

Forord

Arbeidspapiret er en serie av tre ("Blott til lyst", "Kunstens arenaer" og "Kulturfestivalen") som alle er basert på kapitler i phd.-avhandlingen "Teater i en teatralisert samtidskultur – resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst" (Center for Tvææstetiske Studier, Århus Universitet, februar 2002). Arbeidspapir-serien dekker avhandlingens kulturanalytiske, kunstsosiologiske og kulturpolitiske perspektiver på teaterets resepsjonskultur. I tillegg omfatter avhandlingen estetiske analyser av konkrete festivalforestillinger, og flere av disse forestillingsanalyser er gjengitt i artikkelform i tidsskrifter og antologier (se litteraturlisten). Min idé er at de mere generelle kulturanalytiske og kulturpolitiske diskusjoner som avhandlingen omfatter også kan ha godt av å se dagens lys, og i første gang skjer det i form av disse tre arbeidspapirer.

Fordi tekstene har inngått i en større sammenheng, kan det i arbeidspapirene forekomme begreper og henvisninger som ikke riktig utdypes eller forklares. Jeg har forsøkt å rette tekstene til slik at det er mulig å lese dem som selvstendige tekster, men hvis nysjerrigheten etter disse ukommenterte begreper eller referanser blir alt for stor, kan jeg henvise til avhandlingen i sin helhet.

Et arbeidspapir omfatter idéer og analyser som er under utvikling; en form for vitenskapelig work-in-progress. Jeg vil benytte anledningen til å si at jeg mer en gjerne mottar reaksjoner og kommentarer på arbeidspapirenes idéer og analyser. På den måten kan jeg selv komme videre.

Anne Marit Waade

Center for Kulturforskning

juni 2002

Kulturfestivalen

scenekunstens markedsplass

De teaterforestillinger som ligger til grunn for min undersøkelse av aktuell scenekunst og nye resepsjonskulturelle mønstre i forbindelse med mitt ph.d.-prosjekt, er alle presentert på kulturfestivaler i Danmark innenfor de siste fem-seks årene (*Kulturby 96*, *Århus Scenekunsthøst* og *Århus Festuge*). Kulturfestivalene er blitt en vesentlig plattform for presentasjon og produksjon av ny scenekunst og ikke minst den såkalte eksperimenterende scenekunst, og festivalen danner en særlig kulturell arena for teateropplevelser og kunstresepsjon. Festivaliseringen kan sees i lyset av kunstens markedsgjøring og publikums opplevelsesunger, men festivalkulturen er også uttrykk for andre tendenser i samtidskulturen: bl.a. globalisering, kunstens arenaeffekt, refleksivitet og spektakularisering.

Atskillig så festivalen seg grunnleggende fra andre arenaer for teaterproduksjon og teateropplevelse? Nei, mange av de samme tendenser kan sees innenfor flere av kunstens forskjellige arenaer, men noen tendenser forsterkes i festivalkulturen, fordi den er mer spektakulær, mer markedsbasert og mer kompleks enn tilfellet er for de etablerte kunstinstitusjoner. De tendenser jeg peker på i publikumskultur og det tilskuerbaserte teater, forsterkes dermed i festivalkulturen. Ved å se på festivalen som "scenekunstens markedsplass" er det ikke kun kunstens markedsgjøring jeg ønsker å sette fokus på, men også festivalformens kulturhistoriske røtter samt de sammensatte betydningsdimensjoner og flytende grenser mellom bl.a. scene og sal og mellom spiller og tilskuer.

Festivalforskning er et ignorert felt. Selv om kulturfestivalene representerer et felt i markant vekst, er det overraskende lite teori og få analyser som er utviklet omkring festivaler som samfunnsmessig og kulturelt fenomen¹. Det finnes noen få geografiske og samfunnsfaglige analyser av festivalenes aktuelle funksjoner, men når det gjelder festivalforskning sett i lyset av kunstfaglige eller kulturpolitiske perspektiver, er utvalget minimalt.

With all that arts festival hints at in notions of transformation of landscape and place, in élitism through the inclusion and exclusion of certain groups from the event and the experience, in the production and consumption of culture, and in the symbols and transmitted meanings of the festival, it has been almost entirely neglected not only by geographers but also by social science as a whole. It is my argument, however, that with their large and growing number, their complexity and complex relationships with wider society, and their intimate association with place, arts festivals are deserving of social and geographical analysis. (Waterman 1998, s. 69)

Det som finnes av festivalforskning er typisk enten antropologiske analyser av tradisjonelle og moderniserte ritualer og festivaler, eller markedsøkonomiske impact-analyser av konkrete festivaler med henblikk på turisme eller lokaliserings-effekter. Innenfor humangeografi og byplanlegging har den moderne festival møtt en viss interesse blant forskere innenfor det siste årti, fordi festivalene har vært brukt som middel i urban regenerering og byplanlegging. Festivalforskning som felt har en utpreget tverrfaglige karakter med referanser både til antropologi, økonomi, kulturpolitikk, geografi, kulturanalyse, kunstanalyse og samfunnsanalyse. Dette

¹ I forbindelse med den enkelte festival utarbeides typisk evaluerings- og dokumentasjonsmateriale, men uten at disse rapporter har forskningskarakter.

betyr at de få artikler som er skrevet, er presentert i vidt forskjellige tidsskifter og faglige sammenhenger, og i liten grad refererer til hverandre. Min videre analyse og diskusjon om festivalenes aktuelle kulturelle funksjon, er delvis basert på noen festivalanalytiske artikler som jeg har funnet i forskjellige antropologiske og humangeografiske tidsskrifter, og delvis mine egne observasjoner fra festivaler samt intervju med festivalledere.

Kulturfestivaler – en sektor i eksplosiv vekst.

Trevor Davies, som har vært en av Danmarks førende festivalledere, men nå er flyttet tilbake til hjemlandet England, beskriver festivalkulturen som en sektor i eksplosiv vekst. Problemet er at det ikke finnes noen offentlig viten, oppmerksomhet eller relevante støtteordninger for festivalene, sier Davies, og heller ingen offentlige organiseringsmåter som står i forhold til festivalens dominerende rolle (Davies, intervju 2000). Det finnes idag ca. 30.000 festivaler i Europa og Davies anslår at antallet festivaler på 50-tallet utgjorde ca. 3-400. Det vil med andre ord si at det er snakk om et felt som har vært i stor forandring og utvikling, og kanskje den delen av kulturlivet som har opplevd størst vekst.

Så der står vi nu, med alt for mange festivaler, og alt for få som er gode - en hel festivalkultur som har sin egen måte at organisere sig på, egne institusjoner og netværk, et eget hieraki. Den er blevet en egen sektor, som er meget, meget kompleks. (Trevor Davies i intervju 25.02.00)

Festivalene representerer noen nye former for presentasjon og formidling av kunst, og de representerer samtidig noen nye kulturpolitiske verdier og rammer. Generelt for festivalene, er at de primært er knyttet til bykultur, at de ofte uttrykker politiske interesser av den ene eller annen art, og at musikken har spilt en sentral rolle. Davies inndeler utviklingen i etterkrigstidens festivaalkultur i tre hovedfaser:

1. fase: 1950-tallet: *Gjenskapelsen av den europeiske kultur*

Byer som ikke var rammet av krigen, og som heller ikke representerte noe nasjonalt maktsentrum, dannet typisk ramme om de nye festivalene, f.eks. Edinburgh og Avignon. I kraft av å være historiske byer fra middelalderen, ble de brukt til å restaurere og gjenskape kulturell stolthet og identitet på bakgrunn av krigens rasing. Festivalene avspeilet det beste innenfor hver kunststart. Det var mye musikk, både fordi musikken representerte et internasjonalt språk og fordi den ikke var så belastet med sosiale og politiske verdier som f.eks. teateret.

2. fase: 1960-70: *Byfestivaler og motkultur-festivaler*

I begynnelsen på 60-tallet dukket noen nye typer festivaler opp, bl.a. Festspillene i Bergen og Århus Festuge. Disse byfestivaler oppsto typisk i nasjonenes neststørste byer, og de var provinsens reaksjon på de nasjonale maktsentra. Disse byfestivalene skal sees i sammenheng med de nye politiske idealer om demokratisering og desentralisering. Samtidig dukker det opp en rekke motkulturelle offensiver: de store festivalene som f.eks. Avignon og Edinburgh får sine egne *off*-festivaler, og andre festivaler orienterer seg vekk fra storbyene bl.a. som følge av en Woodstock-effekt (f.eks. Roskilde). De nye motkulturfestivalene representerer noen nye festivalidealene: her gjelder det om å være sammen hele døgnet,

det tette samværet dyrkes, og festivalene representerer i større grad sosiale grupper og interesser: kvinnefestivaler, Grønlandsfestivaler, osv.

3. fase: 80-90-tallet: *Lokalisering og internasjonalisering.*

Bekymringene over at storbyene mister sin makt og sitt publikum, resulterer i en fornyet interesse i storbyene og et politisk ønske om å regenerere storbykulturen: festivalene blir et viktig middel i denne lokaliseringspolitikk. Samtidig skjer det en internasjonalisering av festivalene med utvidet nettverk og samarbeide, og nye internasjonale festivaler etableres. Antallet av festivaler tiltar, og konkurransen mellom festivalene øker. Festivalene får derfor større behov for å markere seg og profilere seg, og det er ikke lenger spørsmål om den *ypperste* kunst men istedet et *spesifikt program*. Festivalledelsen har endret karakter, og kravet om profesjonalisering og markering gjør seg også gjeldende her i likhet med resten av kultursektoren. Nye markante personligheter utvelges som festivalledere og det oppstår større grad av utveksling og samarbeide mellom festivalledere på nasjonalt og internasjonalt plan. Turisme, erhverv og økonomisk vekst står høyt i kurs, og festivalene er et effektivt redskap i denne perioden preget av instrumentelle og markedsorienterte kulturpolitiske anstrengelser.

Kulturbyfestivalene starter i 1984, og de er det ultimative uttrykk for den europeiske tankegang i skjønn forening med idéene om urban regenerering og festivalenes begivenhetsmettede og spektakulære stil. Festivalene danner motvekt til kulturinstitusjonene, de er prosjektbasert, fleksible og begivenhetsorienterte. Det oppstår en rekke "kunstige" festivaler, profileringsfestivaler, som er ledd i politiske strategier (marketingsstrategier eller regional utviklingsstrategier), uten at de hviler på noen kunstnerisk

vilje, en historisk dimensjon, en egentlig visjon eller programidé. *Kulturbro 2000* er eksempel på denne type festival (mener Davies) og festivalen blir et logo og en klisjé som arrangører pynter seg med.

Trevor Davies' historiske riss av festivalkulturens utvikling, viser delvis en sektor i stor vekst, og samtidig hvordan festivalene endrer innhold og karakter etter tid og initiativtakernes forskjellige interesser. Etterkrigstidens iscenesettelse av middelalderbyene var bl.a. et forsøk på å restaurere bildet av det krigsrammede Europa, kulturbyfestivalene ble brukt som ledd i EU-profilering, kvinnefestivalene var uttrykk for sosial gressrotaksjon. De moderne kulturfestivalene representerer både en internasjonal og lokal orientering og de står på den måten i motsetning til de veletablerte kulturinstitusjoners nasjonale funksjon.

I kulturpolitisk sammenheng representerer festivalene en mer effektiv bruk av kulturkronene enn tilfellet er for de store kulturinstitusjonene, fordi festivalene er basert på prosjektorganisering, internasjonale samproduksjoner, stor synlighet og dermed større sjanse for offentlig oppmerksomhet og supplerende støttekroner. Davies peker på en generell utviklingstendens fra at festivalene i første omgang representerte entydige samfunnsmessig interesser, f.eks. nasjonenes europeiske restaurering eller sosiale gruppers politiske markering, til senere å representere sammensatte interesser og handlingsrasjonaler hvor f.eks. ønske om turisme, lokalisering, erhverv og kunstnerisk skapelse går hånd i hånd. De nye kulturfestivaler er med andre ord karakterisert av å være hybride kulturelle arenaer både hva angår samfunnsmessig funksjon og resepsjonskulturelle betydningsdimensjoner.

Festivalens kulturhistoriske røtter

Festivalen har kulturhistoriske røtter i religiøse og rituelle fester, bl.a. karneval og dionysosfester. Som kulturell performancegenre er festivalen karakterisert ved å være avgrenset i tid og sted, og den har den gode stemning og det sosiale felleskap som særlig kjennetegn (McAloon, 1984). Parallellene til middelalderens markeds plasser er nærliggende, og i likhet med markeds plassen er festivalen en arena hvor både markeds mekanismer, sosiale fellesskaper, kulturelle opplevelser og spektakulære hendelser er tett vevet sammen og står i et avhengighetsforhold til hverandre. Festivalformens åpne betydningsdimensjoner og sammensatte sosiale funksjoner, forklarer noe av dens aktualitet og fremvekst i samtidskulturen. I likhet med mange andre ritualer og religiøse fester, er festivalformen en foranderlig og fleksibel form som endrer karakter etter den tid og det samfunn den er en del av. Det finnes f.eks. analyser av forvandling av det karibiske karneval fra primært å være lokal festival forbundet i religiøse og samfunnsmessige sammenhenger til å bli en internasjonal eksportvare og turistattraksjon, og kulturanalytikerne peker på at utviklingen omfatter en *omvendt globalisering* hvor lokalisering av global innflytelse og globalisering av lokale impulser er tendenser som går hånd i hånd (Nurse, 1999).

Det er med andre ord en "kannibalisering" av tradisjoner og lokale ritualer som settes i spill i en globalisert, markedspreget og opplevelsesorientert kultur. Den moderne kulturfestival gjennomgår noen tilsvarende kulturelle transformasjoner, hvor motsetningsfylte rasjonaler og prosesser stemmer sammen. De tradisjonelle festivaler og ritualer har typisk vært konsentrert omkring måltider og sosiale fellesskaper, men i den moderne festivalkultur er det *kulturkonsumet* som er utgangspunktet for

fellesskapet; det overveldende festivalprogram gir deltakerne muligheter for potenserte opplevelser og en følelse av å "ha vært der". Kulturfestivalen er en åpen arena for forskjellige interesser og betydningdannelser, og bl.a. smelter publikums ønske om å oppleve sosiale fellesskaper og begivenhetskulturelle "kick" sammen med kunstnerens ønske om å promovere og iscenesette sitt arbeide, likeledes politikernes ønske om lokalisering og synliggjørelse og arrangørens ønsker om å oppnå offentlig oppmerksomhet og markedsandel.

Den svenske kulturforskeren *Jill Onsér-Franzén* har i boken "*Kulturens Giganter*" (1996) studert to aktuelle formidlingsformer; en filmfestival og en bokmesse. Hennes poeng er nettopp at både messen og festivalen har noen kulturhistoriske røtter og samtidig representerer nye arenaer for kunstformidling og kulturkonsum. Karnevalet har strukturelle likheter med markedsplassen, og begge former har tidligere hørt hjemme i sterkt hierarkiske samfunnssystemer og fungert som speil på samfunnskulturen. Onsér-Franzén refererer til Bachtins analyser av middelalderens karnevalskultur hvor bl.a. lek, latter, overdrivelse og omvending var viktige ingredienser for å bryte ned sosiale barrierer og skape idéer om gjenfødelse og frihet. Onsér-Franzén fortolker bokmessen som en "moderne grotesk" som hviler på en grunnleggende motsetning: på den ene siden representerer bokmessen en konservativ, borgerlig kulturforståelse som kopierer den kulturelle og politiske maktens intellektuelle og estetiske kulturtradisjon, men på den annen side er bokmessen også spektakulær og medievennlig og dens grunnleggende hensikt er å folkeliggjøre kulturtilbudet (1996, s. 97). På samme vis er festivalen vanskelig å begripe innenfor tradisjonelle kulturpolitisk distinksjoner om elitær kontra folkelig kultur, publikums ønske om estetiske kontra sosiale opplevelser, "seriøs kunst" kontra underholdning osv., fordi

festivalen, i likhet med messen, hviler på noen grunnleggende motsetninger.

Människor uppsöker alltså inte bara ett kulturevenemang för att få en estetisk eller en intellektuell kick, utan i en aktivitet tillfredsställer man också sitt behov av avspänning, där avlastar man sig ett slags överflödigt livskraft och får samtidigt kontakt med sig själv och sin omgivning. Det är denna viktiga vänskapliga och trivsamma avspänningsaktivitet som TV- och radiomakare, liksom mäss- och festivalarrangörerna, tagit fast på. (Onsér-Franzén, 1996, s. 160)

Onsér-Franzéns undersøkelse av festivalen og messen er basert på et omfattende feltstudie med intervju av bl.a. festivalarrangører. Hennes fremstilling er enda et eksempel på at den moderne kulturfestival er et kulturelt fenomen som er vanskelig å fastholde og begripe i entydige beskrivelser. Hun tegner opp noen grunnleggende trekk ved festivaliseringen bl.a. med utgangspunkt i middelalderens fester og groteskfiguren, men uten helt å kunne si hva som adskiller den moderne festival i forhold til tradisjonelle festivalkultur, eller hvordan festivaliseringen forholder seg til resten av kulturlivet. Ved hjelp av grotesk-figuren og middelalderens festivalkultur, tydeliggjør hun festivalformens sammensatte karakter. Denne dobbelthet finnes som en generell tendens i samtidskulturen, og i forståelsen av kulturaliseringstendensene er det nettopp denne dobbelte kraft som er grunnleggende: på den ene siden ønske om distanseløs og umiddelbare opplevelser, og på den andre siden behovet for distanseløs refleksjon og selvforståelse. Det vil med andre ord si at de karakteristikkene Onsér-Franzén gir på filmfestivalen og bokmessen, like gjerne kunne brukes i forhold til andre kulturinstitusjoner og kulturbegivenheter. F.eks. utgjør caféer, butikker, foajéer og restauranter er vel så viktig del av kulturopplevelser på en

moderne kulturinstitusjon som selve kunstutstillingen, konserten eller teaterforestillingen. Forskjellen er at tendensen til denne kulturelle hybridisering og pragmatiske omgang med kunst viser seg mer eksplisitt ved festivalen som arena.

Kulturfestivalens åpenhet og fleksibilitet vil selvsagt være avhengig av hva slags type festival det er snakk om, og hvilken rolle den spiller i forhold til kunstinstitusjonens mandat. Noen festivaler er i seg selv veletablerte kunstinstitusjoner hvor den grunnleggende interesse er å overleve og vokse og hvor vesentlige forandringer kan oppfattes som trusler. Andre festivalformer har derimot som varemerke å være dynamiske, forandringsvillige og alternative, f.eks. *fringe-* eller *off-festivaler*². Den type festival det er snakk om, vil også være avgjørende for hvorvidt festivalen fungerer etter markedsplassens mer flytende grenser og adhocatiske organisasjonsformer, eller institusjonens mer tradisjons- og overlevelseshensyn og rutinepregede organisasjon.

Festivalforskeren Willems-Braun (1982) peker på Fringe-festivalenes særlige rolle og fremhever at den nye scenekunsten nettopp i kraft av denne moderne festivaltype gjenetablerer noen forbindelser til middelalderens teaterarenaer og markedsplasser, og på den måten også åpner opp for nye publikumsgrupper og resepsjonsformer.

Schechner (1985) has argued that the development of the Western playhouse has repositioned largely open, outdoor, and public events into closed, indoor, private performances which are the privilege of a

² Fringe festivaler er festivalenes eksperimenterende scene, og de representerer en alternativ arena til det veletablerte, institusjonaliserte kunstliv og presenterer typisk ny, eksperimenterende kunst og kultur. Fringe-festivalene arrangeres enten som selvstendige festivaler (slik tilfellet er i Canada hvor Willems-Braun hører hjemme) eller parallelle "*off*"-festivaler til store etablerte festivaler, f.eks. Edinburgh Fringe Festival. Jeg vender tilbake til dette i kapittel 15 om festivalpolitikk.

small elite. The fringes (festivals) remake theatre as festival – repositioning theatre and representation within chaotic and indeterminate interactions of the street, and making it accessible to variety of publics. (Willems-Brauns, 1994, s. 82)

Willems-Brauns ønsker å se teater i et utvidet samfunnsmessig perspektiv. Fringe-festivalene gjenerobrer teater som fest og begivenhet, og de gjenetablerer teater og representasjon innenfor gatens kaotiske og frie interaksjon. Istedenfor vante forestillinger om festivalens karnevalistiske omvendinger og liminale tilstand, er det dens *ambivalens* som er mest karakteristisk og interessant, skriver Willems-Braun. På den ene siden gjenetablerer teateret via festivalen forbindelsen med seg selv som kulturhistorisk form fra før teaterkunsten ble institusjonalisert og begrenset av teaterbygningenes fysiske og institusjonelle rammer. Men samtidig er det viktig å holde for øyet de kulturelle forvandlinger og transformasjoner som festivalformen bringer med seg og se teaterfestivalen i lyset av senmodernitetens kulturelle tendenser for å kunne forstå dens aktualitet og kulturelle betydning.

Festivalens flytende og flyktige opplevelsesform

Idéen om festivalformens ambivalens skal ikke forstås som en motsetningsfylt, fastlåst tilstand, men mer som en positiv karakteristikk hvor forskjellige kvaliteter og betydninger overlapper hverandre og tildels smelter sammen. Willems-Braun beskriver også festivaalkulturen som en diskursiv arena, eller rettere sagt, en arena hvor forskjellige diskurser gjør seg gjeldende på samme tid: hvor kulturell praksis, utvikling av sosiale identiteter og organisering av byen og byrommet, er prosesser som er tett

forbundet til hverandre: "*To focus only in "performance" or the "art object" at the fringe festivals is to miss much of their significance, for the fringes, in their production of "festival", construct important informal discursive arenas wherein social identities are continually constructed, deconstructed and reconstructed* (1994, s. 76). Festivalen er med andre ord både-og; den er både liminal og den er hverdagslig, den er både kunst og den er samfunn, den er både reproduserende og den er fornyende, og den er både inkluderende og ekskluderende i sin form:

Cultural events (fringe festivals) are marked by ambivalence (...) Festivity and intersubjectivity do not necessarily equal inversion or subversion, and the dualisms liminal- everyday, reproduction-subversion, art-society, fail adequately to capture the intertwining of multiple, often contradictory, discourses in the activity of subjects, who, although unique users and producers of the materials of everyday life, are always already who they are within and because of certain sociospatial relations. (Willems-Braun, 1994, s. 79)

Stanley Waterman (1998) peker på noen andre dobbeltydige sider ved festivalen, hvor den både er en arena for estetisk opplevelse, men i like stor grad er et sosialt fenomen hvor en gruppe mennesker samles om felles mytologi og verdier. Festivalkulturen illuderer å være umiddelbare sosiale, spontane, sansemessige her-og-nå opplevelser, men i grunnen er disse spontane opplevelser et resultat av festivalarrangørenes detaljert kontrollerte og tilrettelagte scenarier; en form for "*serious fun*" (s. 59).

Festivalen gir flytende kunstopplevelser og har mye til felles med konsertens flyktige karakter, skriver Waterman: "*Unlike compact disk or a book that can be listened to or read repeatedly, with each listening or reading constituting a repetitive act of consumption, a music festival is a more fleeting experience. It*

parallels the relationship between consuming a work of visual art through a visit to an art gallery that can always be revisited, and a live concert which is a short-lived experience " (Watermann, 1998, s. 66). Denne flytende, flyktige opplevelsesform som festivalen åpner opp for, betyr at festivalen som kontekst og arena for teaterresepsjon er preget av åpenhet, tilfeldighet og sammensatte diskurser. Hverdagserfaringer og kunstopplevelser flyter sammen, og f.eks. kan stedets betydning, de sosiale spill, semiprivate møter og reisen til og fra bli vel så viktig en del av tilskuerens resepsjon som historien og spillet i de forskjellige forestillingene. Festivalformen forsterker arenaeffekten og forskjellige diskurser blandes, og distinksjonene spill/virkelighet, innenfor/utenfor, aktør/-tilskuer blir til omvendte speilinger og både-og forhold.

Hvis jeg skal trekke noen linjer til *Jacqueline Martin* og *Wilmar Sauter's* analysemodell for den teatrale handling hvor de adskiller resepsjonsprosessens forskjellige kontekster og kulturelle vilkår, vil festivalen som arena for teaterresepsjon sette de *nivåforskjeller* og det kommunikative *hierarki* som forfatterne beskriver, ut av spill (Martin & Sauter, 1996) Modellen er omfattende og den tar høyde for så vel tilskuerens hverdagskulturelle erfaringer, teaterets institusjonelle og strukturelle forhold som skuespillerens personlige utstråling og spillestil. Så langt kan man si at festivalens resepsjonskulturelle åpenhet og flytende betydning er dekket inn i analysemodellen. Men når Martin og Sauter klart adskiller forestillingen fra de forskjellige kontekster samt opererer med et hierarki i den teatrale kommunikasjon, betyr det at det er noe som er mer eller mindre vesentlig i resepsjonsprosessen. I deres modell utgjør forestillingen den *sansmessige essens* i teateropplevelsen (Martin & Sauter, 1996. s. 97). Kjernen i resepsjonsprosessen er med andre ord forholdet mellom spiller og tilskuer, og den teatrale hendelse er konsentrert omkring teateropplevelsens sensoriske,

kunstneriske og fiksjonelle kommunikative lag. Alle andre forhold og kontekster er underordnet i resepsjonsprosessen, i følge deres modell. Men festivalens arenaeffekt og flytende diskurser, betyr at teateropplevelsen og den enkelte forestilling i langt høyere grad inngår i en større helhet og omfatter et sammensatt kulturelt betydningsspill. Det er forskjell på å se forestillingen som *avsett* for tilskuerens resepsjon og betydningsdannelse og som *essens* i opplevelsen. Det første henleder oppmerksomheten på tilskuerens mer eller mindre selvstendige og frie resepsjon, mens det siste setter selve forestillingens form og innhold i sentrum for betydningsdannelsen og interpretasjonen. Festivalen som resepsjonskulturell arena betyr at tilskuerens resepsjon av den enkelte teaterforestilling inngår som del av en mer omfattende festivalopplevelse hvor resepsjonsprosessen bl.a. er styret av festivalformens åpenhet og flytende betydning.

Refleksive fellesskapsformer

Ved å se på kulturfestivalen som resepsjonskulturell arena er det flere refleksive aspekter som kommer til syne. For det første er det et gjennomgående trekk at festivalprogrammene omfatter uttallige seminarer, workshop, paneldebatter, masterclasses og kunstnermøter som hver for seg er uttrykk for formaliserte refleksjonsfellesskaper. Selv en forholdsvis liten festival som *Scenekunst 98* kunne by både på kunstnersamtaler, workshops, ”*Bag om Tæppet*”- arrangement og paneldiskusjoner. Disse tillrettelagte, institusjonaliserte refleksive strategier og fora iscenesetter kunstens mange estetiske og kulturelle betydningsdimensjoner og blander seg med tilskuerens teateropplevelser og resepsjon. Tilskueren trekkes inn i

kunstnerens estetiske overveielser, og kunstens vilkår, dens teknikker og betydninger reflekteres og belyses. Kunstnermøtet er uten scenekantens magiske grense og fiksjonens avstand, og her står personene på likefot og alle parter har taletid.

Alle seminarene, kunstnermøtene og paneldiskusjonene i forbindelse med forestillingene, kan sees som symptom på at ny kunst kan være vanskelig å forstå og trenge inn i. De kan på den annen side også sees som uttrykk for festivalformens *intersubjektive møter* mellom kunstner og tilskuerne, mellom tilskuerne og mellom kunstnerne, og hvordan grensene mellom kunstner og tilskuer, mellom scene og sal, mellom spill og virkelighet, flyter mer og mer sammen. Disse refleksive fellesskaper kan igjen sees i lyset av modernitetens generelle refleksive vilkår. Kulturbyens mange teaterprosjekter og teaterprogram omfattet typisk seminarer, konferanser og workshops i kombinasjon med gjestepsill, teaterproduksjoner og festivaler. F.eks. var *European Theatre Towards 2000* et tre-årig samarbeidsprosjekt mellom Københavns Internationale Teater, Kulturby 96, Kanonhallen og Københavns Universitet, og prosjektet inkluderte flere store internasjonale konferanser og gjestespill hvor aktuelle teatertendenser ble presenteret, analysert og diskutert.

Tilsvarende var *Re:Map* et multikulturelt teaterprosjekt under Kulturby 96 som omfattet to internasjonale seminarer, workshop og en teaterproduksjon for unge amatører og semiprofesjonelle skuespillere fra forskjellige kulturer, hvor både seminarer og forestilling var en refleksjon over flerkulturelt teater og konfliktstoff. Listen over antall seminarer og konferanser er uendelig, men poenget her er at festivalformen institusjonaliserer og formaliserer disse refleksive fellesskaper og at disse fellesrefleksive strategier inngår som vesentlige deler av tilskuerens resepsjon av den enkelte forestilling. I de

sammenhenger hvor seminaret eller kunstnersamtalen er tett knyttet på forestillingen, er innflytelsen åpenbar, men også de seminarer som har mer generell karakter er med til å bestemme den kulturelle kontekst for tilskuerens resepsjon og betydningsdannelse.

Et annet refleksivt trekk ved festivalformen, er at den i kraft av å iscenesette flere forestillinger og programposter sammen, nødvendigvis kommer til å speile og reflektere noen sammenhenger og forbindelser mellom de enkelte elementer. Dette refleksive aspekt eksplisiteres i de sammenhenger hvor festivalen har et *tema*, slik tilfellet f.eks. er med Århus Festuge. I 1998 hadde Århus Festuge *Latin Amerika* som tema, og plakater, program, seminarer og samarbeidspartnere bar preg av dette tema og dannet dermed en ekstra resepsjonskulturell ramme for de teaterforestillinger som ble presentert. Det samme året ble det under Festugen også arrangerte et internasjonalt seminar om festivaler som kulturpolitisk strategi (*Det Danske Kulturinstitut i samarbeide med Dansk Musik Informations Center*) hvor Århus Festuge ble sammenlignet med kulturfestivalen i *Adelaide* i Australia. Festivalarrangørene tematiserer og iscenesetter seg selv og sin virksomhet som ledd i kulturpolitiske og markedsføringsmessige aksjoner.

Festivalens refleksive aspekter er ikke kun knyttet til generelle kulturelle refleksive tendenser, men kan også avspeile de refleksive estetikker og problematikker som den moderne kunst er preget av. "*Mens vi venter på festivalenes festival*", skriver teaterforskeren Anne Britt Gran (1995) og hentyder til kulturfestivalenes selvreflekterende karakter og paralleller til estetiske idéer i den moderne kunst. "*Festivalen er stedet der teatret oppløses, representasjonen svinner, det totale nærvær innfris, kunsten overskrides, alle er aktører, teateravantgardens drøm oppfylles og*

dør”, skriver Gran, og hun knytter den voksende begeistringen for festivalformen i første omgang til teateravantgardens intensjoner. Gran peker på sammenhengen mellom selvreferensialiteten som preger både scenekunstens estetikk og festivalformen. På samme måte som kunstens metareflekterende estetikk peker tilbake på seg selv som verk og kunstform, peker teaterfestivalen tilbake på teateret som en autonom kunstform, skriver Gran og konkluderer med at ”*det selvreferensielle teaterverk er så og si innholdet i teaterfestivalen*” (Gran, 1995, s. 17). Festivalformens refleksive aspekter er med andre ord tett knyttet til den aktuelle kunst og modernismens metarefleksive prosjekt og estetikk, men også til kunst som fenomen og kulturelt uttrykk.

Festivalen som kulturell performance-genre

I antropologisk lys er festivalen en kulturell performance-genre som nettopp har som funksjon å reflektere den kultur den er en del av. Antropologen *John J. MacAloon* (1984) ser på sammenhengen mellom *spektakkelet* og *festivalen* og beskriver hvordan disse performance-genrene endrer karakter i moderniteten og blir *mer refleksiv* enn de tidligere har vært. MacAloon baserer sine teorier på et feltstudie av de *Olympiske Leker* som eksempel på en kulturell performance og dermed uttrykk for en kulturs selvforståelse, og hans utgangspunkt er at *spektakkelet* er en altoverskyggende tendens i samtidskulturen. Hans hovedpoeng at det skjer et skift i tilskuernes fortolkning og interesse for de Olympiske Leker fra en *sannhetssøkende* til en *ispørresettende* attityde; “*the transformation of the frame markers from the indicative to the interrogative mood. The game is constructed not upon the premise “This is a play” but rather around the question*

“*Is this play?*” (s. 263). Med andre ord har de kulturelle performance-genre som MacAloon beskriver (spektakkelet, festivalen, ritualet, spillet) ikke lenger en bekreftende, oppdragende og konserverende rolle i forhold til samfunnskulturen, men derimot arenaer for refleksjon over og iscenesettelse av verdier og menneskelige relasjoner. Både festivalen og spektakkelet er i følge MacAloons *metagenre* som har til formål å uttrykke eller reflektere sammenhenger og etablere fortolkningsrammer for andre kulturelle performanceformer:

Both (festivals and spectacles) are, in fact, “megagenres” or “metagenres” of cultural performance. Neither specifies directly what sort of action the participants will engage in or see. Instead, each erects an additional frame around other, more discrete performative genres. There are religious festivals, drama festivals, commercial festivals, opera and film festivals, arts and crafts festivals, even culinary festivals, as well as combinations of these. So too with spectacles. These metagenres are distinguished by their capacity to link (...) differentiated forms of symbolic action into new wholes by means of a common spatiotemporal location, expressive them, affective style, ideological intention, or social function. (MacAloon, 1984, s. 250)

Spektakulær henviser til noe iøyenfallende, bemerkelsesverdig, betydelig, imponerende, flott eller dramatisk, og igjen er det tilskuerens tilstedeværelse - direkte eller indirekte - som er det avgjørende. Spektakkelet er forbundet med noe grandios, noe som i kraft av både størrelse, folkemengde og farger vekker tilskuerens oppmerksomhet og invaderer mediens seerflate. *Spektakkel* assosieres i hverdagsspråket til noe som braker og støyer (“spetakkel”), mens den latinske opprinnelse viser til tilskuerens rolle, til blikket som sans og det å stille seg til skue for

noen: spektakkelet institusjonaliserer "*the bicameral roles of actors and audience, performers and spectators*" (MacAllon, 1984, s. 243). Mens ritualet på sin side er en plikt, er spektakkelet basert på tilskuerens frie valg til deltakelse og overværelse. I likhet med arenabegrepet, representerer spektakkelet en grunnleggende refleksjon av forholdet mellom fiksjon og virkelighet:

The spectacle is about seeing, sight and oversight. The spectacle produces and consists of images, and the triangular relationship between the spectacle, its contents, and its contextual cultures is "about" the relationship between image and reality, appearing and being (MacAloon, 1984, s. 270)

Festival stammer fra det latinske ordet *festivus* som antyder en stemning (glede, oppstemthet, feststemning, harmoni) og er bundet til tid og programforløp motsatt spektakkel som ikke er knyttet til spesiell stemning eller tidspunkt. MacAloon setter festival og spektakkel opp som motsetningspar med utgangspunkt i deltakernes rolle, i festivalen er deltakerne forpliktet og aktive, men i spektakkelet er de derimot mer passive avstandsbetraktere. Disse skjematisk forskjeller reduseres i det mediene inntar scenebildet: når fotball-VM går for fulle utblåsninger hjemme i TV-stuen, er festivalens kriterier om god stemning, program og forpliktelse oppfylt, og samtidig er det mediene som muliggjør nettopp spektakulariseringen av festivalen og det er her det grandiose, det iøyenfallende, det oppsiktsvekkende kan iscenesettes og oppnå massepublikums oppmerksomhet. Det er i kraft av massemediene at Olympiske Lekers åpningsseremonier, dopingskandaler, parader, sikkerhetspolitiske foranstaltninger, arrangørmessige intriger og publikums utkledninger, osv., får vel så stor betydning som aktørenes idrettsprestasjoner.

Det er først og fremst spektakkelets økende betydning i samfunnskulturen samt dets invadering i festivalen, ritualet og spillet som er årsak til endringene i performance-formene som semantiske felter. Jo mer diffus og uklar intensjonen med de forskjellige kulturelle performance-former blir, jo mer uklare blir rammene og overgangen mellom de forskjellige former. Andre institusjoner som turistbyrå, fjernsynsreklamer og medier spiller en mer og mer viktig rolle i OL, og de er bl.a. med på å viske ut forskjellene mellom hverdagsliv og Olympisk tid og sted, skriver MacAloon. Spektakkelet er en refleksiv performance-genre, og transformasjonen fra performanceformenes bekræftende og konserverende betydning til spørresettende og metareflekterende funksjon, setter performancesystemet i en hyperrefleksiv tilstand. Med spektakkelet som premiss og grunnleggende ramme for de andre kulturelle performanceformer, blir de selvbekræftende sannheter byttet ut med selvundersøkende spørsmålsteget.

MacAloons analyser og perspektiver er relevante for kulturfestivalen, og de viser hvordan festivalformens refleksive karakter forsterkes under modernitetens refleksive vilkår. MacAloon beskriver utviklingen som spektakkelets invadering av de andre performance-genre, men jeg mener det er mer presist å beskrive utviklingen som konsekvenser av en generell *spektakulariserings-tendens*: festivalisering, ritualisering, spill-etterligning. Ved denne distinksjonen er det ikke snakk om noe genremessig sammenbrudd eller at spektakkelet har destruerende effekt på de andre former, men istedet er de forskjellige performance-former underlagt de samme tendenser: festivalisering, ritualisering, spill-etterligning og spektakularisering. Med andre ord: festivalene festivaliseres, de ritualiseres og får spill-karakter, og tilsvarende ritualiseres ritualene, spillene intensiveres og deltakernes opplevelser blir til potenserte begivenheter.

Tilskuerens delaktighet

Alle seminarer, arbeidsdemonstrasjoner, masterclasses og konferanser som preger festivalprogrammene, peker også på en annen dimensjon ved festivalkulturen: tilskuerens aktive deltakerrolle. Gjennom seminarene blir tilskueren til likestilt dialogpartner, og gjennom masterclasses og arbeidsdemonstrasjoner blir tilskueren til utøvende kunstner. Festivalformens vektlegging av den gode stemning og det sosiale fellesskap, betyr også at deltakerrollen utgjør en viktig aktør i de sosiale spill og den oppstemthet som festivalarenaen legger opp til.

Tilskuerens deltaktighet kan gjøre seg gjeldende i forhold til de forestillinger og teatrale hendelser som festivalen omfatter, f.eks. at tilskueren trekkes med ut til nye *site specific* spillesteder og isecensatte byrom, men tilskuernes delaktighet kommer også til uttrykk i forhold til det som foregår *innimellom* de forskjellige festivalprogramposter. Noen ganger er det tilrettelagt og iscenesatt særlige møtesteder og arrangement for disse sosiale fellesskaper og gledesarenaer: festivalbarer, nattcaféer, back-stage-arrangement mv.. Bl.a. forvandles området foran Musikhuset i Århus under Festugen til uformell festivalplass hvor kunstnere, publikum, pølseselgere og solslikkere møtes og inntar gressplenen, mens bassengkanten gir tilskuerplasser til barnas vannlek. Et annet eksempel er *Univers* ved Århus Domkirke; her har festivalarrangørene forvandlet en av byens uformelle møteplasser og parkeringsplasser til semitransparent festivalplass ved å sette opp et gigantisk telt-tak som markerer et åpent byrom hvor både forbipasserende fotgjengere, bargjester og musikkscenens tilhørere blir aktører og tilskuere til festen i festivalen.

Willems-Brauns (1994) peker på at festivalens rom for intersubjektivitet og sosiale fellesskaper påvirker selve

tilskuerblikket. Festivalformen forvandler byens rom og gjeninnsetter teateret på offentlige skueplasser, og dette åpner opp for nye tilskuerblikk og resepsjonskulturelle kontekster: *"The fringes are not simply alternative theatre, but they are also, and deliberately, popular festivals. Their popularity resides, to a large extent, in their milling crowds, visual stimulation and interaction. This occurs, in part, because theatre is relocated to so-called public spaces"* (Willems-Braun, 1994, s. 80). Willem-Brauns poeng er at festivalformen innebærer en større grad av et sosialt, fellesskapsorientert tilskuerblikk, enn tilfellet er for det tradisjonelle teaterhus. Festivalen transformerer tilskuerblikket fra å være et privat, selvorientert tilskuerblikk, til å bli et mer åpent, sosialt og offentlig blikk.

The intersubjectivity of festival subverts the mastery of the gaze. The fringes simultaneously challenge the norm of spectatoral passivity, and transform seeing from private to public. Whereas in traditional theatres the viewing subject is "inevitably self-obsessed" (..), the fringe format challenges the authority of the sovereign autonomous individual, thereby revealing the construction and ordering of difference and social practice. (Willems-Braun, 1994, s. 83)

Tilskuerblikket er orientert omkring festivalens sosiale dimensjoner; de andre tilskuerne og de sosiale fellesskaper og spill som festivalformen legger opp til. Dette sosiale blikk kan forklares i festivalformens tilskuerroller, men også slik Willems-Braun selv fremhever at fringe- festivalene tiltrekker noen særlige publikumsgrupper hvor festivaledeltakelse inngår som en del av livsstilen og de sosiale fellesskaper som eksisterer forut for festivalen. Festivalene appellerer til bestemte publikumsgrupper, typisk yngre mennesker under 40 år og med urban livsstil. Publikums sammensetning varierer alt avhengig av om forestillingene har

karakter av å være en kunstneriske begivenhet eller er en lokal begivenhet, men overveiende er det de yngre publikumsgrupper som deltar på disse festivalene. På den måten fortsetter festivalene den ghettoisering av teaterpublikum som allerede finnes, og publikum tiltrekkes av det de selv representerer: feministene går til feminist-forestillinger, kunstnerne støtter deres likesinnede, mens andre foretrekker det "klassiske". Men det er likevel en liten forskjell, skriver Willems- Braun: *"In a sense, the fringes are events used tactically by individuals and groups. Although many come simply for "theatre" or "entertainment", the fringes are also an opportunity to express solidarity within social groups"* (1994, s. 100).

Festivalformens delaktiggjøring av tilskueren kan belyses og begrunnes på flere måter, og det som er vesentlig i denne sammenhengen, er at denne delaktighet får betydning for tilskuerens resepsjon og kunstopplevelse. Det at tilskueren f.eks. trekkes ut av teatersalens mørke anonymitet og stilles frem i lyset som betydningsskapende medspiller på markedsplassen, setter resepsjonsprosessen i en særlig kulturell ramme. Tilskueren er ikke lenger passiv mottaker, men blir selv kulturskaper:

Some festival organizers, wishing to involve the audience along with performers, might encourage open rehearsals to see how musicians work together, how their opinions differ on interpretation, and how an interpretation changes and develops, thus allowing limited observer participation. This creates a passive involvement of public in the production of culture, and the public is not simply a consuming face. (Waterman, 1998, s. 66)

Tilskuerens delaktighet i festivalkulturen omfatter med andre ord at tilskueren får aktør-status og at deltakerens sosiale fellesskaper og stemning står i fokus. Tilskuerens delaktighet får også betydning

for festivalen som resepsjonskulturell arena; delvis inngår resepsjonen av den enkelte forestillingsopplevelse i en større kulturell sammenheng hvor tilskueren selv er medskaper og betydningsdannelsen ikke lenger kan begrenses til den konkrete forestillings tematikk og estetikk, og delvis blir stemning og glede en viktig indikator i tilskuerens opplevelse og resepsjon. Dette henger igjen sammen med festivalformens flytende grenser og diskurser, og resepsjonsprosessen frisettes fra konvensjonelle og verkemessige rammer og den åpner opp for sammensatt betydningsdannelse.

Markedsplassens kulturkonsum

Festivalkulturen er forbundet med kulturell massekonsum hvor festivalprogrammet representerer et overflodstilbud av potenserte opplevelser. Dette kulturkonsum kan delvis sees i forlengelse av festivalkulturens markedsgjøring og kulturlivets tiltagende konkurranseforhold (Watermann 1998), eller også som uttrykk for livsstilgruppers sosiokulturelle handlingsmønster (Willems-Braun 1994). Kulturkonsumet kan også belyses ut fra festivalkulturens forankring i middelalderens markedskultur og bl.a. karnevalets konsumerende kropp (Onser Franzén, 1996). Som kulturell genre er festivalen forbundet med *festen* hvor måltidet inngår som et fellesskapende omdreiningspunkt og konsumerende element. Den moderne kulturfestival har delvis skiftet ut måltidet med kulturkonsum, men sammenhengen mellom konsumpsjon, sosialt fellesskap og potenserte opplevelser er fortsatt de vesentlige elementer i festivalkulturen. Fordøyelse og fornøyelse forankres i festivaltilskueren og deltakernes fysisk-kroppslige tilstedeværelse og her-og-nå-begivenheter.

Watermann fremhever festivalenes markedsgjorte karakter og han viser hvordan både arrangører, kunstnere og publikum bærer preg av konsumkultur og markedsinteresser. Hans poeng er at det ikke er mulig å forstå den moderne kulturfestivalens betydning for kunst- og kulturliv, uten å se den i en større samfunnsøkonomisk sammenheng og de vilkår kunsten ellers har i samfunnet. De markedsgjøringstendenser som kulturfestivalene er preget av, er dermed resultat av en generell tendens innenfor kunst- og kulturliv:

This downmarketing of festivals through broadcasting (consumption on distance) and the sale of mementoes (consumption through tangible residuals) is part of a process of transforming them into something approaching popular culture event. It parallels the shifts that are occurring in the arts in general as they become more commercial and driven by financial considerations. (Watermann 1998, s. 66)

Festivalens utgjør likevel en liten forskjell, fordi de varer og opplevelser festivalen kan by på, får en særlig betydning og verdi ved å være *aktivt inkorporert* i festivaldeltakeren. Tilskuerens delaktighet i festivalen betyr også at tilskueren får et aktivt forhold til de opplevelser, steder, personer og begivenheter som festivalen innebærer. Kulturkonsumet omfatter delvis de opplevelser, steder, forestillinger og begivenheter som festivalprogrammet i seg selv innebærer. Men publikums appetitt omfatter mer enn som så og det er også skapt et marked for varer som tingliggjør og fastholder tilskuerens minner fra festivalens flyktige opplevelser, f.eks. *T-shirts*, postkort, plakater, festivalbøker, CD og tekus. Waterman skiller mellom tre forskjellige konsumgoder; konkrete varer, begivenheter og "det å ha vært der". Festivalens minnesmerker og souvenirs fastholder tilskuerens minner om begivenhetene, men fungerer også som symbol for omgivelsene på "det å ha vært der".

Festivalpublikum konsumerer varer, steder og opplevelser, og publikums fascinasjon av festivalkulturen er ikke begrenset til festivalens programsatte opplevelser men like mye stemningen, folkemengden og selve det å være en del av dette kulturkonsumet. Willems-Brauns refererer til flere publikumsundersøkelser fra de kanadiske fringe-festivalene, og de viser at publikums motivasjon for å delta på festivalen handler om; alt fra folkemengden, alternativ og annerledes teater og opplevelse, omgivelsene, konsum, seksualitet til kulturarv og estetikk. Tilskuerens *flaneur*-rolle i festivalkulturen er vesentlig, mener Willems-Braun, og interessen for folkemengden er knyttet til tilskuerens særlige blikk for "urbanisme", "gateliv", "forskjellighet" og "fornøyelse".

A second glance at the list suggested not only that participants fetishize difference, but that its consumption is marked by and experienced through objectification - the fringes are felt, heard, smelled, and most pervasively *seen*. The fringes are markedly visual - "places to be seen" and "place to see" - and this visual pleasure contributes in no small part to the fringe audience. (Willems-Braun, 1994, s. 92)

Tilskuerens blikk konsumerer inntrykk og opplevelser, og tilskueren stiller også seg selv til skue for andres begjærlige festivalblikk. Denne visuelle lyst er en del av festivalen som resepsjonskulturell arena, og tilskuerens spektakulære begjær etter å beskue andre mennesker - om de er på scenen, festivalplassen eller i baren - får rikelige anledning til å bli tilfredsstillet. "Det å ha vært der" innebærer i tillegg å ha vært fysisk tilstede, merket folkemengden på nært hold og sett begivenheten med egne øyne. Som kulturell arena er festivalen karakterisert av at deltakerne er glupske avstandsbetraktere og på samme tid fysisk-sanselig tett på arenaens spill.

Festivalens konsentrerte kulturkonsum har mange fellesnevner med markedsplassens kulturelle betydning: her var varehandel og konsumpsjon tett forbundet med opplevelsesrike begivenheter og sensasjoner, kroppslig-fysisk tilstedeværelse og det å beskue andre og selv bli sett. Den form for kulturkonsum som festivalformen innebærer, kan også sees i lyset av karnevalets groteske kropp og begjærformer og festivalkulturen representerer på den måten populærkulturens massekonsum i motsetning til oppfattelsen av den elitære kulturs mer kontrollerte og kontemplative resepsjon (Onsér-Fransén 1996, Featherstone, 1991). Festivalkulturen legger med andre ord opp til et mer ukontrollert og udisiplinert konsum, hvor det å konsumere i seg selv fascinerer publikum.

Hva kjennetegner så festivalen som resepsjonskulturell arena for aktuell scenekunst? Jeg har fremhevet flere kulturelle dimensjoner ved festivaleformen: de kulturhistoriske røtter, festivalens flytende og flyktige opplevelsesform, institusjonalisert refleksivitet, tilskuerens delaktighet, festivalformens vektleggingen av publikums sosiale fellesskap og den gode stemning, markedslogikken samt de begivenhetskulturelle dimensjoner. Festivalen som kulturell arena representerer med andre ord en hybrid opplevelsesform hvor mange sosiale spill, fascinasjonsmønstre og betydningsdimensjoner er tilstede på samme tid. Festivalen er en kulturell performance-genre hvor selve forholdet mellom spiller og tilskuer, samt mellom scene og sal, er flytende og foranderlig. I motsetning til det tradisjonelle teaterhus som med sine kongelosjer og formynderiske motto i gullbokstaver forsøkte å opprettholde makt og orden, hviler festivalen som opplevelsesform på karnevalets mangetydige omvendinger og ritualets transformasjoner. Festivalformens kompleksitet kan ikke reduseres til enkle slagord eller ensidige fremstillinger, men representerer en

resepsjonskulturell arena preget av tvetydigheter og paradokser hvor mange betydningsdimensjoner er tilstede på samme tid. Festivalen kan stå som en tidstypisk kulturell arena i senmoderniteten, fordi den vektlegger deltakernes egen delaktighet og betydningsdannelse, de potenserte opplevelser og det emosjonelle fellesskap samt den institusjonaliserte refleksivitet. På dette vis er festivalen som resepsjonskulturell arena for scenekunst en arena som nettopp trekker på de tendenser som finnes i samtidskulturen og representerer et utpreget prøverom for tilskuernes kulturelle orientering og kompetanser. Festivalformen understreker noen av de tendenser jeg har pekt på i forhold til samtidskunst og samtidskultur, og den forsterker de resepsjonskulturelle endringer jeg argumenterer for.

Festivalpolitikk: mellom lokalisering og internasjonalisering

Jens Kistrup, en av landets gode gamle teateranmeldere, sukket dypt og inderlig i Weekendavisen i forbindelse med kulturbyårets overveldende scenekunstprogram. Han mente at kulturbyfestivalen på karakteristisk måte viste hvordan teaterkunsten trues av både *klassikerpesten*, *festivaliseringen* og *internasjonaliseringen* (Weekendavisen 23. august 1996). Kistrup så disse forhold som en felles fare "*der fjerner forestillingen fra tiden og dens publikum - hvor meget det end netop er dem, de søger*" og "*trækker teateret bort fra det nationale midtpunkt, der traditionelt har været afgørende for teatrets trivsel*". Klassikerpesten var ifølge Kistrup en del av en interioriseringstendens: teateret lukker seg om seg selv, og instruktørens lek med klassikere og inneforståtte poenger blir gjort til vesentlig teaterkunst. Interioriseringen, sammen med

festivaliseringen og internasjonaliseringen, er med på å fjerne teateret fra dets egentlige funksjon som nettopp er opprettholdelsen av den nasjonale, lokale tradisjon. *"Og der står man så etter denne forvirrende, ofte inspirerende, ofte frustrerende teatersommer - måske berøvet den tryghed, der ligger i at have et teater at forholde sig til. At føle sig hjemme i. Et teater, der er os"*. Jens Kistrup følte seg fortappt. Han lengtet etter et teater å vende hjem til, et han kjente og hadde forutsetninger for å kunne forstå og et teater som kunne bekrefte ham selv.

Artikkelens overskrift lød: *Det tapte teater*. Kistrups idealer er velkjente toner i teaterpolitiske tankerekker: ønsket om et teater som styrker den nasjonale identitet, et teater som bekrefter sitt publikum, og et teater som ønsker å verne om sin tradisjon og sin konvensjon. Det finnes fortsatt teaterformer som oppfyller disse forventninger, men spørsmålet er om ikke dette *felles politiske mål* om et nasjonalt, konvensjonelt teater allerede er gått tapt. Det nasjonale midtpunkt i kulturpolitikken generelt settes til diskusjon når europapolitikk, regionalpolitikk og globalisert kultur krever sin plass og sin oppmerksomhet på den kulturpolitiske arena. Kulturfestivalen er i seg selv en utfordring til kulturpolitikken nasjonale mandat og fremhever i stedet de *lokale* og de *internasjonale* dimensjoner i kunst- og kulturliv. I et tidligere kapittel har jeg belyst festivalen som en særlig resepsjonskulturell arena. I denne omgang gjelder det festivalens samfunnsmessige og kunstpolitiske dimensjoner. Den voksende betydning kulturfestivalene har i kunst- og kulturliv, påvirker også de former for teater, kunst og kultur som produseres og fremdyrkes på feltet, og på den måten er festivalene også med til å forsterke de resepsjonskulturelle mønstre jeg har argumentert for.

Festivaliseringens kulturpolitiske aspekter

Festivalene skaper noen særlig vilkår for produksjon av ny scenekunst, og festivalkulturen har manifestert seg på tvers – og til dels på tross - av de eksisterende institusjonelle og kulturpolitiske rammer. Festivalene utfordrer kunstinstitusjonen, delvis fordi de opererer i kunstinstitusjonen gråsoner hvor bl.a. forskjellen mellom kunst og ikke-kunst er uklare, og delvis fordi den fremhever noen opplevelseskvaliteter som den etablerte kunstinstitusjon tradisjonelt har tatt avstand fra. For å kritte motsetningene opp, kan man si at den tradisjonelle kunstinstitusjonen har forsøkt å fastholde den distanserte refleksjon og den kontemplative resepiert bl.a. ved å mørklegge teatersaler og stille krav om stillhet i museene, mens festivalen på sin side dyrker fest og ballade og trekker fokus vekk fra konsert- og teatersaler og stiller i stedet skarpt på museumscaféer, teaterfoajéer og gater og torg. Festivalkulturen utfordrer de forestillinger vi som kulturpolitiske samfunnsborgere har om at det er *kunstverkene* som står i sentrum for både kulturformidling, kunstpolitikk og resepsjon, og den fremhever i stedet *konteksten* og *opplevelseskulturen* som det vesentlige. Kulturfestivalen utfordrer på denne måten kunstpolitikkenes grunnleggende verdigrunnlag. Festivalsektoren utfordrer også kulturpolitikkenes nasjonale fundament. Festivalformen åpner opp for å samtenke lokalpolitiske interesser og internasjonale nettverk og den gjør det mulig å blande kunstformer og kulturelle begivenheter. Festivalene er sjelden underlagt nasjonale lovparagrafer eller kulturpolitiske manifest, og de kan i prinsippet forandre form og innhold litt etter hvilke kulturelle og politiske vinder som blåser til enhver tid. Festivalkulturen representerer med andre ord noen grunnleggende utfordringer til kulturpolitikkenes argumentasjon og praksis.

Hva er festivalens suksesskriterie? Hva er dens kulturpolitiske legitimeringsgrunnlag? Så lenge kulturfestivalene kun i begrenset omfang er nedfelt i offentlige utredninger, lovparagrafer, politiske manifest og vitenskapelige analyser, kan forestillinger om festivalenes suksesskriterier og legitimeringsgrunnlag på fordelaktig måte sveve fritt uten å bli naglet til veggen av kritiske røster. Men det forhindrer ikke at festivalene inneholder noen vesentlige kulturpolitiske potensialer, eller at de brukes av politikere som redskap og strategier i lokalpolitisk henseende. Festivalen er blitt et anerkjent politisk middel til lokalisering og regenerering av bysentrum, bydeler og lokalsamfunn. Hele Kulturbyprosjektet har f.eks. vært ledd i en politisk kampanje for å styrke bevisstheten om fellesskap og samhörighet i et *forenet Europa*³. Festivalkulturen innebærer med andre ord noen kulturpolitiske aspekter, som ikke nødvendigvis nedfelles i kulturpolitiske planer eller prioriteringer, men som eksisterer som uttalte motivgrunnlag for forskjellige kulturpolitiske interesser.

Kulturfestivalenes samfunnspolitiske funksjoner, varierer etter hvilke typer festivaler det er snakk om. Det finnes mange forskjellige kategoriseringer av festivaler. Festivaltypene kan f.eks. bestemmes ut fra festivalenes omfang, karakter, program, image eller grunnleggende idé. Betegnelsene "*large-scale*-" og "*small-scale*-" festivaler, karakteriserer festivalens omfang, mens "*byfestival*" er en tilbakevendende festival knyttet til en bestemt by. *Stanley Waterman* (1996) skiller mellom *high-brow* og *low-brow*- festivaler, mellom kunsthøytideligheter for eliten og andre folkelige, populære festivaler for et mer bredt sammensatt publikum. Men kategoriene er flytende og mange festivaler er

³ Den greske kulturminister Melina Mercouri tok initiativ til Kulturbyprosjektet i 1983 som et ledd i styrkingen av et forenet Europa. Se

blandingsformer (Waterman, 1996, s. 60). Kulturfestivalene (*artfestivals*) omfatter festivaler som primært presenterer kunst, evt. en særlig kunstart eller kunstform, f.eks. filmfestival, barneteaterfestival eller standup-festival. Hvorvidt en kulturfestival er *internasjonal* eller *lokal*, er bestemt i programmets profil og/eller publikums sammensetning. "Fringe"-festivalen er, som allerede nevnt, en spesiell type kulturfestival hvor det presenteres ny og eksperimenterende kunst, ofte musikk og teater, og evt. som *off-festival*. En "*off-festival*" er en motkulturfestival som har oppstått som protest og motoffensiv til en stor festival og presenterer alternative program til de store festivalene. Det finnes også andre festivallignende kategorier, f.eks. en *plattform*: en minifestival hvor utvalgte kunstere viser deres repertoar for bl.a festivalarrangører og kulturledere for å selge forestillinger, eller *special events* som er en festival i kortform (*special event* strekker seg typisk over én dag).

Innenfor kulturfestivalsektoren finnes det noen interne profileringer og oppfattelser av hva en god festival er samt hvilken rolle festivalene først og fremst skal spille på den kulturelle arena. Mest markant er den oppfattelse som forsvarerne for fringe-festivalene eller de innovative festivalene har. *Trevor Davies* har selv vært festivalleder og initiativtaker til en rekke festivaler i Danmark gjennom de siste 20 årene, og han har noen bestemte holdninger til hva som berettiger festivalen i forhold til det øvrige kunst- og kulturliv (Davies, intervju februar 2000)⁴. Davies mener at festivalens viktigste kulturpolitiske funksjon er å peke på de behov og huller som det etablerte kulturliv og det politiske system ikke dekker. Han fremhever med andre ord festivalens innovative

forøvrig *Kulturfestivaler och Megaprojekt – Utvärdering av Kulturhuvudstadsåret 1998*, Rapport fra Statens Kulturråd 2000:5

funksjon. Davies peker f.eks. på at det har vært et prinsipp for *Københavns International Teater* (KIT) hvor han selv har vært leder i flere år, at deres festivaler ikke skal gjentas mer enn 4-5 ganger, og bl.a. ble dansefestivalen "*Dancin' City*" avsluttet i 1996 på tross av stor begeistring både blant publikum og kunstnere. Dansefestivalen var med til å peke på behovet og interessen for ny dans, sier Davies, og etterhvert er det andre institusjoner og organisasjoner som har overtatt festivalens funksjon, f.eks. Dansescenen, Dansens hus og en rekke danseworkshops i forskjellige regi.

Willems-Braun's (1994) beskrivelse og analyse av fringe-festivalene i Canada, kan være med på å utdype beskrivelsen av den innovative festivaltype. Canada's fringe-festivaler er en rekke av populære, *nonmainstream* teaterfestivaler som arrangeres i forskjellige byer over hele sommersesongen. Typisk strekker hver festival seg over 8-10 dager, og felles for festivalene er at de åpner opp for nye kunstneriske og formidlingsmessige former i forhold til det etablerte teaterliv.

During these events (...) regions in each city are transformed into "festival spaces", reorganizing significant ways the rationalized spaces and activities of the city and creating an event within which "theatre" is integrated with "festival" in ways which allows artist, directors, producers, and audiences a certain freedom to experiment with and debate the form and content of performance. Theatre critics and festival producers alike have extolled these events as important interventions in the discourses and institutions framing Canadian theatre: a little "off-the-wall" perhaps, depreciated as "amateur" in occasion, but, nevertheless, sites where a certain plurality is allowed to

⁴ Trevor Davies i intervju med Anne Marit Waade, KIT, København februar 2000. Følgende sitat og referanser er fra dette intervjuet.

flourish briefly, eluding the constraints of the nations traditional theatres. (Willems-Braun, 1994, s. 75)

Davies og Willems-Braun viser begge hvordan de innovative festivalene ønsker å være nyskapende og alternativer til tradisjonelle og andre mer kulturkonserverende festivaler som de mener dyrker det vante, det kjente og det veletablerte. Denne polarisering mellom det nyskapende og eksperimenterende kontra det velkjente og sikre, avspeiler noen holdninger og motsetninger som også gjelder i det øvrige kulturliv. Festivalformens fordel i forhold til etablerte og tradisjonsbundne institusjoner, er at den er foranderlig og flytende og at den derfor er særlig godt egnet til å innoppta nye og tverrgående kunstneriske uttrykk og produksjonsformer.

Festivalformen kan ha den fordel at det er lettere å mobilisere medieoppmerksomhet, publikum og støtte kroner, fordi det er en enestående begivenhet. Det er likevel et gjennomgående suksesskriterie at festivalene blir et tilløpsstykke og trekker store publikumsgrupper. Som begivenhetsform er festivalen nettopp karakterisert av at det er mange mennesker involvert. Når festivalpublikum svikter, må arrangørene derfor stå til regnskap, og i radioens *Kulturnyt* kunne man f.eks. høre arrangørene av *Sommerscene 2001* i København fortelle at selv om årets festival hadde opplevd stort publikumssvikt, hadde det likevel vært en suksess! (DR/Radio P1, torsdag 23.08.2001). Når publikums interesse for festivalen svikter, skal suksessen måles og forsvares på andre måter (f.eks. godt program, gode sponsorpenger el.l.). Som oppsummering i forhold til festivalkulturens kulturpolitiske aspekter, kan man si at det tegner seg tre typiske former for suksesskriterier eller kulturpolitiske rasjoner innenfor festivalsektoren: det ene er publikumssuksessen, det andre er

hvorvidt festivalen er innovativ og nyskapende i forhold til det øvrige kulturliv, og det tredje er om festivalen primært ønsker å presenterer det ypperste og det beste av kunst og kultur i en bestemt by eller et land.

Århus Festuge, Århus Scenekunsthifestival og Kulturby 96

De festivaler som konkret er utgangspunktet for mine egne resepsjonskulturelle spekulasjoner, illustrerer hver for seg noen forskjellige kulturpolitiske mål og strategier. *Århus Festuge* og *Århus Scenekunsthifestival* representerer henholdsvis en *flaggshipsstrategi* og en *veksthussstrategi*⁵. Disse to strategier manifesteres bl.a. i den måten festivalarrangørene formulerer festivalens mål og metoder⁶. Leder for Århus Festuge gjennom 9 år, *Lars Seeberg*, bruker selv betegnelsen "flaggskip" for å beskrive festivalens funksjon i byens kulturliv: "*Århus Festuge er et flaggskip, og Festugen har gjennom alle årene vært et forsøg på at profilere byen og tage konkurransen op med hovedstaden*" (Lars Seeberg i intervju, 15.03.2000). Et flaggskip i denne sammenheng betyr med andre ord at enkelte kulturinstitusjoner og kulturelle begivenheter

⁵ De to strategiene nevnes også i kommunens nye handlingsplan (Kulturplan 2000), og mens både kulturplanen og Lars Seeberg selv betegner Århus Festuge som et "flaggskip", er det meg som bruker *veksthussidéen* som utgangspunkt for å karakterisere Århus Scenekunsthifestival, dog i overensstemmelse med lederens uttalelser og beskrivelser.

⁶ Siden jeg har gjort mine intervju og observasjoner av lokal festivalformer, er Århus Scenekunsthifestival etter flere år i trekk blitt utviklet av arrangørene selv til fordel for en mindre omfattende og omkostningsfull prosjektform (foreløpig betegnet teater-laboratorium). Århus Festuge har på sin side fått ny leder etter Lars Seeberg som var leder på det tidspunktet jeg gjorde mine intervju.

synliggjør og markerer byen, både innad i forhold til byens borgere og utad i forhold til andre byer som man sammenligner seg med og konkurrerer med.

Flaggskipsstrategien innebærer to vesentlige elementer: for det første at festivalen representerer noen anerkjente og internasjonalt velkjente kunstnere og kunstverk som skal sikre denne synlighet, og for det andre at det handler om å synliggjøre og profilere byen som helhet. Seeberg sier at det ikke er Festugens oppgave f.eks. å hjelpe lokale kunstnere til å bli bedre eller gi disse mulighet for å presentere deres arbeide for et større publikum. Festivalen skal kun presentere det som allerede er profesjonelt og oppfyller en viss kunstnerisk standard, og den har ingen forpliktelse ut over dette. Det samme gjelder gjestespill og internasjonale samproduksjoner, hvor Århus Festuge skal kunne garantere et visst nivå og en viss standard og presenterer det ypperste fra den internasjonale og anerkjente kunst-scene (Seeberg, i intervju 15.03.2000). Flaggskipsstrategien innebærer med andre ord en stadfestelse av den kunst som allerede er blåstemplet, etablert og velkjent i nasjonal og internasjonal sammenheng⁷. Denne tankegang er velkjent fra mange små og store kulturinstitusjoner og internasjonale festivaler, og ved å holde seg til en viss kulturell *kanon* kan de sikre seg synlighet, offentlig aksept og publikum.

Et kulturelt flaggskip gir samtidig byen et image, både et image som byens borgere kan identifisere seg med og være stolt av, og samtidig et image som kan "*sette Århus på verdenskortet*"

⁷ Det skal dog understrekes at det skilles mellom Århus Festuges *egne arrangement*, og alle de lokale initiativer og begivenheter som er en del av "byfesten" uten at festivalens ledelse er ansvarlige for disse arrangement, men som får lov til å annonsere i Festugens festivalprogram og dermed utadtil kan synes som om det er en del av Festugens program.

og dermed trekke turister, næringsliv og investorer. Flaggskipsstrategien er med andre ord uttrykk for en lokaliseringstankegang hvor det handler om å markere byen. For Århus Festuge er det dermed også *byen* som står i sentrum, og det handler om å iscenesette og synliggjøre byens steder, dens varemerker og dens innbyggere. Festugen blir et kulturpolitisk redskap i lokalpolitisk sammenheng. Festivalen er både en byfest i tradisjonell forstand hvor byens borgere trekker ut på gater og streder til felles fest og fornøyelser, og samtidig en kulturfestival hvor kunst og kultur presenteres. I dette henseende er Århus Festuge en demokratisk festival, sier Seeberg, hvor det velkjente, gjentakelsen og de demokratiske hensyn veier like tungt som det ukjente og den elitære kunst.

Århus Scenekunstfestival representerer en annen tankegang hvor det ikke primært er lokaliseringshensyn og synlighet som står i sentrum, men hvor det handler om å styrke de unge lokale kunstneres vilkår og muligheter. *Veksthusstrategien* er ikke i likhet med flaggskipsstrategien en del av en *lokalpolitisk* satsning, men skal derimot sees i forhold til *kunstopolitiske* interesser. For scenekunstfestivalens arrangører handler det primært om være med å utvikle og styrke produksjons- og presentasjonsmuligheter for de lokale og delvis uetablerte teaterkunstnere. Festivalen inngår også som en del av *Kulturhuset Århus'* aktiviteter, hvor målet er å styrke byens kunstneriske vekstlag gjennom bl.a. lokalemessig, økonomisk og administrativ hjelp. Festivalen er i seg selv et samarbeide mellom forskjellige teaterinstitusjoner i byen, og den er en integrert del av de prosesser og nettverk som hele tiden dannes og utvikles innenfor og mellom de konkrete teaterinstitusjoner og ikke minst i Kulturhuset Århus egen regi. Selv om festivalen har omfattet utenlandske og utenbys gjestespill samt internasjonale samproduksjoner, har det hele tiden vært med de

lokale teatergruppers interesser og initiativ for øyet; det har handlet om å kunne gi de lokale kunstnere inspirasjon, faglig utvikling og mulighet for å knytte samarbeidsmessige relasjoner på tvers av by- og landegrenser.

Lederen for Kulturhus Århus og for Århus Scenekunsthifestival, *Pia Buchardt*, fremhever at festivalens fremste funksjoner er delvis å gi noen *rammevilkår* for teatergruppene sine arbeide i form av medieoppmerksomhet, opparbeide publikumsgrunnlag og stille scener, administrativ hjelp og PR-ekspertise til rådighet (*Pia Buchardt*, intervju 17.03.2000). Festivalen etablerer dessuten internasjonale *nettverk* og *samarbeidsrelasjoner* som teatergruppene og kunstnerne kan benytte seg av i forbindelse med f.eks. turnéer og samproduksjoner. Festivalledelsen tar selv initiativ til å etablere samarbeide mellom konkrete kunstnere, teaterscener og kulturinstitusjoner⁸ som den selv mener kan ha gagn av å samarbeide. Den tredje funksjon som både festivalen og Kulturhus Århus skal ivareta, er å styrke de nye gruppene egne initiativ og være med til å gjøre deres idéer levedyktige og gjennomførbare.

Århus Scenekunsthifestivals vekstlagsstrategi har *de unge, lokale kunstnere* som sitt utgangspunkt, mens Århus Festuges flaggskipsstrategi har *byen* som sitt utgangspunkt. Disse forskjellige strategier og utgangspunkter skaper grunnlag for forskjellige prioriteringer og arbeidsmåter, og i siste ende to forskjellige typer festivaler. Bl.a. kan størrelsen på de to festivaler også sees i lyset av disse grunnleggende prinsipper, hvor Scenekunsthifestivalens lett overskuelige program og organisasjon er

⁸F.eks. ArtCrash-prosjektet som var et samarbeide mellom forskjellige kultur- og utdannelseinstitusjoner i byen, hvor idéen var å presentere og styrke prosjekter hvor kunst og ny teknologi ble blandet.

hensiktsmessig i forhold til sine målsettinger, og vice versa for Festugens mer omfattende program og budsjett.

Gigantprosjektet *Kulturby 96* representerer en tredje type festival. I sitt konsept omfattet Kulturbyen et *både-og*: Kulturbyen hadde som intensjon å være både byfest og kulturfestival, og den var basert på både flaggskips- og veksthusstrategier. Kulturbyen var en *megafestival* som omfattet en rekke forskjellige festivaler og special events som hver især representerer forskjellige festival- og arrangementstyper. I likhet med de andre europeiske kulturbyer, er det snakk om en engangsfestival og en markering av en by i forhold til det øvrige Europa. Det at festivalen ikke er tilbakevendende, betyr at effekten av de strategier som ligger til grunn, i begrenset omfang kan forfølges over tid og i beste fall fungerer som foregangseksempler for ettertiden. På tross av løfter og forventninger om at Kulturbyen skulle ha langsiktige virkninger for byens borgere, var det meste glemt i det øyeblikket festivalens siste programpost tonet ut. Det er en del av festivalens vilkår og begivenhetskulturelle karakter. Kulturbyens flaggskipsprofil kan sees i lyset av dens store synlighet i nasjonal og europeisk sammenheng, og hvordan spektakulære og omfattende prosjekter og begivenheter ble presentert ved siden av internasjonalt anerkjente *high-lights* på programmet. Veksthusstrategien kom til uttrykk i den måten Kulturbysekretariatet hadde valgt å organisere sitt arbeide på; vesentlige deler av festivalbudsjettet var frie prosjektmidler som alle landets borgere kunne søke, og sekretariatet bisto med konsultasjon og oppfølging i forhold til de enkelte prosjektmakere.

Listen over europeiske kulturbyer viser at de har utviklet seg fra å være tradisjonelle kulturfestivaler til primært å bli redskap i økonomiske og urbanpolitiske strategier. I begynnelsen var kulturbyene typisk sommerfestivaler hvor arrangørene presenterte

anerkjent kunst bl.a. basert på kulturarv, f.eks. Athen 1985, Florence 1986, og Paris 1989. I løpet av 80- og 90-tallet utviklet kulturbyene seg delvis til å bli arrangementer som strakte seg over et helt år (bl.a. Amsterdam 1987 og Dublin 1991), og samtidig omfattet de mer og mer en *kunstopolitisk* strategi hvor målsettingen var å stimulere til produksjon av nyskapende kunst (f.eks. Berlin 1988 og Antwerpen 1990). *Cultural City 1990* i Glasgow representerte et nytt skift i utviklingen av kulturbyene: Glasgow skilte seg ut i forhold til tidligere kulturbyer fordi det ikke var noe typisk kulturell høyborg, og arrangementet ble satt inn i en omfattende bypolitisk regenereringsplan for å skape nytt image for byen, økonomisk vekst og sosiale forbedringer (Richards, 2000, s. 161).

Kulturby 1996 i København illustrerer enda et skift i utviklingen, og her kombineres på pragmatisk vis de kunstpolitiske strategier med de regionpolitiske hensikter. Kulturby 96 var med andre ord en omfattende kulturpolitisk modell hvor festivalen skulle være katalysator delvis for nye administrative og politiske samarbeidsformer på tvers av kommuner og politiske sektorer, og delvis for å styrke byens image og trekke turister til hovedstaden, men samtidig også katalysator for nyskapende produksjon av kunst og kultur på tvers av institusjonelle, kunstneriske og konvensjonelle skiller. Flere nye kulturinstitusjoner ble finansiert og realisert i perioden opp til Kulturbyåret med begrunnelse i at disse ville skape noen langsiktige virkninger. Intensjonen var også at kulturbyfestivalens omfang i seg selv ville skape noen langsiktige ringvirkninger for kunst- og kulturlivet i regionen og i landet, og ikke minst i hovedstaden. De nye kulturbymodellene illustrerer hvordan kulturpolitiske anliggende på pragmatisk vis blir kombinert og forenet med andre (lokal)politiske hensikter og anliggender.

Kulturbyprosjektene er et unntak når det gjelder festivalenes kulturpolitiske bevakethet og dokumentasjon. Det er tendensiøst hvor mange prosjektbeskrivelser, handlingsplaner, evalueringer og rapporter som finnes på kulturbyfestivalene⁹. Det kan naturligvis forklares i at det er tale om store arrangementer hvor mange offentlige og private støttekroner er satt på spill. Men den overveldende mengde av informasjons-, PR- og dokumentasjonsmateriale som produseres i forbindelse med en festival og et kulturbyprosjekt i særdeleshet, kan også sees som uttrykk for arrangørens ønske om å *synliggjøre* og *legitimere* festivalen og ikke minst festivalen som bypolitisk redskap. Det skal naturligvis noen gode og veldokumenterte argumenter på bordet for å beslaglegge en så stor del av kulturbudsjettens støttekroner som disse megaprojekter gjør, men alle Kulturbyrapportene og handlingsplanene kan også sees som en del av festivalformens selvreflekterende og selvlegitimerende strategier. Kulturby 96 var i seg selv en gigantisk iscenesettelse av dansk kulturpolitisk velferdsmodell hvor selve modellen ble gjort til salgsvare overfor det europeiske kulturmarked.

Festivalene er pragmatiske og dynamiske organisasjonsformer hvor motsattrettede interesser og rasjonaler typisk forenes, og de vokser opp uten – og noen ganger på tross av – direktiver og kulturpolitiske mandat ovenifra. Sett i dette lyset, blir handlingsplaner og sluttrapporter viktige dokument for å berettige festivalens rolle i kulturpolitisk sammenheng. Alle intensjoner om at Kulturbyene skal inngå (og legitimeres) i langsiktige målsettinger, illustrerer også hvordan de store megaprojekter

⁹ Kulturby 96 er ikke noe unntak, og det finnes mange og tykke planer og rapporter som illustrerer og dokumenterer festivalen. Kulturbyfestivalene har også oppnådd kulturforskernes oppmerksomhet, og f.eks. kom *Journal of Cultural Policy* i 2000 med et eget temanummer på kulturby-forskning.

vanskelig lar seg innordne og fange i de tradisjonelle kulturpolitiske systemer. F.eks. er siste replikk i sluttrapporten etter Stockholms kulturbyfestival i 1998 at det manglet større kulturpolitisk styring og langsiktige mål i forhold til prosjektet:

Vad Kulturrådets utvärdering visar, är att projekt – hanterade på rätt sätt – kan innebära en välbehövlig injektion i stelade strukturer, såväl i huvudstadsregionen med sina stora institutioner som i det lilla glesbygdsamhället med mycket knappa resurser. Det viktiga är att erfarenheterna tas tillvara och används i det fortsatt, långsiktiga arbetet. Det er här vi ser bristerna: de kulturpolitiske strategierna saknas, det stora projektet inordnas inte i en genomtänkt utvecklingsplan. (Kulturrådet 2000:5, s. 215)

Spørsmålet er om disse megafestivalene noensinne kan fanges og temmes av det offentlige kulturpolitiske system, og om de ikke lever sitt eget autonome liv på kulturens arenaer. Festivalene befinner seg best *utenfor* kulturpolitikens fastlagde systemer og institusjonaliserende tankerekker. Mens de store nasjonale kulturinstitusjoner har sin kulturpolitiske legitimitet i nedskrevne lover, tradisjoner og offentlige planer, er festivalenes legitimitet i stedet fundert i begivenhetskulturelle, forandringspotensielle og publikumsmessige kvaliteter.

Festivalen; en arena for produksjon av scenekunst

Festivalen er en vesentlig arena for presentasjon av ny scenekunst. Internasjonale nettverk og co-produksjoner oppstår i tett forbindelse med festivalarrangørene, og festivalene gir konkrete finansierings- og formidlingsmuligheter for ny scenekunst. Festivalsektoren skaper noen særlige kulturpolitiske rammer for

produksjon av scenekunst, og på bakgrunn av mitt eget artikkel- og intervjumateriale, er det særlig tre forhold som trekkes: for det første de særlige *økonomiske* og *markedsmessige* rammer festivalen gir, for det andre de *organisatoriske* muligheter festivalen gir, og for det tredje de *kulturelle* og *kunstneriske* dimensjoner festivalformen åpner opp for.

Sett i forhold til de tradisjonelle teaterhus og de faste støttemuligheter og produksjonsvilkår teateret har, innebærer festivalene noen nye muligheter. Felles for de tre rammevilkår som fremheves, er at de gir muligheter for teatergrupper og teaterproduksjoner som eksisterer utenfor det etablerte teatersystem, og at festivalformen i seg selv åpner opp for både organisatorisk, kulturell og kunstnerisk nytenkning. *Økonomiske forhold* omfatter de konkrete produksjonsmuligheter som festivalen gir, f.eks. at festivalarrangøren kan initiere co-produksjoner, gi direkte produksjonsstøtte, kjøpe gjestespill og arrangere *art-in-residence* for gjesteproduserende grupper (yte oppholds- og arbeidsfasiliteter for en teatergruppe mens den produserer en forestilling). De *markedsmessige vilkår* festivalformen gir omfatter f.eks. at det i forveien finnes festivalprogram og informasjonskanaler, at publikums og medienes oppmerksomhet allerede er etablert gjennom festivalen, og at festivalens fortettede program og begivenhetskulturelle karakter skjerper publikums og medienes oppmerksomhet. Men festivalens fortettede program medfører også en større konkurranse mellom de forskjellige forestillinger og programposter.

De *organisatoriske* muligheter som festivalen representerer i forhold til produksjon av ny scenekunst, er at det åpner opp for samproduksjoner, co-turnéer og samarbeide på tvers av institusjonelle, kunstneriske og nasjonale grenser. Og ikke minst: det ligger i *festivalens kultur* at festivalledelsen eller de enkelte

produsenter og kunstnere selv tar initiativ til disse former for samarbeide. Muligheten for tverrnasjonale og tverrinstitusjonelle samarbeidsformer er selvsagt også en måte å finansiere produksjonen på, f.eks. at flere festivaler og kulturinstitusjoner går sammen om å finansiere en produksjon og samtidig utgjør et vesentlig nettverk for forestillingens følgende turnéplan.

Willems-Braun (1994) ser en sammenheng mellom fringe-festivalenes åpenhet overfor organisatorisk nytenkning og kunstnerisk eksperimentering.¹⁰ På bakgrunn av analyser av to konkrete festivaler i Canada (*Winnipeg Fringe Festival* og *Vancouver Fringe Festival*) argumenterer han for at denne type festival gir noen særlige vilkår for teaterproduksjon og publikumsopplevelser. Han mener at disse festivalene er preget av delvis en *strukturell* åpenhet, f.eks. ved at festivalen inviterer åpent til kunstnere om å delta (som tilfellet er for de canadiske fringe-festivalene), og en *kulturell* åpenhet som gir større grad av kunstnerisk eksperimentering og nytenkning. Willems-Braun fremhever at fringe-festivalene bygger på prinsippet om at teaterkunstnerne skal løpe minst mulig (økonomisk) risiko. Festivalene fungerer med andre ord som et veksthus for ny scenekunst, og feks. bestemmes festivalprogrammet etter prinsippet om først-til-mølla. Gruppene får 100% av billettinntektene og de betaler en viss sum registreringsavgift, men de får til gjengjeld et spillested, teknisk utstyr og teknisk/administrativ hjelp til disposisjon. På denne måten

¹⁰Willems-Braun mener at Fringe-festivalene gir større kunstnerisk frihet enn det tradisjonelle teatersystem gjør, bl.a. fordi teaterkunstnerne på Fringe slipper for den økonomiske risiko og er sikret publikum og medieoppmerksomhet, og dermed har større frihet til å avprøve nye uttrykk. Men denne form for økonomisk garanti er litt spesiell for de festivalene Willems-Braun fokuserer på, og representerer ingen generell egenskap ved festivalene i forhold til f.eks. statsfinansierte teatre, heller tverimot.

representerer Fringe-festivalene en større kunstnerisk frihet enn det tradisjonelle teatersystem gjør, mener Willems-Braun:

The widened possibilities for productions extends the play of discourses and power, refusing any unambiguous organization of the social field. Theatre critics have identified constraints on traditional Canadian theatre practices: the economics of production limit what can be produced; rationalized systems of government funding and so-called "peer" evaluation limit the possibilities for writing and performance; the legitimating processes of criticism provide certain conditions for reception of shows; the nationalist rhetoric of Canadian theatre marginalizes certain groups; and the hierarchy and structure of employment within theatre limit access to paid employment, within which few can experiment with their abilities (...) In the fringes, these constraints are less evident. (Willems-Braun, 1994, s. 80)

Graden av økonomisk, markedsmessig, organisatorisk og kunstnerisk frihet ved festivalene i forhold til det offentlig subsidierte og etablerte teatersystem, kan selvsagt diskuteres. Men generelt innebærer festivalformen en mer fleksibel organisasjonsform og en åpen kulturell arena for nyskaping og eksperimentering.

Uavhengig av hvilken festivaltype det er snakk om, er det noen generelle tendenser og særtrekk som preger hele festivalkulturen, og som dermed - både direkte og indirekte - er med på å skape noen bestemte rammer (økonomisk, fysisk, organisatorisk) og samtidig sette en kulturell dagsorden for den scenekunst som til enhver tid produseres og presenteres. Disse tendenser omfatter først og fremst festivalkulturens *internasjonalisering, lokalisering og spektakularisering*.

Internasjonalisering

Festivalkulturens internasjonaliseringstendens gjør seg gjeldende både i forhold til repertoar, kunstneriske referanser, samarbeidsformer og finansieringsformer. Det er et generelt trekk ved kulturfestivalen at de forbinder det internasjonale med det lokale, både hva angår organiseringsformer og kunstnerisk program. Det er med andre ord karakteristisk for festivalene at lokale krefter og internasjonale nettverk samarbeider, og at festivalprogrammet veksler mellom store utenlandske gjestespill og lokale trupper. Festivalformen representerer i seg selv en lokal forankring, den er bundet til tid og sted og den er tett forbundet med den by og den lokalitet den er sprunget ut av. Samtidig har festivalene vokst frem parallelt med kulturlivets generelle internasjonalisering og globalisering, og i festivalens pragmatiske form har det vært mulig å forbinde de lokale interesser med de internasjonale forbindelser og forbilder.

Many festivals clearly exhibit both local and global facets. (...) If there is an attempt to create an "international event" from the outset, local pride and entrepreneurship rapidly become important elements in influencing the character of the festival and its achievements. The local and the global are more often than not closely linked. (Waterman 1998, s. 69)

Lars Seeberg fremhever at denne internasjonale dimensjon ved festivalen er vesentlig, ikke minst med tanke på teaterproduksjon: "*Teater er relativt nationalt. Festivalene har en væsentlig funktion som en international reminder, korrektur, supplement til national kulturs selvtilfredshed*" (Seeberg, intervju 15.03.200). Men Seeberg påpeker at denne internasjonale dimensjon også

innebærer en standardisering av program og profil innenfor de store festivalene, fordi det er de samme ledere som sitter i sjefsstolene og den samme internasjonale *kanon* som presenteres.

Der er en tendens til at der er de samme kunstnere som de samme ledere har elsket gjennom mange år, der føres frem, sådan at man kan si at der er tale om en kontinuitet og homogenitet indenfor den enkelte festivals vedkommende, mere end nybrud. Dette program findes der publikum til, og de kan positionere sig til de kulturudbud der findes ellers i året. Der er en bermudatrekant mellom kunstnere, festivalledere, pressen og politikere, og det er ingen der stiller spørsmålsteget. (Seeberg, intervju 15.03.2000)

Informal European Theatre Meeting (IETM) er et av de formaliserte nettverk som finnes for festivalarrangører i Europa for å formidle ny, eksperimenterende scenekunst. Nettverkets medlemmer møtes 1 –2 ganger årlig, og forskjellige teatergrupper inviteres med for å presentere noen av sine siste produksjoner. Det er en motsetning mellom IETM's selvforståelse av å være et uformelt forum basert på personlige og vennskapelige relasjoner, og samtidig representere en maktfaktor i festivalsystemet hvor den internasjonale, eksperimenterende teaterkanon skrives og de enkelte teaterkompaniers skjebner bestemmes¹¹. Denne motsetning kommer til uttrykk bl.a. i organisasjonens prinsipp om at alt som likner markedsføring og forhandlinger ikke må ta plass i det formelle program og på offisielle møteplasser, men er henvist til korridorer, caféer og pauser. IETM ønsker med andre ord ikke å være en

¹¹ Jeg fikk selv lov til å overvære et av IETM's møter i Cardiff, Wales oktober 1998. Dette møtet var et *Open Forum*, et årlig tilbakevendende møte for en mindre gruppe medlemmer og teaterkompanier, hvor nettopp nettverkets personlige og uformelle sider sto i sentrum. På andre tidspunkter arrangeres større møter, og disse har mer karakter av å være messer.

messe og et marked for festivalarrangører og teaterkompanier – formelt og ideelt sett. Reelt fortøner tingene seg litt annerledes. Parallelt med at IETM gjennomfører sitt formelle program, har mange av de forskjellige producere, arrangører og managere det travelt med å holde møter med hverandre, og de teaterkompanier som er med, har det travelt med å markedsføre seg selv og sine produkter overfor festivalledere. Viktige forhandlinger og skjebnesvangre avgjørelser taes med andre ord i nettverksmøtenes kaffepauser og på sidelinjen av det offisielle program og den formelle anledning for å møtes. I dette maktsystem spiller de store festivalene en vesentlig rolle og de er med på å legge premissene for hvilke navn og “varer” som blir neste sesongs store *hit*. Disse lukkede systemer innenfor festivalsektoren som Seebereg påpeker og som IETM illustrerer, står i motsetning til Willems-Brauns positive oppfattelse av festivalene som åpne mulighetsrom for kunstneriske eksperimenter og uetablerte kompanier.

Festivalkulturens internasjonalisering får betydning både for de måter teaterproduksjonene organiseres og finansieres på, men den har også innflytelse på scenekunstens estetiske uttrykk og kulturelle referanser. Internasjonaliseringen medfører bl.a. en kunstnerisk og kulturell standardisering, men også en lokalisering og kunstnerisk utdifferensiering. Det er noen teaterproduksjoner som særlig egner seg for internasjonale festivaler, f.eks. engelskspråklige eller multispråklige, danse/musikk-forestillinger, bruk av kjente “standarder” (klassikere, postmoderne dans osv.) og felleskulturelle referanser (f.eks. aktuelle eller historiske referanser: gresk eller kristen mytologi, populærkultur eller mediekultur). F.eks. kan *Robert Lepage* og hans *Hiroshima*-forestilling nevnes i denne sammenheng. Forestillingen har utgjort en av de internasjonalt kanoniserte festivalforestillinger gjennom de siste årene, og forestillingen refererer til kulturelle fellesnevne

som film/medier og fellestehistoriske referanser (2. verdenskrig, atombomben i Hiroshima) og har dermed appell til et bredt publikum. Den danske performancegruppen *Hotel Pro Forma* er også blitt et internasjonalt festivalhit, og med dens visuelle billedspråk, engelsk/blandet tale, musikk samt felleskulturelle referanser og klisjéer (f.eks. i *Monkey Business Class*, *Kinesisk Kompass*, *Operation Orfeo*¹²), henvender seg til et internasjonalt *kulturelt uspesifisert publikum*. Men internasjonaliseringen innebærer også en motsatt effekt for den teaterkunst som produseres og presenteres; interessen for det lokale, det eksotisk, det kuriøse og etniske. Tenk f.eks. på de unge *Zulu-danserne* fra Johannesburg, som turnerte verden rundt i flere år med forestillingen *Sarafina*, eller den 19 timer lange kinesiske opera som var årets store satsing ved Århus Festuge i 2000. Her er det ikke de felleskulturelle referanser som er forestillingens appell og styrke, men derimot dens kuriositet, særegenhet, dens mystikk og fremmedartethet.

Spektakularisering

Festivalisering, tivolisering og begivenhetskultur er betegnelser som har vært fremme i kulturdebatten de siste årene for å beskrive utviklingstendensene innenfor kunst og kultur, og begrepene har som regel vært ladet med stor bekymring og skepsis. "*Begivenhetskultur*," skriver Dorte Skot-Hansen, "*er formentlig det mest brukte og misbrukte begreb i kulturdebatten i halvfemserne, og alt hvad der overhodet smager af fest, farver og publikumssuccess stemples på forhånd som begivenhedskultur, og*

¹² En nærmere beskrivelse av forestillingene finnes i Erik Exe Christoffersen (ed): *Hotel Pro Forma*, Klim 1998

er således per se uden indhold eller kvalitet" (Skot-Hansen 1999). Bekymringen for begivenhetskulturen som tendens har bl.a. handlet om at kunst og kultur blir overfladisk og useriøs og den kommer til å mangle dybde og kvalitet. Men bekymringene er også knyttet til den økende instrumentalisering og markedsføring av kunst og kultur, og at synet på samfunnsborgerne reduseres til kunder. Skot-Hansen refererer bl.a. til den aktuelle kulturdebatt i Frankrike og en av landets kulturkritikere, *Marc Fumaroli*, som mener at den moderne kulturinstitusjon er blitt et supermarked hvor tilskueren reduseres til vinduskikker eller en "*remote-controle styret zombie med en walkman i ørene*" (Skot-Hansen, 1999). Skot-Hansen tar avstand fra denne ensidige negative oppfattelse av tendensen, og mener at begivenhetskultur ikke kun er resultat av markedsforhold og markedsvennlig kunst, men grunnleggende er uttrykk for moderniseringsprosessens oppløsning av konsensus for kunstens funksjon i samtidskulturen.

Diskussionen er ikke ny, men den har fået fornyet kraft på baggrund af opløsningstendenserne i det moderne projekt, hvor især mangelen på en fælles platform for bestemmelsen af det sande, det gode og det skønne provokerer eller begejstrer alt fra temperament og teoretisk forankring. (Skot-Hansen 1999, s. 9)

Skot-Hansens poeng er at begivenhetskulturen representerer noen utfordringer til kulturpolitikens argumenter og verdigrunnlag. Festivalformen er som tidligere beskrevet karakterisert ved god stemning, sosialt fellesskap og potenserte opplevelser. Festivalisering er en del av den begivenhetskulturelle tendens som preger kunst- og kulturliv, hvor spektakulære og medievennlige prosjekter stjeler oppmerksomheten fra de tradisjonelle og alminnelige kulturhendelser. Begivenhetskulturen er på ingen måte noe særlig karakteristisk for den moderne kultur, men den har

eksistert i alle tider og i alle sammenhenger. Det som er det særlige for begivenhetskulturen i den kulturelle senmodernitet er dens nære sammenheng til mediekultur, markedslogikk og globaliseringsstendens. Begrepet *begivenhet* omfatter i seg selv to dimensjoner: for det første innebærer en begivenhet en *potensert hendelse* med rituelle og ekstrahverdagslig kvaliteter og for det andre er begivenheten avgrenset til et bestemt *tidspunkt* og på et bestemt *sted*. Festivalkulturen innebærer med andre ord grenseoverskridende prøverom som kan adskilles fra hverdagskulturelle erfaringer og som samtidig fungerer som refleksjon og testarenaer i forhold til hverdagskulturen. Begivenhetskulturen kan dermed sees som uttrykk modernitetens spektakularisering, refleksivitet og kulturaliseringstendens.

Festivalenes utbredelse intensiverer konkurransen om publikum, om billettinntektene og om offentlig tilskudd og sponsorpenger, og det blir derfor enda mer viktig å finne på noe originalt, noe spektakulært eller sensasjonelt for å kunne slå igjennom i jungelen av tilbud. Denne begivenhetskulturelle effekt kan forklares i festivalprogrammets konkurrerende forestillinger og arrangement, men kan også knyttes til festivalen som kulturhistorisk arena. Festivalen bærer bl.a. årer i seg tilbake til middelalderens markedsteater, og der var det iøynefallende, det særlige, det pussige, det vulgære og det tragiske som trakk publikum. Festivalformen legger i seg selv opp til potenserte og spektakulære begivenheter og opplevelser. Det er dermed flere grunner til å anta at festivalene i seg selv innebærer en tiltagende grad av spektakularisering av de teaterforestillinger som blir produsert. Det finnes selvsagt en rekke unntak og modifikasjoner, men som generell tendens åpner festivalenes konkurranseforhold og begivenhetskulturelle karakter opp for de iøynefallende, overraskende, underholdende og oppsiktsvekkende forestillinger.

For eksempel ble en av Kulturbyens store scenekunstprosjekter, *Gudruns 4. sang*, markedsført som "*sommerens mest spektakulære teateropplevelse, 10 meter under vann, 150 medvirkende*", og det ble ikke spart på noen effekter: kanaltur fra Nyhavn ut til Tørrdokken, smektende opera i solnedgang, sviktede barn, hundrevis av statister som løp omkring, smerte og død, kjærlighet og sjalusi, storskjermer som viste hovedpersonenes ansiktsuttrykk i *closed circuit*, og ikke minst det fantastiske scenarie til sist hvor tørrdokken ble fylt med vann mens tilskuerne kunne se Gudrun langsomt drukne i vannmassene. Anmelderne elsket forestillingen, publikum valfartet ut til tørrdokken og festivalforestillingen ble erklært som en stor suksess. Denne type forestilling og den begeistring den medførte, kan forståes nettopp i lyset av kulturbyfestivalens begivenhetskulturelle dimensjon.

Lokalisering

En festival er forbundet i tid og sted, og typisk er det en by som er festivalens "sted". Byens tradisjonelle og utradisjonelle rom og scener blir gjort til offentlige skueplasser (Willems-Braun 1994, Waterman 1998). Stedets sentrale betydning i festivalkulturen har både en forpliktende og en forløsende effekt. På den ene siden vil den enkelte teaterproduksjon konkret forholde seg til den by og det sted som festivalen finner sted, det være seg internasjonale gjestespill som lager lokale variasjoner, eller lokale produksjoner som tar utgangspunkt i byen eller byens rom. F.eks. hadde den colombianske forestillingen *Oraculós* vært på turné verden rundt på forskjellige festivaler, og hvert nytt sted ble forestillingen gjenoppsatt sammen med lokale skuespillere og i en særlig, lokal utgave. Det samme gjelder *Ll'ath (Gwynfyd)* som ble presentert

under Scenekunsthfestivalen i 1998, og som i kraft av lokale medspillere og et lokalt steds spesifikt utgangspunkt gjennomgikk en *stedsbunden nyfortolkning*. Dette ønsket fra teaterkunstnerne om å knytte forbindelser til det konkrete sted og den konkrete festival, kan være uttrykk for et ønske om å frigjøre seg fra festivalkulturens internasjonale standardiseringer og i stedet knytte forbindelser til konkret tid og sted.

I og med at festivalen som regel er knyttet til byen, ikke er spesielt forpliktet på et enkelt spillested eller en teaterinstitusjon og ofte består av gjestende teaterproduksjoner, fristilles teaterproduksjonen fra de konvensjonelle steder og scener. F.eks. ble Kulturbyårets store operasatsing fra Det Kongelige Teater, *Hamlet*, først presentert på Kronborg Slot og ikke på Store Scene. Det er ikke festivalen alene som skal ha æren for kunstens steds-spesifikke veier, men festivalkulturen er med til å peke på stedets betydning og samtidig åpne opp for iscenesettelse av byens mangfoldige rom.

I likhet med festivalen er begivenhetskulturen kjennetegnet ved å være avgrenset i tid og sted. Konsentrasjonen av tid-sted-relasjonen skaper en særlig opplevelse for de personer som er involvert, eller for de personer som overværer begivenheten på fjernsyn. Denne form for konstruksjon av tid/sted-relasjoner, er enda en form for gjeninnleiring av tid/sted-relasjoner i den posttradisjonelle samfunnskultur. Begivenhetskultur og festivalkultur forbindes på denne måten med noen basale modernitetserfaringer hvor det handler om å skape og reetablere noen sosiale relasjoner og tilhørsformer. Begivenhetskulturens potensering og iscenesettelse av hendelser og sosialt liv er dermed ikke kun et resultat av mediekultur og estetiseringstendenser, men er en form for konstruksjon av tid-sted-relasjoner. Festivalen som kulturell genre er nettopp kjennetegnet ved deltakernes

tilstedeværelse og begivenhetens avgrensning i tid og sted, og festivalen kan sees som en måte å konstruere og gjeninnleire sosiale relasjoner på modernitetens vilkår. De relasjoner som etableres på festivalen er karakterisert av å være private og uformelle, en form for semi-private vennskaper som er forankret i her-og-nå-begivenheter. Det er ikke nødvendigvis snakk om varige vennskap og livslange relasjoner, men mer intensiverte her-og-nå-felleskaper hvor nettopp det sosiale spiller en vesentlig rolle. Det er sosiale forbindelser som både har kvalitet av å være offentlige felleskaper og samtidig private relasjoner.

Arts festivals highlight the contentiousness between what is public and what is private. Many artists might prefer to see the festival as at least a semi-private meeting of intellects and artistic abilities in which they come together for a short time to encourage and strengthen one another. (Waterman 1998, s. 69)

Festivalformen innebærer en fokusering på stedet og begivenhetens lokalisering. I tillegg innebærer festivalen en *forvandling* av det gitte sted, og byens rom forvandles til fest og farger med ekstra-hverdagslige kvaliteter. Festivalens sted har med andre ord *fantasmagoriske kvaliteter* og representerer et *liminoid loci* (Giddens, 1990). Det vesentlige i denne sammenhengen er at festivalens begivenhetskulturelle dimensjoner omfatter delvis en potensering av stedets særlige betydning samt av de sosiale relasjoner og det fellesskap som konstrueres på stedet, eller retter sagt *i kraft av stedet*.

Festivalkulturens internasjonalisering, spektakularisering og lokalisering får på forskjellig vis (både direkte og indirekte) innflytelse på den scenekunst som produseres og på de måter produksjonene finansieres og organiseres. Festivalene favoriserer typisk forestillinger som kan presenteres og transporteres til nye

steder og nye land, og gjerne forestillinger som er iøynefallende, spesielle eller på annet vis kan utskille seg på markedet. Lokaliseringstendensen kan i visse tilfelle stå i motsetning til internasjonaliseringen, men i forhold til den scenekunst som produseres er de to tendenser ikke nødvendigvis i konflikt med hverandre, men derimot utfyller hverandre.

Festivalkulturens samfunnsmessige og kulturelle dimensjoner

Festivalen forvandler byrommene til åpne folkescener, teaterkunstens eksperimenterende forestillinger finner sted på dametoaletter og i nostalgiske campingvogner, og publikum kan velge og vrake i veltilrettede forestillinger og forlystelser fra et overfylt festivalprogram. På kulturfestivalene opptrer små lokale teatertrupper og store internasjonale gjestespill side om side, og internasjonale kunstnere gir masterclasses og workshops og deltar i paneldebatter og "møt-kunstneren"-arrangementer for festivalens entusiastiske deltakere. Teateropplevelsen er ikke begrenset til selve teaterforestillingene, men handler like mye om hvordan forestillingen inngår i festivalens stemningsmettede flow av forskjellige seminarer, festivalbarer, arbeidsdemonstrasjoner og fargerike festivalmagasiner. Publikum lokkes med på nye opplevelser hvor det spektakulære og fornøyende tydelige får lov å prege det eksperimenterende teater, bl.a. for å gjøre seg bemerket i festivalprogrammet og i kampen om publikum. Teateret opptrer i nye skikkelser og i nye omgivelser, og grensene mellom teater og ikke-teater blir utydelige og likegyldige i festivalens åpenhjertige favn. Sirkus og tango, helikopterballet, undervannsopera og afrikansk-italiensk gjestespill fyller scenekunstprogrammene mens

festivalenes mange workshops og dansetrening forvandler tilskuerne til utøvende kunstnere.

Kulturfestivalen som arena for produksjon av scenekunst representerer på flere måter et supplement til de etablerte og offentlige produksjons- og finansieringsmuligheter som teateret ellers har. Dette gjelder både økonomisk, publikumsmessig, organisatorisk, markedsføringsmessig, kulturelle og kunstneriske forhold. Kulturfestivalene har vokst frem i antall og omfang, de inngår som en del av kunst- og kulturtilbudet og opererer etter hvert på linje med andre kulturinstitusjoner. Kulturfestivalene representerer en sektor som delvis ligger innenfor og delvis utenfor Institusjonen Kunst. Noen festivaler er klart definert innenfor, mens andre er utenfor, og i forhold til den enkelte festival kan deler av festivalprogrammet presenteres og defineres som kunst, mens andre deler er kategorisert som f.eks. "underholdning", "sport", "for barn", "for eldre", "bydelsarrangement". Festivalene er som regel heller ikke underlagt kunstinstitusjonens politiske og økonomiske systemer, men er typisk en kommunal eller privat selvstyrende organsiasjon som derfor kan operere mer fritt på kulturmarkedet.

I forhold til å beskrive festivalkulturen som en særlig arena for produksjon av scenekunst, kan det være på sin plass å skille mellom festivalens *samfunnsmessige* egenskaper og dens *kulturelle* betydningsdimensjon, og samtidig skille mellom festivalen som arena for henholdsvis *produksjon* og *resepsjon*. Den internasjonaliserte festivalsektor er et samfunnsmessig system som er preget av maktrelasjoner, økonomi og tradisjoner som fungerer som mer eller mindre lukkede systemer og som dermed ikke skiller seg i særlig grad fra andre maktsystemer innenfor kultur- og kunstsektoren. Festivalene kan til og med representere mere lukkede systemer enn f.eks. statlige kunstinstitusjoner og

forvaltningssystemer, fordi festivalene som regel i mindre grad er underlagt politisk og offentlig administrativ bevakning og mer fungerer som selvoppretholdende og selvkonstituerende institusjoner og systemer. Festivalenes *kulturelle dimensjon*, derimot, er mer preget av å være åpen og foranderlig uten tradisjonens og konvensjonens begrensninger og hensyn. Festivalens samfunnsmessige egenskaper vil i større grad være avgjørende for hvordan festivalen og festivalkulturen fungerer som arena for produksjon av teater, og festivalens kulturelle dimensjon vil til gjengjeld være av vesentlig betydning for hvordan festivalen fungerer som arena for tilskuerens resepsjon og betydningsdannelse.

Intervju av festivalledere

- Trevor Davies, tidligere leder av Kulturby 96 og leder for København Internationale Teater, og teaterfestivalen Sommerscene, 25.02.2000
- Pia Buckhardt, leder for Kulturhus Århus og Århus Scenekunsthospital, 17.03.2000
- Lars Seeberg, tidligere leder for Århus Festuge, 15.03.2000
- Mik Flood, leder for IETM, intervju under IETM Open Forum, Cardiff 3.04 1998
- Gordona Vnuk, arrangør av IETM 1998, Open Forum, Cardiff 1998, 03.04.98
- IETM 98, Open Forum, Cardiff 1998: Workinggroup A1: *IETM and the Future*

Litteratur:

- Gibson, Lianne (2001): "*Cultural Development meets Rock and Roll (or What Government can Learn from Pop Music Festivals)*", in: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 7, No. 3, pp. 479 – 492, 2001 OPA
- Giddens, Anthony (1990): *Consequences of Modernity*, Stanford, (Modernitetens konsekvenser, Hans Reitzels Forlag 1994)
- Gran, Anne Britt (1995): *Mens vi venter på festivalenes festival – refleksjoner rundt Festivalen – og to teaterfestivaler*, in: *Spillerom*, nr. 3/1995, Oslo
- Kistrup, Jens (1996): "*Det tabte teater*", Weekendavisen 23.-29.august 1996
- MacAloon, John J. (1984): *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies*, Philadelphia
- Martin, Jaqueline & Sauter, Willmar (1995): *Understanding Theatre, Performance Analysis in Theory and Practice*, Almquist & Wiksell International
- Nurse, Keith (1999): *Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, hybridity and identity in global culture*, in: *Cultural Studies*, vol. 13 – no. 4/oct. 1999
- Onsér-Franzén, Jill (1996): *Kulturens Giganter - en studie om fenomenen bokmässan och filmfestivalen i Göteborg*, HumTek BH, Göteborg
- Skot-Hansen, Dorte (1999): *Kultur til tiden – strategier i den lokale kulturpolitik*, Kulturpolitiisk tidsskrift 1/1999, Borås, s. 7-28

- Staten Kulturråd (2000): *Kulturfestivaler och Megaprojekter, Utvärdering av Kulturhuvudstadsåret 1998*, Rapport från Statens Kulturråd 2000: 5.
- Waade, Anne Marit (2000): "Zapping, Shopping and Sightseeing, *Contemporary Theatre and New Patterns of Reception*", in: *International Journal of Cultural Policy*, vol 7/No. 2 pp.281-297, 2000
- Waade, Anne Marit (2002a): *Teater i en teatralisert samtidskultur – resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst*, ph.d.-avhandling, Center for Tvææstetiske Studier, Århus Universitet, februar 2002
- Waade, Anne Marit (2002b): *Site Specific teater og sightseeing*, in: *Virkelighedshunger 1: Nyrealisme i visuel optik*, ed: Bodil Marie Thomsen og Britta Timm Knudsen, utgis i forbindelse med forskningsprosjektet om nye realismeformer i kunst og medier: "Realism, reality, The Real", prosjektleder Bodil Marie Thomsen, Aarhus Universitet.
- Waade, Anne Marit (2002c): *When Art Becomes Culture*, in: *Nordic Theatre Studies*, forventes publisert sommeren 2002.
- Waterman, Stanley (1998): *Carnivals for élites? The cultural politics of arts festivals*, in: "Progress in Human Geography" 22, 1, 1998, pp. 55-74
- Willems-Braun, Bruce (1994): *Situating cultural politics: fringe festivals and the production of space of intersubjectivity*, in: *Environment and Planning D: Socitey and Space*, 1994, vol. 12, pp. 75-104