineres ved den fullstendige nytelse av seg selv eller selvets fullkomne herredømme over seg selv” (Foucault 2001 [1984]:39-40). Foucaults analyse av det moralske selvforholdet som preget antikkens seksualitetsforståelse kan på denne måten parallellføres med det moralske idealet for teaterkunsten som stilles opp gjennom uttrykket *Ei Blot til Lyst*.<sup>44</sup>

### *6.2.3 Det som betyr noe for den menneskelige utviklingen*

Scenekunstutredningen fra 1960 tar blant annet som utgangspunkt at teater spiller en betydelig rolle for å ta vare på og fornye den nasjonale kulturarven:

Hver nasjon bærer en kulturarv videre fra slektsledd til slektsledd. I denne kulturarven kommer det stadig nytt tilfang, mens noe blir glemt og forsvinner. Hos oss er det til kulturarven kommet uhyre rike og viktige impulser fra teaterlivet og dramatikken. Ibsens og Bjørnsons teaterstykker hører til den sentrale delen av det vi lærer våre barn, og de diktete dramatiske skikkelsene er med på å forme oss som nordmenn – gi oss vår egenart. Nora, Brand, Peer Gynt, Rosmer, Paul Lange, Klara Sang, Tante Ulrikke, Paulus Hove og mange andre fra dramatikken verden er mennesker som har betydd noe viktig for alle som er blitt kjent med dem (Innstilling om Teater og operaspørsmål fra Teaterkomitéen av 1960:8).

Teater framheves på denne måten som sosialt integrerende. Dramatikere som Ibsen og Bjørnson framheves som sentrale bidragsytere til etableringen av en felles referanseramme som kan gi nordmenn nasjonal identifikasjon. Utredningen understreker imidlertid at ”de nye tekniske hjelpemidlene” innebærer at en liten nasjon som Norge er ”utsatt for

---

<sup>44</sup> Solhjell (2001b) har utforsket forbindelsen mellom ”pietismens etikk og kunstens ånd” og påpeker at den kantianske estetikken trolig har opprinnelse i den pietistiske frelseslæren. På samme måte som veien til kunsten i tråd med Kant fordrer en desinteressert holdning, forutsetter frelsen i den pietistiske teologien en fornektelse av de jordiske gleder.

kulturpåvirkning fra de store nasjonene i en målestokk som aldri før. Den kommer som tegneserier, grammofonplater, film, gjennom radio og presse, gjennom bøker og teater og på mange andre måter” (samme sted:8). I utredningen framheves det at denne påvirkningen truer det nasjonale kulturfellesskapet på grunnleggende vis. Utredningen antyder at dersom små nasjoner som Norge ikke gir sin egen kultur gode vekstvilkår, ”vil de gradvis bli utvasket, kanskje utslettet som selvstendige kulturelle enheter” (samme sted:8). Denne bekymringen synes å være tidstypisk. I en analyse av norsk (billed-)kunstpolitikk i perioden 1940-1980 har Solhjell (2005a) omtalt første halvdel av 1960-årene som ”den første kulturpanikk”.<sup>45</sup> Solhjell skriver at i starten av 1960-årene oppdaget verdikonservative og kulturradikale krefter på Stortinget at de hadde to felles fiender: ”Trusselen mot norsk kunst og kultur fra rimelige kulturprodukter i de folkerike kulturnasjoner; og trusselen mot kulturell forflatning fra et ekspanderende og internasjonalt marked for populærkulturens mindreverdige produkter” (Solhjell 2005a:114). Etableringen av Norsk kulturråd i 1965 er også blitt forstått som et resultat av denne bekymringen (samme sted, Mangset 1992). Som tidligere stortingsrepresentant Einar Hovdhaugen skrev om bakgrunnen for Norsk kulturråd:

Etter kvart gjekk det opp for fleire og fleire, at vi måtte styrke vårt eige kulturliv, som ei motvekt mot den framande kommersialiserte massekulturen, eller ukultur, som tok til å fløyme inn over landet, og mot kulturpresset utanfrå. Vi verken kan eller vil kulturelt isolere oss. ”Dei største tankar vi alltid få av verdsens det store vit,” sa Vinje. Slik vil det alltid vera. Men for å bevare vår eigen identitet, må vi ikkje la oss sluke av ein primitiv, spekulasjonsarta og framand massekultur (Hovdhaugen 1985:114).

På samme måte knytter scenekunstutredningen fra 1960 på den ene siden teatrets verdi til funksjonen teatret kan tjene i etableringen og opprettholdelsen av en nasjonal enhetskultur. På den andre siden ble teatrets verdi forstått som et bolverk mot de nedbrytende kulturkreftene utenfra, som for full kraft skyllet inn over i det norske samfunnet. Forholdet mellom eget kulturfellesskap på den ene siden og kulturpåvirkning utenfra på den andre, utgjør dermed en sentral dikotomi i verdsettingen utredningen gjør av teaterkunsten.

Dikotomiseringen av forholdet mellom indre kulturfellesskap og ytre kulturpåvirkning faller dessuten langt på vei sammen med en annen skillelinje utredningen spiller på. Utredningen legger vekt på at teatret på grunnleggende vis representerer noe som har betydning for menneskets utvikling: ”Komitéen er av den mening at teater er et uunnværlig ledd i vårt kulturliv som skole, universitet, orkestervirksomhet, kunstmuseer og kunstakademi, radio, fjernsyn og andre virksomhetsgrener som sørger for at det norske folk

---

<sup>45</sup> Den andre kulturpanikken kom i følge Solhjell i 1970-årene og var knyttet til erkjennelsen av at kulturpolitikken hadde bidratt til å opprettholde en eliteorientert kultur. Den andre kulturpanikken munnet ut i innføringen av det utvidede kulturbegrep (Solhjell 2005a:137-150).

får del i det som betyr noe for den menneskelige utviklingen” (Innstilling om Teater og operaspørsmål fra Teaterkomitéen av 1960:8-9). I utredningen understrekes det at det er en del av teatrets egenart at det har særskilt mye å tilføre mennesket:

Men det er ikke bare for å opprettholde og fornye vår egen dramatisk teaterliv er av betydning for oss. Det gir oss i enda høyere grad del i impulser fra den store kulturverden gjennom alle tider fra den klassiske oldtid, hvis dramatik ennå har beholdt sin appell til menneskene, og opp til de aller nyeste forsøkene på å fornye vår måte å se livet på (samme sted:8).

Mens den kulturpåvirkning som er gjort mulig gjennom ”de nye tekniske hjelpemidlene” forutsettes å kunne bryte ned det nasjonale kulturfellesskapet, utgjør den store kulturverden ingen ytre trussel. Verdensdramatikken kan tvert i mot fungere oppbyggelig for det enkelte mennesket. Teater i flere former forutsettes å bidra til å styrke den enkeltes evner til å forvalte sitt eget liv. Både den kanoniserte teaterkunsten og nyskapende samtidsdramatik kan ”fornye vår måte å se livet på”. Dette framstår i utredningen som en fundamental egenskap ved teatret som skiller det fra kulturformer som er forbundet med ”de nye tekniske hjelpemidlene”. En underliggende skillelinje i utredningens resonnementer går således mellom kulturformer som har betydning for den menneskelige utvikling, og kulturformer som ikke har det, hvorav teaterkunsten tilhører den førstnevnte gruppen. Teater tenkes å skille seg fra andre kulturformer på flere måter. For eksempel framheves det at teater, i motsetning til mange av de kulturtilbudene teatret står i et konkurranseforhold til, krever noe av tilskueren:

Komiteéen har under avsnittet om Fjernsynet og teatret (...) pekt på at teatret i den siste mannsalder har fått konkurranse av en rekke såkalte massekommunikasjonsmedia, som film, radio, fjernsyn etc. I kampen om folks fritid har teatret ikke den letteste utgangsposisjon. Teaterbesøk gir meget, men det kreves også noe av teatergjengeren. (samme sted:13)

Teatret skiller seg altså fra ”en rekke såkalte massekommunikasjonsmedia” ved at det stiller krav til sitt publikum. Det går imidlertid fram av utredningen at dersom teatergjengeren er villig til å mobilisere det teatret krever av henne, vil anstrengelsene vise seg å gi tilbake i fullt monn. Når teatret er særlig givende for mennesket, henger dette uløselig sammen med et grunnleggende trekk ved teatret. Teatret tillegges en særskilt verdi, fordi det på en særlig virkningsfull måte taler direkte til mennesket:

Som kunstnerisk virkemiddel har teatret nemlig egenskaper ingen annen kunstart råder over. Det appellerer til flere sanser enn andre kunstarter. Det bruker ord og tanker, lys og farger, plastikk og mimikk, stemmeklang og stillhet. Det gir mer av hva den direkte kontakten mellom menneske og menneske kan formidle enn andre kunstarter. Og ved å arbeide med dette store kunstneriske registeret har det muligheter for å virke på tilskuerens sinn og tanker på en særlig sterk og umiddelbar måte. På scenen står

levende kunstnere, diktete mennesker som har menneskelige problemer som gjør dem tragiske eller komiske, og når det spilles godt teater, er de i stand til å komme i direkte kontakt med menneskene i salen og gjøre tilskuernes egne livsproblemer konkrete for dem.

Det er fordi denne kunstarten har en så magisk evne til å skape opplevelse og virke på tilskuerens sinn at den kan gi både glede og ha en særskilt frigjørende og løftende betydning for menneskene (samme sted:8).

Teaterkunsten anses altså for å representere en nærmest overskridende kraft som innebærer at teatret taler direkte til det enkelte mennesket og dets livsproblemer. Dette betegnes som en ”magisk evne” som gjør teatret i stand til å virke ”frigjørende og løftende” for menneskene. Utredningen legger altså til grunn at teaterkunsten kan bidra til at mennesket utvikler seg i en positiv retning. Når tilskueren forlater teatersalen, vil hun kunne møte sine egne livsproblemer med nye innfallsvinkler og fornyet styrke. Denne måten å forstå teaterkunsten på gir assosiasjoner til Aristoteles’ vurdering av den greske tragedien (Aristoteles 2004 [ca. 350 f. Kr.]) og har interessante paralleller til den antropologiske forståelsen av overgangsritualer (Rites de Passage) og liminalitet (Gennep 1999 [1909], Turner 1996 [1970]).

Spørsmålet om kunstens plass i staten har stått sentralt i Platons og Aristoteles’ filosofi.<sup>46</sup> Platon forviste kunstnerne fra idealstaten, fordi han oppfattet kunstnerens framstillinger som andre rangs etterligninger. Platon så kunstneriske framstillinger som etterligninger av sanseverdenen som igjen kun var avskygninger av ideenes verden. Kunst var altså dobbel etterligning. Platon mente dermed at kunsten var uegnet til å lede menneskene til ideenes verden (Krogh m. fl. 2004:320-340). I følge Platon kunne kunsten således ikke bidra positivt i en samfunnsmessig sammenheng. Platon vurderte imidlertid de ulike kunstartene på noe ulik måte. Han skjelnet for eksempel mellom tale og skrift. Mens tale er flyktige lyder, nedfelles skrift i tegn som er mer varige. Skriftens materielle og varige karakter innebærer i tråd med Platons vurdering at den lettere stiller seg i veien for ideenes rene representasjon (Raffsnøe 1996:21).

Aristoteles mente derimot at kunsten kunne spille en svært viktig rolle. I følge Aristoteles gir opplevelsen av kunstverk en helt spesiell glede og utløser følelser og reaksjonsmønstre hos tilskueren som er viktig for å bevare og opprettholde bystaten (Krogh m. fl. 2004:346). I følge Aristoteles kunne kunsten så å si gi menneskene nøkkelen til sine

---

<sup>46</sup> Når begrepet kunst brukes i forbindelse med Platons og Aristoteles’ tekster, viser dette til noe annet enn det vi forstår med kunst i dag. I sitt innledningsessay til Aristoteles’ *Om ditekunsten* skriver litteraturviteren Jostein Børtnes (2004:14) at ordet *tekhne*, som gjerne oversettes med kunst, hos Aristoteles ”har lite til felles med den moderne oppfatningen av kunsten som uttrykk for det subjektive, for det den enkelte føler. Tvert imot manifesterer den aristoteliske *tekhne* seg som en evne til å generalisere på grunnlag av erfaringer. Den som behersker *tekhne* har gjennom sine erfaringer oppnådd innsikt i tingenes årsaker.” Børtnes påpeker således at dette kunstbegrepet ligger nært det moderne begrepet om vitenskap.

egne muligheter. Dette synspunktet knytter seg til Aristoteles' forståelse av etterligning (mimesis) som i følge Krogh henger nøye sammen med Aristoteles' etikk:

(...) alt som skjer er en overgang fra mulighet til virkelighet, og det rette liv for menneskene er å utvikle mest mulig av de felles menneskelige anleggene de har i seg som mulighet. Å etterligne kan forløse muligheter i oss. Siden gleden ved å etterligne og ved etterligninger selv er en del av menneskets natur, kan vi også knytte kunstopplevelser til menneskets virkeliggjørelse av sin egen natur. Et mennesket som ikke utvikler seg selv gjennom gleden ved å oppleve etterligninger – og det betyr nettopp evnen til å glede seg over kunst – vil ikke være fullt utviklet som menneske (samme sted:349).

I følge Aristoteles kan kunstopplevelsen i kraft av etterligningene den stiller tilskueren overfor, gjøre tilskueren i stand til å utløse sitt potensial som menneske. Dette synspunktet understrekes ytterligere gjennom Aristoteles' begrep om katharsis. I en svært berømt passasje i verket hvor Aristoteles gjør rede for sitt syn på den greske tragedie, *Om diktekunsten*, heter det:

En tragedie er altså en etterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i etterligningens forskjellige deler, en etterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende etterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til (Aristoteles 2004 [ca. 350 f. Kr.]:31).

Denne setningen har vært gjenstand for massivt analysearbeid opp gjennom historien, og ulike tolkninger av hva denne formuleringen betyr, har gjort seg gjeldende. I følge Ledsaaks innledning til den norske utgaven av *Om diktekunsten* er det særlig to tolkningstradisjoner som har stått sentralt. På den ene siden har katharsis i tråd med medisinsk terminologi blitt forstått som et slags legemiddel som renses og befrires pasienten fra et kroppslig produkt som kan påføre store besvær om det ikke blir fjernet. Tragedien tenkes på denne måten å fungere som et middel mot patologisk medlidenhet og frykt hos tilskueren. På den andre siden har katharsis blitt forstått i tråd med religiøs terminologi, som en lutring, hvor sinnsbevegelsene forvandles og blir til evner mennesket bestyrket møter livet og omgivelsene med. Ideen er her at tilskuernes følelsesimpulser harmoniseres gjennom opplevelsen av tragedien. "(...) sinnet leges for alt som er for lite og for meget: den som ikke frykter noe, lærer frykten å kjenne, den som er engstelig, blir styrket, den som ikke har medlidenhet, røres, den som flyter over av medlidenhet, blir nøktern" (Ledsaak 2004:12).

I min sammenheng er det i og for seg ikke så viktig hvilken av disse tolkningstradisjonene som best treffer en opprinnelig mening fra Aristoteles' side. Poenget er snarere å påpeke det slående slektskapet mellom teaterutredningens utlegning av hvordan teateropplevelsen virker på tilskueren og den aristoteliske tradisjonen i forståelsen av teatrets

virkning på tilskueren og bidrag til samfunnets utvikling. Den aristoteliske forståelsen av den greske tragediens rensende virkning på sitt publikum har interessante paralleller til den ”frigjørende og løftende betydning” teateropplevelsen tillegges i teaterutredningen. I teaterutredningen legges det, som vi har sett, vekt på at teatret er en kunstart hvor tilskuerne på særlig virkningsfull måte kan gjenkjenne sine egne livsproblemer og få nye perspektiver og styrke til å møte livet på nytt. Teatret fungerer terapeutisk.

I denne sammenhengen er det også interessant å merke seg at den greske tragedien også er et sentralt referansepunkt for ritualteorier (Schechner 1988). I den antropologiske litteraturen beskrives et overgangsrituale gjerne som en prosess som skal føre deltakerne fra en tilstand og over i en annen. Mange ritualer handler således om individets livssyklus og overgangen fra en livsfase til en annen, for eksempel fra barn til voksen. Ritualene kan også omhandle spesifikke livskriser som sykdom eller barnløshet og skal i slike tilfeller redde mennesker fra å dø eller sørge for at de får sine ønskede barn. Overgangsritualene har en fundamental virkning på dem de er myntet på. De aktuelle personene gjennomgår det Turner omtaler som en ”ontologisk transformasjon” (Turner 1996 [1970]:516). Gjennom ritualet blir de nye personer.

I overgangsritualer utgjør liminalfasen, hvor det gjerne etableres kontakt med det hinsidige eller det hellige, et avgjørende punkt. I liminalfasen handler det om å komme i kontakt med krefter utenom det vanlige som muliggjør overgangen til en ny livsfase eller livstilstand. I den liminale fasen har personene ritualet skal forandre, en uklar status. De er utenfor de egenskapene som definerte tilstanden de var i før de gikk inn i ritualet, og de har ennå ikke ervervet eller overtatt de egenskapene som kjennetegner den fasen de er på vei inn i. Den liminale fasen forstås således gjerne som en slags renselse hvor tidligere statuser hos den eller de personer som ritualene er myntet på, så å si vaskes bort slik at de aktuelle personene kan ”gjenfødtes” (Eriksen 1998:173). Turner framhever dessuten at liminaliteten er en grenseoverskridende tilstand hvor avstanden til det vante livet kan bidra til refleksjon. I denne sammenhengen peker Turner på at det i mange ritualer tas i bruk objekter som er kjente i den aktuelle kulturen, men hvor en eller flere egenskaper ved objektet er overdrevet eller endret på en påfallende måte, og at denne endringen fremmer refleksjon (Turner 1996 [1970]:520).

Som vi har sett, framhever teaterutredningen fra 1960 at dramatiseringen av aktuelle livsproblemer og bruken av de særskilte virkemidlene teatret rår over, bidrar til å anskueliggjøre tilskuerens eget liv. I teatersalen gjøres tilskueren i stand til å se seg selv utenfra. Dette skjer ved at ”menneskelige problemer” vises fram, gjerne ved at de overdrives



som komiske eller tragiske, og stilles til offentlig skue. Samtidig eksponeres tilskueren for teatrets magiske krefter slik at sinnet påvirkes med en styrke utenom det vanlige. Utredningen påpeker således at teateropplevelsen ikke bare kan gi tilskueren glede, men at den kan vise seg å ha mer fundamentale virkninger. Tilskueren kan ved hjelp av teateropplevelsen gjøres i stand til å frigjøre seg fra gamle mønstre og løfte seg opp fra det nivået av livsproblemer hun befant seg på før teaterforestillingen. Teateropplevelsen framstilles dermed, i alle fall et stykke på vei, som en liminal tilstand hvor tilskueren befinner seg utenfor sine vante og kanskje problemfylte livsmønstre. Slik framstår teateropplevelsen som en form for renselse som gjør det mulig for tilskueren å nå et høyere nivå i sin menneskelige utvikling.<sup>47</sup> Teaterkunsten framstår på denne måten som en privilegert tilgang til høyere innsikt og erkjennelse, som langt på vei er parallell med den betydningen kontakten med de overnaturlige krefter og det hinsidige tillegges i den antropologiske litteraturen om overgangsriter.<sup>48</sup>

De virkninger teatret forutsettes å ha på individnivå, antas også ha en betydelig verdi på kollektivt nivå. Teaterutredningen forutsetter at det er en nær forbindelse mellom den måten teateropplevelser virker på sinnet til det enkelte mennesket og dets identifikasjon med en felles referanseramme i form av det som anses for å være verdifull kulturarv.

”Teaterritualet” tenkes å representere en betydelig integrativ kraft i samfunnet. Mens den antropologiske forståelsen av ”rites de passage” gjerne legger til grunn at ritualene fungerer sosialt integrerende, påpeker Bourdieu at de snarere bidrar til å etablere og reproducere sosiale forskjeller. I følge Bourdieu markerer ritualer en linje mellom ulike sosiale kategorier, for eksempel mellom barn og voksen, kvinne og mann og så videre (Bourdieu 1996:27-37). Ritualene bidrar til å innsette og institusjonalisere skillelinjer som på varig måte definerer mennesker inn i ulike kategorier. Bourdieu påpeker på denne måten at ritualene instituerer en forskjell mellom dem ritualene vedrører, og dem ritualene ikke vedrører. For å understreke at

---

<sup>47</sup> Ideen om at teateropplevelsen innebærer en form for renselse som på grunnleggende vis kan bidra til menneskelig utvikling og fellesskap lå også til grunn da Henrik Ibsen i 1859 henvendte seg til Stortinget på vegne av Kristiania Norske Theater for å be om økonomisk støtte. Ibsen mente at den nasjonale teaterkunst måtte ”tillægges den høieste Vægt som et hovedsageligt Middel for Folket til rensed og gjenfindes sig selv, til at forædles og belæres, til at styrkes og slutte sig sammen. Derfor nyder ogsaa Skuespilkunsten i de fleste nogenlunde udviklede Statssamfund en høi Anseelse som aandeligt Opdragelsesmiddel for Folket; paa mangfoldige Steder er Theatrets Virksomhed gjort til en Statssag, og saa godt som overalt vedligeholdes det ved tildeels overordentlig store Tilskud fra det Offentliges Side” (gjengitt i Frisvold 1980:18).

<sup>48</sup> Parallellen mellom teater og den antropologiske forståelsen av ritualer er langt mer utførlig behandlet andre steder. For eksempel har Richard Schechner, som har bakgrunn både som akademiker og teaterkunstner, levert flere interessante bidrag (se Schechner 1988). Imidlertid er poenget i denne sammenhengen ikke å drøfte hvorvidt teater og ritualer er beslektede fenomener i og for seg. Formålet er snarere å vise at forestillinger som ligner forståelsen av overgangsritualer, synes å ligge til grunn for resonnementene i scenekunstutredningen fra 1960.

ritualene først og fremst har denne forskjellsskapende funksjonen, foreslår Bourdieu også å bruke betegnelsen instiftelsesriter eller instituerende riter (rites d'institution) framfor "rites de passage" (Bourdieu 1996:27). Som vi har sett, mener Bourdieu at de forskjellsskapende prosessene som finner sted på kunstfeltet, som regel er miserkjente. Den karismatiske ideologien som i følge Bourdieu gjennomsyrrer kunstfeltet, formidler at kunsten taler uformidlet til alle, uavhengig av sosial bakgrunn og oppøvde ferdigheter i å forstå og tolke kunst. Tolket på denne måten kan det således påpekes at "teaterritualet" kanskje snarere instituerer og opprettholder skillet mellom dem som så å si besitter det rette mottaksapparatet, og som således er disponert for å like og verdsette scenekunst, og dem som stiller uten slike forutsetninger.

#### 6.2.4 Den levende scenekunsten

Utredningen fra 1988 tar som utgangspunkt at scenekunst innbyr til en helt spesiell form for møte mellom kunstnerne på scenen og publikum i salen. Utredningen påpeker at scenekunsten på en særskilt måte representerer en *levende* kunststart. I den type møter som utspiller seg i scenekunsten, inviteres tilskueren inn i en deltakende rolle hvor hun blir en aktiv medskaper av det kunstverket hun er tilskuer til. Tilskueren kommer tett inn på den kunstneriske skaperprosessen:

Levende scenekunst er direkte kommunikasjon mellom utøvere og publikum, i et rom der begge parter er tilstede. Levende scenekunst står derfor på mange måter i en særstilling. Den er en samværsform der publikum er med på å skape kunstverket. Dette forberedes i prøvetiden, men blir først til i møtet med dem som skal dele opplevelsen. Tilskueren kan delta som en medskaper på en helt annen måte enn i andre kunstarter, der kunstverket ikke påvirkes direkte av publikums reaksjoner. I møtet med scenekunsten kan vi bruke oss selv. Vi er med på å forme forestillingen gjennom våre reaksjoner. En annen kveld, når andre mennesker sitter på vår plass, blir også forestillingen annerledes.

Dette betyr at vi som publikum kan komme tett inn på den kunstnerisk skapende prosess. Scenekunst er tilstedeværelse. Scenekunstens kjennetegn er nærheten til det lekende, søkende og erkjennende menneske i det skapende øyeblikk. (NOU 1988:1:12).

I den levende scenekunsten oppstår det i følge utredningen altså en særskilt form for nærhet. Den fysiske tilstedeværelsen som er scenekunstens kjennetegn, innebærer at tilskueren kommer i kontakt med livskrefter av en helt spesiell type, nemlig de kunstneriske. Scenekunsten representerer i følge utredningen således en møteplass med kvaliteter som gjør at den sammenlignet med andre møteplasser står i en særstilling i samfunnet. I den levende scenekunsten får det alminnelige mennesket møte "det lekende, søkende og erkjennende menneske", altså kunstneren, "i det skapende øyeblikk". For tilskueren handler den levende

scenekunsten således om muligheten for å komme i kontakt med kunsten på en unik måte. Det understrekes således at forbindelsen mellom publikum og de kunstneriske skaperkreftene er sterkere i scenekunsten enn i en del andre kunstarter, siden tilskueren gjennom sin tilstedeværelse også bidrar til frambringelsen av kunstverket. I likhet med scenekunstutredningen fra 1960 tenkes den spesifikke kvaliteten av slike møter å kunne bidra til å skape kollektivt samhold og sosial integrasjon:

Ethvert samfunn har behov for å utvikle sosiale nettverk og menneskelig fellesskap. Til dette trenges det møtesteder som fordrer kollektiv tilstedeværelse. Eksempler på slike møtesteder er stevneplassen, kafeen, fotballbanen, kirken og teatret. Sammen med enkelte andre kunstarter, som musikk, står scenekunsten, på grunn av sin egenart, i en særstilling blant slike møtesteder (samme sted:12).

Utredningen påpeker videre at den kollektive tilstedeværelsen som er konstitutiv for levende scenekunst, og de særskilte mulighetene for erkjennelse som er forbundet med dette, representerer verdier som står i fare for å komme mer og mer i bakgrunnen etter hvert som samfunnet i økende grad preges av teknologiske løsninger og kommunikasjonsformer: "Scenekunsten kan gi opplevels- og erkjennelsesmuligheter av en type som det trolig blir færre av i et teknologisert samfunn" (samme sted:12). Dette synspunktet gir assosiasjoner til Walter Benjamins analyse av det "auratapet" kunsten gjennomgår som følge av den økte bruken av teknisk reproduksjon utover 1900-tallet (Benjamin 1991 [1936]).

Benjamin definerer et kunstverks aura som "dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg" (samme sted:37). Auraen er "en unik åpenbarelse av noe fjernt, så nær det enn måtte være" (samme sted:40). Benjamin spesifiserer således kunstverkets aura som en nærhet til noe som kjennetegnes av en form for utilnærmelighet. Dette knytter han til at kunstverkets verdi har sin opprinnelse som kultobjekt i tilknytning til religiøse ritualer:

Det *ekte* kunstverkets unike verdi har sitt grunnlag i ritualer der det hadde sin opprinnelige og første bruksverdi. (...) Definisjonen av auraen som "en unik framtrødelse av det fjerne, så nært dette kan komme" er ikke noe annet enn en formulering av kunstverkets kultverdi i kategoriene for sansefølelse i rom og tid. Det fjerne er det næres motsetning. Det vesentlige ved det fjerne er at det ikke kan bli nært. I virkeligheten er unærmelighet hovedkvaliteten ved et kultbilde. Det blir etter sin natur "det fjerne, så nært dette kan komme". Nærheten, som man kan utvinne av dets materie, innsnevrer ikke det fjerne, men bevarer det (Benjamin 1991 [1936]:41).

I tråd med den antropologiske forståelsen av overgangsritualer som jeg refererte til ovenfor, blir kunstverkets aura hos Benjamin på denne måten et begrep for kunstverkets liminale karakter. Kunstverket framstår som et objekt som så å si formidler mellom det nære og det fjerne, mellom det dennesidige og det hinsidige. I en sekulær kunstsituasjon er imidlertid

forestillingen om det hinsidige erstattet med forestillinger om kunstverkets autenticitet og ekthet. Troen på de overnaturlige kreftene er blitt erstattet med troen på de kunstneriske kreftene. Forestillingen om kunstverkets aura er således nært forbundet med forestillingen om det ”engangssubstrat” kunstneren har lagt ned i kunstverket (samme sted:41-42). Når vi kommer nær et kunstverk, kommer vi også nær de kunstneriske kreftene som er grunnlaget for frambringelsen av autentiske kunstverk. Når scenekunstutredningen fra 1988 framhever den unike verdien det har å være til stede og være en medskaper til en teaterforestilling, er det nettopp i kraft av at dette er en situasjon som bringer oss nær det ”unærmelige”, det vil si kunstens unike krefter.

Utredningen påpeker videre at massemediene mangler denne spesielle møtefunksjonen som kjennetegner den levende scenekunsten. Massemediene legger til rette for at kulturkonsumet kan foregå hvor som helst, i praksis vil det si i de private hjemmene. Massemediene skiller seg således fra den levende scenekunsten både fordi de avskjærer publikum fra muligheten til å tilegne seg kulturen i et fellesskap med hverandre, og fordi massemedienes publikum heller ikke kommer nær de skapende kreftene:

Men iallefall en stor del av massemediebruken, særlig gjelder det fjernsyn og video, foregår hjemme, og fordrer hverken kontakt eller fellesskap med andre. Mange hevder at dette, sammen med andre trekk ved samfunnsutviklingen, som hjemmearbeidsplasser basert på den nye informasjonsteknologien, kan være med på å skape sosial isolasjon.

Derfor er de møteplasser som finnes, og det grunnlag for fellesskap og fellesopplevelser disse gir, viktige å ta vare på. Den levende scenekunsten representerer et slikt område. Det å se fjernsynsteater hjemme, og det å gå i teater, er ulike opplevelser. Ulikheten behøver ikke dreie seg om kvalitet som sådan. Den ene opplevelsen kan være like verdifull som den andre. Forskjellen ligger snarere i nærværet; i de ulike kategorier sosial opplevelse, i det direkte møtet mellom kunstnere og publikum og publikum i mellom, og i det fellesskapet som kan skapes i en teatersal og i forbindelse med en forestilling (NOU 1988:1:14).

For Benjamin er det et avgjørende poeng at den tekniske reproduksjonen som konstituerer fotografiet og filmen som kunstuttrykk, innebærer at auraen faller bort. Benjamin hevder således at kunstverkets ekthet eller autenticitet ikke kan reproduseres teknisk:

Hele autenticitetens område unndrar seg det tekniske – og naturlig nok ikke bare den tekniske – reproduserbarheten. Men mens det autentiske bevarer sin fulle autoritet overfor den manuelle reproduksjon, som ved en sammenligning som regel kan stemples som forfalskning, er dette ikke tilfelle ved den tekniske reproduksjon (Benjamin 1991 [1936]:38).

Auratapet som følger av den tekniske reproduksjonen, handler i følge Benjamin også om at den tekniske reproduksjonen innebærer at kopiene kan bringes inn i sosiale sammenhenger

”som ikke ligger innenfor originalens rekkevidde” (samme sted). Han gir blant annet følgende eksemplifisering: ”korverket, som ble framført i en konsertsal eller under åpen himmel, kan lyttes til i et vanlig rom” (samme sted). Auratapet har å gjøre med at nærheten til de kunstneriske skaperkreftene faller bort.

Scenekunstutredningen fra 1988 framhever således at scenekunstens verdi ikke er blitt redusert, selv om nye og konkurrerende kulturuttrykk har kommet til. Den levende scenekunsten tjener funksjoner som ikke kan erstattes av de nye kulturtilbudene. Kulturuttrykk som baserer seg på teknologi, mangler det avgjørende elementet av nærhet til det skapende som kjennetegner scenekunsten. Auraen som kjennetegner scenekunsten mangler fullstendig i de nye teknologisk baserte kulturytringene:

Men utvalget vil understreke at scenekunstens betydning først og fremst ligger i dens egenart. Det er i det levende møte med publikum scenekunsten utvikles og best kan tolke og påvirke sin samtid. Selv om film, video og fjernsyn har overtatt noe av den funksjon teatret hadde tidligere som kulturformidler og kamp-plass, har ikke scenekunsten mistet sin betydning. For fjernsynet, filmen og videoen kan aldri erstatte nærheten til det skapende. Scenekunsten er intet massemedium, men et nærmedium, der møtet mellom kunstner og publikum er mer reelt og derfor mer forpliktende. Fjernsynsskjermen skaper tilskuere. Scenekunsten forutsetter deltakere (NOU 1988:1: 13).

Mens teknologibaserte kulturuttrykk som fjernsyn, film og video karakteriseres som massemedium, omtales altså scenekunsten som et nærmedium. Til dette skillet kobler utredningen dessuten en annen dikotomi, nemlig forholdet mellom tilskuere og deltakere. I følge utredningen er det her altså snakk om vidt forskjellige måter å tilegne seg kultur på, hvor de teknologisk baserte massemediene forutsettes å virke passiviserende på publikum, understrekes det at scenekunsten i kraft av å være et nærmedium fremmer deltakelse og aktiv tilstedeværelse. Mens den levende scenekunsten bringer tilskueren til de dype innsiktene, beveger fjernsynsseeren seg så å si stadig like innsiktsløs på overflaten. Utredningen påpeker riktignok at de ulike måtene å tilegne seg kultur på ikke nødvendigvis representerer en kvalitetsforskjell eller har ulik verdi. ”Ulikheten behøver ikke dreie seg om kvalitet som sådan. Den ene opplevelsen kan være like verdifull som den andre” (samme sted:14). I argumentasjonen for scenekunstens særegne verdi tillegges skillet likevel betydelig vekt. Her er det noe viktig som står på spill. Formuleringen om at ”fjernsynsskjermen skaper tilskuere. Scenekunsten forutsetter deltakere”, indikerer en oppfatning om at publikumssubjektet konstitueres ulikt i møtet med ulike former for kultur. Og som vi har sett, er dette en forståelse som har ligget til grunn i de tidligere scenekunstutredningene. Dette synspunktet har også klangbunn hos Benjamin.

Ikke bare fører den tekniske reproduksjonen av kunst i følge Benjamin til et auratap. Den omdanningen av kunsten som den tekniske reproduksjonen frambringer, innebærer også at det vokser fram en ny måte å tilegne seg kunst og kultur på: adspredelsen. Benjamin slår riktignok fast at ”klagen” over ”at massene søker adspredelse”, mens kunsten derimot ”krever konsentrasjon av betrakteren”, er en banalitet. Han påpeker likevel at:

Adspredelse og konsentrasjon står i et motsetningsforhold som tillater følgende formulering: Den som konsentrerer seg foran kunstverket, fordyper seg i det; han trer inn i verket, slik legenden forteller at en kinesisk maler gjorde da han så på sitt fullendte bilde. Den adspredte massen derimot lar kunstverket synke ned i seg (Benjamin 1991 [1936]:61).<sup>49</sup>

Her tror jeg vi er ved et kjernepunkt i den betydningsforskjellen som tillegges skillet mellom tilskueren og deltakeren i scenekunstutredningen. ”Massetilskueren” ”lar kunstverket”, eller kanskje snarere kulturformer som ikke kvalifiserer for denne betegnelsen, ”synke ned i seg”. Tilskueren behersker ikke situasjonen, men gir seg fjernsynet i vold uten motstand. Mens det forutsettes at den deltakende teatergjengeren har herredømme over situasjonen, er fjernsynsseeren blitt en slave som har overgitt seg fullt og helt til de impulsene som strømmer ut av fjernsynsskjermen. For det første framhever utredningen gjennom sitt skille mellom tilskuer og deltaker at det er deltakeren som er den legitime subjektposisjonen i tilegnelsen av kunst og kultur. Deltakeren er så å si et subjekt i egentlig forstand, ettersom hun har den aktive kontrollen over situasjonen. Tilskueren er derimot et forsvarsløst objekt for ytre påvirkning. For det andre forutsetter utredningen at det er i tilknytning til en levende kunstart som scenekunsten, at den legitime subjektposisjonen, den aktive deltakeren, kan realiseres. Forestillingen om deltakeren som den legitime subjektposisjonen i tilegnelsen av kunst og kultur har dessuten et nært slektskap til imperativet om at teaterkunsten skal fungere ”Ei blot til lyst”, slik det ble lagt vekt på i teaterutredningen fra 1953. Den ideale teatergjengeren har herredømme over eget begjær. Hun forholder seg til sanseintrykkene som et utgangspunkt for konsentrasjon, kontemplasjon og erkjennelse. Deltakerens tilstedeværelse i kunstverket befinner seg på et nivå som er høyere enn det sansemessig behagelige.

I sin argumentasjon for at den levende scenekunsten har en særskilt verdi, og at staten derfor bør understøtte dette feltet, stilles forholdet mellom den levende scenekunsten på den ene siden og massemediale kulturuttrykk som film, video og fjernsyn på den andre dessuten opp som en slags mester/svenn-relasjon. Den levende scenekunstens verdi framheves ved å

---

<sup>49</sup> Benjamin stilte seg imidlertid ikke utelukkende negativt til den nye måten å persipere kunst på. Nærmere bestemt mente han at den nye måten å forholde seg til kunstverk på kunne fungere progressivt. Mens konsentrasjonen representerte borgerskapets resepsjon av kunst, blir erfaringen av kunst med den teknologiske reproduksjonen og atspredelsen potensielt offentlig og allmenn.

påpeke dens funksjon som faglig støtte og korrektiv til den audio-visuelle medieproduksjonen:

Det er også viktig å understreke den rolle den levende scenekunsten vil ha for morgendagens massemedieinnhold. Filmen har alltid vært avhengig av teatret og dets ressurser. Norsk egenproduksjon av film, video og fjernsyn i fremtiden vil være avhengig av at det finnes et sterkt og aktivt kulturliv for øvrig. Scenekunsten er et fond av profesjonalitet det kan trekkes på i mange retninger. Den er viktig både gjennom sine utøvere, sine ressurser, sin produksjon så vel som sin ekspertise og innsikt. Alt dette vil, mer eller mindre direkte, tilføre massemediene viktig kunnskap og ressurser.

I dette perspektivet blir et viktig argument for å opprettholde scenekunsten at den gir faglig grunntrening, utviklingsmuligheter og til dels fast levebrød til scenekunstnere film-, video og kunstnerisk høyverdig fjernsynsproduksjon er helt avhengige av.

Kunstnerisk høyverdig produksjon i film, radio og fjernsyn ville ikke vært mulig uten de faste teatrene (NOU 1988:1:13).

Forståelsen av forholdet mellom den levende scenekunsten og massemediene som hierarkisk argumenteres altså fram langs flere spor.

#### 6.2.5 Å forvandle mennesket til kunst

I den offentlige utredningen om scenekunst som kom i 2002, har utvalget bak utredningen valgt å ta utgangspunkt i et sitat av dramatikeren Jon Fosse for å illustrere at scenekunsten har en særskilt verdi. Under overskriften ”Møteplassen” brukes Fosses ord til å etablere en forståelse av at teatrets fundamentale verdi ligger i at teatret besitter en kraft til å forvandle mennesket selv til kunst:

(...) men først og sist er det mennesket teatret prøver, prøver og feilar, på å forvandle til kunst, teatret er, kan ein kanskje seie, verken lyden, språkets eller билетets kunst, det er rett og slett menneskets kunst.

Og dermed er det vel ikkje til å undre seg over at teatret, som menneskets kunst, har så stort spenn i seg, frå det sublime og til det keisame, det er vel knapt noko anna kunstform som kan vere så god når den er god, og så keisam når den er keisam.

Men lat oss gløyme all keisemda og lat oss hugse dei store og klare stundene då teatret framstår som menneskets gripande kunst-gjering av seg sjølv, tungt og klart og innsiktsfullt, i merkeleg einskap av tanke og kjensle, kropp og sjel, av rørsle og stillstand, stundene då musisk kjensle, билетleg eigenart og språkleg driv fortettar seg til magisk lysande augneblinkar (Fosse sitert i NOU 2002:8:10).

Teatret er i følge Fosse ”menneskets kunst”. Når teaterkunsten realiseres på sitt beste, har vi å gjøre med menneskets ”gripande kunst-gjering av seg sjølv”. Teater er altså uavlatelige forsøk på å forvandle mennesket til kunst. Noen ganger lykkes det, andre ganger ikke. Formålet er imidlertid dette ene: å gjøre mennesket til kunst. Virkemidlene er alle de bestanddelene som teaterkunsten kan spaltes ned til: lyd, språk, bilde og så videre. Når teatret er på sitt beste, gir det imidlertid opphav til opplevelser av helhet og totalitet som overskrider de enkeltdelene

teatret er bygd opp av. En kan imidlertid ikke forvente at ”magisk lysande augneblinkar” oppstår hver gang mennesket prøver å forvandle seg selv til kunst. Magiens karakter er jo nettopp at den ikke alltid slår til, og at den ikke kan forutsies. Den som vil oppleve magien, må være villig til å vente tålmodig. Og når teaterkunsten endelig virkeliggjør sitt potensial, gir den tilgang til erfaringer som overskygger kjedsommeligheten som følger med de mislykkede forsøkene. Når utredningen på denne måten gjør Fosses ord til sine egne, starter den sin argumentasjon for scenekunstens særegne verdi med å etablere et bilde av scenekunsten som det høyeste nivå av menneskelig fullkommenhet.

Jon Fosse er ikke noen hvem som helst i norsk teater. Fosses suksess som forfatter, først og fremst som dramatiker, er formidabel. Hans dramatik er oversatt til en rekke språk, og han er en av de mest spilte dramatikerne på europeiske teaterscener. Han omtales som en fornyer av det moderne teatret, og hans teaterstykker er allerede kanoniserte som et betydelig tilskudd til samtidsdramatikken. Han har dessuten mottatt en rekke prestisjetunge priser. For å framheve Fosses posisjon i teatersammenheng sammenlignes han ofte med Henrik Ibsen. I utredningen gjøres det imidlertid et poeng av at det er teatret selv som har vært en katalysator for Fosses suksess:

At dramatikeren Jon Fosse, som så på seg selv som en notorisk teaterhater og opplevde det å gå *på* teater som ensbetydende med å gå *fra* teatret, og aller mest i pausen, skulle bli en fornyer og en av de mest spilte dramatikerne i europeisk teater ved inngangen til det nye årtusen, gir håp for teatrets framtid selv blant dets mest innbitte kritikere. At Fosse også på sett og vis kan sies å være et produkt av det norske institusjonsteatret, er et poeng en ikke skal overspille, men det er et poeng, og det forteller oss at teatret ennå kan lokke og utløse skapende krefter når forholdene blir lagt til rette for det. I Fosses tilfelle var det snakk om et teaterfaglig miljø som insisterte på hans særegne stemme og til og med klarte å overbevise forfatteren selv (NOU 2002:8:10-11).

Teatret har altså klart å omvende en teaterhatende forfatter til å bli en av de aller mest elskede dramatikerne i vår tid. I tråd med Fosses egne formuleringer ligger det altså krefter i teaterkunsten som kan forvandle mennesket. Teatret kan få fram det aller beste i mennesket. Og i følge utredningen har teatret altså fått fram det beste i Jon Fosse. Slik vi har sett det i de tidligere utredningene, bygger altså utredningen fra 2002 også på forestillingen om at scenekunsten har iboende egenskaper som gjør den grunnleggende god. Scenekunstens krefter er av en type som får fram det beste i mennesket. Det er snakk om realiseringen av de høyeste verdier. Teatret kan realisere menneskets potensial. Scenekunsten eksisterer altså i tråd med Aristoteles’ estetikk som en mulighet mennesket kan virkeliggjøre.



I likhet med de tidligere utredningene, framheves det imidlertid at scenekunsten representerer en verdi av en ganske annen karakter enn verdien av kulturuttrykk som har nær tilknytning til moderne teknologi og kommersielle interesser. Den kommersielle kulturen fungerer langt på vei som et referansepunkt for kulturformer med mindre potensial til å få fram det beste i mennesket:

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

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

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

Utredningen tillegger på denne måten scenekunsten mange gode egenskaper. Scenekunsten gir den enkelte økt selvinnsikt. Scenekunsten bringer oss til kunnskap om oss selv som sosiale vesen. Scenekunsten påvirker meningsdanningen i samfunnet på en aktiv og konstruktiv måte og er derfor en forutsetning for demokrati. Og i motsetning til den kommersielt styrte kommunikasjonen i samfunnet er scenekunsten direkte og dialogisk. Scenekunsten er en motvekt til det banale og det ensartede. Scenekunsten tillegges på denne måten verdi som en helende kraft som kan rette opp en del av de skadene kommersialiseringen og den kulturelle globaliseringen påfører både enkeltmennesket og samfunnet i stort. Gjennom henvisningen til at scenekunsten har en ”tidløs kjerne”, framstår den som en utømmelig kilde som fører oss tilbake til det gode i oss selv som mennesker.

Utredningen påpeker imidlertid at de kommersielle kreftene også har gjort skade på scenekunsten. I utredningen uttrykkes det bekymring blant annet over at repertoaret på norske teaterscener synes å være påfallende likt. Utredningen lanserer flere mulige forklaringer på en slik repertoarmessig ensretting. Én av dem er henvisningen til økt konkurranse om ”massepublikummet”. Scenekunstutredningen påpeker at det offentlige støttede scenekunsttilbudet møter en stadig hardere konkurranse fra mer kommersielt baserte kultur- og underholdningstilbud, både norske og utenlandske. For å opprettholde sitt eget

eksistensgrunnlag i denne konkurransesituasjonen registrerer utvalget bak scenekunstutredningen at scenekunstinstitusjonene i økende grad opererer ut fra en økonomisk tenkemåte:

Scenekunstinstitusjonene konkurrerer altså både med den internasjonale kulturindustrien og den private underholdningssektoren om de store målgruppene, et massepublikum, særlig til oppsetningene på sine hovedscener. På denne måten tenderer institusjonene mer til å søke etter det som er økonomisk nødvendig å spille enn det som er kunstnerisk ”nødvendig” (NOU 2002:8:16).

Konkurransen med mer kommersielt anlagte kultur- og underholdningstilbud fører til at scenekunstinstitusjonene tilpasser seg på en måte som virker degenererende på scenekunsten. Måten dette synspunktet er formulert på i sitatet ovenfor er interessant. Selv om ordet nødvendig her er satt i hermetegn, peker vektleggingen av det kunstnerisk nødvendige som det legitime motivet for repertoarutvelgelsen mot en forståelse av at kunstens bevegelser har en innebygd retning. Uttrykket spiller på en forestilling om at kunsten (bør) drives fram av en slags iboende ubønhørighet eller uunngåelighet, at kunstens prosesser har sin egen logikk som leder fram mot påkrevde endemål. Scenekunsten må realiseres ut fra sine egne forutsetninger. Den må skapes med utgangspunkt i seg selv. Slik synes det som om scenekunsten forstås i kraft av en slags essens som fordrer at scenekunstens eksistens må hvile i seg selv.

Scenekunstutredningen påpeker imidlertid at det er flere grunner til at repertoaret ensrettes ved teatrene. Repertoarlikheten på teaterscenene kan i følge scenekunstutvalget også forklares av måten den statlige støtten er innrettet på. Her påpekes det at fordi scenekunstinstitusjonene ”finansieres på samme måte og styres etter de samme generelle organisasjonsprinsipper og målstyringssystemer” (samme sted:15), blir organisasjonskulturen og tenkningen ved institusjonene lik, og dette fører i siste instans til at den kunstneriske profilen ved de ulike institusjonene blir svært ensartet. Denne forklaringen spiller imidlertid også på at det er når logikker som hører hjemme i markedet gjøres gjeldende på kunstfeltet, at ensrettingen tar til. Det er når staten tar i bruk prinsipper og systemer som er hentet fra en markeds kontekst, og som vektlegger økonomiske indikatorer som kostnadseffektivitet, for eksempel i form av målstyringssystemet, at likedanning av både scenekunstinstitusjonenes organisasjon og repertoar blir et uunngåelig resultat. Scenekunsten blir altså infisert av markedets mekanismer både direkte og indirekte. På den ene siden ensrettes repertoaret på grunn av en tilpasning til markedet for scenekunst. På den andre siden foregår ensrettingen på grunn av et markedsinspirert statlig finansierings- og forvaltningssystem.

### 6.3 Oppsummering

Det kulturbegrepet som legges til grunn i kulturpolitikken, preges på den ene siden av en demokratisk ambisjon, hvor idealet er at alle former for kultur som samfunnsborgerne interesserer seg for, skal inkluderes. På den andre siden hviler kulturpolitikken artikuleringer av kulturbegrepet på en forutsetning om at de formene for kultur som har størst nærhet til markedet og de kommersielle kreftene, er av lavere verdi i realiseringen av et godt samfunn. Denne dobbeltheten er det imidlertid få spor av i de offentlige utredningene om scenekunst. Dette skillet mellom stortingsmeldingene om kultur og utredninger av scenekunstheltet foretatt av offentlig oppnevnte utvalg må i alle fall et stykke på vei kunne knyttes til de ulike funksjonene disse dokumentene tjener i kulturpolitikken. I scenekunstutredningene fungerer imidlertid den dikotome forståelsen av forholdet mellom rene kulturformer og kulturformer som er infisert og besmittet av markedets virkemåte, som et stabilt diskursivt premiss. Et slående inntrykk etter analysen av scenekunstutredningene ovenfor er således den diskursive kontinuiteten mellom dem. Det er nært slektskap mellom de ulike utredningenes måte å argumentere for scenekunstens særegne verdi på. Langt på vei framstår utredningene som et diskursivt nett med mange tråder og forbindelser seg i mellom. Karakteristikkene som gis av scenekunsten, kobler seg til hverandre og forsterker hverandre når de analyseres etter tur. Sammen framstår utredningene som del av en kraftfull diskurs. I denne sammenhengen er det interessant at mange av den filosofiske estetikkens grunnleggende forestillinger om kunsten (jf referansene til Kant, Aristoteles og Benjamin) synes å fungere som diskursive premisser for mange av resonnementene som føres i utredningene. Ikke minst innebærer dette at scenekunsten framstår som en substans eller essens, altså en kraft som eksisterer uavhengig av alt annet. Det framheves på ulike vis at scenekunsten representerer en slags dypereliggende, eller kanskje snarere høyereliggende, kraft hvis potensial til å få fram det beste i mennesket og til å etablere livskraftige fellesskap, overskrider andre sammenlignbare kulturuttrykk. Slik gis forståelsen av scenekunsten en metafysisk overbygning.

De stadige kontrasteringene mot massemediale og populærkulturelle uttrykk er påfallende og påtakelige. Mens scenekunsten tilhører de høyeste verdiene, framstår verdien av massemediale og populærkulturelle uttrykk med dette som langt mer diskutabel. Her medfører forbindelsen til medieteknologier og markedet en merkbar devaluering. Dette framstår som krefter som undergraver det som er godt i mennesket og i samfunnet. Langt på vei framstår kulturuttrykk med kobling til teknologien og markedet som noe moralsk ondt. Betydningen markedet tillegges i denne sammenhengen, bidrar således til å framheve en oppfatning om at scenekunsten må være mest mulig autonom for at dens iboende godhet skal realiseres. Og det

er på denne bakgrunnen at statens rolle forstås. Staten representerer på den ene siden muligheten for at scenekunsten realiseres med størst mulig grad av autonomi. På den andre siden innebærer en slik innsats fra statens side at samfunnet berikes av udiskutable verdier. Det skjønne og det gode framstår på denne måten langt på vei som to sider av samme sak hvis fremste uttrykk er å finne i scenekunsten.

Dikotomiseringen av scenekunsten og den kommersielle kulturen indikerer at kunst og økonomi og kunst og marked ikke bare forstås som atskilte størrelser. Dette er størrelser som representerer fundamentalt forskjellige verdier i den kulturpolitiske diskursen. Det materialet som her er analysert, gir dermed ingen støtte verken til tesen om at skillet mellom høykultur og lavkultur er i ferd med å oppløses eller til tesen om at kunst og økonomi i økende grad smelter sammen. Den siste av disse tesene vil jeg imidlertid belyse mer inngående med et annet empirisk utgangspunkt i det neste kapitlet.

## 7. Økonomiens inntrengning og kunstens motstandskraft

I løpet av de siste par tiårene er det satt fokus på behovet for en mer profesjonell tilnærming i ledelsen og organiseringen av kunstnerisk virksomhet. Ikke minst er dette blitt artikulert som et behov for å øke den økonomiske og administrative kompetansen i kunstorganisasjoner. Som vi så i kapittel 5, har staten fra 1980-årene og framover forsøkt å innføre nye spilleregler for institusjonsteatrenes økonomistyring som synliggjør og tydeliggjør teatrenes ansvar og plikter. Fokuset på de økonomiske og administrative sidene av kunstnerisk virksomhet har også manifestert seg i Arts Management-tradisjonens nedslag i de nordiske landene. Arts Management-tradisjonens faglige forankring i bedriftsøkonomien framstår som et tegn på at det i vår tid er et økende samvirke mellom kunst og næringsliv, og at dette innebærer at forholdet mellom kunst og økonomi ikke lenger er grunnleggende motsetningsfylt. I hvilken grad og eventuelt på hvilke måter innebærer den økte vektleggingen av økonomisk-administrativ kompetanse at skillet mellom kunst på den ene siden og økonomi og administrasjon på den andre er blitt mer diffust? Innebærer det økte fokuset på behovet for profesjonell håndtering av det økonomiske-administrative arbeidet at forestillingen om kunstens autonomi har fått svekket betydning i forståelsen av det kunstneriske arbeidet som finner sted i kunstinstitusjoner? Dette er spørsmål jeg vil forsøke å finne svar på i dette kapitlet. Utgangspunktet for analysen jeg vil gjøre her, er en case-studie av Det Norske Teatret.

### 7.1 Differensieringen

#### 7.1.1 Den eneveldige teatersjefen

Forståelsen av at kunst står i et grunnleggende motsetningsforhold til økonomi og administrasjon, har vært klangbunn for det bildet som gjennom flere tiår er blitt tegnet av ledelsen av institusjonsteatrene. Teatersjefene er gjerne blitt karakterisert som autoritære skikkelser som mer eller mindre har neglisjert de økonomiske og administrative sidene ved teaterdriften. Dette fikk vi en smakebit på i kapittel 5 gjennom beskrivelsen av Kjetil Bang-Hansens håndtering av økonomistyringen ved Nationalteatret under sin teatersjefperiode i andre halvdel av 1980-årene. Forståelsen av at teatersjefer er en type ledere som i kunstens navn har neglisjert alle andre typer hensyn, er blitt revitalisert hver gang en profilert kunstner har måttet forlate roret ved et teater på grunn av interne konflikter og/eller store underskudd og økonomisk rot slik Bang-Hansen måtte.

I 1999 måtte forfatteren og dramatikeren Edvard Hoem gå fra stillingen som teatersjef ved Teatret Vårt i Molde etter et år i sjefsstolen. Avgangen ble begrunnet med misnøye over Hoems lederstil og manglende økonomistyring. I sin tolkning av hendelsen trakk Dagbladets kommentator parallellen til den velkjente historien om da lyrikeren og skuespilleren Claes Gill var teatersjef ved Rogaland Teater (1952-1956) og ikke kunne legge fram bilag for sine høye representasjonsutgifter.<sup>50</sup> Styret hadde lagt press på Gill og sagt at på neste styremøte måtte det foreligge kvitteringer for de utgiftene han hadde fått dekket. ”Gill svarte at akkurat den formiddagen hadde en sirkuselefant stukket snabelen i jakkelomma hans og spist samtlige kvitteringer. Det ble akseptert.”<sup>51</sup>

Bildet av teatersjefen som den store kunstneren uten forstand på eller tanke for økonomiske og administrative spilleregler, har på denne måten vært det dominerende tolkningsskjemaet når teatersjefenes lederstil er blitt beskrevet. For eksempel blir en rekke av Nationaltheatrets teatersjefer framstilt i tråd med dette skjemaet i historikeren Nils Johan Ringdals utlegning av teatrets hundreårige historie (Ringdal 2000). Den profilerte regissøren Stein Winges teatersjefperiode (1990-1992) framstilles som kunstnerisk ambisiøs og grensesprengende på den ene siden og tilvarende rotete økonomisk på den andre (Ringdal 2000:574-597). Etter at det ble avdekt ikke bare enorme underskudd i kjølvannet av hans kunstneriske satsninger, men også en omfattende sammenblanding av teatrets og Winges private økonomi, måtte han etter et par år fratrukke stillingen. Til sitt forsvar mente Winge at den kunstneriske verdien av store ambisiøse satsninger med innleide kunstnere i verdenseliten, langt overskred de økonomiske utgiftene dette medførte: ”Det dreier seg om minimale kostnader for store kapasiteter som har vært med på å heve vår kunstneriske standard” (samme sted:589). De økonomiske underskuddene måtte i følge Winge tolkes mot sin rette bakgrunn, nemlig de kunstneriske prosjektene som var blitt realisert. Når det gjaldt den uheldige sammenblanding av hans private økonomi og teatrets, påpekte han: ”Jeg er ingen kjeltring. Jeg er et rotehue” (samme sted:592). Utsagnet framstår som en implisitt forsvarstale, hvor Winge påpeker at han har opptrådt i tråd med ”kunstens regler”. Dette kan beklageligvis ha ført til at han har brutt de økonomisk-administrative reglene, men at det tross alt må finnes tilgivelse for dette siden han jo er kunstner.

Teatersjefene har blitt oppfattet som suverene overhoder som har skaltet og valt med teatrenes økonomiske og personalmessige ressurser etter eget forgodtbefinnende, gjerne

---

<sup>50</sup> Kjartan Fløgstads biografi om Claes Gill gjengir for øvrig flere morsomme episoder fra Gills tid som sjef for Rogaland Teater (Fløgstad 2003 [1988]:380ff).

<sup>51</sup> ”Auraen falmer”, Arvid Bryne, kommentar i Dagbladet 28. mai 1999.

basert på sterkt private preferanser og interesser. Lederstilen framstilles som karismatisk, uformell og uforutsigbar. Teatersjefen har framstått som en eneveldig leder som har tatt lite hensyn til medarbeidernes meninger eller interesser. En slik forståelse av teatersjefen kommer tydelig fram i fortellingen *Scenekunstnere* av den skjønnlitterære forfatteren Terje Holtet Larsen. Her har Larsen blant annet tatt utgangspunkt i selvbiografien til Thorolv Maurstad og omtaler en episode fra Maurstads sjefsperiode ved Oslo Nye Teater (1967-1978) på følgende måte:

Teatersjef Maurstad hadde lykket, og han hadde i det store og hele fått det som han ville. Han hadde til og med fått styrets støtte da de kollektivt opprørte skuespillerne forlangte hans avgang, som en reaksjon på at han hadde løst samtlige av teatrets skuespillere fra deres kontrakter, for å inngå nye kontrakter med dem han mente var gode nok, en fremgangsmåte skuespillerne sterkt misbilliget. Slik han selv så det, hadde han kvittet seg med alt dankjøttet, det vil si alle de arbeidsskye, mindre begavede eller av andre årsaker ubrukelige skuespillerne som hans forgjenger i teatersjefstolen, Mentz Schulerud, hadde overlatt ham.

Jeg ville redde en arbeidsplass, skriver han, et Thalias tempel, jeg tenkte ikke på husleier og skolepenger og familier og avgifter og skatt, jeg hadde ikke hatt de problemene på noen år.

For øvrig var Maurstad av den oppfatning at det vanligvis var taperne i kunsten som på ubegripelig freidig vis gjorde seg gjeldende i organisasjonslivet. Siden disse menneskene ikke selv kunne yte, var de imot alle former for kunst, og i demokratiets navn forsøkte de å trekke kunsten ned i det han så for seg som en folkelig grautgryte (Larsen 2005:9-10).

Det finnes altså mange historier om teatersjefer med stor kunstnerisk karisma og liten økonomisk-administrativ kompetanse og interesse. Det som er felles for dem, er at økonomi og administrasjon framstår som urene og tabuiserte områder, som teatersjefen i kraft av å være kunstner ikke vil trå inn på. Slike problemstillinger hører ikke til i hans verden. Historiene om hvordan teatersjefer har distansert seg fra de økonomiske og administrative sidene ved driften av sine teatre, understreker således forståelsen av at det er en fundamental motsetning mellom det meningsuniverset kunsten på den ene siden og økonomien og administrasjonen på den andre representerer. I denne motsetningen ligger det en diskursiv kraft som gjør at historier som dem om Kjetil Bang-Hansen, Edvard Hoem, Claes Gill, Stein Winge og Thorvald Maurstad ikke bare framstår som morsomme, men i en viss forstand også som pirrende. Det er en uren forbindelse mellom kunst og økonomi/administrasjon som gjør at historiene om teatersjefenes tilsynelatende ubekymrede eller hjelpeløse omgang med penger, mangelfulle administrative evner og uformelle lederstil stimulerer sensasjonslysten, noe som illustreres av de mange medieoppslag slike saker gjerne fører med seg.

### 7.1.2 Næringslivsledernes inntog

Som vi så i analysen av scenekunstopolitikken og -forvaltningen i kapittel 5, var staten lenge velvillig og sjenerøst innstilt i møtet med de økonomiske problemene som fra tid til annen oppsto rundt på teatrene. Ikke bare økte de faste årlige tilskuddene til teatrene i hele etterkrigstiden. I mange tilfeller ble det gitt ekstrabevilgninger, lån og gjeldssaneringer for å avhjelpe teatrenes økonomiske problemer. Ved inngangen til 1980-årene endret imidlertid staten holdning til dette. Staten framsatte krav ikke bare om økte egeninntekter, men kanskje framfor alt om at teatrene måtte sørge for bedre økonomistyring. Staten truet med at hvis teatrene ikke etterkom dette kravet, ville vedtektene bli endret slik at det ble mulig å ansette en administrerende direktør som var likestilt med teatersjefen. Denne trusselen gjorde statlige myndigheter imidlertid aldri alvor av. Utover 1980-årene opprettet de fleste teatrene likevel direktørstillinger som en del av sin toppledelse, og såkalt delt ledelse utgjør i dag normen ved de norske institusjonsteatrene, så vel som ved teatre i mange andre vestlige land. Direktørene har det overordnede ansvaret for de sidene ved teaterdriften som defineres som "ikke-kunstneriske", det vil si de økonomiske og de administrative. Formelt er direktøren underordnet teatersjefen, som i tråd med vedtektene er administrerende direktør.

På samme tid som det økonomisk-administrative ansvaret ved teatrene er blitt tydeliggjort gjennom direktørstillinger, viser tilgjengelige tall at antallet (og andelen) administrativt ansatte på norske institusjonsteatre har økt en god del. En undersøkelse av produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre som ble gjennomført av samfunnsøkonomene Løyland og Ringstad (2002), viser at andelen fast administrativt ansatte har økt, mens andelen kunstnerisk og teknisk ansatte er blitt noe redusert i løpet av de siste tretti årene. Mens det administrative personalet i de norske teatrene utgjorde 15 % av den faste staben i 1974, var den tilsvarende andelen økt til om lag 30 % i 1999. Her er det imidlertid viktig å påpeke at den påviste økningen av administrativt ansatte kan være et utslag av at beregningene baserer seg på et datamateriale som kun inkluderer fast ansatte. Som vi skal se nærmere på senere i dette kapitlet, har ansettelsespolitikken ved institusjonsteatrene dreid mer og mer i retning av at det kunstneriske personalet ansettes i engasjementer av ulik varighet. Ettersom teatrene på denne måten sysselsetter flere kunstnere enn det som framgår av det datamaterialet som er anvendt i analysen, gir den prosentvise andelen administrativt ansatte et noe skjevt bilde av fordelingen mellom ulike yrkesgrupper i teatrene. Dessuten kan den økte andelen administrativt ansatte komme av at det er etablert flere nye teatre i denne perioden. De fleste av disse teatrene er relativt små. Løyland og Ringstad påpeker at mens store teatre relativt sett kan tenkes å klare seg med en administrativ stab av mindre størrelse, fordi de kan utnytte



stordriftsfordeler, vil mindre teatre antakelig ikke ha denne muligheten. Det er likevel grunnlag for å slå fast at det er blitt flere administrativt ansatte ved teatrene i løpet av de siste tiårene.

De siste årene har det dessuten vært en god del oppmerksomhet rundt at de personene som besetter administrative stillinger og lederstillinger på kunstfeltet, i økende grad rekrutteres fra næringslivet. I en analyse av de norske maktelitene, som ble foretatt i forbindelse med Makt- og demokratiutredningen 1998-2003, finner man at nær halvparten (48 %) av de som innehar lederstillinger på kunstfeltet, tidligere har arbeidet i næringslivet (Gulbrandsen m. fl. 2002:61).<sup>52</sup> Sammenlignet med de andre sektorene som er inkludert i undersøkelsen, det vil si kirke, forvaltning, media, organisasjoner<sup>53</sup>, forskning, justis, forsvar og politikk, er dette en høy andel. Bare politikken og organisasjonene har en høyere andel ledere med bakgrunn fra næringslivet.

At næringslivsbakgrunn anses for å være særlig relevant for å innta posisjoner på kunstfeltet, kommer også til uttrykk i at mange av dem som velges inn i styrene for kulturinstitusjoner, er personer som til daglig arbeider i næringslivet, gjerne på toppnivå. Ikke minst gjelder dette for styreledervervet, som i svært mange tilfeller ivaretas av kjente næringslivstopper. En oversikt som ble laget av Morgenbladet i 2004, viser således at en stor andel av styrelederne ved de største kulturinstitusjonene i Norge er advokater, økonomer og ingeniører.<sup>54</sup>

Det er altså mye som tyder på at måten det økonomisk-administrative ansvaret i kunst- og kulturinstitusjoner håndteres på, har endret seg en god del i løpet av de siste tiårene. For det første ser det ut til at fokuset på den økonomisk-administrative delen av virksomheten har økt. For institusjonsteatrenes del peker institusjonaliseringen av direktørrollen i toppledelsen og det økte omfanget av administrative stillinger i den retning. For det andre synes det å ha skjedd en dreining i hva slags kompetanse som foretrekkes i økonomisk-administrative stillinger. Ikke minst ser det ut til at erfaring fra næringslivet har fått økt betydning. På det organisasjonsstrukturelle nivået ser det således ut til at det har skjedd en rekke vesentlige endringer i kunstinstitusjonene. Hvordan kan vi forstå disse endringene på meningsnivået med

---

<sup>52</sup> Utvalget av ledere fra kunstfeltet består av tre grupper av ledere: 1) ledere av nasjonale eller regionale institusjoner innen teater, opera, billedkunst, film og litteratur, 2) ledere av private kulturforetak innen billedkunst, litteratur, musikk og film og 3) ledere av kunstnerorganisasjoner eller stipendkomiteer, eller faste medlemmer av Norsk kulturråd (Gulbrandsen m. fl. 2002:285).

<sup>53</sup> Med organisasjoner menes det i denne sammenhengen arbeidsgiverorganisasjoner, arbeidstakerorganisasjoner, næringsorganisasjoner, store frivillige organisasjoner inklusive Norges Idrettsforbund med sine særforbund (Gulbrandsen m. fl. 2002:285).

<sup>54</sup> "Smykker seg med kulturoppdrag", Morgenbladet 9. januar 2004.

utgangspunkt i et stort institusjonsteater som Det Norske Teatret? Hva innebærer den økte vektleggingen av de økonomisk-administrative sidene av teatervirksomhet som er så iøynefallende?

### *7.1.3 Direktørkarriere på ny og gammel måte*

Karriereforløpet til nåværende og forhenværende direktør på Det Norske Teatret antyder at det parallelt med den strukturelle utdifferensieringen og oppgraderingen av ansvaret for de økonomisk-administrative sidene ved teaterdriften har skjedd en forskyvning i hva slags bakgrunn og sosialiseringsbane som foretrekkes til økonomisk-administrative lederstillinger i teatret. Da den nåværende direktøren ble ansatt i 1999, overtok hun stillingen etter en person som hadde jobbet ved teatret i over 30 år. Før han trådte inn i den øverste administrative stillingen ved teatret, som på den tiden, altså på slutten av 1960-årene, hadde tittelen kontorsjef, arbeidet han med produksjonstekniske oppgaver. Kontorsjefstillingen ble i årene som fulgte, oppgradert til økonomisjef, økonomidirektør og i 1986 altså til direktør. Den forhenværende direktøren hadde sin bakgrunn fra den tekniske siden av teaterdriften og ”steg i gradene” derfra, fram til han ved pensjonsalderen gikk av som direktør. I sin omtale av denne direktøren trekker en tidligere teatersjef fram hans erfaring fra ”praktisk teaterarbeid” som en av forutsetningene for at han kunne fungere så godt i direktørstillingen. Det ser langt på vei ut til at legitimiteten til den tidligere direktøren nettopp lå i at han hadde arbeidet tett på det som oppfattes som kjernen i teaterdriften, nemlig den konkrete produksjonen av teaterforestillinger. Han hadde på sett og vis erfart prosessen med å skape teaterforestillinger på kroppen. Teatret var på denne måten den primære opplærings- og sosialiseringsarenaen for den tidligere direktøren. Erfaringen fra praktisk teaterarbeid innebar at han hadde innsikt i teaterfagets særegne verden. Samtidig fikk han også bygd opp en økonomifaglig kompetanse gjennom praksis ved å overta ansvaret for økonomistyringen på teatret. Den tekniske bakgrunnen og den mangeårige teatererfaringen innebar i følge den tidligere teatersjefen at de hadde sammenfallende forståelse av og syn på teater:

Vi var på linje i synet på teater. (...) Og han gjorde en kjempejobb og hadde praktisk erfaring og... Nei, vi var på linje vi, og vi var vel heller ikke redde for å ta en støyt i situasjoner hvor det var økonomiske problemer.

Den nye direktøren hadde også mange års teatererfaring da hun kom til Det Norske Teatret, men hennes teaterkarriere har hatt et helt annet forløp enn forgjengerens. Hun er utdannet revisor og har en lang karriere med flere prestisjetunge lederstillinger innen oljebransjen bak seg. I begynnelsen av 1990-årene ble hun hentet inn som direktør for å ”rydde opp” på et teater i store økonomiske vansker. Etter dette har hun fortsatt å jobbe på ulike teatre. Selv om

hennes erfaring fra andre teatre opplagt utgjør en del av grunnlaget for hennes legitimitet som direktør på Det Norske Teatret, er det likevel den bedriftsøkonomiske kompetansen hun har ervervet gjennom revisjonsutdanningen og ledererfaringen fra store oljefirma som i første runde ga henne tilgang til økonomisk-administrative lederposisjoner i teaterverdenen. Hennes sosialisering til direktørstillingen har primært foregått på andre arenaer enn på teatret. I motsetning til den forhenværende direktøren er det ikke den praktiske innsikten i og nære erfaringen av teatrets ”kjernevirksomhet” som har gjort det mulig for henne å innta direktørstillingen på teatret. Hun er ansatt i kraft av å være økonom.

Direktørskiftet gir imidlertid ikke i seg selv noe godt empirisk grunnlag for å trekke entydige slutninger om forskyvninger i forståelsen av direktørstillingen.<sup>55</sup> Det ulike legitimeringsgrunnlaget for den gamle og den nye direktøren kan imidlertid forstås som et uttrykk for at forholdet mellom direktør og teatersjef er blitt mer differensiert. Mens den tidligere direktørens legitimitet nærmest lå i at han gjennom praktisk teaterarbeid hadde internalisert et bestemt syn på teater, er det det økonomifaglige blikket på teatret som framstår som det primære legitimeringsgrunnlaget ved ansettelsen av den nye direktøren. Som vi skal se nærmere på utover i kapitlet, gir i alle fall teatersjefen og direktøren på teatret i dag uttrykk for at de oppfatter at deres fokus i arbeidet ligger henholdsvis på det kunstneriske og det økonomiske. Mens teatersjefen oppfatter at utformingen av et repertoar og ”å stake ut en kunstnerisk kurs”, er hans viktigste ansvarsområde, presiserer direktøren at det som står i sentrum for hennes jobb er ”å skaffe en forsvarlig økonomisk ramme til en forsvarlig drift”. Ordningen med delt ledelse innebærer altså at det kunstneriske og det økonomiske lederansvaret skilles fra hverandre og ivaretas av ulike personer. Litt senere vil jeg vise at en lignende forskyvning, en form for rendyrking av det økonomi- og administrasjonsfaglige perspektivet, har funnet sted også i salgsavdelingen ved teatret i løpet av de siste årene. Først vil jeg imidlertid se litt nærmere på hvordan teatersjefen og direktøren oppfattes som representanter for grunnleggende forskjellige betraktningsmåter på teatret.

#### *7.1.4 Good Guy og Bad Guy*

Betegnelsen delt ledelse framstår som en treffende beskrivelse av de ansattes, især det kunstneriske personalets, oppfatning av forholdet mellom teatersjef og direktør. Den

---

<sup>55</sup> Det kan for eksempel påpekes at det slett ikke er noe nytt at personer som primært har ervervet en formell økonomifaglig kompetanse utenfor teatret, ansettes i økonomisk-administrative lederstillinger ved norske institusjonsteatrene. Nationaltheatret ansatte for eksempel i 1949 Erik Kristen-Johanssen, som hadde økonomiutdannelse fra Lausanne, og som primært var kjent som idrettsmann med flere medaljer innen skihopp og tennis, som økonomisjef. I perioden 1961-1967 hadde han til og med stillingen som teatersjef for å redde teatret ut av en økonomisk krisesituasjon (Ringdal 2000:359ff).

kunstneriske og den økonomiske ledelsen av teatret oppfattes som to fundamentalt forskjellige tilnærminger til teaterdriften. Selv om flere trekker fram situasjoner hvor de oppfatter at det har vært uklart om det er den kunstneriske eller økonomiske ledelsen som sittet i førersetet, framhever de ved hjelp av sterk metaforbruk at teatersjefen og direktøren står for fundamentalt ulike betraktningmåter. En av instruktørene som teatret har engasjert ved flere produksjoner, sammenligner teatersjefen og direktøren med et kjent dramaturgisk rollepar:

Litt sånn fjollete sagt så kan jeg si at forholdet mellom de to sett fra instruktørens side er Good Guy og Bad Guy. Altså teatersjefens rolle er liksom å prøve å være inspirator og ønske deg velkommen og stimulere og bidra til at du skal kunne lage best mulig kunst. Mens direktørens rolle er at dette skal bli billigst mulig. Til enhver tid billigst mulig. Så det er ofte ganske interessante prosesser. Og det er mange teatersjefer som etter mine begreper har blitt klar over den arbeidsdelingen der. Den ene skal si ja og ha, og alt er mulig og sånn, og den andre skal si nei og nei og nei og nei.

Slik denne instruktøren oppfatter det, er det altså to helt ulike verdier som ligger til grunn for måten teatersjefen og direktøren forholder seg til instruktørens arbeid med teaterforestillingen på. Mens ”best mulig kunst” ligger til grunn for teatersjefens kommunikasjon, er det ”billigst mulig kunst” som framstår som hovedbudskapet til direktøren. Dette er også grunnlaget for at teatersjefen og direktøren i instruktørens øyne nærmest framstår som henholdsvis en helteskikkelse og en skurkeskikkelse. Mens den ene bekrefter kunstens særegne verdi, god kunst, og legger til rette for at denne verdien skal kunne realiseres, framstår den andre som en skikkelse som stikker kjepper i hjulene ved å være opptatt av å begrense de økonomiske kostnadene i oppsetningene.

Oppfatningen om at den kunstneriske og den økonomisk-administrative ledelsen baserer seg på fundamentalt forskjellige forståelsesmåter i sitt arbeid, kommer også til uttrykk i måten mange av skuespillerne omtaler ledelsen på. En av dem beskriver framveksten av ordningen med delt ledelse på følgende måte:

Ved teatrene har det jo vært en tradisjon for at den kunstneriske og økonomiske ledelsen har vært ett. Og så har det blitt såpass tøffe tider at det ikke ser ut til at det kommer til å bli sånn lenger. Man har såpass strenge krav til den økonomiske driften av et hus at det må profesjonelle krefter til på det planet også med folk som er utdannet innen det, og som er dyktig til å vite hva man kan få ut av hver eneste krone. Og det har vi nå. Og det er positivt på den måten at vi har klart å snu en dårlig økonomi til en balansert og kontrollert økonomi. Og vi klarer å gå med overskudd nå andre året på rad, tror jeg. Og det er bra, for ellers graver man jo sin egen grav. Men det som kan skje, hvis man todeler det for mye, er jo at gapet mellom det kunstneriske og det økonomiske blir for stort, og at man kan komme i tvil om det er det økonomiske eller det kunstneriske som styrer. Det er en jobb for teatersjef og direktør å virkelig strekke seg over den sprekken. Det er nesten som en landdeling, synes jeg, hvor det

virkelig knirker i hele huset, og så braker det, og så begynner det å dele seg. Og da skal det enorme krefter til for å holde det her sammen. Og kjenne at man kunstnerisk og økonomisk kan strekke seg mot hverandre. For blir gapet for stort, så vil det i dag, såpass strengt som vi er styrt også fra departementets side, så vil det si at det blir økonomien som bestemmer.

Den kunstneriske og den økonomisk-administrative ledelsen framstilles her som fysiske krefter som uvegerlig trekker i hver sin retning. Ordningen med delt ledelse innebærer at teatret deles i to. Avstanden mellom den kunstneriske og den økonomiske delen av teatret øker, og det oppstår en nærmest uoverstigelig spekk mellom kunsten og økonomien. I denne beskrivelsen ligger det en påtakelig bekymring. Den pågående landdelingen mellom kunst og økonomi kan vise seg å bli skjebnesvanger for kunsten. De økonomiske kreftene kan komme til å overvinne de kunstneriske. Samtidig gir utsagnet uttrykk for kunstens paradoksale forhold til økonomi, slik for eksempel Bourdieu utlegger det (jf Bourdieu 1993, 2000). På den ene siden utgjør økonomien et avgjørende eksistensgrunnlag for teatret. De fleste innser at det ikke er mulig å drive et teater etter de standardene for profesjonalitet, scenefasiliteter, teknisk støttestruktur og så videre som er etablert på feltet, uten at det koster mye penger. Det blir derfor oppfattet som nødvendig, og noe man må akseptere, at den økonomiske siden av teatrets virksomhet blir ivaretatt på en tilstrekkelig god måte. På den andre siden må økonomien ikke av den grunn bli retningsgivende for teatrets virksomhet. Økonomiske argumenter må ikke ta overhånd i de strategiske beslutningene teaterledelsen står overfor. Selv om det er udiskutabelt at økonomien muliggjør teatrets drift, representerer den også en overhengende fare. Forståelsen av forholdet mellom kunst og økonomi som kommer til uttrykk i utsagnet, tar således nærmest form av å være en type undergangsforestilling. Hvis den økonomiske betraktningmåten får for stort spillerom, slutter kunsten å være kunst. Den samme skuespilleren fortsetter således:

Man er veldig redd hele tiden for at det økonomiske skal ta for mye overhånd da. Nå har vi jo vært i en spesiell situasjon på Det Norske Teatret i og med at vi har måttet gå løs på en skikkelig snuoperasjon. Så alle har vel akseptert at vi står overfor mange utfordringer som må løses. Men vi tenker hele tiden at det må ikke fortsette sånn. Det kunstneriske må bråke like mye som økonomien. Kunsten må ta like stor plass, minst. Den burde ta mye større plass egentlig.

Mot slutten av 1990-årene hadde Det Norske Teatret opparbeidet et stort økonomisk underskudd som satte større og større begrensninger på driften. Kulturdepartementet stilte krav om at økonomien måtte komme i balanse igjen, og teatret satte som skuespilleren her forteller om, i gang en økonomisk snuoperasjon. Den økonomiske krisen på teatret blir

forstått som en situasjon som rettferdiggjør en unntakstilstand hvor hensynet til økonomien med nødvendighet må stå sentralt:

Igjen så blir det snakk om en unntakssituasjon, og når økonomien, når det er så alvorlig fatt at man risikerer å få kroken på døra, så må det jo en spesiell situasjon til. Så må man akseptere en unntakssituasjon for å stable seg på beina igjen. Og når... , så forstår jeg jo at den som er økonomisk ansvarlig kanskje er den beste til å løse skuta gjennom det farvannet der, men jeg tror at likevel så kunne det kunstneriske fått vært litt mer sånn frifant om bord.

Den økonomiske krisen blir her altså forstått som en unntakstilstand hvor teatrets ledelse får myndighet til å treffe særbestemmelser, det vil si la økonomiske hensyn være styrende i strategiske beslutninger. På samme måte som myndighetene i et land i krig får fullmakt til å innføre sensur eller særdomstoler, ordninger som under normale omstendigheter ikke er legitime, åpnes det for at teatrets ledelse i en økonomisk krisesituasjon kan styre etter økonomiske kriterier. Implisitt i utsagnet ovenfor ligger det en oppfatning om at direktøren i en økonomisk normalsituasjon ikke har legitimitet til å innta noen sterk lederposisjon, men den økonomiske krisen åpner i en viss grad for dette likevel. På denne måten understrekes det at økonomien representerer en verdi som står i et grunnleggende motsetningsforhold til kunsten. For sterkt fokus på penger og den økonomiske siden av saken kan kvele den kunstneriske livskraften. En av skuespillerne frykter derfor

at man blir fanget av en sparesituasjon. Det er det som jeg er redd for, at man i redselen for å bruke for mye penger, kveler kunstneriske tiltak som kunne vise seg å være veldig bra for teatret, og som ikke koster noe i det hele tatt. En fare med sparing er jo at man plutselig blir opptatt av bagateller. Og så snakker man så mye om bagateller. Hvis man sammenligner med parforhold da, når man har store vanskeligheter, så klarer man ikke egentlig å snakke om det, men man henger seg opp i bagatellene, og så krangler man om dem sånn at parforholdet går i stykker, og så var det egentlig ikke det som var problemet. Så det ser jeg som en fare at man må på møte for å diskutere om man skal få et par skollisser, når det betyr ingenting i det store og hele. Og kreativitet er jo veldig avhengig av å få lov til å beholde en fart. Og hvis man hele tiden blir stoppet opp: ”Jammen, skal du ha skollisser?”, så taper man farten sin, og så dør kreativiteten. Og det er jo den største faren med det. Når det er sagt, så betyr det jo ikke at man må bruke veldig mye mer penger for å lage bra teater. Jeg mener at man kan lage veldig bra teater nesten gratis. Altså, det kan man ikke innenfor et institusjonsteater, for der er det lønninger som skal utbetales, og det er rettigheter som skal betales og alt dette. Men man trenger ikke å pøse ut penger for å få bra teater. Men det handler mer om at man må kjenne at man får puste kunstnerisk, at ikke alt skal handle om kroner og øre hele tiden, for da vil skaperkraften dø.

Med Luhmann kan vi si at økonomien i disse utsagnene representerer en fremmedreferanse. Det er en beskrivelse av noe som egentlig ikke hører hjemme i kunsten. Distinksjonen kunst og ikke-kunst, i dette tilfellet økonomi, framstår på denne måten som sentral i fortolkningen

av direktørens rolle på teatret. På samme måte utgjør disse oppfatningene fortolket med utgangspunkt i Bourdieus begreper som en form for fornektelse av økonomien. Utsagnene framstår som en måte å gi sin tilslutning til kunstfeltets nomos på. Kunsten må skapes på sine egne premisser, for sin egen skyld, med utgangspunkt i sine egne drivkrefter.

La oss nå se nærmere på noen endringer salgsavdelingen på teatret har gjennomgått i løpet av de siste årene.

#### *7.1.5 Med bunnlinja som mål*

Salgsmedarbeiderne på teatret har lenge blitt rekruttert på grunnlag av akademisk utdanning, gjerne innen teatervitenskap og språkfag. I løpet av de siste årene er det imidlertid ved naturlig avgang blitt ansatt personer med utdanning i og/eller bakgrunn fra salg og markedsføring. Den nye direktøren mente at den akademiske kompetansen hadde gitt feil fokus i salgsarbeidet. De akademiske salgsmedarbeiderne hadde i tråd med sin akademiske teaterinteresse primært vært opptatt av de form- og innholdsmessige sidene ved utformingen av ulike typer markedsføringsmateriell til teatrets produksjoner og vært lite fokuserte på å drive med direkte salg. Direktøren beskriver sin observasjon av dette på følgende måte:

Det som slo meg var at vi har all den kompetansen vi trenger på huset. Vi har kunstnerisk kompetanse, verksteder, til og med egen smie, men vi hadde ingen som var utdannet innen salg. Det er klart at når du sitter med syv års utdanning fra universitetet har du ikke lyst til å løfte av telefonrøret og drive å selge billetter. Det var ikke det de var utdannet til, og det var ikke der interessene lå. De som jobbet der gjorde den jobben som var beskrevet i stillingsannonsen, og som de var utdannet til. De tenkte ut materiell rundt produksjoner, diskuterte kunstneriske uttrykk i forbindelse med slikt materiell – tekster og alt dette her – og utarbeidet det endelige resultatet. Det var den mest interessante delen for dem. Og når de var ferdige med det, så begynte de på nye produksjoner. Og da levde de forrige mer eller mindre sitt eget liv. Det ble hengt opp plakater rundt om i byen, og det ble sendt ut materiale til bedrifter og skoler, men det ble lite fulgt opp. For da ble de nye produksjonene prioritert.

Betraktet på denne måten framstår altså den akademiske kompetansen som fullstendig malplassert når den anvendes i teatrets salgsarbeid. Den akademiske betraktningsmåten innebar at salgsarbeidet ikke handlet om salg, men om fordypning i og formidling av teaterstykker. Med nytt personell på plass fikk salgsavdelingen i tråd med en økonomisk betraktningsmåte en klarere innretning mot salg. Overgangen fra en akademisk til en økonomisk tenkemåte kommer tydelig til uttrykk i måten salgssjefen spesifiserer målsettingen for sitt arbeid på:

Når alt kommer til alt her i verden; man kan gjøre de beste kampanjer, man kan snakke så pent om den vakreste kommunikasjon, men i bunn og grunn handler dette her om hvor mange billetter jeg selger. Det høres kanskje litt primitivt ut og litt brått ut, men der har jeg ingen illusjoner. (...) For det lærte jeg meg ganske tidlig på

markedsføringsskolen at: ”Åh, jeg kunne ikke tenke meg å drive med noe salg. Økonomi, det er det verste jeg vet.” Når man kommer ut i det virkelige livet, så er det én ting som teller, og det er det som er under bunnlinja. Det er det jeg har ansvaret for, det er inntektene i denne organisasjonen her. Det har jeg ingen illusjoner om. Så det er da hvis vi snakker om, det er da målet.

Det er altså bunnlinja som utgjør det avgjørende orienteringspunktet for den nye utgaven av salgsavdelingen. Hvordan man velger å formidle et teaterstykke, kan i og for seg være interessant nok. Men denne formidlingen kan i seg selv ikke utgjøre noe grunnlag for beslutninger i salgsarbeidet. Valget av markedskommunikasjonens form og innhold må først og fremst underlegges spørsmålet om hva som gir størst uttelling i form av solgte billetter. Salgsarbeidet må vurderes ut fra inntektene det skaper. Salg skal handle om salg. Det er imidlertid interessant at når salgssjefen spesifiserer målet for sin jobb som å selge flest mulig billetter, så forventer han at dette kan oppfattes som primitivt og brått. På denne måten tilkjenner han en bevissthet om at han befinner seg på et sted, i en organisasjon, hvor den økonomiske tenkemåten kan framstå som fremmedartet.

Når salgsarbeidet på denne måten får en klarere bedriftsøkonomisk orientering, innebærer det at teaterforestillinger blir sett på med et ganske annet blikk enn det akademiske. Det blir mer vesentlig å forstå hva slags type salgsubjekt teaterforestillinger er, framfor å forstå hva slags type kunst det til enhver tid er snakk om. Når salgsarbeidet foregår med utgangspunkt i en økonomisk betraktningssmåte, blir teaterforestillingene behandlet som en annen type fenomen enn når salgsarbeidet baserer seg på en akademisk teaterforståelse. Dette innebærer også at bakgrunn fra helt andre bransjer framstår som langt mer relevant enn teatervitenskapelig utdanning fra universitetet, når det skal tilsettes salgsmedarbeidere. Direktøren framhever for eksempel nytten av den nåværende salgssjefens erfaring fra hotellnæringen:<sup>56</sup>

Det er egentlig samme type tankegang som gjelder innenfor hotellbransjen. De sengene som du ikke solgte i går, kan du ikke selge for halv pris i morgen. De er gått. De setene i salen som var tomme i går, er gått. Mens har du noen andre produkter, så kan du sende dem på salg til halv pris, 20 % eller noe sånt noe. Det blir som om vi driver i ferskvaremarkedet. Det gjelder å pakke opp tidlig og selge de første forestillingene først, for da har du lengre tid til å selge de neste. I stedet for å selge forestillingene om fjorten dager, så prøver du å selge de første ledige slik at du får fylt opp salen så fort som mulig. Setene om fjorten dager, har du litt mer tid til å selge. Samme med hotellsenger. Samme tankegangen.

---

<sup>56</sup> Den salgssjefen direktøren her omtaler, er ikke den samme som jeg har intervjuet. I tiden som har gått mellom intervjuet med salgssjefen og direktøren, har det skjedd et skifte av salgssjef.



Fra et økonomifaglig ståsted er det således mer relevant å forstå teaterforestillinger som ferskvarer enn å kunne plassere dem som kunstneriske ytringer i forhold til en kunsthistorisk utvikling.

Den nye orienteringen i salgsavdelingens arbeid kommer også til uttrykk i de virkemidlene som er blitt tatt i bruk. Salgssjefen forklarer at markedsføringen av teatrets forestillinger har endret seg radikalt, og at avdelingen nå har tatt i bruk mer målrettede og tidsriktige markedsføringsmetoder. Man har forlatt en gammelmodig og lite hensiktsmessig framgangsmåte i markedsarbeidet. Salgsavdelingen har gått fra å være passiv og innadvendt til å bli aktiv og utadrettet:

Teatermarkedsføringen har vært veldig tradisjonell, etter mitt skjønn. Det vil si at den har satt inn noen annonser i avisen og håpet på det beste. Uten noe, veldig liten grad av markedsplanlegging, veldig liten forståelse for mediaplanlegging, veldig liten grad av forståelse for det helhetlige servicekonseptet. Og min filosofi er at alt vi gjør, kommuniserer. (...) Det som ligger til hovedgrunn for filosofien, er at jeg ønsker en mer direkte form for markedsføring. Jeg har en slogan som sier: En annonse og en plakart har aldri solgt en billett. Dette er virkemidler som kommer, som må være med, men de skaper..., de kommer bare på toppen av markedskommunikasjonspyramiden. De skaper oppmerksomhet, men for å komme videre helt ned til den kjøpte billetten, så må vi bruke litt andre virkemidler. Vi er nødt til å gå ut i en direkte samtale og bygge en relasjon til hver enkelt kunde. Ergo så satser vi mer på det som er såkalte direkte virkemidler. Det vil si, direct mail, brev, så kommer det noen sånne, de som vi er så glad i, disse ordene – e-mailmarketing – det ser vi også på. Lojalitetsklubber, abonnementskampanjer, hvor vi prøver å gi dem en mer helhetlig opplevelse, og et forhold til teatret. Dette vil da, etter mitt skjønn, øke antall ganger de går på teatret, og øke lojalitet, og relasjonen til teatret. Så det jeg gjør i stedet for å skyte med hagle på annonsering, så prøver jeg å finne fram rifla, og finne fram de som er interesserte, de som virkelig har interesse. Eller da bruke mer penger på dem.

På denne måten har salgsarbeidet på teatret i en viss forstand endret navigeringssystem i løpet av de siste årene. Ny og tidsriktig markedsføringsfilosofi har erstattet en teatervitenskapelig tenkemåte. Og fokus på teaterforestillingenes kunstneriske karaktertrekk er erstattet av et fokus på bunnlinja. I en viss forstand er både mål og midler endret i takt med en klargjøring av salgsavdelingens økonomiske funksjon.

I likhet med direktørskiftet indikerer endringene i salgsavdelingen at det vi kan kalle semi-teaterfaglige kvalifikasjoner, kompetanse ervervet gjennom ”praktisk teaterarbeid” og teatervitenskapelig utdanning, har fått redusert betydning i rekrutteringen til en del økonomisk-administrative stillinger. Langt på vei ser det ut til at teaterfaglig kompetanse framstår som mindre relevant, og at de økonomisk-administrative arbeidsoppgavene rendyrkes som nettopp økonomisk-administrative anliggender. En oppfatning om at spørsmål som angår økonomistyring, salg og markedsføring, primært må besvares med utgangspunkt i

økonomifaglig kompetanse, ser ut til å ha etablert seg. Slik framstår disse oppgavene også som mer atskilte fra teater- eller kunstfaglige perspektiver på teatret. Slik kan det se ut til at det har utkrystallisert seg en løsning som gjør teatrene i stand til å ivareta det som fra et kunstnerisk ståsted framstår som urent og ulovlig uten at det urene blandes inn i (og besmitter) den kunstneriske ledelsens arbeid. Dette er en problemstilling jeg vil komme nærmere inn på i neste del av kapitlet. Først vil jeg imidlertid se nærmere på hvilke forutsetninger som ligger til grunn for anvendelsen av økonomisk-administrativ kompetanse på teatret. Eksisterer det bestemte forestillinger om hvilket gyldighetsområde den økonomisk-administrative betraktningmåten har på teatret?

#### 7.1.6 Forbudte områder

Forestillinger om at teatret er en arena hvor den økonomiske tenkemåten ikke kan realiseres fullt ut, ser ut til å ligge til grunn for måten økonomisk-administrative perspektiver er blitt anvendt på i teatret. Teatrets egenart som en kunstnerisk virksomhet setter grenser for de økonomiske prinsippenes utfoldelsesmuligheter. Et slikt synspunkt kommer i alle fall til syne når vi ser nærmere på hvordan direktøren og salgssjefen omtaler sin håndtering av ulike sider av teaterdriften.

Da den nye direktøren tiltrådte i 1999, sto teatret som nevnt, overfor en stor økonomisk snuoperasjon. Å lede teatret gjennom denne prosessen var dermed den nye direktørens første og største oppgave. Selv om hun ved hjelp av klassiske bedriftsøkonomiske virkemidler ville vært i stand til å fjerne underskuddet på teatret nokså raskt, forteller direktøren at hun i denne situasjonen ikke kunne tenke bare som økonom. Det bedriftsøkonomiske perspektivet måtte modifiseres rett og slett fordi hun befant seg på et teater. Hun måtte også ha forståelse for virksomhetens egenart:

Jeg mener at jeg også må ha en forståelse for hva vi holder på med og en kjærlighet til teatret. Hvis jeg skulle kommet inn her og bare vært økonom, og glemte resten, så er det klart det at økonomien kunne vært snudd på et par år. (...) Teoretisk kunne vi for eksempel bare spilt på to scener, vi kunne leid ut en scene kontinuerlig. Vi kunne spilt *mye* mer kommersielle stykker. De store tunge satsningene som f.eks *Den kaukasiske kritringen*, av Brecht på Hovedscenen, kunne vi droppet av økonomiske grunner. Det var viktige kunstneriske grunner for at vi spilte dem. Det blir satset veldig mye på nyskrevet norsk dramatik og på nyskrevne norske musikalene på Det Norske Teatret. Mye av midlene våre har gått til norske kunstnere: komponister, koreografer, manusforfattere osv, et økonomisk sjansespill, men det skaper ofte god kunst. Innimellom går vi helt på trynet. Det må vi for å skape nye ting. Det må næringslivet også gjøre. Skulle vi tenke bare økonomisk, kunne vi i denne fasen spilt *My Fair Lady* eller andre bankers-musikalene uten problemer. Det er masse vi kunne gjort som hadde bare skuffet penger inn i kassen, men vi hadde ikke ivaretatt vår rolle som nyskapende teater. (...) Å komme inn her å bare tenke som økonom, hadde ødelagt hele teatret.

(...) Snuoperasjonen var nødvendig på det tidspunktet. Det måtte gjøres uavhengig av hvem som satt som direktør, men man lykkes best når man ser teaterkunst og økonomi i en sammenheng.

I følge direktøren er det altså en viktig forskjell mellom å bare være økonom og å være økonom med kjærlighet til teatret. Kjærligheten til teaterkunsten innebar at hun kunne gå i spissen for en økonomisk snuoperasjon på teatret uten at teatrets egenart kom i fare. Å sette opp kvalitativt gode teaterforestillinger og drive med kunstnerisk nyskaping måtte stå sentralt i virksomheten, selv om økonomien var vanskelig. Betraktet på denne måten har det økonomisk-administrative perspektivet i seg selv begrenset nytteverdi på et teater. Uten en bevissthet om disse begrensningene kan det økonomisk-administrative perspektivet til og med komme til å undergrave teatrets virksomhet som teater. I dette ligger det en forståelse av at teatret i kraft av å være en kunstinstitusjon, har en egenart som setter grenser for det økonomisk-administrative perspektivets gyldighet. Dette kommer til uttrykk i at spørsmål som anses for å være av grunnleggende kunstnerisk karakter, utgjør et ”forbudt” område for de økonomisk-administrativt ansatte. Det økonomisk-administrative perspektivet verken kan eller skal gi svar i kunstneriske spørsmål. Spørsmål som angår kunstverkets, det vil si teaterforestillingens karakter eller utforming, er utenfor økonomiens gyldighetsområde.

Økonomiske vurderinger må således holdes utenfor den kunstneriske skaperprosessen. Andre typer hensyn enn de kunstneriske må holdes strengt utenfor i arbeidet med å lage en teaterforestilling. Salgssjefen forklarer at han oppfatter at dette er en naturlig og nødvendig grense, men at den får særskilte konsekvenser for arbeidet i hans avdeling. Markedsføringsarbeidet på et teater må foregå på en annen måte enn markedsføringsarbeidet i næringslivet for øvrig:

Det vanskelige med teatermarkedsføring, det som skiller teatermarkedsføring fra annen markedsføring er, innen markedsføring, kan man jo teste et produkt. Man går ut og spør hva markedet ønsker: ”Skal vi gjøre noen justeringer der, og gjøre noen...?” Det kan man ikke med kunsten. Det vil si, jeg kan ikke gå ned til instruktøren og si at: ”Du den sluttscenen. Den har vi gjort en liten test på, og den virker faktisk ikke.” (...) Jeg må markedsføre det jeg får i fanget. Jeg verken ønsker eller vil gå inn å endre det på noen måte.

Salgssjefen holder seg altså unna produksjonen av den varen han skal selge, rett og slett fordi det her handler om kunst.

Arbeidet med salg og markedsføring retter seg mot ulike definerte målgrupper. Blant annet er salgsavdelingen delt inn slik at de enkelte salgsmedarbeiderne retter sin innsats mot en bestemt del av det teatret oppfatter som sitt marked. Bedrifter er en slik målgruppe. I de siste årene har teatret satset nokså aktivt på denne delen av markedet. I denne forbindelsen

utvikler teatret ”skreddersydde pakker” som tilbys den enkelte bedrift i tråd med deres ønsker for bevertning, underholdning, foredrag og så videre. Også i denne sammenhengen oppfatter salgssjefen at det er grenser for hvor langt det er riktig å gå for å tilfredsstille etterspørselen i markedet. Det er helt greit å tilby en ramme rundt en bestemt forestilling med et spesiallaget opplegg, men forestillingen en bestemt bedrift kjøper seg inn på, kan ikke uten videre tilpasses den aktuelle bedriftens ønsker:

Men det er klart nå som vi satser mer på bedriftsmarkedet, vi selger flere hele hus, eller events, så begynner forespørslene å komme littegrann. Det er en ganske interessant utvikling hvor: ”Hm, kunne direktøren vår være med som statist?” ”Kan vi endre det ene skiltet der sånn at firmanavnet vårt står?” Det begynner å sige inn. En merker kreftene, altså på disse eventsmarkedsføringene som har blitt veldig populær, så merker man da... Skal teatret da endre seg, være med på denne utviklingen? Det er jo en del spørsmål som vi må ta opp på et høyere plan, for å si det sånn.

Selv om bedriftsmarkedet oppfattes som en del av markedet som potensielt kan bidra med store inntekter til teatret, er det grenser for hva teatret skal gjøre for å tilfredsstille bedriftenes ønsker om profilering og reklame. Vurderinger knyttet til potensialet for salg skal altså ikke kanaliseres inn som momenter det bør tas hensyn til i den kunstneriske utformingen av teaterforestillinger. Fra et bedriftsøkonomisk ståsted utgjør den kunstneriske utformingen av teaterforestillingen et forbudt eller et hellig område, hvor de utfordringer salgsavdelingen står overfor, ikke har noen legitim plass.

Bedriftsøkonomiske vurderinger må dessuten ikke legges til grunn for valget av repertoar eller rollefordeling. Det framstilles som en hovedregel at den kunstneriske profilen skal velges på grunnlag av kunstfaglige betraktninger og ikke styres av bedriftsøkonomiske vurderinger. Samtidig foregår planleggingen av teatrets drift på en slik måte at forholdet mellom kunstneriske prioriteringer og økonomiske konsekvenser synliggjøres på en veldig konkret måte. Planleggingen av repertoaret er tett koblet til utarbeidningen av budsjetter. Så snart det foreligger et utkast til repertoar for påfølgende år, blir forslaget kostnadsberegnet og brukt som grunnlag for et budsjettforslag. Det utarbeides også budsjetter for hver enkelt forestilling teatret produserer. I de tilfellene hvor de kunstneriske planene fordrer en kostnadsramme som etter en bedriftsøkonomisk vurdering overskrider teatrets økonomiske bæreevne, oppfatter direktøren det som sin oppgave å gripe inn. Hun legger imidlertid vekt på at hun i slike situasjoner kun skal gi beskjed om hvor store kostnadskutt som er nødvendig. Hun skal ikke blande seg opp i hvor kostnadskuttene skal eller bør tas. Denne grensen forklarer hun ved hjelp av et eksempel:

Vi holder på med Peer Gynt, og planene vi fikk fra instruktøren var langt over budsjett. Og da er det klar beskjed: ”For at prosjektet skal være gjennomførbart, må du

kutte kostnadene. Du må kutte med 2 millioner”. Jeg sier ikke hvor det skal kuttes. Det er utenfor min kompetanse.

Direktøren og salgssjefen gir på denne måten uttrykk for at det går en grense mellom de deler av virksomheten ved teatret hvor økonomiske vurderinger er legitime, og de deler hvor de ikke er det. Økonomer har ingen adgang på det som oppfattes som kunstens område. Økonomien har gyldighet i spørsmål som angår de økonomiske rammene for den kunstneriske virksomheten. Hvilke kunstneriske prioriteringer som gjøres innenfor disse rammene, ligger utenfor økonomiens domene. I neste del av dette kapitlet vil jeg se nærmere på forholdet mellom økonomiske og kunstneriske vurderinger i utformingen av repertoaret, fra en litt annen synsvinkel. Foreløpig er det sentrale poenget jeg vil ha fram, at det fra en økonomisk synsvinkel eksisterer nokså klare oppfatninger om grenser mellom ulike domener innen teatret. På kunstens domene har økonomien ingen legitim rolle å spille. Men når det gjelder å sikre det økonomiske eksistensgrunnlaget, rammene for den kunstneriske virksomheten, kan den økonomiske tenkemåten få et relativt fritt spillerom. Hvorfor framstår det som så viktig å opprettholde denne grensen? Og hva slags forståelse av kunsten er det som ligger til grunn for anstrengelsene som legges ned i å opprettholde denne grensen?

#### *7.1.7 Trosbekjennelsen*

I erkjennelsen av at økonomisk-administrative perspektiver verken kan eller skal anvendes ubegrenset på et teater, ligger det en forståelse av at kompetanse innen økonomi og administrasjon ikke innbefatter de virkemidlene som skal til for å realisere teatrets høyeste verdi: god teaterkunst. Kunsten representerer en særskilt verdi som ikke kan oppnås ved hjelp av bedriftsøkonomien (alene). Denne erkjennelsen kommer til uttrykk i stadige påminnelser om at kunsten er grunnleggende forskjellig fra økonomi og administrasjon. For at teatrets egenart ikke skal gå tapt, innebærer dette at den som arbeider som økonom på et teater, må være innstilt på å frasi seg retten til å uttale seg i spørsmål som er av kunstnerisk karakter. En må så å si abdisere i de sammenhengene hvor beslutningene som skal tas, oppfattes for å være av kunstnerisk karakter og således defineres som sammenhenger som hører hjemme på det kunstneriske domene. Ikke minst understrekes dette av direktørens poengtering av at hennes synspunkter kun skal tillegges vekt når de omhandler de økonomiske rammene for ulike sider ved teaterdriften. Det ville ikke være riktig om hun fremmet egne synspunkter om den kunstneriske profilen og det kunstneriske innholdet, i den mening at de skulle tas til følge:

Jeg ser jo mye teater, og jeg har jo mye meninger om mangt og mye, men jeg er veldig bevisst på at de meningene jeg har, har jeg i egenskap av publikum og ikke fagperson.

(...) Jeg gir de økonomiske rammene, og mine personlige meninger holder jeg for meg selv. Jeg vet at de meningene ikke er kvalifiserte meninger, men synsing.

På denne måten understreker hun at hun er inneforstått med at hun ikke har kompetanse til å uttale seg i kunstneriske spørsmål. I den grad hun tillater seg å komme med reaksjoner på de kunstneriske valgene som tas, understreker hun at hun forsøker å gjøre det tydelig at hun uttaler seg i kraft av å være del av et alminnelig publikum. Hennes synspunkter i kunstneriske spørsmål er i en viss forstand dilettantens synspunkter. De er oppfatningene til en kunstelskende person uten autorisert kunnskap om kunst. Direktøren presiserer på denne bakgrunnen at hun aldri gir uttrykk for misnøye med kunstneriske valg som er tatt, men at hun kan tillate seg å vise begeistring over valg hun personlig setter pris på:

Jeg kan godt komme med ”Ja, det syns jeg!” Eller: ”Det er mitt favorittstykke!” Eller: ”Ja, så kjekt!”. Da presiserer jeg alltid, hvis vi kommer inn på noe, at nå uttaler jeg meg som publikum. Som publikum, så opplever jeg ting slik og slik. Jeg presiserer alltid at jeg har ingen faglig kompetanse på det, og det har jeg ikke. Jeg kommenterer heller aldri rollebesetning, eller andre kunstneriske spørsmål.

Disse presiseringene gir uttrykk for en form for verdsetting av kunstens egenart som noe som er grunnleggende forskjellig fra og utenfor bedriftsøkonomiens rekkevidde. På denne måten ser det også ut til at legitimiteten av de økonomifaglige perspektivene på teatret hviler på en innforståthet om at disse perspektivene har begrenset verdi. Som økonom på teatret er det således sentralt å vite når den særskilte økonomifaglige kompetansen er relevant, og når den ikke er det. Dette innebærer at det i en viss forstand ikke er nok å være økonom for å lykkes i økonomisk-administrative stillinger på et teater. Ikke bare må du kunne identifisere hva slags problemstilling du til enhver tid står overfor. Du må også innse at kunsten representerer en grunnleggende forskjellig verdi fra de økonomi- og administrasjonsfaglige. Det er derfor betegnende at når direktøren blir spurt om hva slags kompetanse som trengs i hennes jobb, svarer hun at man i tillegg til å være økonom, må forstå at teaterkunsten representerer noe fundamentalt forskjellig fra økonomi og administrasjon, og at det økonomisk-administrative arbeidets berettigelse står og faller på at teatret er et sted hvor teaterkunsten realiseres:

Man må like det man holder på med. Og man må også ha en forståelse for den forskjellen det er. Det er en grunn til at jeg ikke står på scenen. Og det er en grunn til at de som står på scenen, står på scenen. (...) Man skal ha respekt for det arbeidet som gjøres. Man skal også hele tiden ha fokus på hva vi egentlig holder på med. Den eneste grunnen til at jeg har jobb, er at det står skuespillere på scenen og spiller teater, og at det sitter folk i salen og ser på. Det er den eneste grunnen til at vi alle har jobb på teatret. Det sier jeg veldig ofte til de ansatte: ”Husk på hvorfor vi har jobb her.” Det er *det* vi holder på med. Det er *det* det dreier seg om. At man ikke plutselig begynner å ha egne agendaer.

På teatret er ikke det økonomi- og administrasjonsfaglige arbeidet til for seg selv, men for å tjene kunsten. Salgssjefen uttrykker et lignende synspunkt når han spesifiserer hva som er hans ansvarsområde på teatret:

Kunsten uten publikum, da er det ikke mye kunst igjen etter min mening. Kunsten trenger et publikum. Og omvendt. Så min oppgave er å skaffe publikum til forestillingene, pluss da de tilsvarende inntektene som skal til for å holde dette huset her gående. Slik at vi da etter hvert kan oppnå mer og mer kunstnerisk frihet. Dette er hovedutgangspunktet mitt.

Salgsinntektene gir ikke mening isolert sett. De må settes i forbindelse med teatrets kjernevirksomhet. Legitimiteten av å snakke om salgsinntektene ser på denne måten ut til å ligge i en tilslutning til en av kunstens kjerneverdier – kunstnerisk frihet. Økte salgsinntekter kan i neste runde legge grunnlaget for at teatret får økt sitt kunstneriske armslag.

For at det økonomisk-administrative perspektivet skal framstå som legitimt, må den som anvender det, slutte seg til kunstens verdier. Man må så å si bekjenne sin tro på kunsten, slik menigheten bekjenner sin tro i kirken. Trosbekjennelsen fungerer som presiseringer av det særegne ved det aktuelle trossamfunnets trosgrunnlag til forskjell fra andre. Uten at jeg skal trekke parallellen for langt, er det i denne sammenhengen interessant at trosbekjennelsen også utgjør en viktig del av det kristne dåpsritualet. Trosbekjennelsen er således et viktig element i innvielsesritualet i menigheten. På samme måte forteller direktøren at hun passer på å snakke med nye medarbeidere som kommer til teatret, om hva det ”egentlig” handler om på et teater. Innvielsen av det ikke-kunstneriske personalet inneholder spesifiseringer av hvilke verdier teatret skal realisere. De nye rekruttene sosialiseres på denne måten inn i den rette tro. Det er altså grunnlag for å hevde at de stadige påminnelsene om ”hvorfors vi har jobb her”, fungerer som en trosbekjennelse på teatret. Det er snakk om å skape en tilslutning til kunstens verdier, en markering av den rette tro.

#### *7.1.8 Sterke krefter i sving*

Sett med det økonomisk-administrative blikket representerer kunsten imidlertid ikke bare en særskilt verdi man må tro på. Kunsten ser dessuten ut til å framstå som en sterk og nærmest utemmelig kraft. Denne kraften forstås som et uttrykk for kunstens egenart som kan virke uforståelig for utenforstående. En slik forståelse av kunsten kommer for eksempel til uttrykk i det økonomisk-administrative personalets beskrivelse av kunstnerens atferd. Kunstnerne forstås som tidvis besatt av noe som kan ligne på en form for ekstreme naturkrefter som uten forvarsel kan komme til å herje vilt på teatret. Direktøren forklarer for eksempel at direktørjobben ikke er noe for en ung og nyutdannet økonom:

Det er såpass sterke krefter som råder på huset at det er greit å ha noen år på baken. Hvis ikke, blir man totalt overkjørt.

For eksempel kan skuespillerne i følge direktøren komme med grunnløse, aggressive utfall mot andre deler av personalet, når de er inne i en intens fase av utformingen av en bestemt karakter:

Og da er det innimellom sufflører, maskører, påkledere, eller en annen tilfeldig forbipasserende som får gjennomgå. Og ja, maten i kantinen er elendig, renholdet er elendig el.l. – uberettiget kritikk og som ikke har noe med saken å gjøre.

For å klare seg gjennom slike episoder må det ikke-kunstneriske personalet forstå at dette er en del av kunstens vesen. De må tåle irrasjonelle utbrudd, og de må vite hvorfor de kommer. De må vite at dette hører med, og at de ikke skal ta det personlig. Direktøren forteller at hun ved nyansettelser bruker mye energi på å formidle at man som en del av det ikke-kunstneriske personalet på teatret ikke bare må akseptere en del irrasjonelle utbrudd. Man må også kunne sette pris på dem:

Det er mange situasjoner som i andre type bedrifter ville vært vurdert som uakseptable, men som på et teater er naturlige. (...) Hvis man ikke kan ha forståelse for kunsternes spesielle situasjon og ikke dømme de, må man arbeide en annen plass.

Skuespillere eller andre kunstnere er på denne måten fritatt fra alminnelige regler for hvordan man omgås hverandre på et arbeidssted, i alle fall når de jobber intensivt med en kunstnerisk produksjon. Fordi de arbeider med kunst, er det andre ”lover og regler” som gjelder for dem. Kunsten er viktigere enn alminnelige regler for hvordan man oppfører seg i et arbeidsmiljø. Kunstnerne særbehandles fordi det er de som realiserer teatrets kjerneverdier – teaterkunst.

Salgssjefen forteller på lignende vis at spesialiseringskurset i kultur og ledelse som han tok som en del av markedsførerstudiet ved Norges Markedshøyskole, har kommet godt med i jobben på teatret. Han understreker at pensumet og undervisningen innen kunstsosiologi og kunsthistorie har gitt han innsikt i det særegne ved kunsten. Uten denne kunnskapen ville han imidlertid ikke skjønnet hvor de irrasjonelle kreftene han møter i jobben på teatret kom fra:

Jeg vet at altså når døra går opp her, og det kommer en kunstner som er rød i ansiktet, fordi han har fått skrevet navnet sitt feil, så kunne jeg kanskje før i tida avfeie det, men nå skjønner jeg hva han mener med det. For det er da hele hans identitet, hele hans kunstneriske integritet som står på spill, og nå har jeg et godt eksempel på det her (viser fram en plakate). Her står det Erlend Bakker isteden for Erland. Hvis jeg ikke hadde gått på kulturlinja så... det gjør jo ingenting. Nå skjønner jeg det. Det kostet meg 23 000. Det er vondt det, men dette er viktig for han.



Slik kan kunnskap om og tilslutning til kunstens egenart og særegenheter være helt avgjørende for å takle utfordringene man møter når man sitter i økonomisk-administrative stillinger på teatret.

Når kunstnerne på denne måten beskrives som besatt av særegne krefter, gir dette assosiasjoner til det som er blitt betegnet som Platons inspirasjonsteori (Krogh m. fl. 2004:332f). Inspirasjonsteorien legger til grunn at kunstneren er drevet av og beveget av krefter som kunstneren selv ikke har innsikt i eller full kontroll over. Kunstneren forstås som et slags medium, et mellomledd mellom overnaturlige krefter, kanskje av guddommelig art, på den ene siden og menneskenes verden på den andre. Kunstneren formidler så å si mellom det hinsidige og det dennesidige. I følge Krogh sammenligner Platon for eksempel poesien med den magnetiske kraften. Poesien binder den som skaper, fortolker eller opplever den, ”sammen med diktets guddommelige opphav, slik jernet henger fast i magneten” (Krogh m. fl. 2004:332). Kunstnerens virksomhet betraktes som noe som er i grenseland for eller utenom de formene for menneskelig virksomhet som er styrt av innsikt og fornuft. Forståelsen av at kunstneren drives av ekstraordinære krefter (hva enten de er av hinsidig eller dennesidig karakter), synes altså å ligge til grunn også i måten det ikke-kunstneriske personalet omtaler kunstnerne på. Langt på vei er det grunnlag for å hevde at kunstneren betraktes i tråd med bildet av kunstneren som sjaman, slik antropologen Arne Martin Klausen spesifiserer det (se kapittel 2). Kunstneren framstår som en liminal figur.

### *7.1.9 Paternalismen*

Selv om tilslutningen til kunstens særegne verdi og forståelsen for de kreftene som finnes i kunsten og kunstnerne, ser ut til å være en sentral forutsetning for legitimiteten av å anvende økonomisk-administrative virkemidler på teatret, er det imidlertid ikke snakk om noen fullstendig underkastelse. På den ene siden skal økonomi og administrasjon tjene kunsten. På den andre siden tilbyr økonomi og administrasjon redskaper som er til uvurderlig hjelp for kunsten. Dette må det også være forståelse og respekt for på teatret. Ikke minst må kunstnerne innse og akseptere at den økonomisk-administrative tenkemåten har noe for seg, og at den i siste instans kan vise seg å være eneste farbare vei for å skaffe et eksistensgrunnlag for den kunstneriske utøvelsen. Salgssjefen forklarer for eksempel at når han strekker seg for å forstå hvorfor plakaten med feilstavelen av den ene skuespillerens navn ikke kan brukes, åpner det også for en situasjon hvor han må kunne forvente å bli hørt og forstått tilbake:

Men samtidig har jeg da muligheten til å si, da veit jeg litt hvordan de tenker også. Da kan jeg si at: ”Nei, nå må du høre på meg, for du vil jo gjerne at det skal komme noen

å sitte der i salen, og vi vet begge hvor vondt det er når det er femti stykker her. Ergo så må jeg tenke litt på det og det og det.”

Dette utsagnet bærer preg av en form for paternalisme. Som en far som vet best hva som er godt for sitt barn, besitter markedsføringsfaget redskapene som skal til for å oppnå det beste skuespillerne kan oppleve. De vil ha publikum i salen. For at dette skal kunne realiseres, må skuespillerne være villige til å akseptere at den beste måten å få publikum i salen på, er å la salgsmedarbeiderne gjøre jobben på sin måte og få spillerom til å utfolde sin kompetanse. Slik forventes det en form for gjensidig vilje til å sette seg inn i det som er særegent for salgsarbeidet. Salgssjefen sier således: ”For jeg har prøvd å forstå deres verden og deres utgangspunkt, og så prøvd å få dem til å forstå vårt utgangspunkt.”

Omtalen av kreftene som rår på teatret, det vil si kunstnernes irrasjonelle utfall, ser også ut til å ha et innslag av den samme paternalismen. I forbindelse med de avvik fra normal oppførsel som man må regne med på arbeidsplassen når man er kollega med skuespillere, forteller for eksempel direktøren at ”de blir noen troll av og til”. Å bruke betegnelsen troll kan forstås som en form for infantilisering av skuespillerne. Kreftene de er besatt av, gjør at de ikke alltid handler rasjonelt. Trollet ble i folketroen blant annet forstått som et sterkt, som regel farlig, men dumt og godtroende menneskelignende vesen. Oppfatningen av at skuespillerne i perioder framtrer som troll, bærer imidlertid en dobbelthet i seg. På den ene siden har de overskridende evner. De har evner til å fortrylle et publikum og skape kunst. På den andre siden kan dette få irrasjonelle utslag som skaper situasjoner hvor man må bære over med dem eller belære dem.

#### *7.1.10 Oppsummering*

I likhet med mange andre studier av ledelse, administrasjon og organisering av kunstnerisk virksomhet viser analysen av mitt materiale at økonomiske og administrative perspektiver har fått en mer framtrødende og iøynefallende plass. På Det Norske Teatret ser dette imidlertid ut til å ha skjedd i takt med at visse deler av teatret har fått mer avklarte økonomisk-administrative funksjoner. Ikke minst utgjør salgsavdelingen et godt eksempel i denne sammenhengen. Samtidig viser analysen at den tydelige rollen økonomisk-administrative perspektiver spiller på teatret, ikke innebærer at skillet mellom hva som oppfattes som kunstneriske spørsmål, og hva som oppfattes som økonomiske-administrative spørsmål, forsvinner. Forestillingen om en slik skillelinje ser tvert i mot ut til å virke bestemmende for hvordan teatrets virksomhet omtales både fra et kunstnerisk og fra et økonomisk-administrativt ståsted. Fra et økonomisk-administrativt perspektiv framstår kunsten som en

grunnleggende forskjellig verdi fra dem det er mulig å realisere med utgangspunkt i økonomisk-administrativ kompetanse. Denne erkjennelsen framtrer langt på vei som en tilslutning til kunstens særegne verdier, som en trosbekjennelse. Tilslutningen innebærer imidlertid ikke at økonomien stiller seg i noen entydig underordnet posisjon til kunsten. Kunst og økonomi framstår snarere som atskilte og sideordnede perspektiver hvis legitimitet hviler på at de anvendes ”der de hører hjemme”, det vil si på hvert sitt domene. Med utgangspunkt i et kunstnerisk perspektiv omtales imidlertid økonomiens tydeliggjorte rolle som en fare. Økonomi og administrasjon representerer noe fremmed som ikke må få for stort innpass i teatrets virksomhet. Økonomi og administrasjon kan, sett fra kunstens ståsted, bryte ned og erstatte kunstens egen drivkraft. I tråd med Mary Douglas’ teorier om rent og urent (1997 [1966]), framstår økonomi og administrasjon som noe urent på kunstens område, som en form for forurensning som setter i gang renselsesprosesser. De økonomisk-administrative betraktningmåtenes inntrengen på kunstfeltet, skaper en motreaksjon hvor fremmedheten ved disse betraktningmåtene artikuleres. Fra et kunstnerisk perspektiv, slik vi har sett det bli anvendt så langt, er økonomi og administrasjon noe som fornektes. Men har ikke tydeliggjøringen av de økonomiske og administrative aspektene ved teaterdriften noen virkninger på kunstutøvelsen? I den neste delen av dette kapitlet skal vi utforske samspillet mellom de økonomisk-administrative perspektivene og de kunstneriske nærmere.

## 7.2 Disiplineringen

### 7.2.1 Fordisme for fall?

Institusjonsteatrene kjennetegnes av hierarkisk organisering og sterk arbeidsdeling. Stabile strukturer definerer de ansattes posisjoner og arbeidsoppgaver, avtaleverk regulerer arbeidet, og innarbeidede tidsskjema preger mange av de interne prosessene. Beslutninger om hva slags repertoar teatret skal sette opp, hvilke skuespillere som skal spille de ulike rollene i forestillingene, og hvilke instruktører og scenografer som skal stå for den kunstneriske utformingen av de utvalgte stykkene, tas av teatersjefen i samråd med noen, som regel ganske få, rådgivere.<sup>57</sup> For det store flertallet av de ansatte er dette beslutningsprosesser som foregår på lang avstand.<sup>58</sup> En av de kvinnelige skuespillerne på Det Norske Teatret forteller for

---

<sup>57</sup> I utformingen av repertoar og fordelingen av roller støtter teatersjefene seg vanligvis på råd fra dramaturgene og fra ”Kunstnerisk råd”, som er et rådgivende organ som blant annet består av representanter for det kunstneriske personalet ved teatret. Instruktørene som engasjeres for å sette opp stykkene, kommer også med innspill om hva slags rollebesetning de ønsker seg.

<sup>58</sup> Bjørkås (2002:70) har pekt på at det er et paradoks at skuespillere ”som arbeider i tett organiserte kollektiver” har liten innflytelse både i kulturpolitikken mer allment og på de interne beslutningene på institusjonsteatrene, mens billedkunstnerne ”som i sin arbeidsorganisering har vært individuelt orienterte – har holdt seg med

eksempel at mange av beslutningene som angår utøvelsen av hennes yrke, tas av andre aktører på teatret:

Selvfølgelig er det vi som utformer vår rolle, men det er i et stykke som noen andre har bestemt, og i en rolle som noen andre har bestemt, i et kostyme som noen andre har bestemt og i en sminke som noen andre har bestemt. Og i da en utforming og en form som instruktøren har bestemt.

På institusjonsteatrene er det mange ulike yrkesgrupper, og tradisjonelt har det vært tette skott mellom dem. Store deler av det tekniske personalet har for eksempel ansvaret for svært spesialiserte arbeidsoppgaver, for eksempel tapetsering eller smiearbeid. Mange av de tekniske arbeidsoppgavene krever fagbrev, og det er etablert en rekke avtaler som setter rammer for hvordan, av hvem og når ulike arbeidsoppgaver kan utføres. I denne sammenhengen har fagforbundene spilt en viktig rolle.

Arbeidet med å skape teaterforestillinger følger dessuten en fast struktur. Instruktøren har som regel åtte uker til rådighet sammen med skuespillerne før premieren. Prøvene er organisert i tråd med et stramt tidsskjema som gjør det mulig å gjennomføre prøver på et stykke om dagen og framføring av et annet for publikum om kvelden på en og samme scene. Det gis beskjeder til de ansatte over et høytaleranlegg, for eksempel om hvilke scener som står for tur i innstuderingen av et stykke, og dermed når de ulike involverte aktørene må innfinne seg på scenen. En ung mannlig skuespiller forteller om denne siden av tilværelsen på institusjonsteatrene på følgende måte:

Her er det sånn: Du skal på jobb klokka 11. Og så er det lunsj ca halv 12. Den varer 20 minutter. Og så er det sånn over høytalerne: "Lunsjen er over! Går til jobb igjen, begynn å jobb igjen!" Så det er veldig sånn systematikk i det. Og når jobben er ferdig kl. 15.00, da går man på minuttet 15.00. Sånn syntes jeg var litt rart i begynnelsen, men jeg skjønner nå at det er helt nødvendig at det er sånn, fordi det er så mange faktorer inne i bildet: At de skal rigge opp for en ny forestilling på kvelden, og derfor må de ta vekk scenografien til et annet stykke. Sånn at for å ta hensyn til alle, så må det være veldig punktlig.

De ytre rammene for produksjonen av teaterforestillinger som er etablert innenfor institusjonsteatrene, framstår på denne måten som sterkt formaliserte og standardiserte. Dette er bakgrunnen for at institusjonsteatrene er blitt karakterisert med uttrykk som "fabrikkteater" (Grøndahl 1985, Gran De Paoli 1991), "bedriftsteater" (Barba 1990) og "konservert fordisme" (Bjørkås 1998a). Som uttrykkene antyder, har institusjonsteatrene blitt kritisert for å være en lite hensiktsmessig ramme for produksjon av teaterforestillinger.

---

organisasjoner som gitt dem stor makt på feltet." Han påpeker imidlertid at billedkunstnernes rolle er under endring, og at en ny kunstfaglig ekspertise bestående av direktører, konservatorer og kuratorer med tilknytning til kunstinstitusjonene har svekket billedkunstnernes makt på feltet.

I kjølvannet av at fordristiske løsninger generelt har fått status som gammelmodige og lite hensiktsmessige måter å organisere produksjonsprosesser på, er institusjonsteatermodellen på den ene siden blitt kritisert for å være unødvendig kostnadskreven. På samme måte som avtaler som er framforhandlet mellom arbeidstakere og arbeidsgivere for å regulere arbeidet, innen rådende managementideologier er blitt oppfattet som et av de største hindrene for å oppnå effektivitet (Thompson og McHugh 1995:173), er den sterkt arbeidsdelte og avtaleregulerte karakteren av virksomheten på institusjonsteatrene blitt oppfattet som en hemsko i forhold til å oppnå effektiv ressursutnyttelse og en optimal kunstproduksjon (Bjørkås 1998a). Samfunnsøkonomene Løyland og Ringstads analyse av produksjons- og kostnadsstrukturer i norske teatre konkluderer for eksempel med at det i løpet av de siste par tiårene har vært en relativt stor kostnadsøkning i de norske institusjonsteatrene som antakelig skyldes et stadig høyere forbruk av arbeidskraft som ikke gir seg utslag i en tilsvarende økning av produktiviteten på teatrene. Om dette forholdet skriver de: "Kjernen i denne forklaringen er at teatrene fungerer på en slik måte at intern slakk øker over tid. Endrede arbeidstids- og arbeidsmiljøregler kan ha virket i samme retning. Begge deler tilsier økt bemanning over tid" (Løyland og Ringstad 2002:89).

På den andre siden har institusjonsteatermodellen blitt kritisert for å være grunnleggende "ukunstnerisk". Betegnelsene ovenfor antyder at måten institusjonsteatrene er innrettet på, står i skarp kontrast til det særegne ved kunsten. Bruken av betegnelser for industriell produksjon som prefiks foran teater, henspiller på at institusjonsteatrene drives etter prinsipper som står i et fundamentalt motsetningsforhold til kunsten. Karakteristikken av institusjonsteatrene som fabrikker, bedrifter eller konservative fordristiske organisasjoner bryter på grunnleggende vis med forståelsen av kunsten som unik, original og nyskapende. Institusjonsteatrene framstår, når de benevnes på denne måten, som en selvmotsigelse. Når institusjonsteatrene er blitt kritisert for å være "ukunstneriske", kretser innvendingene således rundt at avtaler, strukturer og rutiner virker hemmende snarere enn fremmende på den kunstneriske produksjonen. I følge kritikerne har det nærmest skjedd en målforskyvning på institusjonsteatrene. Opprettholdelsen av avtalene, strukturene og rutinene er blitt viktigere enn å realisere originale kunstprosjekter. I scenekunstudredningen fra 1988 skriver Carl Henrik Grøndahl (NOU 1988:1:105) i en mindretallsuttalelse at:

Det må være riktig å hevde at dagens ensembler ved scenekunstinstitusjonene stort sett er tilfeldig sammensatt. Ensemblene består ikke av kunstnere som har søkt sammen ut fra en felles visjon, felles teatersyn eller lyst til å arbeide sammen. De er resultat av nødvendige suppleringer foretatt av ulike teatersjefer. Gjennom årene er det vokst frem lite homogene ensembler som drar i ulike retninger. Det er liten bevegelse

mellom institusjonene, lite utskifting. Scenekunstnere er fast og uoppsigelig ansatt i bygninger.

Dermed har vi fått en organisering som står i motsetning til det som er scenekunstens forutsetninger, nemlig bevegelse og forandringer i de kunstneriske kollektiver. Kunstnerisk nyskaping i scenekunst forutsetter mulighet til organisatorisk nyskaping. Organisasjonen må formes av personer og kunstnerisk egenart. Ikke omvendt – slik tilfellet er i dag. (...)

Med en viss rett kan man altså hevde at de norske scenekunstinstitusjonene ikke lenger primært er verksteder for kunst, men produksjonsbedrifter av et fastlåst byråkrati.

Ni av de mest framtreddende instruktørene på den norske institusjonsteaterscenen skriver for eksempel i en kronikk i Dagbladet 10. november 2000:

Listen over uhensiktsmessige og ukunstneriske lover, regler og avtaler er lang som et vondt år. Men *alle* forholder seg til dem, og dermed blir både teaterstykkene og teater tilbudet dårligere. Teatrenes ledelse og fagforeningene må snarest sette seg ned og løse opp i de rigide regler som finnes.<sup>59</sup>

I starten av 1980-årene formulerte Kjetil Bang-Hansen, som da var teatersjef ved Rogaland Teater,<sup>60</sup> et lignende synspunkt på følgende måte:

Vi er underlagt et stadig mere finmasket regelverk, bestemmelser delvis utarbeidet av andre enn oss selv – bestemmelser som skal regulere også andre typer virksomhet innen teatret enn det kunstneriske arbeid. I likhet med arbeidslivet for øvrig tar derfor planering, administrering, selve organiseringen av arbeidet en stadig større plass. (...) La oss ta et eksempel: Arbeidsmiljøloven. En lov hvis intensjoner vi alle har nikket andektig til, og landet kan føle seg stolt av. Likefullt er en slik lov sprunget ut av industriens behov og overhodet ikke tilpasset teatrets virkelighet (Bang-Hansen 1981: 19-20).

Slike utsagn bygger således på en forestilling om at kunstnerisk arbeid er grunnleggende forskjellig fra andre typer arbeid, og at avtaler og regelverk som er blitt utarbeidet for å regulere ikke-kunstnerisk arbeid ikke kan anvendes på kunstens område. I en viss forstand ser det således ut til at mange av de formelle og organisatoriske sidene ved institusjonsteatrene oppfattes som trusler mot kunstens autonomi.

### 7.2.2 *Kunsten som kall*

Når kunstnerisk arbeid forstås som en type arbeid som ikke kan følge prinsipper og ordninger som gjelder for andre typer arbeid, eller det som i dagliglivets tale ofte omtales som ”vanlig

---

<sup>59</sup> ”Det ukunstneriske teatret”, av Hans Henriksen, Kai Johnsen, Kristin Bredal, Yngve Sundvor, Per-Olav Sørensen, Ole Anders Tandberg, Marit Moum Aune, Jon Tombre og Morten Traavik, kronikk i Dagbladet 10. november 2000.

<sup>60</sup> Kjetil Bang-Hansen er en profilert og mye brukt instruktør og har tidligere vært teatersjef ved flere norske institusjonsteatre (Rogaland Teater, Den Nationale Scene, Nationaltheatret og Oslo Nye Teater). Han har også vært rektor på Statens Teaterhøgskole. På tidspunktet da han skrev denne artikkelen, var han teatersjef ved Rogaland Teater.

arbeid”, kan dette forstås på bakgrunn av forestillingen om at kunstneryrket springer ut av et kall (Mangset 2004a). Som vi har sett tidligere, forstås kunstnere, ikke minst fra den økonomisk-administrative ledelsens synspunkt, som en type arbeidstakere som det gjelder egne ”lover og regler” for. En må regne med at skuespillere og andre kunstnere som er knyttet til teatret, ikke alltid følger alminnelige normer for oppførsel på en arbeidsplass. I bestemte perioder må man regne med at arbeidet med å skape kunst fyller kunstnerne helt og holdent, nærmest som en besettelse, og være villig til å akseptere alle de utslag dette måtte få. Oppfatningen om at kunstnerne må få fritt (emosjonelt) spillerom i perioder hvor de arbeider intenst med et kunstnerisk prosjekt, synes å gjenspeile en forståelse av at kunsten ikke primært er et yrke, men en realisering av et kall. En slik forståelse framstår i alle fall som integrert i mange av skuespillernes oppfatning om sin egen tilværelse. En ung kvinnelig skuespiller forteller at det for henne er nærmest utenkelig å velge et annet yrke. Tilværelsen som skuespiller handler om noe mer enn ”bare å ha en jobb”:

Det er ikke noe annet yrke som jeg egentlig har noe lyst på altså. (ler) Men det føler jeg meg også litt sånn låst på også. Det er litt sånn, åh, akkurat som, det er litt som heroin, hvis du skjønner hva jeg mener. At jeg føler meg litt sånn hekta. (...) Jeg synes det er så fantastisk. Det er jo en leke..., barnehage, altså vi får lov til å, altså det er jo helt fantastisk å få lov til å drive med det her. Og jeg skjønner ikke helt hva som skulle fylt meg sånn fra øverst til nederst som dette gjør. (...) Hvis man skal snakke med litt store ord da, og ikke være redd for dem, så er det, ikke som et kall, men som noe som du, det blir sånn altoppslukende. Du kan ikke være noe anna liksom. Og det er kanskje forskjellen til andre yrker at du, det er sikkert ganske mange som snur bunkene sine, og kanskje det kan være nok i ganske mange jobber at du snur bunken når semesteret er omme. At det holder at du er på jobb og bruker kreftene dine mens du er på jobb. Så driver du med surfing eller du er gartner på fritida eller hva som helst liksom. Dyrker hobbyene dine. Men for de fleste skuespillere tror jeg, nesten for alle jeg kjenner, så er det mer enn som så liksom. Det er jobben din, men det er på en måte en veldig stor del av hvem du er. Både identiteten din, men rett og slett hele hvordan du er satt sammen.

Informanten beskriver altså det å være skuespiller som en slags ruspreget tilstand. Hun opplever at jobben fyller henne fra topp til tå. Samtidig forstår hun denne ruspregede tilværelsen som forbundet med ”hvordan hun er satt sammen”. Hennes dedikasjon til skuespilleryrket forteller noe vesentlig om hvem hun er, og hvilke anlegg hun har.

Informanten reserverer seg riktignok mot å omtale denne måten å forholde seg til sitt yrke på som et kall. Samtidig fungerer kallstanken som en viktig referanse for å forklare hva hun sikter til her.

En annen kvinnelig skuespiller understreker for sin del at kallsfølelsen er helt avgjørende for å skape kunst overhodet. Uten den inspirasjonen som kallet gir, blir kunsten nærmest meningsløs:

Det er ikke til å komme fra at kunst handler om et kall og en ild, og hvis vi ikke har den, så blir den likegyldig. Og hva er da vitsen med alle de pengene vi bruker på det?

Her virker det nærmest som hun mener at kallet er konstituerende for kunsten, og at i det øyeblikket det ikke lenger er kallet som styrer det kunstneriske arbeidet, så slutter kunsten så å si å være kunst. Denne tenkemåten former også hennes måte å snakke om sin framtid i skuespilleryrket på:

Mine framtidsplaner er sånn at hvis jeg føler at jeg ikke blir sett og brukt eller møtt på Det Norske, så slutter jeg. Da gjør jeg noe annet. Jeg har benytta meg av det tidligere også. Hvis jeg ikke synes det har vært noe spennende å ta tak i og jeg har fått tilbud fra andre steder, så har jeg søkt om permisjon og gjort andre ting. (...) Så det kommer jeg til å fortsette med. For jeg kjenner at den låsningen, den vil jeg ikke være i. Da vil jeg heller være noe annet enn skuespiller. For å gå der og bli mer og mer lei seg og kjenne at man når ikke fram og man blir ikke sett, man blir ikke brukt, det er så kunstnerisk fiendtlig at da, da tror jeg at jeg mister ilden min og uten den så er det ikke noe vits i drive med teater.

Det ser altså ut til at informanten her mener at kallet som kunstner innebærer å ha fått en ild, og at denne utgjør den fundamentale ressursen i frambringelsen av kunst. Uten muligheter til å holde liv i sin egen ild, kan det i følge informanten oppstå en "låsning". Kunstneren er avhengig av å bli gitt muligheter til å la eget kall manifestere seg, det vil si bli realisert på scenen, ellers blir man bitter, mener denne skuespilleren:

Og bitterhet er noe som ikke funker bra i forhold til kunstnerisk aktivitet. Det handler om låsning, og alt vi gjør må handle om forløsning. Hele tida. Med de kunstneriske kreftene som er der. Hvis de ikke klarer det, så får man en sånn forstopping, da får man en sånn låsning, at man sitter fast.

De kunstneriske kreftene, kallet og ilden, omtales som en egen type krefter som må få utfolde seg fritt. Det handler om å sørge for at de kunstneriske kreftene i minst mulig grad møter stengsler som gjør at de stopper opp.

Å snakke om kall og ild som det grunnleggende utgangspunktet for eget arbeid som skuespiller framstår langt på vei som parallelt med måten arbeid innenfor den kristne kirken er blitt forstått (Mangset 2004a:130-131). Å ha fått et kall er i den kristne kirken blitt praktisert som en avgjørende forutsetning for å gå inn i ordinerte stillinger. Og ild har fungert som et symbol for en særskilt inspirasjon eller åndelig opplysning i mange tradisjoner. I den kristne tradisjonen kan tanken om å ha fått en ild føres tilbake til pinsefortellingen. Her fortelles det at apostlene mottok den hellige ånd i form av "Tunger som av ild viste seg for dem, delte seg og satte seg på hver enkelt av dem. Da ble de alle fylt av Den hellige ånd, og



de begynte å tale på andre tungemål etter som Ånden ga dem å forkynne.”<sup>61</sup> I Bibelen er ilden på denne måten brukt som en metafor for at apostlene ble fylt av en ånd som gjorde dem i stand til å forkynne på alle språk, slik at ”jøder fra alle folkeslag under himmelen”<sup>62</sup> kunne forstå dem. Den kunstneriske ilden ser ut til å ha en lignende funksjon innenfor det meningsuniverset den ovenfor siterte skuespilleren gir uttrykk for. Det er ilden som gjør henne i stand til å frambringe og formidle scenekunst. Vektleggingen av kallet og ilden som en avgjørende forutsetning for å skape kunst kan forstås som nært beslektet med den karismatiske kunstideologien (Bourdieu 1993, Mangset 2004a). På den ene siden forutsetter den karismatiske kunstforståelsen at kunsten er en nådegave som kunstneren har fått. Kunstneren besitter et særskilt anlegg og en sterk inspirasjon som er gitt av Gud, og som ikke bare gjør det mulig, men også nødvendig for kunstneren å skape kunst.<sup>63</sup> Den kunstneriske kraften kan ikke fornektet eller fortrenkes. På den andre siden legger den karismatiske kunstforståelsen til grunn at kunsten taler uformidlet til alle. Kunstens kraft er så sterk at den uten videre trenger inn til hver enkelt som stilles overfor den.

Skuespillere benytter seg imidlertid av mange innøvde teknikker, og skuespilleri forstås på denne bakgrunnen, i alle fall av enkelte, som et håndverk. Dessuten framheves instruktøren ofte som den ”egentlige” kunstneren bak oppsetningen og skuespilleren som et redskap som står til instruktørens tjeneste. En ung mannlig skuespiller forteller for eksempel at han ikke ser seg selv som kunstner:

Jeg ser ikke på meg selv som en kunstner. Jeg ser (meg) bare som et verktøy jeg, for en regissør. Det er på en måte instruktøren som former hele helhetsbildet, av scenografi og film og lyd og alt mulig. *Det* blir et ... kanskje, hvis det er veldig bra, kunstverk. Men jeg er på en måte ”malepenselen”, eller et... Det fins jo gode og dårlige verktøy. Og godt verktøy er halve jobben, som man sier. Så jeg føler at jeg er på en måte et verktøy til det.

I følge denne informanten fungerer altså skuespilleren først og fremst som et verktøy for instruktøren, som i beste fall skaper et kunstverk. Synet på skuespilleren som et verktøy for instruktøren gir assosiasjoner til den engelske regissøren Gordon Craig som på starten av 1900-tallet forestilte seg instruktøren som en totalkunstner og skuespillerne som marionetter, eller Übermarionetter som han omtalte dem som. Übermarionettene skulle i følge Craigs ideal ”fundamentalt underkaste(r) seg regissørens hovedidé til en oppsetning” (Stang 1991:212). I

---

<sup>61</sup> Jf Apostlenes gjerninger 2:3-4.

<sup>62</sup> Jf Apostlenes gjerninger 2:5.

<sup>63</sup> Den kristen-platonske forestillingen om at nådegaven er gitt av Gud, ble fra renessansen og framover omdannet til en romantisk-karismatisk idé om kunstnerens inspirasjon eller indre stemme. Kunstnerens inspirasjon forstås som et uttrykk for kunstnerens genuine personlighet eller sjel (Mangset 2004a:42).

et teaterhistorisk perspektiv er instruktørens sentrale rolle relativt ny. I følge teaterviteren Kaare Stang er det først tidlig på 1800-tallet at instruktøren får en overordnet funksjon i teatret, og først ved inngangen til 1900-tallet at en forestilling først og fremst anses som instruktørens verk (Stang 1991). Stang påpeker at instruktørens økte innflytelse utover 1800-tallet var en konfliktfylt prosess, fordi instruktørene ønsket et mer helhetlig uttrykk gjennom ensemblespill, på bekostning av det tidligere stjerneskuespilleriet. Instruktørene så det i økende grad som sin oppgave å ”temme” de ”mest berømte enkeltaktører, som er mer opptatt av å forføre publikum gjennom sin individuelle innsats enn å underkaste seg forestillingens helhet” (Stang 1991:211).

Skuespilleryrket ser på denne måten ut til å befinne seg i et spenningsfelt mellom forestillinger om kunstneren med en (gudegitt) nådegave på den ene siden og forestillinger om kunstneren som en håndverker eller som et redskap på den andre. En av de kvinnelige skuespillerne framhever således at skuespilleryrket både er kunst og håndverk. Her forklarer hun hva hun oppfatter at gjør skuespilleryrket til kunst, og hva det er som gjør det til håndverk:

Det som gjør det til håndverk, er jo det at man jobber jo ut fra konkrete metoder. Og skuespillere er nok i veldig stor grad prisgitt teknikken sin. At det er ikke bare å lire av seg, det er måten du bruker teksten på, måten du bruker plastikken din på, uttrykket, som du hele tida er bevisst på, som på en måte, der du etter hvert får en slags verktøykasse, og du tar fram den. Etter hvert så opparbeider man seg en slags, og i noen roller så kan du rett og slett velge, hvis du vil da, det håper jeg at jeg aldri kommer til å gjøre, for jeg har ikke den store respekten for det. Men du kan velge å kjøre sånn plankekjøring, bare ta fra hammeren, spikeren, tomstokken – bang! Og så spiller du det, altså du går etter noe slags teknisk. Samtidig som man og med noen regissører blir det veldig sånn, at de vil ha, fordi at de sier at du skal spille nitti forestillinger, og du skal spille dette her til og med når du har influensa. Eller når du kanskje har slått deg i ryggen eller at du skal ha en teknikk rundt som er såpass stram at selv om du har en dårlig dag, så skal på en måte publikum få samme uttellinga for det. Mens andre er veldig opptatt av at du skal kjøre mer på det intuitive og mer på det, bruke følelsesregisteret ditt, innlevelsen din, på å prøve å på en måte bevege deg selv – gjennomleve det sterke du skal gjennom. At du ikke skal stole på det tekniske apparatet, og da må du kanskje bruke mer en sånn derre greie som ligger litt over oss som man prøver å oppnå. At man prøver å blåse den derre ånden inn i seg selv på en eller annen måte. Og så finnes det jo øyeblikk på teatret som er magisk. Der du ikke, der det skjer ting som ikke kan forklares ut i fra at nå la jeg inn den pausen der i teksten sånn at du, nå løftet jeg den replikken sånn at du kunne droppe den, og da kom latteren. Det skjer en magi innimellom som ikke kan forklares ut i fra teknikk. Og det, vi er kanskje noen rare mennesker som, at vi, som har sånn... Åh, det er så vanskelig å snakke om. Jeg har ikke ord for det altså. Det er nesten som å snakke om religion. Det er nesten som å snakke om religiøsitet. At det er sånn, jeg har et sånt religiøst forhold til akkurat det her vi snakker om nå. Det her med, hvis du klarer på en måte å åpne opp for den magien, det er akkurat som en maler, eller jeg vet da pokker, en maler eller en forfatter som kanskje ikke, som prøver å legge bort hele intellektet sitt, som bare

prøver å operere ut fra en intuisjon, åndelig et eller annet som du, der du og da skal du være modig også for da må du på en måte åpne opp for det og stole på det og bare ta det i bruk på en måte. Og det er ganske, det krever mot.

Å beherske håndverket framstår på denne måten som en viktig basis for skuespillerne, men for mange av dem er mestringen av de ulike teknikkene på langt nær nok for å realisere teaterkunsten slik de mener den bør. Teknikkene er bare en del av skuespillerens arbeid, og i det øyeblikket teater kun utøves som et håndverk har teatret mistet noe vesentlig (se også Mangset 2004a:152ff). Når institusjonsteatrene har blitt kritisert for å fungere som fabrikkteatre, bedriftsteatre eller konserverte fordristiske organisasjoner, spiller denne kritikken nettopp på forståelsen av at kunsten er et kall. Kunsten kan i tråd med denne forestillingen ikke underlegges de samme strukturer, rutiner og regler som andre typer arbeid. Kunsten representerer en kraft som kan kveles om den presses inn i for standardiserte eller fasttømrede strukturer. Kritikken mot institusjonsteatrene har imidlertid også satt søkelyset på at institusjonsteatrene har en organisasjonsform som er unødig kostnadskreven. Begge aspektene ved kritikken av institusjonsteatrene utgjør et viktig bakteppe for å tolke de grepene som ble tatt i forbindelse med en økonomisk snuoperasjon på Det Norske Teatret de første årene på 2000-tallet.

### 7.2.3 Å *snu et stort tankskip*

Som det har gått fram av det foregående, gjennomførte Det Norske Teatret de første årene på 2000-tallet en økonomisk snuoperasjon. I forkant av denne prosessen slo styret ved teatret fast at det ikke var mulig å få til noen økonomisk snuoperasjon ved Det Norske Teatret kun ved å øke inntektene. Teatret måtte kutte kostnader.<sup>64</sup> Med den nye direktøren i spissen ble det derfor satt i gang et omfattende arbeid for å kartlegge kostnadsstruktur og ressursbruk på teatret med sikte på mulige innsparinger. Det var nødvendig å skaffe seg oversikt over virksomheten med tanke på å finne ut om det var etablert organisatoriske løsninger eller særskilte ordninger som skapte unødvendig store utgifter. I utgangspunktet var det i følge direktøren imidlertid en slående kunnskapsmangel på teatret om hva ulike ordninger faktisk kostet. Det var liten forståelse for de økonomiske implikasjonene av ulike løsninger. Direktøren forteller for eksempel at hun gjorde en beregning av hvor store kostnader et par lokalt framforhandlede arbeidsavtaler medførte:

Det var en del lokale avtaler som var blitt forhandlet frem fra 70-årene og framover som var svært kostbare. Den vesentligste posten var en fast overtidsordning med avspasering som gjorde at hver ansatt innenfor ordningen avspaserte tre uker i året. I

---

<sup>64</sup> Strategiplan for Det Norske Teatret 2000 – 2004.

tillegg hadde de 50 % overtidsbetaling. Det var vanskelig å forstå at selve avsparingen representerte en kroneverdi. De avspaserte jo bare innimellom når arbeidsmengden tillot det og gikk dessuten på månedslønn. Tiden som ble avspasert tilsvarte seks årsverk. Regnestykket var vanskelig å forstå for de ansatte.

Det enkelttiltaket som ga de største økonomiske besparelsene i forbindelse med snuoperasjonen på teatret, var dermed at de ordningene direktøren her omtaler, ble fjernet. I tillegg til å vise hvor store kostnader disse ordningene påførte teatret, dokumenterte beregningen dessuten at det var et stort internt slakk på teatret. Ved hjelp av regnestykket ble det synliggjort at det på den ene siden koster penger å ha folk ansatt, og på den andre at mange av medarbeiderne hadde mye ledig tid. På denne måten ble det gjort klart at det ikke var god nok sammenheng mellom utgiftene teatret hadde på den ene siden og produktiviteten på den andre. Det ville altså være penger å spare på å stramme inn driften. Snuoperasjonen skulle således bidra til å skape et større samsvar mellom "input" og "output".

Med et slikt utgangspunkt handlet snuoperasjonen i følge direktøren ikke primært om å iverksette enkelttiltak som for eksempel bortfallet av de lokalt framforhandlede avtalene. Snuoperasjonen var av mer grunnleggende karakter. For å kunne snu økonomien var det også nødvendig å snu mentaliteten på teatret. Man sto dermed overfor en mer dyptgripende og langsiktig utfordring:

Det er jo som å snu et stort tankskip. Det er en treghet i systemet når du begynner å snu. Men etterpå går den jo raka veien videre. Så jeg føler at vi er der, at båten er snudd og den drar videre. Vi er jo ikke i mål, men vi har kommet langt, og mye av det vi har gjort underveis er varig. Det handler om å få snudd en drift som jobber videre på den nye måten.

Snuoperasjonen måtte ikke ende opp som en kortsiktig økonomisk redningsaksjon. En måtte sikre seg at virkningene av snuoperasjonen ble varige. Teatrets økonomi måtte sikres inn i framtiden. For å få til dette var det nødvendig å endre tenkemåten på teatret.

For det første ble det gjort klart at hver enkelt ansatt måtte være innstilt på å fylle sin arbeidstid fullt ut. De ansatte kunne ikke lenger regne med å ha ledig tid til overs. For å skaffe seg et håndfast redskap for å realisere målet om økt kapasitetsutnyttelse etablerte teatret derfor en praksis for å registrere den enkelte ansattes eventuelle dødtid. Ansvar for å gjennomføre dette tiltaket ble tildelt avdelingslederne:

Alle leiarar blir pålagde å ha eit meir aktivt forhold til å registrere ledig kapasitet hos medarbeidarane i gruppa og at dei saman med leiinga ved teatret ser på om det er råd å få til alternativ bruk av medarbeidarane i kortare eller lengre periodar. Det ligg i teatrets eigenart at det kan oppstå ledig kapasitet i periodar. Det bør likevel vere ei haldning at ressursane skal brukast fullt ut. Dette er viktig for teatrets økonomi og det er også god personalpolitikk. Å praktisere dette vil primært vere eit leiaransvar, men

vil stille krav til dialogen med dei tilsette. I praktiseringa vil det vere avgjerande at det blir vist fleksibilitet. Det bør leggjast vekt på alternative oppgåver som utnyttar og utviklar kompetansen til den tilsette. Det blir understreka at det også bør vere haldningar hos den enkelte til å ta initiativ til prosessar som kan føre fram til at kompetansen til vedkommande blir brukt.<sup>65</sup>

Ved å registrere den ledige kapasiteten til hver enkelt ansatte kunne teatret skaffe seg oversikt over hvor stort eller lite arbeidspress som lå til hver enkelt stilling på teatret. Dette skulle legge til rette for å få til en bedre utnyttelse av de personalressursene teatret uansett betaler for. Som sitatet viser, ble det lagt opp til at der det ble avdekket ledig tid, skulle denne så vidt mulig fylles med andre arbeidsoppgaver. For å fylle opp eventuell dødtid eller utnytte arbeidstiden bedre ble det tatt sikte på å myke opp en del av de ”fordistiske” strukturene på teatret. For eksempel ble det lagt vekt på å skape flere ”multi-funksjoner”. En del av stillingene fikk dermed et bredere spekter av arbeidsoppgaver enn det det har vært tradisjon for på institusjonsteatrene. Ideen om å skape flere multi-funksjoner er først og fremst blitt realisert ved at grensene mellom en del av yrkesgruppene, især de tekniske, et stykke på vei er blitt visket ut. For eksempel må alle som ansettes som påkledere ved teatret, nå være sømutdannet, slik at de også kan jobbe på systuen når det er mye å gjøre der. Og de som er ansatt på systuen, må stille opp som påkledere i perioder når påklederne har stort arbeidspress, det vil si i starten av en ny produksjon. Med snuoperasjonen tok teatret således sikte på å ”hjelp av med de største toppene og (...) få vekk de dype dalene”<sup>66</sup> i arbeidspresset som ligger til hver enkelt stilling på teatret, ved å øke fleksibiliteten. For noen yrkesgrupper er det i denne sammenhengen blitt skapt nye arbeidsoppgaver for å utnytte arbeidskapasiteten bedre. Ikke minst gjelder dette for skuespillerne, noe jeg skal komme tilbake til litt senere.

For det andre ble medarbeiderne oppfordret til å se etter endringsmuligheter når det gjaldt å finne ressursbesparende rutiner og framgangsmåter på deres respektive ansvarsområder. Det ble formidlet at det var de ansatte selv som hadde de beste forutsetningene for å komme med forslag til hvordan arbeidsoppgaver kunne utføres på en mer effektiv måte. Slik var det et fundamentalt punkt i snuoperasjonen å få de ansatte med på en ny tenkemåte hvor hensynet til effektiv ressursutnyttelse sto i sentrum. I motsetning til den klassiske fordistiske organisasjonsmodellen hvor organiseringen og utførelsen av arbeidsoppgavene formidles ovenfra, ble det på denne måten lagt vekt på å skape engasjement

---

<sup>65</sup> Rapport frå ressursgruppa som har vurdert tiltak som kan redusere kostnadene ved drift av Det Norske Teatret. s. 4.

<sup>66</sup> Jf intervju med direktøren.

nedenfra. Direktøren understreker således at engasjementet og velviljen blant medarbeiderne har vært avgjørende for at snuoperasjonen har blitt så vellykket:

Vi leter stadig etter nye ting. De ansatte på huset er bevisste og flinke til å komme med forslag selv når de ser ting som kan gjøres annerledes, og vi kan drifte på en lettere måte. Vi hadde ikke hatt en så vellykket snuoperasjon hvis ikke vi hadde hatt så fine krefter på huset som vi har.

Et viktig moment i snuoperasjonen har således vært å forme engasjerte og fleksible medarbeidere som internaliserer betydningen av maksimal utnyttelse av tid og andre disponible ressurser. Således har prosessen langt på vei handlet om å bevisstgjøre medarbeiderne om forholdet mellom kostnader og produktivitet på en slik måte at de kontrollerer seg selv og tar innover seg betydningen av effektiv ressursutnyttelse.

Samtidig ble det også formidlet at den økonomiske situasjonen var svært alvorlig, og at konsekvensene i verste fall kunne bli langt mer ubehagelige enn det teatret hadde lagt opp til i første runde. Hvis teatret ikke klarte å kutte kostnadene på annen måte, ville det bli nødvendig å ta opp spørsmålet om permitteringer og oppsigelser: ”Dersom nokre av tiltaka ikkje lar seg gjennomføre, må administrasjonen finne alternative tiltak. I verste fall må ein da også vurdere permitteringar og reduksjon i talet på tilsette.”<sup>67</sup> Usikkerhet knyttet til egen stilling dannet dermed et viktig bakteppe når teatrets medarbeidere ble oppfordret til å bli med på en ny tenkemåte i driften av teatret. I en viss forstand ser det på denne måten ut til at den disiplineringprosessen som jeg i kapittel 5 tolket den statlige forvaltningen av scenekunstinstitusjonene inn i, her er blitt adoptert og satt i verk på ”mikronivå”. For å øke kostnadsutnyttelsen tar teatret i bruk teknikker som synliggjør forholdet mellom de kostnader som følger med hver enkelt ansatt, og hva medarbeiderne bidrar med gjennom faktisk utført arbeid.

La oss se litt nærmere på hvilke virkninger dette har hatt for skuespillerne.

#### *7.2.4 Faste stillinger under press*

Det har lenge vært praksis for at skuespillerne ved institusjonsteatrene, særlig i Norden, har blitt ansatt i faste stillinger. Denne ordningen har hatt en kunstnerisk legitimering i den såkalte ensembleideen. Det kunstneriske ensemblet defineres som en gruppe eller et kollektiv av kunstnere som arbeider sammen over tid med utgangspunkt i en felles kunstnerisk målsetning eller visjon (Langsted 1999). Ensembleideen bygger således på en forutsetning om at kontinuitet og varig fellesskap er nødvendig for å realisere god teaterkunst. I denne

---

<sup>67</sup> Rapport fra ressursgruppa som har vurdert tiltak som kan redusere kostnadene ved drift av Det Norske Teatret. s. 4.

sammenhengen er det gjerne blitt argumentert for at det er i et fast ensemble at både den enkelte skuespiller og samspillet mellom ulike skuespillere best kan utvikle seg. Idealet er da at alle skuespillerne som er del av det fellesskapet ensemblet utgjør, pendler mellom store og små roller. En av de eldre mannlige skuespillerne forklarer på følgende måte hva han mener er fordelene med et fast skuespillerensemble:

Og her på teatret, så vokste jo jeg opp med nettopp ensemblefølelsen. Da var det slik den gangen at de store skuespillerne, de så du ikke bare i store roller. Du så dem i mellomroller, og du så dem i små roller. De bekledd hele spekteret av roller. Og det tror jeg er sunt at ikke noen bare går i hovedroller og bare spiller seg selv etter hvert og glemmer at de skal tilføre seg selv også nye momenter og inspirasjoner. Og noen små bare går og blir frustrerte og spiller noen små og noen mellomroller og ikke blir kjent med de vekslingene mellom de tre hovedfasene: store roller, mellomstore og små. Det tror jeg er sunt, for egen kunstnerisk del. Og det kan man egentlig bare få til i et ensemble. Det er jo der det skjer. Det samspillet.

Praksisen med faste skuespilleransettelser kan dessuten ses i lys av at relasjonen mellom institusjonsteatrene og Statens teaterhøgskole lenge har ivaretatt en form for profesjonskontroll av skuespilleryrket. Utdanningen av skuespillere ved Statens teaterhøgskole har i antall og innhold vært nærmest perfekt tilpasset institusjonsteatrenes behov for rekrutter og kompetanse.<sup>68</sup>

Ordningen med fast ansatte skuespillere har imidlertid av flere grunner kommet under press i løpet av de siste årene. I tråd med kritikken av institusjonsteatrene som ukunstneriske er det blitt pekt på at de eksisterende ensemblene langt fra er basert på noe kunstnerisk felleskap. Det er ikke stort annet enn felles arbeidsgiver som forener skuespillerne som er ansatt på et teater, påpekes det.<sup>69</sup> I takt med den tiltakende tendensen til å realisere scenekunstoppsetninger i form av tidsbegrensede prosjekter har dessuten idealet om langvarig kunstnerisk felleskap bleknet. I tillegg har konkurransen om skuespillerjobbene på institusjonsteatrene økt betraktelig, særlig fra midten av 1990-årene. En strøm av skuespillere med utdanning fra andre skoler, særlig i utlandet, har utfordret det monopolet Statens teaterhøgskole lenge har hatt på å utdanne skuespillere. Teaterfeltet preges således av overrekruttering og økt konkurranse. Dette gjenspeiles for eksempel i det faktum at medlemstallet i Norsk Skuespillerforbund i perioden 1994-2003 økte om lag en ½ gang

---

<sup>68</sup> Se Sirnes 2001, Mangset (2004a, 2004b) og Bjørkås (1998b) for en mer inngående analyse av profesjonstrekkene ved skuespilleryrket.

<sup>69</sup> Se for eksempel "Det ukunstneriske teatret" av Hans Henriksen, Kai Johnsen, Kristin Bredal, Yngve Sundvor, Per-Olav Sørensen, Ole Anders Tandberg, Marit Moum Aune, Jon Tombre og Morten Traavik, kronikk i Dagbladet 10. november 2000.

(Mangset 2004b:13).<sup>70</sup> I tillegg er det blitt påpekt at praksisen med å ansette skuespillere i faste stillinger har ført til at "ensemblene" er blitt skjevt sammensatt når det gjelder alder og kjønn. I årenes løp har det oppstått et misforhold mellom alders- og kjønnssammensetningen av de fast ansatte skuespillerne og alders- og kjønnssammensetningen av de tilgjengelige rollene. Dette har skapt en situasjon hvor mange av de fast ansatte skuespillerne, især kvinner over 40 år, går lange perioder uten at de har noen roller å spille. Alders- og kjønnssammensetningen i ensemblet er på denne måten blitt forstått som hovedårsaken til at skuespillerne på teatret på den ene siden har mye uutnyttet arbeidskapasitet og på den andre at teatret har måttet engasjere en del skuespillere utenfra for å besette rollene i forestillingene sine.

For å bøte på denne situasjonen har styret ved teatret besluttet at antallet fast ansatte skuespillere bør reduseres fra 50 til 35.<sup>71</sup> Planen om å redusere skuespillerstaben ble begrunnet med at det var "nødvendig for å tryggja kunstnarleg kvalitet og konkurransen mellom kulturaktørane i samfunnet." Styret påpekte at: "Når økonomi eller kompetanse gjer det nødvendig, må teatersjefen føreta justeringar i organisasjonen eller på bemanningssida for å halde budsjetttrammene eller sikre rett kompetanse."<sup>72</sup> I løpet av de siste årene er det således bare et par skuespillere som har fått fast ansettelse. Nye tilsetninger har primært vært midlertidige enten i form av kontrakter for enkeltvis stykker eller engasjementer av ulik varighet.

Reduksjonen av skuespillerstaben er imidlertid ikke et tiltak som er særskilt for Det Norske Teatret. De fleste store institusjonsteatrene har lagt seg på samme linje. Antallet fast ansatte skuespillere reduseres. Måten teatersjef ved Riksteatret i perioden 1997-2005, Bente Erichsen, forteller om reduksjonen av sitt skuespillerensemble på, antyder at legitimiteten av faste stillinger for skuespillere er radikalt endret. Ordningen med fast ansatte skuespillere vekker ikke lenger bare positive assosiasjoner. Frilansskuespilleren som veksler mellom jobber på ulike tidsavgrensede prosjekter innen film, tv og teater, framstår som mer i takt med tiden:

Det er besluttet at de når de faste skuespillerne ved Riksteatret slutter ved naturlig avgang, skal nye skuespillere ikke ansettes fast. På den måten blir vi mer og mer et prosjektteater. Som vi til dels er allerede. Våre skuespillere har snittalder på 60. Ikke noen naturlig Annie i *Annie Get Your Gun* blant dem, for å si det sånn. Da må vi

---

<sup>70</sup> Imidlertid knyttes det gjerne et visst forbehold til hvorvidt medlemsveksten i Norsk Skuespillerforbund gjenspeiler den reelle veksten i antall skuespillere, ettersom organisasjonsgraden kan ha blitt svekket i samme periode (Mangset 2004b:13).

<sup>71</sup> Strategiplan for Det Norske Teatret år 2000 – 2004. s. 6.

<sup>72</sup> Strategiplan for Det Norske Teatret år 2000 – 2004. s. 6.



prosjektansette, det vil si jeg har valgt prosjektansettelser, fremfor årskontrakter, for å kunne velge blant de beste til hver enkelt rolle. Min erfaring er at unge skuespillere ønsker yrkesutfordringer med stor bredde: De vil gjerne reise med profilerte forestillinger med Riksteatret en gang eller to, for så å veksle mellom et år eller to på andre teatre og roller i tv eller film. De unge reiser gjerne med store roller, de er ikke like interessert i å reise med en liten rolle – de færreste ønsker fast ansettelse på Riksteatret.

Slik framstår faste skuespillerstillinger langt på vei som en akterutseilt og lite dynamisk ordning som verken tjener den enkelte skuespillers eller institusjonsteatrenes ønsker og behov. Og tilværelsen som frilansskuespiller er uten tvil blitt langt mer utbredt i løpet av de siste ti-femten årene. For eksempel har andelen frilansere blant medlemmene i Norsk Skuespillerforbund i perioden 1994–2003 økt fra vel 1/3 til knapt 2/3 (Mangset 2004b).

### 7.2.5 Teatrets seksualitet

Den endrede legitimiteten av faste skuespillerstillinger har ikke minst blitt merkbar for skuespillere som faktisk sitter i faste stillinger, men som går lange perioder uten å få roller, som nevnt vil det først og fremst si kvinnelige skuespillere over førti år. På den ene siden framstår disse skuespillerne som en kostnadsbyrde for teatret, ettersom de ikke oppfattes som aktuelle for teatrets oppsetninger. På den andre siden blir de oppfattet som en propp i systemet som stenger veien for skuespillere utenfra som vil inn. De hindrer reell konkurranse om rollene, og de frarøver talentfulle rekrutter muligheten til å få prøvd seg. De eldre kvinnelige skuespillerne har således stått lagelig til for hogg når teatrene har skullet kvitte seg med ”daukjøttet”. En kvinnelig frilansskuespiller som i flere sammenhenger har vært engasjert ved Det Norske Teatret, forteller på denne bakgrunnen at hun for sin del ikke lenger ser på fast stilling på teatret som en udelt fordel. Å sitte i en fast stilling og samtidig vite at både teatersjefen og konkurrentene utenfor teatrets porter ønsker henne vekk, skaper en situasjon med få muligheter til å realisere egen kompetanse på en god måte:

Hvis du ser på institusjonsteatrene, så sitter det da per i dag små kjerner igjen av de ensemblene som en gang var. Og er mer eller mindre flau over de faste stillingene de har og føler i hvert fall ikke at de fortjener dem. Hvis jeg skal sleivsparke veldig, ikke sant. Jo, jo, de unge føler at de fortjener dem, men alle som er over førti, vil føle at jeg fikk den jo en gang på 70-tallet, og jeg får vel sitte her til jeg går av, og det er jo ingen som liker at jeg sitter her, og teatersjefen vet nok ikke hva han skal bruke meg til, ikke sant. I hvert fall kvinnene da, la oss si det sånn. Det er ikke et særlig godt utgangspunkt for å være, verken særlig motivert eller veldig god å ha i en gruppe mennesker. Du er utrygg. Du er rett og slett utrygg, ikke sant. Så har du samtidig et *enormt* press utenfra. Du har en teatersjef på toppen som egentlig bare har lyst til å kutte ned, men som ikke kan. Og så sitter du og ser unge sultne frilansere som kommer inn med mord i blikket fra produksjon til produksjon og har lyst til å bli. Det er *så* mange kriterier for at du ikke skal utføre jobben din på en god måte. *Enormt* mange

kriterier, og jeg har etter hvert begynt å synes *synd* på de som sitter i de stillingene der inne, for at det rotteracet som jeg opplever at det er, og som igjen går på så vage kriterier. Det er liksom ikke, det er ikke som å få en meget pluss til eksamen, eller det er ikke som å få, det er ikke som å ha levert et produkt som ble til så og så mange tusen kroner. Du har vært god eller ikke god. Du har fått, det nærmeste vi kommer konkrete kriterier, det er femmere eller seksere på terningen. Og det er helt forferdelig. Det er egentlig helt grusomt.

Som fast ansatt kvinnelig skuespiller over førti år, har du i følge denne informanten nærmest alle odds mot deg for å gjøre en god jobb. Samtidig er det én ting det kommer an på for skuespillerne: å være god på scenen. Det er de kunstneriske prestasjonene på scenen som danner grunnlaget for den anerkjennelse eller ære du tildeles på feltet. Skuespillerne framhever at for å fortjene jobben på et teater må du kontinuerlig prestere kunstnerisk på scenen. Du kan ikke flyte på tidligere sceneprestasjoner. En ung kvinnelig skuespiller forteller således at hun mener at dette gjør skuespilleren særlig sårbar:

Og man har ikke, jeg kan ikke peke på, jeg kan ikke, jeg tenkte på det da svigerinna mi som akkurat var ferdig med hovedoppgaven sin og satt sånn og klappa på den og sa dette, dette har jeg gjort. Jeg har ikke noe, jeg har ikke, hva skal jeg si, vi bærer liksom med oss hele tida det vi kan og det vi... Det er forgjengelig, jeg kan ikke henvise til, peke på den forestillinga eller på den, det er borte, det er dødt for alltid. Og det eneste jeg er, og det eneste jeg kan vise til, det er det jeg gjør akkurat nå, når du ser på meg i kveld, når jeg spiller dette stykket. Du har ikke noe konkret og du har ikke, og derfor så gjør det det kanskje ekstra sårbart, fordi man ikke kan vise til noe annet enn det man går og står i. Det er jo det som bor inni en på en måte. Det gjør det nok veldig sårbart.

Det er påfallende at de faste skuespillerstillingenes fallende legitimitet primært har rammet kvinnelige skuespillere over førti. Hva er det som har gjort denne gruppen så utsatt? I en artikkel om teaterpolitikk i Norden har statsviteren Thorvald Sirnes satt de eldre kvinnes problemer i teatret i forbindelse med det han betegner som teatrets seksualitet (Sirnes 2001). Sirnes hevder her at seksuell attraksjon er en vesentlig komponent i estetiske inntrykk, ikke minst når det ikke er et eksplisitt tema ved teaterstykket. Den danske teaterviteren Jørn Langsted (2005:9) har omtalt dette aspektet ved teatret på følgende måte:

Teater er en kødelig kunstart. Teater er, at nogen kikker på nogen andre, der gør et eller andet, handler og foregiver at være nogen andre, end de er. Og alle er enige om, at der er noget lystfuldt forbundet med denne kikken på nogen andre, der efterligner og genskaber.

Slik sett handler skuespillerens arbeid om å produsere begjær hos tilskuerne. Langsted påpeker videre at teatrets ”lystfulde karakter” gjennom teaterhistorien har medført at ”man så vidt mulig har skullet holde kvinder og børn væk fra det, i hvert fald når teatret blev mere institutionaliseret og kom væk fra gader og torve” (samme sted).

I teaterhistorisk sammenheng inntok kvinnelige skuespillere scenen relativt sent. Kvinnenes inntreden på teaterscenen fant sted på noe ulikt tidspunkt i forskjellige land, men fram til 1500- og 1600-tallet ble kvinneroller som regel spilt av menn. Og det er et velkjent faktum at kvinnerollene i Shakespeares dramaer i hans samtid ble spilt av unge menn (Langsted 2005, Hov 1990, 1998). Kvinnelige skuespillere ble dessuten lenge, både med rette og urette, betraktet som prostituerte (Hov 1990). Teaterviteren Live Hov påpeker at kvinnenes inntreden på teaterscenen kan settes i sammenheng med en ny litterær tendens i middelalderen og renessansen, nemlig dyrkingen av kjærlighetsparet: ”Erotikken fødes i middelalderen” (Hov 1990:21).

På et implisitt nivå kan det altså tenkes at den seksuelle dimensjonen ved teatret, eller skuespillernes produksjon av begjær, har en viktig betydning for hvordan teaterstykker blir rollebesatt. I et portrettintervju i Dagbladet Magasinet våren 2001 satte den anerkjente skuespilleren Anne Marit Jacobsen fokus på hvilken betydning attraktivitet tråd med etablerte idealer om skjønnhet har for kvinnelige skuespillere for å få roller. Hun hevdet i dette intervjuet at hun nok mange ganger har blitt forbigått når klassiske kvinneroller er blitt besatt, rett og slett på grunn av sitt utseende og sin vekt: ”Jeg har vært for tjukk. Jeg er en kjempeskuespiller, men jeg har vært for tjukk.”<sup>73</sup> I en oppfølgende reportasje var det flere kvinnelige skuespillere som bekreftet Jakobsens utspill.<sup>74</sup> Det ble pekt på at det eksisterer klare forestillinger om hvordan de klassiske kvinnerollene skal se ut. Agnete Haaland, skuespiller og leder av Norsk Skuespillerforbund, mente at: ”Utseende er nok viktig i forhold til hvor vågalt og fantasifullt teatersjefene tenker når de skal besette roller. Når de for eksempel skal ha en Julie, så skal hun alltid være en ung, sval jente, selv om det kunne blitt like bra med en frodig skuespiller.” Skuespilleren Marit A. Andreassen pekte på at teatersjefer og instruktører nok står for ”en ubevisst tenkning på området. De har et bilde i hodet av hvordan Hedda og Nora skal se ut, gjerne vakker og tynn, og lar seg styre etter det. Det ligger nok dypt i dem.” I denne forbindelsen ble det også pekt på at utseende kanskje tillegges stor vekt ved opptak til skuespillerlinjen ved Teaterhøgskolen. Marit A. Andreassen uttalte for eksempel at ”Når jeg ser på noen av kullene fra Teaterhøgskolen, så ser de jo ut som modeller fra Vogue.” Og daværende kulturminister, med bakgrunn som skuespiller og teatersjef fra Nationaltheatret, Ellen Horn, uttalte at:

---

<sup>73</sup> ”Et nummer for stor”, Dagbladet Magasinet 5. mai 2001.

<sup>74</sup> ”- Utseende teller for mye”, Dagbladet 5. mai 2001.

Jeg tenker mye på dette selv, på hva som vil skje etter at min statsrådstid er over. Teatret er veldig konservativt. Jeg tror det er veldig viktig at vi er bevisst problemet, og at man for eksempel på Teaterhøgskolen er steintøff på å bare gå etter talent.

I en reportasje noen år senere hevdet Anne Marit Jacobsen at konvensjonelle skjønnhetsidealer ikke på samme måte har begrenset de mannlige skuespillernes muligheter til å få roller:

Nå tror jeg ikke det er mer fokus på skjønnhetsidealer ved teatret enn andre steder. Men det er fortsatt slik at kvinner må kjempe mye mer for å få roller. Det er kanskje stygt å si det, men jeg har mannlige kolleger som ser ut som et helvete. Men roller får de. Menn er bare pittoreske, de, når de er skeive og rare. Men det kan jeg si: Jeg er kanskje stygg. Men jeg er en jævla god skuespiller, sier hun og ler høyt.<sup>75</sup>

Jacobsen mener altså at det er strengere normer for utseende som gjelder for de kvinnelige enn for de mannlige skuespillerne.

Opplevelsen av å få sitt utseende og sin fysiske framtoning vurdert kommer også til uttrykk i noen av intervjuene jeg har gjort på feltet. En av de kvinnelige skuespillerne forteller for eksempel at:

Det er så utrolig mange frustrasjonsmomenter i forhold til å komme fram til det stedet hvor du kan få gjort noe bra. Hvor du kan få jobbet med en gjeng mennesker som er bra og få gjort noe bra (ler). Det er liksom, du skal igjennom så utrolig mye ryggslkking og kontakting og subjektiv synsing om deg som person om alt fra hvor langt øynene dine står fra hverandre til hvordan håret ditt er, til hva slags pupper du har da, for å komme fram til det stedet hvor du skal få lov til å gjøre det som er gøy.

Her uttrykker hun sine frustrasjoner over at veien fram mot realiseringen av teaterprosjekter ofte fortøner seg som en slags hinderløype hvor hun må mestre mange forhold som hun oppfatter å være irrelevante, ikke minst omhandler flere av disse hindrene hennes fysiske attraktivitet på scenen.

I tråd med begreper fra skeiv teori (queer theory) kan institusjonsteatrenes iscenesettelse av kjønn forstås som uttrykk for og bekreftelse av heteronormativitet (Mühleisen 2002). I skeiv teori forstås heteronormativitet som et underliggende prinsipp som organiserer forestillinger om kjønned atferd på en bestemt måte, nemlig med utgangspunkt i heteroseksualiteten. Det kan altså hevdes at når institusjonsteatrene rollebesetter teaterstykker, tar de utgangspunkt i en normalisert forståelse av heteroseksualitet.

Sirnes (2001) påpeker på lignenden vis at de eldre kvinnes manglende attraktivitet på scenen, og de mindre billedskjønne eller slanke blant de yngre, kunne vi kanskje legge til, er et uttrykk for at teatret bygger på konvensjonelle og normaliserte forståelser av seksualitet.

---

<sup>75</sup> "Skjønnhet kommer innenfra", Dagbladet Magasinet, 8. mai 2004.

Teatret er ikke en arena som bidrar til refleksjon over seksualiteten, men snarere en institusjon som formidler og reproducerer tradisjonelle oppfatninger av seksualitet. Den normaliserte seksualiteten er så konstitutiv for teatret, at kvinner som ikke lenger er fruktbare, eller som på annen måte ikke anses for å være attråverdige nok, således ikke er attraktive på scenen heller.

Som vi har sett, forklares overskuddet av eldre kvinnelige skuespiller uten roller med at teaterrepertoaret innholder få roller for eldre kvinner. En av de eldre kvinnene på Det Norske Teatret mener det ligger en enkel mekanisme bak dette:

Jeg er jo over femti år. Og en kvinne som er over femti år, det er ikke all verdens roller til oss lenger. Fordi forfattere stort sett, de skriver om yngre kvinner og eldre menn. De skriver om seg sjæl (ler). Og så er det en og annen kone innimellom da.

Samtidig opplever en del av de yngre kvinnene at rollene som er tilgjengelige for dem, er skapt i tråd med en nokså enkel forståelse av kvinner. En av de yngre skuespillerne forteller derfor at hun har et ambivalent forhold til det å bli eldre. På den ene siden er det nå, mens hun er ung, at det er flest aktuelle roller for henne:

Jeg vet jo det at jeg er på mitt mest attraktive sånn aldersmessig som ung skuespillerinne. For det er klart at man er aldri så attraktiv som når man er mellom, altså sånn jobbmessig, det finnes mest kvinneroller rett og slett mellom 25 og 35. Så nå er det ikke så vanskelig å få jobb, men det kan kanskje bli vanskeligere etter hvert. Rett og slett fordi at det er færre roller og færre kvinneroller i verdensdramatikken.

Til tross for at rolletilfanget vil tynnes ut etter hvert som hun blir eldre, forteller hun at hun også ser fram til å få muligheten til å spille en annen type kvinneroller enn dem som tildeles de yngste kvinnene:

Så jeg prøver å være tålmodig, for det er klart at du må spille en del litt sånne små nurk, litt sånne Solveig-skikkelser når du er ung. Når du er yngst på teatret, så må du gjerne det. Jeg gleder meg litt til å bli... Jeg gruer meg til å bli eldre, for jeg er redd for å bli, at det da blir færre roller for meg. Men jeg gleder meg til å få spille kanskje litt mer nyanserte damer. Jeg synes ofte at vi unge jentene må spille de håpløst forelskede, ulykkelig forelskede. Eller det er litt sånn endimensjonalt.

Samtidig som det gis uttrykk for at det er nokså strenge normer som gjelder i vurderingen av kvinnelige skuespillere når det gjelder deres fysiske framtoning og utseende, opplever noen av dem altså også at kvinnerollene de spiller, er lite utfordrende, eller at de bekrefter endimensjonale oppfatninger av hvordan kvinner er. I forlengelsen av dette er det interessant at en av innvendingene mot et stort prosjekt som skulle fremme ny norsk dramatik for ungdomsteater, Den Unge Scenen, har vært det såkalte ”jenteproblemet”. Problemet oppsto i det de ulike ungdomsteatergruppene skulle rollebesette de nye teaterstykkene som hadde

gutter i hovedrollene, og hvor jentene stort sett var tiltenkt roller som kjærester eller søstre av hovedpersonene (Haukelien 2006).

I tråd med Sirnes kan denne siden av teatret tolkes som et uttrykk for at teatret ikke bare reproducerer forståelser av kjønn og seksualitet som er normaliserte i samfunnet generelt. Den forståelsen av seksualitet som ligger til grunn for den kjønns- og aldersvise rollefordelingen innenfor teatret, ligger også et godt stykke etter den allmenne kulturelle utviklingen. Seksualiteten er imidlertid et aspekt ved teatret som i lav grad gjøres eksplisitt. Begjæret som kan være involvert i forholdet mellom ulike aktører i teatersammenheng, framstår som en innforstått og utematisert forutsetning ved virksomheten. Samtidig kan det hevdes at denne dimensjonen er blitt langt mer iøynefallende og påtakelig i takt med disiplineringen av institusjonsteatrene. Når det rettes søkelys mot forholdet mellom kostnadene ved å ha folk ansatt og hvor stort arbeid hver enkelt faktisk utfører, blir det å være en del av "daukjøttet" som er lite seksuelt attraktiv, kanskje mer synlig enn det har vært tidligere.

Repertoarpraksisen og praksisen for fordeling av roller på institusjonsteatrene kan med utgangspunkt i diskusjonen omkring kjønn og seksualitet forstås som tett sammenvevd med normaliserte forestillinger i samfunnet for øvrig. Institusjonsteatrene spiller på veletablerte og selvfølgeliggjorte forestillinger om hva som konstituerer seksuell attraktivitet. Teatret framstår i dette henseende ikke som en arena som overskrider eller utfordrer etablerte oppfatninger. Slik sett kan det hevdes at forestillinger om kjønn og seksualitet på grunnleggende vis problematiserer forestillingen om kunstens autonomi i institusjonsteaterverdenen.

#### *7.2.6 Nye arbeidsoppgaver*

Ved Det Norske Teatret er det med utgangspunkt i snuoperasjonens målsetning om å øke kapasitetsutnyttelsen imidlertid blitt skapt en del nye arbeidsoppgaver for skuespillere med mye ledig tid, ikke minst etter initiativ fra skuespillerne selv. Det er blant annet etablert en rekke aktiviteter som henvender seg til ulike publikumsgrupper: *EventyrForteljeTeaterStund*, *Lunsj & Lyrikk*, *Ord over grind* og *Suppeteatret*. I tillegg har skuespillere med ledig kapasitet jobbet med å lage opplegg for teatrets sponsorer. Direktøren påpeker imidlertid at disse tiltakene i og for seg ikke har bidratt til noen kostnadsreduksjon. De nye arbeidsoppgavene som er blitt skapt med utgangspunkt i skuespillernes ledige kapasitet, har imidlertid vært positive i den forstand at de har økt aktivitetsnivået på teatret:

Skuespillerne har selv grepet tak i sin ledige kapasitet. Det har egentlig ikke redusert kostnadene, men de har skapt mye aktiviteter som jo kommer teatret og publikum til gode.

En av de eldre kvinnelige skuespillerne forteller at muligheten til å arbeide med egeninitierte prosjekter innebærer at hun opplever at det er bruk for henne, til tross for at hun ikke så ofte får roller i de ordinære oppsetningene på teatret. At det er åpnet for at skuespillerne kan skape egne aktiviteter, innebærer at hun kan bli ved teatret arbeidslivet ut, uten å føle at hun bare er en utgiftspost:

Nei, altså jeg håper egentlig på å få være her. Jeg føler at jeg kan bidra med noe. Her. Og det har jeg for så vidt fått lov til å gjøre også, fordi etter hvert, man blir jo en voksen dame. Jeg var blant fire som startet *EventyrForteljeTeaterStund*, og det var et eget initiativ fra skuespillere. Og det er ikke alltid man får lov til å gjøre den slags prosjekter på egen hånd. Men det har vi fått lov til her på dette teatret, og det har blitt en suksess. Pluss at man da lager matineer selv: *Lunsj & Lyrikk*. Altså, man har flere ben å stå på enn det at man er med på produksjonene her.

Den samme skuespilleren framhever at muligheten til å skape egne prosjekter på teatret til og med gir henne større frihet enn om hun bare skulle arbeide på de ordinære oppsetningene.

Vi har liten innflytelse på produksjonene. På de store produksjonene så må du som fast ansatt ta til takke med den rollen du får. Men i perioder hvis du ikke har så mye å gjøre, så kan din egen kreativitet gjøre det slik at du kan lage egne programmer og få ja til å sette de i verk. Vel å merke hvis det ikke koster penger da. Det er veldig mye man kan gjøre som ikke koster penger. Det er en kjempemulighet.

Det ser altså ut til at etableringen av nye arbeidsoppgaver for skuespillerne, et stykke på vei fungerer som en buffer for de problemene som har oppstått i kjølvannet av den endrede legitimiteten av faste skuespillerstillinger. Om du ikke blir valgt ut til rollene i stykkene som spilles på de ordinære scenene, kan du delta i andre aktiviteter som i lys av forsøkene på å øke ressursutnyttelsen på teatret, gir ansettelsen mening. La oss nå se litt nærmere på forholdet mellom den økonomiske dimensjonen ved teatret og repertoarutvelgelsen.

### 7.2.7 *Torpedo under arken*

Høsten 2001 fikk Teater Ibsen i Skien ny teatersjef. Tilsettingen var kontroversiell og omstridt. Den nye teatersjefen hadde gjennom mange år arbeidet innen den frie scenekunsten, ikke minst som teatersjef ved Black Box Teater i Oslo<sup>76</sup>, men hun hadde ingen meritter fra den institusjonelle teaterverdenen. Som første forestilling ved teatret valgte den nyankomne

---

<sup>76</sup> Black Box Teater er i motsetning til de fleste andre norske teatrene, et teater uten fast tilknyttede kunstnere. Teatret fungerer som en scene hvor ulike aktører innen den frie scenekunsten, både fra Norge og andre land, kan sette opp sine produksjoner. Black Box oppfattes således som et teater med en langt mer eksperimentell profil enn de andre institusjonsteatrene.

teatersjefen å sette opp et stykke om Henrik Ibsen, *Torpedo under arken*, med undertittelen *et lydbilde om Henrik Ibsen*.<sup>77</sup> Forestillingen ble skapt av performance-kunstnere med høy stjerne innen dansk avantgardeteater. Stykket ble utviklet med utgangspunkt i idealet om "likestilt dramaturgi". Dette innebar at teksten, som vanligvis oppfattes som det bærende elementet i teaterforestillinger, i alle fall innenfor den teatertradisjonen institusjonsteatrene er del av, ble tillagt mindre vekt, og at lyd, lys, handling og talt tekst var sidestilte elementer i forestillingen. *Torpedo under arken* ble således skapt som "et møtested for flere kunstformer, for billedkunst, poesi og teater".<sup>78</sup> Forestillingen måtte imidlertid raskt tas av plakaten. Etter premieren, som hadde fullsatt sal, hadde teatret knapt solgt billetter til de neste framføringene. Saken fikk mange og store medieoppslag. På den ene siden ble det stilt spørsmål om det ikke var en uoverstigelig kløft mellom den nye teatersjefens teatersyn og det lokale publikummets teaterinteresse. Den manglende publikumsinteressen for hennes første forestilling ble tolket som tegn på at teatersjefen ikke hadde klart spranget fra det som ble oppfattet som en esoterisk og eksperimentell teaterverden i hovedstaden, til de kulturelle realitetene som ligger til grunn for virksomheten ved et regionalt institusjonsteater. På den andre siden ble saken framstilt som en økonomisk fadese: Bare 130 personer så forestillingen som det hadde kostet 1,2 millioner kroner å lage. Det betydde at hver billett var sponset med 10 000 kroner!

Repertoaret oppfattes som det fremste uttrykket for teatrene kunstneriske profil. Hvilke stykker teatrene velger å spille, og hva slags scenisk utforming de får, utgjør et avgjørende grunnlag for hva slags kunstnerisk legitimitet teatrene har. Oppstusset rundt *Torpedo under arken* synliggjør imidlertid at legitimiteten av repertoaret på teatrene ikke ene og alene baserer seg på de kunstneriske ambisjonene teatersjefene søker å realisere gjennom repertoaret. Repertoarets legitimitet avhenger også av om det samsvarer med publikums preferanser og interesser. Oppstusset rundt tiltredelsesforestillingen til den nye teatersjefen ved Teater Ibsen, som tidsmessig falt sammen med intervjuet jeg gjorde med teatersjefen på Det Norske Teatret, Vidar Sandem, er en sentral referanse når han omtaler de hensyn han må ta i repertoarutvelgelsen. På spørsmål om hvorvidt økonomiske vurderinger spiller inn i repertoarutvelgelsen, innleder han med å svare:

Jeg har lyst til å si nei. Fordi det, men det er klart du må ta hensyn til det. Altså, du er helt nødt, ellers så er du ferdig.

---

<sup>77</sup> Forestillingens tittel er hentet fra et av Ibsens dikt "Til min ven revolutions-taleren", hvor han i siste strofe skriver "Jeg lægger med lyst torpédo under Arken" (Ibsen 2005 [1869]:502).

<sup>78</sup> "Performanceteateret som tilbud" av Gritt Uldall-Jessen (dramatikeren bak *Torpedo under arken*), kronikk i *Nationen* 18. desember 2001.



Teatersjefen gir på denne måten inntrykk av at det ligger en form for pinlig innrømmelse i å fortelle at økonomiske hensyn utgjør et sentralt moment i repertoarutvelgelsen. Han tilkjenner på denne måten at å snakke om økonomi i denne forbindelsen representerer noe urent. Forestillingen om at kunstneriske beslutninger ikke må underlegges ikke-kunstneriske hensyn, framstår på denne måten som en underliggende forutsetning i måten teatersjefen omtaler repertoarutvelgelsen på. Teatersjefen påpeker imidlertid at situasjonen er at de økonomiske forutsetningene for teaterdriften har en tvingende kraft. Tar du ikke de økonomiske implikasjonene av repertoarutvelgelsen på alvor, kan både du og teatret, før du vet ordet av det, ha forspilt eget eksistensgrunnlag. Økonomiens tvingende betydning innebærer at du som teatersjef må ha et godt kjennskap til hva slags teater publikum er interessert i å se:

Det er jo veldig interessant å se, særlig hvis du sitter i en avis, så er det veldig interessant å se hva som skjer i Skien med en idealistisk veldig flott satsning, men man kunne sagt det på forhånd. Du kan ikke spille dansk performanceteater i Skien. Du må vite hvor du er. Så det er klart at sånne føringer er, du må kjenne publikum en del. Du kan ikke gå totalt i dass på hovedscenen. Du kan gjøre det med små, fordelen her er jo at du har så stort hus og så mange scener, at vi kan kjøre veldig smale ting på prøvesalen, men du kan ikke spille performance på hovedscenen. Da kan du rett og slett være konkurs. Så det skal bli veldig interessant å se hva som skjer. Nå begynner jo oppslagene å komme, så i dag er det Aftenposten. Det er klart du må ta hensyn. Både geografisk og, du må kjenne ditt publikum. Du må vite hvem publikum er. Så jeg tror hun idealistisk går inn i dette. Ikke en billett er solgt (ler). Det er ufattelig. Ikke en. Det er rekord!

Man kan godt eksperimentere, men det må i så fall foregå innenfor trygge rammer. I praksis vil det si i form av små prosjekter på mindre scener. Oppstusset rundt satsningen til den nye teatersjefen ved Teater Ibsen synliggjør således noen av grensene for den kunstneriske friheten teatersjefen har i repertoarutvelgelsen. *Torpedo under arken* viser ironisk nok at det ikke er så lett å revolusjonere den kunstneriske profilen ved institusjonsteatrene uten videre. Man kan ikke ”med lyst sette en torpedo” under repertoartradisjonene på institusjonsteatrenes hovedscene. Det går ikke bare å være idealistisk i kunstneriske spørsmål, man må også være realistisk i forhold til de økonomiske konsekvensene de kunstneriske prioriteringene får.

#### 7.2.8 Et smørgåsbord?

Repertoarutvelgelsen forholder seg på denne måten til en antatt publikumsinteresse. Dette hensynet kommer tydelig til uttrykk i måten teatersjefen på Det Norske Teatret omtaler den kunstneriske profilen på teatret på:

Det skal være et spenn fra det eksperimentelle til det folkelige. Fordi vi er et stort teater. Vi er landets største teater. Fordi at det ligger en folketeatertanke i bønn som vi

ikke må gi slipp på. Og fordi at Det Norske Teatret er det teatret som historisk sett har eksperimentert mest med teater. Så du kan si at noen oppfatter vel det nesten som et sånt smørgåsbord, men altså jeg mener at det er det Det Norske Teatret skal være. Det skal være et teater for alle og for alle interesser, fra de helt, helt smale merkelige rare forestillingene til de store folkelige, glade oppsetningene. (...) Jeg tror på det spennet. Noen oppfatter det som litt sånn, at du ikke er, at du ikke tar noen valg, men jeg mener det er det man gjør. Men den kritikken kommer jo. At hvor er ideologien? Hvor er identiteten? Identiteten ligger faktisk i det mangefasetterte. Men den er vrien å kunne se. Det skjønner jeg. Det skjønner jeg.

Teatret skal i følge teatersjefen altså tilby teater for enhver smak. Ved å formulere repertoarprofilen på denne måten er teatersjefen imidlertid klar over at han kan bli kritisert for å mangle kunstnerisk brodd og retning. Igjen ligger det en erkjennelse av innslaget av noe urent i måten teatersjefen snakker på. En sentral referanse for hans imøtegåelse av kritikken som kommer mot den brede repertoarprofilen, er den finske instruktøren Ralf Långbackas kriterier for hva som kjennetegner "et kunstnerisk teater" (Långbacka 1998 [1977]). Långbacka formulerer her et rungende "Nej tak til 'det store kolde bord!'". Det kunstneriske teatret må snarere utforme et klart selektivt repertoar som bygger på helhetsløsninger, hvor de enkelte repertoardeler understøtter hverandre" (samme sted:162). Bredden i repertoaret ved Det Norske Teatret, så vel som ved mange andre teatre, understøttes kanskje heller av en form for økonomisk disiplinering.

#### *7.2.9 Den økonomiske disiplineringen*

Som vi så i forrige del av dette kapitlet, eksisterer det på den ene siden klare forestillinger om grensen mellom et kunstnerisk og et økonomisk domene på teatret. Økonomiske argumenter skal ikke legges til grunn for kunstneriske valg. På den andre siden er det imidlertid, som vi har sett, stor nærhet mellom den kunstneriske og den økonomiske planleggingen. Kostnadene og den økonomiske fallhøyden som er knyttet til de kunstneriske planene som legges, synliggjøres nærmest umiddelbart gjennom utarbeidelsen av budsjetter. Det blir også gitt klar beskjed dersom de kunstneriske planene ikke samsvarer med det som oppfattes som å være realistiske økonomiske rammer.

Budsjettallene for de enkelte produksjonene og de enkelte delene av produksjonene kanaliseres dessuten ned til det stedet i organisasjonen hvor de aktuelle kostnadene hører hjemme. Ansvar for budsjettoverholdelsen er dermed delegert ned til det utførende nivået. Direktøren på Det Norske Teatret forteller at dette er en praksis hun har tatt med seg fra oljebransjen:

Hver enkelt forestilling styres som et prosjekt. Prosjektstyringen som jeg hadde lært i oljebransjen, har jeg brakt inn i teatret. Det er mange teatre som styrer på den måten. Ansvaret for oppfølging av budsjettene, er delegert ut i organisasjonen.

Da hun innførte prosjektstyring på Rogaland Teater på starten av 1990-årene, ble denne ordningen imidlertid oppfattet som fremmedartet:

Da jeg begynte på Rogaland Teater, var det veldig mye motstand ved at jeg gikk ut med budsjettallene i organisasjonen. Deler av ledelsen trodde at det ville medføre at de ansatte kom til å bruke mye mer penger enn de ellers brukte. Slik jeg ser det, ansvarliggjør man folk ute i organisasjonen, og jeg har aldri erfart at det bidrar til kostnadsøkning. Tvert i mot, så går det sport i å klare seg under.

På denne måten foregår det en kontinuerlig kontrollering og disiplinering av de økonomiske følgene av det kunstneriske planleggings- og realiseringsarbeidet.

I leggingen av et repertoar er det dessuten ikke uvanlig å følge en grunnstruktur som henter sitt rasjonale fra en markedsøkonomisk tankegang om å tilpasse produktene til bestemte nisjer. I tråd med teatersjefens uttalelser ovenfor er det etablert klare oppfatninger om bruken av ulike scener. De største institusjonsteatrene har flere scener med ulik størrelse. Forestillingene på de største scenene regnes i utgangspunktet for å være de mest kostnadskrevende. Samtidig har de største scenene høyest antall seter og således størst inntektspotensial. Ut fra slike vurderinger fylles de store hovedscenene primært med store, folkelige forestillinger med antatt bred publikumsappell, samtidig som prosjekter som oppfattes som kunstnerisk smale, gjerne legges til de mindre scenene. Således kategoriseres ulike typer forestillinger etter markeds potensial og målgruppe og knyttes opp mot ulike typer scener. Disse prinsippene ble for Det Norske Teatrets vedkommende knesatt av styret i strategiplanen for den perioden hvor teatret skulle gjennom den økonomiske snuoperasjonen.<sup>79</sup> I 1999 vedtok styret en strategiplan som skulle gi retning til den økonomiske snuoperasjonen som sto for tur. Strategiplanen spesifiserer i tråd med den ovennevnte tankegangen om bruken av ulike scener at repertoaret på hovedscenen først og fremst skal være nytolkning av klassikere, musikaler, familieforestillinger, komedier og farser. På Scene 2 skal det spilles ”ny norsk og internasjonal dramatik, barne- og ungdomsteater og musikkteater”. Prøvesalen skal ha et ”Eksperimentelt og utforskende repertoar. Ein plass for kunstnerleg initiativ frå dei tilsette. (Kabaretar, litterære program, mindre framsyningar o.s.b.)” (s.18-19).<sup>80</sup> Denne tenkningen har fellestrekk med endringer i

<sup>79</sup> Strategiplan for Det Norske Teatret 2000 – 2004.

<sup>80</sup> Styret presiserer imidlertid at strategiplanen ”har til utgangspunkt at det kunstnarlege arbeidet ikkje er ei sak for styret, men blir skapt av teatret sine medarbeidarar under kunstnarleg leiing av teatersjefen. Styret sitt ansvar er å klargjere og gje strategiske rammer for det kunstnarlege arbeidet” (s.2).

kringkastingsmedienes programpolitikk, hvor det har vært en utvikling i retning av at større deler av medieinnholdet får en definert målgruppe, og at sendeskjemaene organiseres slik at de programmene med størst markedspotensial plasseres i "beste sendetid" og programmer rettet mot smalere publikumsgrupper får plass i marginene av sendeskjemaet, for eksempel sent på kvelden eller på mindre kanaler (P2, NRK 2) (Syvertsen 2002).

Grenseoppgangen mellom økonomiske og kunstneriske vurderinger er i denne sammenhengen hårfin. De økonomiske vurderingene som legges til grunn, har åpenbare konsekvenser for hvilke kunstneriske prioriteringer og valg som er mulige. Direktøren på Det Norske Teatret omtaler denne grenseoppgangen på følgende måte:

For eksempel, på Rogaland Teater, så sa jeg det at vi hadde råd til en musikal i året, for det er så liten sal at selv om den er stappfull, så går musikaler med tap. Vi har råd til så og så mange produksjoner på den scenen og så og så mange på den scenen. Jeg sier aldri hvilken musikal, jeg sier aldri hvilke type produksjoner. Jeg sier cirka størrelsesorden sånn og sånn. De føringene som gis er altså økonomiske rammer som ligger til grunn for den kunstneriske planleggingen.

På samme måte kan bedriftsøkonomiske vurderinger legges til grunn for hvilke typer forestillinger som kommer når i sesongene. Direktøren presiserer imidlertid at når hun bringer økonomiske vurderinger av denne typen inn i planleggingen av repertoaret, beveger hun seg farlig nær et område hvor den bedriftsøkonomiske betraktningsmåten egentlig ikke bør legges til grunn:

Jeg kan si for eksempel til teatersjefen: "Det er ikke så veldig lurt å sette opp en dyp, dyp tragedie i november og desember, for publikum, det er så mørkt ute, publikum ønsker å forlyste seg i den perioden. De ønsker ikke å gå inn i en teatersal og se en dyp tragedie. Så hvis du kan klare å legge repertoaret i en sånn rytme, at den dype tragedien kanskje kommer i februar-mars når det begynner å lysne og folk ikke er så opptatt av at man ikke vil grave seg ned, så det er en fordel publikumsmessig." Men jeg sier aldri at de *skal* gjøre det. Jeg gir informasjon om at for publikum er det den rytmen de har. Så hvis dere kan få til det, hvis det lar seg gjøre, så er det publikumsmessig mye lurere. Og da er jeg i grenseland for hva jeg egentlig skal blande meg opp i.

Den kunstneriske planleggingen foregår altså på den ene siden på en slik måte at de økonomiske implikasjonene av kunstneriske planer blir mer eller mindre direkte synliggjort. På den andre siden er det etablert rammer for tenkningen rundt den kunstneriske planleggingen som skal redusere den økonomiske risikoen som er knyttet til hvert enkelt teaterprosjekt.

### 7.2 10 En klokere sjef

Teatersjefen på Det Norske Teatret framhever imidlertid at kunnskapen om og bevisstgjøringen av de økonomiske konsekvensene av kunstneriske prioriteringer som han har fått gjennom snuoperasjonen på teatret, har vært svært nyttig lærdom for han:

Så derfor så tror jeg snuoperasjonen har gjort meg til en noe klokere sjef. Noe mer ansvarsbevisst sjef, fordi du ser konsekvensen av feil valg veldig klart. Du blir mer obs på å kvalitetssikre det du gjør. Og du blir mer obs på å ta med deg flere i en beslutningsprosess, for å veie for og mot. Så du ikke sender huset inn i en katastrofe. For det går fort. Tre, hvis du har to eller tre grove feilsatsninger på hovedscenen, så er dette huset i store problemer. Og det er liksom, bruke et dumt ord, men jeg tror jeg har blitt klokere av det. Fordi at du kan ikke buse fram som at alt handler om deg.

Denne måten å snakke om teatersjefrollen på, står i skarp kontrast til det bildet som det har vært vanlig å tegne av teatersjefskikkelsen (jf kap. 6.1.1). Teatersjefen ved Det Norske Teatret framstår på denne måten som en mer uren figur enn den tradisjonelle teatersjefen. Hensynet til både publikums interesse og de økonomiske implikasjonene som ligger i ulike kunstneriske satsninger, er her integrert i teatersjefens forståelse av eget ansvar. Dette er en forståelse av hva det innebærer å være teatersjef som ser ut til å finne gjenklang også hos andre teatersjefer. Teatersjef for Riksteatret i perioden 1997-2005, Bente Erichsen, forteller for eksempel i intervjuet jeg gjorde med henne, at hennes bakgrunn som filmprodusent har ansporet henne til å fokusere nettopp på at teatersjefrollen innebærer et ansvar både for det kunstneriske og det økonomiske:

Som filmprodusent er en av de viktigste oppgavene du har å bidra til kunstneriske løsninger innenfor en økonomisk ramme. Slik ser jeg på teatersjef-rollen også: Kunstnerisk, økonomisk og praktisk. Det gamle teatersjef-imaget av en person som svever i skyene uten å bry seg om økonomien, er helt passé. Teatrene er for store og for profesjonelle til å kunne funke på en sånn måte.

Og hun fortsetter med å si:

Jeg er veldig opptatt av at en teatersjef er en leder, med alle de forpliktelser og forventninger som er knyttet til en leder for en bedrift. I dette landet er en teatersjef per definisjon administrerende direktør. Det betyr at du ikke kan fri deg fra det ansvaret en administrerende direktør har, uansett hvor mye du har en direktør under deg som har den daglige hånden om økonomien og driften – og den daglige hånden om hele personalproblematikken bortsett fra skuespillerne. Det er teatersjefen som er administrerende direktør og det er jævlig alvorlig. (...) Jeg mener at du kan ikke sitte som leder i en kunstinstitusjon – et museum eller et teater – og bare ha vyer om hva innholdet skal være. Du må forholde deg til rammebetingelsene på en helt annen måte enn før. Og du må forholde deg til medarbeidere på en annen måte enn før. Men teatret er på et vis et sted der det opplyste eneveldet fortsatt har gjennomslag.

Når flere teatersjefer på denne måten ser ut til å legge vekt på nødvendigheten av å ta hensyn til de økonomiske sidene av driften på teatret, innebærer det imidlertid ikke at teatersjefens siktemål er å realisere økonomiske verdier. Den nødvendige hensyntagen til økonomiske eksistensbetingelser fortolkes snarere som veien til økt kunstnerisk frihet. Nåværende teatersjef ved Nationaltheatret, Eirik Stubø, formulerte dette poenget på følgende måte i forbindelse med en presentasjon av repertoaret for våren 2005:

Vi har jo allerede en rent metodisk satsning også økonomisk og administrativt for å kutte kostnader. Det er jo som i resten av samfunnet. Og så er det jo en slags nedbemanningsplan som vi følger fram til 2006. I vårt tilfelle så har jo det vært helt nødvendig. *Det gjør* at det kunstneriske handlingsrommet øker. Når behovet for billettinntekter blir mindre, så kan vi satse djervere på scenen, og det er jo selvfølgelig det jeg er ute etter.<sup>81</sup>

Det er betegnende at Nationaltheatrets sjef her omtaler planene for å kutte kostnader, deriblant en nedbemanningsplan, som rent metodiske satsninger. På denne måten framstiller han økonomiske og administrative grep som virkemidler i et pågående arbeid for å oppnå større kunstnerisk frihet, snarere enn som mål i seg selv. Tidligere kulturminister og økonomisjef ved Den Nationale Scene, Hallvard Bakke, uttrykker det samme synspunktet i en refleksjon over forholdet mellom de kunstneriske og økonomiske sidene ved teaterledelsens arbeid:

Og så er det jo det paradoksale, det er jo ikke paradoksalt kanskje, men det kan oppleves sånn: Det er først når du har orden i økonomien, at du har frihet. Kunstnerisk frihet forutsetter, når du har orden i økonomien, da har du mulighet til å gjøre ting. Da kan du eksperimentere, da kan du prøve nye ting, fordi du vet at du har rom for det, men hvis du starter på minuset, stadig har underskudd, stadig ikke vet hvordan, så har du i realiteten mistet veldig mye av din kunstneriske frihet. Og det er det ikke alle kunstneriske ledere, nå kanskje de skjønner det, men da var det ikke alltid de skjønnte det. (ler) Det må man vel kunne si.

I likhet med Eirik Stubø framhever Hallvard Bakke her at det er gjennom å ha orden i økonomien at det er mulig å oppnå frihet til å eksperimentere kunstnerisk. Dette framstiller han som en grunnleggende innsikt som lenge har manglet blant teatersjefene ved norske teatre. På denne måten bekrefter han det tradisjonelle bildet av teatersjefen og utviklingen fram mot en ny (og mer uren) rolle.

Måten det argumenteres om forholdet mellom kunst og økonomi på i disse eksemplene, kan med utgangspunkt i Bourdieu fortolkes som en refraksjonseffekt (Bourdieu 2000:320). Spørsmålet om sikker og ordnet økonomi er i utgangspunktet ikke stilt fra kunstfeltets ståsted. Det er en problemstilling som er innført utenfra. Når spørsmålet introduseres i institusjonsteaterverdenen, reformuleres det imidlertid til et spørsmål om

---

<sup>81</sup> Kulturnytt på NRK P2 7. desember 2004.

kunstnerisk frihet og muligheter til å gjennomføre djerpe kunstneriske satsninger eller kunstneriske eksperimenter. Økonomien framstår dermed ikke som noen egenverdi på teaterområdet.

### *7.2.11 Fortellinger om fortiden*

Som vi har sett, eksisterer det en klar oppfatning om at teatersjefrollen er endret i løpet av de siste tiårene som følge av at de økonomiske og administrative sidene av teaterdriften er blitt satt i nærmere forbindelse med de kunstneriske sidene. Det framheves således at dagens teatersjefer står overfor en situasjon hvor de økonomiske og administrative sidene ved teaterdriften både utfordrer dem og forplikter dem i langt høyere grad enn hva tilfellet var for tidligere tiders teatersjefer. Teatersjefen på Det Norske Teatret forteller for eksempel at vår tids teaterleder skiller seg fra den gamle teaterlederen (i alle fall) på to måter. For det første framsto den gamle teatersjefen med en nærmest fryktinngytende autoritet som dagens teatersjef ikke kan ikle seg. Teatersjefen må forholde seg til personalet sitt på en helt annen måte enn tidligere. Teatersjefen ved Det Norske Teatret forteller at da han startet sin skuespillerkarriere ved Den Nationale Scene i starten av 1970-årene, framsto teatersjefen som en utilnærmelig skikkelse:

Jeg kom til Bergen i 1970, og jeg kunne ikke, tanken på å gå opp til ledelsen, bare å gå trappene, det er... Så vi som starta da, det var et hav av avstand. Det var helt, nesten uhørt. Og den derre autoritetstida er heldigvis over. Det tror jeg er bra. Det skaper bare... Det er lettere å lede, hvis du kan ha en helt sånn, en gammel autoritet, den gamle autoritære stilen, men den går ikke i dag. Den gikk i 60-åra, og den gikk i 70-åra, men i dag er det håpløst. Og det er bra.

Teatersjefen framhever således at det er langt større nærhet mellom teatersjefen og de ansatte på teatret i dag:

Nå må jeg snakke ut fra hvordan det er her på teatret. Jeg er ikke helt sikker på hvordan det er med de andre. Men jeg er veldig tett med de ansatte. Kantina er der. Jeg sitter her. Og det er ti meter. Og du kan komme hit og banke på døra. Og plasseringen gjør jo også at jeg sosialt sett blir veldig synlig. Så jeg får problemene veldig tett innpå meg. Du får beslutningene veldig tett innpå deg. Når vi satte i gang den strategirapporten vår og omorganiseringa av huset, så fikk jeg problemene veldig tett innpå meg. Det likte jeg. Fordi at da kan du ta opp ting. For i sånne greier er det misforståelser. Men jeg har vel inntrykk av at ledere i andre bedrifter, det er mulig jeg tar feil, men det er mitt inntrykk at de sitter mye fjernere fra de ansatte enn det vi som er teatersjefer gjør. Av to grunner. Vi får ikke lov å, i hvert fall ikke her, å være fjerne. Og vi er fysisk sett så nære at vi, både når man er på prøve og når du har, som sagt kantina er over gangen, så jeg tror det er den store forskjellen. Du kommer veldig tett på både gledene og sorgene. Ja, selvfølgelig kan du isolere deg, men du har små muligheter til å isolere deg.

På den ene siden påpeker teatersjefen på denne måten at forholdet mellom ledelsen og de ansatte er, om ikke snudd på hodet, så i alle fall radikalt endret i løpet av de siste tiårene. Mens det før var et hav av avstand mellom skuespillerne og teatersjefen, er det i dag snakk om en veldig tett relasjon. På den andre siden antyder han at denne nærheten kanskje er særegen for teatrene. Dette forklarer han delvis med at teatersjefene ikke "får lov" til å isolere seg. Mens det kunne være nærliggende å knytte den økte nærheten mellom teatersjefen og de ansatte til allmenne endringstrekk i organisasjoner, for eksempel nedbygging av hierarkier og svekket autoritetstro, antyder teatersjefen her at nærheten mellom sjef og ansatte på teatrene har med teatrets egenart å gjøre. På dette punktet ser det ut til at teatersjefen spiller på en forestilling om de kunstnerisk ansatte som særlig emosjonelle og utagerende, som vi også har sett komme til uttrykk både hos de økonomisk-administrativt ansatte og hos kunstnerne selv. Kunstnere forstås som engasjerte og følelsesladde medarbeidere som lar både gleder og sorger få fritt utløp på arbeidsplassen. Den frie og spontane formidlingen av følelsesmessige reaksjoner innebærer at ingen slipper unna, heller ikke teatersjefen. En slik måte å forklare den nye nærheten mellom teaterledelsen og teatermedarbeiderne på, retter således søkelyset mot "interne" årsaker, forhold som er betinget av virksomhetens egenart. Måten teatersjefen framhever at nærheten til medarbeiderne antakelig er større på teatrene enn andre steder på, baserer seg på en oppfatning om at teatermedarbeidere ikke er som andre medarbeidere. Teatret er en særegen arbeidsplass.

For det andre påpeker han at mens teatersjefen i 1970-årene hadde en nærmest utømmelig pengesekk til rådighet, som en slags Sareptas krukke som stadig ble fylt på, må dagens teatersjef styre teatret med utgangspunkt i på forhånd gitte og svært begrensede beløp. I kombinasjon med tøffere kontroll og krav fra statens side, påpeker han, at dette har presset fram en bedriftsøkonomisk tenkemåte på teatret som var fremmed for de gamle teaterlederne:

Og så den (...) store forskjellen er jo at å være leder på 70-tallet, det er det at penger hadde man. Punktum. Penger var det. Og det var jo ofte også en måte å få større bevilgninger på, det var å få seg et underskudd. For å bevise altså mangelen på økonomi. Men den tida er over. Det er beinharde økonomiske lover som de slapp. De hadde penger. De hadde rett og slett penger. Så du kan si at hele teaterorganisasjonen, den store forskjellen er at det har gått inn den mer bedriftsøkonomiske tenkemåten mye, mye sterkere. Både målstyring og krav i forhold til økonomi og organisasjon er helt annerledes enn det var. Helt annerledes. Det er blitt normaliteten i organisasjonen å forholde seg til, sånn som alle organisasjoner har press og krav, og det har vi kanskje enda mer. Kanskje enda mer. Fordi vi blir titta i kortene hele tiden av styret, av departement, av politisk ledelse, av altså, vi blir fulgt med på. Mer enn noen andre bedrifter gjør, blir teatrene fulgt med på.



Teatersjefen setter her det økte innslaget av bedriftsøkonomisk tenkning på teatrene i forbindelse med at statlige myndigheter har endret sin måte å forholde seg til teatrene på. Teatrenes situasjon er nå at myndighetene kontinuerlig følger nøye med på dem, både hva økonomi og organisasjon angår. Den nærmest grenseløse og ubekymrede friheten som 70-årenes teatersjefer opplevde, er ubønnhørlig et tilbaketrukket stadium. Alt teatersjefen foretar seg og alle oppturer og nedturer på teatret, befinner seg nå i øvrighetens synsfelt. Ingenting unnslipper det kontrollerende blikket ovenfra.

Som jeg påpekte i forrige delkapittel, framstår teatersjefen nå som en noe mer uren figur enn tidligere. Hensynet til de økonomiske sidene av teatrets virksomhet synes å være et aspekt som er innbakt i vurderingene teatersjefen til en hver tid gjør. Det empiriske materialet jeg bygger denne avhandlingen på, gir imidlertid ikke grunnlag for å komme til klare konklusjoner om hvilke endringsprosesser som på dette punktet har funnet sted. Det er likevel en påfallende forskjell mellom det bildet som tegnes av den tradisjonelle teatersjefen og måten dagens teatersjefer artikulere sin rolle på. Mens den tradisjonelle teatersjefen framstilles som ubekymret og distansert i forhold til de økonomiske sidene av teaterdriften, oppfatter dagens teatersjef at den videre driften av teatret står og faller på at han kontinuerlig forholder seg til de økonomiske sidene ved teatret med stor ansvarlighet og omhu. Det kan på denne måten se ut til at økonomiske spørsmål var noe som innhentet den tradisjonelle teatersjefen i krisetider. Kjetil Bang-Hansens håndtering av de økonomiske problemene på Nationaltheatret, slik vi så dem framstilt i kap. 5.3.2, kan tjene som eksempel i denne sammenhengen. Økonomiske vurderinger ser imidlertid ut til å ha blitt en langt mer integrert og nærværende del av det problemkomplekset dagens teatersjef må håndtere. Det kan således hevdes at disiplineringsprosessen, som jeg har påpekt at ser ut til å prege både den statlige forvaltningen av scenekunstinstitusjoner og mange av organisasjonsendringer som er satt i verk i teatret, også innebærer at teatersjefen har internalisert økonomiens betydning. De økonomiske konsekvensene av teatersjefens beslutninger er potensielt synlige til enhver tid og kan underlegges fundamentale vurderinger fra myndighetenes side.

Det økte innslaget av bedriftsøkonomi og de stadig tøffere kravene til økonomi og organisasjon som kommer fra statlig hold, framstår i teatersjefens omtale imidlertid som en form for fremmedlegemer som egentlig ikke hører hjemme på teaterkunstens kropp. Teatersjefen understreker for eksempel at det nye styringsregimet fra statens hold fra 1980-årene og framover, ikke minst slik det er blitt realisert gjennom innføringen av målstyringssystemet, framstår som unødvendig detaljert og et stykke på vei også som meningsløst:

Jeg skulle ønske at det kunne bli forenkla. Fordi målstyringsprinsippet gir oss veldig, veldig, veldig mye ekstraarbeid. Vi skal rapportere så detaljert både om det året vi er inne i, og de årene vi har foran oss. Så det er klart at det er, jeg vet ikke om... Jeg skulle ønske vi fikk en annen rutine, for det er mye jobb. Men de trenger det vel kanskje. Jeg syns det er veldig detaljert. Men de har nå beslutta at de vil ha det så detaljert.

Også Catrine Telle som var teatersjef ved Trøndelag Teater i perioden 2000-2004, forteller at hun er lei av det økende byråkratiet som følger av det statlige styringssystemet:

Det er en del unødvendige skjemaer med rubrikker som er umulige å fylle ut på en fornuftig måte. Det burde holde med årsrapporten. Vi kan ikke ha et system som gjør at man kan bli norgesmester i statistikk, men driver en dårlig kulturinstitusjon, sier Telle.<sup>82</sup>

Ansvar for å følge opp målstyringssystemet framstilles på denne måten som en oppgave som langt på vei står i motsetning til arbeidet med å lede et teater. Fokuset på rapporteringen av teatrenes virksomhet framstilles som kilde til en potensiell målforskyving, hvor målet blir gode statistikker framfor god teaterkunst. Utsagnene framstår på denne måten som en form for fornektelse av administrasjonen parallelt med fornektelsen av økonomien, slik vi har sett den komme til uttrykk i andre sammenhenger. Det administrative arbeidet som kreves for å følge opp systemet med mål- og resultatstyring, forstås som noe som potensielt forringer arbeidet med å lede et teater. Internaliseringen av det blikket ovenfra innebærer på denne måten ikke at teatersjefene forlater de kunstneriske betraktningmåtene.

### *7.2.12 Oppsummering*

Mens forrige del av dette kapitlet konkluderte med at det har skjedd en differensiering av det kunstneriske på den ene siden og det økonomisk-administrative på den andre, har jeg i andre del av kapitlet vist hvordan denne relasjonen også preges av en form for disiplinering.

Disiplineringen handler først og fremst om at det er tatt i bruk en rekke virkemidler som innebærer at de økonomiske implikasjonene av ulike sider ved driften gjøres synlige. Penger som skal brukes eller blir brukt, kan ikke lenger holdes skjult eller komme som en overraskelse når årsregnskapet skal klargjøres for innsendelse til departementet.

Synliggjøringen av de økonomiske følgene av ulike løsninger, det være seg den enkelte medarbeiders dødtid eller bestemte kunstneriske planer, er blitt en del av virkeligheten på teatret. Teatret gjennomlyses med sikte på å avdekke misforhold mellom kostnadsnivå og produktivitet og mellom utgifter og inntekspotensial. Denne prosessen har også bidratt til å synliggjøre det seksuelle aspektet ved teatret. Når teatret har skullet kvitte seg med

---

<sup>82</sup> ”Kulturen snubler i byråkrati”, reportasje i Aftenposten.no 12. februar 2004.

”daukjøttet”, har de eldre kvinnelige skuespillerne, som oppfattes for å være lite attraktive for roller, kommet i søkelyset. Disiplineringen av teatret ser også ut til å innebære at teatersjefen er blitt en mer uren figur enn før. Samtidig er det ikke snakk om at det urene innslaget i denne rollen har ført til at de til grunnleggende verdiene for teatersjefens virke er endret. Teatersjefen er fremdeles forankret i kunstens verden. Disiplineringen kan imidlertid forstås som en prosess hvor en ny evne utvikles for å kunne takle en endret situasjon.

## 8. Den gode, hellige og disiplinerte kunsten

Denne avhandlingen stiller spørsmålet om hvilken betydning forestillingen om kunstens autonomi har i de forståelsene av scenekunst som kommer til uttrykk i kulturpolitikken og i virksomheten ved et teater. Spørsmålet er formulert på bakgrunn av flere beskrivelser av endringer i og omkring kunstfeltet som, implisitt eller eksplisitt, legger til grunn at forestillingen om kunstens autonomi i våre dager helt eller delvis har tapt sin konstitutive kraft. I dette kapitlet er hensikten å formulere svar på avhandlingens spørsmål med utgangspunkt i analysene som er presentert.

Analysene i de tre foregående kapitlene har fulgt to ulike spor. På den ene siden har jeg vært opptatt av spørsmålet om hvorvidt og hvordan kunstens særegne betrakningsmåter kommer til uttrykk i og i tilknytning til scenekunst. På den andre siden har jeg fokusert på spørsmålet om hvorvidt og hvordan makt/viten-systemer av mer allmenn karakter, også er virksomme i scenekunsten. For å samle trådene vil jeg avslutningsvis peke på tre diskursive forankringspunkter som jeg mener det er grunnlag for å hevde at ligger til grunn for de forståelsene av scenekunst som kommer til uttrykk i det materialet jeg har analysert. Disse diskursive forankringspunktene velger jeg å betegne som forestillinger om det hellige, forestillinger om det gode og forestillinger om disiplin. Dette er ulike typer forestillinger som gir ulike perspektiver på det samme fenomenet. Inndelingen jeg opererer med har til hensikt å synliggjøre at scenekunsten forstås og defineres på ulike måter parallelt. I dette kapitlet vil det stå sentralt å gjøre rede for hva jeg legger i hvert av disse diskursive forankringspunktene, vise hvordan de kommer til uttrykk i det analyserte materialet og drøfte implikasjonene av dem.

### 8.1 Forestillinger om det hellige (det skjønne)

#### 8.1.1 Den hellige scenekunsten

I den antropologiske klassikeren *Rent og urent* minner Mary Douglas oss om at betydningen av ordet hellig på hebraisk er nært forbundet med begrepene om avgrensning, avsondring og atskillelse (Douglas 1997 [1966]:26). Det hellige er det som må holdes atskilt for ikke å besmittes. Med dette som utgangspunkt definerer Douglas det urene som alt som truer de kategoriene som etablerer en symbolsk orden. Oppfatningen av at noe er urent, fungerer som en beskyttelse av og mobilisering for det rene. Den allmenne forståelsen av miljøforurensning illustrerer dette poenget. Når det for eksempel blir kjent at visse kjemikalier bidrar til å bryte ned det biologiske mangfoldet, omfattes disse kjemikaliene av forurensningslovens forbud

mot å spre forurensende stoffer i naturen. I følge Douglas slår imidlertid ikke denne typen forbud inn kun når det er våre materielle livsbetingelser som står i fare. Også når våre symbolske livsbetingelser er truet, etableres det forbud som skal sikre at det rene ikke infiseres og undermineres av det urene. Forurensning setter i gang renselsesprosesser.

Forestillingen om at kunst er noe som må holdes atskilt, og som ikke må besmittes av det urene, går igjen i alle deler av det empiriske materialet jeg har analysert i denne avhandlingen. Oppfatningen om at forholdet mellom politikk og forvaltning på den ene siden og scenekunst på den andre må reguleres av prinsippet om en armlengdes avstand, artikuleres for eksempel som et sentralt premiss for den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner. Kunsten må operere tilstrekkelig avsondret fra de politiske interessene offentlige styresmakter til en hver tid måtte ha. I den scenekunstopolitiske diskursen jeg har analysert, forstås scenekunst dessuten som en form for kultur som ikke må tilsmusses av de kommersielle kreftene eller de teknologiske virkemidlene som forbindes med massemediene og populærkulturen. Scenekunsten må holdes atskilt fra krefter som degenerer kulturen. Og i diskursene omkring ledelsen og administrasjonen av et teater oppfattes kunst som et område hvor økonomiske og administrative vurderinger i utgangspunktet ikke har noen hjemstavsrett. Oppfatninger om at det går en viktig grense mellom de spørsmål som forstås som kunstneriske, og de spørsmål som forstås som økonomisk-administrative, framstår som sentrale i måten ulike sider ved teatrets virksomhet forstås og omtales på. Gjennom definisjonsprosesser som plasserer andre fenomener, det vil si politikk, forvaltning, økonomi og administrasjon, utenfor kunstens grenser, hegnes det om kunsten. På denne måten framstår kunsten i tråd med Douglas' perspektiver som hellig.

Forestillingene om at scenekunsten må holdes atskilt fra en rekke andre sosiale fenomener, gir langt på vei uttrykk for en substansialistisk forståelsesmåte. Dette gir næring til tolkningen av at scenekunsten tilkjennes statusen som hellig. I mange sammenhenger blir scenekunsten artikulert som en særskilt kraft som eksisterer uavhengig av alt annet, og som ikke må kveles. Scenekunsten forstås som en selvstendig substans som til dels også eksisterer uavhengig av hvordan den virkeligjøres på scenen. Når det i mange sammenhenger legges vekt på at realiseringen av scenekunsten ikke må forurenses eller forstyrres av utenforstående forhold, forutsettes det at scenekunsten eksisterer som en kraft som springer ut av seg selv. På teatret kommer denne måten å forstå scenekunsten på for eksempel til uttrykk hos skuespilleren som mener det oppstår en "låsning" eller en "forstoppelse" om hun ikke får utløp for sin kunstneriske kreativitet. Den substansialistiske forståelsen av scenekunsten kommer også til uttrykk i flere av scenekunstudredningene. Vi så for eksempel at utredningen

fra 1935 beklager at scenekunsten ikke realiseres i tråd med sine egne forutsetninger, men har forfalt til å nyttiggjøre seg det kommersielle filmmediets virkemidler. Og i scenekunstutredningen fra 2002 gjenspeiles en lignende forståelse i formuleringer hvor det uttrykkes bekymring over at teatrene ikke legger sin repertoarprofil i tråd med det som er ”kunstnerisk nødvendig”. Scenekunsten blir forstått som en strøm av skapende krefter som i lavest mulig grad må møte stengsler som gjør at den stopper opp eller må dreie i en uheldig retning. Scenekunsten må realiseres i tråd med sine egne innebygde bevegelser.

Scenekunsten forstås imidlertid ikke bare som skapende krefter. Scenekunstens krefter forstås også som forvandlende krefter. På sitt beste medfører møtet med scenekunsten en positiv forandring. For publikum kan det handle om en form for katharsis i aristotelisk forstand. Stilt overfor scenekunstens magiske krefter forutsettes det at publikum blir løftet opp fra hverdagens strev til et nivå hvor det kan få perspektiver og fornyet styrke til å møte egne livsproblemer. Således gis scenekunsten en terapeutisk forståelse.

Troen på scenekunstens forvandlende krefter innebærer at scenekunsten framstår med en liminal karakter. Scenekunsten står på terskelen mellom hverdagslivets verden og en annen og oversanselig verden. Scenekunsten formidler mellom det som med religiøs terminologi artikuleres som det dennesidige og det hinsidige. Et religiøst begrepsapparat er også i sving når noen av skuespillerne forklarer hva som må til for å realisere deres yrke. Uttrykkene kall, ild, ånd og magi indikerer at kunsten forstås som en kraft som er av transcendent karakter. Uansett om kunstens krefter forstås som krefter fra et annet og oversanselig sted, eller om de kommer innenfra, fra kunstnerens sjel, har de tatt bolig i kunstneren og fyller henne fullt og helt. Kunstens krefter omtales som krefter med en uvanlig styrke.

Det er altså en del likheter mellom de forståelsene som anlegges på kunsten, og dem vi kjenner fra den religiøse sfæren. Denne parallellen har jeg også forsøkt å synliggjøre i analysen gjennom å bruke metaforer hentet fra en kirkelig sammenheng. For å etablere tankeredskaper til å perspektivere noen av de måtene scenekunsten forstås på, har jeg blant annet brukt liturgiske ledd fra den kristne gudstjenesten. Jeg har tolket den statlige støtten til scenekunstinstitusjonene som et takkoffer for kunstens gaver til samfunnet. Og i analysen av Det Norske Teatret tolket jeg det økonomisk-administrative personalets poengteringer av at kunst er en fundamentalt forskjellig verdi fra dem det er mulig å realisere med utgangspunkt i bedriftsøkonomiens metoder, som en trosbekjennelse.

### 8.1.2 Resakralisering

Å parallellføre forståelsesmåtene som anlegges på kunsten, med forståelsesmåter vi kjenner fra den religiøse sfæren, slik jeg har gjort i denne avhandlingen, er ikke særlig originalt. Det foreligger flere analyser av kunstfeltet som belyser denne diskursive forbindelsen (se for eksempel Heinich 1996, Bourdieu 1996, Solhjell 2001b og Mangset 2004a). Kunsten forstås av mange som en ”erstatning eller ’funksjonell ekvivalent’” til religion (Østerberg 1997:14). Etter hvert som religionen mistet sitt primat som premisseleverandør for de verdensanskuelsene som er sosialt gyldige, har kunsten gjort bruk av forståelsesmåter som vi primært forbinder med det religiøse feltet. Det moderne samfunnets forståelse av kunsten baserer seg langt på vei på arvegods fra den religiøse sfæren. Det er således betegnende at Benjamin (1991 [1936]:41) i diskusjonen av kunstens aura påpeker at ”kunstverkets auratiske eksistensform aldri skilles fullstendig fra dets ritualfunksjon”. Når Benjamin bestemmer kunstverkets aura som ”en unik framtrødelse av det fjerne, så nært dette kan komme” (samme sted), plasserer han den auratiske kunsten nærmest i et parasittisk forhold til de religiøse forståelsesmåtene. Kunstverket formidler mellom vår nære og hverdagslige verden på den ene siden og en fjern og utilnærmelig verden på den andre. På lignende vis har også andre bidrag til den filosofiske estetikken i det alt vesentligste gjort bruk av en metafysisk terminologi i bestemmelsen av det skjønne (Raffsnøe 1996).

Det er altså en nær diskursiv forbindelse mellom religiøse forestillinger om det hellige og kunstens forestillinger om det skjønne (se også Solhjell 2001b). Luhmanns spesifisering av den moderne kunstens symbolfunksjon som følge av romantikken belyser denne forbindelsen (Luhmann 2000:176f). Med denne spesifiseringen etablerer Luhmann en kobling mellom den moderne kunstkommunikasjonen og kunstens funksjon i middelalderen. Mens kunsten i middelalderen fungerte som symbol for det guddommelige, påpeker Luhmann at den moderne kunsten i tråd med romantikkens idealer også gjør det usynlige synlig. Den moderne kunstens symbolfunksjon er imidlertid frikoblet fra religionen. Den moderne kunstens symbolfunksjon retter i stedet oppmerksomheten innover mot menneskets sjelsliv.

Men selv om parallellen mellom kunst og religion ikke er original, kontrasterer den ikke desto mindre to sentrale beskrivelser av dagens kunst- og kultursituasjon. Mens det fra et modernitetssynspunkt poengteres at kunst og kultur i økende grad er blitt rasjonalisert og instrumentalisert i det moderne samfunnet, påpekes det med utgangspunkt i postmoderne perspektiver at kunst er blitt hverdagsliggjort og avsakralisert i takt med estetiseringen av hverdagslivet. Verdibaserte skillelinjer mellom ulike kulturelle uttrykksformer viskes ut, og

de sakrale formene profaneres. Disse beskrivelsene gir inntrykk av at kunst i dag ikke tilkjennes noen kulturell særstilling. Min analyse gir en motvekt til dette inntrykket.

Sosialantropologen Tian Sørhaug (1996:16) har antakelig et viktig poeng når han med utgangspunkt i Habermas' begreper hevder at beskrivelser som vektlegger fremmedgjøringen som følger av den instrumentelle logikken, overvurderer systemets styrke og undervurderer kreftene i livsverdenen. Han framhever at det er viktig å snu disse teoriene på hodet og revurdere forholdet mellom system og livsverden. Med referanse til Luhmann oppfordrer Sørhaug samfunnsvitere til å være "divine detectives": "Vi må hele tiden være villige til å spore opp hvordan moderne samfunn skaper og gjenskaper sine egne sakrale former, og der disse formene ikke nødvendigvis er erkjent som sakrale" (samme sted).

### *8.1.3 Rituell kulturpolitikk*

Det hevdes ofte at kulturpolitikken i løpet av de siste par tiårene er blitt instrumentell (Arnestad 1989, Mangset 1992, Vestheim 1994 og 1995, Grothen 1996). Jeg mener at forestillingene om scenekunsten som hellig som kommer til uttrykk i det materialet jeg har analysert, gir grunnlag for å problematisere og reformulere denne tesen. Når kulturpolitikken omtales som instrumentell, legges det til grunn at en formålsrasjonell tankegang nå langt på vei utgjør kjernen i den kulturpolitiske diskursen. Uttrykket "instrumentell kulturpolitikk" forutsetter at kultur reduseres til et nyttig virkemiddel som tilkjennes liten verdi i kraft av seg selv. Kulturen underordnes de formålene den tenkes å bidra til å realisere, og dette forstås som en deflorering av kulturen (jf Grothen 1996:106).

Når kunst og kultur settes i forbindelse med mange andre samfunnsformål, mener jeg at vi har å gjøre med en ganske annen logikk enn den som indikeres med betegnelsen instrumentell. Det er ikke primært den beregnende interessen og den nyttekalkulerende rasjonaliteten som preger denne politiske tenkemåten. Det er snarere troen på kunstens forvandlende krefter. Kunsten tiltros et forandrende potensial. Det skjer noe positivt med de menneskene som stilles overfor kunsten, og det skjer noe positivt med de samfunnsområdene hvor kunst og kultur introduseres. På hvilke måter kunst og kultur frambringer disse positive virkningene, er ikke lett å si. Og det viser seg vanskelig å finne entydig støtte for slike sammenhenger når emnet underlegges vitenskapelige undersøkelser, noe som ikke minst illustreres av den nedslående kritikken som vi har sett rammer mange analyser av kulturens økonomiske ringvirkninger (Arnestad 1992, Bille Hansen 1993 og 1995, Ringstad 2002 og 2004). Troen på at det faktisk skjer noe, synes likevel å være nokså rotfestet i den kulturpolitiske diskursen. I et slikt perspektiv representerer kunst og kultur former for unike



og livgivende krefter som forutsettes å kunne helbrede alle de skader og skavanker som tynger samfunns kroppen. Det settes lit til at samfunnet gjennom møtet med kunst og kultur kan bringes over i en ny og forbedret tilstand. Når spørsmålene om hva vi skal gjøre med integreringsproblemene, fraflyttingen, den sosial ulikheten eller livstilssykdommene blir for vanskelige å besvare, og det ikke finnes sikker viten om hva som til syvende og sist hjelper, henvender man seg til kunsten og kulturen i håp om positiv forandring.

Et forslag til navn på denne kulturpolitiske logikken kunne være rituell kulturpolitikk. Betegnelsen kan imidlertid lett misforstås. Når vi omtaler noe som rituelt, sikter vi gjerne til at bestemte former for praksis fungerer som et skall uten innhold. Ritualer forstås i mange sammenhenger som ren overflate. Vi går i kirken på julaften, men vi tror ikke lenger på det presten forkynner. Det er bare et ritual. Rituell kulturpolitikk kan på denne måten forstås som en kulturpolitikk som gjentar seg selv uten et egentlig innhold. Og det er nok kanskje mange som oppfatter kulturpolitikken på denne måten. Det er imidlertid ikke en slik betydning jeg ønsker å peke på her.

Når kulturpolitikken kan forstås som rituell, er det fordi kulturpolitikken baserer seg på et premiss om at kunst og kultur besitter magiske krefter som forvandler og heler. På samme måte som antropologiske studier av såkalte "primitive kulturer" beskriver hvordan mennesker som plages av sykdom og barnløshet gjennom ritualer bringes i kontakt med overnaturlige krefter som kan gjøre dem friske og fruktbare (Gennep 1999 [1909], Turner 1996 [1970]), etablerer den rituelle kulturpolitikken koblinger mellom de problemene som tynger visse samfunnsområder, og de forvandlende kreftene kunst og kultur forutsettes å representere. Når kunst og kultur introduseres i distriktspolitikken, integreringspolitikken, helsepolitikken og næringspolitikken, er det fordi det eksisterer en tro på at kunst og kultur kan få folk til å flytte til bygda, at kunst og kultur kan skape forståelse mellom grupper som har få eller ingen felles kulturelle referanser i utgangspunktet, at kunst og kultur kan gjøre syke friske, og at kunst og kultur kan tilføre de produktene som legges ut for salg, en uimotståelig kulturell merverdi og således bidra til økonomisk vekst. Samfunnet bærer sine problemer fram for kunsten og kulturen, ber om hjelp og håper på det beste, slik man er nødt til når det er magiens logikk man forholder seg til. For magien virker noen ganger, andre ganger ikke.

Mens betegnelsen instrumentell kulturpolitikk indikerer at kunst og kultur underordnes og reduseres i takt med at den vales over av sterke krefter utenfra, indikerer betegnelsen rituell kulturpolitikk noe i motsatt retning. Kunst og kultur tiltros å besitte så sterke krefter at et hvert samfunnsproblem som mangler en løsning, kan finne helende krefter her. Kunst og

kultur får rollen som en slags energikilde som sender livgivende stråler ut mot sine omgivelser.

Det kan imidlertid være på sin plass å ta noen forbehold om denne tolkningens gyldighet. Når jeg omtaler den samme kulturpolitikken som den kulturpolitiske forskningslitteraturen vanligvis betegner som instrumentell, som rituell, mener jeg ikke at det ikke finnes situasjoner hvor kunst og kultur gjøres til gjenstand for nyttebetraktninger. Alle koblinger som gjøres mellom eksterne samfunnsproblemer og kunst og kultur, er ikke nødvendigvis knyttet til trosforestillinger om kunsten og kulturens forvandlende krefter. Jeg mener imidlertid at den instrumentelle diagnosen overskygger og usynliggjør andre aspekter ved denne formen for politikk. Og i sine konsekvenser fungerer også den instrumentelle diagnosen politisk. Når det ropes varsku om at kunst og kultur nå først og fremst verdsettes i kraft av sine nyttevirkninger og ikke i kraft av seg selv og sin egenverdi, bidrar det til å etablere og forsterke en forståelse av at kunst- og kulturfeltet er særlig utsatt og sårbart. I tråd med Douglas' perspektiv på symbolsk forurensning kan den instrumentelle diagnosen imidlertid forstås som ledd i en type fortløpende renselsesprosess. Påpekingen av at kunsten i økende grad underlegges nyttetenkning, setter fokus på at det urene er i ferd med å sive inn i kunsten. Parallelt med min tolkning av den diskursive betydningen av Baumols sykdom (kap. 5.2.3) kan den instrumentelle diagnosen tilføre feltet en styrke som den samme diagnosen benekter. Det er det ikke noe galt i. Tvert i mot kunne man godt si. Mitt anliggende her er imidlertid å perspektivere hvordan de forståelsene som tas i bruk i beskrivelsene av scenekunstheltet, fungerer diskursivt.

Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk er introdusert for å beskrive særtrekkene ved kulturpolitikken i en bestemt tidsperiode, det vil si fra 1980-årene og framover. Det materialet som er analysert i denne avhandlingen, gir ikke noe grunnlag for å trekke konklusjoner om hvorvidt det rituelle aspektet ved kulturpolitikken, slik jeg har spesifisert det her, er blitt forsterket i løpet av de siste par tiårene. Men hvis den instrumentelle diagnosens forutsetning om at kunst og kultur i løpet av de siste par tiårene er blitt brukt som virkemiddel i realiseringen av stadig flere samfunns mål medfører riktighet, kunne man hevde at også det rituelle aspektet ved kulturpolitikken har fått økt betydning i samme periode.

Når jeg omtaler kulturpolitikken som rituell, forutsetter jeg at min analyse av de forestillingene som anlegges på scenekunsten også er gyldige for kunst og kultur mer generelt. Min tese baserer seg derfor på en grov generalisering. Selv om det kan være grunnlag for å hevde at scenekunsten gis en hellig status, er det ikke umiddelbart gitt at det

samme er tilfellet for kunst og kultur mer allment. Det er et åpent spørsmål som må gjøres til gjenstand for empiriske undersøkelser.

#### *8.1.4 Differensiering*

Som vi har sett, har det samspillet mellom kunst og økonomi eller kunst og næringsliv som kommer til uttrykk i nye ledelsespraksiser og organisasjons- og administrasjonsidealer på kunstfeltet i flere sammenhenger, ikke minst i forskningsbidrag med forankring i Arts Management-tradisjonen, blitt tolket som et uttrykk for samfunnsmessig dedifferensiering (Stenström 2000, Wennes 2002, Danielsen m. fl. 2003, Gran og De Paoli 2005). I disse bidragene legges det til grunn at det foregår et økt samvirke mellom kunst og økonomi, og at dette innebærer at vi står overfor en sammensmeltning mellom to verdener og forståelsesmåter som tidligere har stått langt fra hverandre. I analysen av Det Norske Teatret så vi at forestillinger om at kunsten er hellig har et sterkt nedslag i måten det kunstneriske og det økonomisk-administrative personalet omtaler ulike sider ved virksomheten på. Dette gir et utgangspunkt for å problematisere og reformulere også denne dedifferensieringstesen.

Min analyse har vist at det nedlegges mye omtanke og energi i å opprettholde grensene mellom det som oppfattes å være spørsmål av kunstnerisk karakter, og det som oppfattes som økonomisk-administrative spørsmål. I tråd med Douglas forstås vurderinger av økonomisk-administrativ karakter som potensiell eller reell forurensning av kunsten. Mens det kunstneriske personalet omtaler den økonomisk-administrative tenkemåten som en trussel, forstår det økonomisk-administrative personalet spørsmål av kunstnerisk karakter som et forbudt område for seg. Dette gir ingen umiddelbar støtte til tesen om dedifferensiering. I tillegg kan de endringene direkte rollen og salgsavdelingen på teatret synes å ha gjennomgått, brukes som et argument for å hevde at tesen om dedifferensiering på dette området burde snus på hodet. Mens håndteringen av økonomisk-administrative arbeidsoppgaver tidligere ser ut til å ha vært underlagt og infisert av en kunstnerisk betraktningssmåte (jf bildet av den tradisjonelle teatersjefen), har økonomisk-administrative spørsmål i økende grad blitt skilt ut og formulert som en særskilt type spørsmål. Det legges i økende grad til grunn at på samme måte som kunstneriske spørsmål må besvares med utgangspunkt i kunstfaglige innfallsvinkler, må økonomisk-administrative problemstillinger behandles med utgangspunkt i økonomisk-administrative fagtradisjoner. Min analyse indikerer altså at det i løpet av de siste årene har skjedd en differensiering mellom kunstneriske og økonomisk-administrative sider av virksomheten på teatret.

Bourdieu og Luhmanns begrepsapparater gir ulik retning til tolkningen av en slik differensiering. Mens Bourdieus feltbegrep forutsetter at de ulike feltenes logikker står i et over-/underordningsforhold til hverandre, legger Luhmann til grunn at de ulike systemenes kommunikasjon foregår atskilt og står i et horisontalt forhold til hverandre. I min sammenheng er det kanskje inngangen via Luhmanns perspektiv som best treffer måten den kunstneriske og den økonomisk-administrative betraktningssmåten relateres til hverandre på teatret. Min analyse gir ikke noe entydig grunnlag for å konkludere med at kunsten på den ene siden og økonomien og administrasjonen på den andre står i et over-/underordningsforhold. Selv om kunsten i mange tilfeller gis en forståelse som noe hellig, innebærer ikke dette at det skal legges noe bånd på utfoldelsen av de økonomisk-administrative tilnærmingene så lenge de befinner seg trygt innenfor de rammene hvor de er legitime. Samtidig har kunstfaglig kompetanse og kunstfaglige tilnæringsmåter langt på vei blitt vasket ut av de områdene som defineres som økonomisk-administrative. Således ser det ut til at kunstneriske og økonomisk-administrative betraktningssmåter er perspektiver på teatrets virksomhet som fungerer atskilt. Det etableres diskursive premisser som definerer når og hvor de ulike perspektivene har sin berettigelse og gyldighet.

Ikke ulikt Douglas' poeng om at forurensningsideer bidrar til å sette i gang renselsesprosesser, hevder Luhmann at vellykkede systemer har stor evne til å håndtere komplekse omgivelser og bearbeide irritasjoner som oppstår som følge av observasjoner av hvordan andre systemer virker og kommuniserer. Luhmann påpeker at vellykkede systemer gjennom bearbeidelsen av kompleksiteten i omgivelsene øker sin egen kompleksitet og dermed gjøres mer robuste i møtet med nye utfordringer (se for eksempel Luhmann 2000 [1995]:158). Anlagt på relasjonen mellom kunstneriske og økonomisk-administrative betraktningssmåter på teatret kan dette poenget brukes til å hevde at når den økonomisk-administrative betraktningssmåten med utgangspunkt i den kunstneriske betraktningssmåten oppfattes som en trussel, er dette en måte å håndtere ekstern kompleksitet på som vitner om kunstsystemets styrke. Kunstsystemet evner å markere de økonomisk-administrative innfallsvinklene som noe som ikke hører hjemme i kommunikasjonen om kunst. Når de økonomisk-administrative innfallsvinklene markeres som noe en må passe seg for, bidrar dette også til å påpeke hvor grensene mellom kunstens verden og omverdenen går. Kunsten markerer sitt revir. Karakteristikken av de økonomisk-administrative perspektivene som en trussel kan således tolkes som ledd i en prosess hvor kunstsystemets grenser tydeliggjøres og styrkes.

Når forestillinger om det hellige synes å utgjøre et sentralt diskursivt forankringspunkt i den kommunikasjonen om scenekunst som er blitt analysert i denne avhandlingen, har dette som vi har sett, paralleller til et begrep om skjønnhet hvor kunsten fungerer som et symbol som formidler mellom noe dennesidig og noe hinsidig. I tråd med Luhmann er det likevel ikke grunnlag for å hevde at kunsten er underordnet en religiøs verdensanskuelse. Det hellige er i denne sammenhengen ikke det samme som Gud. Kunsten forstås imidlertid som en tilgang til erkjennelse som overskrider den vanlige hverdagens erfaringer. Kunsten framstår som en særegen og unik form for livskraft som gir tilgang til innsikt, som foredler og forvandler mennesket, og som må beskyttes mot alle denne simple verdens trusler. I et slikt perspektiv bidrar forestillinger om det hellige til å skape et inntrykk av at kunsten representerer noe særegent. Forestillinger om det hellige underbygger forestillingen om autonomi i kunsten.

## **8.2 Forestillinger om det gode**

### *8.2.1 Den gode scenekunsten*

I religiøs sammenheng er det tette koblinger mellom forestillinger om det hellige og forestillinger om det moralsk gode. Alle påbud og forbud som etableres for å ære og beskytte det hellige, oppfattes som moralregler som må etterleves for at det rene ikke skal trues. Derfor gjelder det for eksempel ekstra strenge moralregler for dem som forutsettes å stå nærmest det hellige, det vil si for presteskapet. Slik kan det argumenteres for at moralregler i høy grad utgår fra forestillinger om det hellige. Det moralsk gode konstitueres på en slik måte at det er forenlig med og bidrar til markere, opprettholde og skape ærefrykt for det hellige. Det hellige og det gode er likevel ikke det samme. Forskjellen mellom disse forestillingstypene blir tydeligere når vi ser dem som den positive verdien av to ulike dikotomier.

I tråd med Douglas (1997 [1966]) er det helliges motsvar å finne i det urene som hun gir den velkjente definisjonen: "matter out of place". Det er ikke iboende egenskaper ved det urene som gjør det urent. Det urene er ganske enkelt noe som befinner seg på feil sted. I det øyeblikk det urene føres tilbake til et sted hvor det forutsettes å høre hjemme, har det ikke lenger status som urent. I min sammenheng fungerer vurderingene av økonomisk-administrative betrakningsmåter på teatret som en illustrasjon på dette. Selv om økonomisk-administrative betrakningsmåter representerer noe potensielt urent på teatret, er det ikke før disse betrakningsmåtene anvendes på feil side av den grensen som markerer kunstens domene, at dommen om urenheter faller. I følge Luhmann fungerer moralen på en ganske annen måte. Moral er kategoriseringer av godt og dårlig eller av godt og ondt. Det onde er ikke en

beskrivelse av noe som befinner seg på feil sted. Det er en beskrivelse av noe som hører ingensteds hjemme. Det er en vurdering som rammer helt og fullt, og som gjelder uavhengig av hvor det onde er lokalisert. Hvis noe først er blitt definert som moralsk ondt, er det ikke sikkert at en forflytning vil være nok til å redde dets moralske omdømme. Det moralske onde forstås som en destruktiv kraft uansett hvor den befinner seg. I følge Luhmann respekterer moralen således ingen grenser. Dens vurderinger gjør krav på å være gyldige i alle sosiale sammenhenger. Mens forestillinger om det hellige (skjønne) i tråd med Luhmanns spesifisering av hva som kjennetegner autonome systemer, erkjenner og avfinner seg med å ha lokal gyldighet, fungerer moralen ut fra en forutsetning om at den har universell gyldighet.

Som vi har sett, oppfattes den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner som en moralsk forpliktelse i den kulturpolitiske diskursen. Staten er moralsk forpliktet til å sikre at scenekunsten ikke opphører å eksistere eller forringes. Forestillingene om at scenekunsten er bærer av en særskilt godhet, artikuleres og utdypes i de offentlige scenekunstutredningene. Disse forestillingene kommer på den ene siden til uttrykk gjennom forståelsen av at scenekunsten er et sted hvor mennesket realiserer sitt potensial. Ikke minst fant vi dette synspunktet i den siste scenekunstutredningens bruk av et sitat av Jon Fosse, hvor det hevdes at teatret på sitt beste forvandler mennesket til kunst. Scenekunsten framstår på denne måten som menneskets ypperste realisering av seg selv. Scenekunsten framstår som det fremste uttrykket for menneskelig fullkommenhet.

På den andre siden kommer forestillingene om scenekunstens moralske godhet til uttrykk i de kontrasteringene som stadig gjøres mot kultur som formidles indirekte ved hjelp av medieteknologi, og som i mange tilfeller antas å være skapt med utgangspunkt i kommersielle interesser. Mens scenekunsten representerer det gode som det må vernes om, faller den medierte og kommersielt baserte kulturen på "feil" side av moralens skille mellom godt og ondt. Dette innebærer at kulturformer som forbindes med medieteknologi og kommersielle interesser, et stykke på vei tilkjennes en moralsk ondskap. Ondskapen synes å ligge i denne kulturens antatte destruktive og degenererende virkninger. For det første antas kultur med kobling til medieteknologien og kommersielle interesser å representere krefter som undergraver kunsten. Ikke minst poengteres det i flere av scenekunstutredningene at konkurransen fra andre kultur- og underholdningstilbud svekker den levende scenekunstens eksistensgrunnlag. Dette skjer ved at publikum gis flere og tilsynelatende mer forlokkende kulturtilbud å bruke tid og penger på. Samtidig forutsettes det at når virkemidler eller tenkemåter som forbindes med den medierte og kommersielle kulturen, også tas i bruk i scenekunsten, betyr det at scenekunsten forringes.

For det andre synes den kommersielle og teknologisk baserte kulturens ondskap å være knyttet til en antakelse om dens fordervende virkninger på mennesket. Mens scenekunsten forutsettes å framkalle det beste i mennesket, er det menneskets simpleste og dunkleste sider som kan vekkes til live i møtet med den teknologisk formidlede og kommersielt styrte kulturen. Denne kulturens forlokkelser leder mennesket i feil retning. Den passiviserer. Nærmest som et ekko av Adornos kritikk av kulturindustrien (Horkheimer og Adorno 1991 [1944]) framstilles konsumpsjonen av populær- og mediekultur som sansestyrt og tilnærmet ukontrollerte lyst- og begjærsopplevelser, hvor konsumenten ikke lenger er subjekt, men har blitt et objekt som er mer eller mindre overgitt til de ytre impulsenes virkninger.

Den moralske dimensjonen i de offentlige utredningenes omtale av scenekunsten handler dermed også om institusjonaliseringen av det vi med Foucault kan omtale som det ideelle moralske selvforhold. På en måte som vekker assosiasjoner til den antikke seksualitetsdiskursens ideal om ”selvets fullkomne herredømme over seg selv” (Foucault 2001:40), framheves den ideelle kulturbruker som en aktiv deltaker og fortolker av de kulturelle ytringene hun forholder seg til. Den ideelle kulturbrukeren lar seg ikke dupere, men møter kulturen som et kritisk og erkjennende subjekt. Det forutsettes at denne måten å forholde seg til kultur på, realiseres best i møtet med scenekunsten, fordi det her finner sted et fysisk møte mellom utøverne på scenen og publikum i salen, og hvor dette møtet i siste instans er det stedet hvor kunstverket skapes. Teaterstykket er ikke fullendt før tilskueren i salen er blitt en deltaker som ikke bare fortolker stykkets innhold, men gjennom sin tilstedeværelse og sine reaksjoner bidrar til å skape kunstverket sammen med skuespillerne på scenen.

I kontrast til beskrivelsene av en postmoderne kultursituasjon som hevder at kunsten har tapt sin moralsk bydende kraft, tillegges scenekunsten på denne måten en særskilt moralsk godhet. Scenekunsten forstås ikke bare som ubestridelig god, men et stykke på vei også som moralsk overlegen mange andre kulturuttrykk. Når jeg har poengtert at forestillinger om det gode står sentralt i forståelsen av scenekunsten, har jeg imidlertid basert meg på empiri som først og fremst omtaler scenekunstopolitiske problemstillinger. Spørsmålet blir således hvilken betydning forestillinger om godhet har mer allment i kulturpolitikken. Virker for eksempel forestillinger om moralsk godhet bestemmende på hva slags kultur som prioriteres i kulturpolitikken?

### 8.2.2 *Godheten i kulturpolitikken*

Hvilke former for kultur som skal omfattes av de økonomiske virkemidlene i den offentlige kulturpolitikken, må være et av kulturpolitikkenes mest verdiladde spørsmål. Som vi har sett, gir kulturmeldingenes diskusjon av kulturbegrepet uttrykk for en dobbelthet i dette spørsmålet, hvor det på den ene siden legges til grunn at ettersom kultur i prinsippet er noe som kan være særegent for hvert enkelt samfunnsmedlem, må kulturpolitikken ha en inkluderende og demokratisk ambisjon. Kulturens vesen er mangfold, og kulturpolitikkenes oppgave er å fremme dette mangfoldet. På den andre siden påpekes det at markedets krefter virker ensrettende på kulturen. Mye av den kulturen som produseres med utgangspunkt i en kommersiell logikk gis dermed en langt mindre positiv omtale. Kulturformer som oppfattes å være kommersielle eller ensrettede gis et moralsk stempel som innebærer at de ikke omfattes av kulturpolitikkenes inkluderende ambisjon. Kulturell ensretting er noe kulturpolitikken skal demme opp mot.

Vi har sett at den statlige støtten til scenekunstinstitusjoner i kroner og øre utgjør det største underformålet under statsbudsjettets programkategori for kulturformål. Denne prioriteringen blir ofte argumentert fram ved hjelp av et samfunnsøkonomisk resonnement forankret i teorien om Baumols sykdom (Baumol og Bowen 1966). Denne teorien underbygger forestillingen om at scenekunstens fortsatte eksistens står og faller med at offentlige myndigheter bidrar aktivt til finansieringen (Ringstad 2005). Mens teorien om Baumols sykdom spesifiserer at det over tid oppstår et økende inntektsgap i scenekunsten og således kan gi svar på hvorfor det trengs tilførsel av økonomisk støtte for å opprettholde scenekunsten, gir den ikke svar på hvorfor scenekunsten må opprettholdes i første runde. Til dette trengs det forestillinger som grunngir hva det er som gjør scenekunsten verdifull. Min analyse indikerer at forestillinger om scenekunstens godhet antakelig fungerer godt til dette formålet.

Luhmann påpeker at moralens vurderinger er helhetsvurderinger. Moralske vurderinger rettes ikke mot spesifikke handlinger eller utsagn, men rammer hele personen. Parallelt med dette kan det se ut til at kategoriseringer av kunst og kultur med utgangspunkt i distinksjonen god/ond rammer hele kunstarter og sjangere nokså nyansefritt. Når kunst og kultur underlegges moralske vurderinger, er det således ikke enkeltvis kunstverk eller kulturytringer som står i fokus. Mens scenekunsten i det materialet jeg har behandlet, vurderes som moralsk god, kommer ulike typer populær- og mediekultur dårligere ut av det. Populærkulturen bestemmes langt på vei som scenekunstens "andre". Populærkulturen er den negative motpolen scenekunsten defineres positivt i forhold til (jf Larsen 2002).



Mot denne tolkningen kan det imidlertid påpekes at populærkulturen har vært gjenstand for en kulturpolitisk oppgradering i løpet av de siste tiårene, og at jeg her baserer meg på empiri som først og fremst gir uttrykk for eller er etterlevninger av 1960-årenes kulturpanikk (jf Solhjell 2005a). Det er ingen tvil om at populærkulturen har fått økt legitimitet i den offentlige kulturpolitikken i løpet av de siste par tiårene. Det er blitt etablert flere støtteordninger for ulike typer populærkultur, for eksempel for populærmusikk (Gripsrud 2002) og tegneserier (Røyseng 2005), og populærkulturen tilgodeses i økende grad med positiv omtale i en del kulturpolitiske dokumenter. For eksempel understrekes det i den siste kulturmeldingen at samtidig som en ser tendenser til ensretting innenfor kulturindustrien, har det vært en generell nivåheving innen kulturindustrien og populærkulturen i løpet av de siste tiårene. Det er imidlertid betegnende at det legges til grunn at ”nivåhevinga skuldast dels at ei breiare orientering hjå eit høgare utdanna publikum gjev større rom for eit noko meir krevjande og avansert innhald” (Kultur- og kirke departementet 2003:33). Kulturmeldingen ser således ut til å knytte an til forståelser av at populærkulturen i økende grad er blitt differensiert, og at populærkultur ikke lengre kan forstås som ett gjenstandsfelt (Ytreberg 1999). På denne måten indikeres det at når kvaliteten på populærkulturen er blitt hevet, er dette forbundet med at populærkulturen i økende grad har gitt rom for en kulturbruker i tråd med idealet om aktiv tolkning og deltakelse. Det kan således hevdes at det er et bestemt moralsk selvforhold i foucaultsk forstand som fungerer som målestokk for den vurderingen kulturmeldingen gir populærkulturen. De deler av populærkulturen som ikke når høyt nok opp på denne målestokken, rammes like nådeløst som før av den moralske devalueringen. Populærkulturens kulturpolitiske oppgradering kan dermed ses som en prosess hvor populærkulturelle sjangere eller deler av dem redefineres ved at de omfattes av de moralske positive vurderingene som vanligvis blir kunsten til del. Deler av populærkulturen ”kunstifiseres”.

Det kunne imidlertid tenkes at forestillinger om moralsk godhet også belyser andre aspekter ved, eller eksklusjonsmekanismer i, kulturpolitikken. Det har lenge vært påpekt at det er en påfallende strukturell ulikebehandling av den institusjonelle scenekunsten på den ene siden og den frie scenekunsten på den andre (NOU 1988:1:23, NOU 2002:8:10). Sammenlignet med den støtten som gis til scenekunstinstitusjoner, er den statlige støtten som gis til såkalt fri scenekunst, marginal, dvs. omkring 4-5 % av den totale statlige støtten til profesjonell scenekunst (Bergsgard og Røyseng 2001). Denne ulikebehandlingen kan ha mange årsaker. Men i denne sammenhengen kunne det være interessant å stille spørsmålet om ikke tradisjonen for å utforske og utfordre etablerte sannheter og såkalt ”moralsk korrekthet”

som preger deler av den frie scenekunsten, innebærer at denne delen av scenekunstheltet har stilt seg på utsiden av de godhetsverdiene som gjør seg gjeldende i kulturpolitikken. Denne avhandlingen gir ikke mulighet til å besvare dette spørsmålet. Men det er ikke umulig at kunstretningers ulike tradisjoner for å slutte seg til forestillinger om moralsk godhet, et stykke på vei kan belyse hvilke privilegier og hvilken prioritet de gis i den offentlige kulturpolitikken.

### 8.2.3 *Den nådeløse godheten*

Begreper om godhetsdiskurs, godhetsregime og godhetsmakt er i løpet av de siste årene blitt lansert i studier av politikkområder som verdipolitikk (Loga 2003, 2005) og bistandspolitikk (Tvedt 2003). Når disse begrepene sammenstiller godhet med ulike betegnelser som direkte eller indirekte trekker inn maktdimensjonen, peker dette på at godheten, som gjerne forstås som utelukkende positiv, også kan ha sine skyggesider. Personer eller standpunkter som forbindes med godhet, framstår som uangripelige, og i denne posisjonen ligger det makt. Således har poenget i Logas og Tvedts bidrag blant annet vært å vise at godheten ikke kan motsies uten at den som hever stemmen og fremmer sine motforestillinger, framstår som ond. Godheten er paradoksalt nok nådeløs overfor sine kritiske motstandere. Godheten etablerer en eksklusjonsmekanisme som stenger motforestillingene ute. Som historikeren Terje Tvedt formulerer det, er godhetens tale "språket som målbinder" (Tvedt 2003:19). Anlagt på bistandspolitikken spesifiserer Tvedt at godhetsregimet fungerer som et perspektiv som ser verden ut fra hvorvidt standpunkter faller på den positive eller negative siden av et avgjørende moralsk skille: "[F]or godhetsregimet er verden et rom der man ønsker 'det gode' eller 'det gale', og hvor det gode eller gale bestemmes av om en uttrykker støtte til de 'fattigste blant de fattigste', er for 'mer/eller mindre bistand til sør', eller kjemper/ikke kjemper for de 'universelle rettighetene' osv." (samme sted:34).

Jeg mener det er grunnlag for å hevde at et lignende godhetsregime og en dertil hørende form for godhetens eksklusjon også er i spill i den kulturpolitiske diskursen. Kulturpolitisk debatt er i høy grad orientert rundt spørsmålet om man sier ja eller nei til den gode kunsten, om man sier ja eller nei til at offentlige myndigheter bidrar aktivt og offensivt til finansieringen av kunst, og om man bekrefter eller benekter at kunst er en unik tilgang til erkjennelse og således har en egenverdi. Når det framheves at kulturpolitikken er et område for enighet, tror jeg at denne enigheten kan ses på bakgrunn av at de formene for kultur som offentlige myndigheter i høyest grad verner om gjennom sine støtteordninger, forstås som moralsk gode. Denne moralske godheten kan ikke problematiseres, uten at de som har stilt de

kjetterske spørsmålene, framstår som onde. Godheten forener på den ene siden og ekskluderer på den andre. Slik kan Fremskrittspartiets langt på vei stigmatiserte rolle i kulturpolitikken forstås som et utslag av en godhetsmakt som setter et ondskapens stempel på dem som ikke slutter seg til kulturpolitikkenes grunnleggende verdier.

#### *8.2.4 Differensiering og dedifferensiering*

Som jeg har pekt på, kan det tenkes en nær forbindelse mellom forestillinger om scenekunsten som hellig og forestillinger om scenekunsten som moralsk god. Når scenekunsten forstås som ubestridelig god, kan dette forstås som en moralforestilling som utgår fra forestillingen om at scenekunsten er hellig. Den moralske dimensjonen i forståelsen av scenekunsten kan således tenkes å understøtte oppfatningen om at kunsten må holdes atskilt fra alt som kan bidra til at den tilskitnes, forringes og vanæres. Samtidig kan det være grunn til å spørre om ikke moralske kategoriseringer av kunst og kultur med Luhmanns terminologi innebærer en rekodifisering. Hvis scenekunstens samfunnsmessige legitimitet primært er knyttet til distinksjonen god/ond, er det ikke kunstens sentralkode skjønn/heslig som ligger til grunn for vurderingen av kunst.

Betydningen de moralske vurderingene synes å ha i den kulturpolitiske diskursen, kan gi grunnlag for å problematisere min tolkning av kulturpolitikken som rituell. I spesifiseringen av den rituelle kulturpolitikken har jeg lagt til grunn at kunst og kultur tilkjennes en hellig status. Jeg har hevdet at forestillingen om at kunst og kultur representerer en særegen type livskraft som forvandler og heler, er forbundet med at kunst og kultur forstås som en autonom eksistens. Hvis det primært er forestillinger om det gode som gir kunst og kultur samfunnsmessig legitimitet, innebærer dette at kunst og kultur underordnes moralen. Dette behøver ikke å bety at forestillingene om det hellige og om det rene er satt ut av spill. Tvert i mot kan det hende at kunst og kultur får sin moralske kraft gjennom å framstå som ren. Kunstens renhet stilles imidlertid i et annet lys hvis den filtreres gjennom den moralske koden. Slik kan det innvendes at det ikke er i kraft av å bli betraktet som en form for unike livskrefter kunsten og kulturen gis verdi i kulturpolitikken, men i kraft av å bli forstått som en måte å realisere de moralske gode formålene på. Kanskje er det likevel gjennom antakelsen om at kunst og kultur bidrar til bedre integrering, helse, bosetting og næringsutvikling at kunst og kultur får sin legitimitet? En slik forståelse nærmer seg den som legges til grunn med betegnelsen instrumentell kulturpolitikk. Det er likevel en forskjell. En kulturpolitikk som er gjennomsyret av forestillinger om det gode, er ikke det samme som en kulturpolitikk som er gjennomsyret av forestillinger om det formålsrasjonelle.

Alt i alt tror jeg det vil være riktig å si at når forestillinger om det gode er et sentralt diskursivt forankringspunkt for forståelsen av scenekunsten, innebærer dette en dobbelthet i forhold til forestillingen om kunstens autonomi. På den ene siden bidrar forestillinger om det gode til å hegne om scenekunsten som noe hellig, og som noe som skal holdes atskilt fra andre ting. På den andre siden innebærer forestillinger om det gode at kunsten også underlegges moralske vurderinger. Dette betyr at kommunikasjonen ikke behandler kunsten som kunst, men kunsten som moral. Slik kan forestillinger om det gode fungere både differensierende og dedifferensierende. Forestillinger om det gode kan både bidra til å underbygge og underminere forestillingen om kunstens autonomi.

### **8.3 Forestillinger om disiplin (det sanne)**

#### *8.3.1 Den disiplinerte scenekunsten*

I tråd med Foucault består disiplin av ulike teknikker som sammenbinder og forener den tilsynelatende motsetningen mellom sannhet og makt (Foucault 2001 [1975]). Disiplin utøves gjennom ulike former for kunnskapsproduksjon som samtidig også fungerer som overvåkning. Den disiplinære kunnskapsproduksjonen setter seg fore å dokumentere alt som kan observeres. Ved hjelp av kategoriseringer og inndelinger legges det til rette for detaljert skriftlig dokumentasjon. Den disiplinære kunnskapsproduksjonen er en kunnskapsproduksjon i positivismens ånd. Det handler om å framskaffe dokumentasjon om allerede eksisterende fakta. Den disiplinære kunnskapsproduksjonen ønsker å bringe sannheten fram i lyset. Den utvinner sannhet som i neste omgang kan innsettes for maktens formål.

Når New Public Management-staten innfører mål- og resultatstyring (MRS) overfor scenekunstinstitusjonene, og det etableres et sett av rapporteringskategorier som skal framskaffe styringsinformasjon for staten, har jeg hevdet at det er en disiplinær maktteknologi som er satt i spill. Selv om det erkjennes at det er sider ved scenekunstinstitusjonenes virksomhet som unnslipper de kategoriene som til nå er etablert, baserer innføringen av MRS seg på en forutsetning om at den kunnskapsproduksjonen det legges opp til, er av nøytral karakter. MRS avdekker foreliggende fakta. MRS framskaffer dokumentasjon om sider ved teatrenes virksomhet som kan observeres, og dette fungerer i neste runde som nyttig styringsinformasjon, ikke bare for staten, men forutsettes også å kunne danne et utgangspunkt for justering og tilpasning for institusjonene selv. I siste instans legges det til grunn at MRS fungerer som en administrativ hjelp som kan virke kunstnerisk frigjørende.

Synliggjøringen av institusjonens resultater langs ulike variabler som publikumsbesøk, kostnadseffektivitet, kunstnerisk produksjon og formidlingsstrategier utgjør imidlertid også et

grunnlag for belønning og straff. I prinsippet kan institusjonenes resultater være avgjørende for de eksistensvilkårene de gis. New Public Management-staten er således en nidkjær stat. Institusjoner med gode resultater skal i prinsippet premieres, mens institusjoner med dårlige resultater skal straffes. Mens den dokumentasjonen som framkommer gjennom institusjonenes jevnlige rapporteringer, på den ene siden framstår som en nøytral innhenting av fakta, er den samme dokumentasjonen på den andre siden altså en synliggjøring av institusjonenes prestasjoner som kan få fundamentale konsekvenser. I dette ligger det en type makt som ikke entydig kan lokaliseres verken hos departementet som iverksetter av et styringssystem, eller hos institusjonene som følger opp styringssystemet.

I tråd med Foucault kan MRS tolkes som iverksettelsen av en maktteknologi som kjennetegnes ved sine indirekte virkninger. Selv om det er Kulturdepartementet som har innført MRS, fungerer dette styringssystemet også som et utgangspunkt for institusjonenes styring av seg selv. Men hvordan styrer institusjonene seg selv? Har disiplineringen et nedslag i institusjonenes indre liv?

Case-studien som er gjennomført i tilknytning til denne avhandlingen, viser at det i teaterledelsen er tatt i bruk en del metoder som har til hensikt å avdekke og synliggjøre det reelle forholdet mellom utgifter og produktivitet. Bedriftsøkonomiske beregninger anvendes for å bedre økonomistyringen. Disse regnestykkenes rasjonalitet er å få sannheten fram i lyset. I likhet med de forholdene som synliggjøres gjennom rapporteringspraksisen i MRS, er det snakk om en type fakta ingen kan reise tvil om. Når beregninger av forholdet mellom kostnader og kapasitetsutnyttelse avdekker internt slakk, framstår det som en type fakta det er vanskelig å benekte gyldigheten av. Selv om det lett kan tenkes metoder som hadde stilt de enkelte medarbeidernes bidrag til regnskapsbalansen mer åpent til skue enn dem som er tatt i bruk ved teatret, bidrar det økte fokuset på kapasitetsutnyttelse til en synliggjøring av ”hvor problemet sitter”. Slik framstår de prinsippene for økonomistyring som tas i bruk internt, som en form for disiplinering, hvor de enkelte ansatte i økende grad vet at de potensielt er synlige.

### *8.3.2 Scenekunstens subjektiviteter*

Et av Foucaults anliggender var å vise at diskurser produserer subjektivitet (Foucault 2001 [1984]). De virkelighetsforståelsene og sannhetene som etableres som de sosialt gyldige, gir retning til og begrenser subjektets erfaringer av seg selv. Det er her Foucaults maktperspektiv ligger. Selv om sannheter gjerne gir seg ut for å være nøytrale, så er de i følge Foucault ikke det. Sannheter virker produktivt ved at de former og begrenser subjektets forståelse av seg selv. I tråd med Foucault kan de forestillingene som kjennetegner forståelsen av scenekunst,

dermed også forstås som del av et makt/viten-system som produserer ulike former for subjektivitet.

Den sannhetsproduksjonen som finner sted på scenekunstheltet, og som jeg har betegnet som uttrykk for en disiplinær maktteknologi, handler ikke bare om å produsere regnestykker og resultatrapporter som synliggjør og dokumenterer kostnadseffektivitet og måloppnåelse. Disse prosedyrene produserer også en spesifikk forståelse av virkeligheten som rettes mot subjektene i deres erfaring av seg selv. Maktaspektet i denne sannhetsproduksjonen får kanskje sitt sterkeste uttrykk i spørsmålene omkring ansettelsespolitikken for skuespillerne. Dette illustreres av at spørsmålet om hvor mange fast ansatte skuespillere teatrene skal holde seg med, og hva slags alder og kjønn skuespillerne i et ensemble bør ha, langt på vei gjøres til et spørsmål som først og fremst handler om forholdet mellom kostnader og kapasitetsutnyttelse. I det de disiplinære metodene frambringer kunnskap om eventuelle misforhold mellom input og output, fungerer denne kunnskapen som en type fakta som framtvinger bestemte reformtiltak. De disiplinære metodene innebærer at økonomiske nøkkeltall får status som nøytrale sannheter som tvinger fram bestemte endringer i ansettelsespolitikken. På denne måten nøytraliseres for eksempel spørsmålet om de eldre kvinnelige skuespillernes attraktivitet og artikuleres som et spørsmål om utgifter. Kroppenes antatte evne til å frambringe begjær hos publikum i salen transformeres til et spørsmål om balanse i regnskapet. Slik kan det hevdes at det under de nøytrale sannhetenes overflate skjuler seg det vi med utgangspunkt i Foucaults begreper kunne omtale som en særegen form for normaliseringsmakt (Schaanning 2000a:482ff, Sirnes 1999). Når teatrene rollebesetter stykker, iscenesetter de det heteronormative skjemaet, slik det er blitt spesifisert innen skeiv teori (Mühleisen 2002). Institusjonsteatrene reproducerer en normalisert forståelse av heteroseksualitet, og de henvender seg til en normalisert forståelse av hva som kjennetegner de kroppene, og relasjonene mellom de kroppene, som mest effektivt frambringer begjær.

Foucaults perspektiv kan imidlertid brukes til å synliggjøre at også andre forestillinger som er virksomme på scenekunstheltet, produserer bestemte former for subjektivitet. Som vi har sett, innebærer forestillingene om det moralsk gode ved scenekunsten at den levende scenekunstens publikum institusjonaliseres som den ideelle subjektposisjonen i konsumet av kultur. Det er det aktive, erkjennende og medskapende subjektet i kontrast til det behags- og lyststyrte objektet som stilles opp som ideal på kulturbrukeren i den scenekunstopolitiske diskursen. Dette idealet synes dessuten å være gyldig i kulturpolitikken mer allment (jf diskusjonen om populærkulturen ovenfor). Ved hjelp av Foucaults perspektiv framstår kulturpolitikken på denne måten også som et sivilisasjonsprosjekt, hvor det er en bestemt

form for subjektivitet borgerne søkes innlemmet i. I tråd med Foucaults fokus på diskursenes begrensning av subjektets begjær, kan kulturpolitikken således forstås som ledd i en temning av borgernes begjær etter lettfattelig underholdning.

Bourdieu's begrepsapparat kaster et litt annet lys over det samme. Når det aktive, erkjennende og medskapende subjektet stilles opp som ideal på kulturbrukeren, kan dette forstås som uttrykk for at en klassespesifikk måte å tilegne seg kultur på har fått status som allmenngyldig. Kulturpolitikken privilegerer en tilnærming til kultur som bekrefter den måten de øvre samfunnsklassene har forholdt seg til kultur på i lange tider. Dette poenget forsterkes om vi i tråd med Bourdieus begreper forstår teaterforestillingen som en innstiftelsesrite (rites d'institution) som instituerer og vedlikeholder skillet mellom ulike sosiale kategorier (Bourdieu 1996:27-37). Teaterforestillingen kan forstås som en innstiftelsesrite som forsterker skillet mellom dem som er sosialisert inn i den legitime tilegnelsen av kultur, og dem som mangler denne sosialiseringen.

Til sist kan det hevdes at også forestillinger om det hellige bidrar til å innsette og befeste en særskilt form for subjektivitet. Forestillinger om det hellige indikerer at kunsten forstås som krefter med en uvanlig styrke. Når kunstnerne omtaler sitt yrke ved hjelp av begreper som kall, ild, ånd og magi, italesetter de dermed en diskurs hvor kunsten forstås som noe transcendent eller metafysisk. Slik tar de i bruk diskursen når de forstår og omtaler seg selv. Og som vi har sett, italesetter det økonomisk-administrative personalet den samme diskursen, både når de forteller at kunstnerne opptrer irrasjonelt og uforutsigbart, og når deres omtale av sitt forhold til kunsten framstår som en trosbekjennelse.

Når vi betrakter de gjentatte beskrivelsene av kunsten som noe særegent, som en italesettelse av en spesifikk diskurs om scenekunsten som noe hellig, kan dette også brukes som et utgangspunkt for å rette blikket mot min og andre kulturforskeres rolle. For Foucault (1999 [1976]) var det et viktig poeng å vise at seksualiteten ikke ble avdekket gjennom de bekjennelsene som på 1800-tallet hadde til hensikt å produsere kunnskap om kjønnet, for eksempel i psykoanalysen. Når subjektet ble bedt om å italesette sine innerste hemmeligheter, fungerte disse bekjennelsene i følge Foucault som et ledd i en prosess hvor seksualiteten ble skapt. Således ble seksualiteten skapt av de samme kunnskapsstrategiene som satte seg fore å avdekke den. På samme måte kan det hevdes at når kulturforskere som meg ber kunstnere fortelle om sine indre motivasjoner, deltar jeg i en italesettelse av en diskurs om kunsten som forutsetter at kunstnerens natur er sterkere enn andre naturer. På samme tid som jeg setter meg fore å avdekke hvilke forståelser kunstnerne benytter seg av i forståelsen av seg selv og sitt virke, bidrar jeg også til å innsette og reprodusere spesifikke forståelser av kunsten.

### 8.3.3 Illusjonen om renhet

Foucaults perspektiv bidrar til å sette fokus på at kunsten ikke bare fungerer som en særegen diskurs atskilt fra samfunnet for øvrig, men at kunsten også er del av makt/viten-systemer som er allment virksomme. De disiplineringsprosessene som kan knyttes til New Public Management og til den økte anvendelsen av økonomisk-administrative styringsverktøy, er ikke særskilte for kunsten, men slår inn på mange samfunnsområder. I tråd med Foucault kan det således hevdes at forestillingen om en ren kunst er en illusjon. Denne påstanden forsterkes imidlertid når også andre forestillinger om kunsten belyses med Foucaults perspektiv. Når forestillinger om kunsten som hellig og forestillinger om kunsten som god også forstås som del av makt/viten-systemer som bidrar til produksjonen av spesifikke former for subjektivitet, rokket det samtidig ved forståelsen av at kunsten overhodet kan betraktes som ren. Med utgangspunkt i Foucaults perspektiv er ikke kunsten nødvendigvis noe som trues av onde krefter utenfra, slik spørsmålet om autonomi gjerne forutsetter. I tråd med Foucault er makten snarere immanent. Således kan diskursene om den rene og gode kunsten forstås som like maktfulle som diskursene om kostnadseffektivitet og måloppnåelse. Ingen områder er nøytrale eller autonome, heller ikke kunsten.

## 8.4 Avslutning

Forholdet mellom kunst og samfunnet for øvrig har stått sentralt i mange bidrag til den kulturpolitiske forskningen de siste årene. Det er satt et betydelig fokus på at kunstens grenser mot omverdenen er blitt mindre skarpe. I denne sammenhengen har forholdet mellom kunst og økonomi fått særlig mye oppmerksomhet. I en del tilfeller har dette også kommet til uttrykk som bekymringer over at kunstens autonomi er truet (jf Grothen 1996, Bjørkås 1998a, Bourdieu 2001, Røyseng 2003, Røynesdal 2005). Slike bekymringer er langt på vei sammenfallende med dem som kommer til uttrykk i de offentlige scenekunstutredningene og blant flere av informantene i dette prosjektet. Både markedstenkningen som forbindes med nyliberalismen og de økonomiske og administrative perspektivene som i økende grad gjør seg gjeldende i kunstorganisasjoner, oppfattes som noe som ikke hører hjemme på kunstens domene, og som truer med å kvele kunstens livskraft når de kommer på for nært hold.

I denne avhandlingen har jeg snudd bekymringene over økonomiens mulige underminering av kunsten på hodet og tolket den betydelige energien som brukes til å advare mot markedstenkningens og de økonomisk-administrative perspektivenes mulige overmakt, som et uttrykk for kunstens motstandskraft. For kanskje er det ikke de mest høylytte motstemmene som forteller mest om hvor skoen trykker? Kanskje kan de sterkeste



motstemmene snarere tolkes som et uttrykk for at kunsten støter fra seg logikkene som er forbundet med markedet og de økonomisk-administrative metodene? De mest åpenbare anslagene mot forestillingen om kunstens autonomi produserer så å si umiddelbar motmakt, og dette vitner om styrken i kunstens selvforståelse.

I tråd med Bourdieu og Foucault har en av de teoretiske forutsetningene i denne avhandlingen vært at den mest effektive makten, ofte er den mest stillferdige. Dette innebærer at vi må lete etter makten også der den ikke er et eksplisitt tema. Med dette som utgangspunkt har jeg forsøkt å synliggjøre at det kan være andre sider ved kunstens relasjon til det øvrige samfunnet enn forholdet mellom kunst og økonomi som i like høy grad problematiserer forestillingen om kunstens autonomi. Når det for eksempel ser ut til at det er en sterkt normalisert seksualitet som ligger til grunn for ansettelsespolitikk og rollebesetninger på de norske institusjonsteatrene, kan dette tolkes som et utslag av at feltet er gjennomsyret av makt/viten-systemer som kunsten ikke makter å overskride. Betydningen forestillinger om godhet synes å ha i kulturpolitikken, kan på lignende vis tolkes som uttrykk for at kunsten underlegges moralske vurderinger, og at dette bidrar til å underminere kunstens egne vurderingsprinsipper. Dette er et aspekt ved kulturpolitikken som sjelden problematiseres som trusler mot kunstens autonomi verken av kunstfeltets aktører eller av forskere.

Når det stort sett er markedstenkningen og de økonomisk-administrative innfallsvinklene som kommer i fokus som en mulig trussel mot kunstens autonomi, kan dette kanskje ses i sammenheng med at skillet mellom kunst og økonomi ikke bare er et skille mellom ulike meningssystemer eller praksisfelt. På kunstens område representerer forholdet mellom kunst og økonomi også et moralsk skille. Mens kunsten er det gode som krever tilslutning, framstår økonomien som noe ondt som det må tas avstand fra. Når motstemmene er svakere og sjeldnere i tilknytning til moralens mulige inntrengninger, kan dette tolkes som et uttrykk for at det er vanskelig å opponere mot godheten uten å bli definert ut av diskursen. Den moralske godheten unnslipper når autonomien forsvares.



## Litteraturliste

Abbing, Hans (2002): *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Abercombie, Nicholas, Stephen Hill og Bryan S. Turner (1984): *The Penguin dictionary of sociology*. London: Allen Lane.

Agøy, Nils Ivar (2006): "Kulturpolitikken hva, hvordan og hvorfor. Kommentar til Hans Fredrik Dahl: 'Studiet av kulturpolitikk som del av allmenn politikk', Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 1/2006.

Alexander, Jeffrey C. (1995): *Fin de siècle social theory. Relativism, reductionism, and the problem of reason*. New York: Verso.

Antonsen, Marianne, Carsten Greve og Torben Beck Jørgensen (red.) (2000): *Forandringer i teori og praksis – skiftende bilder fra den offentlige sektor*. København: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.

Aristoteles (2004 [ca. 350 f. Kr.]): *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Arnestad, Georg (1989): *Kultur for regional utvikling. Kultursatsing i eit utkantfylke mot slutten av 1980-åra*. Rapportnr 8/89, Sogndal: Vestlandsforskning.

Arnestad, Georg (1992): *Same kva det kostar? Om kulturøkonomi og kulturforskning*. Arbeidsdokument 6/92. Sogndal: Vestlandsforskning.

Arnestad, Georg, Svein Gladsø og Jørgen Langdalen (1995): *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970-93*. Rapport 1/95, Sogndal: Vestlandsforskning.

Aslaksen, Ellen (2004): *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.

Augestad, Pål (2003): *Skolering av kroppen. Om kunnskap og makt i kroppsøvingsslaget*. Avhandling for dr.polit. graden. Levert ved Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Universitetet i Oslo. Utgitt av Høgskolen i Telemark.

Augestad, Pål (2005): "Resept for et sunnere Norge. Et foucaultsk blikk på norsk helsepolitikk", s. 33-52 i *Sosiologi i dag*, Årgang 35, nr. 2/2005.

Austin, J.L. (1975 [1955]): *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.

Bachelard, Gaston (1976 [1970]): *Nej'ets filosofi*. København: Vinten.

Bakke, Marit (1988): *Spillet om kulturen. Dansk kulturpolitikk 1945-1985*. Århus: Århus Universitetsforlag.

Baklien, Bergljot og Carlsson, Yngve (2000): *Helse og kultur. Prosjektrapport 2000:11*. Oslo: Norsk institutt for by- og regionsforskning.

- Bang-Hansen, Kjetil (1981): "Bulletin fra et sandslott", s. 18-26 i Dyade nr. 3 1981. Oslo.
- Barba, Eugenio (1990): "Klarsyn" forord, s. 10-11 i Ursin, Tor Arne og Vik, Lars (red.): *GRENLAND FRITEATER: Et norsk gruppeteater. Materialer. Refleksjoner. Erfaringer. 1976-1989*. Porsgrunn: Friteatrets forlag.
- Barker, Chris (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications.
- Baumol, William J. (1967): "Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis", s. 415-426 i *American Economic Review* 57:3
- Baumol, William J. og Bowen, William G. (1966): *Performing Arts. The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Cambridge/Massachusetts/London: The M.I.T. press.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Bennett, Tony (1992): "Putting policy into cultural studies", s. 22-37 i Grossberg, L., Nelson, C. og Treichler (ed.s): *Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Berg, Mie (1986): "Når kultur blir velferdspolitik" s. 262-290 i Alldén, Lars, Natalie Rogoff Ramsøy og Mariken Vaa (red.): *Det norske samfunn*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bergsgard, Nils Asle (2005): *Idrettspolitikens maktspill. Endring og stabilitet i den idrettspolitiske styringsmodellen*. Avhandling for dr.polit. graden. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Universitetet i Oslo.
- Bergsgard, Nils Asle og Røyseng, Sigrid (2001): *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Rapport nr. 23, Oslo: Norsk kulturråd.
- Bibelen. Det Norske Bibelselskap.
- Bille, Trine (2004): "Kultur i urban og regional utvikling – økonomisk set", s. 161-185 i Røyseng, Sigrid og Dag Solhjell (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforsking-Bø.
- Billing, Greta (1978): *Kulturpolitikk og samfunnsforandring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørkås, Svein (1998a): *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Rapport nr. 12, Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørkås, Svein (1998b): "Kunstfeltets "demografi" og konstruksjonen av profesjonalitet" i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/1998.

Bjørkås, Svein (2001): "Forvaltning av kvalitet i kunsten", s. 42-54 i Lund, Christian, Mangset, Per og Aamodt, Ane (red.): *Kunst, kvalitet og politikk*. Rapport nr. 22. Oslo: Norsk kulturråd.

Bjørkås, Svein (2002): "Makt og organisasjon i norsk kunstliv", s. 69-83 i Bjørkås, Svein (red.): *Kultur, produksjon og konsum*. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind III. Høyskoleforlaget/Norges forskningsråd. Kristiansand.

Borgen, Jorunn Spord, Gripsrud, Jostein og Bjørkås, Svein (2003): *Kunnskapsbehov i kultursektoren: en utredning om forskning og forskningsformidling på kulturfeltet utført på oppdrag av Norges Forskningsråd*. Oslo: Norges forskningsråd.

Bourdieu, Pierre (1989): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1992): *Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.

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

Bourdieu, Pierre (1994): "Produktionen av tro", s. 153-243 i *Kultursociologiska texter*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.

Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolisk makt*. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (1998): *Om fjernsynet*. Oslo: Gyldendal.

Bourdieu, Pierre (1999): *Meditasjoner*. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (2000): *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.

Bourdieu, Pierre (2001): *Modild*. København: Hans Reitzels Forlag.

Bourdieu, Pierre og Alain Darbel (1991 [1969]): *The Love of Art. European Art Museums and their Public*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre og Champagne, Patrick (1996): "'Skoletaperne': Stengt ute og stengt inne", s. 159-166 i Bourdieu, Pierre: *Symbolisk makt*. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre og Loïc Wacquant (1993): *Den kritiske ettertanke*. Oslo: Samlaget.

Brekke, Ole Andreas, Roar Høstaker og Thorvald Sirnes (2003): *Dimensjonar i moderne sosialteori*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Broadly, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.

Broadly, Donald (red.) (1998): *Kulturens fält*. Gøteborg: Daidalos..

- Bürger, Peter (1998): *Om avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Børtnes, Jostein (2004): "Om å lese Poetikken", s. 13-20 i Aristoteles: *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Campbell, Donald T. og Stanley, Julian C. (1963): *Experimental and Quasi-Experimental Designs for Research*, Chicago: Rand McNally & Company.
- Chambers, Iain (1986): *Popular Culture. The Metropolitan Experience*. London/New York: Routledge.
- Christensen, Tom og Lægreid, Per (2001): "New Public Management i norsk statsforvaltning", s. 96-124 i Tranøy, Bent Sofus og Øyvind Østerud (red.): *Den fragmenterte staten. Reform, makt og styring*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Christensen, Tom, Egeberg, Morten, Larsen, Helge O., Lægreid, Per og Roness, Paul G. (2002): *Forvaltning og politikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Christensen, Tom og Lægreid, Per (ed.) (2002b): *New Public Management. The transformation of ideas and practice*. Aldershot: Ashgate.
- Christensen, Tom og Lægreid, Per (2003): *Politisk styring og privatisering: holdninger i elitene og befolkningen*. Stein Rokkan Senter for flerfaglige samfunnsstudier. Universitetsforskning i Bergen. Notat 1-2003.
- Danielsen, Anne, Donatella De Paoli, Anne-Britt Gran og Jørgen Langdalen (2003): *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Danto, Arthur C. (1964): "The Art World", s. 571-584 i *Journal of Philosophy* 61 (19).
- De Paoli, Donatella (2003): "Den estetiske organisasjonen", s. 31-56 i Danielsen, Anne m.fl.: *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Dickie, George (1974): *Art and the Aesthetic*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- DiMaggio, Paul J. (1987): *Managers of the Arts*. Washington D.C: Seven Locks Press.
- Douglas, Mary (1997 [1966]): *Rent og urent. En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Drucker, Peter (1968 [1954]): *The practice of management*. London: Pan Books.
- Duelund, Peter (ed.) (2003): *The Nordic Cultural Model*. København: Nordic Cultural Institute.

- Duelund, Peter og Thomas Maagaard Dyekjær (1996): *Spillet om ophavretten. Pengestrømmene i de ophavsretslige forvaltningsorganisationer*. Fredriksberg: Nordisk Kultur Institut
- Duve, Thierry de (2003 [1996]): *Kant etter Duchamp*. Oslo: Pax Forlag.
- Egeland, Bjørn (1974): "Teatrets økonomi", s. 251-284 i Swedner, Harald og Egeland, Bjørn (red.): *Teatern som social institution*. København: Akademisk forlag.
- Egeland, Helene (2005): "Diskurser om mangfold – Södra teatern som eksempel", paper lagt fra ved Den andra nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning, 25.-26. august 2005, Borås.
- Eliassen, Knut Ove (2001): "Etterord", s.77-127 i Foucault, Michel: *Dette er ikke en pipe*. Oslo: Pax Forlag.
- Elster, Jon (1981): "Snobs", s. 10-12 i London Review of Books, vol. 3. no. 20.
- Engberg, Jens (2004): "Hvad er kulturpolitik?", s. 24-42 i Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 1/2004.
- Eriksen, Thomas Hylland (1998): *Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture & Postmodernism*. London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications.
- Fiske, John (1989): *Understanding Popular Culture*. London/New York: Routledge.
- Fjeldstad, Anton (1981): "Gruppeteater i Norge" s. 181-231 i Fjeldstad, Anton, Aage Jørgensen, Margareta Wirmark og Clas Zilliacus: *Gruppeteater i Norden*. København: Samleren.
- Florida, Richard (2002): *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Flyvbjerg, Bent (1991): *Rationalitet og magt*. Bind I: Det konkrete videnskap. København: Akademisk Forlag.
- Fløgstad, Kjartan (2003 [1988]): *Portrett av eit magisk liv. Poeten Claes Gill*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Foucault, Michel (1980): *Power/knowledge*. Brighton: Harvester Press.
- Foucault, Michel (1996 [1966]): *Tingenes orden. En arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket*. Oslo: Aventura.
- Foucault, Michel (1999 [1961]): *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. Oslo: Gyldendal

- Foucault, Michel (1999 [1970]): *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Foucault, Michel (1999 [1976]): *Seksualitetens historie I. Viljen til viten*. Oslo: Exil.
- Foucault, Michel (2001 [1973]): *Dette er ikke en pipe*. Oslo: Pax Forlag.
- Foucault, Michel (2001 [1975]): *Overvåkning og straff*. Oslo: Gyldendal.
- Foucault, Michel (2001 [1984]): *Seksualitetens historie II. Bruken av nytelsene*. Oslo: Exil.
- Foucault, Michel (2002): *Forelesninger om regjering og styringskunst*. Cappelen upopulære skrifter. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Fremskrittspartiet (2001): *Prinsipp og handlingsprogram 2001 – 2005*. Oslo: Fremskrittspartiet.
- Frisvold, Øivind (1980): *Teatret i norsk kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Furre, Berge (1991): *Vårt hundreår. Norsk historie 1905-1990*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Gennep, Arnold van (1999 [1909]): *Overgangsriter*. Oslo: Pax forlag.
- Giddens, Anthony (1999): *Den tredje vei. Fornyelsen av sosialdemokratiet*. Oslo: Pax Forlag.
- Gladsø, Svein (2004): *Teater mellom jus og politikk. Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub.
- Gran, Anne-Britt (2003): "En forestilling om implosjon og eksplosjon i det estetiske feltet", s. 81-103 i Danielsen, Anne m. fl.: *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: HøyskoleForlaget.
- Gran, Anne-Britt og De Paoli, Donatella (1991): *Teaterorganisering*. Arbeidsnotat 1991/27. Sandvika: Handelshøyskolen BI.
- Gran, Anne-Britt og De Paoli, Donatella (2005): *Kunst og kapital*. Oslo: Pax Forlag.
- Gripsrud, Jostein (red.) (2002): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport nr. 30. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Grothen, Geir (1996): *Inn i saligheten. Staten og kulturen i velferdismens tidsalder*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Grøndahl, Carl Henrik (1985): *Teater mot teater*. Oslo: Dyade.
- Grønlie, Tore (2001): "Varige spenninger i styrings- og forvaltningspolitikken" s. 39-66 i Tranøy, Bent Sofus og Øyvind Østerud (red.): *Den fragmenterte staten. Reform, makt og styring*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Grønlie, Tore og Selle, Per (1998): "Fortsatt én stat?" s. 9-20 i Grønlie, Tore og Selle, Per (red.): *Ein stat? Fristillingas fire ansikt*. Oslo: Det Norske Samlaget.



- Gulbrandsen, Trygve m. fl. (2002): *Norske makteliter*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Habermas, Jürgen (1995): *The Theory of Communicative Action*. Volume two. Cambridge: Polity Press.
- Hall, Stuart (1999 [1990]): "Encoding, decoding", s. 507-517 i During, Simon (ed.): *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Hall, Stuart (2001): "Foucault: Power, Knowledge and Discourse", s. 72-81 i Wetherell, Margaret, Taylor, Stephanie and Yates, Simeon J. (ed.s): *Discourse Theory and Practice. A Reader*. London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications.
- Halle, David (1992): "The Audience for Abstract Art: Class, Culture and Power", s. 131-151 i Lamont, Michele og Fournier, Marcel (ed.s): *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hansen, Trine Bille (1993): *Kulturens økonomiske betydning – State of the Art*. København: AKF Forlaget.
- Hansen, Trine Bille (1995): "Measuring the Value of Culture", s. 309-322 i *Cultural Policy*, Vol. 1 No. 2
- Haukelien, Heidi (2006): *Evaluering av DUS Den Unge Scenen*. Notat. Oslo: Norsk kulturråd.
- Heinich, Nathalie (1996): *The Glory of van Gogh. An Anthropology of Admiration*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Helse- og omsorgsdepartementet (2005): *Innsatsstyrt finansiering 2005*. Oslo.
- Henningsen, Erik og Møller, Geir (2000): "Ideologiske dimensjoner i den regionale kulturpolitikken", paper lagt fram ved Høstseminaret i Kulturpolitisk forskernettverk, 23.-24. oktober 2000, Bø i Telemark.
- Hillman-Chartrand, Harry og McCaughey, Claire (1989): "The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future" i Cummings Jr., Milton C, og Davidson Schuster, J. Mark (red.): *Who's to pay for the arts? The International Search for Models of Support*. New York: ACA Books.
- Horkheimer, Max og Adorno, Theodor W. (1981 [1944]): *Opplysningens dialektikk. Filosofiska fragment*. Malmö: Röda Bokförlaget.
- Hov, Live (1990): *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*. Oslo: Solum Forlag.
- Hov, Live (1998): *Kvinnerollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn*. Acta Humaniora: 46. Oslo: Universitetsforlaget.

Hovdhaugen, Einar (1985): “Kulturpolitikken sett fra stortingssalen”, s. 29-33 i Norsk kulturråd: *Kultur og kulturpolitikk. Norsk kulturråd – fortid og framtid*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.

Ibsen, Henrik (2005 [1869]): “Til min ven revolutions-taleren”, s. 502 i Ibsen, Henrik: *Samlede verker 1866-1873*. Bind 2. Oslo: Kagge Forlag.

Jakobsen, Kjetil (2004): *Kritikk av den reine autonomi. Ibsen, verden og de norske intellektuelle*. Avhandling for graden dr.art. Universitetet i Oslo.

Jönhill, Jan Inge (1997): *Samhället som system och dess ekologiska omvärld. En studie i Niklas Luhmanns sociologiska systemteori*. Lund Dissertations in Sociology 17.

Jørgensen, Torben Beck og Preben Melander (red.) (1999): *Livet i offentlige organisationer. Institutionsdrift i spændingsfeltet mellem stat, profession og marked*. Charlottenlund: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.

Kant, Immanuel (1995 [1790]): *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.

Kirke- og undervisningsdepartementet (1953): *Innstilling om De statsstøttede orkestre*. Fra Teater- og orkesterutvalget. Oslo

Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet (2001): *St. prp. nr. 1. For budsjetterminen 2002*. Oslo.

Klausen, Arne Martin (1984): “Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnerne – rollekonflikt og revolusjon”, s. 98-116 i Klausen, Arne Martin (red.): *Den norske væremåten*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.

Klausen, Arne Martin (1992): *Kultur, mønster og kaos*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Kneer, Georg og Nassehi, Armin (1997): *Niklas Luhmann. Introduktion til teorien om sociale systemer*. København: Hans Reitzels Forlag.

Krogh, Thomas m.fl. (2004 [1996]): *Historie, forståelse og fortolkning*. Gyldendal Akademisk. Oslo.

Kulturdepartementet (1992): *St. meld. nr. 61 (1991-92) Kultur i tiden*. Oslo.

Kultur- og kyrkjedepartementet (2005a): *St.meld. nr. 22 (2004-2005) Kultur og næring*. Oslo.

Kultur- og kirkedepartementet (2005b): *St.prp. nr. 1 (2005-2006) For budsjettåret 2006*.

Kultur- og kyrkjedepartementet (2003): *St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo.

Kultur- og vitskapsdepartementet (1989): *St.prp. nr. 1 (1989-90) For budsjetterminen 1990*. Oslo.

Kvarv, Sture (1997): "Periodiseringen av norsk kulturpolitikk", i *Kulturpolitisk Tidskrift* 2/1997.

Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. meld. nr. 8 (1973-74) Om organisering og finansiering av kulturarbeid*

Kyrkje- og undervisningsdepartementet (1981): *St. meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikk for 1980-åra*. Oslo.

Köping, Ann-Sofie (2003): *Den bundna friheten. Om kreativitet och relationer i ett konserthus*. Stockholm: Arvinius Förlag.

Langdalen, Jørgen (2003a): "Kunst og kapital" i Danielsen, Anne m. fl.: *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: HøyskoleForlaget.

Langdalen, Jørgen (2003b): "Kunstens etos", s. 57-66 i Danielsen, Anne m. fl.: *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: HøyskoleForlaget.

Langsted, Jørn (1999): "Udøvende kunstnere – offentlige funktionærer eller omstrejfende vagabonder? Kritisk lys på ensemblemodellen i scenekunsten", s. 33-44 i Langdalen, Jørgen, Lund, Christian og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998. Oslo: Norsk kulturråd.

Langsted, Jørn (2001): "Armslængde", s. 163-173 i Scavenius, Alette og Stig Jarl (red.): *Sceneskift. Det 20. århundrets teater i Europa*. København: Multivers.

Langsted, Jørn (2002): "Armslængde i Norden" s. 3-8 i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2002.

Langsted, Jørn (2005): "Teater og/eller porno", s. 9-11 i *Under Langsteds Lup 3*. Kulturpolitisk forskning og debat 4. Århus: Kulturpolitisk Forskningscenter Århus.

Larsen, Peter (2002): "Populærmusikken og de andre musikalske genrer", s. 106-128 i Gripsrud, Jostein (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport nr. 30. Oslo: Norsk Kulturråd.

Larsen, Renate Hauge (1999): *Sponsing av norsk musikkliv belyst gjennom samarbeidet mellom Oslo-Filharmonien og Norsk Hydro*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.

Larsen, Terje Holtet (2005): *Fra et mislykket forsvinningsnummer*. Fortellinger. Oslo: Kolon forlag.

Lash, Scott (1990): *Sociology of Postmodernism*. London/New York: Routledge.

Lash, Scott og John Urry (1994): *Economies of Signs & Space*. London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications.

Latour, Bruno (1996): *Vi har aldri vært moderne*. Oslo: Spartacus forlag.

- Ledsaak, Sam. (2004 [1989]): "Innledning", s. 5-12 i Aristoteles: *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Loga, Jill M. (2003): "Godhetens makt" s. 283-292 i Hodne, Bjarne og Sæbøe, Randi (red.): *Kulturforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Loga, Jill M. (2005): *Godhetsmakt. Verdikommisjonen – mellom politikk og moral*. Avhandling for Dr.polit graden. Institutt for Administrasjon og organisasjonsvitenskap. Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Bergen.
- Looseley, David (1995): *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Oxford/New York: Berg Publishers.
- Lorentzen, Anne H. og Åsne W. Haugsevje (2004): "Fortielse eller blottstilling. Om forskeren som uforløst kunstner", s. 20-33 i Røyseng, Sigrid og Dag Solhjell (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning-Bø.
- Luhmann, Niklas (1995 [1984]): *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas (2000 [1995]): *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Lysgaard, Sverre (2000 [1961]): *Arbeiderkollektivet. En studie i de underordnedes sosiologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Løyland, Knut og Vidar Ringstad (2002): *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Arbeidsrapport nr. 05 2002, Telemarksforskning-Bø.
- Långbacka, Ralf (1998 [1977]): "Om forudsætningen for et kunstnerisk teater – eller Otte teser om det kunstneriske teater", s. 151-176 i Långbacka, Ralf: *Brecht og det realistiske teater. De første 100 år*. Gråsten: Forlaget Drama.
- Mangset, Per (1992): *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, Per (1995a): *Norsk kunstnerpolitikk – organisasjonsmakt og statlig styring. Et beskrivende oversyn*. KULTs skriftserie nr. 31. Oslo: Norges forskningsråd.
- Mangset, Per (1995b): "Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa" s. 12-41 i Arnestad, Georg (red.): *Kulturårboka 1995*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Mangset, Per (1996): *Forskning om kulturpolitikk. Akademisk bakevje eller forskningsfelt i vekst?* KULTs skriftserie nr. 19. Oslo: Norges forskningsråd.
- Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Rapport nr. 11, Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, Per (2000): "Recension: Kultur gir helse?", s. 89-100 i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 2/2000.

- Mangset, Per (2004a): *Mange er kalt, men få er utvalgt*. Rapport nr 215, Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, Per (2004b): *Unge skuespillere på et kunstfelt i endring*. Arbeidsrapport 15/2004. Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, Per (2006): *Vi og de andre. Norsk kulturpolitikk i et internasjonalt og komparativt perspektiv*. Upublisert manus.
- Martorella, Rosanne (1983): "Rationality in the Artistic Management of Performing Arts Organizations" i Kamerman, Jack B. og Martorella, Rosanne (ed.): *Performers & performances. The social organization of artistic work*. South Hadley, Mass: Bergin & Garvey.
- Mauss, Marcel (1995 [1950]): *Gaven. Utsvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- McGuigan, Jim (2004): *Rethinking Cultural Policy*. Buckingham: Open University Press.
- Montias, John Michael (1986): "Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States", s. 287-319 i DiMaggio, Paul (ed.): *Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Morley, David (1980): *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: BFI
- Mühleisen, Wenche (2002): *Kjønn i uorden. Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. Avhandling for Dr.art.graden. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Møller, Geir (2002): *Evaluerer av fond for lyd og bilde*. Norsk kassetavgiftsfond. Notat 47, Oslo: Norsk kulturråd.
- Neumann, Iver B. (2002): "Forord", s. 7-38 i Foucault, Michel (2002): *Forelesninger om regjering og styringskunst*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo.
- Nietzsche, Friedrich (1989 [1886]): *Hinsides godt og ondt. Forspill til en fremtidsfilosofi*. Oslo: Dreyers Forlag.
- Nilsson, Sven (1999): *Kulturens vägar. Kultur og kulturpolitikk i Sverige*. Malmö: Polyvalent.
- Parsons, Talcott (1970 [1951]): *The Social System*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Peters, B. Guy (1999): *Institutional Theory in Political Science. The 'New Institutionalism'*. London/New York: Continuum.
- Peterson, Richard (1986): "From Impresario to Arts Administrator: Formal Accountability in Nonprofit Cultural Organizations" s. 161-183 i DiMaggio, Paul (ed.): *Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint*. New York/Oxford: Oxford University Press.

- Puffelen, F. van (1995): "Abuses of Conventional Impact Studies in the Arts", s. 241-254 i *Cultural Policy*, Vol. 2, No 2
- Raffnsøe, Sverre (1996): *Filosofisk æstetik. Jakten på den svigelfulde sandhed*. København: Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet.
- Repstad, Pål (1987): *Mellom nærhet og distanse*. Oslo/Bergen/Stavanger/Tromsø: Universitetsforlaget.
- Ringdal, Nils Johan (2000): *Nationaltheatrets historie 1899-1999*. Oslo: Gyldendal.
- Ringstad, Vidar (2002): *Kulturøkonomi. Perspektiver, problemstillinger, modeller og analysemetoder*. Rapport 191. Telemarksforskning-Bø.
- Ringstad, Vidar (2005): *Kulturøkonomi*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Roshauw, Helene (1980): *Fra mesénvirksomhet til velferdspolitik. Utviklingen av norsk kulturpolitikk*. Hovedoppgave i statsvitenskap. Våren 1980. Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Røssaak, Eivind (2005): *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Røynesdal, Ingrid (2005): *Fra arkitekt til hjelperstat? En analyse av New Public Managements inntreden i norsk offentlig kunstsektor*. Oslo: Masteroppgave i statsvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Røyseng, Sigrid (2000): *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*. Rapport nr. 17, Norsk kulturråd.
- Røyseng, Sigrid (2003): "New Public Management møter kunsten. En ny-institusjonell analyse", s. 52-73 i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 2/2003*.
- Røyseng, Sigrid (2004): "Kulturpolitikens doxa", s. 101-115 i Røyseng, Sigrid og Solhjell, Dag (red.): *Kultur, politikk og forskning*. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen. Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, Sigrid (2005): "Tegneserieskapere som kulturentreprenører", paper lagt fram ved Den andra nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning, Borås, Sverige, 25-26 august, 2005.
- Røyseng, Sigrid, Mangset, Per og Borgen, Jorunn Spord (2007): "Young artists and the charismatic myth", *International Journal of Cultural Policy* 1/2007.
- Ryen, Anne (2002): *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen-Sandviken: Fagbokforlaget.
- Schaanning, Espen (1993): *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus.

- Schaanning, Espen (1999): "Etterord" i Foucault, Michel (1999): *Diskursen orden*. Oslo: Spartacus.
- Schaanning, Espen (2000a): *Fortiden i våre hender. Foucault som vitenshåndtør*. Bind 1: Teoretisk praksis. Oslo: Unipub forlag.
- Schaanning, Espen (2000b): *Fortiden i våre hender. Foucault som vitenshåndtør*. Bind 2: Historisk praksis. Oslo: Unipub forlag.
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. London/New York: Routledge Classics.
- Scott, W. Richard (1995): *Institutions and Organizations*. Thousand Oaks/London/New Dehli: SAGE Publications.
- Seip, Anne-Lise (1986): "Velferdsstaten Norge", s. 199-232 i Alldén, Lars, Ramsøy, Natalie Rogoff og Vaa, Mariken (red.): *Det Norske Samfunn*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Sirnes, Thorvald (1999): "'Alt som er fast, fordamper'?" Normalitet og identitet i endring" s. 29-75 i Meyer, Siri og Sirnes, Thorvald (red.): *Normalitet og identitetsmakt i Norge*. Makt- og demokratiutredningen 1998-2003. Ad Notam Gyldendal. Oslo.
- Sirnes, Thorvald (2001): "3.3.1. Three Discourses. Three Countries. One Sector. A Comparison of Theatre Policy in Norway, Sweden and Finland from a Discourse-perspective", s. 46-84 i Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 1/2001.
- Skjervheim, Hans (1996 [ ]): "Kultur og kulturpolitikk – er dei vindskeive i høve til kvarandre?" s. 288-298 i *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- Skot-Hanse, Dorte (1998): *Hostebro i verden – verden i Holstebro. Kulturpolitikk og -debat fra tresserne til i dag*. Århus: Klim.
- Skot-Hansen, Dorte (2004): "Culture & the City – kulturalisering af byudviklingen eller udvikling av bykulturen", s. 186-201 i Røyseng, Sigrid og Dag Solhjell (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning-Bø.
- Slagstad, Rune (1998): *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Solbrække, Kari Nyheim (2002): "Mektige mennesker – skjøre bånd. Metodologiske utfordringer i 'ny' økonomi", s. 5-24 i *Sosiologi i dag*, årgang 32, nr. 3/2002
- Solbrække, Kari Nyheim (2005): *Inderlig maskulinitet. Om etablering av kjønnsrett i 'ny' økonomi*. Avhandling Dr.Polit-graden, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.
- Solhjell, Dag (2001a): *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (2001b): "Pietismens etikk og kunstens ånd", s. 58-80 i *Kunst og kultur* nr 2/2001. Årgang 84. Oslo: Universitetsforlaget.

- Solhjell, Dag (2005a): *Fra akademiregime til fagforeningsregime. Kunstpolitikk 1940-1980*. Oslo: Unipub.
- Solhjell, Dag (2005b): "Når fikk Norge en kulturpolitikk? Et debattinnlegg mot den konvensjonelle visdom.", s. 143-155 i Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 2/2005.
- Stang, Kaare (1991): "Fra instruktørfunksjon til regikunst. Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv", s. 206-212 i Reistad, Helge (red): *Regikunst*. Asker: Tell forlag.
- Statistisk sentralbyrå (2003): *Kulturstatistikk 2003*. Oslo-Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå.
- Stenström, Emma (2000): *Konstiga företag*. Akademisk avhandling for avleggande av ekonomie doktorsexamen vid Handelshögskolan i Stockholm 2000, EFI, Ekonomiska Forskningsinstitutet vid Handelshögskolan i Stockholm
- Svendsen, Arnljot Strømme (1969): "Teatrets økonomiske og samfunnsøkonomiske problematikk i dag. Behov for klarere målsetning og mer forskning", s.73-108 i Swedner, Harald og Pauli Jensen, Jørgen m.fl.: *Teatret i velstandssamfunnet*. Bergen: Den Nationale Scene/Universitetsforlaget.
- Svendsen, Lars Fr. H. (2000): *Kunst. En begrepsavvikling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Swedner, Harald (1971): *Om finnkultur och minoriteter*. Tio essayer. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Syvertsen, Trine (2002): "Fra resonnerende offentlighet til opplevelsesmarked", s. 195-213 i Bjørkås, Svein (red.): *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling* bind I. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Sørhaug, Tian (2003): "Fra plan til reformer: Det store regjeringsskiftet", s. 44-80 i Neumann, Iver B. og Sending, Ole Jacob (red.): *Regjering i Norge*. Pax Forlag. Oslo.
- Thagaard, Tove (2003): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Thompson, Paul og McHugh, David (1995): *Work Organisations*. Houndmills: Macmillan.
- Turner, Victor W. (1996 [1970] ): "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", s. 509-523 i Hylland-Eriksen, Thomas (red.): *Sosialantropologiske grunntekster*. Oslo: Ad Notam. Gyldendal.
- Tvedt, Terje (2002): *Verdensbilder og selvbilder*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tvedt, Terje (2003): *Utviklingshjelp, utenrikspolitikk og makt. Den norske modellen*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Utdannings- og forskningsdepartementet (2003): *St. meld. nr. 39 Ei Blot til Lyst. Om kunst og kultur i tilknytning til grunnskolen*. Oslo



Vestheim, Geir (1994): "Instrumental Cultural Policy in Scandinavian Countries: A Critical Historical Perspective", s. 57-71 i *Cultural Policy*, Vol. 1, No 1.

Vestheim, Geir (1995): *Kulturpolitikk i det moderne Norge*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Vestheim, Geir (2003): "Arkitektmodellen i kulturpolitikken – eksempla Frankrike og Sverige", paper lagt fram på Den Første Nordiske Kulturpolitiske Forerkerkonferanse, Aarhus Universitet, 3.-4. april 2003.

Vike, Halvard (2004): *Velferd uten grenser. Den norske velferdsstaten ved veiskillet*. Oslo: Akribe.

Vaagland, Jorid (1993): *Kunstformidling i klemme. De regionale kunstnersentrene i en ny tid*. Rapport nr. 13, Lillehammer: Østlandsforskning.

Walton, John (1992): "Making the theoretical case", s. 121-137 i Ragin, Charles C. og Becker, Howard S. (ed.s): *What is a case? Exploring the Foundations of Social Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weber, Max (1997): *Makt og byråkrati*. Oslo: Gyldendal.

Weber, Max (1995): *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd*. Pax Forlag A/S. Oslo.

Wennes, Grete (2002): *Skjønnheten og udyret: Kunsten å lede kunstorganisasjonen*. Dissertation submitted to the Department of Strategy and Management at the Norwegian School of Economics and Business Administration in partial fulfillment of requirements for the degree of dr. oecon

Wennes, Grete (2006): *Kunstledelse. Om ledelse av og i kunstneriske virksomheter*. Oslo: Abstrakt forlag.

Whyte, William Foote (1993 [1943]): *Street Corner Society. The social structure of the Italian slum*. Chicago: University of Chicago Press.

Williams, Raymond (1989): "The Arts Council" s. 41-55 i *Resources of Hope*. Verso. London/New York

Waade, Anne Marit (2002): *Teater i en teatralisert samtidskultur. Resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst*. P.h.d.-avhandling innlevert ved Center for Tveræstetiske Studier. Aarhus Universitet.

Waade, Anne Marit (2003): "Kunstens autonomi i oppløsning – og arenabegrebets relevans kunstpolitisk analyse", paper lagt fram ved Den Første Nordiske Kulturpolitiske Forerkerkonferanse, Aarhus Universitet, 3.-4. april 2003

Ytreberg, Espen (1999): "Differentiations in popular culture", s. 87-99 i Gripsrud, Jostein (ed.): *Aesthetic Theory, Art and Popular Culture*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Østerud, Øyvind (2002): *Statsvitenskap – innføring i politisk analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Åkerstrøm Andersen, Niels (1999): *Diskursive analysestrategier*. København: Nyt fra Samfundsvidenskaberne.

## Dokumenter

### Offentlige dokumenter

#### *Offentlige utredninger*

- Innstilling fra teaternevnden, opnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet den 26. januar 1935
- Innstilling om De statsstøttede teatret. Fra Teater- og orkesterutvalget. Oslo 1953
- Innstilling om Teater og operaspørsmål fra Teaterkomiteén av 1960
- Innstilling om Teatervirksomheten i Norge. Fra en komité oppnevnt ved kongelig resolusjon av 18. oktober 1968. Innstillingen avgitt 29. mai 1970
- NOU 1988:1 *Scenekunst*. Utredning fra et utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 14. februar og 16. mai 1986. Avgitt til Kultur- og vitenskapsdepartementet 25. januar 1988
- NOU 2002:8 *Etter alle kunstens regler. En utredning om norsk scenekunst*. Utredning fra Scenekunstutvalget oppnevnt ved kongelig resolusjon 11. august 2000. Avgitt til Kultur- og kirke departementet 2. april 2002

#### *Stortingsmeldinger*

- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. meld. nr. 8 (1973-74) Om organisering og finansiering av kulturarbeid*
- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. meld. nr. 52 (1973-74) Ny kulturpolitikk. Tillegg til St. meld. nr. 8 1973-74 Om organisering og finansiering av kulturarbeid.*
- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikk for 1980-åra*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. meld. nr. 27 (1983-84) Nye oppgaver i kulturpolitikken*
- Kulturdepartementet: *St. meld. nr. 61 (1991-92) Kultur i tiden*
- Kultur- og kyrkjedepartementet: *St. meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*
- Kultur- og kyrkjedepartementet: *St. meld. nr. 22 (2004-2005) Kultur og næring*

#### *Stortingsproposisjoner*

- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1979-80) For budsjetterminen 1980*
- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1980-81) For budsjetterminen 1981*
- Kyrkje- og undervisningsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1981-82) For budsjetterminen 1982*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1982-83) For budsjetterminen 1983*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1983-84) For budsjetterminen 1984*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1984-85) For budsjetterminen 1985*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1985-86) For budsjetterminen 1986*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1986-87) For budsjetterminen 1987*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1987-88) For budsjetterminen 1988*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1988-89) For budsjetterminen 1989*
- Kultur- og vitenskapsdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1989-90) For budsjetterminen 1990*
- Kyrkje- og kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1990-91) For budsjetterminen 1991*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1991-92) For budsjetterminen 1992*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1992-93) For budsjetterminen 1993*

- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1993-94) For budsjetterminen 1994*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1994-95) For budsjetterminen 1995*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1995-96) For budsjetterminen 1996*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1996-97) For budsjetterminen 1997*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1997-98) For budsjetterminen 1998*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1998-99) For budsjetterminen 1999*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (1999-2000) For budsjetterminen 2000*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (2000-2001) For budsjetterminen 2001*
- Kulturdepartementet: *St. prp. nr. 1 (2001-2002) For budsjetterminen 2002*
- Kultur- og kirke departementet: *St. prp. nr. 1 (2002-2003) For budsjetterminen 2003*
- Kultur- og kirke departementet: *St. prp. nr. 1 (2003-2004) For budsjetterminen 2004*
- Kultur- og kirke departementet: *St. prp. nr. 1 (2004-2005) For budsjetterminen 2005*
- Kultur- og kirke departementet: *St. prp. nr. 1 (2005-2006) For budsjetterminen 2006*

*Referat fra møte i Stortinget*

- Referat fra møte i Stortinget tirsdag 16. juni kl. 10 1998.  
<http://www.stortinget.no/stid/1997/si980616.html>

*Tilsagnsbrev for Det Norske Teatret*

- For årene 1981, 1986, 1991, 1996, 2001 og 2006

**Dokumenter ved Det Norske Teatret**

- Strategiplan for Det Norske Teatret år 2000 – 2004
- Årsmeldingene for Det Norske Teatret for årene 1972-2004
- Rapport frå ressursgruppa som har vurdert tiltak som kan redusere kostnadene ved drift av Det Norske Teatret.
- Organisasjonsutvikling ved Det Norske Teatret, Aannerud rådgivning

