

Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi

Av Siemke Böhnisch

Embracing paradox is a core method for dealing with conflict.

Bernard Mayer, *The Conflict Paradox*¹

Er det mulig å være rykende uenig om betente samfunnsspørsmål og samtidig være i et fellesskap med dem du er uenig med? Hva skal til for at et *uenighetsfellesskap* oppstår? Det er liten tvil om at uenighetsfellesskap er viktig for demokratisk samhandling, men slike fellesskap ser ut til å være en mangelvare i dag. Hvilken rolle kan teater som medium og kunstform spille i den sammenheng?

I denne artikkelen ser jeg på et aktuelt scenekunstprosjekt som på mange måter sprenger grensene til teateret, mens det samtidig jobber med kunstformens grunnprinsipper og institusjoner: *Sløserikommissjonen* av Traavik.info.² Jeg skal undersøke hvordan prosjektet jobber med uenighet, hvilke fellesskap det intervenserer i, og hvordan det kan være relevant for uenighetsfellesskap og demokratisk samhandling i dag. Som teaterforsker fokuserer jeg her på dramaturgien. Jeg

1 Mayer 2015: 269.

2 Traavik.info 2021.

analyserer den spesifikke *uenighetsdramaturgien* som ligger til grunn for og utvikler seg i og rundt prosjektet.³

Denne artikkelen er skrevet parallelt med at scenekunstprosjektet utviklet seg, og kan leses både som et dokument av og en refleksjon over den (i skrivende stund) uavsluttede prosessen. Jeg retter søke-lyset mot det dramaturgiske konseptet og det konfliktfylte forløpet som leder frem til de sceniske forestillingene. Prosjektet har helt siden annonseringen vært meget omstridt og omdiskutert innad i det frie scenekunstheltet i Norge.⁴ Samtidig er det institusjonelt trygt forankret i feltet. Morten Traaviks kunstnerskap har vært fremtredende internasjonalt siden midten av 2000-tallet, Traavik.info mottar finansiering fra den mest prestisjefylte støtteordning for fri scenekunst i Norge, og *Sløserikommisjonen* co-produseres av BIT Teatergarasjen, ett av de ledende programmerende teatrene.

Helt siden *Miss Landmine*-prosjektene (2006–2010), som tok form av en skjønnhetskonkurranse for kvinnelige landmineofre, har Traaviks arbeider skapt offentlige kontroverser.⁵ *Sløserikommisjonen* er altså ikke et unntak, men skiller seg likevel ut siden de offentlige kontroversene denne gang oppstår *innad* i scenekunstheltet. Kollegaer som tidligere har forsvart Traaviks arbeider overfor en tilsynelatende kunstfjern eller kunstfiendtlig fordømmelse, er nå blant de uttalte kritikerne. Noen scenekunstnere har til og med prøvd å organisere motstanden innad i feltet med målet om å stanse Traaviks aktuelle prosjekt.⁶

Gitt den betente debatten om *Sløserikommisjonen* vil leseren kanskje umiddelbart spørre: Er du for eller imot? Og noen vil kanskje til og med innvende at en vitenskapelig artikkel om prosjektet gir (enda mer) oppmerksomhet til noe som er skjebnesvangert – for scenekunsten,

3 Jeg har lansert begrepet uenighetsdramaturgi i artikkelen Böhnisch 2019a.

4 For en liste over medieoppslag om *Sløserikommisjonen*, se BIT Teatergarasjen 2021a og Traavik.info 2021.

5 Se Fieldseth 2019. Traaviks prosjekter har til tider også skapt kontroverser innad i Kulturrådet som har blitt offentlig, se Fidjestøl 2015: 285–288 og 315–317.

6 Bjørk 2021.

for kunstnere, for kunstfinansiering og for fellesskapet. Uansett ståsted er det ikke tvil om at casen er vanskelig å håndtere. Ikke desto mindre er den meget relevant i vår sammenheng. Den rammer direkte, om enn på intrikat vis, bakgrunnen for forskningsprogrammet Kunstskapte fellesskap: spørsmålet om utforming og legitimering av offentlig støtte til den frie kunsten. I *Sløserikommisjonen* åpnes dørene på vidt gap for kritikere som høylytt og polemisk diskrediterer Kulturrådets kunststøttepraksis.

Før jeg griper fatt i den betente casen, vil jeg se på noen premisser, antakelser og begreper som ligger til grunn for min tilnærming.

Teater som kunstform

Teater er en kollektiv kunstform. Mennesker må samarbeide for å få til en teaterforestilling, og når den er ferdig produsert, spilles den for et publikum som opplever den sammen. Både produksjon og resepsjon er altså kollektiv. Distribusjonen skjer som regel i et fysisk rom, her og nå, gjennom aktører som er presente på scenen og et fysisk tilstedeværende publikum i salen. Denne «co-presensen» har blitt opphøyd til kunstartens egenart.⁷ Mindre essensialiserende kan vi si at teater som oftest forutsetter at folk samler seg på et sted og tilbringer et stykke tid i fellesskap. Det er derfor et privilegert medium for dannelses-, bekræftelses- og transformasjon av fellesskap gjennom forsamling.

Med henvisning til teaterets funksjon i det antikke Hellas kjenner vi til den enfatiske koblingen mellom teater og demokrati knyttet til forsamlingsaspektet. Forsamlingen av alle «frie»⁸ borgere på teateret bekreftet fellesskapet og ble samtidig brukt til å forhandle spørsmål med vesentlig relevans for nettopp dette fellesskapet. Men

7 Se for eksempel Fischer-Lichte 2004.

8 Som kjent ekskluderte denne forsamlingen alle borgerne som ikke var tilkjent denne statusen.

det er ikke gitt at teaterets forsamlinger og transformerende potensial er demokratisk eller demokratiserende. Vi behøver ikke gå langt tilbake i teaterhistorien for å finne et slående moteksempel: nazistenes *Thingspiele* som var designet til å forme og bekrefte *die Volksgemeinschaft* («folkefellesskap») i tråd med diktaturets totalitære ideologi.⁹

Uenighetsfellesskap og demokratisk offentlighet

Når vi spør etter forholdet mellom kunst og sosiale fellesskap i denne antologien, er det viktig å presisere det anvendte fellesskapsbegrepet. Jeg tematiserer *uenighetsfellesskap* – et begrep som i de seneste årene har fått en viss popularitet i den norske offentlige samtalen. Det blir da ofte brukt i betydning «å være enig om å være uenig». Min begrepsbruk er derimot mer spisset. Jeg henter begrepet fra en teori om demokratisk samhandling som ble utviklet av den norske sosio-ologen Lars Laird Iversen.¹⁰ I boken *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling* kritiserer Iversen ideen om at fellesskap, både store forestilte fellesskap (som nasjoner) og mindre ansikt-til-ansikt-fellesskap (som klasserom), er basert på delte verdier.¹¹ Iversen argumenterer for at denne ideen er feil, rent deskriptivt, og at den i tillegg har alvorlige konsekvenser. Blant annet fører den, ifølge Iversen, til «dypere og mer fastlåste skillelinjer mellom grupper og folk».¹²

Iversen har utviklet ideen om uenighetsfellesskap med utgangspunkt i ansikt-til-ansikt-samhandlingsgrupper, nærmere bestemt i sin forskning på samhandling i klasserom. Derfra utvidet han teorien til å omfatte både et mikronivå og et makronivå. Mikronivået handler om individer som et indre uenighetsfellesskap, mens makronivået handler

9 Se Annuß 2019, som blant annet tematiserer forholdet mellom propaganda og kunstnerisk avantgarde.

10 For den følgende korte fremstillingen av Iversens teori, se Böhnisch 2019a: 71–72.

11 Iversen 2014.

12 Iversen 2014: 11.

om nasjonale fellesskap.¹³ Et idealtypisk uenighetsfellesskap er ifølge Iversen:

[E]n gruppe mennesker

- 1 som er kastet sammen i et skjebnefellesskap
- 2 med ureduserbar, men ikke-voldelig uenighet seg i mellom [sic],
- 3 og som står overfor en prosess som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling.¹⁴

Demokratiske stater med en fungerende offentlighet kommer ifølge Iversen svært nær et idealtypisk uenighetsfellesskap.¹⁵ Det er imidlertid liten tvil om at offentligheten i de vestlige demokratiene er i krise, mens tolkningen av denne krisen er omdiskutert.

Jeg vil fremheve to tilsynelatende motstridende tendenser: Offentligheten i dag er preget av både for mye og for lite konflikt.¹⁶ På den ene siden ser vi et økt verbalt konfliktnivå. Terskelen for bruk av hatretorikk, verbale trusler og personangrep ser ut til å bli lavere og lavere, med digitale sosiale medier og kommentarfeltene i redigerte medier som muliggjørende og pådrivende teknologi. På den andre siden tyder også mye på at vi lever i et samfunn og en tid der mulighetsrommet for legitime og nødvendige konflikter snevres inn. Betegnelsene «postpolitisk» eller «postdemokratisk tidsalder» setter denne samtidsdiagnosen på spissen. Økende rettsliggjøring, en globalisert økonomi og et tilsynelatende alternativløst samfunnssystem etter Berlinmurens fall er blant faktorene som kan anføres som bakteppe for denne utviklingen.

13 Iversen 2014: kapittel 1 («Du er et uenighetsfellesskap – indre uenighet er en del av deg») og kapittel 3 («Norge som uenighetsfellesskap»).

14 Iversen 2014: 14–15.

15 Iversen 2014: 15.

16 Denne tesen har jeg, sammen med min kollega Randi M. Eidsaa, lagt frem og utfoldet i antologien *Kunst og konflikt* (Böhnisch & Eidsaa 2019a). De følgende avsnitt er basert på innledningskapittelet (Böhnisch & Eidsaa 2019b) til denne antologien.

Iversen tegner ikke et så omfattende bilde, men konsentrerer seg om nordiske og særlig norske forhold. Han påpeker at «retorikken om verdifellesskap» har blitt nærmest enerådende i Norge i dag.¹⁷ Denne retorikken kan fremstå som en forsterkning av den ofte antatte norske konsensusorienteringen hvor åpen *dissens*, det vil si markant og vesentlig meningsforskjell, i liten grad verdsettes. Den nå dominerende ideen om at fellesskap er basert på en enighet om felles verdier, underkjenner, ifølge Iversen, betydningen av substansiell uenighet for demokratisk samhandling.

Å se på samfunn som uenighetsfellesskap utgjør en konkurrerende forklaring på hvordan samfunn henger sammen. I et uenighetsfellesskap er det ikke delte verdier som binder oss sammen, men delte utfordringer som vi må løse sammen. Den eventuelle enigheten som oppstår, er politisk – ikke *før-politisk*. Vi trenger ikke å være enige *før* vi diskuterer; vi trenger heller ikke å bli enige om alt. Vi må derimot klare å samhandle – og det krever en vilje til midlertidig enighet, kompromiss og gjensidig læring – samt overtalelse og meningers mot.¹⁸

Om vi følger Iversens tese om betydningen av uenighetsfellesskap for demokratisk samhandling i dag, blir svaret på den aktuelle utviklingen ikke å insistere på felles verdier, men å skape, forbedre og vedlikeholde gode rammer for uenighet. Sosiologen Iversen nevner lærere, politikere og avisredaktører som sentrale eksempler på folk som kan være *uenighetsarkitekter*.¹⁹ Jeg har foreslått å tilføy teaterfolk på denne listen.²⁰

17 Iversen 2014: 11.

18 Iversen 2014: 127, original kursivering.

19 Iversen 2014: 27.

20 Böhnisch 2019a.

Ingen drama uten konflikt

Uenighet eller, mer poengtert, konflikt har tradisjonelt hatt en meget sentral plass i teaterets dramaturgi. Et velkjent ordtak er: «Ingen drama uten konflikt.» Konflikten driver ikke bare den tradisjonelle dramatiske handlingen fremover og skaper spenning, interesse og engasjement hos tilskueren, den har også vært ansett som det sentrale element som all handling springer ut fra. Enda mer grunnleggende kan vi si: Konflikt er den formale konstruksjonen som kan skape betydning, det som kan få et teaterstykke til å handle om noe. Men siden tradisjonelle dramaturgiske og sceniske former har blitt transformert, overskredet eller oppløst fra siste del av 1800-tallet, gjennom 1900-tallet og frem til i dag, har den dramatiske konflikten mistet sin selvfølgelig form og funksjon. I samtidsteaterets ulike dramaturgier er det derfor ikke lenger opplagt hvilke former og hvilken status konflikten har, hvor den er plassert, og hvilken funksjon den har for teater som kunstform.²¹

Når jeg spør etter teaterets mulighet for å danne eller legge til rette for uenighetsfellesskap, er jeg interessert i konflikt som del av en *publikumsdramaturgi*. Jeg ser etter forestillinger hvor det legges til rette for eller jobbes med uenighet innad i publikum, og – enda mer spesifikt – hvor denne uenigheten trer frem, kan fornemmes eller blir artikulert, og hvor den får en betydning for selve forestillingen.²²

Teaterets mikrooffentlighet som medium for uenighetsfellesskap

Som kollektiv kunstform disponerer teater et spesifikt offentlig rom. Dette rommet er forholdsvis overskuelig, håndgripelig og konkret sammenlignet med mange andre medier. Det skaper en kollektiv og

21 Mer om dette i Böhnisch & Eidsaa 2019b: 16–18.

22 For en tidligere analyse av to caser, se Böhnisch 2019a.

offentlig ansikt-til-ansikt-situasjon, en situasjon som potensielt er sosialt forpliktende og ansvarliggjørende. Ansvaret blir forsterket gjennom den gjensidige avhengigheten mellom å *spille for/visе noe* (aktører) og å *se på/lytte til* (tilskuere).

Uenighetsfellesskap oppstår i og gjennom *samhandling*.²³ Teatersituasjonen er basert på ritualer og spilleregler for samhandling som kan skape en fornemmelse av å *sitte i samme båt* – forut for og uavhengig av delte meninger eller verdier. Denne samhandlingen kan fremstå som robust og skjør på samme tid.²⁴ Teatersituasjonen gir dermed *fornemmelsen* av å *være kastet inn i et skjebnefellesskap*, men den gir større frihet til å tre inn i og tre ut av den enn de fleste skjebnefellesskap utenfor teateret gir.²⁵ Jeg antar derfor at teateret kan brukes som laboratorium for uenighet på områder hvor det av ulike grunner er vanskelig eller umulig å få til et uenighetsfellesskap i en større offentlighet.

Samtidig er det ikke gitt at mikrooffentligheten som dannes innenfor teaterets fire vegger, blir relevant for en større offentlighet. Teateret har for lengst mistet sin funksjon som sentral arena for allmenn offentlig diskurs og debatt, altså for den demokratiske offentligheten i spesifikke forstand. Denne funksjonen har blitt overtatt av andre medier, først av massemediene, så i tillegg av de sosiale digitale mediene. Ved

23 Uenighetsfellesskap er i den forstand et særtilfelle av «Fellesskap som interaksjon», jf. Tjora (2018) forslag til kategorisering av ulike typer fellesskap (se Tjora i denne boka): «hvordan *fellesskap som interaksjon* ikke bare innebærer at fellesskap kontinuerlig skapes av dets medlemmer ved deres (for)handlinger, men at (for)handling og sosial interaksjon er selve fellesskapet» (Tjora 2018: 48, originale kursiveringer). Når det er sagt, så er det påfallende at Tjoras sentrale eksempel i dette kapittelet, «Festivalens rytmiske fellesskap» (Tjora 2018: 65–71), fremhever det samstemte. Uenighet og konflikt er mer eller mindre fraværende i dette perspektivet.

24 For en nærmere redegjørelse, se Böhnisch 2019a.

25 Denne friheten er graduell. Ubehaget og ufriheten som kan oppleves når en ønsker å forlate teatersalen underveis i en forestilling, gjenspeiler de sosiale forpliktelsene og spillereglene som preger teatersituasjonen. Samtidig er det uten tvil en mye lavere terskel å forlate dette temporære fellesskapet enn varige skjebnefellesskap utenfor teateret, som for eksempel familien, skoleklassen eller nasjonen.

siden av den mediehistoriske utviklingen har scenekunstens tilbake-
trekning til et autonomt kunstrom under modernismen, til *black boxen*
i bokstavelig og overført forstand, blitt anført som årsak til scenekun-
stens (selv)marginalisering. Teaterforskeren Christopher B. Balme går
i sin bok *The Theatrical Public Sphere* så langt som å si at teateret har
gitt opp eller forlatt sin offentlighetsstatus i den grad at forestillinger
foregår i en kvasiprivat sfære med svært lite relevans for den gene-
relle offentligheten.²⁶ Med dette som bakteppe trer Morten Traaviks
kunstnerskap frem som en reaktivering av teaterets mikrooffentlighet
gjennom en hyperkompleks kobling til samfunnets mediale makrooff-
entlighet.

«Hyperteater» og hyperteateranalyse

Traavik anvender begrepet *hyperteater* som en programmatisk
betegnelse av sin scenekunstneriske praksis. «Hypertheatre (from
ancient Greek: hyper, e.g. 'over', 'more than', 'enhanced', 'extremely')
reaches beyond the usual, conventional, expected, and perhaps
even sustainable boundaries of not only theatre as such, but even
the notion of art itself.»²⁷ I Traavik.infos kunstneriske manifest *To
be in it but not of it* er det lett å gjenkjenne avantgardens agenda
om å sprengre kunstens grenser for å nå ut i verden.²⁸ Men her
får overskridelsen en meget spesifikk og paradoksal vri. Den skal
skje med hjelp av kunstformens eget apparat: «fuelled by the most
basic and eternal principles, methods and creative processes of
The Theatre».²⁹ Likedan forkaster ikke Traavik.infos hyperteater

26 Balme 2014: 17. For en mer inngående fremstilling og drøfting av scenekunstens
(selv)marginalisering, se min artikkel «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22.
juli» (Böhnisch 2019b).

27 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 1.

28 Traavik.info u.å.

29 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 1.

kunstsystemets egne rom, det opererer både innenfor og utenfor disse kunstrommene. Manifestet beskriver ikke bare hyperteaterets hybride medialitet, det formulerer også den kunstneriske praksisens styrende poetiske verdier, dens eksplisitte poetikk.³⁰ I vår sammenheng er særlig ett punkt av interesse som umiddelbart minner om uenighetsarkitektens oppgave: «5. Hypertheatre does not take sides. It insists on doubt, paradoxes, self-contradictions, inner tensions and polyphony of message(s).»³¹

Hyperteateret gir særegne premisser og utfordringer for en dramaturgisk analyse. Det er ikke gitt hva som hører til et hyperteatralt verk siden det skriver seg inn i og arbeider med en rekke kontekster, medier og (del)offentligheter: «Hypertheatre is happening both within and outside above mentioned arty-ficial boundaries simultaneously, in the multi-layered geographical, cultural, moral and political grey zones that make up the world as we know it.»³² Å skrive om slike verk innebærer derfor å være med på å konstruere og konstituere verket. I møte med en hyperteatral kunstnerisk praksis må dessuten metaforen om teateret som *laboratorium* for et uenighetsfellesskap revurderes: «Where [...] contemporary stage theatre (at its best) can be likened to a laboratory, hypertheatre is field work.»³³ Mens man i et laboratorium jobber under kontrollerte forhold, innebærer feltarbeid å begi seg ut i verden og inn i pågående, uoversiktlige og i stor grad ukontrollerbare prosesser. Hvordan beskrive og analysere dramaturgien til et uavsluttet «hyperteatralt» verk som feltarbeid? Den følgende analysen kan leses som et forsøk på å håndtere dette åpne metodologiske spørsmålet i praksis.

30 Poetikk her forstått som kunstens refleksjonsteori, jf. Szatkowski 2020.

31 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 5.

32 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 4.

33 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 4.

(Re)konstruksjon av *Sløserikommisjonen* i prosess

Sløserikommisjonen skulle ha hatt verdenspremiere ved Festspillene i Bergen våren 2020 i form av to forestillinger. Den første forestillingen hadde tittelen «Presentasjon (Formålsparagraf og handlingsplan)» og skulle vises 20. mai 2020 på Den Nationale Scene (Lille Scene), mens den andre hadde tittelen «Konklusjon og anbefalinger» og skulle vises 31. mai 2020 på Festplassen (Festivaltelt).³⁴ Prosjektet var programført i kategorien «Forstyrrelser» og ble publisert som programpost i januar 2020. Da Festspillenes program ble avlyst i april 2020 på grunn av koronapandemien, ble *Sløserikommisjonen* utsatt på ubestemt tid, før det i februar 2021 på nytt ble annonsert to forestillinger for henholdsvis mai og juni 2021.³⁵ Frem til da eksisterer forestillingene for offentligheten altså bare som rene forestillinger (å forestille seg noe: å anta, å tenke seg, å se for seg), mens hyperteateret har vært i gang fra før Festspillene i Bergen annonserte programmet i januar 2020.

Startskuddet falt 20. desember 2019, langt unna etablerte kunst- og kulturarenaer, da facebookprofilen med navn Sløseriombudsmannen la ut den 20. luken i sin såkalte julekalender for 2019.³⁶ Den anonyme profilen, som på Facebook er kategorisert som «offentlig person», har publisert julekalendere siden 2017. Kalendernes «luker» inneholder som regel en post om en offentlig støttet («statsstøttet») scenekunstner, bestående av en kort tekst, inkludert online-referanser, og et kort videoklipp fra ett eller flere verk – presentert som eksempel

34 Festspillene i Bergen 2020: 24–25. Annonsert som co-produksjon av BIT Teatergarasjen, Festspillene i Bergen, Rosendal Teater og Traavik.info, og som finansiert av «Norske skattebetalere v/Norsk kulturråd».

35 Den første forestillingen under tittelen *Sløserikommisjonen: Seksjon 1 – Vestland* for 14. mai 2021, sted: Olé Bull Scene (Bergen), i samarbeid med BIT Teatergarasjen (BIT Teatergarasjen 2021b). Den andre på Traavik.info som «Part 2 – June 22 (venue and platform TBA)», se Traavik.info 2021.

36 Sløseriombudsmannen 2019a og 2019b.

på «sløseri» av skattepenger, samt påståtte rolleblandinger og nettverk innen kulturfeltet. Scenekunstnerne og prosjektene som trekkes frem, er hovedsakelig fra det frie feltet, støttet av Norsk kulturfond, det store, offentlige fondet for kunst og kultur som Kulturrådet forvalter. De utvalgte kunstnerne og prosjektene er anerkjente og merittede i kunstfeltet, og facebookprofilens julekalender blir dermed en form for speilet kuratering, med motsatt fortegn og agenda. Postene inneholder en radikal redigering og forvrengning av verkene idet de korte videoklippene tas ut av kontekst, med et åpenbart mål om å trigge lesernes engasjement og fordømmelse av bruk av skattemidler på de respektive kunstneriske prosjektene og kunstnerskapene. Postene har som regel også et innslag av ironi, sarkasme og humor og latterliggjør implisitt eller eksplisitt både verkene og kunstnerne.

Utenom de såkalte julekalenderne er kunst bare ett blant mange samfunnsfelt som «granskes» av den anonyme facebookprofilen for «sløseri» av skattemidler. Profilen har et stadig voksende antall følgere – ca. 60 000 per desember 2019.³⁷ Den holder høy aktivitet og poster nesten daglig. Postene får som regel hundrevis (og i noen tilfeller tusenvis av) reaksjoner (emojis) og tallrike kommentarer. De blir flittig delt på sosiale medier, og «sakene» og vinklingen får også et videre liv idet de har blitt plukket opp i andre medier.

Luke 20 i «Sløse-julekalender 2019» er ved første øyekast i tråd med det etablerte formatet.³⁸ En «statsfinansiert» scenekunstner er valgt ut av Sløseriombudsmannen og navngitt i postens overskrift: Morten Traavik. Posten inneholder en kort introduksjon med blant annet informasjon om tildelte skattemillioner til Traavik, samt en kort video (2:07 min) med en åpenbar teatral iscenesettelse av og med den navngitte kunstneren. Men allerede første setning i facebookpostens introtekst markerer bruddet med det etablerte formatet og startskuddet for hyperteateret: «NÅ SKJER DET TING. Vi blir utfordret av

37 Sløseriombudsmannen u.å.

38 Sløseriombudsmannen 2019a.

kunstner Morten Traavik til å samarbeide om en forestilling.»³⁹ I motsetning til alle de andre lukene i julekalenderen er det ikke facebook-profilens og følgernes (polemiske) blikk på kunstneren som uttrykkes, men omvendt, kunstnerens blikk og direkte henvendelse til Sløseriombudsmannen og dens følgere. Traavik ser rett inn i kamera når han på bergensdialekt sier:

Eg synes at vi bør gå sammen om et prosjekt. Eg synes at vi må kunne utfordre hverandre til en samtale som går litt dypere enn bare tastaturet. Så, ka sier du? Hvis eg, som statsfinansiert kunstner [...] klarer å få et [sic] prestisjefyllt norsk scene til å gi oss plass – vil du være med meg da? [...] å møtes på en ny arena. Eller: Vil dokker fortsatt sitte og klage på tastaturet? For – vi kan faktisk, tror eg, forandre noe sammen.⁴⁰

Avsenderen er riktignok hybrid siden det er Sløseriombudsmannen som poster videoen. *At* videoen postes, kan neppe tolkes annerledes enn at samarbeidet i realiteten allerede er i gang. Selv om Sløseriombudsmannens følgere neppe er klar over det, er denne facebookposten åpningsscenen i *Sløserikommisjonens hyperteatrale iscenesettelse*.

Re-entry av omverdenen i systemet

Hvordan legges det dramaturgisk til rette for og arbeides det dramaturgisk med uenighet i Traaviks hyperteatrale konsept? Prosjektet importerer en eksisterende dissens ved at en antagonist (eller protagonist – avhengig av iakttakelsesposisjonen), en kjent målbærer og pådriver av den polemiske kritikken som rettes mot navngitte kunstnere og offentlig kunststøtte, blir invitert opp på scenen («en prestisjefyllt norsk scene»). Det skjer ved at kunstneren selv oppsøker og blir sluppet inn

39 Sløseriombudsmannen 2019a, originale versaler.

40 Traavik i Sløseriombudsmannen 2019a: 0:25-1:30.

på en annen scene, scenen som antagonistens råder over.⁴¹ Videre får antagonistens «følgere» funksjon som et (klage)kor. Det innebærer en spesiell form for publikumsinvolvering. Traavik henvender seg her til et publikum som er et uttalt antipublikum. Det er samlet i sin kollektive latterliggjøring av de scenekunstneriske uttrykkene som presenteres i videosnuttene, samt i sitt felles engasjement mot bruk av skattemidler på kunstprosjektene og de respektive kunstnerne. På underlig forvrent vis bekrefter det sosiologen Arild Danielsens tese om at kunst kan «skape samlingspunkter som kan være utgangspunkt for sosialitet, og som kan underbygge eksisterende sammenslutninger».⁴² Samlingen skjer med omvendt fortegn: den negative valueringen av kunsten.

Hyperteateret foretar her en radikal utvidelse av scenerommet. Sammenlignet med teaterets fysiske ansikt-til-ansikt-fellesskaper, er antipublikumet som samler seg foran (og på) Sløseriombudsmannens digitale scene vesentlig større og mindre overskuelig. Samtidig samler det seg med en selvforståelse som på sett og vis minner om forsamlingen av borgerne på teateret i det antikke Hellas: Sløseriombudsmannens «vi» konstrueres som et forestilt fellesskap av ansvarlige skattebetalere med omsorg for bruk av fellesskapets penger og politiske prioriteringer. Sett utenfra konstitueres dette «vi»-et gjennom en antagonistisk og populistisk konfliktdramaturgi som setter en folkelig «common sense» opp mot eliten (her representert ved en «sær» kunstutøvelse). Teknologisk er denne forsamlingen basert på den algoritmestyrt dramaturgien til den sosiale medieplattformen Facebook. Den skaper rammer for samhandling som står i sterk kontrast til det jeg har beskrevet som ansvarliggjørende og sosialt forpliktende rammer til teaterets ansikt-til-ansikt-samhandling.

Traaviks invitasjon til samarbeid knytter direkte an til den mediespesifikke situasjonen og setter implisitt teaterets tradisjonelle medialitet

41 Innpass skjer blant annet gjennom en selvironisk iscenesettelse av den «skattemillionsløsende», champagnedrikkende kunstneren med egen travhest.

42 A. Danielsen 2006: 118.

opp imot den sosiale medierealiteten. Følgerne er tiltalt som noen som sitter og «klager på tastaturet». Invitasjonen er formulert som en «utfordring» (et etablert format for samhandling i sosiale medier) til en samtale som går «dypere enn tastaturet», det vil si øker kvaliteten på (den offentlige) samtalen. Dette skal skje via et møte på en ny arena, og ikke hvilken som helst, men «en prestisjefylt norsk scene». Formuleringen er tvetydig. Den alluderer teaterets tradisjonelle funksjon som «offentlighetens symbolske sted»,⁴³ samtidig som den bygger opp under et syn på kunsten som sosialt høystatusfelt. Implisitt kan den også peke tilbake til facebookarenaens manglende kulturelle prestisje.

Videobudskapet som er postet i luke 20, minner på flere plan om en invitasjon til et uenighetsfellesskap i Iversens forstand.⁴⁴ Det er en invitasjon til et samarbeid, et konkret prosjekt som skal realiseres sammen, ikke på tross av, men på tvers av en substansiell uenighet. Henvendelsen (og det potensielle samarbeidet) gir helt konkret anledning til et nytt «vi», språklig realisert i bruken av første person plural i videobudskapet. Samarbeidet skal ikke bare være en samtale på tvers av en eksisterende uenighet, den skal ikke føres for samtalens skyld. Invitasjonen inneholder og forutsetter et ønske om en reell endring: «For – vi kan faktisk, tror eg, *forandre noe sammen*.» Hva det er som kan forandres og i hvilken retning, forblir usagt eller åpent.

Samtidig med at en eksisterende dissens blir importert i det hyperteatrale scenekunstprosjektet, er det en paradoksal intervensjon i et eksisterende enighetsfellesskap som utløser en form for sekundær uenighet innad i fellesskapet. Andre del av 1. scene i *Sløserikommisjonen*s hyperteater er kommentartråden som utvikler seg i luke 20. Traavik deltar ikke i denne tråden, men facebookprofilen Sløseriombudsmannen oppfordrer til intern meningsytring i introteksten: «nå framover vil han [Traavik] altså ha en forestilling sammen med oss. *Hva tror dere?*

43 Jf. Lehmann 2004: 50, min oversettelse.

44 Iversen 2014.

Jeg tror vi kan få til noe morsomt her:»⁴⁵ Skal man delta eller ikke? Vil Sløseriombudsmannen miste legitimitet? Bli det ikke feil å delta i et skattefinansiert sløseriprojekt når man samles om å kritisere sløseriet? Hvis man går med på prosjektet, har man latt seg lure på motstanderens banehalvdel?

Med hjelp av et systemteoretisk perspektiv kan vi få øye på den paradoksale dramaturgiske operasjonen: Den kunstneriske intervensjonen i det eksisterende kommunikasjonsfellesskapet (Sløseriombudsmannens «vi») kan beskrives som en *re-entry* av omverdenen i systemet. Jeg låner det systemteoretiske begrepet fra den tyske sosiologen og filosofen Niklas Luhmann.⁴⁶ I systemteorien betegner *re-entry* den paradoksale operasjonen av gjeninnføringen «of the distinction into what it distinguished».⁴⁷ Kunsten og kunstneren sniker seg inn på hovedscenen til sine verste (og i kunstfeltets øyne minst skikkede) kritikere.⁴⁸ Samtidig forberedes det en *re-entry* av omvendt

45 Sløseriombudsmannen 2019a, min kursivering. Å spørre følgerne i stedet for å fastslå er et etablert retorisk virkemiddel i facebookprofilens poster.

46 Se for eksempel Luhmann 2002/2017: 77–88, som i sin tur har hentet begrepet fra matematikeren George Spencer Brown, *Laws of Form* (1969).

47 Luhmann 2000: 277. Et system (i systemteoretisk forstand), for eksempel kunst som ett av samfunnets funksjonssystemer, skiller seg fra omverdenen (altså «alt annet») gjennom en ledeforskjell (for eksempel kunst/ikke-kunst eller kunst/virkelighet). I en såkalt *re-entry* «gjeninnskrives» denne distinksjonen i det som har blitt skjelnet. «Gjeninnskrivingen» av forskjellen er alltid en paradoksal operasjon. Luhmann skriver (i min oversettelse): «[F]orskjellen som gjeninntre i seg selv, er den samme og ikke den samme på samme tid» (2002/2017: 85). Paradokset kan derimot oppløses eller utfoldes (engelsk: «unfold») når man skiller mellom en intern (førsteordens) og en ekstern (annenordens) iakttaker (Luhmann 2002/2017: 85). Mitt verkanalytiske grep og min forståelse av det hyperteatrale verks funksjon som feltarbeid er dermed avhengig av at jeg inntar posisjonen til en ekstern observatør (som selvfølgelig er mer eller mindre fiktiv), samtidig som jeg er med på å (re) konstruere verket. For en omfattende anvendelse av et systemteoretisk perspektiv i dramaturgisk og teatervitenskapelig teori og analyse, som min analyse er inspirert av, se Szatkowski 2019, Wihstutz 2012 og Nielsen 2011.

48 Før Traavik gjorde sin entré, prøvde en håndfull scenekunstnere å være med på leken og samtidig kritisere eller latterliggjøre facebookprofilens prosjekt ved å delta aktivt i kommentarfeltet.

karakter, sett fra kunstfeltets system. Hvis Sløseriombudsmannens følgere aksepterer den uhørte invitasjonen, vil kunstverdenens omverden, i form av et uttalt antipublikum, tre inn på «en prestisjefylt norsk (teater)scene».

Katalysator for dissens innad i scenekunstheltet

Sceneskift, 2. scene i *Sløserikommisjonens* hyperteatrale prosjekt: 10. januar 2020 publiserer Morten Traavik et debattinnlegg i *Aftenposten*.⁴⁹ Samme dag publiseres også et intervju med Traavik på nettstedet *Scenekunst.no*.⁵⁰ Debattinnlegget i *Aftenposten* avsluttes med en utfordring om og invitasjon til å delta i prosjektet. Selv om denne invitasjonen adresseres til «både 'folket' og 'eliten'», er det liten tvil om at også dette utspillet er en intervensjon i et tilsynelatende verdi- og enighetsfellesskap. Debattinnlegget tar tak i og knytter direkte an til en perfekt (utslsiktet) pasning i form av Per Christian Selmer-Anderssens, *Aftenpostens* teateranmelder, personlige oppsummering av scenekunståret 2019: «Det vonde teateråret».⁵¹ I denne artikkelen trer det frem et «vi» som forsvaret kunsten generelt og den «alternative scenekunsten» spesielt mot angrep fra blant annet Sløseriombudsmannen. I Selmer-Anderssens artikkel tegnes det et bilde av en omfattende og tilspisset ideologisk «kulturkamp» om den frie scenekunsten, hvor det i siste konsekvens står om liv eller død for scenekunsten.

Sløserikommisjonen importerer altså ikke bare en eksisterende dissens (om offentlig kunststøtte og bruk av skattemidler til fri scenekunst). Prosjektet fungerer samtidig som en katalysator for dissens innad i kulturfeltet generelt og det frie scenekunstmiljøet spesielt.

49 Traavik 2020. Debattinnlegget ble gjenpublisert tre dager senere på nettstedet *Scenekunst.no*, der med Sløseriombudsmannen som kreditert medforfatter (Traavik & Sløseriombudsmannen 2020)

50 Amundsen 2020.

51 Selmer-Anderssen 2019.

Intervjuet i nettavisen *Scenekunst.no* som publiseres samme dag som debattinnlegget i *Aftenposten*, gir en tydelig pekepinn i denne retningen og er opptakten til en betent debatt internt i scenekunstoffentligheten.⁵² Den scenekunstinterne offentlige debatten som utspiller seg på *Scenekunst.no*, gir noen kraftige polemiske utslag i nettstedets kommentartråder som Traavik selv deltar i (i motsetning til kommentartråden til «luke 20»).

Hyperteaterprosjektet er dermed igangsatt på tre ulike mediale arenaer og de tilhørende (del)offentlighetene: 1) en anonym facebook-profil med sine 60 000 følgere, som sosial mediearena for en selvopplevnt folkelig motstemme mot etablerte medier og politisk og kulturell «elite», 2) *Aftenposten* som Norges største papiravis med en daglig dekning per utgave med 337 000 lesere, det vil si en etablert avis som tradisjonelt har blitt ansett for å være sentral for den brede allmenne offentligheten, og 3) den spesialiserte deloffentligheten på nettstedet *Scenekunst.no*, «en redaksjonelt uavhengig nettavis for profesjonell scenekunst og tilhørende kulturpolitikk».⁵³ I tillegg oppstår det fort noe «spin-off» fra den scenekunstinterne debatten til en større medial offentlighet, hvor konflikten plukkes opp og scenekunstprosjektet blir presentert som «kontroversielt» utad til en bredere offentlighet, for eksempel i oppslaget til *Bergens Tidende*: «Festspillene blir beskyldt for å sette opp 'unyansert hvit mannlig populistisk dritt'».⁵⁴ Alt dette skjer før forestillingene blir offentlig annonsert av Festspillene i Bergen, slik at *Sløserikommisjonen* i programmet allerede kan presenteres som kontroversielt innad i feltet: et prosjekt som «har falt deler av norsk kulturliv tungt for brystet».⁵⁵

52 Amundsen 2020.

53 Scenekunst.no u.å.

54 Ullebø 2020.

55 Festspillene i Bergen 2020: 25.

Forræderen og behov for deltakelse

Den dramatiske figuren som aktiveres gjennom Traaviks intervensjon i scenekunstheltet, er forræderen.⁵⁶ Feltet er selvfølgelig sammensatt og uensartet, og det er ikke gitt at det faktisk finnes en enighet i feltet, men det som intervensjonen spiller opp imot, er «vi»-et som har blitt manet frem i forsvar mot en felles fiende. Her følger bare ett blant veldig mange mulige sitater som kan illustrere den antagonistiske fellesskapsdannelsen som Traavik manøvrerer seg i forræderposisjon til idet han inngår et samarbeid med facebookprofilen Sløseriombudsmannen:

T.S. [Torkil Sandsund, teatersjef ved Teaterfestivalen i Fjaler]: Når det gjelder Sløseriombudsmannen, så handler det ikke bare om ytringsfrihet, det er et angrep på hele måten kunst er finansiert på i Norge. Det er *farlig for oss alle!* Derfor er det viktig at vi stiller opp.⁵⁷

Gitt dette utgangspunktet, kan eller burde man stille opp i scenekunstprosjektet *Sløserikommisjonen*? Prosjektet er avhengig av deltakelse. Et sentralt grep er å utfordre og å invitere til deltakelse, ikke bare den frie scenekunstens høylytte og polemiske kritikere, men også scenekunstprosjektets kritikere innad i scenekunstheltet.⁵⁸ Samtidig kan det i hyperteaterets dramaturgi være vanskelig å skille mellom eksklusjon og inklusjon siden det alltid kan initieres en *re-entry* av omverdenen i systemet. Et talende eksempel finner vi i kommentarfeltet på *Scenekunst.no* hvor scenekunstneren og skribenten Chris Erichsen skriver at han ikke vil bli gjort til en passiv del av prosjektet, mens Traavik.info repliserer med at «i våre prosjekter er det ingen passive deler, kun aktive – og der er det uansett for sent for deg å bakke ut nå ☺».⁵⁹ Med andre ord:

56 Se også Traavik 2018.

57 Sandsund i Fredly 2020: 77, mine kursiveringer.

58 Se for eksempel Myrbråten 2020: 40–41.

59 Se kommentartråden under artikkelen Erichsen 2020: Chris Erichsen 9.4.2020 kl. 13:55 og Traavik.info 14.4.2020 kl. 10:10.

Kritiserer man prosjektet fra en tilsynelatende utenfraposisjon, kan man innhentes av prosjektets hyperteatrale dramaturgi og bli ufrivillig del av det.⁶⁰ Uenighet om forestillingen blir dermed transformert til en uenighet i (den hyperteatrale) forestillingen.

Men dette hyperteatrale *re-entry*-trikset bærer ikke langt, i hvert fall ikke i mål, siden det hyperteatrale konseptet henter noe av sin vesentlige dramaturgiske drivkraft av at det er annonsert to forestillinger i mer snever forstand, prosjektets «grande finale»,⁶¹ to sceniske hendelser som skal gjennomføres på «en prestisjefylt norsk scene» på et gitt tidspunkt. Det annonserte resultatet har behov for folk som vil delta og samarbeide om det – på ordentlig og på frivillig basis. Her kan folk melde seg inn (og melde seg ut igjen – også det på ordentlig). I den forstand har også det hyperteatrale prosjektet en bakscene og et lukket prøverom hvor samarbeidet som fører frem til de sceniske forestillingene, utspiller seg.

At dette samarbeidet på bakscenen i etterkant kan bli omgjort til hyperteaterets viktigste scene, har tidligere prosjekter til Traavik.info vist når det produseres og publiseres dokumentarfilm og/eller bok om selve samarbeidsprosessen.⁶² *Sløserikommisjonen*'s «grande finale», de sceniske forestillingene, er neppe dens slutt punkt, selv om det i prosessen frem til premieren er dette antatte slutt punktet som driver mye av den hyperteatrale prosessen slik den fremstår i offentligheten.

Vi kan foreløpig oppsummere med at *Sløserikommisjonen* dramaturgisk jobber med en paradoksal krysskobling av to tilsynelatende enighets- eller verdifellesskap som står i et antagonistisk forhold til

60 I systemteoretisk terminologi kan vi si at en annenordens iakttakelse gjeninnskrives i det iakttatte og fratras dermed sin annenordens iakttakelsesposisjon. Dermed reduseres eller oppheves samtidig tilskuerens frihet til å forlate teaterets skjebnefellesskap, og sistnevnte nærmer seg de mer varige skjebnefellesskap.

61 Traavik i Bjørneboe 2020.

62 Se for eksempel filmen *Liberation Day: A Documentary Musical* (Olte & Traavik 2018) hvor samarbeidsprosessen på mange måter fremstår som realisering av et uenighetsfellesskap i Iversens (2014) forstand.

hverandre. Begge delegitimerer motparten. Facebookprofilen Sløseriombudsmannen delegitimerer (de utvalgte) scenekunstpraksisene og de tilhørende støtteordningene, mens motparten delegitimerer facebookprofilen og selve kritikken. I krysskoblingen ligger det to strids-spørsmål: Hva er legitim bruk av skattemidler, og hva er legitim kritikk av kunst og offentlig kunstfinansiering? De to spørsmålene impliserer dessuten to enda mer grunnleggende spørsmål: Hva er (god) kunst, og hvem er kvalifisert til å mene noe om det? Og bak alt dette: Hva er kunstens funksjon og verdi i samfunnet?

Uenighetsarkitektens oppgave

Når *Sløserikommisjonen* dramaturgisk jobber med en paradoksal krysskobling av to tilsynelatende enighets- eller verdifellesskap som står i et antagonistisk forhold til hverandre hvor begge delegitimerer motparten, får uenighetsarkitekten oppgaven «to provide an opportunity for all parties to articulate their stories in a manner that promotes legitimacy of their concerns».⁶³ Traaviks tidlige uttalelser om de annonserte sceniske forestillingene ser ut til å støtte opp under denne oppgaven:

Vi skal [...] tilrettelegg[e] for at alle sider i diskursen skal kunne fremføre sine angrep og forsvar på en måte de føler tjener deres budskap best. [...] Det vi vil er å legge upartisk til rette for at alle som ønsker å være en del av denne forestillingen skal bli hørt og sett på en måte de er mest mulig fornøyde med og har kontroll over.⁶⁴

Hvordan dette konkret skal skje i de sceniske forestillingene, forblir en godt bevart hemmelighet frem til premieren, og realiseringen vil måtte måle seg opp imot denne lovnaden. Men det vi kan undersøke i det

63 Mayer 2015: 204.

64 Traavik i Amundsen 2020.

lanserte prosjektet, er spørsmålet om tilrettelegging for legitimitet av alle involverte siders anliggender.

Allerede i debattartikkelen i *Aftenposten*, der kunstfeltet blir utfordret til deltakelse i prosjektet, fremhever Traavik legitimiteten til kravet om granskning av bruken av skattemidler på kunstfeltet. Og ikke bare det, han oppfordrer til «selvgranskning» av et «miljø som trues av sin egen overmetthet og forkalkning».⁶⁵ Enda mer eksplisitt blir Traavik i et intervju med *Norsk Shakespeare-tidsskrift*:

De skattebetalerne som er skeptiske til det vi holder på med, på saklig eller usaklig grunnlag, er også arbeidsgiverne våre og har rett til å forvente seg at deres motforestillinger i det minst blir besvarte av dem de gjelder mest, uten at vi skal gjemme oss i skjørtene på onkel Kulturråd og tante Stat. Vi i kulturlivet trenger litt boot camp og konfrontasjonsterapi for å møte samtiden og dens utfordringer rustet til tennene.⁶⁶

I et uenighetsfellesskapsperspektiv er det et vesentlig spørsmål om kunstfeltets eller kunstens posisjon kan legitimeres *uten* å delegitimere det antatte skattebetalerperspektivet. Det er vanskelig, så lenge man holder fast ved et syn på kunsten som autonom sfære som bare kan og skal styre seg selv. Men denne kunsten er, i hvert fall per dags dato, avhengig av finansiering gjennom skattemidler og trenger derfor en demokratisk legitimering som ikke (alene) kan være kunstintern. Det mangler ikke på verbale formler for denne legitimeringen, og bruken av disse ser ut til å øke i takt med at en tilsynelatende politisk konsens om finansiering av kunsten blir utfordret.

65 Traavik 2020.

66 Traavik i Myrbråten 2020: 41.

Hvem eller hva er Sløseriombudsmannen? – den kontekstuelle utviklingen

Etter at scenekunstprosjektets forestillinger på Festspillene i Bergen 2020 ble avlyst og koronapandemien førte til stengte teater verden rundt, ble det en stund stillere om det kunstneriske prosjektet. Konteksten som *Sløserikommisjonen* på sitt hyperteatrale vis er sammenfiltret med, sto derimot ikke stille. Den har, billedlig talt, strammet seg til rundt prosjektet og vesentlig bidratt til dens uenighetsdramaturgi. De kontekstuelle utviklingene må derfor inngå i hyperteateranalysen, samtidig som det er behov for avgrensning. Jeg har valgt å kondensere det komplekse og omfattende forløpet til noen nøkkelmomenter og presentere det fortettede kronologiske forløpet i form av en klassisk femakter. Formen reflekterer behovet for seleksjon og fortetning, samt min egen medvirkning til å (re)konstruere de hyperteatrale prosessene i og rundt verket. Et spørsmål som danner en rød tråd gjennom aktene, er hvem eller hva Sløseriombudsmannen er – i bokstavelig og i diskursiv forstand:

(1. akt) Facebookprofilens omvendte kuratering blir løftet opp på den store politiske scenen gjennom et FrP-utspill i Stortinget.⁶⁷ Hendelsen følges opp av en rekke medieoppslag som kolporterer saken om bruk av offentlige midler til «peniskunst» og «drittkunst», inkludert navngitte scenekunstnere, verk og kunstnerskap. Offentlig finansiering av den frie (scene)kunsten gjennom Kulturrådets støtteordninger kommer under økt politisk press. I scenekunststoffentligheten påpekes sammenhengen mellom FrPs utspill, medieoppslagene og facebookprofilen Sløseriombudsmannen.

(2. akt) Personen som står bak facebookprofilens kunstrelaterte saker, opptrer for første gang *in persona* i offentligheten. Hen kommer til ordet med anonymisert stemme i en episode av den nylanserte

67 Andersen & Hagen 2020.

Kulturrådets podkast.⁶⁸ Podkastepisoden får skarp kritikk i scene-kunstoffentligheten.⁶⁹ Kulturrådets direktør rettferdiggjør valget av intervjuobjekt med at vedkommende har blitt en «premissleverandør både for nasjonale medier og for debatter i Stortinget».⁷⁰ Kulturrådet, som figur i dette kontekstuelle dramaet, har nå trådt inn som aktør i konfliktfeltet.⁷¹ Er Kulturrådet venn eller fiende?

(3. akt) Hets og trakassering av scenekunstnere kommer i offentlighetens søkelys gjennom lansering av rapporten *Kunstnere vurderer ytringsfrihet – 2020*.⁷² Selv om rapporten omtaler «fenomenet Sløseriombudsmannen» som «en ny og interessant aktør i norsk kulturdebatt» og presenterer hendelser knyttet til facebookprofilen bare som en case,⁷³ blir hets og trakassering av scenekunstnere i etterfølgende medieoppslag konsekvent koblet til personen som står bak facebookprofilens kunstomtaler.

(4. akt) Denne personen blir nå avslørt og mister sin anonymitet. Han står frem i media som Are Søberg, 37 år, finansmann med millioninntekt, tidligere aktivt medlem i det ultraliberalistiske partiet Liberalistene. Det følger et skred av debattinnlegg, kommentar- og nyhetsartikler som strekker seg fra en tilsynelatende forståelse for en

68 Kulturrådet 2020.

69 Se for eksempel Amundsen 2021.

70 K. Danielsen 2021.

71 Kulturrådet er en kompleks organisasjon med mange ulike (og delvis uavhengig av hverandre arbeidende) deler og avdelinger. *Kulturrådets podkast* var initiert av Kulturrådets kommunikasjonsavdeling. Når Kulturrådet i min analyse blir til en dramatisk figur som trer inn i konfliktfeltet, har denne figuren mange konkrete pendanter i den offentlige diskursen, inkludert organisasjonens *egen* kommunikasjon med omverdenen (se for eksempel tittelen til den omtalte podkasten samt direktørens bruk av første person plural i K. Danielsen 2021). At Kulturrådet har trådt inn i konfliktfeltet, har dessuten forskningsetiske konsekvenser for denne artikkelen siden forskningen er ko-finansiert av Kulturrådet. Jeg har stått fritt i valg av case, utarbeidelse av analysen og utforming av teksten. Prinsipper for akademisk uavhengighet har vært ivaretatt i de redaksjonelle prosessene.

72 Slaata & Okstad 2020.

73 Slaata & Okstad 2020: 145–149.

skeptisk holdning overfor den smale og vanskelige samtidskunsten til patosfylt fordømmelse av Søbergs virksomhet.⁷⁴ Mette Edvardsen, en av scenekunstnerne som har vært utsatt for hets og trakassering som konsekvens av den anonyme facebookprofilens omvendte kuratering, henvender seg direkte til Søberg: «Det du driver med er mobbing, ikke kritikk.»⁷⁵ Kulturministeren blir kalt opp på scenen.⁷⁶ Han forsvarer statsstøtten og samtidskunsten mot Søberg, alias Sløseriombudsmannen, og resonnerer over ansvar og skyld.⁷⁷

(5. akt) Kulturrådet arrangerer et digitalt seminar: «Hvem tar ansvaret?» om hets og trakassering i kunstfeltet.⁷⁸ Alle er samlet under fullt navn (som eneste, men strengt håndhevet adgangskrav). Det ligger et stort alvor over scenen. Sløseriombudsmannen/Søberg er ikke nevnt i programmet, men hans virksomhet går igjen som ledemotiv i mange innslag, det samme gjør fordømmelsen av *Kulturrådets podkast*-episode. Scenekunstprosjektet *Sløserikommisjonen* blir snaut nevnt, mens konflikten ligger mellom linjene. Søberg er til stede som seg selv, men er selvfølgelig uønsket i rommet. Han forblir taus. Traavik.info blir anklaget for rasisme, og Traavik får tre minutter som blir brukt til en taus performance om å være trygg eller fri. Konflikten om *Sløserikommisjonen* når et dramatisk høydepunkt, og Kulturrådet blir stående mellom frontene. Teppet faller.

Paradoksal uenighetsdramaturgi som risikosport

Når de sceniske forestillingene til *Sløserikommisjonen* blir annonsert på nytt i februar 2021, og BIT Teatergarasjen prøver å forsvare sin

74 Rossavik 2021 og Berg 2021.

75 Edvardsen 2021.

76 Moe 2021.

77 Raja 2021.

78 Kulturrådet 2021.

kuratering av prosjektet i scenekunststoffentligheten,⁷⁹ er et sentralt ankepunkt at Traavik svikter sin oppgave som uenighetsarkitekt. Mariken Lauvstad skriver på *Scenekunst.no*:

Traavik har ikke vist noen som helst interesse for å være moderator eller brobygger mellom Sløseriombudsmann og scenekunsthelt, han vil, i hvert fall slik det framstår så langt, kun provosere. Dermed kan han i neste omgang anklage feltet for å ikke tåle debatt, noe som synes å ha vært kunstnerens mål helt fra starten.⁸⁰

Også Hild Borchgrevink etterlyser Traaviks «redaktøransvar», riktignok uten å mistenkeliggjøre Traaviks agenda. Hennes poeng er at Traavik i *Sløserikommisjonen* ikke klarer å etterleve sin egen eksplisitte poetikk, nærmere bestemt kravet om hyperteaterets upartiskhet.⁸¹ For å understreke kritikken sammenligner hun *Sløserikommisjonen* med *Århundrets Rettssak*, ett av Traavik.infos tidligere arbeider. Sistnevnte var en scenisk forestilling i rettssaksformat som forhåndsiscenesatte det såkalte klimasøksmålet i Høyesterett (Greenpeace og Natur og Ungdom mot staten) på Barents Spektakel 2017 i Kirkenes, med det tilstedeværende teaterpublikum som dommer.⁸² Borchgrevinks poeng er, reformulert i min terminologi, at uenighetsdramaturgien i *Århundrets Rettssak* var vellykket siden den tilrettela for opplyst og saklig konfrontasjon av motposisjonene; *Sløserikommisjonen* forsterker derimot ensidig «nettsøkelses» ultraliberalistiske posisjon med dens politiske agenda om å avskaffe velferdsstatens fellesskapsløsninger. Hun tar riktignok høyde for at *Sløserikommisjonen* hyperteatrale konsept kan leses slik at det fremprovoserer motstemmene (inkludert hennes egen) i offentligheten, utenfor og i forkant av de sceniske forestillingene, men

79 Birkeland, Ellestad, Langenes, Salomonsen & Skuseth 2021.

80 Lauvstad 2021.

81 Borchgrevink 2021.

82 Traavik.info 2017.

hun påpeker samtidig hvor risikofylt denne fremgangsmåten er i den aktuelle politiske situasjonen.⁸³

Sammenligningen med *Århundrets Rettssak* kan med fordel utvides. Mens Traavik i *Århundrets Rettssak* anvender rettssaksdramaturgien og -formatet med dens konnotasjon til rettsstatlig orden, prosessuell nøytralitet og rituelt alvor, undergraver og parodierer *Sløserikommisjonen* nettopp disse aspektene. Den sceniske forestillingen skal, ifølge gjenannonseringen, inkludere en form for domstol, men med diametralt motsatte konnotasjoner: «Sløseriombudsmannen er selv med som storinkvisitor med sine mer enn 66 000 følgere som en slags folke(lig) domstol over kulturlivet.»⁸⁴ Det finnes altså ingen upartisk dommer, saken ser ut til å være forhåndsprosedert på Sløseriombudsmannens og følgernes premisser. Faller dermed hele uenighetsdramaturgien?

Mitt bud på et svar er: Motposisjonen som konfronterer Sløseriombudsmannen og følgerne, som Borchgrevink med rett etterlyser, finnes likevel i prosjektet. Den er innskrevet i selve konseptet, riktignok ikke diskursivt, men *performativt*. Det er ikke en saklig og nøytralt administrert konfrontasjon av diskursive argumenter og motargumenter som er det avgjørende her, men den konkrete *gjøren* som konseptet legger opp til i de sceniske forestillingene: ved at den frie scenekunstens erklærte antagonist, med sitt eget klagekor, lokkes på bortebanen og involveres i et *scenekunst*prosjekt. Det er selve den paradoksale krysskoblingen som er det avgjørende dramaturgiske grepet som har potensial til å sprengte de fastlåste «akser for uenighet».⁸⁵ Det kommer selvfølgelig med en høy pris siden den paradoksale uenighetsdramaturgien virker begge veier. Det er her hyperteaterets utfordrende upartiskhet virkelig kommer i spill.⁸⁶

83 Borchgrevink 2021.

84 BIT Teatergarasjen 2021b.

85 Iversen 2014: 25.

86 Jf. Traavik.info u.å. (punkt nr. 5).

Kan det lykkes å legitimere kunst ved å ta opp i seg antikonstposisjonen og ved å tillate eller provosere tvil om dens legitimitet? Ja, men ikke med et mål om å bli enig om kunstens funksjon i samfunnet eller å få «kunstfiendtlighet» til å forsvinne for godt. Det kan heller ikke være poenget. Som Eleonora Belfiore og Oliver Bennett, forskere på kulturpolitikk, påpeker i boken *The Social Impact of The Arts*:

[I]t is an enduring feature of the history of these claims and counter-claims that assertions of value have always been fiercely contested. From this perspective, the consensus that advocates for the arts so earnestly seek, [...] appears not only unrealistic but also to miss the point.⁸⁷

Anerkjennelse av substansiell uenighet om valuering av kunst og om kunstens funksjon og betydning i samfunnet er ikke bare vesentlig for den offentlige demokratiske diskursen om kunst og kunststøtte, den er også en forutsetning for en nyansert forståelse av kunstens utvikling og virkning i samfunnet.

Analysen av *Sløserikommisjonens* hyperteatrale konsept kommer her til en foreløpig ende. Den har tatt for seg prosessen fra hyperteaterets åpringsscene, Traaviks opptreden på antagonistens sosiale mediescene, frem mot prosjektets «grande finale». Jeg har tatt meg den friheten til å innta en annenordens iaktakerposisjon, til å være en ekstern observatør. Min (re)konstruksjon av konseptet, mine verkanalytiske grep og forståelsen av det hyperteatrale verks funksjon som feltarbeid er avhengig av denne (mer eller mindre fiktive) posisjonen.⁸⁸ De ufrivillige deltakerne i «feltarbeidet» har ikke denne friheten. Idet denne artikkelen publiseres, stiller den seg til disposisjon for en *re-entry*, og den eksterne observatørposisjonen forvandles til en ren fiksjon. Før det skjer, vil jeg tilføye mitt bud på *Sløserikommisjonens* poetologiske

87 Belfiore & Bennett 2008: 11.

88 Se fotnote 47.

verdi.⁸⁹ Det er den *radikale ambivalensen* som konseptet genererer.⁹⁰ Et spørsmål til prosjektets «grande finale» vil derfor være om og, hvis ja, hvordan denne radikale ambivalensen realiseres i de sceniske forestillingene, og hvilken publikumsdramaturgi dette innebærer.

Referanser

- Amundsen, J. R. (2020, 10. januar). Morten Traavik tar Sløseriombudsmannen til Festsportillene i Bergen. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/morten-traavik-tar-sloseriombudsmannen-til-festspillene-i-bergen/>
- Amundsen, J. R. (2021, 20. januar). Mister Kulturrådet tilliten? *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/mister-kulturradet-tilliten/>
- Andersen, I. Y. & Hagen, K.-Ø. (2020, 24. februar). Denne kunsten er for drøy for Frp-politiker [sic]. *NRK.no*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/garut-mot-kunst-som-involverer-kroppsvaesker-eller-avforing-1.14911819>
- Annuß, E. (2019). *Volksschule des Theaters: Nationalsozialistische Massenspiele*. Wilhelm Fink.
- Balme, C. B. (2014). *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge University Press.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2008). *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Palgrave Macmillan UK.
- Berg, I. T. (2021, 19. mars). Kampanjen mot kunsten. *Morgenbladet*, s. 29.
- Birkeland, S. Å., Ellestad, I., Langenes, A., Salomonsen, R. & Skuseth, K. (2021, 11. februar). Flue og edderkopp i eget nett. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/flue-og-edderkopp-i-eget-nett/>
- BIT Teatergarasjen (2021a). *Sløserikommisjonen i media 2020-2021*. Hentet fra <http://bit-teatergarasjen.no/innsikt/sloeserikommisjonen-i-media-2019-2021/>

89 Poetologi her forstått som den vitenskapelige iaktakelsen av poetikker, jf. Szatkowski 2019.

90 Jf. Mader 2014.

- BIT Teatergarasjen (2021b). *Sløserikommisjonen: Seksjon 1 – Vestland* [Annonsering av forestilling]. Hentet fra <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/sloeserikommisjonen-vestland/>
- Bjørk, J. F. (2021, 4. mai). Ytringskultur i det frie scenekunstheltet. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/ytringskultur-i-det-frie-scenekunstheltet/>
- Bjørneboe, T. (2020). Fests spill og spin-offs «under utvikling». *Shakespearetidsskrift.no*. Hentet fra <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/fests-spill-og-spin-offs-under-utvikling>
- Borchgrevink, H. (2021, 2. mars). Århundrets sløseri? *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/arhundrets-sloeseri/>
- Böhnisch, S. (2019a). Uenighetsdramaturgier: Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 69–90). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019-3>
- Böhnisch, S. (2019b). Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli. *Teatervitenskapelige studier*, 2(juni), 3–19. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2858>
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (red.) (2019a). *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst*. Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019>
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (2019b). Innledning. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 11–25). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019-0>
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Fagbokforlaget (Norsk kulturråd). Hentet fra <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-behaget-i-kulturen>
- Danielsen, K. (2021, 27. januar). Faglighet og tillit er essensielt for Kulturrådet. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/faglighet-og-tillit-er-essensielt-for-kulturradet/>

- Edvardsen, M. (2021, 1. april). Til Are Søberg: Det du driver med er mobbing, ikke kritikk. *Subjekt*. Hentet fra <https://subjekt.no/2021/04/01/det-du-driver-med-er-mobbing-ikke-kritikk/>
- Erichsen, C. (2020, 7. april). Birkelands metode [Intervju med S. Å. Birkeland]. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/birkelands-metode/>
- Festspillene i Bergen (2020). *2020 program Festspillene i Bergen* [Brosjyre, festivalkatalog]. Hentet fra <https://www.fib.no/globalassets/dokumenter/programkataloger/fib-katalog-no-2020-lowres-spreads.pdf>
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom: Norsk Kulturråd 1965–2015*. Samlaget.
- Fieldseth, M. (2019). En særegen form for oppmerksomhet. *Teatervitenskapelige studier*, 2(juni), 21–42. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2859>
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Fredly, H. (2020). Kriseberedskapsfestival i Fjaler [Intervju med M. P. Lie og T. Sandsund]. *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, (2–3), 74–79.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Kulturrådet (2020, desember). Episode 3: Er det dette skattepenga mine går til? [Podkast] *Kulturrådets podkast*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/podkast>
- Kulturrådet (2021). *Hvem tar ansvaret? Seminar og innspillsmøte om hets og trakassering i kunstfeltet* [Annonsering av seminar]. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/kalender/hendelse/-/seminar-om-hets-og-trakassering-i-kunstfeltet>
- Lauvstad, M. (2021, 24. februar). Jordan kaller BIT. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/jorden-kaller-bit/>
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kollesch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Theater der Zeit.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System* (E.M. Knodt, Overs.). Stanford University Press.

- Luhmann, N. (2017). *Einführung in die Systemtheorie* (7. utgave). Heidelberg: Carl-Auer Verlag. (Opprinnelig utgitt 2002.)
- Mader, R. (red.) (2014). *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Diaphanes.
- Mayer, B. (2015). *The conflict paradox: Seven dilemmas at the core of disputes*. Jossey-Bass.
- Moe, J. R. (2021, 27. mars). Finner du deg i dette, Abid Raja? *Aftenposten*, s. 43.
- Myrbråten, C. (2020). Kyllingmannen [Intervju med Morten Traavik]. *Norsk Shakespearetidsskrift*, (1), 38-42.
- Nielsen, T. R. (2011). *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv* [Doktoravhandling]. Aarhus Universitet.
- Olte, U. & Traavik, M. [regissører] (2018). *Liberation Day: A Documentary Musical* [Blu-Ray]. Utgitt av Traavik.Info og VFS Films.
- Raja, A. Q. (2021, 31. mars). Pengestøtte til samtidskunst er ikke sløsing. *Aftenposten*, s. 33.
- Rossavik, F. (2021, 17. mars). Hvem har ikke lurt på hva kunstneren har røykt og hvorfor staten betaler? *Aftenposten.no*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/IE9GW7/hvem-har-ikke-lurt-paa-hva-kunstneren-har-roeykt-og-hvorfor-staten-betal>
- Scenekunst.no (u.å.). Utgiver. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/>
- Selmer-Anderssen, P. C. (2019, 27. desember). Det vonde teateråret. *Aftenposten*, s. 34-35.
- Sløseriombudsmannen (u.å.) [Facebookprofil]. Hentet fra: <https://www.facebook.com/SI%C3%B8seriombudsmannen-271396979737547>
- Sløseriombudsmannen (2019a, 20. desember). *Sløse-julekalender luke 20 - Morten Traavik* [Facebook post]. Hentet fra <https://www.facebook.com/watch/?v=1005051599861495>
- Sløseriombudsmannen (2019b). *Julekalender 2019* [Facebook watchlist]. Hentet fra: <https://www.facebook.com/watch/SI%C3%B8seriombudsmannen-271396979737547/695330771015529>

- Slaata, T. & Okstad, H. M. (2020). *Kunstnere vurderer ytringsfrihet - 2020*. Stiftelsen Fritt Ord. Hentet fra <https://frittord.no/attachments/d97ab44132cff5f9604e900671d21cadcf1a0ba4/191-20210311105850978804.pdf>
- Szatkowski, J. (2019). *A Theory of Dramaturgy*. Routledge.
- Szatkowski, J. (2020). En teori om dramaturgi. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 16 (særnummer), 34–47. Hentet fra <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/121385>
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap?* Universitetsforlaget.
- Traavik, M. (2018). *Forræderens guide til Nord-Korea: Din veiviser i verdens hemmeligste land*. Aschehoug.
- Traavik, M. (2020, 10. januar). Flere turbulente år for scenekunsten? Bring it on! *Aftenposten*, s. 29.
- Traavik, M. & Sløseriombudsmannen (2020, 13. januar). Flere turbulente år for scenekunsten? Bring it on! *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/flere-turbulente-ar-for-scenekunsten-bring-it-on/>
- Traavik.info (u.å.). *Manifesto: To be in it but not of it. A 10 point hypertheatre manifesto in progress*. Hentet fra <http://traavik.info/manifesto/>
- Traavik.info (2017). *Århundrets Rettssak* [Teaterforestilling]. Barents Spektakel.
- Traavik.info (2021). *The Wastefulness Commission* [Annonsering av forestillingene 14. mai (part 1) og 22. juni (part 2)]. Hentet fra <http://traavik.info/works/the-wastefulness-commission>
- Ullebø, K. K. (2020, 27. januar). Fests spillene blir beskyldt for å sette opp «unyansert hvit mannlig populistisk dritt». *Bergens Tidende*, s. 32–33.
- Wihstutz, B. (2012). *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater*. Diaphanes.