

HVOR KOMMER VI FRA OG HVOR VIL VI?

Tekstutvikling i og utenfor Norsk Kulturråds perspektiv.

Når man er blitt så gammel og grå som den her sittende, blir man plassert i rollen som historieforvalter. Det er vel ikke til å unngå! Jeg er blitt bedt om å fortelle litt om mine år med Kulturrådets støtteordning for ny dramatik eller scenetekst. Og jeg advarer hermed: dette blir intet akademisk foredrag med henvisninger og fotnoter, det blir personlige inntrykk og opplevelser etter mange tiår i arbeid på nettopp dette feltet.

Det er fristende å begynne med min egen begynnelse. Da jeg for første gang krysset grensen fra studentteater til det profesjonelle teaterliv, var det fordi jeg ble invitert til å være med på opprettelsen av Teatersentret Bikuben, Det Norske Teatrets første bispesene, på ABC-teatret – tidligere, og nå igjen, Edderkoppen - på St. Olavs plass. Det er i år 40 år siden – jeg sier ikke mer. Men den gang som nå var det et uttalt krav til institusjonsteatrene at de skulle spille ny norsk dramatik, og vår første sesong besto i sin helhet av norske urpremierer. Dette var i de tider da en urpremiere betydde blankslippte kniver hos kritikerstanden, og myten om et skeptisk publikum også var sterk og levende. Vi startet opp med makabaretet "Knekk" signert flere av forfatterne i Profilgjengen. Det gikk slett ikke så verst. Vi fortsatte med Marie Takvams "Idun", og måtte slite hardt for å få inn mer enn sju hver kveld – sju var avlysningsgrensen. Så kom Georg Johannesens "Kassandra". Vi ble blasfemianmeldt, og dermed snodde køen seg nedover St. Olavs gate og opp Pilestredet ... Det kontroversielle og skandaløse var den gang som nå den beste PR! Jeg stopper der ... men ønsker bare å påpeke at tradisjonell dramatik kontra mer eksperimentell, form kontra innhold, i det hele tatt spørsmålet om kunstnerisk kvalitet uavhengig av scenisk form, syntes som irrelevante størrelser i forhold til publikumssuksess. Var det da, det, og ikke nå? Hvor mye lenger er vi egentlig kommet på disse 40 årene? Jeg spørger kun ...

Mange år senere, på slutten av 80-tallet, kom jeg inn i Norsk Kulturråd. Da hadde ordningen med støtte til ny norsk dramatik eksistert lenge allerede, forvaltet som en del av litteraturfeltet. Vi som jobbet som dramaturger på teatrene, kjente ordningen som "tre-måneders kontrakter". Den var blitt til i nært samarbeid med Dramatikerforbundet, og hadde som premiss – gjennom støtte beregnet ut fra månedslønn – å skape et rom for skrivende folk til å konsentrere seg om å ferdigstille et dramatisk verk. En del av grunnlaget for opprettelsen av Kulturrådet var som kjent ønsket om å bedre vilkårene for norsk skjønnlitteratur, å hegne om det norske språket som kunstnerisk uttrykksmiddel, og bidra til at den norske litteraturen nådde fram til sitt publikum gjennom innkjøpsordningen. Støtten til dramatikere hadde samme ideologiske plattform.

Ordningen var delt i tre: Arbeidskontrakter – et statsstøttet teater kunne på vegne av en forfatter søke om støtte, med en fordeling på 60/40 mellom Kulturrådet og teatret. Prosjektkontrakter – en forfatter kunne søke på selvstendig grunnlag, uten å ha etablert kontakt med noen produksjonsenhet. Og til sist, Hospitantordningen, hvor en forfatter kunne søke om støtte til å følge en produksjon ved et teater, ut fra den tanke at det ville være nyttig for en som ønsket å skrive for scenen, å oppleve skuespillere og instruktør i arbeid med å levendegjøre en tekst. Teatrene ble sett på som uinntagelige bastioner, hvor forfatteren ikke hadde noen plass, og hvor de som hørte til innenfor murene, mente en god forfatter var en død forfatter – dvs. en de kunne skalte og valte med etter eget forgodtbefinnende. Ordningen var et ønske om å løse opp fordommer begge veier.

Det var stor forskjell på teatrene forhold til arbeidskontrakter. Noen teatre benyttet dem flittig – for eksempel var Tom Remlov i sin sjefstid på DNS en meget flittig bruker. Andre så vi aldri noen søknader fra. Søknadsgrunnlaget var den gang – som de fleste sikkert vet – et synopsis, beskrivelse av karakterer, og eksempler på dialog, dvs. en eller flere utskrevne scener. Noen teatre syntes åpenbart det var en fornærmelse at andre skulle vurdere et prosjekt de selv fant interessant, og klaget irritert når de fikk avslag på en søknad. Det gjaldt også teatre som så helt bort fra kravene til en søknad, og bare sendte et brev om at de ønsket å samarbeide med en navngitt forfatter – og forventet penger på det grunnlaget! Noen mente støtten var for lommerusk å regne, og gadd ikke anstrenge seg for å få disse smulene på inntektssiden.

Prosjektstøtten, derimot, viste seg å være et velkomment bidrag til fattige forfattere med et ønske om å skrive for scenen, og fungerte slik sett etter hensikten. Hospitantordningen ble etter hvert nedlagt – det var ingen søkere. Hva dette sier om forholdet mellom teatre og dramatikere – og/eller om forfatteres ønske om å komme innenfor – overlater jeg til den enkeltes fantasi å spekulere over.

I denne tiden var kriteriene, som dere har forstått, basert på den klassiske definisjonen av et skuespill – med basis i dramatik som en litterær genre. Etter hvert som også de frie gruppene – som hadde fått statsstøtte fra tidlig åttital, småpenger, riktignok, men likevel statusgivende – begynte å interessere seg for ordningen, kom diskusjonen om andre former for scenetekst enn det klassiske skuespill. De statsstøttede frie gruppene kunne søke arbeidskontrakter – og noen gjorde det. Vi prøvde å si at prosjektstøtte kanskje var veien å gå – da slapp de å betale 40% selv. Problemet i denne sammenhengen var likevel et annet av ordningens premisser: tre måneders kontraktene handlet om frikjøp av tid, de pengene støtten utgjorde, skulle komme i tillegg til innkjøpshonorar, ikke trekkes fra honoraret som et slags forskudd. Her ble det syndet mye – spesielt i det frie feltet, hvor ingen hadde råd til å betale de honorarsatsene Dramatikerforbundet opererte med uansett. Vi visste jo at det rett som det var ble slik at tre måneders kontrakten var alt forfatteren fikk, men hadde egentlig ingen straffetiltak å slå i bordet med. Det var bare å lukke øynene og fortsette å gi penger til gode prosjekter ...

Da jeg kom inn i Rådet og tok plass i Fagutvalget for litteratur, var det naturlig å se nærmere på denne støtteordningen, ettersom jeg jo var dramaturg og kjente ordningen fra teatersiden. Det må innrømmes at engasjementet ikke bare skyldtes fartstiden fra Det Norske og gode og dårlige erfaringer derfra, men også erfaringen som forlagskonsulent for norsk skjønnlitteratur gjennom mer enn ti år, og ikke minst et nylig avsluttet opphold på halvannet år ved et amerikansk teater, hvor forholdet til tekst og ikke minst tekstutvikling var ganske annerledes enn her hjemme på det tidspunktet. Jeg hadde også vært leder for det første statlige innstillingsutvalget for støtte til frie grupper, var opptatt av den elendige økonomien i det frie feltet, og ønsket å se om det var noe vi kunne gjøre på den siden – også i forhold til kriteriene, som var en tvangstrøye for de mer eksperimentelt orienterte gruppene.

På denne tiden ble søknadene vurdert av konsulenter oppnevnt av Dramatikerforbundet. Og kjære nærværende medlemmer av nevnte forbund - jeg må få lov å si at akkurat dette var en katastrofe. Vel kan dere – og sikkert med god grunn! – kjeffe på de innstillinger dere får fra dramaturger på teatrene. Men de innstillingene vi fikk fra disse konsulentene, var helt ubrukelige. Innstillingene skulle danne grunnlaget for vedtak i Litteratutvalget – det var i mange tilfeller kav umulig å fatte et vedtak og føle at saksbehandlingen hadde vært forsvarlig basert på disse innstillingene. Vi gjorde tapre forsøk på å bedre praksis: vi satte opp et sett spørsmål som innstillingene skulle svare på, i håp om at vi dermed kunne få litt bedre innsikt og litt bedre samvittighet. Det lyktes bare delvis. Konsulentene selv mente givetvis at de som praktiserende dramatikere var suverent best egnet til å vurdere søknadene, og skjønte i

grunnen ikke vårt behov for bedre innsikt i beslutningsgrunnlaget. Det hele var mildest talt frustrerende.

I denne tiden ble det gjort en undersøkelse med den hensikt å finne ut hvor mange av de innvilgede kontraktene som hadde ført til produksjon. Vi ble gledelig overrasket, faktisk, da det viste seg at et forbløffende høyt antall hadde nådd fram til scenelyset. De store synderne var de store institusjonsteatrene, som vi hadde en – velbegrunnet, tror jeg dessverre! – mistanke om brukte arbeidskontraktene som en form for sovepute. De stoppet munnen på ivrige og masete forfattere ved å kaste noen skarve kroner etter dem, men hadde egentlig ikke noe dypt engasjement eller noen hensikt om å forfølge prosjektet. Denne erkjennelsen førte til en innskjerping i forhold til søknadsgrunnlaget, hvor teatrene ble avkrevet en plan for det videre arbeidet med teksten, og måtte navngi dramatikerens kontakt på teatret for oppfølging internt og beskrive hvordan oppfølgingen skulle skje. Teatrene måtte fastsette en frist for seg selv i forhold til endelig beslutning om produksjon, og tilkjennegi når en eventuell produksjon kunne finne sted.

Det var også denne undersøkelsen som tok livet av hospitantordningen – det var veldig lenge siden noen hadde søkt om slik støtte.

Vi hadde et møte i etterkant av undersøkelsen, med representanter for alle involverte parter. Synspunktene sprikte – fra de før nevnte fornærmede teatersjefer som skulle ha seg frabedt å bli overprøvd i sin suverene kunstneriske vurdering, samtidig som de fulle av forakt mumlet lommerusk, til fornøyde dramatikere og frustrerte representanter for frie grupper. Det må også sies at DÅT - etablert som forsøksprosjekt med treårig støtte nettopp fra Kulturrådet og med utviklingen av ny dramatik som eksistensgrunnlag - mente seg berettiget til særbehandling og sugerør ned i ordningen. På det punktet liknet de til forveksling fornærmede teatersjefer – deres egen vurdering kunne da ikke overprøves av andre?

Den store endringen kom da statsstøtten til det frie feltet kom tilbake til Kulturrådet i 1995 etter å ha vandret omkring i Kulturdepartementet og Riksteatret. Det ble opprettet et Scenekunstutvalg, og det var naturlig å samle alle støtteordningene som hadde noe med scenekunst å gjøre i det nye utvalget – deriblant dramatikerstøtten.

Jeg var fortsatt rådsmedlem, og ble den første leder for det nye utvalget. Vi benyttet straks anledningen til å fjerne Dramatikerforbundets konsulenter – vi tok rett og slett jobben selv. I dette første utvalget satt for eksempel Tom Remlov og Thea Stabell i tillegg til meg, og det ble stort sett vi som leste og rapporterte til det øvrige utvalg. Det må innrømmes at det følte godt å kunne gå inn og diskutere prosjekter på faglig basis i selve utvalget, og ikke – som tidligere – legge fram dårlige innstillinger for Litteraturutvalget. Vi etablerte også en praksis med varierende støtte – slik at ikke alt nødvendigvis måtte få tre måneder. For søknadene varierte selvsagt veldig – noen sendte inn tilsynelatende ferdige manuskripter med planer om noen små endringer, andre hadde bare tynne skisser, et utkast, en idé. Noen sendte et par scener fra noe som åpenbart egentlig var et ferdig manus – det var, som alltid i slike sammenhenger, hummer og kanari. Så vi varierte fra en til tre måneders støtte, og åpnet for ny søknad etter endt førsteunde på bakgrunn av nytt materiale, slik at maksimal støtte ble seks måneder. Og da begynte det jo å bli penger av det for noen. Vi slet fremdeles med bevisstheten om at dette var alt enkelte forfattere fikk for sitt arbeid, når produsenten ikke var et institusjonsteater og følgelig forpliktet av avtaleverket. Idéen om frikjøp av tid for dramatiker var det en del som nektet å forholde seg til og syntes var helt urimelig – mente vi virkelig at dramatiker skulle få fullt innkjøpshonorar i tillegg? Hvor mye skulle de egentlig kunne tjene på en tekst? Som om livet som dramatiker er lukrativt i dette landet ... Da Dramatikerforbundet selv etablerte en ordning med sjettedeler av fullt honorar opp til 50% før teatrene fattet endelig vedtak om innkjøp, med de beste hensikter for bedre samarbeid med

de store institusjonene, selvfølgelig, ble arbeidskontraktene enda mindre attraktive for de samme institusjonsteatrene, ettersom deres 40% av eventuell støtte nødvendigvis kom i tillegg til innkjøp og dermed ble en ekstra utgift. Prosjektkontraktene ble den dominerende formen innenfor søknadsbunkene.

Ettersom Scenekunstutvalget også rommet dansen og musikkteatret, skapte vi en parallell ordning for koreografer – dansens dramatikere, og vi satte i gang Kulturkobleri – et forsøk på å koble dramatikere og komponister, igjen med denne støtteordningen som mal. Altfor mange komponister skriver sine libretti eller tekster selv, som oftest bearbejdelser av eksisterende litteratur. Vi ønsket å skape oppmerksomhet om libretto eller annen tekst i musikkdramatisk sammenheng som en egen og viktig del av samtidsdramatikken, og dagens Operatoriet er et ektefødt barn av dette initiativet. I det hele tatt hadde dette første Scenekunstutvalget et langt åpnere syn på hva scenetekst kunne være – av naturlige grunner – enn Litteraturutvalget i sin tid hadde hatt.

Scenekunstutvalget ga også penger til initiativ som fremmet ny norsk dramatikkk på andre måter enn gjennom den etablerte støtteordningen – som for eksempel tekstutviklingsprosjektene på HT, på Sogn og Fjordane Teater og på Hedmark Teater, samt seminarer og verksteder innenfor alle grener av scenetekstutvikling. De berømmelige historiske spelene – en helt spesiell variant innenfor samtidsdramatikken – fikk etter hvert sin egen støtteordning. Men i en lang periode hadde vi også disse til vurdering. Gudskjelov har begrepet etter hvert utvidet seg til romme mer enn vikingtiden med sine kristningskonger, og det har kommet gode sceniske tekster også innenfor dette området.

Råd og utvalg i Kulturrådet har som kjent en funksjonstid på fire år. Det skal villig innrømmes at det ble slitsomt å lese og vurdere alle søknadene på ny dramatikkk selv, i tillegg til alle andre søknadsbunker og full jobb ... Vi hadde også vært optimistiske nok til å si at søkere kunne ringe oss og få begrunnelser for avslag, for eksempel, hvilket lett kunne føre inn i lange og tunge rådgivningsprosesser, hvilket slett ikke var meningen, men heller ikke vanskelig å forstå. Men det var altså ikke gratis dramaturgbistand vi satt der for å yte! Da det kom nytt råd og nytt – og tallmessig redusert – Scenekunstutvalg, ble det opprettet et underutvalg for å vurdere søknadene på ny norsk dramatikkk, bestående av tre personer. Personlig var jeg nå ikke lenger rådsmedlem, men fortsatte som nestleder i Scenekunstutvalget i den hellige kontinuitetens navn, og som medlem av dette underutvalget – hvilket fortsatte også etter at jeg gikk ut av Scenekunstutvalget. Men jeg kan trøste dere med at jeg nå er ute av alt! Og i dette underutvalget fortsatte diskusjonen, i forhold til ordningens funksjon, søknadskriterier, forholdet til institusjoner og ikke minst forholdet til det frie feltet, som var Scenekunstutvalgets hovedanliggende. Erkjennelsen av at dramatikkk ble et begrensende begrep, meldte seg med økende tyngde. Ikke all scenetekst har handlingsutvikling gjennom karakterer i dialog som grunnform, som vi alle vet, og hvordan skulle vi kunne gi støtte til alternative og spennende uttrykksformer med de kriteriene vi satt med? Det ble tvingende nødvendig å endre kriteriene, og åpne ordningen for flere former for scenetekst, og for ulike former for utviklingspraksis. Tekst improvisert fram i et kollektiv i motsetning til den ensomme forfatter i elfenbenstårnet – eksemplene er like mangfoldige som praksis i dagens teaterlandskap. En revytekst er også en scenetekst, en stand-up komiker bruker tekst, stadig flere danseforestillinger inneholder tekster av ulikt slag – redigert sammen, improvisert fram eller simpelthen skrevet av en dramatiker, og musikkdramatikken har en rekke former fra opera i den ene enden av skalaen til syngespillet og revyen eller kabareten i den andre. Alle disse formene for tekst må ha like muligheter til å oppnå støtte – på sitt eget kunstneriske grunnlag. Med de siste to revisjonene av støtteordningen – som etablerer Scenetekst som begrep til forskjell fra det gamle dramatikkbegrepet – forsøkte Kulturrådet og Scenekunstutvalget å romme dagens mangfold. Og det er fremdeles tillatt å skrive et klassisk

skuespill i beste aristoteliske tradisjon – men skuespillet er ikke lenger, og bør ikke være, enerådende som definisjon av tekst og tekstlig funksjon i scenisk sammenheng. I de første underutvalgene satt det primært dramaturger og instruktører, og til dels fungerende eller forhenværende teatersjefer – men folk med stort engasjement, som for eksempel Tom Remlov og Mette Brantzeg. Dagens undervalg består av dramatikere – og jeg er ikke i tvil om at de tre, til forskjell fra tidligere tiders konsulenter, har heftige og interessante diskusjoner om scenetekst, om kvalitetskriterier, om ulike former. I det hele tatt er dagens dramatikere en annen generasjon med helt andre erfaringer enn fortidens ensomme beboere av elfenbenstårn, med en helt annen vilje og evne til å gå inn i samarbeidsprosesser, verksteder og desslike.

Helt til slutt: Som en del av dere vet, var min siste faste stilling før jeg vendte tilbake til frilanslivet, prosjektleder for en Mastergrad i Dramatisk skrivekunst på KHiO. Jeg sluttet sist sommer – og venter fremdeles på at utdanningen skal bli etablert. KHiO har som kjent vært – og er fremdeles – et turbulent sted. Jeg håper inderlig at alle gode krefter evner å samle seg om å få etablert en utdanning på Masternivå. Jeg skrev en artikkel i KHiOs årbok for 2006 om mitt syn på scenetekst og på utfordringene i en slik utdanning. Jeg har tillatt meg å kopiere den opp til dere, den er vel det nærmeste jeg kommer et credo på dette feltet. For øvrig må jeg si – som absolutt sluttkommentar! – at uten mitt arbeid med dans, med ordløst figurteater, med klassisk opera og eksperimentell musikkdramatikk i tillegg til såkalt tekstbasert teater, alt dette primært som produksjonsdramaturg – hadde jeg aldri vært i stand til å vurdere scenetekst innenfor et totalt scenisk forløp med det åpne sinn for ulike former som jeg faktisk håper og tror jeg holder meg med, min høye alder til tross. Og for meg bekrefter dette at alle ordninger som etableres, må tåle å være i konstant endring, må være modige og dynamiske, må evne å ta innover seg ny praksis uten derfor å kaste alle tradisjoner over bord. Om det skjer på teatrene, i det frie feltet, på DÅT, innenfor rammene av den viktige Dramatikkfestivalen eller innenfor nyere initiativ som Generator, er ikke viktig. At ulike stemmer får muligheten til å etablere seg og bli hørt, å skape sine egne sceniske univers på sine egne premisser, det er det viktige.

Elverum, 9. mai 2007
Halldis Hoaas
Dramaturg