

Mastergradsoppgave

Gunhild Nyaas

Scenekunst på stedet og stedet i scenekunsten

- en stedsteoretisk analyse av
Fjaler Teaterfestival og
Frikar Dansekompani



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Scenekunst på stedet og stedet i scenekunsten

- en stedsteoretisk analyse av Fjaler Teaterfestival og Frikar Dansekompani



Høgskolen i Telemark
Avdeling for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur og humanistiske fag
Hallvard Eikas plass
3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2015 Gunhild Nyaas

Fremsidebilde:

Jorden fra 30.000 km avstand (Soerfm/Wikimedia Commons).

Sammendrag

Denne masteroppgaven handler om profesjonell scenekunstvirksomhet lokalisert i rurale strøk i Norge. Casene er Fjaler Teaterfestival i Dale i Fjaler kommune i Sunnfjord og Frikar dansekompani i Aurdal i Valdres. Masterprosjektets mål har vært å finne ut av hvordan man kan forstå en slik lokasjon, hvilken betydning stedet har for virksomhetene og hvilken betydning virksomhetene har for stedet hvor de er lokalisert. Hovedkonklusjonen er at stedene kan forstås som strukturer; språklige, politiske, sosiale, kulturelle og historiske, som virksomhetene er plassert i. Disse strukturene blir forstått som et rom av muligheter og begrensninger som påvirker virksomhetenes organisering og estetiske innhold. Stedene blir videre i oppgaven analysert som noe scenekunstnerne tar i bruk for å skape egen virksomhet. Påvirkningen og bruken av de stedlige strukturene er med på å skape lokal tilknytning samtidig som at strukturen også løser virksomhetene fra den lokale konteksten slik at en betegnelse som "lokal tilhørighet" får et nyansert innhold. Bruken av stedene er også noe som påvirker stedene tilbake gjennom å påvirke hvordan folk forstår sitt bosted og hvordan de beveger seg her. Oppgaven ser også på hvordan scenekunstnerne selv opplever sin lokasjon, som menneske og som fagperson og hva dette har å si for hvordan de bruker og forholder seg til sitt sted.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Forord	7
1.0 INNLEDNING	9
1.1. <i>Hva har jeg vært interessert i å finne ut av?</i>	9
1.2 <i>Problemstilling</i>	10
2.0 METODE	11
2.1 <i>Utvalg av case på bakgrunn av to variabler</i>	11
2.2 <i>Åpen tilnærming eller forhåndsbestemte variabler?</i>	13
2.3 <i>Feltstudier og observasjoner</i>	15
2.3.1 <i>I Aurdal i Valdres</i>	15
2.3.2 <i>I Dale i Sunnfjord</i>	16
2.4 <i>Etiske overveielser</i>	17
2.5 <i>Intervjuer</i>	18
2.5.1 <i>Frikar</i>	18
2.5.2 <i>Fjaler Teaterfestival</i>	20
2.6 <i>Oppsummering og avsluttende vurdering av egen metode</i>	22
3.0 TEORI OG TIDLIGERE FORSKNING	25
3.1 <i>Innledning: Hva er et sted?</i>	25
3.2 <i>Kart, beskrivelser og planlegging: regionalgeografi og romanalyser</i>	26
3.2.0 <i>De bakenforliggende strukturer</i>	28
3.2.1 <i>Radikal geografi</i>	28
3.2.2 <i>Feltteori, kulturell kapital og habitus: Pierre Bourdieu</i>	29
3.2.3 <i>Konstruksjon og reaksjon: Michel Foucault og Edward Said</i>	32
3.3 <i>Et meningsfullt sted for meg: humanisme og eksistensialisme</i>	35
3.4 <i>Det geometriske rommet og livsverdenens sted</i>	37
3.5 <i>Praktisk bevissthet og bruk av strukturene: Anthony Giddens</i>	39
3.6 <i>Hvor går grensene? Mer-enn-lokale steder: Doreen Massey</i>	41
3.7 <i>Lokalt kulturliv i endring</i>	44
3.8 <i>Oppsummering: Hvordan forstå virksomhetenes sted?</i>	45
4.0 FJALER TEATERFESTIVAL	47
4.1 <i>Innledning</i>	47
4.2 <i>Bakgrunnskapittel</i>	48
4.2.1 <i>Fjaler Kommune</i>	48
4.2.2 <i>Dale – en globalt orientert periferi</i>	50
4.2.3 <i>Orientering utover i lys av feltteori</i>	52
4.2.4 <i>Historisert global orientering</i>	53
4.3. <i>Fjaler Teaterfestival</i>	56
4.3.1 <i>Presentasjon av sentrale aktører</i>	56
4.4 <i>Teaterfestival i Dale i Fjaler i Sunnfjord i Sogn og Fjordane</i>	60
4.4.1 <i>Oppstart – et møte med stedets muligheter</i>	60
4.4.2 <i>Sted som arena for sentrering og utveksling av personavhengig kunnskap</i>	62
4.4.3 <i>Forankring og tilknytning til stedet: sentrums- versus distriktsinitiativ</i>	65
4.5 <i>Dale i Teaterfestivalen</i>	67
4.5.1 <i>Omfortolkning av stedet for å skape relevans mellom stedet og festivalen</i>	67
4.5.2 <i>Sted som utsikt og et annet perspektiv</i>	70
4.5.3 <i>Rekontekstualisering: for kunsten, for samfunnet eller for egen del?</i>	73
4.5.4 <i>Sted som hjem</i>	75
4.5.5 <i>Stedet hvor to kulturer møtes</i>	77
4.5.6 <i>Hendelsens effekt på stedet</i>	81

<i>4.6 Hva er Teaterfestivalens sted? – en oppsummering</i>	84
5.0 FRIKAR DANSEKOMPANI I AURDAL I VALDRES	87
<i>5.1 Innledning</i>	87
<i>5.2 Valdres og Nord-Aurdal</i>	88
5.2.1 Valdres som kulturell forestilling	89
<i>5.4 Frikar Dansekompani</i>	91
5.4.1 Hybrid estetikk, residensplass og kompetansesenter	91
<i>5.5 Frikar og stedet</i>	94
5.5.1 Stedet som noe eksotisk	94
5.5.2 Stedet som skapt av muligheter	97
5.5.3 Fjelldansens muligheter: nasjonalt, i Valdres og gjennom nettverksbygging	98
5.5.4 Sted som utstrekt nettverk	100
5.5.5 Stedet som noe lokalt og dør til det internasjonale	101
5.5.6 Lokal på hvilken måte?	103
5.5.7 Sted i relasjon til sentrum	104
<i>5.6 Å bedrive dansekunst i Aurdal i Valdres</i>	106
5.6.1 Plassering i en foreliggende meningsstruktur	106
5.6.2 Stedsidentitet i mange nivåer	109
5.6.3 Stedet som valg knyttet til egen identitet	111
5.6.4 Å være forankret i stedet – hva betyr det?	114
5.6.5 Sted og forankring i et tidsperspektiv	115
<i>5.7 Frikars sted - en oppsummering</i>	116
6.0 Konklusjon	119
<i>6.1 Plassert i et mangfold av strukturer</i>	120
<i>6.2 Sted som fortolket og brukt</i>	123
<i>6.3 Et endelig sted?</i>	124
Litteraturliste	127

Forord

Takk til alle informanter i Valdres og i Fjaler som har stilt opp for dette prosjektet og til Tor Horn for losji i Øystre-Slidre. Takk til mine venner og familien min fordi dere har hatt trua på meg og ekstra takk til storesøster som har hjulpet meg med korrektur. Takk til veileder Kjell Olsen for din ro i stressa tider og til Inger Birkeland for hjelp med å forstå teoriene. Lenge leve Høgskolen i Telemark, avdeling Bø – det er et godt sted å være. Takk til min gode gamle Fiat for at du aldri stoppet. Nå er jeg ferdigutdannet og klar for nye eventyr, så jeg håper du holder litt til.

1.0 INNLEDNING

1.1. Hva har jeg vært interessert i å finne ut av?

Dette er en oppgave om to scenekunstvirksomheter i Norge lokalisert i to små kommuner mange mil fra Oslo, nærmere bestemt Fjaler Teaterfestival i Dale i Sunnfjord og Frikar dansekompani i Aurdal i Valdres. I dette prosjektet har jeg vært like interessert i å undersøke stedet og lokasjonen som jeg har vært i å undersøke virksomheten. Dette kommer av at jeg har vært interessert i å undersøke hva stedet betyr for scenekunstnere lokalisert i bygde-Norge, langt vekk fra hovedstaden. Slik jeg forstår vårt langstrakte land er det mange lokale varianter av en og samme type kulturliv. En festival her er ikke det samme som en festival der. Et danseprosjekt her er ikke det samme som et danseprosjekt der. Virksomheter innen kunst og kultur får, slik jeg ser det, ulike uttrykk nettopp fordi de er lokalisert ulike plasser, i ulike kulturelle og politiske kontekster.

Denne oppgaven er derfor en dybdeundersøkelse av to utvalgte scenekunstvirksomheter i Norge i lys av deres lokasjon. Målet har vært å undersøke hvilken betydning stedene har for de scenekunstnerne som bor og virker her, hvordan scenekunstnerne selv forstår sin lokasjon og hvilke muligheter og begrensninger stedet gir for å kunne gjennomføre virksomhetenes aktiviteter. Jeg har også vært interessert i å se på hvordan og på hvilke måter virksomhetene inngår i stedet. Er de integrert eller er de mer fremmed for sin lokale kontekst? Eller er det de litt både og? Mine undersøkelser har også ledet meg henimot en vurdering av stedets grenser. Er stedene Dale og Aurdal klart avgrensede for henholdsvis teaterfestivalen og Frikar eller har virksomhet og sted koblinger og orienteringspunkter til andre steder i Norge eller verden? Og hvor går så eventuelt disse koblingene og av hvilken art kan de sies å være? I tillegg har mine undersøkelser også ledet meg til å se på hvordan aktivitetene på ulike måter påvirker stedene hvor de er lokalisert. Setter virksomhetene spor etter seg der hvor de er lokalisert og i så fall- på hvilken måte?

Det er flere grunner for at jeg har vært interessert i å gå i dybden av hvordan det er å bedrive en profesjonell kunstpraksis på en liten plass i Norge. En av dem er en nysgjerrighet på *om* og eventuelt *hvordan* bygdene gir livsgrunnlag for en form for arbeidsliv det ikke finnes så mange av utenfor de større byene i Norge. Å være profesjonell scenekunstner på bygda kan på mange måter være litt som kjærringa mot strømmen.

1.2 Problemstilling

Spørsmålene stilt innledningsvis har blitt snevret inn til denne problemstillingen:

Hvordan forstå lokasjonen til to ulike scenekunstvirksomheter på mindre steder i Norge og hvordan inngår dette stedet i deres kunstneriske praksis?

Med utgangspunkt i mine case har jeg lett etter måter man kan forstå disse stedene, noe som har ledet meg til et mangfold av teoretiske perspektiver på hvordan man kan forstå et sted som sådan. Disse ulike perspektivene vil jeg gjøre rede for i oppgavens teorikapittel. Videre har jeg funnet det vanskelig å gjøre et skille mellom fagpersonenes sted og privatpersonenes sted. Slik jeg forstår stedsforståelsen til mine respondenter berører denne forståelsen både aspekter som går direkte inn på deres rolle som kunstaktører, men også aspekter som er av mer personlig art slik at grensene mellom privatperson og fagperson ikke er så lett å sette. Så selv om denne oppgavens fokus er på *scenekunst*, så vil jeg også berøre aspekter ved stedslokasjon som er av mer allmenn art. Aspekter som handler om følelsen av å bo på et sted hvor man kan leve et bra liv.

Stedene jeg har besøkt og undersøkt har begge lavt innbyggertall og befinner seg mange mil fra Oslo hvor majoriteten av scenekunstnere og scenekunstinstitusjoner i Norge er lokalisert. Dale i Sunnfjord og Aurdal i Valdres faller godt under beskrivelse som tettsted, grend eller bygd, men tross liten størrelse vil jeg like fullt påstå at stedene er mangfoldige og komplekse. Det at jeg legger til grunn at et sted kan forstås på mange måter avhengig av hvilket perspektiv man anvender, gjør at også virksomhetens tilknytning til stedene kan forstås på ulike måter. Hva det vil si å være lokal, hvordan virksomhetene forholder seg til stedene og hvordan de aktivt tar i bruk sin stedslokasjon er derfor spørsmål med komplekse svar. Dette gjør at jeg vil argumentere for at analysen min favner *måter* et sted kan inngå i virksomhet og *måter* virksomhet kan inngå i sted. Min analyse er derfor ikke en påstand om at dette er det totale og fullendte bildet

2.0 METODE

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for valg av case på bakgrunn av min problemstilling, hvilken metode jeg har brukt for å samle inn datamateriale til masteroppgaven samt diskutere styrker og svakheter ved min metode. Dette kapitlet er skrevet helt i slutten av arbeidsprosessen med mitt prosjekt. Hensikten med å gjøre det på denne måten er at jeg ønsker å vise hva jeg *har gjort* og ikke mulige måter å gjøre ting på. Min metode har i hovedsak bestått av intervjuer med ulike aktører bak Fjaler Teaterfestival og Frikar Dansekompani. Størst vekt har intervjuene med scenekunstnerne bak teaterfestivalen og dansekompaniet fått. Det er fordi det er *deres* stedsforståelse jeg har ønsket å ta utgangspunkt i for å finne ut hvordan man kan forstå relasjonen mellom scenekunstvirksomhetene og deres lokasjon. Jeg har også bygget oppgaven på egne observasjoner og feltarbeid i Valdres og i Fjaler samt informasjonsinnsamling gjennom nettsider, turistbrosjyrer, informasjonshefter og lignende.

2.1 Utvalg av case på bakgrunn av to variabler

Jeg startet arbeidet med denne oppgaven høsten 2013 med en idé om å skrive en oppgave om **scenekunstvirksomhet basert på mindre steder i Norge, langt fra scenekunstsentrum Oslo**. Både Mangset (1998) og Heian et al. (2008) viser at de scenekunstgruppene som er aktuelle å sammenlikne respondentene mine med, har et sterkt sentralisert bosettingsmønster. 70% av dramatikerne og 74% av dansekunstnere i Norge er bosatt i hovedstaden (Heian et al. 2008:90). Med slike tall er en naturlig slutning at distriktet ikke ser ut til å være et tilstrekkelig givende sted å bo som scenekunstner, her forstått som dramatiker og danser. Denne sentraliseringstendensen var jeg klar over før jeg begynte dette prosjektet, men likevel var (og er) jeg av den oppfatning av at det finnes flere interessante scenekunstprosjekter rundt om i landet. 25-30% av scenekunstnerne er jo bosatt andre steder enn Oslo.

Her kan jeg allerede gjøre rede for min første metodiske svakhet; jeg hadde *lyst* til å skrive en oppvurdering av bygda som produksjonsplass for scenekunst. Dette kan ha fungert negativt i forhold til min nøytralitet i møtet med mine case. På en annen side kan bevisstheten om dette ha vært til hjelp for å unngå at det har påvirket analysen for mye. En slik bevissthet om egen motivasjon er noe Katrine Fangen også påpeker når det kommer til forskerens forhold til det hun skal studere (Fangen 2011:50). Nøyaktig effekt av denne typen bevissthet er det riktignok vanskelig å måle.

De to utvalgsvariablene for valg av case var derfor: a) scenekunstvirksomhet og b) lokalisering i ei bygd eller et tettsted et godt stykke unna Oslo. Arbeidet med å finne case skred frem og jeg fikk nyss om en teaterfestival i Dale i Sunnfjord, et sted med litt over 1000 innbyggere, gjennom en artikkel i Klassekampen med tittelen ”Drama i periferien” (Simenstad 2013). Altså hadde jeg funnet min første aktuelle case, men jeg ønsket flere, gjerne tre. Operaen i Nordfjord og Frikar Dansekompani i Valdres også var aktuelle. Operaen i Nordfjord er en operavirksomhet lokalisert i Nordfjordeid (underkant av 3000 innbyggere) med tilsynelatende 17 suksessfulle år bak seg. Frikar Dansekompani er ledet av Hallgrim Hansegård og har base i det gamle skolebygget i Aurdal i Valdres (omtrent 650 innbyggere i Aurdal, i underkant av 18.000 innbyggere i Valdres).

Alle tre case passet inn i mine krav om å være scenekunstvirksomhet på et lite sted i Norge målt etter innbyggertall. Slik scenekunst er forstått i denne oppgaven dreier det seg om profesjonelle dansere og profesjonelle dramatikere/regissører og deres arbeidspraksis. En videre definering av hva scenekunst er finner jeg ikke nødvendig å ta opp.

Geografisk tenkte jeg også at Dale, Nordfjord og Aurdal var langt nok unna Oslo til at aktørene kunne anses som fristilt fra det Oslo-sentraliserte miljøet Heian og Mangset påpeker. Jeg vurderte også steder nærmere Oslo, men tenkte at disse stedene på mange måter ville være nært knyttet til de mulighetene som kommer av å være lokalisert nært hovedstaden. Nå kan det godt hende at resultatene ved å velge et Oslo-nært case hadde konkludert med noe annet, men jeg valgte uansett å følge mine fordommer og velge virksomheter lokalisert lengre unna. Etter en samtale med en av professorene ved denne masterutdanningen fant jeg ut at to case var nok grunnet både begrensninger i oppgavens sideantall og tids- og arbeidsbegrensninger når det kom til feltstudier, intervjuer og observasjoner. Da lot jeg interessen avgjøre hvilke to av de tre jeg ville skrive om.

Jeg ringte så til scenekunstnerne bak hver virksomhet og fikk positivt svar av både teaterfestivalen og dansekompaniet på forespørselen om de kunne tenke seg å bli undersøkt. Her kan jeg skyte inn at Frikar er valgt som case på bakgrunn av at jeg er mindre begeistret for det kunstneriske uttrykket til kompaniet. Dette anså jeg som en fordel fordi det kunne være med å skape en avstand til undersøkelsesobjektet som kunne være positiv i analysen. Riktignok kan jeg ikke si noe videre om hvilken effekt dette har hatt siden jeg ikke kan sammenlikne mine nåværende resultater med resultater jeg potensielt hadde fått dersom jeg hadde vært begeistret for Frikars forestillinger.

Før jeg går videre vil jeg stoppe litt opp ved variabelen *b) lokalisering et godt stykke unna Oslo* for en liten begrepsavklaring. Hvilken betegnelse treffer best en slik lokalisering?

Til å begynne brukte jeg begrepet *distriktsbasert*. Begrepet brukte jeg litt ironisk på bakgrunn av Per Mangsets rapport *Kunstnere i Sentrum* (1998). I rapporten bruker Mangset begrepet distrikt som ”alt utenfor [...] Osloregionen. ”Osloregionen” omfatter i denne sammenhengen altså Oslo by og kommunene Bærum, Asker, Nesodden, Oppegård, Lørenskog og Nittedal” (1998:73). En slik forståelse av Norgeskartet er etter mitt syn lite fruktbar. Hva for et sted er ”alt utenfor”? Stedet er visst distriktet, men noen videre beskrivelse får ikke dette stedet annet enn at Mangset i denne rapporten ser på hvordan kunstfeltet er hierarkisk strukturert med sentrum på topp og distrikt på bunn. Mangsets empiriske funn er at områdene utenfor Oslo er mindre tiltrekkende i kunstmiljøet og ser blant annet på ”den marginaliserte distriktskunstner” (1998:71). Statistikken til Heian et al. som jeg nevnte ovenfor underbygger slike tendenser.

Så når det kommer til variabel b) lokalisering et godt stykke unna Oslo – finnes det en passende betegnelse? Hva skal lokaliseringen kalles? Distrikt? Region? Periferi? Gjennom mine undersøkelser har verken distrikt eller region blitt brukt i nevneverdig grad av mine respondenter. Jeg vil derfor argumentere for at dette først og fremst er betegnelser fra et forskerståsted. Periferi derimot er et begrep som blir brukt (dette skal jeg ettertrykkelig belyse i analysen) i begge case. Jeg kunne derfor ha valgt å omdøpe variabel b) til *periferi*, men heller ikke dette synes jeg blir riktig. Dette kommer av at jeg gjennom mine funn har funnet stedene som lokalisering for scenekunstvirksomhetene er av en såpass kompleks art at jeg har funnet det mest produktivt å omtale Aurdal i Valdres og Dale i Sunnfjord for *sted og lokalisering*.

Gjennom mine undersøkelser har jeg kommet frem til at stedene innehar et mangfold av meningsstrukturer. De teoriene som søker å si noe om hva et sted er avspeiler denne kompleksiteten. Jeg har derfor valgt å gjøre teorikapitlet i denne oppgaven til en diskusjon av hvordan man kan forstå et sted. Hensikten med å starte med en slik teoretisk diskusjon er å åpne opp stedsbegrepet slik at det kan favne de ulike aspektene ved relasjonen sted-scenekunstvirksomhet jeg senere tar opp i analysen av mine case.

2.2 Åpen tilnærming eller forhåndsbestemte variabler?

Fjaler Teaterfestival og Frikar Dansekompani er ulike både innholdsmessig og organisasjonsmessig og jeg var usikker på hvordan jeg skulle tilnærme meg det å se disse to sammen. Skulle jeg satse på to separate fremstillinger eller skulle målet være en komparativ undersøkelse? Frikar er et *dansekompani* som på heltid er basert i Valdres og med stedsspesifikke røtter i norsk folkedans. Ut ifra de aktørene som står bak Fjaler Teaterfestival forsto jeg festivalens innhold mer i tråd med uttrykket ved mer eksperimentelle scener som

Black Box teater i Oslo og BIT Teatergarasjen i Bergen. I tillegg er festivalen en tidsavgrenset teaterhendelse på høsten i motsetning til Frikar som har aktiviteter hele året i Valdres.

Både det kunstneriske innholdet og tidsaspektet virket på dette helt initielle stadiet i oppgaven som utfordringer når det kom til en eventuell sammenlikning av de to. Jeg hadde altså en førforståelse av virksomhetene som preget oppgavens startfase (jf Fangen 2011:47). Hvordan skulle jeg sammenlikne, hvilke variabler skulle jeg benytte meg av og med hvilken hensikt skulle jeg sammenlikne? Jeg landet på en beslutning om ikke å la det komparative stå som ledende motivasjon for undersøkelsen, men heller å tilnærme meg de to ulike scenekunstvirksomheters distriktsbasering med den hensikt å *belyse ulike måter* for stedsbasering.

Dette valget passet også min teoretiske tilnærming til min undersøkelse som har gått ut på å finne ut av hvilke(n) måte(r) de to ulike scenekunstvirksomhetene forstår stedet hvor de er basert samt hvordan stedet tas i bruk og kommer til syne i deres kunstneriske praksis. Med andre ord: å fylle sekkebetegnelsen ”distrikt” med en kvalitativ betydning. En slik forskningsmotivasjon mener jeg nødvendiggjør en åpen, induktiv tilnærming (Jacobsen 2005:29). Jeg vil argumentere for at det kan være en fordel ved en problemstilling lik min å ikke sette opp fastlagte variabler på forhånd som man ser casenes variering i forhold til. Dersom jeg på forhånd hadde satt opp bestemte variabler (slik som organisering, stedstilknytning, bruk av frivillige, tidsaspekt, økonomi og administrering og lignende) er jeg redd for at mange relevante funn jeg på forhånd ikke ante jeg ville finne ville ha falt utenfor.

Jeg har derfor ønsket en åpen tilnærming til mine undersøkelser fordi jeg har ansett dette som en god metode for å bygge en stedsanalyse først og fremst på grunnlag av det datamaterialet jeg har hentet fra mine case. Riktignok kan det også bemerkes at total åpenhet er vanskelig å ha (Fangen 2011:48). Mine fordommer og forkunnskaper, min person og mine interesser er bakenforliggende elementer som har påvirket analysen og arbeidet med oppgaven uten at jeg evner å gjøre fullstendig rede for hvordan. Det eneste jeg med sikkerhet kan si er at dette er *min analyse* av deres forståelse. Dette er en metodologisk faktor som står i fokus i Cultural Studies/Nye Kulturstudier-tradisjonen som denne masteroppgaven inngår i. I denne tradisjonen legges det vekt på at forskeren, som en reflektiv forsker er *en del* av kunnskapsproduksjonen (Sørensen et al. 2008:137).

Selv om jeg valgte en åpen tilnærming har jeg likevel valgt å sammenlikne mine to case der hvor jeg har funnet det relevant, men det er først i *etterkant* av datainnsamling jeg har funnet relevante punkter mine case kan sammenliknes på. Disse punktene kom jeg frem til

over en flere måneder lang arbeidsprosess med datamaterialet jeg hentet inn gjennom feltundersøkelser og intervjuer. Slik jeg har bygget opp oppgaven har jeg derfor først valgt å presentere Dale i Sunnfjord i Fjaler kommune som sted og deretter gjøre rede for mine funn når det kommer til stedsforståelsen til festivalaktørene i Dale. Deretter følger jeg samme prosedyre med Valdres og Frikar i Valdres, men i dette kapitlet trekker jeg linjer opp til Fjaler Teaterfestival på de punktene jeg har funnet en sammenlikning relevant.

2.3 Feltstudier og observasjoner

2.3.1 I Aurdal i Valdres

Hallgrim Hansegård kontaktet jeg per telefon våren 2014. Jeg besøkte lokalene til kompaniet i Aurdal i Valdres første gang helgen 8.-9. mars samme år under et arrangement i regi av Frikar. Under dette arrangementet ble det holdt en forholdsvis uhøytidig åpning av *Fjell dansen* som er det regionale kompetansesenteret for dans som Frikar har fått midler fra Kulturrådet til å starte. Under besøket fikk jeg også et førsteinntrykk av skolen, av Frikars aktiviteter her, av Aurdal og av Valdres og fikk hilst på noen av aktørene som står i tilknytning til kompaniet og aktivitetene her. Disse forundersøkelsene var til veldig god hjelp når det kom til det videre arbeidet. Gjennom disse forundersøkelsene så jeg at min daværende problemstilling ikke riktig var helt treffende for måten mitt case fremsto for meg. Til da hadde jeg lagt vekt på lokal tilknytning, men så nødvendigheten av en problemstilling som også åpnet for virksomhetens orienteringspunkter utover det lokale. Jeg måtte da også revidere utkastet til intervjuguiden jeg hadde utarbeidet.

Jeg besøkte Valdres to ganger i forbindelse med masteroppgaven og begge ganger fikk jeg overnatte hos en bekjent bosatt i Øystre-Slidre, en drøy halvtimes kjøretur unna Aurdal. Det var under begge besøkene svært givende å ha denne avstanden til objektet for undersøkelsen. Som tidligere landbrukssjef i Valdres hadde min vert sin forståelse av og meninger om Frikar og folkedansmiljøet og Valdres og kommunene i regionen. Det å ha et slikt siden-av-perspektiv på det jeg undersøkte tydeliggjorde at et sted ikke er en entydig størrelse. Ulike kontekster legger vekt på ulike aspekter ved et sted og ulike aktører har ulike forståelser av stedet samtidig som at det er en rekke møtepunkter mellom de ulike stedsforståelsene. Dette er noe av grunnlaget for at jeg har funnet det relevant å gjøre en forholdsvis grundig diskusjon av begrepet *sted* i teorikapitlet. Hensikten med dette er å åpne begrepet nok til å kunne favne den kompleksiteten jeg mener å ha funnet i min empiri.

2.3.2 I Dale i Sunnfjord

Dale i Sunnfjord besøkte jeg første gang den uken festivalen skulle holdes, så alt av observasjoner og intervjuer ble gjennomført uken 22.-29. september. Selve festivalen varte fra 25.-28. Jeg kjørte bil fra Bø i Telemark til Dale i Sunnfjord. Turen opp dit tok meg 12 timer (grunnet litt bomkjøring øst for Rjukan). Bare opplevelsen med å kjøre dit mener jeg har farget min opplevelse og min forståelse av Dale. Turen tok meg gjennom ulike landskap og ulike steder i Norge. Jeg kjørte over Dagalifjellet og Geilo, bratt ned fjellveien til Aurland, gjennom Lærdalstunnelen, til Sogndal, til Førde og så i mørket frem til veien så og si tok slutt. Da var jeg i Dale. *Følelsen* av å være langt vekk fra mitt sentrum var sterk.

I Dale er det lite overnattingsplasser og festivalen avhenger av at folk på frivillig basis låner ut hus og senger til kunstnere og teknikere som kommer til festivalen. Jeg fikk bo i en tømmerhytte like utenfor sentrum helt for meg selv. Her kunne jeg trekke meg tilbake å tenke, notere og skrive i etterkant av observasjoner og samtaler med ulike aktører gjennom både opprigging og gjennomføring av festivalen. I motsetning til i Valdres hadde jeg ikke her en enkelt person til å gi meg et ”siden-av-perspektiv”, men til gjengjeld snakket jeg med mange flere. Både frivillige, politikere, kulturpersonligheter og aktørene i styret av festivalen.

Jeg ble tilbudt å være med som frivillig under festivalen, noe jeg takket ja til fordi jeg tenkte dette ville gi meg en god mulighet til å komme litt på innsiden og komme i kontakt med andre frivillige. Jeg fikk en liten jobb som kafévert, men jeg vil ikke si at denne jobben skaffet meg mer informasjon enn det jeg ellers fikk ved å ”henge rundt” i festivalområdet som publikum og observatør.

Som nevnt ønsket jeg å ha en åpen innstilling til stedet da jeg kom dit slik datamaterialet jeg senere skulle arbeide med i størst mulig grad var et resultat av det folk fortalte og det jeg observerte. Ulempen med en slik målsetting var at jeg både i Dale og i Aurdal utenom hovedintervjuene ikke helt visste helt hva jeg skulle se etter eller hva jeg skulle spørre om. Spørsmålene jeg stilte utenom hovedintervjuene med scenekunstnerne bak festivalen ble da til underveis. Ofte ble det korte samtaler ut ifra at jeg stilte noen enkle spørsmål til frivillige og andre relevante informanter om deres syn på virksomhetens aktiviteter i og rundt stedet. En slik ustrukturert intervjumetode beskriver Katrine Fangen som relativt vanlig i feltarbeid (Fangen 2011:178). Fordelen jeg opplevde ved en sån metode var at når jeg i etterkant kom tilbake til lesesalen for å skrive, så kunne jeg basere min beretning på summen av alle de inntrykkene jeg tok med meg fra Dale og Valdres.

Kunnskapsutviklingen om scenekunstvirksomhetenes relasjon til stedet og stedets relasjon til virksomhetene har derfor vært en lang prosess. Den startet med forundersøkelsene

høsten 2013 og våren 2014 og har vart helt frem til ferdigstilling av analysen våren 2015. Min kunnskapsutvikling om de to stedene har også tatt form gjennom at jeg i bearbeidingsprosessene har jobbet med casene vekselvis. Gjennom denne arbeidsmetoden har likheter og forskjeller etter hvert ble tydeligere og disse trekkene mener jeg har vist seg å være relevant å dra inn i analysen.

Jeg har også basert bakgrunnskapitlene om Dale og Valdres på informasjon funnet på Fjaler kommunes og Nord-Aurdal kommunes nettsider samt nettsidene til Valdres Natur- og Kulturpark. Under mine feltstudier var jeg også innom turistkontor og servicekontor og fant informasjonshefter om ulike arrangementer samt markedsføringshefter om stedene. Disse heftene ga i seg selv interessant informasjon gjennom å gi bilder på hva Dale og hva Valdres ønsker å gi inntrykk av å være. Dette datamaterialet har også gitt et bilde på hvilke muligheter innbyggerne her har når det kommer til fritidsarrangementer. Slik informasjon har jeg funnet relevante bidrag for å skape en forståelse av stedene, selv om jeg ikke direkte har henvist til alle heftene jeg fant.

2.4 Etiske overveielser

Slik jeg i utgangspunktet forsto dette prosjektet har det ikke vært nødvendig med noen utpregede etiske overveielser. Data jeg ønsket å samle inn anså jeg ikke som sensitiv og jeg har ikke hatt med mindreårige eller svakerestilte informanter å gjøre. Likevel har det vært viktig, slik metodebøkene påpeker at jeg har fulgt grunnleggende krav for god forskningsetikk i Norge når det kommer til relasjonen informant og forsker: informert samtykke, krav på privatliv og krav på å bli korrekt gjengitt (Jacobsen 2005:45).

I alle intervjuer har jeg gjort rede for at jeg har vært der som masterstudent fra Høgskolen i Telemark med den hensikt å samle informasjon om de aktuelle scenekunstvirksomhetene. Jeg har også så langt det har vært mulig gjort rede for mitt ærende i de ulike undersøkelsessituasjonene jeg har vært i, uansett om det har vært i samtale med noen under festivalen i Fjaler eller på seminarer og møter jeg har fått delta på.

En situasjon som kan relateres til forskningsetikk var under mitt andre besøk i Aurdal hvor jeg ble møtt med skepsis mot meg som forsker. Dette var under et møte mellom Frikar og lokale lag og foreninger som jeg fikk tillatelse av Hansegård å være med på. Jeg forsto det først slik at møtet skulle være et slags informasjonsmøte, men det viste seg at det også å bli til en slags opprydding etter sterke konflikter mellom kommunen, aktører i grenda når det kom til Frikars overtakelse av det gamle skolebygget i Aurdal. Jeg hadde i starten av møtet

presentert meg selv for alle deltakerne og oppfattet meg selv som en temmelig ufarlig observatør. Jeg opplevde møtet som et rom for fri tale uten påvirkning av min tilstedeværelse, men kort tid etter fikk jeg høre at enkelte aktører hadde vært redd for at jeg var en slags representant som atter en gang skulle underminere deres interesser. At jeg måtte forklare at jeg på ingen måte var noen agent for den ene eller andre siden var jeg ikke forberedt på.

Denne situasjonen tydeliggjorde for meg at det å på forhånd redegjøre for at man er der som forsker med de og de hensiktene er viktig i alle situasjoner hvor man er ute etter å samle inn potensiell data. Den tydeliggjorde også at selv om eget forskningsspørsmål oppleves som relativt ufarlig, så er det like fullt viktig å ta høyde for informantenes rettigheter fordi etterreaksjoner kan komme.

2.5 Intervjuer

2.5.1 Frikar

Problemstillingen min i denne oppgaven har hovedvekt på scenekunstnerens stedsforståelse. Derfor har det vært avgjørende å få gode intervjuer med Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund, regissører, dramatikere og teaterfaglige representanter i Fjaler Teaterfestival og Hallgrim Hansegård, lausdanser og kunstnerisk leder for Frikar.

Intervjuet med Hansegård ble foretatt i hans hjem i Aurdal 12. september 2014. Hansegård hadde satt av god tid og vi kunne sitte forholdsvis uforstyrret gjennom intervjuet. Jeg hadde på forhånd laget en intervjuguide med syv spørsmålskategorier som jeg hadde basert på forundersøkelsene samt informasjon jeg var ute etter. Jeg visste på forhånd at jeg ville bli nødt til å improvisere litt og la intervjuet ta eventuelle andre retninger underveis dersom det skulle vise seg å bli nødvendig. Mitt mål var å få informasjon om Hansegårds forståelse av stedet, men det var fortsatt risiko for at mine spørsmål ikke ble treffende tross forberedelsene. Jeg valgte derfor å la intervjuguiden fungere som et hjelpemiddel med ord og stikkord som forhåpentligvis skulle lede til en god beretning om stedet til Hansegård og Frikar.

Å ha en slik åpen innstilling til de potensielle retningene et intervju kan ta er også noe Fangen anbefaler (2011:179). Men Fangen anbefaler på samme sted også en slik intervjumetode ut ifra at man på forhånd vet hva man er ute etter, noe jeg både var og ikke var. Intervjuguiden ble utarbeidet på bakgrunn av *forantakelser* om hvordan Hansegård og Frikar knytter seg til stedet samt deres nettverk til andre steder rundt om i verden. Det er først i etterarbeidet med intervjuet at jeg har klart å sile ut den informasjonen som viste seg å være

mest relevant. Enkelte deler av intervjuet har vist seg å være litt på siden slik at jeg har valgt å ikke ta det med i presentasjonen og analysen.

Jeg startet intervjuet med å spørre om Hansegård kunne fortelle meg litt om oppstarten av kompaniet og veien til oppkjøpet av gamle Aurdal skole som arbeidsplass for kompaniet (mer om dette huset i presentasjonen og analysen av Frikar i Valdres). Dette spørsmålet var greit for Hansegård å svare på siden svarene var lett tilgjengelige for ham. Jeg ga kun korte oppfølgingsspørsmål og oppmuntringer til at han skulle fortelle videre når han sto fast eller det var noe jeg trengte litt mer presisering rundt. Å holde spørsmålene enkle og stille oppmuntrende oppfølgingsspørsmål er også en metode Fangen anbefaler for å få respondenten til å fortelle fritt og ikke minst *ønske* å fortelle videre (2011:179).

I denne delen av intervjuet kom det frem mye viktig informasjon om respondentens kunstneriske interesser som viste seg å henge sammen med motivasjon for å ha Valdres som lokasjon for egen virksomhet. I oppfølgingsspørsmålene stilte jeg etter hvert også spørsmål angående utfordringer ved valg av lokasjon. Gjennom slike mer ”negative” spørsmål fikk jeg informasjon om hvordan stedet også består av ulike former for konfliktstrukturer og hvordan Hansegård og Frikar forholder seg til disse strukturene. I teorikapitlet mitt vil jeg vise at disse sidene er elementer som også er med på å utgjøre hvordan man kan forstå et sted.

Spørsmål om utfordringer og om noe ble oppfattet som negativt gjorde derfor at ulike sider av samme sak fikk komme frem. Dette mener jeg var et riktig valg og jeg fikk mye god informasjon om både positive og utfordrende aspekter ved stedet og virksomhetene til Frikar. Vektleggingen av det utfordrende med denne lokasjonen mener jeg kommer av den motstanden Hansegård nylig hadde opplevd i hans arbeid med å etablere seg her. I min analyse fremstår nok konfliktstrukturene i Valdres som sterkere enn de i Dale. I Dale hadde festivalarrangørene akkurat blitt ferdig med en tilsynelatende suksessfull festival, noe jeg mener førte til at de la mer vekt på det positive ved lokasjonen.

Intervjuet med Hansegård ble nok noe langt (ca 2,5 time), men alt i alt ga intervjuet uvurderlig informasjon for å bygge denne oppgaven. Jeg er takknemlig for at min informant tok seg så god tid til mitt prosjekt. Hele intervjuet ble tatt opp med diktafon og transkribert i ettertid. Jeg brukte transkripsjonen mye gjennom skrivearbeidet og analysen og gikk også tilbake til denne helt avslutningsvis med ferdigstilling av analysen for å kontrollere det jeg hadde skrevet.

2.5.2 Fjaler Teaterfestival

I Fjaler gjennomførte jeg fire mer eller mindre formelle intervjuer. To av intervjuene ble også til etter at jeg kom til Dale fordi jeg først ble klar over at disse var relevante og nødvendige noen dager ut i feltoppholdet. Ett av disse intervjuene var med Ingrid Hansen, produsent for festivalen og produksjonsselskapet Sandsund/Lie.

Hansen har bodd i Dale i mange år som produsent for ulike kulturvirksomheter der og er en av de helt sentrale aktørene når det gjelder de kultursatsningene som i dag blir gjort i kommunen. Hun var med på å utforme Preform-prosjektet; et prosjekt i Fjaler for å skape bolyst for aktører i kunsthøgskole og kreative næringer. Mer om dette prosjektet kommer i analysen. Det viste seg derfor å være viktig for meg å intervju henne for å få et bilde på denne konteksten som teaterfestivalen vokser ut av og tar del i. Slik jeg forstår festivalen må den nemlig ses i lys av Dales kulturelle og historiske kontekst, kulturpolitikken i Fjaler kommune og næringslivet i Fjaler. Som jeg vil vise i presentasjonen og analysen av festivalen er den i stor grad en konsekvens av de muligheter som disse strukturene gir.

Dette intervjuet ble gjennomført i en av Hansens ledige stunder på kontoret hennes i Dale sentrum. Dette var ikke et stille intervju, men til tider avbrutt av telefoner og folk som gikk inn og ut av dørene. Jeg tror ikke denne rammen for intervjuet påvirket hennes svar på grunn av den informasjonen Hansen skulle gi fordi den var mer av fakta-art enn personlig/sensitiv og/eller noe som krevde mye refleksjon fra hennes side. Den var nok heller min konsentrasjon som ble utfordret. Av henne fikk jeg også innsyn i søknadspapirer og rapporter angående Preform og Teaterfestivalen.

Det andre intervjuet som ble til etter at jeg kom til Dale var med Arild Bergstrøm som også har vært en sentral del av Preform. Bergstrøm har bodd i Dale i mange år som praktiserende kunstner i tillegg til at han har vært direktør for kunstnersenteret på Dalsåsen (mer om dette senteret i bakgrunnskapitlet om Dale i Fjaler). Han hadde kontor rett overfor Hansen og en som det etter hvert ble naturlig å ta en prat med. Han hadde gjort seg mange refleksjoner rundt Dales historie og kultur som muliggjørende kontekst for det kunstlivet som i dag eksisterer i Dale. Han intervjuet jeg derfor kun med utgangspunkt i spørsmålet ”kan du fortelle meg litt mer om dette?”. Hans beretning har fungert som et skjellett for bakgrunnskapitlet om Dale og Fjaler Kommune kombinert med mine egne observasjoner, samtaler med folk i Dale og folk som kjenner til Dale og en liten ekskursjon til United World College i Flekke (mer om denne skolen i bakgrunnskapitlet om Dale i Fjaler).

Hovedintervjuene mine med Prestøy Lie og Sandsund ble foretatt mandag post festivalen. Og post festivalen det ble med noe slitne respondenter som samtidig virket stolte

og fornøyde med arrangementet. Dette mener jeg definitivt farget deres stedsforståelse akkurat slik som Hansegårds stedsforståelse var preget av hans ferske erfaringer rundt utfordringene med å etablere seg i Valdres.

Planen var at jeg skulle gjennomføre intervjuene i forkant av eller underveis i festivalen, men mine respondenter fikk først tid til intervjuer når festivalen var over. Uansett var de fra jeg kom til Dale klar over min tilstedeværelse og småpratet med meg underveis gjennom festivaluka. Jeg mistenker ikke at min tilstedeværelse hadde stort å si for deres aktiviteter eller handlinger under festivalen. Jeg ble med andre ord ikke som forskeren i filmen *Salmer fra kjøkkenbordet* hvor forskerens tilstedeværelse fører til at forskningsobjektet fullstendig endrer sin naturlige væremåte (jf. Fangen 2011:78).

Respondentene mine hadde da altså først tid til å sette seg ned med meg i Løa, huset som fungerte som møteplass hvor det ble servert mat til festivaldeltakerne, mandagen etter festivalen. Her var det ikke stille og det var noe vanskelig for både meg og mine respondenter å holde fokus, men jeg fikk gjennomført to separate intervjuer med Sandsund og Prestøy Lie. Uansett vurderer jeg intervjuene å være gode og sammen ga de meg mye innsikt i deres relasjon til sin lokasjon.

Som med intervjuet med Hansegård hadde jeg forberedt en intervjuguide som jeg heller ikke her fulgte slavisk. Her improviserte jeg nesten mer rundt den enn jeg fulgte den. Dette kom av at jeg under disse intervjuene var enda mer usikker på intervjuguiden enn det jeg var under intervjuet med Hansegård. Jeg hadde allerede fått svar på mye gjennom feltoppholdet og erfaringene etter festivalen hadde klargjort at en rekke av mine spørsmål ikke var helt relevante. Uansett anså jeg det som viktig å få snakket med scenekunstnerne ansikt-til-ansikt før jeg reiste fra Dale.

Fordi jeg var usikker på hvilke spørsmål som ville være treffende for å få større innsikt i deres relasjon til stedet ble disse intervjuene basert på åpne spørsmål angående deres erfaringer og tanker om det å ha Dale som lokasjon for festivalen og som arbeidsplass. Spørsmålene mine ledet til at praten gikk mye av seg selv og jeg stilte deretter kun oppfølgingsspørsmål for å lede samtalen inn på hvilken forståelse de har av stedet og hvordan de selv oppfatter at stedet inngår i festivalen. Beretningene til Prestøy Lie og Sandsund ble ganske ulike og de to respondentene hadde ulike ting på hjertet når det gjaldt forholdet til stedet, bruken av stedet og målsettinger om festivalens funksjon i Dales lokalsamfunn. Også disse intervjuene ble tatt opp på diktafon og transkribert.

Å ta opp intervjuene og transkribere dem er nok et av de lureste metodevalgene av alle valgene jeg har tatt i denne arbeidsprosessen. Både når jeg dro fra Valdres og når jeg dro fra

Dale var jeg rett og slett svært frustrert og lurte på hvordan jeg i alle dager skulle klare å gjøre om alle de samtalerne, inntrykkene, intervjuene og observasjonene til en skrevet masteroppgave. For å starte fremstillingen av mine respondenters opplevelse, forståelse og bruk av stedet startet jeg derfor det hele med å ta utgangspunkt i hovedintervjuene. Gjennom dette ble det etter hvert tydeligere for meg at bakgrunnskapitler om de ulike stedene var nødvendig og relevant. Intervjuene ga også grunnlag for *hvilken* informasjon det var nødvendig å ta med i disse innledende kapitlene.

I forkant av feltarbeidet hadde jeg også vurdert potensielle teoretiske perspektiver med hovedvekt på stedsteori for å finne ut av hva jeg skulle se etter i feltarbeidet og spørre om i intervjuene. De teoretiske perspektivene ble likevel ikke klare før godt ut i siste semester ved masterstudiet. Teoritilfanget ble med andre ord brukt som en slags generell veiledning til å starte med, men først godt ut i arbeidet med analysen ble det klart hvilke teorier som jeg mener best belyser det jeg har vært ute etter å finne ut av.

Oppgaven mener jeg derfor først og fremst er en oppgave hvor jeg har gått fra empiri til teori, altså en induktiv oppgave (Jacobsen 2005:29), men teoriperspektivene har også fungert veiledende slik at min oppgave også har deduktive trekk hvor jeg har brukt teoretiske perspektiver for å samle empiri (Jacobsen 2005:28). Jacobsen skriver her at tilhengere av deduktive metoder mener denne er god for å teste om de forventningene, de teoriene man har om samfunnet stemmer overens med virkeligheten. I mitt tilfelle er oppgaven deduktiv i den forstand at teoriene har fungert som veiledende for at jeg i større grad har kunnet være klar over hva jeg skulle se etter i møtet med mine case. Her vil jeg bemerke at teoritilfanget mitt er perspektiv*mangfold* slik at også det teoretiske grunnlaget har ført til en åpen tilnærming til mine case.

2.6 Oppsummering og avsluttende vurdering av egen metode

Problemstillingen min har vært: Hvordan forstå lokasjonen til to ulike scenekunstvirksomheter på mindre steder i Norge og på hvilke måter inngår dette stedet i deres kunstneriske praksis? Denne har jeg valgt å besvare gjennom bruk av feltundersøkelser og intervjuer. Feltundersøkelsene har fungert både som forarbeid for å klargjøre selve problemstillingen og som grunnlag for å samle inn datamateriale for å besvare den. Feltundersøkelsene har bestått av observasjoner og samtaler/korte intervjuer med ulike aktører i tilknytning til Fjaler Teaterfestival og Frikar dansekompani.

Hovedkildene til denne oppgaven er intervjuene med Sandsund, Perstøy Lie og Hansegård. Min problemstilling mener jeg ikke kunne vært besvart uten intervjuene med

disse tre siden mitt mål har vært å ta utgangspunkt i ”deres verden” for å forstå hva lokasjonen kan sies å være. Dette gjør ikke de andre kildene mine mindre viktige. Mine hovedrespondenters stedsforståelse mener jeg ikke kan ses uten en forståelse av konteksten rundt og denne konteksten har jeg fått en forståelse av gjennom de andre kildene. Jeg tenker da både på aktører i tilknytning til virksomhetene, men også kilder som oppslagsverk på internett, brosjyrer og informasjonshefter samt egne observasjoner under feltoppholdene. Og ikke minst min vert i Øystre-Slidre.

I hvilken grad min fremstilling av deres stedsforståelse og stedsberetninger er ekvivalent til det de *faktisk* mener er likevel et spørsmål som kan diskuteres. Det er ikke å se bort ifra at mine respondenter har ”pyntet på sannheten”, lagt vekt på det de selv tror jeg vil høre, eller utelatt viktige aspekter ved stedene som lokasjon for deres praksis. Altså at det har skjedd en intervju effekt som har påvirket hva informantene har gitt av informasjon, bevisst eller ubevisst fra deres side (Jacobsen 2005:144). Kun gjennom en eventuell oppfølgingsstudie av meg eller noen andre, vil jeg kunne finne ut av om dette har skjedd.

I tillegg har nok intervjusituasjonen og mine respondenters erfaringer i forkant av intervjuene påvirket hvilken informasjon de har gitt. Å intervju respondentene i Dale dagen etter en suksessfull festival mener jeg har farget den informasjonen de ga på samme måte som at stridighetene i Aurdal rundt bruken av Aurdal skole farget informasjonen Hansegård ga. Men så er spørsmålet; ville jeg noen gang ha vært i stand til å finne en intervjusituasjon hvor mine respondenter var blottlagt for slike erfaringer? Jeg vil sterkt argumentere for at dette er så godt som umulig fordi jeg mener at det er et klart subjektivt aspekt ved hvordan vi forstår et sted og at det i denne subjektiviteten sitter både følelser og erfaringer.

I mitt teorikapittel vil jeg gjennom et fenomenologisk perspektiv argumentere for dette; at et sted også utgjøres av vår subjektive opplevelse og erfaring med stedet. Dette kan være opplevelser av både motgang og medgang som igjen påvirker hva vi føler for stedet. Gjennom et slikt perspektiv vil aldri et sted være noe vi stiller oss nøytralt til. Å velge en annen intervjusituasjon kunne gitt annen informasjon, men heller ikke denne informasjonen mener jeg ville ha vært erfaringsfri. Dette aspektet mener jeg også underbygger et annet aspekt ved hvordan forstå et sted. I teorikapitlet vil jeg argumentere for at *sted* er noe dynamisk og prosessuelt og dermed i kontinuerlig endring. På denne måten vil et sted ikke være et spørsmål om en ontologisk, statisk sannhet, men et spørsmål hvis svar varierer i forhold til hvem du spør, erfaringene til dem du spør, når du spør og i forhold til hvilken kontekst og hvilket perspektiv du ser stedet ut ifra. *Mitt* perspektiv blir sånn sett også en del

av denne oppgavens stedsberetning jamfør vektleggingen i Cultural Studies/Nye kulturstudier av den refleksive forsker (Sørensen et al. 2008:137).

Så når det kommer til min presentasjon av Frikar i Valdres og Fjaler Teaterfestival i Dale i Sunnfjord, så mener jeg at jeg ikke har kunnet kommet utenom at mine respondenter har nylig hatt noen erfaringer med stedet som påvirker deres fremstilling av stedet. Jeg har heller ikke kunnet komme utenom at det er jeg som forsker, med mine mulighetsrammer som har samlet inn data. Andre forskere ville muligens fått hentet ut annen informasjon. I tillegg er stedsberetningene jeg gir *min* bearbeiding og fortolkning av de data jeg har samlet inn og strukturert inn i en masteroppgave i Kulturstudier.

En siste vurdering av mine undersøkelser er graden av generaliserbarhet, altså om jeg gjennom denne studien kan si noe om andre scenekunstvirksomheter basert i bygdene (Jacobsen 2005:96). Målet mitt har på en måte vært *null* generaliserbarhet fordi jeg har vært ute etter å undersøke det stedsspesifikke - hvordan forstå *akkurat* disse to lokasjonene. Det som eventuelt kan generaliseres er noe av den problematikken som har dukket opp underveis. Dette går på spørsmål som virksomhetenes forhold egen lokasjon, på hvilken måte de er lokale/ikke-lokale og betydningen av nettverk til og innvirkning fra andre steder.

3.0 TEORI OG TIDLIGERE FORSKNING

3.1 Innledning: Hva er et sted?

Tenk på et sted du har vært. Et sted i Norge. På ei lita bygd eller et tettsted. Kanskje på hjemstedet ditt, eller en annen liten plass du vet om. Hvor ligger stedet på Norgeskartet? På verdenskartet? Hva kjennetegner dette stedet? Har det en spesiell historie? Har det en spesiell kultur? Hva føler du for dette stedet? Hva betyr dette stedet for deg? Hva legger du merke til ved dette stedet? Er det menneskene du ser? Er det hus og bygninger? Ser du landskapet som omgir stedet? Hvilken stemning vekker det du ser i deg? Er det positive følelser knyttet til dine tanker? Eller er det noe annet du kjenner på? Og hvorfor dro du akkurat hit?

Å starte et teorikapittel med slike spørsmål er muligens et litt merkelig valg, men spørsmålene går faktisk direkte inn på det som er kjernen av denne masteroppgaven. I mine undersøkelser av hva et sted i bygde-Norge for scenekunstnere kan sies å være, er det nettopp slike spørsmål som har gjort seg gjeldene. Stedene jeg har sett på er steder med en lokasjon, steder med en historie, steder med en kultur og en politikk og steder som oppfattes som både positivt og negativt av dem jeg har snakket med.

Alle disse aspektene ved et sted er med å utgjøre ulike samfunnsfaglige og filosofiske forståelser av hva et sted kan sies å være. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for ulike teoretiske perspektiver på hvordan man kan forstå relasjonen mellom sted og menneske. Grunnen til at jeg trekker inn flere perspektiver er for å åpne opp for flere mulige innfallsvinkler for å forstå stedene, hvordan scenekunstnerne selv forstår sitt sted og hvordan stedet står i forhold til deres praksis.

Mitt mål med oppgaven har nettopp vært å bevege meg vekk fra å kun forstå stedene Dale og Valdres som ”distrikt”. En slik forståelsesmåte mener jeg plasserer stedene inn i bestemte sammenhenger som gjør andre forståelsesmåter mindre synlige. Det sentrale i denne oppgaven er å belyse hvordan et sted kan ha et mangfold av meningsinnhold som gir grobunn for ulike stedforståelser hos scenekunstnerne basert her og at dette igjen håndteres og brukes på ulike måter både på personlig og på kunstfaglig plan.

I dette kapitlet vil jeg også gå historisk til verks, men dette er ikke for å postulere at den historiske utviklingen i geografifaget er en finsliping av stedsbegrepet. Jeg ser heller på utviklingen som en utvidelse av potensielle forskningsperspektiver på sted. Mitt funn er nemlig at flere perspektiver er nyttige for å belyse relasjonen mellom scenekunstvirksomhet

og sted. Perspektiver jeg vil diskutere kan overordnet beskrives som geometriske perspektiver og livsverdensperspektiver på sted. Kort fortalt er vi i et geometrisk perspektiv plassert i samfunnet/i et rom av ulike bakenforliggende strukturer, mens i et livsverdensperspektiv ser man på hvordan dette rommet blir forstått og fylt med mening av de som opplever rommet (Birkeland 2014:45). Videre vil jeg også ta opp forholdet mellom disse to stedsforståelsene der jeg ser på hvordan man analytisk kan forstå hvordan de ytre strukturene henger sammen med vårt subjektive og reflekterte forhold til det stedet vi lever på. Til sist vil jeg diskutere hvordan et sted ikke bør ses på som en statisk størrelse, men som noe mer-enn-lokalt og som er i stadig endring gitt tilknytning til verden utenfor.

De ulike teoretiske perspektivene jeg tar opp her mener jeg på ulike måter er med på å gi meg anvendelige teoretiske verktøy for analysen av Frikar og Fjaler Teaterfestival når det kommer til måter å forstå deres lokalisering og måter de inngår i denne lokaliseringen.

3.2 Kart, beskrivelser og planlegging: regionalgeografi og romanalyser

Mine undersøkelser har ledet meg til teorier om sted, rom, regioner, lokaliteter og det globale. Dette er et forskningsfelt som er særlig viktig i samfunnsgeografi. For å få et bilde på utviklingen av forståelsene av disse begrepene starter jeg et godt stykke tilbake i tid. Som vitenskapelig felt tok samfunnsgeografien form i 1800-tallets Europa (Hansen og Simonsen 2005:46). Interessen for geografifaget hang på mange måter sammen med industrirevolusjon og de mektige europeiske staters behov for å vite mer om verden utenfor Europa på jakt etter ressurser og råvarer. Denne ekspanderende vitenskapen om ulike områder på planeten vår hadde som mål å *identifisere og beskrive* verden og hva som gjorde ett område ulikt et annet. Kartet ble den geografiske vitenskapsmannens viktigste verktøy.

I disse *encyklopediske beskrivelsene* var man ikke utelukkende opptatt av de naturlige forholdene, men også de menneskelige og de kulturelle. Mennesker, natur og kultur ble beskrevet fra et perspektiv hvor man søkte å se sammenhengene mellom menneskers liv og væremåte og deres naturgrunnlag (Hansen og Simonsen 2005:49). Verden ble her forstått som en globus inndelt i verdensdeler og regioner, og ulike klimatiske og naturlige variasjoner ble ansett som grunnlaget for hvorfor også mennesker og kulturer var ulike fra region til region. Natur og kultur sett i sammenheng var grunnlaget for grensdragning mellom folk og regioner.

Tim Cresswell beskriver denne geografitradisjonen som en *regional* geografi opptatt med det partikulære ved ulike regioner (2004:16). Han sier om denne forskningstradisjonen at

”[t]he central word was region rather than place. The characteristic mode of operation for regional geographers was to describe a place/region in great detail, starting with the bedrock, soil type and climate and ending with 'culture'” En slik forsker står og ser på verden og beskriver den slik den fremstår for henne.

Det vitenskapsteoretiske grunnlaget for den beskrivende regionalgeografien var troen på at kunnskap om verden er *objektiv*, at verden slik den fremstår for oss er sannheten om verden. Utgangspunktet for å forstå verden slik er en ontologisk tro på at verden der ute, den vi ser og sanser i sin essens er slik vi oppfatter den. Verden er slik vi sanser den. Punktum. Geografens innsamling av empiri gjennom observasjoner av natur og kultur i ulike deler av verden ble ansett som nøytral vitenskap og den eneste sanne vitenskap (Hansen og Simonsen 2005:51).

Utover 1900-tallet fikk positivismen mer og mer feste i samfunnsvitenskapene og dratt til et ytterpunkt av de logiske positivistene som mente at verden lar seg forklare ut ifra en allmenn lov (Sørensen et al. 2008:94). Dette positivistiske idealet i samfunnsfagene hadde sin inspirasjon fra naturvitenskapenes universelle lover (som for eksempel tyngdekraften). Igjen ble en ontologisk forståelse av verden som sann i sin essens lagt til grunn.

I etterkrigstiden ble denne forståelsen av samfunnet speilet i arbeidet med gjenopprettelsen av Europa i etterkrigstiden i *spatial science*, på norsk *romlige analyser* (Birkeland 2014:34). Igjen ble verden forstått utenfra. Gjennom matematiske og kvantitative analyser kunne man finne ut at hvis naturressursene ligger der, bør fabrikkene ligge her og byene der for maksimal effektivitet (satt på spissen). Forholdet mellom samfunn og rom ble mer eller mindre forstått matematisk med det mål å effektivisere menneskelig ressursutnyttelse gitt den geografiske plasseringen. Folks subjektive oppfatning av disse stedene ble derimot ikke i nevneverdig grad en del av denne romplanleggingen.

Vitenskapsidealet i *spatial science* var at verden kan måles kvantitativt og at samfunnet kan kausalt planlegges og forsøkt kontrollert. Denne forståelsen av den menneskelige geografi brukes også i dag for eksempel i utvikling av byer/bygder/områder. Vi ser det godt i diskusjoner rundt eksempelvis Bjørvika i Oslo (Bjørvika Utvikling, ukjent år). En slik geografisk forståelse er slik som regionalgeografien, en forståelse av verden som sett ovenfra/utenfra, altså en form for geometrisk perspektiv på samfunnet. I diskusjonen rundt utviklingen av Bjørvika kommer riktignok også folks bruk og oppfatning av dette området med i en del av suksesskriteriene. Dette viser at hvordan jeg og du subjektivt forstår det rommet som omgir oss, hvordan vi har det her og hvilken betydning steder har for oss også er av betydning når det kommer til vår forståelse og bruk av steder.

3.2.0 De bakenforliggende strukturer

3.2.1 Radikal geografi

Utover 1960-tallet kom nok en endring i forståelsen av vår geografi. Dette var et oppgjør med den dominerende positivistiske forståelsen av mennesker i verden. Et oppgjør som tok to veldig forskjellige retninger; humanistisk geografi og radikal geografi (Birkeland 2014:34-35). Inspirert av strukturalismen, særlig da Marx' teorier, kritiserte de *radikale geografene* den foregående geografien for kun å ha beskrivelse som motivasjon for analyser av steder og utvikling av steder. De radikale ville dypere til verks og påpekte hvordan verdenssamfunnet også blir strukturert av *maktforhold* (Hansen og Simonsen 2005:71). De ønsket noe mer enn å beskrive regioner eller bedrive utregninger for å finne mest mulig effektiv lokasjon for fabrikker og veier. De hadde et samfunnskritisk formål med sin vitenskap og David Harvey må her nevnes som en av de mest sentrale forskerne.

Hvor den regionale geografien hadde som mål å *beskrive* mennesker og natur på jorden, hadde den radikale geografien som mål å *forklare* hvorfor samfunnet manifesterer seg slik det gjør (Hansen og Simonsen 2005). I Marxistisk ånd lå forklaringene i forholdet mellom klassene. I en slik samfunnsforståelse er måten vi bebor verden et resultat av verken natur eller at vi alle er rasjonelt handlende mennesker. Den er et resultat av de herskende klassers muligheter for å utnytte de underliggende klasser. Hvordan verdenssamfunnet, byer og land utvikler seg blir først og fremst et resultat av maktstrukturene i samfunnet.

Denne geografitradisjonen lever i beste velgående, men må sies å ha fått et mer nyansert bilde på hvilke maktstrukturer som strukturerer verdenssamfunnet. Kjønnsperspektivet er en slik nyansering. En geograf som her virkelig er verdt å nevne, som jeg også har funnet relevant for denne oppgaven, er Doreen Massey. I hennes studier, som *Space, Place and Gender* fra 1994, ser hun på hvordan klasserelasjoner og relasjoner mellom kjønn, det hun kaller *sosiale relasjoner*, skaper strukturer i samfunnet (Massey 1994:2). Masseys begreper og tilnærming til forståelsen av stedene jeg har undersøkt har derfor vært nyttig. Et eget underkapittel om henne kommer om litt.

Før jeg går nærmere inn på Masseys stedsforståelse vil jeg gå inn på flere av de teoretikerne som har forstått samfunnet som strukturert av faktorer utenfor hvert subjekt. De har som Harvey og de radikale geografene søkt å vise hvordan vår plassering av verden struktureres av maktfaktorer. Først ut er en av kulturstudienes viktigste teoretikere Pierre Bourdieu som forstår samfunnet som bestående av ulike felter strukturert av kulturell og

økonomisk kapital (Bourdieu 1995). Deretter ser jeg på Michel Foucault (1972) og hans forståelse av samfunnet som diskursivt strukturert; altså at samfunnet slik vi forstår det er språklig konstruert. Begge disse to forståelsesmåtene mener jeg er anvendelig i min oppgave.

3.2.2 Feltteori, kulturell kapital og habitus: Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu er som nevnt en av sosiologiens mest betydningsfulle teoretikere (Larsen 2013). Kultursosiologen Per Mangset (2013:11) påpeker at Bourdieu har vært mye brukt som teoretisk perspektiv også i analyser av norsk kunst- og kulturliv og referer til forskere som Solhjell (1995), Vestheim (1995), Danielsen (2006) og Røyseng (2007). Også Dag Solhjell og Jon Øien baserer seg på bourdieusk feltteori i sin analyse av det norske scenekunstheltet (2012). De to sistnevnte identifiserer tre delfelt innad i kunstfeltet; det eksklusive, det inklusive og det kommersielle delfelt.

Bourdieu er altså en hyppig brukt teoretiker i kulturstudiene, noe som sannsynligvis kommer av hans mer nyanserte forståelse av makt hvor symbolikk og språk står sentralt, i motsetning til de radikale samfunnsgeografene som fokuserer mest på økonomiske forhold. Til tross for at Bourdieu senere har blitt nyansert og kritisert av både norske og ikke-norske forskere er Bourdieus begreper hyppig brukt for å betegne hvordan samfunnet er inndelt og strukturert (Mangset 2013:11).

Bourdieu anså samfunnet i sin helhet som strukturert av noen overordnede/bakenforliggende strukturer som plasserer oss i ulike posisjoner i denne strukturen. Hos han består denne strukturen av ulike *felt og delfelt* (Aakvaag 2008:155). Innad i feltene struktureres aktørenes posisjoner ut ifra deres maktposisjon som er gitt av mengden *kulturell og økonomisk kapital* de besitter.

Social space [felt/delfelt] is constructed in such a way that agents or groups are distributed in it according to their position in the statistical distribution based on the two differentiation principles, which in most advanced societies, such as United States, Japan or France, are undoubtedly the most efficient: economic capital and cultural capital (Bourdieu 1996).

Denne måten å forstå hvordan det sosiale rommet struktureres er i tråd med den radikale samfunnsgeografien hvor samfunnet nettopp forstås som et *strukturert rom*, altså i et geometrisk perspektiv. Det som skiller Bourdieu fra den marxistisk-radikale samfunnsgeografien slik jeg har presentert den ovenfor er at han deler opp samfunnet i felt og

delfelt som hvert felt innehar sine egne kilder til makt, altså *feltspesifikke kapitalformer* (Aakvaag 2008:155). Aktørenes besittelse av kulturell og økonomisk kapital er det Bourdieu mener strukturerer vår posisjon i samfunnet i en *hierarkisk* samfunnsstruktur. En slik strukturering av rommet mener Bourdieu også har en geografisk, romlig dimensjon.

[...] all agents are located in this [social] space in such a way that the closer they are to one another, the more they share in those two dimensions, and the more they are remote to another, the less they have in common. Spatial distances on paper are equivalent to social distances.

[...]

The structure of social space thus manifests itself, in the most diverse contexts, in the form of spatial oppositions, inhabited (or appropriated) space functioning as a sort of spontaneous metaphor of social space (Bourdieu 1996).

Altså er det ikke bare hvert felt som er hierarkisert, men hierarkiseringen følger også en sentrum-periferi-dimensjon med sentrum kvalitativt på topp. Muligens er det dette kultursosiolog Per Mangset har latt seg inspirere av i rapporten *Kunstnere i Sentrum* (1998). I rapporten spør Mangset om maktstrukturene i kunstfeltet også følger en slik sentrum-periferi-dimensjon. Altså om det er slik at kunstnere i distriktene innehar mindre symbolsk og kulturell kapital enn kunstnere i Osloregionen, noe som til en viss grad bekreftes (Mangset 1998:102). Oslo-regionen forstås her som alt innenfor og distriktet alt utenfor Oslo by og kommunene Bærum, Asker, Nesodden, Oppegård, Lørenskog og Nittedal (1998:73).

Før jeg går videre med diskusjonen rundt Bourdieus stedsforståelse vil jeg stoppe litt ved dette begrepet *distrikt*. Hvorfor har alt utenom Oslo-regionen fått denne betegnelsen og hvilken ladning har egentlig dette begrepet i Norge? Tor Selstad diskuterer begrepet *distrikt* i en historisk diskursanalyse av distrikts- og regionalpolitikken i Norge fra 1800-tallet frem til i dag (2003). Selstad skriver at begrepet *distrikt* dukket opp i den politiske diskursen i gjenreisningstiden etter andre verdenskrig som en betegnelse først og fremst på Nord-Norge og Finnmark. Dette ble ansett som et område under statlig ansvar med sterkt behov for gjenoppbygging etter krigens herjinger (2003:31).

I senere tid har begrepet flyttet på seg som betegnelse for også andre områder og kommuner på norgeskartet med behov for ulike former for ekstra velferdstiltak. Distriktet blir på denne måten betegnelsen på et område som økonomisk og sosialt er lavere utviklet enn sentrum. I senere tid har begrepet *region* blitt tatt i bruk som alternativt begrep og brukt for å komme utenom mulige negative konnotasjoner ved begrepet distrikt. Selstad sier her at

begrepet *regionalisering* først og fremst betegner prosesser hvor ansvar for egen utvikling blir overført fra stat og til de aktuelle regioner (Selstad 2003:69).

”Distrikt” blir altså både og Mangset og Selstad et begrep på noe som står i en kvalitativ lavere stilling eller er underutviklet i forhold til sentrum. Dette er i tråd med hvordan Bourdieu plasserer aktører i rommet hvor periferien/distriktet er ekvivalent med aktører og institusjoner som innehar lavere kulturell kapital. Selstads analyse er riktignok ikke en Bourdieusk analyse av norsk politisk diskurs, men Selstads artikkel gir uansett mat for å underbygge Bourdieus samfunnsforståelse.

Situeringen av aktørene innad i Bourdieus sosiale rom struktureres som nevnt av deres *feltspesifikke kapital*. På kunstfeltet er denne kapitalens valuta status og anerkjennelse og kilden til å skaffe seg slik kapital befinner seg hos sentrums toneangivende kunstinstitusjoner. Jo lengre vekk fra sentrum du er lokalisert, jo lengre ut i distriktene, dess lavere ned på den kulturelle og sosiale rangstigen vil du befinne deg. Plassering i dette rommet er gitt av aktørers *relasjonelle mengde symbolsk kapital* (Bourdieu 1995:33). Andre variabler som er med på å belyse din plassering, variabler som subjektiv refleksjon og aktiv stillingstaken til disse posisjonene, er ikke med i Bourdieus strukturerte samfunnskart (noe som også er hans poeng).

Selv om Bourdieu også forsøker å vise hvordan vi som reflekterende og medskapende aktører er med på å påvirke strukturene gjennom sitt *habitusbegrep*, så er mye av kritikken mot Bourdieu at han blir for strukturdeterministisk i synet på menneske-samfunn (Aakvaag 2008:167). Det aktivt fortolkende, reflekterende og kritiske subjektet forsvinner i stor grad teoriene om felt og kapitalformer.

Bourdieu har en rekke påstander som jeg støtter, men det jeg stiller spørsmål ved i analyser som tar i bruk hans teorier er altså hvor mye den feltspesifikke kapitalen har å si for hvordan aktørene selv forstår sin væren og sitt handlingsrom på stedene hvor de er lokalisert. Er det slik at det er de kunstfeltspesifikke strukturene som gir deres forståelse av deres lokasjon og det handlingsrommet de opplever der?

I mine undersøkelser finner jeg at det ikke nødvendigvis er kunstfeltspesifikk kapital som er den eneste relevante analysedimensjon for posisjonen til Fjaler Teaterfestival og Frikar i henholdsvis Dale i Fjaler og Aurdal i Valdres. Kunstfeltets strukturer er tilstede, ja, men slik jeg ser det forholder de seg ikke til sitt sted utelukkende som et sted som står i en mindreverdige posisjon i forhold til sentrum.

Jeg vil argumentere for at kunstfeltets verdistruktur fungerer mer som en form for referansestruktur som aktørene både tar del i og bruker på reflekterte måter. Min

argumentasjon er at aktørenes forhold til strukturene (sagt på en veldig sosiologisk måte) er mer nyansert enn det Bourdieu forfekter uten at jeg vil påstå at feltstrukturene ikke er relevante. Selstads analyse er jo et eksempel på at menings- og maktstrukturene mellom sentrum og periferi (distrikt) er et relevant utgangspunkt for å forstå norsk utviklingspolitikk.

Det jeg mener jeg trenger for å besvare problemstillingen i denne oppgaven er en forståelse av sted som åpner opp for flere perspektiver, perspektiver som også innlemmer forståelsen av et sted som et *opplevd og fortolket handlingsrom*. Med andre ord er jeg ute etter tilnærminger som åpner opp for subjektiv meningskonstruksjon og reflektert bruk av strukturene. Mitt fokus er jo også på *scenekunstnernes forståelse* av egen lokasjon. Jeg har både fenomenologien og Anthony Giddens' strukturasjonsteori i tankene.

Før jeg kommer så langt vil jeg gå litt nærmere inn på flere relevante teorier innenfor de geometriske perspektivene som belyser hvordan vår forståelse av rommet tar form. Michel Foucault og Edward Said er her hovedbidragene. Deres teorier belyser også hvilke implikasjoner vår forståelse av vår plassering kan ha for hvordan vi forstår andre steder.

3.2.3 Konstruksjon og reaksjon: Michel Foucault og Edward Said

Påpekingen av hvordan steder og vår væren i verden ikke nødvendigvis har en ontologisk sannhet har også ledet til forklaringer om viten og kunnskap om verden som språklig konstruert. Dette er en vending i samfunnsvitenskapene som har hatt stor innvirkning på flere fagtradisjoner. Hansen og Simonsen beskriver dette som en kulturell vending i geografifaget (2005:101).

Språkstrukturalister som Claude Lévi-Strauss og Ferdiand de Saussure må sies å være viktige kilder for de poststrukturalistiske teoriene. Deres påstand er at språket ikke er referensielt, altså at det ikke er en direkte sammenheng mellom verden der ute og språket vi bruker til å omtale denne verdenen med. ”Språk gjengir eller benevner ikke en virkelighet som eksisterer uavhengig språket selv, tvert imot har språket en konstitutiv rolle som det som utpeker virkeligheten for oss. All erfaring og erkjennelse av verden formidles ifølge Saussure av språk” (Sørensen et al. 2008:43).

Michel Foucault er en av de som har betydd mest når det kommer til videreutvikling av en teori hvor vår samfunnsforståelse forstås som språklig konstruert. I sine genealogiske undersøkelser av vår kunnskap om samfunnet er hans påstand at vår viten er strukturert av overordnede diskursive formasjoner, *epistemer* (Foucault 1972:190-192). Disse diskursive formasjonene er utviklet over tid, slik at kategorier som for eksempel normalitet og galskap er

ikke bare kategorier som oppleves som sanne her og nå, men er kategorier utviklet over tid. Altså er vår samfunnsforståelse et produkt av historisk etablerte diskurser. Epistemene, slik Foucault legger de frem, strukturerer våre epistemologiske prosesser.

Dette legger grunnlaget for hvordan vi kollektivt deler forståelser av fenomener, for eksempel et sted. Vår kunnskap om et sted kan sånn sett anses som noe vil bli sosialisert inn i og som også gjerne overføres fra generasjon til generasjon som en slags arv. Foucault var ute etter å sette et kritisk lys på hva vi kategoriserer som innenfor/utenfor normaliteten ved å belyse hvordan slike kategorier ikke er ontologisk sanne, men sosialt konstruert (Aakvaag 2008:312).

En slik forståelse av hvordan vi konstruerer innenfor/utenfor (sentrum/periferi) er også noe Edward Said påpekte i sitt viktige verk *Orientalism* fra 1977 (Said 1995). Her satte han kritisk lys på de forestillinger den vestlige verden gjennom tidene har hatt (og fortsatt har) på de arabiske landene. Et perspektiv som ifølge Said har de konsekvensene at vi kategoriserer folk herfra ut ifra de fordommer vi har om kultur og levemåte i disse landene. I følge Said avspeiler denne kategoriseringen en vestlig nedvurdering av arabisk folk og kultur i både måten vi avbilder og omtaler folk herfra. En prosess han kaller orientalisering.

Et eldgammelt eksempel på hvordan overordnede meningsstrukturer påvirker hvordan vi oppfatter og tegner verden er kartet Hereford Mappa Mundi fra ca 1300. Kartet mener jeg belyser både Suids påstand om vestens orientalisering av Østen og Foucaults påstand om hvordan vi konstruerer verden gitt de meningsstrukturer (epistemer) vi er innfelt i. En tolkning av Mappa Mundi er at det avspeiler hvordan verden blir seende ut når ens forståelse av verden er gitt både av vitenskapen og religionen.

Mappa Mundi kan sies å være et slags kompromiss av hvordan tegneren så verden; han så hav, han så land, han så byer og han så folk, men han var også nedfelt i en forståelse av at dette er Guds rike og i sentrum av dette riket lå Jerusalem. I kartet er Jerusalem derfor tegnet inn som verdens midtpunkt. Nærmest Jerusalem ligger Middelhavet og Europa, helt på topp ligger Paradis, i høyre ytterkant ligger stedet hvor de mer monstrøse vesenene holder til og helt til venstre finner vi finurlig nok nordmenn *med* ski på beina (Hereford Mappa Mundi, ukjent år). Kartet avspeiler altså verden som både fysisk, mytologisk og kristent strukturert (Hereford Cathedral, ukjent år).



Bilde: Hereford Mappa Mundi (ukjent år).

Ikke vet jeg om Foucault eller Said hadde slike kart i tankene, men kartet mener jeg er et flott bilde på hvordan verden forstås av noen hvis kunnskap og bevissthet er nedfelt i overordnede sannheter om hva som er sentrum/innenfor og hva som er periferi/utenfor.

Foucaults diskursteorier hatt stor innvirkning på geografifaget (Hansen og Simonsen 2005:88).¹ Steder, måten vi beveger oss og blir plassert i rommet blir også blant flere geografer ansett som diskursivt konstruert. Som Bourdieus feltteori vil jeg påstå at Foucaults diskursteori er i tråd med det geometriske perspektivet på verden, hvor mennesker får sin posisjon gitt overordna meningsstrukturer.

¹ Foucaults teorier i forhold til geografi og romlig strukturering inngås i detalj i boken *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography* (red. Crampton 2007).

Foucaults teorier har også blitt utsatt for mye kritikk (les Aakvaag 2008:321-328). For denne oppgaven er det viktig å stille spørsmålstegn ved diskursenes konstituerende kraft for forståelse av rommet og samfunnet. Likevel vil jeg også påstå, også med grunnlag i mine egne undersøkelser av Fjaler Teaterfestival og Frikar dansekompani, at det å forstå mennesker som deltakere i en diskursiv oppbygd kollektiv stedsforståelse er en produktiv forståelsesmåte i analyser av kunstaktørers relasjon til steder hvor de er lokalisert. Slik jeg vil komme tilbake til i analysen kan stedene Dale i Fjaler og Valdres ses på som diskurser og gjerne som *flere* diskurser på en og samme tid. Denne forståelse av stedet som noe hvis mening er flertydig og tidvis utydelig, finner jeg også hos geografen Doreen Massey. Henne vil jeg straks vil komme tilbake til.

Når det kommer til Foucault finner jeg hans genealogiske perspektiv fruktbart for min analyse. Slik jeg har forstått både Valdres og Dale har begge stedene en historisk dimensjon ved sitt meningsinnhold som aktørene her tar del i på ulike måter. Også Tim Ingold er inne på et slikt perspektiv i hans forståelse av landskap som noe mennesker har formet og tilskrevet mening *over tid* slik at landskap vi befinner oss i (og steder vi er på) alltid allerede er full av spor etter levde liv: "[...] landscape is constituted as an enduring record of – and testimony to – the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in doing so, have left there something of themselves" (Ingold 2000:189).

Jeg vil derfor ikke vekk fra forståelsen av steder som konstruert av sterke diskurser eller som noe som allerede består av foreliggende meningsinnhold. Imidlertid trenger jeg også, slik jeg flere ganger har antydnet, perspektiver som åpner opp for subjektets forståelse av stedene og teori som åpner opp for at vi som mennesker på et sted aktivt kan ta i bruk stedets strukturer og på denne måten være med på å påvirke stedets meningsstrukturer. Nå er det på tide med litt fenomenologi og strukturasjonsteori.

3.3 Et meningsfullt sted for meg: humanisme og eksistensialisme

Jeg nevnte tidligere at samfunnsgeografiens positivismeopprør tok to retninger hvor den ene var den radikale geografien. Den andre hadde sitt vitenskapsfilosofiske grunnlag i fenomenologien og eksistensialismen, en retning som blir beskrevet som en *humanistisk samfunnsgeografi* (Hansen og Simonsen 2005:64-65). Denne retningen, inspirert av fenomenologi og eksistensialisme stiller også grunnleggende spørsmål ved vår viten om verden.

I fenomenologien legges det vekt på å forstå fenomener (eksempelvis et sted) ut ifra førstepersonsperspektivet. Edmund Husserl, fenomenologiens far, brukte begrepet *livsverden* som et begrep på et slik førstepersonsperspektiv. Begrepet beskriver hvordan vi alltid allerede er innfelt i en bevissthet som gir oss vår forståelseshorison (Sørensen et al. 2008:101-102). Dette indikerer videre at vi alltid allerede er innfelt i et subjektivt perspektiv. En slik forståelse av vår utsikt til verden stiller grunnleggende ontologiske og epistemologiske spørsmål; hvilke universelle sannheter kan vi påstå om verden dersom vår kunnskap alltid er farget av vår subjektivitet? Denne problemstillingen utfordrer det strengt geometriske perspektivet på sted hvor sted blir et objekt vi kan studere utenfra.

Et fenomenologisk perspektiv postulerer en sammenslåing av ontologi og epistemologi (i en onto-epistemologi), altså at vi aldri kan nå en objektiv sannhet om verden vi lever i, men at vår kunnskap alltid er farget av den bevisstheten vi allerede er innfelt i. Konsekvensene av den humanistiske vendingen i geografien er med det at når vi søker å definere et sted, så kommer vi ikke utenom at våre resultater er preget av vår egen forståelseshorison. Vår egen livsverden vil alltid være en del av kunnskapen om verden som vi tilegner oss.

Blant de mest fremstående humanistiske geografene var Edward Relph, Yi-Fu Tuan og Anne Buttner (Cresswell 2004:19-20). På 1970-tallet presenterte disse en fenomenologisk fundamentert måte å forstå sted. En slik fenomenologisk forståelse av verden legger til grunn at kunnskap om verden kommer av at verden er *erfart* av *noen*. Relph skulle i utgangspunktet skrive sin doktorgrad om forholdet mellom kanadiernes nasjonale identitet og en del av Canadas landskap (the Canadian Shield). Om Relphs arbeid med denne tematikken skriver David Seamon og Jacob Sowers at:

As his project progressed, he became dissatisfied with the lack of philosophical sophistication given to the definition of place. Relph found this supposed conceptual pillar of the discipline to be superficial and incomplete, especially in terms of the importance of place in ordinary human life. *How could one study place attachment, sense of place, or place identity without a clear understanding of the depth and complexity of place as it is experienced and fashioned by real people in real places?* Eventually, Relph scrapped his Canadian Shield study and shifted focus to a broader look at the nature and meaning of place as it plays an integral part in the lives of human beings (Hubbart et al. 2008:43, min utheving).

I sitt arbeid fant Relph ut at forståelsen av et menneske i verden slik det ble forstått i regionalgeografien og den radikale geografien ikke evnet å si noe om hvordan vi mennesker

selv opplever og knytter mening til steder vi er på og lever i. Gitt hans argumentasjon er ikke verden, samfunnet og oss i det hele kun noe vi er plassert i. Verden er også opplevd. Den blir *fylt med mening av de som lever i verden* og får å kunne forstå hvordan steder blir opplevd må man ta utgangspunkt i subjektets perspektiv – i deres livsverden.

Edward Relph og de første humanistiske geografene flyttet med andre ord fokus fra stedet forstått som et abstrakt rom til stedet forstått som en subjektiv konstruksjon; til sted som noe som får et meningsfullt innhold gjennom våre levde liv hvor vi i en eller annen form interagerer med stedet.

3.4 Det geometriske rommet og livsverdenens sted

De ulike forståelsene av vår eksistens på planeten jorda som regionalgeografien, romanalysene, den radikale geografien og humangeografien gir kan ses i lys av begrepene *rom og sted*. Dette er begreper som senere er mye diskutert og fortsatt diskuteres i stedslitteraturen (Levfevre 1991, Tuan 1977, Soja 1989, Relph 1974, Massey 1994 og 2005). Om ulikhetene mellom begrepene sier Tim Cresswell at

”space [altså rom] has been seen in a distinction to place as a realm without meaning – as a ‘fact of life’, which, like time, produces the basic coordinates for human life. When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place [sted]” (2004:10).

Regionalgeografien og den radikale geografien og i stor grad Bourdiues feltteori og Foucaults diskursive rom legger vekt på å se samfunnet som et *rom* hvor mennesket på en eller annen måte er plassert. Regionalgeografien beskriver rommet og skriver inn mennesket i dette rommet. Den radikale geografien ser på samfunnet som et rom bestående av sosiale relasjoner strukturert av maktforhold. Bourdieu ser hvordan vi plasseres i rommet gitt vår mengde og sammensetning av de ulike kapitalformene. Foucault ser på vår sosiale plassering som et resultat av en diskursiv, genealogisk konstruksjon av mening i rommet. Min påstand er at alle er perspektiver som beskriver rommet utenfra. Et slik utenfra-perspektiv beskrives hos Inger Birkeland som *det geometriske perspektivet* på verden (2014:45).

Fenomenologien tar utgangspunkt i hvordan mennesker opplever dette rommet, altså gjør som i sitatet fra Cresswell; de investerer mening i sin omverden slik at omverdenen ikke bare blir et abstrakt rom. Det er her begrepet *sted* har fått en egen betydning i humanistisk geografi hvor sted søkes forstått gjennom et livsverdensperspektiv (jf. Ingold 2000). Gjennom

et slikt perspektiv mener jeg at man kan forstå hvordan vi som enkeltmennesker kan oppleve et sted; som et sted vi ønsker å være, som et sted vi ønsker å dra til, som et sted hvor vi ser muligheter for å leve et godt liv, som et sted vi kan oppleve tilhørighet og stedet som et hjem. Dette er stedsforståelser jeg har funnet relevante for denne oppgaven.

I tråd med et slikt perspektiv skriver Birkeland hvordan et sted kan anses som et perspektiv på verden, altså som et premiss for din livsverden (2014:32). Sted kan på denne måten anses som en faktor som ligger bakenfor epistemologiske prosesser; som en meningssammenheng du står i og ser verden fra som påvirker hvordan du opplever og forstår det du omgir deg med. Fra ett sted er verden slik og sånn ut, fra et annet sted blir verden litt annerledes. I vår dagligtale snakker vi jo slik; at vi trenger å komme oss bort en liten stund for å få ting i perspektiv. Ei uke på hytta, så er alt reparert. Eventuelt et år i India for å oppleve en annen kultur og andre levesett. Gitt sted som perspektiv, blir sted et premiss for vår tenkning og vår viten. Denne måten å forstå sted på; som et perspektiv er også i tråd med Edward Saids påstand om at den vestlige verden fra sitt perspektiv foretar en orientalisering av de arabiske landene. Fra et vestlig perspektiv blir verden i øst et eksotisk og annerledes sted.

I utgangspunktet hadde jeg som mål å la det fenomenologiske livsverdensperspektivet være førende for denne masteroppgaven. Grunnen for dette var en frustrasjon over begrepet *distrikt* som den generelle betegnelsen på alt utenfor sentrum og som jeg gjennomgående oppfattet som betegnelsen på noe som sto i en underlagt relasjon til sentrum. Særlig var dette tydelig i analyser av kunstfeltet (les Mangset 1998). Her fant jeg lite grunnlag for å få innsikt i hvordan scenekunstnerne selv forstår sin lokasjon.

Underveis i mine undersøkelser har jeg imidlertid funnet ut at det å bare bruke livsverdensperspektivet ikke helt får teori og empiri til å henge sammen. Jeg måtte underveis i prosessen vende tilbake til geometriske perspektiver på sted, men da med henblikk på at disse ulike perspektivene; det fenomenologiske og det geometriske kan utfylle hverandre. Dette kommer av at jeg har gjennom mine analyser har fått en forståelse av at *sted* både er noe scenekunstnerne subjektivt forstår i tillegg til at *sted* kan ses gjennom et romlig perspektiv hvor aktørene er plassert.

Spørsmålet i vektingen mellom et geometrisk perspektiv og et livsverdensperspektiv på sted blir derfor hvordan disse står i forhold til hverandre. Er sted først og fremst noe jeg er plassert i eller er sted primært noe subjektivt forstått? Et alternativ til denne dualiteten er å si at det er begge deler. Den britiske sosiologen Anthony Giddens er en som har gjort forsøk på det sistnevnte (1996).

3.5 Praktisk bevissthet og bruk av strukturene: Anthony Giddens

Anthony Giddens' strukturasjonsteori og hans teori om det *refleksive selvet* anser jeg som et nyttig verktøy for å forstå relasjonen mellom subjekt og struktur (Giddens 1996). Denne teorien går ut på hvordan vi på en reflekterende og bevisst måte forholder oss til og *bruker* de meningsgivende strukturene. Giddens mener jeg på denne måten gir et mer (teoretisk) rom for det reflekterende og aktivt meningsskapende subjektet. Giddens snakker ofte om struktur som språket vårt (Giddens og Pierson 2002:81-82), noe som nok i stor grad handler om at han tar utgangspunkt i språkteoriene til filosofen Ludvig Wittgenstein som forsto språket som noe vi *bruker* for å orientere oss i samfunnet på en meningsfull måte (Barker 2012:100). Når jeg her omtaler Giddens og strukturene tenker jeg ikke bare på språket, men meningsstrukturer som sådan og mer spesifikt meningsstrukturer knyttet til et sted.

Giddens viser gjennom strukturasjonsteorien et litt annet forhold mellom subjektet og strukturene enn det som finnes i Foucault og Bourdieus teorier.² For det første teoretiserer Giddens subjektet som et *refleksivt selv* som selv er i stand til å *kontinuerlig* vurdere seg selv og sine handlingsmuligheter innad i strukturene (Giddens 1996:25-26). Ved å påstå en kontinuitet ved vår selvforståelse påstår Giddens også at vår identitet ikke er noe ferdig, men noe vi *biografisk* lever (Giddens 1996:25). Det han mener med vår biografiske selvforståelse er at vår identitet er i stadig prosess gjennom at vi kontinuerlig reviderer hva og hvem vi forstår oss selv som ut ifra vår fortid, vår nåtid og muligheter vi ser for vår fremtid. Det som skaper denne revideringen er at vi lever i en tid hvor vi konstant står overfor en strøm av informasjon om mulige måter vi kan leve våre liv på.

En slik fremtidsdimensjon mener jeg også er anvendelig i en analyse av en persons forståelse av sitt sted. Hvilke muligheter vi har, enten det er med tanke på jobb, studier eller kjærlighet, er et spørsmål ofte knyttet til stedet vi er på. Gjennom et slikt perspektiv kan sted ses på som nettopp *kilden til mulige utkast* for vår fremtid, noe som igjen vil tilsi at steder vi bebor er en viktig del av vår kontinuerlige revidering av hvem vi vil være og hva vi ønsker å gjøre med vår fremtid. På denne måten kan et sted også anses å være et *rom av muligheter*.

Vår refleksive holdning til oss selv og verden mener Giddens bunner i vår *praktiske omgang med verden*, et syn på subjektet Giddens henter fra filosofen Ludvig Wittgenstein (1889-1951) (Aakvaag 2008:133). Gjennom at vi lever våre liv i kontinuerlig interaksjon med

² Nå påstår ikke jeg her at Foucault og Bourdieu *ikke* tar høyde for reflekterte og aktivt handlende subjekter/aktører, men i *denne* oppgaven bruker jeg de delene av deres teorier hvor subjektet i større grad er underlagt strukturenes rammer. Hos begge disse to teoretikerne er det endringer i synet på subjekt-aktør-relasjonen fra tidlige til deres senere teorier.

omverdenen lærer vi hvordan vi ”bør te oss” for å være en del av samfunnet og hva vi eventuelt må gjøre hvis vi vil vise at vi tar avstand fra samfunnet. Giddens’ syn på forholdet mellom struktur og subjekt er sånn sett at meningsstrukturene fungerer som regler og begrensninger, men *også som betingelser for handling* (Giddens og Pierson 2002:19). Strukturene blir dermed noe vi *kan støtte oss på og bruke i handlig*.

Hvis vi så legger til grunn at et sted består av ulike strukturer av både kulturell, sosial og/eller politisk art, så kan det også argumenteres for at sted er noe vi kan bruke. På denne måten får sted en funksjon. En funksjon som arbeidsplass eller hjem eller en mer praktisk funksjon som noe vi bruker i handlinger som for eksempel markedsføring av produkter eller i turistnæring. Sørlandschips bruker Sørlandet for å selge potetgull, Tine bruker Norge for å selge melkeprodukter og som jeg skal vise i kapitlet om Valdres, bruker Valdres Natur- og kulturpark Valdres for å lokke til seg turister og nye næringer. Gjennom slike former for bruk av steder kan vi også være med på å utfordre og endre etablerte strukturer som skaper bestemte stedsforståelser (jf. Giddens 1996).

Giddens forståelse av strukturer som noe som ikke bare strukturerer handling, men også gir betingelse for og muliggjør handling, mener jeg åpner opp for at strukturer og dermed også steder kan anses som ikke-ferdige og formbare. Denne åpningen av et steds betydning som noe uferdig er også sentralt hos Doreen Massey. Hun legger til grunn en forståelse av rom som ”the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality” og noe som er ”always under construction” (2005:9). Hvor Giddens ser på det biografiske selvet kan man si at Massey ser mer på det biografiske stedet, men hos henne er det gjerne ikke bare ett individ som konstruerer identitet. I lys av hennes romforståelse blir sted summen av et kakofoni av stemmer som ønsker å definere et steds identitet:

[...] [c]learly places do not have single, unique ’identities’; they are full of internal conflicts. Just think, for instance, about London’s Docklands [et område i sørøst-London], a place which is at the moment [hun skrev dette i 1994] quite clearly *defined* by conflict: a conflict over what it’s past has been (the nature of it’s heritage), conflict over what should be it’s present development, conflict over what could be it’s future (Massey 1994:155).

Masseys beskrivelse av London’s Docklands antyder at et sted utgjøres både av stedsforståelser som sitter hos hver enkelt av oss, men også i fellesskapet. Vi kan være enige oss imellom og enige med fellesskapet (med de større meningsstrukturene), men partene kan også være uenige. Dette forholdet til strukturer, som noe vi forholder oss refleksivt til,

mener altså Giddens kommer av vår praktiske bevissthet som uløselig er knyttet til vår interaksjon med omverdenen.

Giddens syn på mennesket er muligens noe generell. Er vi alle like kompetente og reflekterte i møtet med strukturene? Dette kan diskuteres. Men uansett er forholdet mellom aktørene og strukturene interessant sett sammen med det jeg i dette kapitlet har hentet fra Bourdieu og Foucault. Setter vi Giddens' refleksive aktører sammen med Bourdieus strukturerte felt underminerer ikke dette de overordnede meningsstrukturenes eksistens, men gir et bilde på hvordan aktørene, også i kunstfeltet, eventuelt kan *bruke* de feltspesifikke strukturene på reflekterte måter. Strukturene blir sånn sett midler for handling. I denne oppgaven setter jeg i stor grad likhetstegn mellom strukturer og sted og vil videre i analysen argumentere for at aktørene jeg har analysert bruker strukturene, og dermed stedet, i deres kunstneriske praksiser. Både strukturforståelsen til Foucault, Bourdieu og Giddens har jeg funnet relevant.

I neste del av dette teorikapitlet vil jeg bevege meg vekk i fra diskusjonen om hvordan stedsforståelse og aktørforståelse struktureres/blir strukturert og gå mer inn på det prosessuelle ved steder. Hvordan steder for mennesker ikke er statisk diskursive konstruksjoner eller maktfunksjoner, men noe som hele tiden er i bevegelse gitt steders relasjonelle forhold til andre steder. Doreen Massey er her den sentrale teoretiker.

3.6 Hvor går grensene? Mer-enn-lokale steder: Doreen Massey

Doreen Massey er en samfunnsgeograf som også har blitt stående (og fortsatt er) en viktig videreutvikler av hvordan vi forstår sted (Førde et al. 2012:15). Som Foucault og Bourdieu kan det argumenteres for at også Massey er en strukturalist på grunn av hennes fokus på klasseforhold og i tillegg *forhold mellom kjønnene*; altså strukturer som best kan ses i et geometrisk perspektiv. Disse forholdene kaller Massey *sosiale relasjoner*³ (Massey 1994:2). Massey har med andre ord et politisk fokus i sine arbeider om det sosiale rommet (SAGE 2013).

For henne er rom et direkte uttrykk for hvordan sosiale relasjoner strukturerer samfunnet, ikke helt ulikt Bourdieus sosiale rom (Bourdieu 1995). Men når Massey setter likhetstegn mellom sosiale relasjoner og sted argumenterer hun i samme vending for at sted

³ Massey påstår dette med et utgangspunkt Lois Althussers strukturalisme hvor diskurser alltid står i relasjon til hverandre i en overordnet struktur (Birkeland 2014:41).

ikke er en statisk størrelse. Dette begrunner hun i påstanden om at sosiale relasjoner (ikke ulikt Foucault) er diskursivt utviklet *over tid*. Altså får steder en temporalitet.

Poenget hennes her er å underbygge påstanden om at grenser vi drar mellom ulike grupper i samfunnet ikke er basert på en ytre, statisk sannhet, men sosialt konstruerte og prosessuelle grenser (Massey 1994:178). Dette vil jeg si er i tråd med Foucaults genealogiske forståelse av diskursene. Rom, steder og sosiale kategorier må ikke bare forstås som noe som *er*, men også som noe som *har blitt til* og hos Massey *fortsatt er i prosess*.

En viktig forskjell mellom Massey og Foucaults diskursteori er derfor at Foucault først og fremst ser hvordan diskursene er skapt historisk og strukturerer samtiden og mer eller mindre stopper der. Massey innlemmer, slik som Giddens en fremtidsdimensjon ved mening, slik at forståelse av steder og rom skapes i en kontinuerlig, åpent prosess. Altså er steder hos henne noe som alltid er åpent og i utvikling og må forstås i et perspektiv hun kaller *space-time* (Massey 1994:3).

I *Space, Place and Gender* problematiserer Massey postmoderne påstander om hvordan vi nå står overfor en *kompresjon av tid og rom* hvor "det lokale" går i oppløsning (Massey 1994:146-156). Hun tar her tak i påstanden om at steder mister sin betydning gjennom globaliseringsprosesser, noe hun mener har et feil utgangspunkt for å forstå et sted. Å påstå at noe *mister* sin betydning er også å samtidig påstå at dette *hadde* en betydning, en betydning som var fast og så gikk i oppløsning.

Denne kritikken kan rettes mot Anthony Giddens' påstand om hvordan det i postmoderniteten skjer en løsrivelse mellom sosiale handlinger og stedet, gjennom det han kaller *disembedding mechanisms* (Giddens 1994). Her påstår Giddens at vår tid er kjennetegnet av at det globale og det lokale flyter sammen slik at det partikulære og unike ved steder opphører. Massey er altså ikke enig i grunnpremisset i en slik måte å forstå sted. Hun ser heller på steder som noe som alltid har stått i en åpen relasjon til verden rundt og at steder må anses som en unik artikkelasjon av møtet mellom disse relasjonene (Massey 1994:154).

Andre postmoderne teorier Maseys kritikk også kan rettes mot er Mike Featherstones begrep om global kultur og Arjun Appadurais *scape*-begrep (Appadurai 1996). Featherstone mener at det i dag skjer en stedlig løsrivelse av kulturer til en form for "tredje kultur" som eksisterer mer på et globalt nivå uavhengig nasjonale grenser (Featherstone 1990:1). Hos Appadurai kjennetegnes vår tid av en lokal løsrivelse av ulike elementer som teknologier, ideer, media/bilder, kunnskap og finans. Appadurais påstand er at disse elementene (eller hva man skal kalle det) blir *deterriotrialisert* slik at elementene, *the scapes*, mer eller mindre

fungerer autonomt på et globalt nivå og faller utenom staters eller institusjoners maktdomene (Sørensen et al. 2008:178).

En slik postmoderne forståelse av vår væren i en globalisert verden, mener Massey, er en feilaktig oppfatning av hva som skaper steder. I følge Massey mister ikke steder sin egenart fordi steder alltid må forstås sammen med det som skjer i samfunnets sosiale relasjoner. Globaliseringsprosessene for henne er et uttrykk for endringer i de sosiale relasjonene, ikke at sosiale relasjoner løsrives fra det lokale og fra stedet (SAGE 2013). Massey mener derfor at det er viktig å se på endringer på lokale nivået, på steder og på folks muligheter til å bevege seg i og mellom steder, som et uttrykk for globaliseringsprosessene.

Å sammenlenke sted og sosiale relasjoner vil si at steder blir *dynamiske* og *i en evig, åpen prosess* og ikke noe som oppløses gjennom globaliseringsprosesser. Sosiale relasjoner er med på å skape steder og siden de sosiale relasjonene aldri står stille, gjør heller ikke steder det. Denne måten å forstå sted, som et uttrykk for ulike sosiale relasjoner sammenkoblet med verden ellers, finner jeg anvendelig i min oppgave. Hennes forståelse av sted som en sfære av et mangfold av (motstridende) forståelser er også noe jeg tar med meg fra henne. I dette begrepet, slik jeg forstår det, sitter det også et element av subjektiv stedsforståelse. I denne oppgaven henter jeg derfor fra Massey en stedsforståelse hvor sted er et uttrykk for sosiale forhold som kan ses i et geometrisk perspektiv, men også noe som kan forstås som et uttrykk for subjektive forståelser (som ikke alltid er i overensstemmelse).

Birkeland diskuterer om ikke Massey i sitt fugleperspektiviske syn på samfunnet som bestående av dynamiske, prosessuelle, relasjonelle, mer-enn-lokale steder ikke mister litt øye for enkeltmenneskets sted (Birkeland 2014:42). Hvordan skal vi forstå Masseys steder som meningskomplekse steder hvor vi lever våre liv? Det fenomenologiske livsverdensperspektivet mener jeg kan supplere.

Jeg vil argumentere for at Massey er *nok et* viktig bidrag i måten man kan forstå sted i tillegg til Foucaults genealogiske diskurser, Bourdieus feltteorier og fenomenologenes livsverden. Massey tar utgangspunkt i steder som et uttrykk for sosiale relasjoner forstått relasjoner mellom kjønn og klasser. Kjønn og klasser er ikke et fokuspunkt i min oppgave. Likevel har jeg funnet hennes begreper og hennes forståelse av sted som åpent og dynamisk som fruktbare analytiske verktøy for min analyse.

3.7 Lokalt kulturliv i endring

En analyse som er viktig å nevne i min oppgave er rapporten *Lokalt kulturliv i endring* (Aagedal et al. 2009) fordi mitt prosjekt har mange likheter med denne analysen.⁴ I denne rapporten analyserer forskerne tre ulike kulturaktiviteter i Norge; en musikkfestival på Storås, et byutviklingsprosjekt i Drammen og et teater/performance-prosjekt i Kirkenes i en tids- og en romdimensjon.

Denne analysen tar også i bruk Masseys stedsforståelse, men i tillegg stedsforståelsen til Henri Lefebvre om hvordan rom blir skapt/gitt mening gjennom praksis (Lefebvre 1991). Lefebvres teorier er også et aktuelt analyseperspektiv for min oppgave i og med at han også ser på meningsproduksjon gjennom *praktisk interaksjon* med rommet man befinner seg på. Likevel har jeg valgt å la Giddens stå som en hovedreferanse til forståelsen av aktørers praktiske bruk og medskapning av stedsstrukturene av den enkle grunn at jeg har gjennom mitt studieløp hatt mer med Giddens å gjøre og så å si ingenting med Lefebvre å gjøre.

Det som knytter min analyse opp til rapporten *Lokalt kulturliv i endring* er at de, som jeg, undersøker relasjon mellom kulturaktivitet og sted og ser på ulike måter aktivitet og sted påvirker hverandre (jf. Aagedal et al. 2009:24-25). Som tittelen på rapporten tilsier har forskerne tatt utgangspunkt i aktivitetene som noe *lokalt*. Deres tilnærmingen til ”lokalt” er ikke å se på aktiviteten som en aktivitet avgrenset til et geografisk punkt på kartet. Forskerne ser heller på ”korleis kulturlivet kan vere lokalt på ulike måtar”(2009:16). Dette er noe jeg også vurderer i min analyse, men jeg har ikke først og fremst tatt utgangspunkt i begrepet *lokalt*, men begrepene *scenekunst* og *sted*.

Riktignok startet jeg dette masterprosjektet med spørsmålet ’på hvilken måte kan [case] sies å være lokal?’ Allerede under en forundersøkelse i Valdres ble jeg totalt forvirret av dette begrepet på grunn av at folk jeg snakket med la vekt på svært forskjellige ting når det kom til den lokale tilknytningen. Der jeg sto og så på notatene mine denne vårdagen i mars så begrepet ”lokalt” ut som et begrep relativisert ut i meningsløsheten.

Det som da gjorde at jeg reformulerte hele tilnærmingen min var at aktivitetene på mange måter også *ikke* var lokale. Jeg tok derfor et analytisk skritt tilbake og reformulerte oppgaven til å handle om *sted* og *scenekunst* og underveis har temaer som *meningsproduksjon*, *identitet*, *tilknytning/ikke-tilknytning*, *nettverk* etc. vist seg som prekære aspekter ved relasjonen sted og scenekunstvirksomhet. Temaer som jeg gjennom dette kapitlet har vist, er relevante i forskningen på hva et sted kan sies å være og hvordan et sted forstås.

⁴ Det var ikke intensjonen da jeg startet, men etter hvert i arbeidsprosessen har det vist seg at min masteroppgave har mange likheter med denne rapporten.

Dette er også temaer som Aagedal et al. tar opp (2009:23) og derfor er denne rapporten viktig som tidligere forskning for mitt prosjekt.

3.8 Oppsummering: Hvordan forstå virksomhetenes sted?

Oppsummert vil jeg først og fremst si at et sted har vist seg å være et komplekst fenomen å studere. Sett på et kart er et sted *et punkt i rommet* hvor lengdegrad møter breddegrad. Fra mitt (eller ditt) perspektiv, som menneske i verden, er stedet også noe *subjektivt* og noe som kan knyttes til vår egen identitet og følelsesliv. Gjennom et slikt perspektiv blir steder noe *forstått, fortolket og opplevd* (jf. fenomenologien), men er denne forståelsen av steder vi befinner oss på unik og noe jeg helt selv har funnet på? Er svaret nei så må et sted også forstås som et uttrykk for strukturer som på en eller annen måte faller inn i vår bevissthet. Denne ”måten” kan være vår praktiske interaksjon med stedet og stedets strukturer. Her kan man også begynne å snakke om et steds *identitet*, forstått som et uttrykk for strukturer. Disse strukturene kan være stedets historie, stedets politiske strukturer, stedets dialektiske relasjon til omverdenen, eller språklige beretninger om stedet.

En slik vurdering; sted som funksjon av noe subjektivt eller strukturelt går tilbake til de to perspektivene; livsverdensperspektivet og det geometriske perspektivet. Dette peker igjen sosiologiens og samfunnsfagernes debatt om aktør versus struktur som igjen peker til vitenskapsteoriens debatt om objektivisme versus subjektivisme. Mitt argument er at et sted ikke er enten det ene eller det andre. Gjennom min påfølgende presentasjon og analyse av stedene jeg har besøkt og scenekunstvirksomhetene jeg har undersøkt har jeg funnet at flere perspektiver gjelder samtidig.

Mitt argument er at scenekunstnerne og deres virksomheter kan plasseres i et strukturert rom, uten at de er redusert til objekter hvis handling struktureres av dette rommet. Aktørene jeg har undersøkt er også subjekter med sine forståelser av stedene de bebor og som aktivt og reflektert bruker stedet som mulighetsrom for sin praksis. Å åpne opp for en slik multiperspektivisk måte å forstå sted på mener jeg gir plass til min empiri. Resten av oppgaven er mitt forsøk på å begrunne dette.

4.0 FJALER TEATERFESTIVAL

4.1 Innledning

Begge virksomhetene jeg har undersøkt i denne oppgaven mener jeg må forstås sammen med den nære konteksten virksomhetene inngår i. Derfor har jeg valgt å starte dette kapitlet med en beretning om Dale og Fjaler kommune basert på mine egne observasjoner og undersøkelser samt intervjuer med aktører bosatt i Dale. Hensikten er å tegne et mer generelt bilde av Dale og Fjaler Kommune som den konteksten Fjaler Teaterfestival inngår i. Ved å tegne et slikt bakgrunnsbilde, så påstår jeg i samme vending at stedet har en identitet, en helhet – at stedet er unikt. Jeg påstår ikke dermed at den påfølgende presentasjonen er den ene riktige forståelsen av Dale og Fjaler Kommune, men gitt min empiri er dette en forståelse av Dale som flere deler. Det er denne *delte forestillingen* som skaper grunnlaget for dette bakgrunnskapitlet og allerede nå kan jeg referere til teorikapitlet om sted gitt mening gjennom (bruk av) diskursive strukturer (jf. Foucault 1972 og Giddens 1996).

Andre del av kapitlet handler om hvordan Fjaler Teaterfestival ble til og hva som er grunnlaget for at arrangørene organiserer et slikt kulturarrangement på måten de gjør. Her ser jeg også på hvordan arrangørene prøver å skape et teaterprosjekt som de mener i større grad evner å gjøre seg relevant for sitt lokale publikum enn nærmeste teaterinstitusjon - Sogn og Fjordane Teater (SoFt). Her har jeg funnet det relevant å knytte diskusjonen opp til en gammel debatt i kulturpolitikken; sentrums- versus lokalt initiert kulturliv. Både denne delen og neste er basert på intervjuer med kunstfagpersonene bak festivalen; Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund samt et intervju med Ingrid Hansen som er produsent for festivalen og for produksjonsselskapet Sandsund/Lie.

Tredje del av dette kapitlet om Fjaler Teaterfestival handler om hvordan stedet Dale kan anses som en del av teaterfestivalens estetikk. Her vil jeg se på hvordan forståelser av Dale settes sammen med forståelser av teateret, altså hvordan det skapes sammenhenger mellom Dale og teaterfestivalen. Her vil det være glidende overganger mellom det som er ”teaterfestivalens Dale” og privatpersonene Prestøy Lie og Sandsunds forståelse av Dale. Dette mener jeg er naturlig siden det ut ifra mine undersøkelser og forståelse av festivalen er Prestøy Lie og Sandsund som best uttrykker den fagspesifikke relasjonen mellom teaterfestivalen og stedet Dale. I denne delen av oppgaven vil jeg derfor også belyse hvilket forhold disse to har til Dale som deres bosted og produksjonssted for teater.

Gjennom denne presentasjonen av Dale i Fjaler Kommune, Fjaler Teaterfestival og Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund som scenekunstnere i Dale har jeg funnet flere ulike perspektiver relevante. For det første vil jeg argumentere for at Dale i Sundfjord er et sted bygd opp av en historisk og kulturell forståelse som Fjaler Teaterfestival *plasseres i*. Teaterfestivalen mener jeg derfor må forstås ut ifra den konteksten dette kulturarrangementet inngår i. Dette betyr at et geometrisk perspektiv på stedet er relevant hvor festivalen kan plasseres i et rom av meningsstrukturer. Dette geometriske perspektivet er også relevant for å forstå hvordan aktørene ikke nødvendigvis knytter seg opp til stedet som sådan, men til visse forståelser av stedet. Scenekunstnerne og stedet kan sånn sett ses på gjennom felteori hvor scenekunstnerens forståelse av stedet må ses i lys av at de er en del av et scenekunstfelt.

Videre vil jeg argumentere for at Dale i Fjaler kommune ikke er en nøytral scene for festivalen, men et sted som aktivt *tas i bruk* for å skape teaterfestivalen. Det som tas i bruk er både immaterielle forestillinger av Dale og Fjaler og mer dagsaktuelle forhold slik som Dales politiske og sosiale virkelighet. I analysen vil jeg argumentere for at både livsverdensperspektivet i fenomenologien og strukturasjonsteorien til Anthony Giddens er relevante verktøy for å belyse disse aspektene ved aktørenes forståelse av og bruk av stedet.

4.2 Bakgrunnskapittel

4.2.1 Fjaler Kommune

På Fjaler Kommunes hjemmesider beskrives kommunen geografisk som en kystkommune på sørsiden av Dalsfjorden i Sogn og Fjordane (Hustveit 2012). Dale er kommunesentrum og ligger om lag 40 minutters kjøretur med bil vestover fra Førde. I følge samme kilde har sysselsettinga i Dale endret seg stort over de siste hundre år. Fra å være et industrisamfunn med produksjon av tønner, ski og sko beskriver kommunen seg i dag som en landbrukskommune med sterk satsing på skogreising. I tillegg til dette er fiskeoppdrettsbedriftene i kommunen viktig for både økonomi og arbeidsplasser, men kunnskapsbedriftene i kommunen har vokst seg vel så viktige. Datafirmaet Elis AS og Bioforsk Fureneset er her de største. I Dale, i et fasjonabelt bygg nede ved kaia, ligger også Designfabrikken Transplant som ble startet av arkitektparet Rolston&Bau (Hustveit 2012).

Kulturlivet i Fjaler Kommune ser i dag ut til å stå sterkt. Kultursjef i Fjaler Kommune, Ingeborg Tysnes, beskriver sin stilling som ganske unik. Hun er ansatt i en 100% stilling som kultursjef, noe som er spesielt for en kommune med i underkant av 3000

innbyggere. Vanligvis har ikke så små kommuner et så stort kulturbudsjett, forteller hun. Telemarksforskning har konkludert med at kulturnivået i Fjaler er høyt (Kleppe 2012).

Ut ifra Telemarksforskningens kulturindeks er det særlig mange billedkunstnere og musikere i Fjaler. Denne målingen er gjort på bakgrunn av kunstneres medlemskap i kunstnerorganisasjoner. Her er det påfallende hvordan Fjaler scorer null på scenekunst på grunn av at disse kunstnerne ikke er medlemmer i de organisasjonene Telemarksforskning bruker i sine målinger. Dette belyser hvordan måleindeksene man bruker bestemmer hvilket samfunnsbildet som tegnes. Det finnes jo scenekunstnere i Dale, de fanges bare ikke opp av parametrene Telemarksforskning bruker. Hadde det ikke vært scenekunstnere i Dale så hadde halvparten av denne oppgaven bare vært fantasi og oppspinn.

Uansett kan Telemarksforskning også informere om at kinotilbudet er over landsgjennomsnittet, men dette er ikke gjenspeilet i besøkstallene som kun er halvparten av samme snitt. Kulturskolen blir også trukket frem som spesielt god:

Kulturskolen i Fjaler synes å være en av de beste i landet. Nesten 60 % av alle barn i Fjaler går i kulturskolen, over dobbelt så mange som målet til myndighetene (30 %) og mer enn tre ganger så mange som landsgjennomsnittet. DKS-tilbudet er på linje med tilbudet ellers i landet (Kleppe 2012).

Fjaler har også lenge hatt en sterk skoletradisjon fra Nikka Vonen som i 1869 startet en pensjonatskole for jenter, til Dale videregående skole som ble åpna i 1980. Helt særegent for kommunen er at Røde Kors Nordisk United World College (ofte forkortet til UWC) i 1995 ble etablert i Flekke, 10 minutters kjøretur sørvest for Dale. Skolen har 200 studenter fra over 95 land og er en av 12 slike skoler verden over (RCNUWC 2013). I tillegg til denne skolen så finnes det på toppen av åsen bak Dale sentrum en kunstnerresidens, Kunstnersenteret på Dalsåsen. Dette kunstnersenteret ble bygget parallelt med UWC på 1990-tallet. Senteret har 5 arbeidsstudioer og har en lang venteliste av kunstnere fra hele verden som ønsker å komme hit for et 2-3 måneders opphold (NKD 2014).

En figur som ofte ble omtalt i Dale når det ble snakk om Dales kulturliv er dikteren og forfatteren Jakob Sande som ble født på Klokkargarden i Dale i 1906 (Jakob Sande-selskapet 2005). I Dale sentrum ligger et område dedikert til dikteren – Sandetunet, hvor blant annet fødestedet hans ligger. Jakob Sande-selskapet beskriver Sande som en samfunnsbevisst og samfunnsengasjert dikter og at hans oppvekst i Dale og erfaringer herfra har hatt mye å si for hans diktning:

Bygda Dale har sjølvsagt og prega Sande på godt og vondt. I Dale fann ein eit sterkt og sjølvmedvite, om enn lite, lag av kondisjonerte; *ei lita, men veksande industriarbeidarklasse og ei stor gruppe bønder og småbrukarar*. Mellomkrigstida førte til stagnasjon, og angsten for det daglege brød, for sjukdom og død, var sterk.

Alt i alt kan ein seie at bygda Dale var ei *mindre homogen bygd enn mange av dei andre bygdene i distriktet, meir eit sentrum på linje med Førde, med dei avstandar og spenningar som fanst i slike bygder* (Jakob Sande-selskapet 2005, min utheving).

Slik Dale beskrives her var bygda et sted hvor ulike samfunnssjikt preget Dale som samfunn, noe som skapte spenninger og mangfold i bygdas kulturliv. Slike oppvekstvilkår skal videre ha preget Sandes forfatterskap. Denne forståelsen av Dale preger også noen av de beretningene om Dale som jeg ble fortalt under mine feltstudier der. Som jeg vil komme tilbake til, mener denne informanten at de øvre klassesjiktene i Dale skapte en europeisk/sentrumsorientering i Dales kulturliv, en orientering han mener også preger Dale idag. Sandetunet utgjør i dag en stor del av Dales sentrum og mye av festivalens aktiviteters skjer i og rundt disse bygningene.

4.2.2 Dale – en globalt orientert periferi

UWC, Dalsåsen og Jakob Sande er sentrale elementer som gikk igjen i fortellingene til dem jeg snakket med under feltstudier i Dale. I tillegg til skoletradisjonene og industrien, er disse tre institusjonene med på å gi en forestilling om Dales historie og blir brukt som en slags forklaring på kommunens kulturliv i dag. Under mine feltstudier fikk jeg også inntrykk av at Dale er et sted som kulturelt orienterer seg langt utover kommunens grenser. Forståelsene av Dale til dem jeg snakket med avspeiler et lite stykke Norge som i sin kultur også har elementer av noe nasjonalt og internasjonalt ved seg.

Mitt inntrykk av Dale er at kulturaktørene der har en stedlig orientering som strekker seg ganske langt utover kommunegrensene, noe som gjør at Dale har noen trekk av urban kultur. Arild Bergstrøm, innflytter, billedkunstner og nå prosjektleder for Preform⁵ ga uttrykk for noe av den samme i mitt intervju med ham. Selv har han bodd ulike steder i regionen og i Dale i om lag 20 år. Forklaringen på Dales kulturlivs internasjonale preg finner han blant annet i Kunstnersenteret Dalsåsen og i UWC, institusjoner som bringer mange utenlandske aktører inn til Dale.

⁵ Preform er et tiltak som har som mål å bedre bo- og arbeidsvilkårene for kunstnere og kreative næringer i kommunen. Nærmere beskrivelse av dette tiltaket kommer senere i delen om festivalens oppstart.

Bergstrøm var direktør for Kunstnersenteret da det startet opp og sier at han har forundret seg over hvorfor man fant ut at det var en god idé å etablere et nasjonalt kunstnersenter i lille Dale. En forklaring finner han i at Dalsåsen ble etablert på samme tid som UWC. Når disse to institusjonene ble etablert var i følge Bergstrøms en slags vilje til å satse på noe litt spektakulært i Dale. En vilje som ble drevet frem av ressurssterke aktører som anså Fjaler Kommune som både en spennende og passende plassering av de to institusjonene. En annen del av hans forklaring er at Dale er et sted i overensstemmelse med det bildet utenlandske kunstnere har av Norge. For dem er Norge naturen, fjord og fjell og ikke Oslo eller det urbane i Norge.

United World College ligger som nevnt i Flekke, et sted som stort sett utgjøres av UWC og Haugland rehabiliteringssenter, også en Røde Kors-institusjon. Selv besøkte jeg Flekke og skolen under mine feltstudier i Dale. Campus består av flere undervisningsbygg og både elever og lærere bor i boliger rett ved siden av. Jeg ble invitert med til lunsj av rektoren ved skolen og i kantina var det et yrende liv av studenter og lærere fra hele verden. Dette var langt i fra den typiske norske distriktskolen. Så jeg må si meg enig med Bergstrøm- skolen er ganske spektakulær. Etter min oppfatning er det ikke vanskelig å forestille seg at skolens internasjonale miljø har ringvirkninger i kulturen i Fjaler som sådan.

Den internasjonale miljøet av kunstnere, lærere og elever som Kunstnersenteret på Dalsåsen og UWC trekker til seg ser med andre ord ut til å være med på å skape et internasjonalt miljø, et lite et riktignok, i Fjaler Kommune. Også i senere tid når jeg har snakket med folk som kjenner til Dale, så nevner mange av dem dette internasjonale miljøet. I et lite markedsføringshefte gitt ut av kommunen er en kunstner intervjuet og den samme oppfatningen av Dale blir reflektert her:

”I år bestemte eg meg for å melde flytting frå Milano til øyrika like ved Fjaler. Dette hadde aldri vore mogeleg utan å ha eit fagleg internasjonalt miljø i nærleiken.” Han opplever at folk i Fjaler aksepterer at det finst eit kunstliv- og har den nødvendige takhøgda. Det internasjonale miljøet i kommunen gjer at ein finn kulturtilbod ein ikkje ventar i ein liten kommune.”

Kulturrådets årskonferanse i 1999 hadde som tematikk *forståelsen av sentrum og periferi i norsk kulturpolitikk* og her påpekte kultursosiolog Erik Fossåskaret nettopp en slik internasjonal/global orientering ved små steder som jeg nå har vært inne på (Fossåskaret 2000). I hans artikkel i rapporten fra konferansen kommer han med flere eksempler på hvordan små steder over hele Norge i lang tid har orientert seg langt utover sin geografiske plassering.

Hans poeng er at man selv om stedet er lite, så betyr ikke det at de har en snever samfunnsorientering; ”[s]må steder har gjerne for ein vesentleg del orientert seg utover. Det var rimeleg lett for alle i små fellesskap å sjå at det meste av verda ikkje var her, men der – einkvan staden bortanfor” (2000:21). Fra hans artikkel har jeg hentet overskriften på dette avsnittet *globalt orientert periferi*, en overskrift som jeg synes beskriver mitt funn i Fjaler. Denne måten å forstå et sted på er også i tråd med Doreen Masseys påstand om steder som mer-enn-lokale (Massey 1994, 2005). Hun mener et steds samfunnsliv ikke er begrenset til kun det som skjer lokalt eller avgrenset av for eksempel kommunegrensene. Man må også se stedet fra et fugleperspektiv, et *høyt* ovenfra-og-ned-perspektiv hvor man ser hvordan stedet påvirkes og utvikles i relasjon til verden som omgir stedet (Massey 1994:4).

Fenomenet Bergstrøm påpeker kan med andre ord ses på som et trekk ved mange små steder i Norge, noe som igjen er i tråd med Masseys stedsforståelse. Men akkurat *hvor* stedene orienterer seg og *hva* som skaper referansepunkter utover eget sted må man mer kvalitativt til verks for å finne.

4.2.3 Orientering utover i lys av feltteori

I en slik analyse av hvordan et sted knytter seg til verden rundt kan Bourdieus feltteori være relevant (jf. Bourdieu 1995). Det jeg da tenker på er hans syn på samfunnet som inndelt i ulike felter som struktureres etter feltspesifikke symbolske kapitalformer. Feltene styres med andre ord etter egne logikker for hva som anses som kvalitativt høyt og kvalitativt lavt. Dette igjen kan påvirke hvilke stedlige orienteringer feltene har; i kunstfeltet i Norge er det for eksempel Oslo man finner det kvalitativt høye, mens i religiøse sammenhenger vil kanskje steder som Jerusalem eller Mekka være steder man orienterer seg henimot.

Ut ifra det jeg har funnet ut om stedet Fjaler, så går det herfra nettverk til utlandet gjennom kunstmiljøet/kunstfeltet og skoleverket/utdanningsfeltet. Dette funnet kan ha med å gjøre at det er aktører fra disse feltene jeg først og fremst har snakket med. Andre felter, om det er fiskeriindustrien eller skogbruket, vil atter ha sine orienteringspunkter. På denne måten deltar stedet Dale i et flettverk av et nettverk av ulike orienteringspunkter som strekker seg utover stedet. Jeg vil derfor argumentere for at et steds mer-enn-lokale orientering på kan ses i lys av stedets feltsammensetning og at aktørenes feltplassering påvirker deres stedsforståelse. Scenekunstnerne jeg har snakket med i min oppgave er, sett i lys av Bourdieus feltteori, en del av scenekunstfeltet. Denne plasseringen mener jeg derfor kan være med å påvirke deres

forståelse av Dale og Fjaler samt hvilke muligheter de ser for eget liv og karriere på dette stedet.

Spørsmålet da er *i hvilken grad* feltplasseringen er avgjørende for disse aktørenes stedsforståelse, eller om det er akkurat denne plasseringen som er det avgjørende for stedsforståelsen. Dette synes jeg det er vanskelig å avgjøre. Kjønn, alder, livssituasjon eller andre personlige egenskaper kan også være like avgjørende. Jeg vil heller derfor åpne opp for at dette er et aktuelt analyseperspektiv heller enn å påstå en kausalitet mellom aktørers feltplassering og stedsforståelse.

Det å se stedet som et uttrykk for sosiale felter er også i tråd med Doreen Masseys forståelse av et sted som et uttrykk for sosiale relasjoner (Massey 1994:2). Følger vi Masseys argumentasjon videre vil et sted som uttrykk for sosiale relasjoner (eller felter) heller aldri stå stille, men være dynamisk og prosessuelt. Jeg vil derfor påstå at både Masseys og Bourdieus teorier kan være med å belyse ulike måter Dale står i en dynamisk relasjon til verden utenfor. Stedets ulike orienteringspunkter og mer-enn-lokale karakter henger sammen med hvilket felt og hvilke aktører man tar utgangspunkt i. Men gjør dette så stedet til en flytende og relativ meningsstruktur eller er det noe som stabiliserer folks forståelse av stedet? Slik jeg forstår stedene er de ikke relative, ustabile meningsstrukturer fordi meningen folk legger i Dale også må ses på som et produkt av historien. Deres forståelse er derfor en slags kollektiv arv som fungerer stabiliserende for hva Dale som sted forstås som.

Foucaults genealogiske prosjekt kommer her til nytte (Foucault 1972). Hans påstand var at mening i verden, altså slikt som kunnskap om og forståelse vi har av eksempelvis steder, etableres og får sin stabilitet *over tid*. Som historisert diskursivt produkt blir vår forståelse av samfunnet en sannhet for oss som det er vanskelig for oss å stille oss utenfor. Selv om jeg stiller meg kritisk til denne strukturdeterminismen, mener jeg fortsatt at Foucault har et poeng med sitt genealogiske avsløringsprosjekt. Slik jeg forstår både Dale og mitt andre tilfelle Valdres, er dette steder hvis mening har blitt til over tid. Jeg vil derfor i neste underkapittel se på påstander som gjør at Dales samtid også kan sies å være et produkt av historien.

4.2.4 Historisert global orientering

Bergstrøm gikk godt og vel 100 år tilbake i tid i sin fortelling om Dales kunst- og kulturliv og til Dales sterke skoletradisjon. Han, som flere, nevnte Nikka Vonen (1836-1933), forfatter,

folkeminnesamler og engasjert i målbevegelsen da den sto som sterkest. Hun blir beskrevet som et viktig navn i Fjalers historie.

Det vart [ved pensjonatskolen] undervist i pianospel, sløyd, matlaging og hagestell. Nikka Vonen underviste sjølv i religion, historie, norsk og tysk. Til saman gjekk om lag 800 elevar på denne skulen, og nokre av dei kom heilt frå USA og Australia. Dei fleste elevane var mellom 17 og 19 år, men det var også jenter så unge som 11 år. *Dei fleste kom frå høgare samfunnslag i byar og tettstader i Noreg, nokre òg frå utlandet* (Wikipedia, ukjent år. Min utheving).

Allerede i andre halvdel av 1800-tallet var det med andre ord tendenser til et internasjonalt miljø i Dale gjennom skoleverket. Bergstrøm mener også at industrisamfunnet i Dale skapte klassekiller hvor borgersjiktet var av høy utdanning og brakte inn nasjonale og internasjonale trender inn i Dale. Denne historien, sier Bergstrøm i min samtale med han, har vært med på å skape et grunnlag for hvorfor institusjoner som Dalsåsen og UWC har kunnet etablere seg. Hans oppfatning er at dagens kunst- og kulturbevissthet i Dale må ses i lys av Fjalers skoletradisjoner, industrisamfunnet, Kunstnersenteret og UWC.

Bergstrøms betraktninger er relevante for denne oppgaven, men jeg understreker at jeg ikke ut ifra dette konkluderer med noen kausalsammenhenger mellom den historien han forteller meg og dagens kunstmiljø i Fjaler. Likevel er det interessant at det Bergstrøm påpeker er han ikke alene om. Både i kjappe søk på nettet om Fjaler Kommune og i samtaler med aktører i Dale under teaterfestivalen så gjentas Nikka Vonen, skoletradisjonene, Jakob Sande og særlig kunstnersenteret på Dalsåsen og UWC som viktige elementer i Dales historiske identitet.

4.2.5 Dale som et omstridt rom

Jeg vil derfor argumentere for at Dales kunst- og kulturliv ikke fungerer i noe vakuum, men har klare nasjonale og internasjonale trekk og at dette er et historisk trekk ved Dale. En slik forståelse mener jeg gjør at både Massey, Bourdieu og Foucault sine teorier slik de er forstått og presentert i denne oppgaven blir relevante analyseperspektiv. UWC har tiltrukket seg mange utlendinger til Fjaler kommune og kunstnere og designere har også blitt værende i Dale etter å ha hatt residensopphold på Dalsåsen. Arkitektparet Rolston&Bau i Designfabrikken Transplant er eksempel på dette. Teaterfestivalen trekker i dag til seg både nasjonale og internasjonale scenekunstnere. Man kan spørre seg i hvilken grad dette hadde vært mulig uten et kulturelt/historisk utgangspunkt i kommunen fra før av. Stedets kultur og

historie skaper et unikt og stedsspesifikt utgangspunkt for Fjaler Teaterfestival og uten dette grunnlaget hadde i alle fall festivalen hatt en annen karakter. Og nettopp dette gjør at jeg mener stedet er med på å skape en aktivitet slik som Fjaler Teaterfestival.

Denne betraktningen underbygger mine argumenter i teorikapitlet om at et sted ikke bare er en subjektiv forståelse, et punkt på kartet eller et abstrakt rom kalt periferien. Stedet får sin unikhhet gjennom en delt forståelse og beskrivelse av stedet som roterer rundt bestemte elementer og/eller aspekter ved stedet. Dette igjen bygger på en overlevert historie om stedet. På denne måten skapes det en form for overordnet identitet ved stedet og noe som kan beskrives som stedets identitet, men innenfor denne helheten finnes det igjen nyanser.

Det jeg har skrevet så langt er først og fremst en beskrivelse av hvilket kunst- og kultursted Dale og Fjaler er i dag samt noen betraktninger om hvilken historie som har vært med på å frembringe dette. I hvor stor grad dagens kunstmiljø er en del av Dale som en integrert helhet, og i hvilken grad Dale er en integrert helhet er også et spørsmål. I et av mine intervjuer i Dale blir jeg fortalt at det er et skille i kulturen i Dale hvor Dalsåsen og Transplant er litt som to romvesner i Dale. Folk flest i Dale vet ikke helt hva de driver med oppe på Dalsåsen og har ikke noe særlig forhold til kunstinstitusjonene i Dale.

Dette mener jeg er et viktig poeng for denne oppgaven. Implisitt postulerer informanten her at et sted ikke har en entydig identitet, men at ulike grupper i Dale knytter ulikt meningsinnhold til ulike plasser i kommunen. Dette kan ses i sammenheng med Edward Relphs problem i sitt arbeid med doktorgradsprosjektet om kanadiers identitet knyttet til landet (1976). I tråd med et fenomenologisk perspektiv påsto han at det er vanskelig å komme frem til en entydig stedsdefinisjon på grunn av ulike folks ulike følelse av stedet. Slik jeg forstår mine informanter gjelder samme perspektivet også for et lite sted som Dale.

En slik forståelse bygger også oppunder Masseys forståelse av steder som en sfære av sameksisterende heterogenitet og pluralitet (2005:9). Som Masseys eksempel med Londons Docklands hvor man ikke var enige om verken stedets historie, hva stedet var i dag eller hva man ønsket stedet skulle være for fremtiden, kan også Dale ses på som et sted med motstridende stedsforståelser. I Dale får de ulike forståelsene av steder i stedet utløp i praktisk handling, altså innbyggernes bevegelsesmønstre i Dale. I Dale tar dette form gjennom at forestillinger om ”hvem som går hit og hvem som går dit” opprettholder måter å forstå og bevege seg på i ulike områder i bygda.

Dette igjen kan ses i lys av Giddens' strukturasjonsteori hvor vår praktiske hverdagshandlinger er med på å kontinuerlig skape strukturene (Giddens 1996). På denne måten kan man si at Dales sosiale strukturer får en romlig dimensjon. Hvem Dale-byggingene

forstår seg selv som påvirker hvordan de beveger seg i bygda. Senere i analysen vil jeg se litt nærmere på hvordan teaterfestivalens bruk av områder og lokaler i bygda er med på å utfordre disse bevegelsesstrukturene. Her vil jeg argumentere for at festivalens tidsavgrensede bruk av bygda hvor bygda blir ”satt litt på hodet” er med på å lede innbyggerne i Dale til steder hvor de vanligvis ikke går og at festivalen på denne måten påvirker den vante oppfattelsen av hvem som kan/ikke kan bruke de ulike byggene.

Dette var presentasjonen av bygda Dale i Sunnfjord. Hensikten med dette kapitlet var å belyse de meningsstrukturer i teaterfestivalens kontekst. Denne konteksten, disse meningsstrukturene mener jeg er med på utgjøre de muligheter og ressurser teaterfestivalens arrangører har i Dale. En rekke aktører er involvert i Fjaler Teaterfestival og jeg har derfor hatt flere aktuelle intervjuobjekter å finne ut av hvilke aspekter ved Dale festivalarrangørene tar i bruk, men jeg har valgt å fokusere på scenekunstnerne siden denne oppgaven har som fokus på *scenekunstnerne* lokasjon. Regissør og husdramatiker ved Dramatikkens Hus Miriam Prestøy Lie (f.1980) og regissør Torkil Sandsund (f.1977) har derfor vært mine to hovedrespondenter. Men før jeg kommer så langt vil jeg gjøre en presentasjon av de sentrale aktørene bak festivalen, inkludert Prestøy Lie og Sandsund, av festivalen generelt og de sentrale institusjoner og politiske tiltak som utgjør festivalens muliggjørende rammer.

4.3. Fjaler Teaterfestival

4.3.1 Presentasjon av sentrale aktører

Fjaler Teaterfestival er en festival i regi av et frivillig lag med en arbeidsgruppe som består av Prestøy Lie, Sandsund kultursjefen Ingeborg Tysnes og produsent Ingrid Hansen. I tillegg har prosjektet Preform vært en viktig aktør. Preform er et bolyst-prosjekt finansiert av Fjaler Kommune, Fjaler Næringsutvikling, Sogn og Fjordane Fylkeskommune og (den gang) Kommunal- og Regionaldepartementet. Målsettingen med Preform er å skape attraktive arbeidsvilkår for kunstnere og kreative næringsvirksomheter i Fjaler. På Preform sine nettsider beskriver de om hva de har tatt utgangspunkt i ved kulturlivet i Fjaler og hvorfor de ønsker å satse på slike næringer:

Fjaler er no i ein unik situasjon som arena for kunstproduksjon på den norske bygda [de referer her særlig til Kunstnersenteret på Dalsåsen, og Designfabrikken Transplant]. Denne ressursen ynskjer Preform å vidareutvikle og lage ein modell som sikrar at kompetansen vert verande i kommunen ved å prøve ut tiltak og verkemiddel. Eit mål er også å sjå kva

synergieffektar satsinga har for innbyggjarar og næringslivet elles.

Preform har også som mål å styrke Fjaler sitt omdømme. Vi vil gjere kommunen og regionen til ein meir attraktiv stad å bu ved å legge til rette for interaksjon mellom kunstprodusentane og lokalsamfunnet elles.

Det er eit mål for Preform-prosjektet å auke tilgangen på produksjonslokale i Fjaler, sikre eksisterande infrastruktur og planlegge, finansiere og bygge opp produksjonslokale for kunstproduksjon og kreative næringar (Preform, ukjent år).

Preform er med andre ord et ledd i kommunens stedsutvikling og en viktig del av muliggjøringen av Fjaler Teaterfestival. Ingrid Hansen som var med på å utarbeide de første planene for Preform fungerer nå som produsent for Prestøy Lie og Sandsunds produksjonsselskap. Det er med andre ord tette bånd mellom de kulturpolitiske aktørene som ønsker å bruke kultur som en del av stedsutviklingen og scenekunstnerne bak Fjaler Teaterfestival.

Produksjonsselskapet Sandsund/Lie har produsert blant annet forestillingen *Urmakarens Hjarte*. Denne forestillinga fikk i 2012 Æddaprisen i kategorien 'samtdsrelevant teater for barn' (Sceneweb, ukjent år(a)). Æddaprisen er en "satirisk alternativpris til Heddaprisen" utdelt av det såkalte Revolusjonsrådet som er et råd innenfor scenekunstmiljøet i Oslo hvor målsettingene er diskursutvikling og nytenkning gjennom en kritisk stillingstaken til det institusjonaliserte teateret (Sceneweb, ukjent år(b)).

Torkil Sandsund er utdannet skuespiller ved Ecolé Lecoq i Paris og sceneinstruktør ved Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO). Han har blitt nominert til Heddaprisen to ganger (2007, 2012) og mottatt statens kunstnerstipend for yngre regissører (Nationalteatret, ukjent år). Han var også med som ansvarlig for et prosjekt kalt *Podium* (2003-) sammen med seks andre kunstnere, blant annet Prestøy Lie. Podium-prosjektet beskrives i en artikkel på Ballade (nettavis for norsk musikkliv) som "en visningsarena for unge og uetablerte kunstnere, og inviterer til eksperimentering med scenekunstmetoder og til møter mellom kunstnere fra ulike kunstområder" (Habbestad 2007).

Som nevnt er også Prestøy Lie husdramatiker ved Dramatikkens Hus i Oslo, ei scene som er kjent for å vise mer alternative og eksperimentelle scenekunstuttrykk i Norge. En særlig nevneverdig hendelse ved dette huset er da tidligere teatersjef Kai Johnsen fikk satt opp den danske dramatikerens Christian Lollikes monolog basert på Anders Behring Breiviks manifest (Klassekampen 2013). Johnsen var også involvert i arbeidet med utviklingen av Preform.

I en artikkel i avisa Klassekampen forteller han at hans motivasjon for å være med å sette opp teater i Dale (Simenstad 2013). Han påstår i denne artikkelen at det er viktig for teater-Norge å søke seg ut av institusjonenes begrensede rammer. Etter hans syn står teaterinstitusjonene altfor sterkt og skaper en homogenisering av teateruttrykk både i Norge og Europa. Teaterfeltet må derfor søke seg til andre steder, mener Johnsen, slik at teaterfeltet får tilført nye perspektiver.

Det Johnsen her snakker om er i tråd med det Anne Britt Gran beskriver som en økende trend av *rekontekstualisering* i kunstfeltet (Gran 2002:61). Det hun beskriver er hvordan kunstnerne i dag søker seg ut av de tradisjonelle kunstarenaene for å sette verkene inn i nye meningssammenhenger. Hensikten er å gi verkene andre betydninger enn det de får når de står i de meningssammenhengene kunstinstitusjonene gir. Denne rekontekstualiseringen gjennom relokalisering av teateret er noe jeg også vil komme tilbake til senere i dette kapitlet siden jeg anser det for å være en viktig del av forholdet mellom stedet og teaterfestivalen.

Felles ved Sandsund, Podium, Prestøy Lie, Dramatikkens Hus, Kai Johnsen og Æddaprisen er at de alle står i den mer avant-gardistiske/eksperimentelle delen av norsk teaterliv. Et felt hvor normen er å søke alternative veier for teateruttrykk og vekk fra de tunge institusjonenes begrensede rammer. Å plassere Sandsund og Prestøy Lie i dette feltet mener jeg er viktig for å forstå deres tilknytning til stedet. Jeg vil beskrive dem som aktører i et kunstfelt som søker seg vekk fra sentrumsinstitusjonene. I seg selv fremstår dette som en viktig faktor i måten disse kunstnerne bygger relasjon mellom sted og teater samt i måten de bruker stedet på når det kommer til arrangering og gjennomføring av festivalen.

Ingrid Hansen er produsent for Sandsund/Lie og for teaterfestivalen begge årene den har blitt arrangert. Hun var også nøkkelperson i Preform i prosjektets oppstartsfasen og står i dag oppnevnt som prosjektets koordinator, mens Arild Bergstrøm har stillingen som PreForms prosjektleder. Alle de kulturaktørene som jeg hittil har nevnt; Prestøy Lie, Sandsund, kultursjefen Ingeborg Tysnes, Bergstrøm og Hansen er aktører i et tett nettverk. Dette kommer naturlig nok av at Dale allerede er et lite sted og følgelig består det kulturpolitiske nettverket også av noen få sentrale aktører. Dette er i seg selv et viktig poeng som jeg vil komme tilbake til.

Fjaler Teaterfestival ble gjennomført første gang i 2013, altså er dette en ung festival. For å få en liten definisjon på plass om hva en festival kan sies å være sier Beate Elstad og Donatella De Paoli at en festival kan beskrives som ”en offentlig feiring basert på et eller flere kunst- og kulturuttrykk eller temaer som dans, musikk, litteratur, revy, historisk hendelse etc.

(2014:163). Fjaler Teaterfestival er da først og fremst en feiring av teateret, men mer presist vi jeg si en form for teater basert på en tro på kunstens effekt i samfunnet. På festivalens hjemmesider beskriver de at de ønsker at festivalen skal være en festival

- ”• på internasjonalt nivå.
 - som er ein stad for fagleg og kunstnarleg utvikling.
 - som skapar inspirasjon.
 - der det vert knytt sterke band mellom lokalbefolkning og tilreisande.
 - som samarbeider med andre arenaer og teater
 - som er motstraums og jordnær
 - som styrkjer Fjaler si rolle som produksjonsstad for kunst og kultur.”
- (Teaterfestivalen i Fjaler, ukjent år)

I praksis vil dette si at festivalens visninger er av både nasjonale og utenlandske kompanier og kunstnerisk kvalitet og profesjonalitet settes svært høyt. Festivalen samarbeider tett med lokale aktører; både kommunen og frivillige. På denne måten skiller ikke denne festivalen seg særlig fra andre festivaler. Det som er spesifikt for denne festivalen er at den var en del av bolyst-prosjektet Preform sine tiltak for å styrke kunstmiljøet i Fjaler som allerede består av flere profesjonelle kunstnere fra ulike fagfelt. I dag står riktignok festivalen mer på egne bein.

I Fjaler Kommune finnes verken kulturhus eller andre visningslokaler for scenekunst og festivalen tar derfor i bruk både gymsalen, ungdomshuset, Jakob Sande-tunet, private boliger og skogen som visningsarenaer. På denne måten tas bygda i bruk på et helt konkret fysisk plan i tillegg til et mer immaterielt plan som dreier seg om forestillinger om Dale. Dette vil jeg også se på i den videre analysen. Slik jeg forstår mine respondenter skulle de nok gjerne hatt lokaler tilpasset det flere forestillinger krever av lys- og lydteknikk, men de har likevel valgt en slik måte å gjennomføre festivalen og heller gjøre *alternative visningssteder* som en del av festivalens estetikk.

I tillegg er det svært få overnattingsplasser i kommunen. Festivalen avhenger derfor av at kommunens innbyggere på frivillig basis huser de kompaniene, kunstnerne, lys- og lydteknikere som kommer til Dale for festivalen. Det engasjeres også en rekke frivillige til dugnad for å selge billetter, lage kaker og mat som skal selges i kaféene, selge maten i kaféene, være vakter, kjøre besøkende til og fra og til eventuelt låne ut traktoren hvis det trengs. Alt i alt er det 129 aktører som på et eller annet vis stiller opp som frivillige til denne festivalen.

Som nevnt er et av hovedfokusene i denne oppgaven *scenekunstnernes* stedsforståelse. Altså hvordan scenekunstnerne bak festivalen knytter sammen festival og sted. Hva er det så ved stedet som skaper en bra lokasjon for en teaterfestival? Hvordan er eller gjøres stedet

relevant for et slikt arrangement? Og hvordan fungerer teater i form av en festival i møtet med sin lokale kontekst? Kan sted og teater gi hverandre noe? Og har festivalarrangørene noen mål rettet mot stedet rundt denne måten å arrangere teater?

I påfølgende del av presentasjonen av festivalen og Dale vil jeg diskutere slike spørsmål som jeg gjennom mine undersøkelser mener belyser viktige aspekter ved stedet Dale i Sunnfjord som sted for Fjaler Teaterfestival. Igjen er beretningene basert på mitt intervju med Prestøy Lie og Sandsund samt på innspill og kommentarer fra folk jeg møtte under mitt feltarbeid. Jeg gjorde to separate intervjuer med Sandsund og Prestøy Lie, sistnevnte først. Disposisjonen av det påfølgende følger denne intervjurekken. Jeg starter med beretningen til Prestøy Lie om teater, festival, sted og om hennes valg om å reise hit. Deretter følger beretningen til Sandsund, om hans syn på Dale som lokasjon for festivalen og hans egen tilknytning til stedet.

4.4 Teaterfestival i Dale i Fjaler i Sunnfjord i Sogn og Fjordane

4.4.1 Oppstart – et møte med stedets muligheter

Miriam Prestøy Lie forteller at hun og Sandsund kjøpte hus i Dale i 2007. Et impulskjøp i følge henne selv. På dette tidspunktet jobbet de begge som regissører med base i Oslo og holdt på med et kunstprosjekt i Afghanistan. Hun sier at selv om hun nok i bakhodet et eller annet sted var åpen for å bosette seg på en plass som Dale, så så hun ikke noen særlig mulighet for å kunne jobbe med teater bosatt her. Likevel ble huset kjøpt uten at hun og Sandsund hadde noen direkte planer om å skape en arbeidsplass for teater akkurat i Dale.

I 2007, forteller min respondent, arbeidet hun med koreograf Ingrid Fiksdal med en forestilling de tenkte sette opp i Oslo, men kom inn på tanken å kanskje heller produsere den i Dale. Hun sier hun derfor tok kontakt med Ingeborg Tysnes og forhørte seg om produksjonslokale. Tysnes svar, forteller min respondent videre, var at en mulighet kunne være den gamle skofabrikken nede på kaia. På dette tidspunktet var også kommunen i en utredningsprosess om behovet for en ny kultursal i Fjaler.

For å få etablert den gamle skofabrikken som lokale for scenekunstproduksjon sier hun at hun og Sandsund tok kontakt med Fjaler Næringsutvikling og søkte midler fra Innovasjon Norge, en søknad de også fikk innvilget. De tok også kontakt med Ingrid Hansen som til da hadde gjort produsentjobber for lokale teaterlag og begynte å bruke henne som produsent. Kommunen slapp da idéene om en ny kultursal og gikk heller inn for å støtte planene om produksjonslokale for scenekunst i skofabrikken, forteller Prestøy Lie.

Denne handlingen fra kommunens side mener jeg er med på å underbygge det jeg skrev tidligere om kunst- og kultursektorens forholdsvis høye status i Fjaler. Prestøy Lie og Sandsund er åpenbart stemmer som blir hørt. Dette er et viktig punkt. Enkeltpersoners ressurser og status anser jeg som essensielt for å forstå hvordan ting har kunnet bli slik de har blitt for Teaterfestivalen i Fjaler. Denne personavhengigheten er noe vil jeg vil komme tilbake til fordi den er viktig på flere områder.

Produksjonslokale i den gamle skofabrikken har det per dags dato ikke blitt noe av, men i løpet av prosessen med å skaffe dette lokalet, så dukket bolyst-prosjektet opp, forteller hun. Bolyst-prosjektet var som nevnt tidligere noe fylkeskommunen hadde tatt tak i på bakgrunn av en mulighet gitt på departementsnivå for å skape mer attraktive småkommuner. Det er dette prosjektet som utviklet seg til det nevnte kommunale Preform-prosjektet. Hvem som konkret kom opp med idéen om å ha en teaterfestival fremstår som litt uklart. Uansett formulerte Arild Bergstrøm, som senere ble prosjektleder for Preform, en konkret årsplan for hva som måtte gjøres for å nå målsettingene for å styrke arbeidsvilkårene for kunstnere og kreative næringer i Fjaler. Å ha en teaterfestival i løpet av høsten 2013 ble et av punktene i planen, forteller Prestøy Lie i intervjuet. Bergstrøm engasjerte så Prestøy Lie for å utrede mulighetene for å arrangere en slik festival.

Min respondent beskriver derfor ideen bak teaterfestivalen som et tiltak med flere sider; både som kunstnerisk nettverksbygging for dem som kunstnere og for å drive frem en prosess for bedret infrastruktur i fylket for scenekunstproduksjon. Hun forteller at hun anså det som hennes oppgave å videreføre festivalplanen og fikk en 20% stilling av kommunen til å arbeide med å utvikle grunnlaget for en teaterfestival. Hun søkte midler fra Kulturrådet og kuraterte forestillinger for den første teaterfestivalen som ble gjennomført i 2013.

Basert på Prestøy Lies beretning så langt, ble festivalen til på bakgrunn av *muligheter* som møtte Prestøy Lie og Sandsund da de kom til Dale. Når de to regissørene flyttet til Dale møtte de en politikk og en sosial kontekst som ga dem muligheter for å skape noe. Dette kan ses i lys av Giddens' strukturasjonsteori og hans påstand om at strukturene er noe som *muliggjør handling* og dermed noe vi *kan bruke i handling* (Giddens og Pierson 2002:82). Mulighetene Prestøy Lie og Sandsund møtte da de flyttet til Dale mener jeg er de stedlige strukturene i Dale og Fjaler Kommune, strukturer som har muliggjort de handlinger som har resultert i festivalen. Disse strukturene mener jeg er med på å utgjøre stedet Dale i Fjaler Kommune for Fjaler Teaterfestival og at disse strukturene, disse mulighetene er en funksjon av et samspill mellom mange aktører, både på flere politiske nivåer og på det lokale/frivillige nivå.

Kort oppsummert ble *grunnlaget* for teaterfestivalen lagt gjennom et politisk tiltak på departementsnivå for bolyst generelt, som ble tatt tak i av Sogn og Fjordane Fylkeskommune og deretter oversatt av Fjaler Kommune og Fjaler Næringsutvikling til å rette seg mot kunstnere og kreative næringer i kommunen. Preform ble da det konkrete prosjektet i Fjaler for dette hvor festivalen ble et av tiltakene for å bedre bolyst og arbeidsvilkår for de nevnte yrkesgrupper. Prestøy Lie forteller at både hun og Sandsund var sentrale som rådgivere og medspillere for Hansen og Bergstrøm i forarbeidet med å utforme Preform. Kultursjef Tysnes har også vært en medspiller i disse prosessene. Igjen et eksempel på hvordan nettverket i Dale er lite og sentrert rundt noen få kulturaktører.

I denne sammenhengen blir sted ikke bare noe vi er plassert på/i slik et geometrisk perspektiv på steder skulle tilsi. Vi er ikke bare plassert i Foucaults diskurser eller Bourdieus felter. Et sted er også noe som gir oss muligheter og begrensninger skapt av den sosiale, politiske, kulturelle og historiske konteksten som møter oss når vi kommer til et sted. Et sted er noe *vi handler med* som aktive mennesker gitt det mulighetsrommet som finnes i stedets strukturer. Stedet får sånn sett en helt praktisk dimensjon – *sted er noe vi bruker*. Strukturere som utgjør et sted blir på denne måten både *betingelse og begrensning* for handling og som blir reproduisert og utfordret gjennom at vi til daglig *braker* disse strukturene (Giddens og Pierson 2002:81-82). Som nevnt i teorikapitlet er Giddens opptatt av de språklige strukturene, men i dette tilfellet anser jeg strukturene å være Fjalers historie og kulturelle og politiske virkelighet i dag. Disse strukturene må også ses i lys av påvirkning og muligheter fra det nasjonale og det fylkeskommunale nivå. Slik jeg forstår dette stedet er stedet slik som Massey beskriver steder; som mer-enn-lokale og i dynamisk utvikling gjennom relasjon til verden utenfor (Massey 1994).

4.4.2 Sted som arena for sentrering og utveksling av personavhengig kunnskap

Ut ifra mine intervjuer med Prestøy Lie og Hansen vil jeg påstå at person, vilje, interesse og stedsspesifikke muligheter er viktige stikkord for at denne festivalen i det hele tatt har kunnet bli noe av. Rolle og tittel er mindre viktig, det handler vel så mye om hvilken vilje og ressurser de har og hvilke muligheter de ser. Departementet ga en mulighet for at landets fylker og kommuner kunne iverksette tiltak for bolyst, men det er ingenting på dette nivået som skulle tilsi at det skulle bli en teaterfestival i Fjaler. Sted og aktører mener jeg derfor fungerer dialektisk; stedet skapes som arena for en teaterfestival gjennom aktørenes bruk av stedet. Det som har gjort at det har blitt en festival er enkeltpersoner med en vilje og

kompetanse til å få til noe i et bestemt mulighetsrom. Dette mulighetsrommet mener jeg som nevnt henger direkte sammen med *stedsspesifikke faktorer*; politiske, kulturelle, historiske og sosiale forhold som er med på å utgjøre Dale og Fjaler som sted.

Morten Walderhaug, nåværende sjef ved Bærum Kulturhus, skrev i et innlegg til Kulturrådets årskonferanse i 1999 om hvordan norske festivaler ofte ”springer ut av stedlig skapertrang og kulturkompetanse som evner å spille på lag med et lokalt og regionalt arrangørnettverk, politikere og næringsliv” (Walderhaug 2000). Hans påstand mener jeg også er treffende for Fjaler Teaterfestival som ser ut til å i stor grad være et resultat av kompetansen, viljen, interessene hos de sentrale aktørene bak festivalen i møte med Fjalers politikk og kulturliv.

De små forholdene i en liten kommune som Fjaler har mye å si her, både når det kommer til person og til hvordan ting er lokalisert fysisk. Kunnskapen og kompetansen er ikke institusjonalisert i Dale, men i stor grad personavhengig. Fysisk er det kort vei mellom kommunehus og næringsutviklingen, og huset til teaterparet ligger like ved. Det er få kulturarenaer å møtes på i det lille kommunesenteret og de aktørene som her er mest aktive ser ut til å være en liten kjerne av kultursjefen, aktørene i Preform, Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund. Kontaktnettverket er med andre ord lite og sentrert i Dale. Dette har både sine fordeler og ulemper.

Prestøy Lie forteller at på grunn av de små forholdene i Dale med få aktører innen kunst- og kulturfeltet, så er det litt vanskelig å si hvem som kan sies å være ”ansvarlig” for de ulike handlingene, siden alle på et vis har vært med hele veien. Som hun sa selv:

Det er jo sånn at når plassen er så liten, så er det gjerne sånn at man ser personen like mye som rolle. Kultursjefen Ingeborg er en av oss, samtidig som at hun er kommunen. Noen ganger fremtrer hun som en av oss, noen ganger kan hun ikke ta på seg en oppgave fordi hun representerer kommunen. Det er veldig finstilt. Man må tenke veldig mye på hvem man er.

Så i motsetning til en stor by hvor aktører i et kunstmiljø potensielt kan påvirke miljøet i kraft av rollen eller tittelen de har, er miljøet i Dale lite og personavhengig. utfordringen da er som Prestøy Lie uttrykker; én person kan inneha flere roller slik at det kan være fort gjort å blande sammen hva man kan si og gjøre i ulike situasjoner. Tross utfordringene med et lite miljø er det også et uttalt ønske om at kompetansen *skal* være sentrert i det som av flere omtales som *Fjalermiljøet*.

Ingrid Hansen, i en samtale med henne, sier at det er Preforms ønske å sentrere kulturkompetansen i Dale og Fjaler kommune. Nettopp fordi aktørene er så få og fagkunnskapen, enten det er den kunstneriske, tekniske eller administrative, er veldig personavhengig så ønsker de å skape et samlende miljø for disse aktørene i Fjaler. Et alternativ, sier Hansen, er at de hadde samarbeidet med ulike aktørene i de omliggende kommunene i et nettverk. Ulempen med dette, i følge henne, er at man bygger opp kompetanse på samme måte når kunnskapen er spredd i et nettverk. De ønsker derfor å dra kunnskapen *innover* til Dale slik at aktørene kan utveksle kunnskap i et fagmiljø og på denne måte bygge opp fagmiljøet. Slik får kunnskapen flere (bokstavlig talt) bein å stå på, slik at om én flytter ut så har vedkommende etterlatt noe av sin kunnskap hos noen andre.

Slik jeg forstår Hansen kan altså Fjaler Teaterfestival også ses på som en arena for overføring av kunnskap om hva som skal til for å gjennomføre et kulturarrangement. Enten det er lokale seg i mellom eller mellom lokale og aktører utenfra. I de ulike arbeidslagene mener Hansen at det er en fordel at både profesjonelle aktører utenfra og lokale aktører arbeider sammen slik at kunnskapen hos de lokale aktørene i Fjaler høynes. Et eksempel på dette var gruppa som arbeidet med opprigg. I gruppa var det både aktører utenfra som arbeidet med lys og lyd på heltid og lokale håndverkere som var engasjert av festivalen.

Det er med andre ord sentripetale krefter i sving i Dale når det gjelder utvikling for fremtiden. Ønsket er at krefter skal inn i Dale og på denne måten kan Dale ses på som et slags sentrum for hvor de ønsker kunnskapen skal trekkes til. Dette er en av måtene jeg vil si at Fjaler Teaterfestival og de faktorene og tiltakene som har vært med å muliggjøre festivalen påvirker stedet Dale. Dette påvirknings-/endringsperspektivet og er et poeng hos Giddens' når han snakker om hvordan vi gjennom vår handlingskapasitet evner å bruke og forholde oss til strukturene på en bevisst måte slik at vi kan bruke dem hensiktsmessig (Giddens og Pierson 1996:81)

Selv om miljøet i Fjaler søker etter å dra kompetansen innover til Dale, er det ikke slik at festivalarrangørene ikke samarbeider eller ser til andre teatervirksomheter. Regionsteateret Sogn og Fjordane Teater (SoFt) i Førde er, slik jeg forstår det, en viktig samarbeidspartner for festivalen når det kommer til materielle og menneskelige ressurser. Men SoFt blir omtalt av Prestøy Lie og Sandsund på andre måter også som umiddelbart kanskje kan virke negativt. I denne omtalen sitter det, slik jeg ser det også en slags drivkraft for klargjøring av egne kunstneriske motivasjoner for å bedrive teater i Sogn og Fjordane.

I neste underkapittel vi jeg derfor gå nærmere inn på hva *relasjon og samspill* mellom kulturtiltak blomstret opp av ”stedlig skapertrang og kulturkompetanse” og sentrumsinitierte

teaterinstitusjoner slik som SoFt kan sies å være. I forhold til min problemstilling mener jeg en slik diskusjon er relevant fordi den rører ved en forståelse av sted hvor sted er noe som ikke fungerer i et vakuum, jamfør Masseys stedsforståelse som noe mer enn lokalt (1994).

4.4.3 Forankring og tilknytning til stedet: sentrums- versus distriktsinitiativ

I etterkrigstiden har mye av norsk kulturpolitikk avspeilet en vekslende vektlegging av distriktsinitiert og sentrumsinitiert utvikling av kultur (Mangset 1992:119-122). I kulturøkonomen Georg Arnestads bidrag til Kulturrådets årskonferanse i 1998 skriver han om hvordan prosjekter med grunnlag i lokalmiljøet er av bedre kvalitet og av høyere relevans for det lokale enn sentrumsinitierte kunstiltak plassert i distriktene (Arnestad 1999). Gitt alt det jeg har skrevet så langt, vil jeg definitivt si at Fjaler Teaterfestival organisatorisk sett har vokst ut av stedet Dale og har dermed grunnlag i lokalmiljøet. SoFt på sin side ble etablert i 1977 på bakgrunn av statlig anbefalninger om å etablere regionsteatre (Aslaksen 2000). Derfor kan SoFt sies å være et eksempel på en sentrumsinitiert virksomhet i Arnestads terminologi.

Hva Arnestad mener med 'kvalitet' og 'relevans' er jeg ikke helt sikker på fordi det kommer ikke tydelig frem av teksten, men slik jeg forstår ham mener han at distriktet ikke trenger de sentrumsinitierte teaterinstitusjonene. Hans argumentasjon er at distriktskulturen er kvalitativt god nok og relevant nok for distriktet i seg selv slik at vi dermed ikke har stort brukt for slikt som Sogn og Fjordane teater. Morten Walderhaug på sin side i påfølgende års kulturrådskonferanse påstår at festivalene fungerer bedre *i samspill* med de faste institusjonene (Walderhaug 2000).

Basert på intervjuene med Hansen, Prestøy Lie og Sandsund vil jeg si at både Walderhaug og Arnestad har et poeng. SoFt har vært en viktig støttespiller for teaterfestivalen og har lånt ut både utstyr og personell til gjennomføring av festivalen. Dette er i tråd med Walderhaugs poeng. Hvis man legger til grunn at et sted kan strekke seg langt utover kommunegrenser, vil jeg påstå at institusjonsteateret i Sogn og Fjordane er en del av festivalens sted. SoFt er et referansepunkt Prestøy Lie og Sandsund ofte henviser til og en institusjon de utveksler og samarbeider med både kunnskaps- og personalmessig. Slik jeg har forstått mine informanter er det å ha en permanent teaterinstitusjon i tilknytning til festivalen sånn sett en viktig ressurs og kan absolutt ses på som en del av festivalens nettverk.

Anne Britt Gran skriver også varmt om denne måten å organisere seg på og begrunner det i at nettverksorganisering er

”kostnadseffektivt fordi store deler av informasjons- og kompetanseflyten er gratis, samtidig som de reelle utgiftene ved bestemte materielle transaksjoner (type innkjøp av kunstnere eller teknisk utstyr) kan minimeres på grunn av utstrakt kjenneskap til de andre aktørene i nettverket. En form for gjensidig utbytte av nettverket er avgjørende for motivasjonen til å delta. Slik sett er nettverkets virkemåte en form for byttehandel – der ikke de kritiske ressursene nødvendigvis koster penger (Gran 2002:71-72)

På en annen side bruker Sandsund og Prestøy Lie SoFt også som eksempel på hvordan man kan lage distriktsbasert teater som de *ikke* synes er relevant for et distriktsbasert publikum. Jeg forstår det slik at de mener at teateret har et for snevert syn på hva som er relevant for folk i distriktet. Sandsund og Prestøy Lie påstår at SoFt ikke helt treffer i deres forsøk på å skape teater som er relevant og interessant for stedets publikum. Slik jeg forstår dette handler det om både SoFts form og i innhold.

Innholdsmessig er tematikken for snever på den måten at teateret ikke tar høyde for at folk også i denne regionen er en globalt orientert periferi (sagt med Fossåskarets ord). Det Prestøy Lie sier hun heller ønsker seg er et teater med utsikt mot verden. Når det kommer til form mener Prestøy Lie og Sandsund at selve teaterhuset er lite integrert i Førde/regionen de søker å trekke inn i teateret. Slik jeg forstår det mener Sandsund, Prestøy Lie og Arnestad at teaterinstitusjoner slik som SoFt ikke er integrert i stedets kultur. Dette kan også ses i relasjon til Kristian Meisingsets påstand om at det er selve bildet folk har på slike institusjoner som gjør at husene sliter med å tiltrekke nytt publikum (Meisingset 2012, 2013). Det skapes en symbolsk grense mellom teateret og verden utenfor.

Som jeg vil komme tilbake til så er dette noe Sandsund brenner for; å skape en teaterarena som åpner opp for stemmer og meninger fra både teaterverdenen og den lokale konteksten. Slike påstander kan være med på å underbygge Arnestads poengteringer. Et teater som finner både sin organisatoriske og sin tematiske grobunn i stedet *kan* gi bedre resultater enn teater som i organisering er kopiert fra sentrum og innholdsmessig ikke helt evner å møte sitt publikum.

Oppsummert vil jeg si at Fjaler Teaterfestivals forhold til SoFt har flere sider som er med på å nyansere både Walderhaug og Arnestads poenger. På en måte fungerer teaterfestivalen tilsynelatende i positiv relasjon til SoFt gjennom utveksling av materielle ressurser. I forhold til kunstnerisk innhold virker det som om de bruker SoFt som en slags negativ kontrastering for hvordan de selv ønsker å formidle teater. SoFt kan med andre ord

ses på som et ledd i måten Prestøy Lie og Sandsund skaper en identitet for teaterfestivalen og deres teatervirksomhet i Dale når det kommer til hvordan man (ikke) kan skape et godt møte mellom kunst og publikum. Denne måten å anse Teaterfestivalen i Fjaler mener jeg også kan ses i lys av Doreen Masseys mer-enn-lokale steder (1994, 2005). Stedet Dale for festivalen er ikke selvtilstrekkelig, men fungerer på ulike måter i forhold til andre relevante steder, enten det er i et utvekslende samarbeid eller i form av et ”negativt speil”.

Nå har ikke jeg i mine undersøkelser gjort noen inngående studier av SoFt og skal være forsiktig med bastante påstander om dette teateret. Men ut ifra slike drøftinger; institusjon versus prosjektorientering så kommer det frem en rekke relevante poeng for en analyse av sted, mer spesifikt *sted og forankring*. Når er en kunstvirksomhet forankret på sitt sted? Er et teater forankret i stedet når det har et hus der og er fysisk tilstede året rundt? Er en teatervirksomhet forankret gjennom at det kunstneriske innholdet møter stedets kultur? Og hvordan konstrueres så dette møtet? Hvordan møter teateret sin kontekst?

Resten av kapitlet om Fjaler Teaterfestival dedikeres til møtet mellom Fjaler Teaterfestival som kunstvirksomhet og Dale i Fjaler Kommune. Her vil jeg belyse ulike måter festivalen ”gjør seg relevant” for sitt sted, hva stedet har å si for Prestøy Lie og Sandsund som kunstprodusenter, hvilken funksjon teater kan ha i forhold til sitt publikum og hvilken effekt festivalen kan sies å ha på stedet. Men andre ord; på hvilke måter kommer stedet tilsyne i Fjaler Teaterfestival og hva har stedet å si for Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund i deres produksjon av teater?

4.5 Dale i Teaterfestivalen

4.5.1 Omfortolkning av stedet for å skape relevans mellom stedet og festivalen

Den første teaterfestivalen i Fjaler som ble holdt høsten 2013 hadde temaet *perifere forteljingar*. Temaet for festivalen, forteller Lie, var noe de ble bevisst på ved å ha Kai Johnsen med i forarbeidet med festivalen det første året. Hun forteller at samtalene med Johnsen var viktig for hennes tenking om periferien som ståsted og utsiktsperspektiv i teateret. Om festivalens tema i 2013 står det på Preform sine hjemmesider at:

Periferi er fylgje Wikipedia definert som “*den ytre kant av et område innan geografi eller geometri.*” Men kva som er den ytre kant er vel eigentleg avhengig av frå kva retning ein ser? For eit blikk er alltid sentrum for den som eig det. Og teater handlar om å sjå. I teatersamanheng

er det liten tvil om at det er dei store byane som er sentrum. Og i sentrum av teatret finn ein ofte forteljingane. Og i sentrum av desse igjen, finn ein nesten alltid menneska. Men korleis pregar det blikket til desse menneska, horisonten til desse forteljingane og rekkevidda til dette teatret – at det er i sentrum, slik det er definert av folk flest?

Dette er noko av det vi ynskjer å undersøke under den aller fyrste Teaterfestivalen i Fjaler. Temaet er perifere forteljingar. Vi har invitert ein knippe kunstnarar og forestillingar som tek utgangspunkt i ulike ”periferiar”, som ser i ein annan retning enn det vi kanskje er vane med. Vår raude tråd spenner frå Finnmark til Jerusalem, frå lokal fotball til nasjonale justismord. Vi håper at desse forteljingane vil opne blikket dykkar for noko nytt. (PreForm 2013).

Den første festivalen tok dermed i bruk lokaliseringen i Dale som tematisk ramme, eller med andre ord *en bestemt forståelse av Dale som en periferi* som ramme. Grunnlaget for denne forståelsen kan anses som en personlig fortolkning (jf. livsverdensperspektivet), men først og fremst anser jeg dette som en kollektiv forståelse av dette stedet (jf. Foucaults (1972) forståelse av strukturering av viten). Jeg vil argumentere for at Fjaler Teaterfestival skaper en versjon, eller et uttrykk for Dale gjennom denne tolkningen av stedet og setter denne versjonen ut i praksis som festivalens tematikk. Olaf Agedal og forskningsgruppen bak rapporten *Lokalt kulturliv i endring* (med grunnlag i stedsteoretikeren Henri Lefebvre) diskuterer slike fortolkninger av stedet som tolknings*handlinger* (2009:24). Slike handlinger har en praktisk dimensjon; de er med på å skape stedet, noe som igjen gjør stedet til et sosialt produkt. På denne måten får sted også en helt praktisk funksjon; sted er noe vi bruker for å gi noe identitet.

Mariann Villa skriver i denne rapporten om hvordan Storåsfestivalen i Meldal Kommune knyttet seg til sin lokalisering gjennom å refortolke og tilskrive bygda Storås en alternativ identitet for å skape en givende kontekst for festivalen (Villa 2009:161). Villa ser her på hvordan arrangørene bak Storåsfestivalen omskapte Storås fra å være et lite innholdsrikt utkantstrøk et eller annet sted sør for Trondheim til å bli et naturmytisk sted med tusser og troll. Denne rekonstruksjonen av Storås ble en stor suksess i årene Storåsfestivalen varte. Men hva bestemmer så valg av tematikk i tilfelle Fjaler Teaterfestival? Er det stedet eller teateret som fungerer bestemmende når det kommer til hvilken tematisk ramme festivalen skal ha?

Prestøy Lie forteller at tematikk er noe som kommer av hvilke forestillinger som er tilgjengelige og som hun tror er gode nok til å vises ved festivalen. Det er med andre ord forestillingene og ikke stedet som er toneangivende når det kommer til tematikk. Arbeidet

videre blir sånn sett å finne trekk ved Dale eller konstruere et Dale hvor tematikken så kan passe inn. Fjaler Teaterfestival 2014, som jeg deltok på, hadde *skogen* som tema. Dette var også et tema som festivalarrangørene fant relevant for Dale. Fra programavisa heter det at:

Til teaterfestivalen i år har vi invitert framsyningar og scenekunstnarar som på ulikt vis har latt seg inspirere av naturen og særlig skogen. Vi ynskjer å lysesette skogstemaet: skogen i mennesket, mennesket i skogen og oss sjølv. Vi håpar du blir med inn og tek sjansen på noko nytt. Om du går det litt vill, lover vi godt merkte stier på heimvegen.

Skog og periferi er altså møtepunkter mellom forestillingene/teateret og festivalens sted. Denne måten å uttale en sammenheng mellom festivalen og stedet mener jeg viser hvordan aktørene stiller seg kreativt overfor eget sted. Forståelsen av stedet er med andre ord ikke gitt, men noe som skapes i praktiske handlinger – *fortolkningshandling*.

Dette kan også ses i lys av Giddens' påstand om at det er gjennom vår praktiske omgang med tingene i verden at fenomenene gis mening (Giddens 1996:57). Scenekunstnernes praktiske handlinger i og med Dale gir utgangspunkt for en forståelse av Dale. Videre gir disse forståelsene utgangspunkt for fortolkningshandling som er med utfordre/rekonstruere eller reproduseres Dales meningsstrukturer. Dette evnen til påvirkning kommer, i følge Giddens, av vår refleksive bevissthet (jf. Giddens 1996:49 hvor han refererer til fenomenologisk eksistensialisme/Wittgenstein).

Dette underbygger også Masseys påstand om hvordan et sted aldri er statisk, men åpent og prosessuelt (Massey 2005:9). Kunstaktivitetene i Dale, slik som festivalen, tar i bruk Dale på måter som er med på knytte Dale til andre steder i verden enn det for eksempel industrien i Dale gjorde. Gjennom praktisk bruk av stedet av aktører fra i ulike sosiale felter, knyttes steder til stadig nye steder og slik blir et sted et evig prosessuelt og åpent fenomen.

For meg er det tydelig at det å aktivt skape en sammenheng og relevans mellom sted og teater er viktig for både Sandsund og Prestøy Lie. I mitt intervju med sistnevnte sier hun at ”teater trenger så mange argumenter for at teater skal eksistere her i et småsamfunn, og da er argumentet at man må forvalte de lokale fortellingene, den lokale kulturen.” Slik jeg forstår festivalen er dette noe de prøver på; å forvalte de lokale fortellingene, uten at det går på beskostning av det de oppfatter som kvalitativt godt teater.

Dette ble særlig understreket av Sandsund i mitt intervju med ham hvor han fortalte om viktigheten av å skape en festival som gir rom for både de lokale stemmene og stemmene fra teaterverdenen. Hans syn skal jeg komme tilbake til i den delen av dette kapitlet som er

basert på intervjuet med ham, men aller først vil jeg gjøre ferdig presentasjonen av empirien basert på intervjuet med Miriam Prestøy Lie. I neste del vil jeg se på hvordan stedet er av betydning for hennes rolle som dramatiker og for hvordan hun mener teateret kan evne å si ”noe nytt” i møtet med publikum.

4.5.2 Sted som utsikt og et annet perspektiv

Per dags dato er Prestøy Lie ansatt som husdramatiker ved Dramatikkens Hus i Oslo. I mitt intervju med henne forteller hun om hvordan Dale gir henne en *annen utsikt* når hun utarbeider tekster for prosjekter ved Dramatikkens Hus. Lokaliseringa i Dale mener hun gir et annet språk og andre fortellinger. Dette synes å være viktig for henne som scenekunstner. Hun bekrefter spørsmålet mitt om hun synes det er givende å ha Dale som kontekst: ”Ja, jeg elsker det jeg!”

Noe av det jeg kjenner jeg har reist fra er [...] Jeg har jobba mye i det frie feltet og den homogene massen, den likheten [i det frie feltet], den blir veldig sterk. Når jeg kommer tilbake til Oslo nå og har hengt i baren på Black Box så går det bare en halvtime før jeg får mer enn nok. Fått en overdose på en måte og utvikla sterk allergi.

Black Box teater i Oslo er et av hovedarenaene for fri scenekunst i Norge og noe jeg vil påstå er sentrum, eller i det minste en del av sentrum for det norske frie scenekunstheltet. Slik jeg forstår henne er det kunstdiskursen i det frie feltet, representert av de som henger på Black Box som hun har fått en overdose av; både det det snakkes om og måten de snakker på. Å ha et alternativt sted som Dale fremstår som positivt for henne på dette stadiet av hennes karriere som scenekunstner. Slik jeg forstår henne fungerer Dale som et alternativt sted som gir et annet perspektiv, en annen utsikt enn den sentrum av det frie feltet gir.

Denne beskrivelsen av stedet, som en utsikt, mener jeg kan ses i lys av Inger Birkelands beskrivelse av sted også som et *perspektiv*, gjerne knyttet til vår stedsidentitet (2014:32). Som perspektiv fungerer sted i følge Birkeland, som et premiss for hvordan vi tenker og forstår verden. Dette er i tråd med fenomenologiens livsverdensperspektiv på sted. Gjennom en slik forståelse av sted, som premiss for forståelse av verden, blir sted noe som påvirker oss helt inn i det ubevisste. Men kanskje trenger det ikke nødvendigvis å stikke så dypt. Sted som perspektiv kan også være noe umiddelbart, som vi bevisst søker til eller søker vekk ifra. Stedet Dale som et annet perspektiv ser ut til å være noe Prestøy Lie har funnet ut av etter at hun flyttet til Dale for bare noen få år siden. Kanskje har forflytning fra ett sted til

et annet sånn sett en mer umiddelbar effekt. I vår dagligtale kan vi jo si at vi ”bare trenger å komme oss bort litt” for å få litt perspektiv på tingenes tilstand.

Som utsikt og kontekst for teaterproduksjon ser det ikke ut til at Prestøy Lie finner Oslo særlig givende ut ifra det hun forteller meg i intervjuet. Slik jeg forstår dette handler dette om at det er til stadighet er de samme perspektivene, meningene og argumentene som går igjen i slike trange miljøer. Miljøet har bare utsikt til det som skjer innad i miljøet. På denne måten kommer det ikke nye perspektiver inn i teateret som kan ha andre fortolkninger av en forestilling. For at hun skal kunne bidra med noe nytt til teateret trenger hun et annet perspektiv, noe hun får gjennom å befinne seg et annet sted. Hun beskriver det teateret hun lager som eksportvare; teater som er ment å vises i en annen kontekst. - Slik blir teateret mer interessant, forteller hun.

Jeg får tydelig inntrykk av at det er viktig for henne som produsent av teater å være et annet sted og utsette teateret hun og Sandsund jobber med for et annet publikum enn det Sandsund beskriver som ”menigheten i Oslo”. I Dale settes det samme teateret i et annet lys, får en alternativ betydning og dermed en annen effekt i møtet med publikum. Denne verdsettingen av ”det alternative” mener jeg handler om hvilken del av kunstfeltet jeg analytisk har plassert dem i. Som nevnt tidligere setter jeg dem i sammenheng med den mer avantgardistiske delen av teaterfeltet i Norge hvor *nytt* i seg selv fremstår som den ledende normen. For å bringe inn dette nye tas stedet Dale i bruk som et *nytt perspektiv*. Igjen kan Giddens dras inn; stedet er noe vi bruker. Dale *brukes* bevisst og aktivt for å skape en annen estetikk enn den man klarer i kunstsentrum. Om en av forestillingene under årets festival, Skogsunderholdning av Lisa Li, sier Prestøy Lie at:

[...] jeg likte bedre Lisa Li i Trudvang [ungdomshuset] fordi da virka den mye friskere. Nå så var det ingen som visste noen ting om henne, hadde ingen forventninger. Koser meg så med å sitte der med folk som synes dette er helt kårni, hehe!

Og om tilbakemeldingene hun har fått fra publikum under festivalen: ”jeg har hatt maaange samtaler med folk her som har gode, friske og utfordrende analyser av det de ser”. Stedet teaterstykket vises i har altså betydning for hvordan hun ser stykket og i tillegg finner hun samtalene med Dale-publikumet (som da tydeligvis skiller seg fra Black-Box-publikumet) givende. I intervjuet understreker hun hvordan hun opplever Dale-publikumet som like kompetente til å snakke om teater som publikum i Oslo og uttrykker en irritasjon over de

besøkende kunstnerne som gir uttrykk for at betraktningene fra Dale ikke er like bra som sentrums.

Prestøy Lie sammenlikner de reflekterte kunstanalysene blant publikum i Dale med et arbeid hun gjorde i Kabul i 2006/2007. Dette var et prosjekt kalt *Art Recipie* hvor kunstnere i Norge og jenter ved en jenteskole i Kabul skulle utveksle oppskrifter på et kunstverk. Prestøy Lie forteller om hvordan hun ble provosert over de forestillingene kunstnerne i Norge hadde om hva som var prekært og hva som var meningsfylt for jentene i Kabul. Prestøy Lie forteller at de norske kunstnerne ville være med på å kritisere USAs forsøk på å innføre demokrati i Afghanistan gjennom vold. Måten de ville jentene skulle presentere dette på gjennom oppskriftene de fikk fra Norge var basert på de norske fordommene eller antakelsene om jentenes perspektiv på USAs utenrikspolitikk.

Hun sier hun ble overasket over hvordan jentene løste de oppgavene de fikk, løsninger som ikke samsvarte helt med de norske forventningene om jentenes perspektiv. Den samme følelsen beskriver hun om Dale-publikumet og kunstnerne som kommer hit på besøk; kunstnerne har et sett med fordommer/forventninger om bygdefolkets fortolkning av kunsten. At den på et vis er lite reflektert eller av en bestemt type. Prestøy Lie opplever det ikke slik ut ifra hennes forståelse av bygdepublikumet.

Denne betraktningen minner om det Edward Said påpekte i hans verk *Orientalism* (Said 1995). Her satte han et kritisk lys på hvordan man fra et vestlig perspektiv opplever seg som sentrum og herfra ser *ned* på Østen/periferien. Det er dette jeg opplever også Prestøy Lie gjør i sine talehandlinger. Satt på spissen oppvurderer hun det som i en sentrum-periferi-dimensjon blir nedvurdert. Hun er bevisst på hvordan sentrumskunstnerne oppfatter distriktpublikumet som mindre reflekterte og kunnskapsrike enn sentrum. Ved å omtale dette publikumet som det motsatte utfordrer hun sentrums "orientalisering" av et distriktpublikum.

Denne handlingen mener jeg også er et eksempel på hvordan scenekunstnere bosatt utenfor det norske scenekunstheltets geografiske sentrum, Oslo, stiller seg reflekterende overfor kunstfeltets og kulturanalysenes hierarkiske strukturering mellom sentrum og distrikt/periferi. Følger man strengt Bourdieus feltlogikk ville ikke Prestøy Lie og Sandsund evnet å "gjøre noe med" denne strukturen. De er plassert der ute/der nede og ferdig med det. Det Prestøy Lie her forteller mener jeg er med på å belyse at man ikke fanger opp ulike former for bruk av og kritisk stillingstaken til maktstrukturer i eget felt ved å utelukkende plassere scenekunstnere i et strukturert rom slik det ofte (helt/delvis) blir gjort i Bourdieu-inspirerte feltanalyser (les Mangset 1998, Solhjell og Øien 2012).

Sted som alternativt perspektiv ser for meg ut til å være viktig for Prestøy Lie som scenekunstner; herfra blir det hun produserer annerledes og herfra fortolkes kunsten annerledes. Men det kan jo også ligge andre motivasjoner bak deres forflytning fra Oslo til Dale. Motivasjon som kan handle om mer grunnleggende teaterideologi og synet på teaterets rolle i samfunnet eller om motivasjon på et mer personlig plan.

4.5.3 Rekontekstualisering: for kunsten, for samfunnet eller for egen del?

I nye meningssammenhenger er tanken at kunsten uttrykker/forteller noe annet enn det den gjør inne i en black box eller i et galleri, sånn får kunsten tilført noe nytt/noe annet. Gjennom det Prestøy Lie forteller meg vil jeg si at plasseringen i Dale for henne utgjør en rekontekstualisering for å gi kunsten en annen fortolkningsramme. Dette kan ses i lys av det Anne-Britt Gran tar opp når hun skriver om hvordan flere kunstmiljøer i dag søker å *rekontekstualisere* sine kunstverk ved å sette verkene inn i alternative kontekster (Gran 2002:61). Ideen er at kunsten *blir noe annet, får et annet meningsinnhold* gjennom å sette den i en annen meningssammenheng. Slik jeg forstår dette er den grunnleggende verdien *kunsten*. Det er for kunsten man rekontekstualiserer, ikke kunstens funksjoner utover seg selv (for eksempelvis sosialt eller økonomisk).

Kunsten-for-kunstens skyld-tankegangen ser jeg også hos Fjaler Teaterfestival, men det virker som om at dette ikke er eneste motivasjon for å rekontekstualisere teateret fra Black Box/Oslo til Dale. Det ser ut til at det også handler om et ønske om at teaterkunst vist i Dale skal kunne ha en annen effekt på publikum enn det teaterkunst har ved Black Box/i Oslo. Altså at kunsten får en revitalisert samfunnseffekt, eventuelt nye sosiale effekter i en ny kontekst. Særlig Sandsund ser ut til å ønske dette i måten han snakker om festivalen som en møteplass for både teaterfolket og de lokale hvor han ønsker at stemmer fra begge sider skal få komme til uttrykk. Dette skal jeg komme tilbake til litt senere (i underkapittel 5.5).

På en annen side kan det også tenkes at måten Dale som kontekst og arena for teateret utelukkende blir omtalt i positive termer er en del av et legitimeringsarbeidet rundt valget med å flytte til Dale og produsere teater her. Både Prestøy Lie og Sandsund har arbeidet lenge i Oslo i et sentrumskunstmiljø og er nå i oppstartsfasen med å etablere seg som scenekunstprodusenter i ei lita bygd i Sogn og Fjordane. I denne fasen kan det nettopp være viktig å understreke litt ekstra hvordan periferi-/bygde-/Dale-perspektivet er givende, spennende og likeverdig med sentrumperspektivet - om ikke enda bedre. Enten et er i møte

med de utenfra, eller overfor seg selv for å gi motivasjon og mening rundt det å flytte fra sentrumsmiljøet for å bosette seg og produsere teater i Dale.

Kanskje er derfor den positive omtalen av Dale en måte å forsvare sin distriktssituering for å unngå de negative konnotasjonene som finnes rundt en slik lokasjon. Mariann Villa er også inne på dette i hennes analyse av Storåsfestivalen. Hun skriver festivalen ”kan sjåast som ei oppdaging og symbolsk gjenoppliving av ein stad som har vore prega av moderniseringas fråflytting og arbeidsløyse – ei form for fortrylling av det avidylliserte bygdesamfunnet. Historia om Storåsfestivalen er forteljingar om imagebygging og bygda som signifikant kulturarena” (Villa 2008:163). Denne fortryllingen av egen plassering langt utenfor sentrum kan det også argumenteres for er noe som skjer i Dale.

Hva aktørene *egentlig* mener om en slik situering er nok ikke helt entydig. Bakenfor en slik omskriving kan det ligge en tanke om at de *egentlig* ikke synes distriktet er en givende lokasjon slik at legitimeringsarbeidet er noe de gjør vel så mye for seg selv som for blikket utenfra. Eventuelt kan det handle om at de faktisk ønsker å påvirke en ny diskurs om distriktsbasert teater for å løse opp i forestillingene om distriktsbasert teater som mindre interessant og av lavere status enn den som finnes i kunstnersentrum. Mitt inntrykk av aktørene i Dale er at det mest handler om sistnevnte motivasjon, men litt om første også.

Måten mine respondenter omtaler stedet kan sånn sett både være en handling for kunstens skyld og/eller for legitimering/oppvurdering rundt valget av et perifert bosted som scenekunstnere fra sentrum. I tillegg kan valg av bosted også være noe som til syvende og sist handler om at mine to respondenter er to personer i verden som er ute etter å bo og leve et sted hvor det trives og har det bra. Kanskje er det først *etter* å ha flyttet fra Oslo til Dale at de har funnet ut at kunsten kan ha givende vilkår der. Som Prestøy Lie nevnte var det jo litt impulsivt at de kjøpte hus i Dale. Rekontekstualiseringen Gran snakker om kan sånn sett være en konsekvens av mer personlige forhold. Først rekontekstualiserte de seg selv, deretter fant de at denne konteksten kunne gi teateret noe nytt.

Både Prestøy Lie og Sandsund setter opp Dale som den positive kontrasten til det de har reist fra. Michaela Benson og Karen O'Reilly (2009) ser en slik kontrastering i det de kaller *livsstilsmigrasjon*. Et slitsomt bymiljø settes opp mot det idylliske livet på stedet man har flyttet til. Som scenekunstner beskriver Prestøy Lie sitt fagmiljø i sentrum i negative termer og noe hun har reist i fra, mens det hun har kommet til beskrives i positive termer. Her blir teateret tilskrevet nye betydninger i en ny kontekst, noe som oppfattes som positivt for teateret, men for meg virker det som om at de valgte stedet av personlig grunner. Først etter å

ha flyttet fant de muligheter for å arbeide som scenekunstner og begynte å konstruere stedet som et givende perspektiv på teateret.

Å migrere fra noe og til noe som oppfattes som mer i tråd med den livsstilen man ønsker å leve er noe som ikke bare gjelder for Prestøy Lie. Også Sandsund har et slikt forhold til Dale og slik han beskriver stedet forstår jeg dette som et sted hvor han føler at han er hjemme. Oppgavens neste del er basert på intervjuet med Sandsund. Sandsund legger også vekt på Dale som en viktig ramme og et viktig perspektiv for teateruttrykket i tillegg til at dette er et sted han har en personlig tilknytning til.

4.5.4 Sted som hjem

Torkil Sandsund bruker litt andre ord på betydningen av Dale for ham som scenekunstner, som person og for Teaterfestivalen enn det forrige informant gjorde. Han starter intervjuet med å beskrive Dale som et sted hvor han på et vis hører hjemme i språk og kultur.

I 1999 til 2000 budde eg i Paris og Tsjekkia og måtte prate dårleg fransk og dårleg engelsk. Når du ikkje har ditt eget språk, så kan du heller ikkje bruke din egen humor. Det handlar om tonen, om måten du snakkar med folk. Så kjem du til Oslo og ikkje kan bruke humoren der heller. Og så var det fest her [på Løa, et av lokalane under festivalen] og da var det en fyr her frå Gaula [sted i nærheten av Dale] som har vekse opp i et hus med bete [takstokk] under taket. Så bur han i Oslo, han har jo klatra på bete heile livet. Og så vart det fest her [og fyren begynte å klatre på beten under taket i Løa] og så seie Fritjof Urdal [lokal teaterpersonlighet] at ”trongen til å klatre på beten er sterk. Og det e han. Den er veldig mange [herfra] som må da. Og så helst vri kroppen opp og over. Og det kan vi ikkje gjere i Oslo. Det er nokre sånne ting som er viktige.

Min tolkning av dette er at det for Sandsund er viktig å leve der hvor han føler han blir forstått. Der hvor man kan få klatre på takstokkene og få sin humor gjenspeilet. Når Torkil forteller, får jeg inntrykk av at han har et nært forhold til Dale. Noe som antakeligvis mye kommer av at han er født og oppvokst der. Han snakker dialekten og kjenner mange av dem som bor der. Slik jeg forstår ham er det viktig for ham å være nær dette stedet og nær de gamle som har en kunnskap Sandsund mener er viktig å få innsikt i og overført videre. Som han sa; ”ein ting er å få komme å bu med disse folka den siste tida dei har. Bu nær dei og få kunnskapen som de har før dei går bort”.

Denne måten han beskriver Dale på bringer meg igjen på tematikken sted og identitet, mer spesifikt *sted som hjem*. Tim Cresswell ser på stedsdimensjonen i lys av blant annet

David Seamons forståelse av hjem som stedet hvor du kan være deg selv som igjen ligger tett opp mot Heideggers begrep om *autentisk eksistens* som en væren i verden hvor man tro mot den man er innerst inne (2004:24-26). Disse begrepene kan vanskelig fylles med mening utenfra, men knytter seg til subjektet og vårt følelsesliv. Jeg vil uten tvil påstå at *følelsen av identifikasjon med stedets kultur er tilstede i min informants beskrivelse av Dale.*

Hva denne følelsen kommer av kan ligge i hvordan både Prestøy Lie og Sandsund med teaterfestivalen ser ut til å stort sett ha blitt godt mottatt i Dale. I denne sammenhengen er det nok lett å forstå hvorfor både Prestøy Lie og Sandsund i stor grad legger vekt på det positive ved Dale og at dette er et sted hvor de hører hjemme både som ”vanlige” folk og som scenekunstnere. Dette mener jeg er viktig for å forstå stedsforståelsen til de kunstvirksomhetene jeg ser på i denne oppgaven. Med hvilken ladning, positiv eller negativ, dem jeg har snakket med omtaler stedet hvor de er situert, handler i stor grad om hvordan deres virksomhet har blitt tatt imot.

Som jeg skal komme tilbake til i kapitlet om Frikar i Valdres, har Hansegård opplevd et ganske annet miljø enn det Sandsund og Prestøy Lie har i Dale i prosessene med å etablere seg. Måten han snakket om stedet på avspeiler at møtet mellom hans virksomhet og aktørene i Nord-Aurdal og Valdres har vært mer motstandsfylt enn i Dale. Dette vil jeg diskutere nærmere i kapitlet om Frikar, men inntil videre vil jeg bare si at det for meg ser ut som at *hva* og/eller *hvem* en person knytter seg til ved et sted, også i rolle som fagperson/kunstner, i stor grad påvirkes av hvordan man blir tatt i mot i den lokale konteksten.

Sted og tilhørighet for verken en selv eller ens virksomhet er ikke bare et subjektivt og følelsesmessig spørsmål, men også et spørsmål hvis svar ligger i vedkommendes relasjon til stedets sosiale og politiske kontekst og/eller stedets historie, natur og kulturtradisjoner. Sagt på en annen måte; vår subjektive følelse av et sted avhenger av stedet. Et utelukkende fenomenologisk perspektiv favner først og fremst vår subjektive konstruksjon av fenomenene rundt oss og et strukturalistisk perspektiv sier vi kun kan handle ut ifra strukturene.

Slik jeg forstår mine undersøkelsesobjekter forklares deres relasjon til stedet som scenekunstnere både ut ifra deres subjektive opplevelse av stedet og de allerede foreliggende strukturene (sosialt, politisk, historisk og kulturelt) som utgjør stedet. En slik kobling mellom det ytre og det indre, det subjektive og det objektive, oss og stedet er noe Edward S. Casey argumenterer for i en artikkel hvor han bruker *habitus* (hentet fra Bourdieu) som betegnelsen på sammenkoblingen med vår livsverdens sted og det ytre/geometriske stedet (Casey 2001). Et slikt perspektiv løser opp dualiteten mellom det ytre og det indre stedet. Denne forståelsen

står heller ikke på tvers av Giddens' strukturasjonsteori hvor strukturene og aktørene ikke kan forstås uavhengig hverandre (Giddens og Pierson 2002:81).

Som jeg var inne på i underkapittel 5.3 beskriver Sandsund et forhold mellom teateret og Dale som jeg mener gir uttrykk for et ideologisk syn på teateret; altså at teater (som sådan) skal ha en funksjon i samfunnet. Ut ifra det jeg forstår handler dette om at teater kan ha en politisk funksjon som arena hvor stemmer blir hørt. Særlig teaterfestivalen 2013s tematikk, *perifere forteljingar*, mener jeg avslører en slik ideologi. Her var tanken at perifere fortellinger; fortellinger som vanligvis faller utenfor den politiske agendaen eller fortellinger fra steder vi opplever som perifere skulle komme opp og frem (Preform 2013). I oppgavens neste del vil jeg gå nærmere inn på dette hvor jeg ut ifra intervjuet med Sandsund ser på hvordan festivalen *på* et sted blir *som* et sted hvor ulike stemmer kan snakke med hverandre.

4.5.5 Stedet hvor to kulturer møtes

I mitt intervju med Sandsund dras måten han snakker om sitt eget forhold til stedet over til hvordan han ser på teaterfestivalens forhold til stedet (skillet mellom de to forståelsene er ikke så lett å sette, noe som for så vidt også er et relevant poeng i denne oppgaven). Han setter opp teatermiljøet som kunstfelt og Dale som to ulike kulturer som ved å settes sammen gir kan tilføre hverandre noe positivt, noe som gjør at kulturene utvikler hverandre.

Han beskriver festivalen som en smal festival i forhold til forestillingene som settes opp. Forestillingene settes opp på Black Box i Oslo, på Avant Garden i Trondheim og Bergen Internasjonale Teater (BIT). Forestillinger han beskriver har en "Black-Box-estetikk"⁶. Dette er teaterkulturen som teaterfestivalen er rom for, men i tillegg så mener Sandsund at festivalen også gir rom for en annen kultur gjennom festivalen 2014s skogstematikk. Under festivalen ble det holdt et skogssymposium hvor lokale skogsarbeidere kom og holdt foredrag om sine egne erfaringer med skogsforvaltning. På dette symposiet var det en kar som særlig gjorde inntrykk på Torkil:

Inni der [altså under symposiet] så seie Joar Espedal, som eg aldri har møtt, han er mest oppe i skogen i Espedalen, der hans tippoldefar planta noke gran, noke fure. Han høgg ikkje, han passar på og tenke at barnebarna skal hogge. Han står der og snakke, han e ikkje vant med å

⁶ "Black Box-estetikk" er langt fra et offisielt vedtatt begrep, men likevel så mener jeg at det ligger noe i et slikt begrep. Som ved alle teaterscener så har også Black Box en gjennomgående estetikk i det som vises på huset som kommer av husets kunstneriske profil. Denne profilen er å vise "det nyeste av det nye" innen norsk og internasjonal scenekunst (Black Box, ukjent år).

snakke, har laga eit manus på førtifem minutt [...] ein plass inni der legg han vekk manus og vekk med all tekst og så seie han ”eg elska fure”. [...] Det var enormt oppmøte, det var jo over 50 stykk der inne, bare plass til 30. At dei, skogsfolka for lov å komme di, seie sine ting... Skogssjefen kjem og seie at dette er det beste skogsmøte vi har hatt i Dale nokon gong, vi tek rekninga. Da sa óg han Torkil Hofseth, fylkesskogssjefen. Høre kvar enkelt si historie. Ni forteljingar som ein del av programmet.

Her uttrykker min informant en stor glede over å kunne gi rom for slike lokale fortellinger side om side med black-box-kunst. Den lokale virkeligheten blir sånn sett en del av festivalens estetikk og noe jeg vil si er nok et eksempel på at stedet er en del av festivalen. Prestøy Lie understrekte også viktigheten av å gjøre festivalen relevant for sin kontekst gjennom å også ”forvalte de lokale fortellingene”. Dette kan være noe de oppfatter som et press utenfra. Hun sa jo også at det trengs mange argumenter for å produsere teater i et lite samfunn som Dale. Dette forstår jeg som at det er viktig å gi teateret en legitim plass i Dale og innlemmelsen av de lokale fortellingene kan være en del av dette legitimeringsarbeidet. Av de to ser det ut til at Sandsund er den som virkelig finner stor verdi i å innlemme lokale fortellinger i festivalens estetikk:

Det er viktig å setje dissa to elementa opp mot kvarandre [de lokale fortellingene og teaterforestillingene]. Dessa to røyndommane der, dei er så langt frå kvarandre. Det er heilt avgjerande å sette dissa to tinga ved sida av kvarandre. La dei ulike folka sjå kvarandes ting. Gje relevans og fokus til kvarandre. Det trur eg gjer at folk [fra utenfor teatermiljøet/folk som ikke er så kjent med Black-Box-estetikken] kan sjå forestillingar [som blir vist under festivalen]. I den konteksten der, så trur eg folk relatere seg til det smale uttrykket. For å kunne vise relativt smalt teater, så trur eg at man må ha ei slik forankring.

Det virker derfor som at Sandsunds forståelse av festivalen er at det gjennom den overordnede tematikken skal kunne skapes en arena hvor to ulike kulturer kan møtes på en gjensidig positiv måte. Ved å gjøre dette så åpner man samtidig opp teaterverdenen til lokale som bor i Fjaler eller til andre teater er mer fremmed for.

I hvilken grad koblingen skjer og i hvilken grad disse to kulturene faktisk imøtekommer hverandre kan riktignok diskuteres. Det kommer nok litt an på hvem man spør, men ut ifra mine observasjoner under festivalen og samtaler med de frivillige så virket det som om festivalen når forholdsvis store deler av bygda. Som kultursjef Tysnes sa det

”publikumet under forestillingene her treffer kanskje 20% av bygda, i byene treffer slike forestillinger kanskje bare 3%”.

Jeg har ikke hentet inn noen kvantitative tall på publikumssammensetningen under festivalen, men det jeg *kan* si er at jeg under mine observasjoner i forkant og etterkant forestillingene så et ganske annet publikum enn det jeg observerer når jeg går på Black Box Teater i Oslo. Publikum i Dale *var* mer variert slik jeg opplevde det, særlig i forhold til alder. Hit kom det folk som antakeligvis ikke av seg selv hadde oppsøkt et forestilling ved Black Box i Oslo. Fordi det hele skjedde under spesielle omstendigheter og i egen bygd fikk jeg inntrykk av at flere hadde lyst til ”å sjekke ut hva dette her egentlig gikk ut på”.

Stedet som konseptuel ramme for festivalen kan derfor ha fungert som en dør for lokalbefolkningen inn til teateret. Også Olaf Agedal ser på et slikt aspekt ved et kunstarrangement i Kirkenes (Agedal et al. 2009). Det han ser på her er et arrangement som ble kalt ”Border-crossing exercises” hvor arrangørene har gjort seg stedsspesifikt relevant gjennom å ta i bruk stedets grenselokalisering som en del av arrangementets tematikk og estetikk. Slik arrangementet i Kirkenes fremstilles av Agedal er det ikke lokale fortellinger som blir innlemmet som en del av programmet, men lokale temaer som de anser som relevant for lokalbefolkningen. Dette kan jo sies å være to sider av samme sak. Både arrangementet Agedal undersøkte og det jeg har undersøkt her har begge stedet som en sentral del av sin estetikk. Sandsunds forhold til de lokale skogsforvalterne og til stedets kultur er derfor en viktig faktor for å forstå denne scenekunstvirksomhetens basering i distriktet.

Igjen kan rekontekstualiseringen i kunsten diskutert av Anne Britt Gran ses som et resultat av ulike motivasjoner, ikke bare motivasjonen om å gi kunsten-for-kunstens-skyld en annen betydningsgivende ramme. Slik jeg forstår Sandsunds beskrivelse av teaterfestivalen handler dette om at festivalen gjør *teateret til en arena for samtale*. Dette anser jeg som i tråd med en diskusjon rundt *politisk teater i samtiden* som instruktør, dramaturg og teaterpedagog Lene Helland Rønningen diskuterer i en artikkel utgitt på nettmagasinet scenekunst.no (Rønningen 2012).

Inspirert av professor i organisasjonsstudier ved MIT Otto Scharmer, påpeker Rønningen at for å skape politisk teater må man først legge til grunn hvordan vi i dagens samfunn tilegner oss ny kunnskap. Rønningen tar utgangspunkt i at våre læringsprosesser først og fremst ikke lenger er basert på en ovenfra-og-ned-læring med læreren på toppen og studenten under. For at teater skal kunne evne å fungere politisk må derfor teateret snakke og reflektere *med* sitt publikum og ikke gjennom en (belærende) *til*-tone.

Kunsten har mulighet til å tenke nye og andre tanker rundt samfunnets struktur og organisering. For å gjøre det, må den ikke belære eller indoktrinere, men heller *åpne opp for refleksjon med utgangspunkt i noe folk kjenner: de nære fortellingene som folk har i sitt eget liv*. Ved å sette biografien og historien, fortid og samtid sammen, så vi en mulighet til å skape et teater der man utvikler en kollektiv og sosial bevissthet.

[...]

Et politisk teater av i dag treffer ikke tilskueren gjennom å provosere. Vi har sett alt før, det er ingenting som sjokkerer lenger. Det kan heller ikke nås gjennom å moralisere over hva som er rett og galt. *Dagens mennesker vil ikke belæres eller fortelles en sannhet i en verden full av mulige sannheter*. Dagens tilskuere må ses som aktive mennesker som både kan konstruere egne betydninger, og også ta egne valg. *Det nye politiske teateret kan derfor bare nås dersom publikums livsanskuelse på et eller annet vis interagerer med forestillingen*. Bare slik kan det politiske i oss aktualiseres (Rønningen 2012, min utheving).

Rønningens forståelse av politisk teater mener jeg ligner på den forståelsen Sandsund har av Fjaler Teaterfestival. I festivalen ønsker Sandsund å sette sammen ulike stemmer, stemmer fra både scenekunstheltet og de lokale stemmene i Fjaler. Slik jeg forstår det handler det ikke om at den ene eller den andre stemmen skal belære den andre, men at de skal settes sammen for dialog og felles utveksling av perspektiver. Dette mener jeg kan anses som teaterfestivalens politiske agenda.

Min informant er slik jeg forstår ham kritisk til teater som vises for dem som allerede kjenner til estetikken og til språket som formidles. Å vise Black-box-estetiske forestillinger på Black Box beskriver han som lite produktivt. Scenekunstnere og publikum er for godt kjent med hverandres perspektiv og forståelse av teateret. Forestillingene mister da sin potensielle effekt på dem teateret vises for, og scenekunstnerne blir ikke utfordret fordi publikum allerede ”er kjent med estetikken”. Sentrumspublikum og sentrumskunst utfordrer ikke hverandre. Slik beskriver han også teater som er ”laga for et distriktsteater” (f.eks Sogn og Fjordane Teater), altså teater som er laga ut ifra det man tror folk vil ha. Hans oppfatning av festivalen er at den gir rom for at to kulturer kan utfordre hverandre og videre utvikle hverandre. Han kaller det evolusjon.

[...] her [i Dale under festivalen] er ikkje forestillingane laga for publikumet i Dale, det er laga for kjennarane i Oslo, men dei er ubrukelege for kjennarane i Oslo. Ka sa Fritjof Urdal til ungane i skogen? [referer her til et arrangement for barn under festivalen] ”eg kjem til å sei

mykje til de som de ikkje kjem til å forstå, men de har ikkje bruk for ting de forstår, de har brukt for ting de ikkje forstår, fordi det er det de får forstand av”

Å sette opp teater du trur passer... [som publikum forstår] det gjer ikkje noke motstand, du kjem ikkje vidare. Da sett du to like ting ved side av kvarandre. Sett du ulike ting opp i mot kvarandre så utvikle me oss begge to... så blir vi rikare... det kallast evolusjon.

I lys av det Sandsund her forteller kan man si at teaterfestivalen fungerer som en læringsarena hvor stedet Dale i *festivaluka* blir en arena hvor slik overføring av kunnskap kan finne sted. Kunnskapen som man søker å overføre gjennom dette arrangementet er derfor både teknisk og arrangeringsmessig kunnskap mellom profesjonelle til lokale i tillegg til kunnskap som er mer av kulturelt og politisk art. Spørsmålet er da om dette fungerer, om teateret og kunsten evner å ha denne politiske effekten i verden. Det er et spørsmål som (heldigvis) faller utenfor problemstillingen i denne oppgaven,, men som i det minste ikke blir avkreftet av Fjaler Teaterfestival.

Uansett mener jeg at dette er nok et eksempel på *bruk av stedet*. Stedet blir her en arena, en møteplass, hvor festivalarrangørene drar på ulike forståelser av stedets kultur og historie og bevisst setter det opp mot en annen kultur, teaterkulturen fra et kunstsentrum. Igjen vil jeg dra inn Giddens teorier om praktiske handlinger som meningsskapende for fenomenene (Giddens 1996). Noen få dager i året, under Fjaler Teaterfestival, tas forståelser av Dales historie, folk og kultur i bruk for å skape en teaterprofil som er i tråd med hvilken politisk funksjon Sandsund ser ut til å mene at teateret skal/kan ha. Fjaler Teaterfestivalens teaterprofil mener jeg ligger svært nær det politiske teateret beskrevet av Lena Helland Rønningen. Både sted og teater er her to viktige elementer som tas i bruk.

4.5.6 Hendelsens effekt på stedet

Sandsunds omtale av teaterfestivalens funksjon bringer meg inn på et annet punkt jeg har funnet relevant og interessant i denne oppgaven for å forstå teaterfestivalens sted. Dale, den uka festivalen finner sted er ikke helt *hverdags-Dale*, men *festival-Dale*. Festivalen er tidsavgrenset og en hendelse som tar mye plass i bygda og engasjerer mange gjennom dugnad og frivillighet. Dette gjør at stedet Dale ikke er helt det samme som innbyggerne opplever til hverdags. Ut ifra dette vil jeg derfor argumentere for at hendelsen har en effekt på stedet. Det ser ut til at festivalen påvirker folks forståelse av eget sted, noe som igjen påvirker folks bevegelsesmønstre i Dale.

Som jeg nevnte i bakgrunnskapitlet om Dale, så kommenterte en av mine respondenter at hun ser klare bevegelsesmønstre i bygda. Noen går dit, men ikke dit. Sandetunet for eksempel er stedet for ”kulturfolka” og ikke ”oss”. Under festivalen tas de ulike bygningene og de ulike stedene i kommunen i bruk på andre måter, måter som kanskje bryter med folks vannte oppfattelser av hva de ulike stedene blir brukt til. Folk inviteres til steder i bygda ut ifra at det nå skjer noe her, enten en forestilling eller et foredrag, som har en tematikk arrangørene har funnet relevant for bygda. Dette er steder folk kanskje ikke går til til hverdags, men nå oppsøker på grunn av arrangementet.

Innledningsvis i rapporten *Lokalt kulturliv i endring* skriver forfatterne noe som beskriver hvordan et kulturarrangement som teaterfestivalen står i forhold til stedet når det kommer til meningskaping:

”Kulturliv utspelar seg i eit lokalt landskap av stader som har ei ”innbygd mening”.

Lokaliseringa av kulturliv er dermed med å bestemme et kulturarrangement si mening. *Men samstundes er kulturlivet gjennom sine arrangement og praksisformer med å stadfeste eller utfordre eller nyskape ein stad si mening.* Sett på denne måten er det ein vekselsverknad eller dialektikk mellom kulturlivspraksis og staden. Staden gjev kulturlivet mening, og kulturlivet skaper og gjenskaper stader (Agedal et al. 2009:24, min utheving).

Ut ifra mine observasjoner og intervjuer i Dale støtter jeg disse forfatterens påstander om hvordan arrangementet kan påvirke eller nyskape stedets mening. Festival-Dale er litt annerledes enn hverdags-Dale. Dette kom også frem i en bemerkning fra kultursjef Tysnes da jeg sa til henne at jeg hadde inntrykk av at Dale har et pulserende kulturliv. ”Kom tilbake i januar du, da får du se et annet Dale”, var hennes lett ironiske svar uten at jeg forsto det sånn at det var festivalversjonen av Dale hun ønsket seg året rundt. Rammen *festival* ser ut til å være viktig for det Dale som kommer frem under festivalen.

Festivalens plassbruk gjør det nesten er umulig å bevege seg i Dale denne langhelgen på senhøsten uten å oppleve festivalen på en eller annen måte, men igjen er dette kun for noen få intense dager. Festivalen er et arrangement som tar stor plass, men kun for *en kort tidsperiode*. Marit i matnemda påpekte konsekvensene av dette en dag vi tilfeldigvis satt og jobbet litt ved samme bord i festivalkaféen. Hun var av den oppfatning av at nettopp fordi det er en *festival* så skaper dette en ramme som nesten kan fungere som en tidsluke inn til teateret. Kanskje er festivalens størrelse i rom og avgrensning i tid noe som gjør at folk tenker at dette

må de få med seg før det er slutt. Og dermed beveger de seg på steder de vanligvis ikke beveger seg på i bygda.

Sosiolog og medforfatter av boken *Festival!* Atle Wehn Hegnes ser på fenomenet festival som en motsats til hverdagen og hvordan ulike uformelle hverdagsulovligheter blir lovlig i rammen av en festival (Hegnes 2013:230-233). Stedet for Teaterfestivalen i Dale i Sunnfjord i Fjaler passer også under en slik forståelse. Min påstand er at oppfatningen av stedet, stedets mening, stedets betydning snus litt på nettopp fordi det er en festival. Folks bevegelsesmønstre blir forskjøvet av festivalens bruk av bygda, noe som igjen kanskje er med på å endre strukturene når det gjelder hvem som ”kan” bevege seg hvor i bygda også utenom festivaluka. Dette er noe også Prestøy Lie påpekte.

Hennes inntrykk er at etter festivalen i 2013 og 2014 så oppsøker folk steder som de før ikke gjorde. Hun nevner særlig et bygg kalt *løa* som hun tror folk har oppfattet som avstengt til ”finkulturelle” arrangementer (bryllup og lignende). Etter festivalen opplever hun at folk har et mer hverdagslig forhold til dette bygget som et sted de kan oppsøke når det er arrangementer der som er åpne og som de er nysgjerrige på (for eksempel litteraturarrangementer som Prestøy Lie sier hun og Tysnes har stått for). Festivalen har med andre ord endret symbolikken til steder i Dale.

Dette kan jo ses i relasjon til Kristian Meisingsets påstand om at det er selve symbolikken til kunsthussom Operaen som er barrieren for potensielt nye publikumere (Meisingset 2013). Hans påstand er at vi forbinder kulturbygninger med en bestemt type kultur. Identifiserer vi oss ikke med den kulturen, oppsøker vi heller ikke bygningen. Selv om det her er snakk om et bygg som har en langt svakere høykultursymbolikk enn Operaen kan Løa stå som et eksempel på at bruken av et hus kan være med på å endre husets symbolikk. Igjen kan jeg referere til Anthony Giddens; vi påvirker meningsstrukturene gjennom våre hverdagshandlinger hvor vi på ulike måter tar i bruk strukturene (Giddens 1996, Giddens og Pierson 2002). I Operaens tilfelle skal det vel likevel litt mer til en et par festivalhelger for å endre denne nasjonale institusjonens symbolikk.

Gjennom bruken av stedet gjør også festivalen noe med stedet. Festivalen utfordrer stedets meningsstrukturer noe som igjen påvirker folks bevegelsesmønstre i Dale. Bemerk at dette er en tendens påpekt av Miriam Prestøy Lie i tilfellet Dale, men jeg mener likevel det er hold i en påstand om at praksis endrer mening med henvisning til rapporten Lokalt kulturliv i endring. Her så forskerne nettopp på hvordan kulturpraksis var med på å endre stedets meningsstrukturer. Dette forstår jeg som endringer både i form av utenforståendes inntrykk av stedet i tillegg til lokales forståelse og bevegelsesmønstre i stedet.

4.6 Hva er Teaterfestivalens sted? – en oppsummering

Så hvordan skal man forstå lokasjonen til scenekunstnerne bak Fjaler Teaterfestival og hvordan inngår stedet i den kunstneriske praksisen? Først og fremst har festivalen en plassering – i Dale i Fjaler Kommune. Denne lokasjonen er ikke bare et punkt på kartet, men er et sted med en historie, en kultur, et samfunnsliv og en politisk virkelighet som gjør stedet til en meningsfylt kontekst – en meningsstruktur. En slik måte å forstå et sted mener jeg er i tråd med et geometrisk perspektiv på sted og kan analyseres ved hjelp av Foucaults diskursgenealogi. Dale er et rom hvis meningsstrukturer er bygd opp over tid (og som fortsatt er i prosess).

Denne meningsstrukturen utgjør en kompleks og levende kontekst som videre Fjaler Teaterfestival er *plassert i*. Dales kulturlivstradisjoner og internasjonale trekk ser videre ut til å være med på å skape en stedsidentitet og en stedskultur hvor det å satse på kulturarrangementer og kulturaktiviteter ser ut til å være noe som det støttes opp om. Rommet/konteksten aktørene bak festivalen er plassert i kan derfor beskrives som et *mulighetsrom*. Dette rommet fungerer på ingen måte i et vakuum, men som står i relasjon til kulturliv, kunstmiljøer, politikk, aktører og institusjoner andre steder i Norge. Jeg vil derfor argumentere for at Teaterfestivalens Dale er som Masseys sted- det er *mer enn lokalt*.

Sandsund og Prestøy Lie tar også del i et scenekunsthelt og dette feltets diskurs rundt hva som er godt teater og hvilken funksjon teater kan ha i samfunnet. Denne feltplasseringen inngår i deres plassering i Dale, noe som kobler Dale til teater/kunstmiljøer andre steder. Så for å se hvordan Dale er mer enn lokalt mener jeg videre bourdieusk feltteori er relevant. Gjennom å sette fokus på ulike felter i Dale, som kunstfeltet, utdanningsfeltet, landbruksfeltet eller andre felter, kan man få øye på hvor og hvordan Dale orienterer seg utover seg selv.

Dales strukturer, forstått som et mulighetsrom, ser også ut til å angi en fremtidsforståelse for de scenekunstnerne jeg har intervjuet. De ser muligheter fremover i tid ut ifra de strukturene de er en del av samt deres forståelse av stedet. Disse mulighetene *tas i bruk* av arrangørene bak festivalen slik at man kan si at *Dale brukes*. Så selv om jeg anser aktørene å være plassert er det på ingen måte slik at de er strukturert av denne plasseringen. De tar i bruk de mulighetene som finnes i Dale for å arrangere og gjennomføre festivalen og de tar i bruk deres stedsforståelse i festivalens estetikk og innhold (periferi og skog).

Dette har jeg argumentert for er i tråd med Giddens' forståelse av vår relasjon til strukturene. Gjennom vår handlingskapasitet og refleksive og bevisste stillingstaken overfor

strukturene både iverksetter vi strukturene og evner å være med å påvirke, eventuelt endre dem. Hvordan bruken av strukturene, altså bruken av Dale, påvirker Dales strukturer tilbake mener jeg kommer til uttrykk gjennom endrede bevegelsesmønstre blant noen av de som bor i Dale.

Stedet Dale for de to scenekunstnerne jeg har intervjuet er også et personlig sted ut ifra at dette er et valgt bosted og et sted som gir noe positivt for deres faglige arbeid. Dale er et givende perspektiv på skrivearbeidet og et hjem hvor ens språk og humor blir forstått. Slike aspekter mener jeg viser den mer subjektive forståelsen av Dale som sitter i hver enkeltaktørs følelse av stedet. Dette er Dale som livsverden (jf. Ingold 2000:209; Birkeland 2014:45). Det er mulig at denne følelsen av sted som et hjem og et givende perspektiv er flyktig og vil endre seg med tiden, men poenget er like fullt at emosjoner og et menneskes jakt etter et godt sted å leve er tilstede også når det kommer til scenekunstneres valg av bosted.

Alt i alt vil jeg derfor beskrive Dale som et sted som scenekunstnerne her er plassert i, noe de forstår og opplever samt noe de tar i bruk. Plasseringen er i en meningsstruktur som både har en historisk og en samtidig dimensjon som knytter Dale til andre steder. Slik jeg forstår mine respondenter har de en forståelse av Dale som et positivt valg som scenekunstner og som menneske. Både Dales strukturer og forståelsen av Dale gir videre grunnlag for å bruke Dale både i arrangering/organisering og i festivalens innhold og estetikk. Denne bruken av Dale som lokasjon for festivalen påvirker både de helt nære meningsstrukturene i bygda i tillegg til at bruken knytter Dale til verden utenfor på atter nye måter. Både gjennom dette geometriske perspektivet og gjennom det mer subjektive livsverdensperspektivet blir aldri et sted noe statisk, men noe som stadig skapes gjennom folks fortolkning og bruk av stedet.

5.0 FRIKAR DANSEKOMPANI I AURDAL I VALDRES

5.1 Innledning

Frikar er et dansekompani basert i gamle Aurdal Skule i Nord-Aurdal Kommune i Valdres under kunstnerisk ledelse av Hallgrim Hansegård. Som med Fjaler Teaterfestival mener jeg det er nyttig og relevant med et bakgrunnskapittel om området hvor Frikar er basert.

Spørsmålet da er hvilket datagrunnlag som er mest relevant å bruke for å lage et slikt kapittel. Er det Nord-Aurdal Kommune eller er det Valdres som region som er det relevante å fokusere på? Gjennom mine intervjuer og observasjoner har jeg kommet frem til at Frikar Dansekompani ikke kan lokaliseres gjennom å peke på et punkt på Norgeskartet. Valdres som region, Nord-Aurdal kommune og grenda Aurdal er alle relevante steder å si noe om. Som jeg etter hvert vil vise er Frikar knyttet til alle disse nivåene, men på svært ulike måter.

Om Nord-Aurdal og Aurdal har jeg brukt kommunens nettside som kilde for de mer enkle fakta om stedet, slik jeg gjorde med Fjaler Teaterfestival. Videre har Valdres som region vist seg som et særlig viktig sted i en beskrivelse av Frikars sted, men det har også vist seg at Valdres ikke er et helt entydig sted. Min oppfatning er at det er mange *kulturelle og historiske* faktorer som er med på å skape Valdres. Jeg derfor gått til kunst- og kulturhistorien samt støttet meg på det bildet av Valdres som bygdeutviklingstiltaket Valdres Natur- og Kulturpark bruker i sin formidling av Valdres.

I dette kapitlet vil jeg først presentere stedet Aurdal og Valdres. Deretter vil jeg beskrive hvordan Frikar knytter seg til stedet som scenekunstvirksomhet. Her vil jeg ta opp hvordan Frikar bruker forståelser av stedet i deres kunstneriske praksis og i ulike prosjekter de har i Aurdal og Valdres. Deretter vil jeg vise hvordan Hallgrim Hansegård som primus motor og på mange måter representasjonen av Frikar i Valdres finner motstand og medgang i sin lokalisering. I denne diskusjonen vil jeg blant annet vise hvordan denne scenekunstvirksomheten inngår i et sted bestående av flere diskurser om hva stedet er. Slik som det er vanskelig å avgrense Frikars lokasjon er det også vanskelig å gjøre et skille mellom Frikas sted og Hansegårds sted. Dette har sin forklaring i at Hansegård på mange måter definerer Frikars kunstneriske sider slik at det i følgende kapittel vil være mye overlapp mellom Frikar og Hansegårds lokasjon.

Jeg har valgt i dette kapitlet, slik som i kapitlet om Fjaler Teaterfestival, å fortløpende knytte min empiri opp til de teoretiske perspektivene jeg presenterte i teorikapitlet.

5.2 Valdres og Nord-Aurdal

Valdres er et landskapsområde i Oppland og et område mange forbinder med norske folketradisjoner, folkemusikk og folkedans, stølsdrift og bunad. Administrativt er Valdres et eget prosti og et tingrettsdistrikt som består av kommunene Vang, Øystre Slidre, Vestre Slidre, Etnedal, Nord-Aurdal og Sør-Aurdal (Thorsnæs 2010). Nord-Aurdal er den største kommunen med i underkant av 6500 innbyggere med Fagernes som kommunesenter. Fagernes er også regionsenteret i Valdres. Langs E16, 4 km sør for Fagernes, ligger tettstedet Leira med Valdres folkehøgskole og Valdres Videregående Skole. Ei lita mil sør for Leira igjen ligger Aurdal og Aurdal skule, hvor Frikar holder til. Disse tre tettstedene, Leira, Aurdal og Fagernes, er symbolisert i Nord-Aurdals kommunevåpen med tre Snøsøte-blomster, kan kommunens nettside opplyse om.

Som Fjaler Kommune er også Nord-Aurdal en kommune hvor næringslivet tradisjonelt har vært basert på jord- og skogbruk. Primærnæringene er fortsatt sentrale i dag. I Valdres er det 230 aktive stølsbruk, noe som tilsvarer en femtedel av alle bruk i Norge (Sørli 2013). Dette viser at tradisjoner innen landbruket er en viktig verdi i Valdres.

I nyere tid har tjenestenæringene vokst i Nord-Aurdal og da særlig rundt turisme knyttet til Valdresregionen (Svendsen 2010). Valdres turistkontor kan på sine nettsider informere om aktiviteter både sommer- og vinterstid rundt stølsdrift, skikjøring, langrenn og hundekjøring. Beitostølen helt nord i Valdres har vokst frem som en egen liten hytteby og tiltrekker et stort antall turister. Natur og kultur er med andre ord viktige utgangspunkt for næring i Valdres og i Nord-Aurdal. I Fagernes, lokalisert i Valdres Næringspark, ligger også Valdres Natur- og Kulturpark (VNK). Dette er et bygdeutviklingstiltak som arbeider spesifikt med å fremme naturen og kulturen i Valdres som en merkevare. Om seg selv skriver VNK at

Dette er den første natur- og kulturparken i Norge og er ein bygdeutviklingsregion som gjennom langsiktig merkevarebygging knytt til natur- og kulturverdier – og lokal styring – skal gje auka verdiskaping og livskraft i lokalsamfunna. Gjennom dette vil Valdres ta vare på og utvikle viktige verdier av lokal, nasjonal og internasjonal karakter, for fremtidige generasjonar (Valdres Natur- og Kulturpark, hefte, min utheving).

VNK ønsker på denne måten å være en motkraft til de negative konsekvensene av fraflytting og et landbruk i omstilling. I tillegg ønsker de å være en støtte for turistnæringene og deres utfordringer med å bruke og vedlikeholde Valdres som merkevare (Valdres Natur- og Kulturpark 2013). VNK er Norges første regionalpark modellert etter tilsvarende regionale

organisasjonsstrategier i Frankrike, Sveits, Østerrike, Tyskland og Storbritannia hvor målet er samarbeid rundt regionale særtrekk (for eksempel natur eller kultur) for verdiskaping i regionen (Odden 2012).

Kommunene i Valdres har altså store likheter med andre småkommuner i Norge. Valdres består av middels til små kommuner med mye tradisjonelle næringer samt utfordringer med at unge mennesker drar ut uten å komme tilbake og bidra med verdiskaping. Her har Valdres-kommunene likheter med Fjaler Kommune. Det som er særegent for Valdres er nettopp den nasjonale forestillingen om regionen. Dette bruker de som en kilde til tertiærnæringer som turisme, service og handel rundt Valdres' natur og kultur. Denne forestillingen om Valdres mener jeg er en helt sentral del av Frikars sted som jeg vil vise gjennom dette kapitlet.

5.2.1 Valdres som kulturell forestilling

I den nasjonalromantiske epoken på 1800-tallet ble naturen, landskapet og det tradisjonelle landbruket i Valdres brukt som motiv i en forestilling om det virkelig norske. Dette kan tydelig ses i J.C Dahls bilde (under) *Visning av Øylo, Valdres* (1846). I denne epoken av nasjonal identitetsbygging blir Valdres et bilde på norsk natur og kultur i form av kulturlandskap, stølsdrift, kulturminner, stavkirker, matkultur, dans, musikk og håndverk.

Denne forestillingen ser ut til å eksistere fortsatt og Valdres blir ofte forstått som stereotypien på norsk tradisjonelt bondeliv med sine setre og kulturtradisjoner bundet i en romantisk forestilling om *det norske* (Daugstad og Kirchengast 2013). Denne særegne, romantiske forestillingen og denne regionens natur- og kulturtradisjoner er med andre ord med på å opprettholde Valdres som region. *Valdres* kan sånn sett analyseres gjennom Michel Foucaults diskursgenealogi (1972) gjennom å anse regionen som et sted diskursivt konstruert og etablert over tid helt opp på et nasjonalt nivå.



Bilde: Visning av Øylo (2011).

Måten Valdres omtales og estetiseres viser at kulturelle og historiske forestillinger om denne regionen som vedlikeholdes i praksis, for eksempel i VNK sin markedsføring av regionen. Valdres beskrives under slagord som ”Valdres fremmer sansene – lukt, smak, hørsel, syn og følelse” og det er i Valdres’ natur og kultur man finner triggerne. Sitater fra markedsføringsmaterialet er

Høyr! Stille, symfoniske melodiar frå fjell, foss og leikande tiurar når du er i terrenget, blanda med bjøllelåt frå stølen.

Føl! Kjenn den blankskura steinen i elva eller det harde bukkehornet mot handa. Det er Valdres det og.

Lukt! Valdres duftar av ivrige skogstigar, leikne firbeinte med stinne jur, nyslått gras og frisk natur. Ha att augo og la netthinna invitere til fremsyning.

Smak! Når osteduft, velsmakande spekemat frå dyreriket Valdres og lubben aure inviterar til opplevingar for ganen, kjenner du Valdres i kvar munnfull. Smaken av Valdres er lett å hugse og vanskeleg å gløyme...

(Valdres Natur, og Kulturpark, hefte)

Diskursen og forestillingen om det romantiske Valdres vedlikeholdes med andre ord av at aktører drar på denne forestillingen og gir den en konkret form, som i markedsføringen til VNK. Dette mener jeg kan ses i lys av Giddens' strukturasjonsteori om hvordan vi er med på å vedlikeholde (eventuelt endre) meningsstrukturene gjennom måten strukturene (diskursene, forestillingene) blir brukt i gjentakende praktiske hverdagshandlinger (Giddens og Pierson 2002:80-81).

Jeg finner en sterk kopling mellom den romantiske versjonen av Valdres som VNK bruker og den versjonen av Valdres som Frikar knytter seg opp imot. De to aktørene virker for meg å ta del i den forståelsen av stedet med naturen og kulturtradisjoner knyttet til naturen som nodalpunkter. Med andre ord er de begge innlemmet i en allerede foreliggende meningsstruktur om Valdres. En struktur jeg mener står sterkt fordi den eksisterer både på et nasjonalt nivå og må sies å være et element i et langvarig nasjonalt identitetsprosjekt.

Som jeg vil komme tilbake til flere ganger i dette kapitlet er det naturen og kulturtradisjonene i Valdres Hansegård omtaler når han snakker om hva stedet gir av kunstnerisk motivasjon. Det er ut i fra dette at jeg vil påstå at Frikars *kunstneriske sted* i større grad er Valdres' som natur og kultur enn grenda Aurdal eller Nord-Aurdal kommune. Dette handler jo i stor grad om dansekompaniets fundament i folkedansen lausdans som jeg blir fortalt har røtter fra regionen, men også om Hansegårds videre kunstneriske motivasjon utover lausdansrøttene til kompaniet. Dette vil jeg vil utdype litt senere i kapitlet når jeg kommer til hvordan stedet forstås og tas i bruk i det kunstneriske arbeidet.

Slik som med Fjaler Teaterfestival og Dale/Fjaler er stedet hvor Frikar holder til et sted med et mangfoldig innhold. Selv om jeg nå har beskrevet Valdres som region som sentral for Frikars kunstneriske uttrykk, så er også Aurdal som grend, det norske scenekunstmiljøet og et internasjonalt miljø av kunstnere som arbeider med bevegelse helt sentrale faktorer i en analyse av Frikars sted. Før jeg går nærmere inn på hvordan Frikar bruker og forholder seg til sin lokasjon og hvilken relasjon de har til aktører utenfor Aurdal vil jeg gi en litt nærmere beskrivelse av Frikar Dansekompani; om oppstart, hva de har gjort av forestillinger samt hvordan de arbeider med sitt kunstneriske uttrykk.

5.4 Frikar Dansekompani

5.4.1 Hybrid estetikk, residensplass og kompetansesenter

Frikar er et dansekompani med et solid feste i folkedanstradisjonene lausdans og halling. Hansegård selv ble norgesmester i halling 2011 og 2012, men kompaniet kan best beskrives

som et samtidsdansk kompani som jobber med å sette lausdansen sammen med flere ulike dansesjangre til noe jeg vil beskrive som et hybrid danserisk uttrykk. På hjemmesidene skriver kompaniet at deres kunstneriske mål er å være ”en vortex, en virvelvind, av ulike bevegelseskunster, ideer og naturbevissthet som beveger seg på tvers av kulturer, språk og kunst” (Frikar, ukjent år(a). Min oversettelse fra engelsk).

Så selv om danserne er trente lausdansere, satser de på et langt større bevegelsesrepertoar. Forestillingen *Bivrfrost*, som ble vist på Den Norske Opera og Ballett i 2014, var et prosjekt med både lausdansere og break-dansere på scenen. I 2012 gjorde Frikar et samarbeid med fire kung fu-munker fra Wudang-provinsen i Kina som senere ble til forestillingen *8*. Kompaniet som helhet er riktignok ikke basert i Valdres. Til sammen består kompaniet av ca 15 dansere som alle er bosatt rundt om kring på Østlandet, men de bruker Aurdal Skule som arbeidsplass når de jobber opp imot prosjekter, sier Hansegård.

Slik som Fjaler Teaterfestival er Frikar en kunstvirksomhet tilhørende det frie feltet. Hylland et al. diskuterer i en evaluering for Norsk Kulturråd hva dette egentlig er for et felt (2010:10). De viser i evalueringen at en entydig og grei definisjon ikke er lett å finne, men i stor grad defineres feltet med at det frie felt *ikke er* institusjon. I tilfellet med mine undersøkelsesobjekter er disse frie av den grunn at de ikke tilhører noen fast etablert scenekunstinstitusjon og i motsetning til de store institusjonene har ingen av dem en fast finansiering utover en to-tre år. Deres økonomi er i stor grad basert på prosjektmidler fra Norsk Kulturråd samt egeninntjening gjennom forestillingsarbeid. Som flere kulturforskere har påpekt er prosjektarbeid en vanlig arbeidsmåte i det frie felt (Hylland et al. 2010). Som et kompani tilhørende det frie felt er slik prosjektorganisering en vanlig arbeidsmåte også for Frikar. I Norge er det kun Carte Blanche og Nasjonalballetten som har råd til å ha fulltidsansatte dansere.

I mitt intervju med Hansegård forteller han meg om oppstarten til kompaniet og at det egentlig ikke var dans han hadde tenkt å satse på. 19 år gammel dro han til Italia for å studere digital kunst. Tilbake i Norge noen år senere ble han invitert til folkemusikkfestivalen i Førde for å lage et tverrkunstnerisk prosjekt med både video, musikk og dans. Han sier det var da han ble inspirert til å satse videre på dans og flyttet derfor til Oslo for å danse. Her var miljøet for laus lite og han danset og trente i lag med break-dansere og folk som holdt på med Capoeira.

Han sier han opplevde at lausdanserne stort sett fikk utakknemlige danseoppdrag. Dette forstår jeg som bakgrunnsdansere, som marginale deler av andre forestillinger eller som lett underholdning. I 2006 startet han derfor opp kompaniet Frikar for å gi lausdansen en

plattform for å kunne bygge fullverdige fremvisninger av danseformen forteller han i intervjuet. I 2006 lagde han et bestillingsverk for folkemusikkveka på Ål (*Laus*), og i 2007 et verk for Studentfestivalen i Trondheim (*Snuff-Grinders*).

Etter starten i 2006 viste kompaniet sine forestillinger rundt om på en rekke ulike festivaler og evenementer. Hansegård beskriver starten som et prosjekt for å kjempe imot de stereotypiske forventningene til lausdansen, at dansen handler om mer enn bondetamper i bunad. Hansegård forteller at da han opptrådte i TV-showet *Dansefeber* på TV-Norge i 2005 ble det forventet at han skulle stille i bunad. Denne koblingen mellom laus og den tradisjonelle estetikken har han ønsket å løse opp i slik at publikum kan se at danseformen kan ha et større meningsinnhold enn det som kommer frem i den stereotypiske fremstillingen. Ved å samarbeide med andre bevegelsesformer og bruke en alternativ estetikk i forestillingene Frikar har gjort har Hansegård søkt å sette lausdansen inn i nye sammenhenger og åpne opp for flere fortolkninger av danseuttrykket. Sånn sett blir Frikars dans en slags hybridisering av ulike fysiske uttrykk.

Denne hybridiseringen kan jo også ses i likhet med Grans diskusjon om rekontekstualisering på kunstfeltet som jeg tok opp i kapitlet om Fjaler og deres bruk av stedet som alternativ ramme for visning av teateret. Dette rekontekstualiseringsbegrepet beskriver altså hvordan kunstuttrykk blir vist på nye steder og i nye meningssammenhenger for å gi kunstverkene andre perspektiver å forstås fra (Gran 2002:61). Når Frikar så setter lausdansen sammen med break-dance og capoeira i en ny estetikk kan dette også være ses som en form for rekontekstualisering som gir kunsten andre perspektiver og andre fortolkningsrammer. Forskjellen mellom Frikar og Fjaler Teaterfestival er at hvor teaterfestivalen bruker stedet som middel for rekontekstualisering, bruker Frikar stedet for å bygge opp under deres kunstneriske uttrykk. Metoden Frikar bruker for å gi lausdansen og hallingdansen alternative uttrykk er heller å sette danseformene sammen med andre bevegelsesuttrykk.

I 2009 danset kompaniet med Aleksander Rybak i Melodi Grand Prix, en oppvisning som presenterte kompaniet for en rekke nye publikumere både i Norge og utenlands. Fra her ”tok det litt av”, sier Hansegård og i 2010 startet Frikar opp FrikarAkademiet for å rekruttere flere lausdansere. Audition ble holdt i Fagernes. Med elever herfra fortsatte turnévirksomheten noen år, men i 2012 sier min informant at han hadde behov for å skru ned tempoet og den kommersielle satsningen og heller satse mer seriøst på det kunstneriske ved dansen. Det ble derfor gjort en del endringer i kompaniets sammensetning og retning hvor oppkjøpet av gymsalen i gamle Aurdal Skule har hatt mye å si. Dette lokalet har i dag mange

funksjoner. Det er trenings- og produksjonsplass for dansekompaniet Frikar, som lokale for danseklasser for unger i FrikarAkademiet og fra våren 2014 som *residensplass og regionalt kompetansesenter for dans*. Mer om disse to tiltakene senere. Først mer om hvordan Hansegård beskriver sin lokasjon i Aurdal i Valdres og hvordan han tar stedet i bruk for utviklingen av sin praksis.

5.5 Frikar og stedet

5.5.1 Stedet som noe eksotisk

Fra første gang jeg var i Aurdal i mars 2014 til andre gang jeg var der i september samme år var store deler av sideveggen til gymbygget ned mot dalbunnen blitt erstattet med noen store vindusruter. Dette er for å få naturen mer inn, sier Hansegård i intervjuet. Kunstnerisk legger Hansegård stor vekt på naturen og sier han er inspirert av økosofien, en filosofisk retning utviklet av Arne Næss hvor økologisk likevekt mellom alle jordas organismer står som en grunnverdi (Sagdahl 2013). Denne interessen har også satt han i kontakt med økosof Per Ingvar Haukeland og Nils Fårlund, forteller han. Å arbeide med uttrykk hvor naturen og mennesket i naturen står sentralt, forstår jeg som grunnleggende i Hansegårds kunstneriske motivasjon.

Ideen med vinduene er nettopp å få naturen mer inn i bygget og inn i det kunstneriske arbeidet. Dette ønsker han at skal være en del av residensplassens konsept, forteller han, slik at dette blir et sted hvor kunstnere har muligheten til å oppleve naturen i Valdres. Han nevner ei lysløype som ligger like ved som han ønsker skal kunne gjøres tilgjengelig for de besøkende kunstnerne. I tillegg sier han at han ønsker å knytte lokale håndverkere til residensplassen som besøkende kunstnere kan oppsøke når de er her og lære av hvis de er interessert i dette.



Bilde: Utsikt fra gymsalen i Aurdal gamle skule (privat).

Hansegård beskriver altså hvordan Valdres og Aurdal kan være noe eksotisk med regionens natur og kultur for de som kommer på besøk hit. Dette minner om Arild Bergstrøms beskrivelse av Dale som ”det bildet kunstnere har av Norge som fjord og fjell” og som han mener er noe av suksessen bak kunstnersenteret på Dalsåsen. Med andre ord fylles begge distriktene Dale/Fjaler og Aurdal/Valdres med en eksotisk mening. Dette eksotiske beskrives som potensielt kunstnerisk interessant og er en del av den koplingen Bergstrøm og Hansegård gjør mellom kunst og sted. Dette kontrasterer den kunstsosiologiske beskrivelsen av distriktene som ”det området utenfor Oslo-regionen” som innad i det norske kunstfeltet i stor grad har negative konnotasjoner (Mangset 1998:73).

Ut ifra denne fortolkningen av stedet som Hansegård og Bergstrøm gir ser vi hvordan et distrikt kan ha et annet meningsinnhold også innad i kunstverdenen. Ifra en utenlandsk kunstners perspektiv kan det tenkes at Valdres og Dale er selve bildet på Norge og det han eller hun ønsker å komme hit for. Oslo er utvilsomt sentrum *i Norge* for dansekunsten i form av at det er her 80-90% av dansekunstnerne er bosatt (Heian et al. 2008, Mangset 1998), men gitt et annet perspektiv, blir hovedstaden mindre interessant. Internasjonalt er ikke Oslo det mest interessante for en kunstner som kanskje ikke kjenner landet bedre enn at det er et land

som ligger langt nord, har fjorder, fjell, nordlys og midnattssol. Er det dette Norge vedkommende ønsker å dra til, er kanskje Valdres og Dale et bedre valg enn hovedstaden selv om det er her det største kunstmiljøet i Norge befinner seg.

Det er interessant at både Hansegård og Bergstrøm deler denne forståelsen av stedet hvor de er lokalisert. Det kan derfor tenkes at en slik omskriving og oppvurdering av eget sted er en delt strategi blant perifert situerte. Strategien kan derfor ses i lys av Edward Saids påpekning av hvordan det europeiske sentrum har tilskrevet sine kolonier et meningsinnhold som ikke nødvendigvis koloniene deler. Han kaller som nevnt denne prosessen *orientalisering* (Said 1995). Det orientale er i denne sammenheng forstått som det som er i en perifer relasjon til sentrum og en slags (negativ) motsats til Vestens sivilisasjon. Jo lengre fra sentrum du beveger deg, jo mer eksotisk og annerledes blir naturen og kulturen du finner der. Arbeidet til periferien blir da å gi motstand til denne forestillingen gjennom å skape nye diskurser eller måter å beskrive seg selv, sitt land og sin kultur.

Jeg mener det er nettopp dette Hansegård og Bergstrøm gjør i sine beskrivelser av henholdsvis Valdres' natur og kultur som noe kunstnerisk interessant og Dale som "det bildet utlendinger har på Norge". De er klar over sentrums syn på en slik perifer lokasjon, men i stedet for å ta del i diskursen om kunstperiferien som uinteressant snur de mer eller mindre det hele på hodet og gjør *sin* lokasjon til det kunstnerisk interessante.

Strategier for å motvirke de negative konnotasjonene rundt det å være lokalisert i periferien er også noe Olaf Aagedal ser på i hans studie av kulturliv i Kirkenes. Det jeg har her beskrevet som en eksotisering av eget sted er kun en av fem strategier Aagedal har idenitifisert.⁷ I Aagedals studie av Kirkenes er andre løsninger valgt enn de i Dale og Aurdal. Denne bruken av meningsstrukturene mener jeg også er i tråd med Giddens påstand om at vi, fordi vi blir bevisste om og kan reflektere over strukturene gjennom hverdagslig interaksjon med dem, evner å bruke disse strukturene i (målrettet) handling (Giddens og Pierson 2002:83).

⁷ "Ein annan strategi er å ignorere fråstanden til sentrum og framheve det lokale som best og nok i seg sjølv. [...]. Ein tredje strategi kan vere å prøve å minimalisere eller bortforklare fråstanden til sentrum ved å legge vekt på gode kommunikasjonar ("utkantbygd, men berre to timar frå Oslo). Ein fjerde er å fokusere på nærleik til til andre område enn hovudstaden og nasjonale sentra, og ein femte er å gjere seg sjølv til sentrum ved å omdefinere sjølv sentrum-periferi-målestokken (Aagedal et al. 2009:51).

5.5.2 Stedet som skapt av muligheter

Hansegård forteller at Frikar kjøpte gamle Aurdal Skule av Nord-Aurdal kommune i 2012 med et ønske om å bruke gymbygget og underetasjen til treningsfasiliteter for kompaniet og som en residensplass for besøkende kunstnere. Etter oppkjøpet har han tatt tak i flere idéer om hvordan skape et solid danse miljø rundt skolen. Å bruke lokalene i skolen som residensplass for besøkende kunstnere, omtrent slik som idéen bak Kunstnarsenteret på Dalsåsen i Fjaler (uten at jeg vet om Hansegård er bevisst på dette stedet), er en av disse visjonene.

Ut ifra denne delen av samtalen vil jeg si at Hansegård er inne på at skolen og områdene rundt er et sted forstått som *et sett av muligheter*, akkurat slik jeg analyserte Dale som et mulighetsrom for Prestøy Lie og Sandsund da de kom dit. I intervjuene jeg foretok i Dale beskrives mulighetene mer som benyttet og erfart, mens Hallgrim beskriver mulighetene han har i Valdres i større grad som noe der fremme. Denne måten å fortelle på gir kanskje et enda klarere inntrykk av at et sted har en *fremtidsdimensjon*. En slik subjektiv forståelse av stedet mener jeg ikke favnes like godt gjennom et geometrisk perspektiv på et sted. Livsverdensperspektivet til fenomenologien mener jeg er mer anvendelig.

Tidligere beskrev jeg stedene som et mulighetsrom bestående av de strukturene scenekunstvirksomhetene tar i bruk. Stedet sett innenfra, fra førstepersonsperspektivet til Hansegård, Prestøy Lie og Sandsund får en betydning jeg vil beskrive som en *mulighetshorisont* hvor scenekunstnerne ser *potensielle* muligheter for egen virksomhet (i tillegg eget liv) på stedet. Og ja, jeg har Hans-Georg Gadamer's begrep *forståelseshorisont* i tankene. Dette begrepet bruker Gadamer for å betegne hvordan vi bruker vår historisitet og vårt språk for å orientere oss fremover i samfunnet (Sørensen et al. 2008:103). Grunnen til at jeg bruker *mulighetshorisont* er for å underbygge fremtidsdimensjonen ved et sted. For som jeg nevnte i teorikapitlet; hvilken forståelse vi har av et (bo)sted handler i stor grad om hvilke muligheter vi ser for oss selv på dette stedet.

Hansegård fyller med andre ord skolen og skolens lokasjon med et innhold av ønsker, visjoner og muligheter. Slik jeg forstår det er Hansegårds kroppslige tilstedeværelse i Aurdal her et viktig element akkurat slik Prestøy Lie og Sandsunds interaksjon med Dale og folk der har gitt grunnlag for utviklingen av festivalen. Igjen er fenomenologiens perspektiv på meningsdannelse relevant, og særlig Merleau-Pontys forståelse av kroppen som erkjennelsens og meningsdannelsens vugge (Merleau-Ponty 2012).

Gjennom daglig interaksjon med stedet, med skolen, men folk tilknyttet skolen får Hansegård en praktisk nærhet til stedet som er med på å skape dette stedet som arbeidsplass for dansekunst nå og for en forestilt fremtid. Dette kan også ses i lys av Giddens' vektlegging

av den *praktiske og kroppslige interaksjonen* med verden i måten vi skaper en biografisk forståelse av oss selv (Giddens 1996). Sagt med Giddens' begreper blir stedet en essensiell del av Hansegårds biografiske forståelse av seg selv som scenekunstner i Valdres. "Bakover" er Valdres stedet hvor lausdansen har sine historiske røtter og "fremover" er Valdres et sted han knytter en potensiell fremtid til både på et personlig og et kunstfaglig plan.

5.5.3 Fjelldansens muligheter: nasjonalt, i Valdres og gjennom nettverksbygging

Skolen som residensplass er i dag en del av Frikars prosjekt om å gjøre lokaliteten i Valdres til et regionalt kompetansesenter for dans, noe Frikar fikk midler til av Norsk Kulturråd i 2014. Slike midler til regionale dansemiljøer kom som en post hos Kulturrådet i 2009 som et ledd i en statlig satsning på norsk dansekunst (Hylland og Røyseng 2013). I 2013 kom Kulturdepartementets strategi *Dans i hele landet* hvor det å anerkjenne og støtte opp om de allerede eksisterende regionale dansemiljøene var et av de sentrale punktene. Kulturdepartementet etablerte da en ordning hos Kulturrådet hvor de regionale dansemiljøene kan søke om midler og få ett- eller treårig støtte.

Fjelldansen har en egen nettside. Siden har per nå lite informasjon, men her beskriver Frikar prosjektet med å etablere seg som et slikt kompetansesenter. Denne beskrivelsen stemmer overens med hva Hansegård fortalte om senteret i intervjuet.

Frikar har fått i oppgave av Norsk kulturråd å starte utviklinga av eit regionalt kompetansesenter for dans i Valdres. I januar 2014 set dansekompaniet i gang pilotprosjektet «Fjelldansen», ein lokal og global møtestad for dansekunst i fjellbygdene. Ideen er å skapa utveksling mellom dei norske dansetradisjonane og den nasjonale og internasjonale dansekunsten av idag. Prosjektet vil byggje vidare på kjerneverdiane i dei tradisjonelle fjelldansane; utveksling, natur og vidareutvikling.

Visjonen til «Fjelldansen» er å skapa ein møtestad mellom Norges eldste dansetradisjonar og nasjonale og internasjonale dansekunstnarar og slik varde vegen inn i det ukjende. Frikar prosjekterer også ein arena for residensar, produksjon og framsyningar på gamle Aurdal skule, og her vil «Fjelldansen» invitere dansekunstnarar frå inn- og utland på residensopphald (Fjelldansen 2013).

Slike poster hos Kulturrådet mener jeg altså er med på å skape Hansegårds forståelse av sin arbeidsplass i Aurdal og Valdres og stedet som mulighetsrom og mulighetshorisont. Det

statlige/nasjonale nivået har hatt en finger med i spillet for å skape mulighetsrommet i Valdres og i Fjaler. I Fjaler var det Bulyst-midlene, i Valdres er det midler for utvikling av regionale kompetansesentre for dans. I Frikars tilfelle tar de i bruk skolen, Aurdal, Valdres, naturen og kulturen og de forestillingene de har av disse stedene og fyller dette regionale dansesenteret med et stedsspesifikt innhold. Som i Fjaler får en mulighet gitt på nasjonalt nivå et stedsspesifikt innhold gjennom Fjelldansens praktiske bruk av en forestilling om stedet. Med andre ord nok et eksempel på praktisk bruk av strukturene (jf Giddens 1996). Det nasjonale/statlige nivåets politikk er og et eksempel på hvordan stedene Dale og Aurdal/Valdres, som et mulighetsrom, også er et mer-enn-lokalt sted (jf. Massey 1994, 2005).

Navnet Fjelldansen har de tatt fra en dansetradisjon i fjellområdene i Valdres, Hallingdal og Lærdal:

I veka etter slåttén møtte hundrevis av dyktige dansarar og musikarar kvarandre og utveksla impulsar. Fjelldansane var møte mellom fjord- og fjellfolk og trigga utviklinga i den norske musikk- og dansekunsten. Det var ein kjent sak at dansarar utvikla nytt bevegelsesmateriale og triks og spelmenn lærde og laga nye låttar til fjelldansane for å stå fram som unike og uslålege (Fjelldansen 2014).

Dette dansemøtet og utveksling av kunnskap er også idéen med Fjelldansen anno 2014, men her er grensene for danseuttrykk samt de geografiske grensene utvida.

Fjelldansen og residensplassen, sier Hansegård, handler om at de ønsker å tiltrekke andre scenekunstnere fra både inn- og utland til Valdres. Slik ønsker de å knytte til seg gode dansere samt bygge et nasjonalt og internasjonalt nettverk. Etasjen under gymsalen er nå bygget ut slik at folk kan bo der i de ukene de er på residensopphold i Valdres.

Å ha et lokale, forteller Hansegård, er attraktivt i dansemiljøet. Det er mange som jobber med dansekunst, men det er stor mangel på produksjonslokaler. Denne mangelen har blitt diskutert flere steder og blant annet tatt opp på scenekunst.no, en nettavis for profesjonell scenekunst (Borchgrevink 2014). Under den offisielle åpninga av Fjelldansen mars 2014 var det også to fra Portugal på besøk ved skolen. Disse to var der for å fortelle om sine erfaringer fra den residensplassen de driver på Algarve-kysten i Portugal. Slike aktører, sier Hansegård, er det viktig å bygge opp en relasjon til slik at Fjelldansen kan bli en del av et nettverk av residensplasser som scenekunstnere og sceneteknikere kan reise imellom; ”slik kan man også gjøre byttehandler, en tekniker kommer hit og hjelper oss litt her også kan vi hjelpe han med

noe senere”. Slike byttehandler er lettere når man har materielle fasiliteter, mener Hansegård. På denne måten kan et faktisk lokale fungere som et utgangspunkt for nettverksbygging.

Det er nok denne organisasjonsmåten Anne-Britt Gran slår et slag for (Gran 2002:72). Som nevnt i kapitlet om Fjaler beskriver Gran nettverket som økonomisk kostnadseffektivt fordi overføring av kompetanse og informasjon i et slikt nettverk er gratis og at byttehandler av materielt utstyr kan gjøre en slik eventuell utgiftspost lavere. En slik nettverkstenkning ser det ut til at Hansegård også finner nyttig og ikke minst *mulig* og *ønskelig* ut ifra sin posisjon i Aurdal og Valdres. I Fjaler er målsettingene å trekke ressursene inn til Dale slik at deres tanker rundt nettverksbygging får et annet praktisk uttrykk.

5.5.4 Sted som utstrekt nettverk

For Hansegård er altså *nettverk* viktig, så når jeg spør Hansegård om hva han vil anse som et sentrum svarer han at han ikke nødvendigvis tenker på noe sentrum i det hele tatt. Slik jeg tolker måten han tenker nettverksbygging handler dette ikke bare om å tilknytte seg folk med kunnskaper, kompetanse og lokaler. Nettverket baserer han også på noe jeg vil beskrive som et opplevd kulturelt fellesskap med aktører i dalstrøkene rundt Valdres. Hallingdal og Valdres sier Hansegård han anser om *ett* kulturområde fordi folkemusikken er veldig lik og dalene har mye felles kulturhistorie som samkvem over fjellene sommerstid (fjelldans). Det er lett for en hallingdøl å kjenne seg igjen i Valdres, påstår han og sier han også har gått ut med denne påstanden i media ”litt for å provosere politikere og litt slik”. Denne påstanden har tydeligvis vekket en del protester. Folk ønsker å holde på oppfatningen av kulturelle skiller mellom stedene.

Hansegård spør i intervjuet om det kanskje er fylkesgrensa som skaper dette kulturelle skillet. Å omtale området som ett i media sier han at han har gjort for å vekke en mulighet for mer kultursamarbeid mellom dalene. På denne måten utfordrer han forestillingene som grenser i området og er tydeligvis bevisst på hvilke forestillinger folk har og hva han skal si for vekke reaksjoner. Igjen et eksempel på bevisst bruk av meningsstrukturer; denne gangen som provokasjon for å utfordre forestilte grenser. Som kulturprodusent er han av den oppfatning at et større samarbeid mellom ulike aktører i dalstrøkene kunne ha forløst mer ressurser til ulike prosjekter, som han sier i intervjuet. I tillegg til samarbeidsaktører i dalene rundt Valdres er de også i jevnlig samarbeid med Teater Innlandet. Så selv om Hansegård kunstnerisk og personlig har sterk tilknytning til Valdres ønsker han å strekke seg utover regionens grenser for å skape kultursamarbeid.

I motsetning til Fjaler Teaterfestival i Dale hvor en del av kompetansebyggingen handler om å bygge opp kompetansen i Dale i det de kaller *Fjalermiljøet*, så velger Frikar å organisere seg mer i et utstrekt nettverk. Når det kommer til utnyttelse av kompetanse tenker aktørene bak Fjaler Teaterfestival med andre ord å dra kreftene *inn* for å overføre kulturkompetansen til Dale. Hansegård og Frikar på sin side ønsker å strekke seg *ut* og utveksle kompetanse med andre i et nettverk. En av grunnene til dette, slik jeg forstår det, er at Frikar knytter seg først og fremst til Valdres som region, men kanskje mer avgjørende er at Nord-Aurdal ikke har et miljø av kunst- og kulturaktører Hansegård kan spille på slik som i Dale.

Hvilken kontekst man er en del av og hvilket grunnlag som finnes fra før av på stedet hvor man er lokalisert ser med andre ord ut til å ha konsekvenser for hvordan man finner det mest effektivt å organisere seg. Sånn sett avhenger organiseringsform både av muligheter man har/ikke har på stedet i tillegg til hva man ønsker at kulturaktiviteten skal ha av virkning på stedet hvor aktiviteten arrangeres. Grans økonomisk effektive nettverk er sånn sett en god mulighet hvis det er lønnsomhet som er det ønskelige, men hvis det er sentrering av kompetanse kan det tenkes at andre organiseringsmodeller er mer effektive, eventuelt at nettverksbygging skjer på en måte som trekker kunnskapen inn til egen lokasjon.

5.5.5 Stedet som noe lokalt og dør til det internasjonale

Nettverket Hansegård forteller han har etablert og arbeider aktivt med å utvide, strekker seg også langt utover Valdres' og Norges grenser. Nettverket består av de nevnte aktørene Frikar kan utveksle tjenester og gjøre byttehandler med, men Hansegård legger i mine øyne kanskje større vekt på ønsket om et nettverk av dansekunstnere som arbeider med lokale dansetradisjoner slik som han selv. Igjen er nettverket basert på et kulturelt fellesskap, men her mer spesifikt et fellesskap basert på kunstneriske interesser. Her er økosofien en viktig fellesnevner. Hansegård sier at han ikke nødvendigvis er så interessert i å koble gammelt og nytt, tradisjoner og samtid, men i ”å bruke dansen som en møteplass mellom natur og kultur”.

Hansegård selv beskriver lausdanstradisjonen som et møte mellom natur og menneske i hvordan dyr og naturen har inspirert til ulike bevegelser i denne danseformen. Det er slike dansekunstnere Hansegård sier han ønsker et nettverk med. Kunstnere som Hansegård beskriver som kunstnere som jobber med naturen dypt inne i mennesket, et aspekt ved mennesket som i følge Hansegård er universelt og som går på tvers av kulturer. Han forteller ikke eksplisitt hvilke kulturer han tenker på, men ut ifra dokumentaren om Frikars opphold i

Wudang-provinsen (vist på NRK og finnes på Frikars hjemmesider) ville jeg ikke se bort ifra at han har asiatiske bevegelseskulturer i tankene. Et annet natur-kultur-samarbeid i 2015 er prosjektet *Leahkit*, et samarbeid mellom en samisk joiker og Hansegård som hallingdanser med sjamanisme og transe som tematikk (Frikar, ukjent år (b)).

Hansegård sier han ønsker å bygge luftbroer direkte mellom Aurdal og de utenlandske aktørene slik at det slipper ”å ta omveien om Oslo”. Hansegård har tydelig et ønske om å etablere et dansenettverk mellom Valdres og verden som ikke er avhengig av det norske scenekunstsentrum. Et internasjonalt nettverk av kunstnere som arbeider på samme måte som Frikar understreker Hansegård som svært viktig: ”jo sjeldnere uttrykk man har, jo viktigere er det internasjonale nettverket ditt”. Å være et samtidsdanskompani basert på en lausdanstradisjon fra et avgrensa område i Norge underbygges av lokaliteten i Valdres, men levedrunnlaget i Valdres for kompaniet er ikke tilstrekkelig ifølge Hansegård. Tilknytning til et større internasjonalt nettverk må til, både for output og input.

Frikar ønsker seg med andre ord flere å vise uttrykket til, output, og et større fagmiljø for kunstnerisk input enn det man finner innenfor de nasjonale og regionale grensene. Her bruker de sin lokalitet i Valdres som grunnlag for å være en del av et internasjonalt nettverk av andre dansekunstnere som arbeider med stedsspesifikke tradisjoner. Med andre ord underbygges det ene av det andre. Lokaliteten underbygges av at det internasjonale nettverket av andre som arbeider med lokale tradisjoner, og det internasjonale nettverket blir (delvis) til på grunn av lokaliteten i Valdres.

Denne globale-lokale relasjonen mener jeg kan ses i lys av Doreen Masseys påstand om mer-enn-lokale-steder og i lys av Giddens’ påstand om at de overordnede meningsstrukturene er noe vi bruker i handling (Massey 1994, 2005; Giddens 1996). Valdres er utgangspunktet for å knytte Frikar til noe større, til noe globalt, til et internasjonalt nettverk. Videre tar dette nettverket form gjennom at Frikar trekker på en overordna global diskurs om *lokale folketradisjoner*, jamfør Giddens påstand om vår refleksive bruk av strukturene (Giddens 1996). Nettverk av aktører som holder på med det som beskrives som folketradisjoner, folkløse, folkekunst, folkemusikk etc. finnes det mange eksempler på.⁸

Den fysiske lokaliteten og forestillingene Frikar har om stedet kan sånn sett ses om et grunnlag for nettverksbygging. Igjen er også Fossåskarets betraktninger om en globalt orientert periferi relevant slik som jeg fant den relevant som beskrivelse av Dale i Sunnfjord. Det som er viktig å bemerke i dette tilfellet, med tanke på Masseys teorier, er at min beskrivelse av

⁸ International Organization of Folk Art, International Council of Traditional Music, International Folk Dance Organization.

Frikars sted som mer-enn-lokal knytter seg til deres kunstneriske arbeid og ikke til klassenes og kjønnes posisjon slik som de mer-enn-lokale-stedene til Massey.

5.5.6 Lokal på hvilken måte?

Denne betraktningen om samspillet mellom det lokale og det internasjonale minner om den Prestøy Lie kom med i intervjuet med henne hvor hun fortalte om den første teaterfestivalen de holdt i Fjaler i 2013. Her siterte hun noe teaterregissøren Kai Johnsen visstnok sa til henne i arbeidet med denne festivalen; ”to be international, you have to be local”. Slik jeg forstår henne, handler det å være lokal i forhold til denne festivalen om å ha og å være en del av en lokal kontekst slik at man kan stå frem som unik i en internasjonal sammenheng. Slik jeg forstår det innebærer *ikke* dette at innholdet og uttrykket i de forestillingene som vises nødvendigvis skal være lokale. Fjaler Teaterfestival er ikke en arena for et unikt, lokalt estetisk uttrykk, et uttrykk særegent for et avgrensa geografisk område. Estetikken her utgjøres av forestillinger på et profesjonelt nasjonalt og internasjonalt nivå, de fleste med såkalt ”Black-box estetikk”.

Det lokale i Fjaler Teaterfestival handler om en tematisk ramme som knytter seg til den lokale konteksten, en kontekst som er *ulik* den teateret og kunsten er produsert i. Dette er, med Grans ord, en rekontekstualisering av teateret. Slik bringes noe nytt til teateret; et annet perspektiv og en annen meningssammenheng. I Prestøy Lies/Johnsens uttrykk ”to be international, you have to be local” anser jeg derfor det *lokale* i teaterfestivalens tilfelle å være *rammen og konteksten* hvor teaterkunsten kan rekontekstualiseres og slik gis en ny meningssammenheng.

I Frikars tilfelle handler det å være lokal mer om at det kunstneriske *innholdet*, altså det estetiske uttrykket har grunnlag i det lokale. Frikars estetikk bygger på lausdans og lokale dansetradisjoner fra Valdresregionen. Slik jeg forstår det er det dette som Hansegård mener gjør kompaniet relevant i et internasjonalt nettverk av dansekunstnere som også jobber med lokale dansetradisjoner. Det lokale og det internasjonale står sånn sett som to like viktige nivåer i virksomhetene Frikar og Hansegård driver i Valdres. Det lokale er viktig for det kunstneriske innholdet/uttrykket og det internasjonale er viktig i form av et nettverk, eller et arbeidsfellesskap med andre som arbeider med lokale danseuttrykk.

Denne diskusjonen om lokal i form eller innhold mener jeg er interessant i lys den diskusjonen om det mer-enn-lokale stedet. Jeg vil argumentere for at det kan være lettere å analysere et sted som mer-enn-lokalt om man presiserer hvilke aktører man snakker om og i

hvilken kontekst disse står i. Slik jeg forstår det gjør ikke Massey hvilket sosialt felt eller kontekst aktøren er en del av til et poeng i forståelsen av det mer-enn-lokale stedet. Med hennes geometriske perspektiv på sted/rom blir det først og fremst stedenes (økonomiske) utvikling i forhold til hverandre som fanges opp.

Bourdieus feltteori hvor man tar utgangspunkt i aktørenes posisjon i sosiale felt (jf. Bourdieu 1995, 1996), kan være et nyttig komplimenterende perspektiv for å belyse hvordan et sted kan være mer-enn-lokalt. Hansegårds mer-enn-lokale-sted mener jeg kan forstås slik. Feltet han befinner seg i kan muligens betegnes som 'lokale kulturtradisjoner' og det er denne feltplasseringen som gir utgangspunktet for det nettverket hans skaper med sitt utgangspunkt i de lokale tradisjonene i Valdres. I teaterfestivalens tilfelle blir Dale/Fjaler et mer-enn-lokalt sted blant annet gjennom disse aktørenes plassering i et avant-gardistisk/eksperimentelt kunstfelt.

Ut ifra mine funn vil jeg si at man kan fange opp flere *nyanser* i hvordan et sted kan være mer-enn-lokalt hvis man bruker Bourdieus feltteori og/eller et mer fenomenologisk livsverdensperspektiv. Slike perspektiver kan fange opp andre ting enn Masseys fokus på sosiale relasjoner.

5.5.7 Sted i relasjon til sentrum

Profesjonell scenekunst og særlig dans er i Norge i stor grad en hovedstadsaktivitet (jf. Heian et al. 2008 og Mangset 1998). Derfor fant jeg det relevant å spørre Hansegård om hans formening om sentrum. Min respondent har her et tydelig ambivalent forhold til Oslo. På en side får jeg inntrykk av at han orienterer seg mot sentrum som et sted hvor kunsten har en høyere anerkjennelse enn i Valdres. Jeg vil med andre ord påstå at Hansegård også er innfelt i en diskurs om et kvalitetshierarki mellom kunst i sentrum og kunst i periferien.

Denne diskursen finner vi i det blant annet Solhjell og Øien omtaler som det *eksklusive kretsløpet* (2012:44). I dette kretsløpet legges kunstens egenverdi og autonomi som grunnleggende logikk. I den måten Hansegård snakker om kunst får jeg inntrykk av at han setter kunstens egenverdi og autonomi høyt, slik det gjøres i det eksklusive kretsløpet. Etter min oppfatning er det da naturlig at han orienterer seg mot steder hvor kunsten har slike vilkår. På denne måten kan man si med Mangsets ord at det finnes et Metropolis for Frikar også (1998), altså et kunstnerisk sentrum som Hansegård og Frikar måler seg opp imot.

Som nevnt ønsker han å lage god, seriøs kunst, men jeg får ikke nødvendigvis inntrykk av at det er Norges scenekunstsentrum, Oslo som er hans Soria Moria. Han betegner

dansmiljøet i Oslo mer i negative termer, som korrumpert og bestående av altfor ”close connections”. I Oslo er det et tett nettverk mellom mektige aktører som innehar sentrale posisjoner ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) og de statlig støtta kompaniene, ifølge Hansegård. Han forteller at han under sin deltakelse i *Dansefeber* på TV-Norge opplevde at KHiO enkelt kunne trekke i trådene for egen fordel.

Arbeidsmarkedet i Oslo er, slik jeg forsår ham, et sted hvor altfor mye foregår under bordet. Hvor demokratiet og egaliteten er underlagt et tradisjonelt kunsthierarki (jf. en Boudieu-tolkning av kunstfeltets symbolske maktstruktur). Likevel opptrer Hansegård i Operaen med sine forestillinger, slik som forestillingen *Bivrfrost*. Jeg vil anta at dette handler om å oppnå status og anerkjennelse både nasjonalt og internasjonalt. Det er jo kun et mindretall av norske dansekunstnere som får anledning til å opptre ved Den Norske Opera og Ballett og det å opptre her er en mulighet for å bli sett i en internasjonal sammenheng.

Oslo beskriver han også et sted med mangel på takhøyde for hva man kan fylle scenerhusene med. Et sted med mer takhøyde som har et miljø han sier han føler seg mer hjemme i med sitt kunstneriske arbeid, er Mercat dels Flors i Barcelona i Spania. Som Dansens Hus i Oslo er Mercat dels Flors en programmerende og co-produserende scene. Jeg har aldri vært der og opplevd stedet, så jeg kan ikke si annet om stedet at dette tydeligvis er et sted hvor Hansegård finner en større åpenhet for koblinger mellom lokale dansetradisjoner, samtidsdans samt andre kunstuttrykk enn det man finner i Norge. En annen virksomhet Hallgrim sier han ser opp til og blir inspirert av med tanke på organisering er Cloud Gate Theatre i Taiwan som er et fast ensemble som trener danserne i deres spesifikke bevegelsesrepertoar.

Det virker derfor som at Frikars sentrum er et kvalitativt høyt sentrum, men ikke et sentrum forstått som en by eller et sted som kan lokaliseres som et geografisk punkt på kartet. Frikars sentrum er mer som et ”sentrumsnettverk” av de aktørene, de uttrykkene og de samarbeidspartnerne Hansegård ser opp til og/eller kan samarbeide med på en eller annen måte. En slik orientering kan etter min mening ses i lys av Mike Featherstones begrep om *global kultur* (Featherstone 1990:I). Global kultur forstår Featherstone her som noe som ikke er territorielt orientert, men består av kunnskap, bilder, informasjon og mennesker som *flyter* på et globalt nivå. Som uavhengig staters grenser og territorier er denne kulturen videre kjennetegnet av å være *prosessuell*; den er i stadig bevegelse fordi den i mindre grad knytter seg til institusjoner knyttet til nasjoner. En slik karakteristikk mener jeg belyser Hansegårds ”sentrum” som består av et nettverk av personer, kunnskap, kunstneriske praksiser og interesser som han knytter sin egen praksis opp imot.

En annen relevant kulturforståelse i tråd med dette er Arjun Appadurais påpekning av hvordan globaliseringsprosesser har ført til transnasjonal flyt av kunnskap, folk, penger, media, teknologier og ideologier (Sørensen et al. 2008:178). Begrepet han bruker på slike flyt er *scapes*. Hansegårds nettverk kan også beskrives som en slik form for *scape*; som en transnasjonal flyt av de elementene han knytter sin kunstneriske praksis til. Vel og merke er ikke Frikars *scape* noe som flyter uavhengig sted, men har en klar dimensjon av stedsbundethet med tanke på at kompaniet knytter seg til praksiser som tar utgangspunkt i *lokale tradisjoner*. Sånn sett mister ikke stedsdimensjonen ved disse elementene sin betydning, men er på mange måter avgjørende for deres eksistens.

Dette igjen mener jeg bygger opp under Doreen Masseys om at steder ikke må forstås som statiske avgrensninger, men som åpne og prosessuelle (Massey 1994:154). Stedet Valdres som et element ved Frikars kunstneriske sider er ikke avstengt fra det globale, men står i et åpent forhold til et globalt nettverk av andre aktører som også arbeider med lokale (danse)tradisjoner. Frikar i Valdres, Mercat dels Flors, Cloud Gate Theatre og munkene i Wudang-provinsen i Kina (forestillingen 8) kan sånn sett sies å være lokale, stedlige/stedsspesifikke aktører som tar del i en global kulturell flyt/*scape*.

5.6 Å bedrive dansekunst i Aurdal i Valdres

5.6.1 Plassering i en foreliggende meningsstruktur

Etableringen i Aurdal har ikke gått på skinner. Jeg vil nå gå inn på de faktorene ved stedet som har gjort at Frikars sted også må forstås som et motstandsfylt sted. Frem til oppkjøpet av Aurdal Skule i 2012 hadde Hansegård sett på 15 andre lokaler i Valdresregionen, forteller han i intervjuet. Før oppkjøpet av dette bygget hadde Frikar egentlig kommet ganske langt i prosessen med å kjøpe opp det gamle skolebygget i Rogne i Øystre Slidre, hvor Hansegård selv er født og oppvokst. Denne prosessen ble av ulike grunner avbrutt. Så fikk Frikar et tilbud fra Nord-Aurdal om overtaking av skolebygget og Skrivargården i Aurdal. I ei lita grend som Aurdal på om lag 650 innbyggere er disse bygningene svært sentrale og er nok av mange ansett som mer eller mindre offentlig. Det er uansett tydelig at grenda føler et eierskap til dette huset, noe jeg straks vil komme nærmere inn på.

Skrivargården er en gård fra 1850 og ligger bare et par steinkast fra skolen. Lokalt kalles også gården for Sorenskriveren. Hansegård selv legger vekt på at gården har kunstnerklausul. Det skal være nedskrevet i en kommunal avtale at huset skal være bolig for kunstnere, men dette ser ikke ut til å ha blitt etterfulgt i praksis. Gården var før Hansegård

kjøpte den brukt som barnehage og er i dag Hansegårds private bolig.⁹ Gymsalen i Aurdal Skule har lenge blitt brukt, og brukes fortsatt en god del av lokale lag og foreninger til fotballtreninger ("gubbetrimmen"), skolemusikkøvinger og av turnforeninga.

Hansegård forteller at overtakinga av disse to bygningene ikke har vært uproblematisk. Overtakelsen har vekket mye harme i Aurdal. Dette kom tydelig frem under et møte Frikar hadde med lokale lag og foreninger høsten 2014 (11.09.14). Jeg var selv til stede under møtet. Grendas innbyggere har reagert sterkt på at kommunen har solgt bygningene, noe de mener kommunen gjorde uten å ta hensyn til grendas behov og ønsker. Stormen rundt salget av skolen viser at grenda har en sterk eierskapsfølelse til bygget som i mange år har fungert litt som deres grendehus. Det at kommunen lot Skrivargården gå fra å huse en barnehage til å huse en privatperson falt også i svært dårlig jord. Sommeren 2014 kom det et innlegg i avisa Valdres som understreker hvilket emosjonelt forhold aktører i grenda har til de to bygningene:

To hus har blitt solgt og de har kulturell betydning og som mange har viet dugnader for at de skulle fremstå som best mulig. Slik som rundt gamle sorenskriverbygget når det var barnehage der, for at det skulle være så rent og pent for ungene våre, som et grendahus (der jeg sitter på permen fra dugnadsleder over sirlige nedført dugnadstimer) for at det skulle bli et grendahus i bygda.

Ja, vi er stolte av Aurdal, og slik behandling som kommunen har gjort er tungt for brystet, derfor mange engasjerte sjeler som gjør det de kan for bygda, men som blir «maktkjørte» av ei kommune som aldri ser ut til å være ydmyke nok til å innrømme at de noen gang gjør noen feil

Det flyttet småbarnsfamilier hit etter at kommunen fristet med barnehage, de føler seg sviktet. Uten barnefamilier dør bygda sakte ut. Et fakkeltog¹⁰ viste vel hva de fleste mente om den saken også (Syvrud 2014).

I dette avisinnlegget kommer det frem hvilken betydning huset har i grenda, hvor mye krefter som har blitt lagt ned i dugnad for at bygget skal være for grenda og ungene der. Innbyggere i Aurdal føler seg sviktet av en kommune de mener har overkjørt deres ønsker for eget bosted og tonen mellom kommunale aktører og enkelte i grenda har ikke vært god. Hansegård forteller om hvordan han og kona har havna midt i denne konflikten og blitt til en skyteskive

⁹ For oppklaringens skyld: Tilsynelatende var det kommunens valg å legge ned barnehagen for så å selge bygget. Det er altså ikke slik at Hansegård er skyld i at barnehagen ble nedlagt.

¹⁰ Det ble holdt et fakkeltog for å vise misnøyen med at kommunen la ned barnehagen i Skrivargården og solgte bygget uten å gi et tilsvarende barnehagetilbud et annet sted i grenda.

for grendas kritikk. De har derfor på mange måter ikke følt seg velkommen til Aurdal og Hansegård uttrykker i intervjuet et ønske om at Valdres Natur- og Kulturpark bør etablere et slags råd som tar seg av offentlig mobbing av gründere i Valdres. Konflikten har tydeligvis gått hardt utover enkeltpersoner.

I en samtale jeg hadde med en lokal aktør i Aurdal kommer det frem at denne konflikten rundt Frikar, kommunen, lokale lag og foreninger og bruken av Aurdal Skule har gått litt ut av kontroll. Aktøren synes det er leit at Hansegård og kona hans har blitt så hardt rammet. Denne aktøren mener at kommunen nå må ta på seg skylda for at ting har blitt som de har blitt. Det er kommunen som ikke har gitt Aurdalingene en erstatning for salget av Aurdal Skule og Skrivargården. Nå er det mange foreninger som ikke har noe sted å være og ungene i Aurdal må reise ut av grenda for å være med på aktiviteter. Aktøren mener dette er trist og at disse ungene ikke vil etablere noen identitet med bygda når de tilbringer så lite tid her.

Det ser med andre ord ut som om Hansegård og Frikar med oppkjøpet av skolen berørte en latent konflikt mellom sentrum og periferi i kommunene i Valdres. Aktører i Aurdal ønsker at grenda skal verdsettes og utvikles for grendas egendel. Frikars tilstedeværelse i Aurdal Skule blir, slik jeg forstår det, ansett som en utvikling i retning av oppløsning av sentrale samlingspunkter i bygda. Min tolkning av representantene som er for bevaring av skolen slik den var, er at Frikar er en representant for noe ikke-inkluderende. Dette kan bunne i at Frikar ikke primært fremstår som en lokal kulturaktivitet, men har kommersiell suksess og kunstneriske, profesjonelle motivasjoner. Uten at jeg setter de to partene i konflikten direkte inn i denne modellen, er det paralleller her til Solhjell og Øiens tredeling av kulturfeltet (2012). Frikar kan i lys av denne modellen forstås som aktør i det eksklusive kretsløpet og de lokale lag og foreningers aktiviteter i bygget som representativt for det inklusive kretsløpet.

Hansegård på sin side sier at han hadde tenkt at skolen skulle være et bygg både for Frikar og for de lokale og sier i intervjuet at ”når du etablerer deg lokalt, så ønsker du egentlig at bygda skal føle et eierskap til det du holder på med, til dansekompaniet og virksomheten”. I intervjuet sier han at han i utgangspunktet hadde en idé om at Frikar kunne bygge videre på den tilhørigheten de lokale har hatt til bygget, selv om Frikar står som eier. Slik bygget drives i dag blir det leid ut til lokale lag og foreninger to dager i uka og Hansegård påstår selv at han aldri har hatt noen intensjon om å stenge noen ute. Han hadde håpet at bygget kunne være et møtepunkt mellom de lokale og Frikar som dansekompani og at bygget ble en åpen arena og

en møteplass for alle. ”Dette har vist seg umulig”, sier han og er av den oppfatning at grenda ikke vil være der når bygget ikke blir drevet slik som før.

Hvem som ”har rett” i denne konflikten faller ikke under min problemstilling.

Det som faller under min problemstilling, og som jeg mener det er svært viktig å ta med i en beretning om *stedet*, er det faktum at Frikars etablering i Valdres har vært preget av mye motstand. Frikar har valgt å etablere seg i noen bygninger som allerede har sterke følelser og et allerede etablert meningsinnhold knyttet til seg. Aurdal Skule kan sånn sett forstås gjennom Foucaults teorier om hvordan vår forståelse av rommet gis av diskursive strukturer bygd opp over tid (1972). I mange år har skolen blitt brukt til en viss type aktivitet og har fått sin symbolikk og meningsinnhold deretter. Når skolen inntas av andre aktører så utfordres disse etablerte strukturene og blir skolen blir en sone hvor ulike meningsstrukturer støter mot hverandre (jf. Massey 1994).

Stedets imøtekomning av Frikar står på denne måten i kontrast til Prestøy Lie og Sandsunds etablering og gjennomføring av teaterfestivalen i Dale. Av hva jeg har fått med meg har det ikke vært så mye protester rundt teaterfestivalens bruk av fasiliteter i bygda slik det har vært i Aurdal. Slik jeg forstår det er det et mindre skille mellom festivalrepresentantene og bygderepresentantene i Fjaler kommune, uten at jeg påstår at det ikke finnes kulturskiller i Dale. Uttrykt gjennom Solhjell og Øiens modell; festivalen og bygda fremstår i *mindre grad* som to separate kretsløp, eller i alle fall mindre motstridende kretsløp.

Denne konflikten avslører også at virksomhet kan påvirke stedet tilbake, jamfør Giddens påstand om at bruken av strukturene (her forstått som stedet) reflekterer tilbake på strukturene (Giddens 1996). Når en ny virksomhet nå har flyttet inn i det gamle skolebygget i Aurdal avslører reaksjonene tydelig at dette huset har blitt forstått på bestemte måter og at Frikars plassering her utfordrer dette. Bygget er ikke lengre det ”det engang var”, men fylles nå med et nytt meningsinnhold. Et meningsinnhold som det per dags dato ikke ser ut til at alle i Aurdal er enige i og som gjør at en rekke aktører ikke lengre oppsøker bygget på samme måte som før.

5.6.2 Stedsidentitet i mange nivåer

Det å etablere Frikar i Aurdal har altså ikke vært en dans på roser og oppstartsfasen har vært preget av et spenningsforhold mellom Frikar og Aurdal. Mye av dette spenningsforholdet mener jeg også ligger i hvilket nivå, det kommunale eller det regionale, de to aktørene i

hovedsak knytter seg til. Frikar på den ene siden som ”noe nytt” og som representanter for et bestemt kulturuttrykk som kanskje mer relaterer seg mer til Valdres som region. På andre siden har Aurdalingene stått som representanter for grenda og grendas behov, tradisjoner og ”måte å gjøre tingene på”. Denne måten å referere til ulike nivåer, til Valdres som region og/eller til stedene eller kommunene der, er et inntrykk jeg har fått flere ganger i mitt feltarbeid her. På en måte referer folk her til nivået ”Valdres”; til regionens tradisjoner, natur og kultur og at dette er en del av folks identitet. Samtidig så står kommune- og grendestoltheten sterkt, at det er ”oss” i Aurdal og ”dem” i Leira. Her er det ”grendenivået” eller ”kommunenivået” som er det mest sentrale.

Denne betraktningen underbygger min påstand, med grunnlag i Masseys stedsforståelse, at sted ikke er entydig. I Aurdal legger mange verdi i *det lokale*; at aktiviteter og politiske tiltak må ta hensyn til *lokalmiljøet*, men hva de ulike aktørene legger i begrepet ”lokalt” varierer fra aktør til aktør. Dette ser ut til å bunne i hvordan de forstår sitt sted i relasjon til steder i området rundt. Enkeltes stedsidentitet knytter seg til Aurdal som grend og forstår lokalmiljøet som grenda Aurdal. Andres forståelse av ”det lokale” ser ut til *også* å strekke seg opp til Valdres som region. I en betent sak som eierskap til et viktig bygg i grenda blir ulikhetene i folks forståelse og verdsetting av det lokale ekstra tydelig.

I denne eierskapskonflikten forstår jeg noen som ”mest grendinger” og disse setter grendas behov knyttet til skolen i første rekke. Hvilken betydning bygget kan ha for Valdres som region er ikke det viktigste. Hansegård beskriver grendas orientering som ”litt navlebeskuende” og nevner hvordan det har blitt opprettet en Facebook-gruppe som heter ”Aurdal, Bygda for bygda”. Slik jeg forstår det legger aktørene bak denne gruppa mer verdi i de helt nære aktivitetene i Aurdal enn samarbeid og interaksjon på tvers av kommunene i Valdres. Eventuelt at samarbeid i alle fall ikke skal forringe aktiviteten i Aurdal.

Andre igjen ser seg selv og grenda mer som en del av Valdres som region og ønsker et fellesskap på tvers av kommunegrensene. Valdres Natur- og Kulturpark er en institusjon som klart representerer en slik posisjon. En tredje posisjon som også gjør seg gjeldene er å være like mye begge deler. Under møtet med lokale lag og foreninger 11.september kom det fra en deltaker ”jeg er både Aurdaling og Valdresing”. En slik stillingstaking vil kanskje implisere et ønske om et kompromiss hvor skolen kan tjene flere nivåer.

Denne stedsforståelsen mener jeg avspeiler Masseys eksempel fra Londons Docklands, som jeg viste til i teorikapitlet i denne oppgaven. Eksemplet viste hvordan motstridende stedsforståelser fikk konsekvenser for arbeid med utvikling av dette området.

5.6.3 Stedet som valg knyttet til egen identitet

Et annet relevant aspekt ved hvordan man skal forstå Dale og Valdres som lokasjon, er at stedene ofte blir omtalt som eller fremstår som *et valg*. Scenekunstnerne jeg har intervjuet ser alle ut til å ha bevisst valgt sine bosteder ut ifra en personlig identifikasjon med stedet på en eller annen måte. Som nevnt i kapitlet om Fjaler så kan det tyde på at valg av plassering i Dale også handler om at Prestøy Lie og Sandsund har migrert dit på grunn av livsstil. De setter Oslo og Oslos kunstmiljø opp mot Dale, hvor Dale blir det mer idylliske stedet hvor de kan leve det livet de egentlig ønsker å leve. Som Sandsund sa, er Dale stedet hvor han kan finne de som snakker hans språk og de som klatrer på beten.

I intervjuet med Hansegård får jeg inntrykk av at han også har valgt å plassere seg her på grunn av en personlig identifikasjon med stedet, men for han ser det mer ut til at denne identifikasjonen knytter seg til litt andre aspekter ved stedet. Han sier han er glad i Valdres på grunn av naturen her hvor han lekte som barn, til dansetradisjonene og de lokale dansefestene hvor unge som gamle kommer for å danse og bare ha det gøy. Om utsikta fra hjemplassen Rogne sier han at han ”gjærne skulle ha hatt den utsikten for alltid”.

På denne måten kan det argumenteres for at valg av sted er svært personlig og handler om en opplevd kobling mellom egen identitet og stedets kultur eller egen identitet og stedets natur og landskap. Dette mener jeg gir en klar stedsdimensjon til Giddens’ påstand om vår biografiske identitetskonstruksjon (jf. Giddens 1996:25-26). Giddens forklarer denne konstruksjonsprosessen som en evig revidering av vår selvforståelse; både når det kommer til vår forståelse av hvem vi har vært, hvem vi er og hvem vi vil være. Denne revideringen mener han vi tar på bakgrunn av at vi daglig møter en konstant informasjonsflom av mulige måter å leve på.

Inntrykk fra, muligheter vi ser og identifikasjon med steder vi bebor eller befinner oss på mener jeg kan anses som en del av denne informasjonsflommen og noe som er med på å påvirke hvem og hva vi har mulighet for å forstå oss selv som. I Bø i Telemark, hvor jeg skriver denne oppgaven, er med på å gi meg forståelse av meg selv som student. Tynset, stedet hvor jeg er født og oppvokst, påvirker min selvforståelse mer i retning av at jeg er datter av mine foreldre. Inger Birkeland er også inne på en slik stedsforståelse når hun anser stedet som et aspekt ved vår identitet (Birkeland 2014:32). På denne måten kan valg av sted og valg av identitet påstås å henge sammen. Mange aspekter ved mine hovedrespondenters personlighet og kunstneriske virksomhet henger sammen med valg av sted. De speiler sin identitet i stedet og de finner grunnlag for sin kunstvirksomhet i stedet.

Men det som også er tydelig er at deres valg *av* sted eller valg *i* stedet ikke er et valg uten kontekst. Valgene er personlige tatt på bakgrunn av en forståelse av det gode liv eller de er valg tatt ut ifra foreliggende meningsstrukturer og da også stedsspesifikke meningsstrukturer. Sånn sett er valg av bosted et subjektivt valg, et valg som kan forstås gjennom et livsverdensperspektiv, mens kunstneriske valg tatt på stedet kan blant annet henge sammen med deres deltakelse i et kunstfelt (jf. Bourdieu 1995). Slik jeg ser det er det mye tilfeldigheter som har gjort at de har havnet akkurat der hvor de har, men når de først har bosatt seg her ser det ut til at de finner tilknytningspunkter mellom kunstnerisk virksomhet og sted samt mellom sted og hvordan de forstår seg selv både på et personlig og et kunstfaglig plan. Sånn sett er det en tett kobling mellom kunstaktørenes og privatpersonenes forståelse av stedet, noe som også får implikasjoner for virksomhetene de arbeider med. For å bedrive en kunstnerisk praksis på en perifer plass som Dale eller Valdres blir personlig tilknytning og identifikasjon med stedet er et viktig aspekt. Stedene kan derfor også forstås som et personlig valg.

I mine intervjuer med Prestøy Lie og Sandsund virker det som om deres valg i stor grad har vært et godt valg fordi deres teatervirksomheter har blitt godt mottatt av mange. Stedet som en plass de ønsker å være som produsenter av en teaterfestival og stedet i som et uttrykk av kulturelle forhold, tradisjoner, politikk og sosialt liv, har møttes i Dale på en harmonisk måte. Ut ifra intervjuet med Hansegård og mine undersøkelser i Valdres har jeg fått klart inntrykk av at følgene etter valg av sted vært mye mer dramatiske. Når vi snakker om de konfliktene som har vært rundt Frikars overtakelse av skolen, så sier han at han ”godt kunne ha valgt annerledes”, men også at ”jeg kunne for så vidt tenke meg å være på reise hele tida, men så har jeg valgt å forankre meg lokalt og da har jeg valgt å gjøre det skikkelig”. På grunn av denne motstanden virker forholdet mellom sted og Frikar er mer skjørt enn forholdet mellom Fjaler Teaterfestival og festivalens sted.

Valget med å bosette seg og satse i Valdres forteller han også handler om å vinne en form for anerkjennelse og respekt i lokalsamfunnet. I intervjuet er Hansegård inne på at en mulighet også hadde vært at kompaniet kunne være basert i Valdres kun på papiret, men i praksis basert i Oslo fordi det er jo ikke i Valdres Frikar tjener pengene sine uansett. Dét gjør de andre steder i Norge og i verden. Han gir uttrykk for at det er viktigere med moralsk støtte fra lokalsamfunnet enn støtte gjennom det de betaler for billettene for å se deres forestillinger. Som han selv sier:

Det [moralsk støtte] er viktigst for motivasjonen vår. Det er noe vi drømmer om, å skape et hus med liv og røre hvor lokalbefolkningen kommer og ser det som blir vist i huset gir impulser som gir dem noe å prate om og diskutere i bygda. En god sirkulasjon, noe som er med på å utvide horisonten her. Bygda trenger jo litt såne gjerne innslag. Klart det er en drømmesituasjon det, men vi kunne også, hvis vi ikke hadde vært avhengige av å ha leieinntekter, ha valgt å ha et lukka samfunn i gymbygget der det bare var produksjoner, vi produserte i fred. Penga tjener vi uansett utenfor Valdres. Men jeg vet ikke helt jeg, jeg har liksom valgt det da å prøve å bygge opp en plass der vi både har lokal rekruttering og lokalt publikum og at det betyr noe for det lokale slik at det ikke blir et skarpt skille mellom kunsten og samfunnet.

For å vinne deres aksept, er lokalsamfunnet interessert i at man bor her, bidrar til lokalsamfunnet, betaler skatt til kommunen, sier han. ”Slik lever man mer på likelinje med folka her”. Så tross motstanden, så sier han at han er interessert i å etablere seg på en slik måte at det over tid kanskje er mulighet for at det skapes en god relasjon mellom Aurdal og Frikars virksomhet.

Denne positiviteten har utvilsomt noe å gjøre med at det også er mange aktører i og rundt Valdres som støtter opp om Frikars aktiviteter. Hansegård sier han har lyst til å utvikle den kunstneriske virksomheten i Valdres med skolen som treningslokale for Frikar og FrikarAkademiet og som residensplass. Kultursjefen i Nord-Aurdal har vært en viktig person her, på et regionalt nivå er Valdres Natur- og Kulturpark en viktig støtte og innad i kunstmiljøet er det mange som er positive til utviklingen av en dansearena i Valdres, forteller han. Uten disse støtteaktørene innrømmer han at han nok ikke hadde orket å holde på. Frikar har nå kjøpt opp mer av arealet utenfor skolen, men i avisa Valdres kommer det frem hvordan han nå eksplisitt oppfordrer til en dialog med Aurdalingene, samtidig som at han står på Frikars rettigheter som juridiske eiere.

Utendørs ønsker vi oss et amfi i skråningen som vi eier. Men vi ønsker en dialog med innbyggere i Aurdal før vi konkluderer i spørsmålet om hvordan vi bruker området vi har bruksrett til, best mulig. Vi håper å få til spennende løsninger som innbyr til aktivitet, både for folk i bygda, og for tilreisende til FrikarAkademiet, sier Hallgrim (Avisa Valdres 2014, min utheving)

Ut ifra min tolkning av det Hansegård forteller, handler det å være en lokal kunstvirksomhet for ham *ikke* primært om å produsere kunst for et lokalt publikum eller at

lokalmiljøet skal føle et slags eierforhold til kompaniet. Sammenliknet med Fjaler Teaterfestival er nok lokalmiljøets eierskapsfølelse viktigere for festivalen enn for Frikar med tanke på hvordan Sandsund beskriver hvordan festivalen er en møteplass for både det lokale miljøet og scenekunstmiljøet. Det virker som om at det å være forankret i Hansegårds tilfelle, handler mer om at man bor og lever sammen med lokalsamfunnet i den samme konteksten og under de samme premissene i tillegg til måten kompaniet kunstnerisk knytter seg til Valdres. Slik jeg forstår dette handler det om å vinne legitimitet og anerkjennelse fra lokalbefolkningen når Hansegård selv, som primus motor for kompaniet, er bosatt her.

Hansegårds valg av sted som base for Frikar er slik jeg forstår det et valg på godt og vondt. Min tolkning er at det har vært et godt valg og et naturlig valg gitt Hansegårds og Frikars identitetsmessige tilknytning til stedet og regionen. Men valget har også hatt en del problematiske følger gitt de konfliktene som har manifestert seg ved Frikars overtaking av Aurdal Skule. Så selv om både Frikar som dansekompani og Hansegård som person har personlige og identitetsmessige tilknytninger til stedet, så påvirker stedets sosiale kontekst relasjonen og tilknytningen mellom sted og virksomhet.

5.6.4 Å være forankret i stedet – hva betyr det?

Disse stedsspesifikke faktorene som gir Frikar både motgang og medgang kan kanskje være med på å nyansere påstanden til Arnestad som jeg nevnte i kapitlet om Fjaler Teaterfestival. Her påpekte han hvordan regionalt kulturliv, altså et kulturliv som ikke er sentrumsinitiert og som ikke er organisert slik som en sentrumsinstitusjon (jf. debatten rundt distriktsteatrene), er *mer* regionalt forankra enn det som har blitt kopiert og limt inn fra sentrum til region (Arnestad 1999).

Ut fra hans beskrivelse av regionalt kulturliv får jeg inntrykk av et idyllisk regionalt kulturliv av ”positive stå-på-folk” i nært samarbeid som sammen får til både det ene og det andre. Hos Fjaler Teaterfestival så kan en slik beskrivelse passe på en del punkter. Festivalen, ut ifra mine observasjoner, tar i bruk lokale ressurser og det virker som om festivalen evner å skape en forankring hos deler av kommunens innbyggere. Lokale ressurser er også viktig i Frikars tilfelle, men her har prosessene forløpt på litt andre måter, måter som synliggjør at *det å ha en forankring* kan bety flere ting. Arnestads påstand trenger nyansering.

Som Hansegård fortalte i intervjuet, har Frikar verken Aurdal eller Valdres som grunnlag for sin økonomi og kunne ha valgt å bygge seg opp et annet sted. Økonomisk er de derfor i mindre grad forankret i denne regionen og dette vil nødvendigvis ha konsekvenser for

Frikars kunstproduksjon i Valdres. Sosialt sett har konflikten i Valdres vist at å skape en personlig regional forankring har vært vanskelig. Sett utenifra kan man jo tenke at en lausdanser skulle kunne finne seg godt til rette Valdres som har slike sterke tradisjoner fra før av. Slik har det altså ikke vært. Så når det kommer til forhold rundt Frikars økonomi og på det personlige plan *kan* det diskuteres hvor sterkt forankret Frikar er på dette tidspunktet som denne masteroppgaven skrives.

Jeg understreker nå at jeg ikke sier at Frikar *ikke* har en forankring økonomisk og sosialt, men at koblingen mellom Frikar og Valdres som kulturtradisjon er sterkere enn mellom Frikar og den sosiale konteksten de er plassert i. Konflikten rundt skolebygget viser at et sted består av mange, ofte motstridende stedsforståelse (jf. Massey 1994, 2005). Når man beskriver en kunstvirksomhet som lokal (eventuelt distriktsbasert) kan det etter mitt syn være tjenelig å tydeliggjøre *på hvilken måte* virksomheten er lokal og hvor man finner tilknytningspunktene mellom virksomhet og sted.

Hos Arnestad og Mangset faller mange aspekter ved stedet ut når Norge beskrives i termer som *region, sentrum* og *distrikt*. I nevnte utsagn fra Arnestad blir stedsspesifikke faktorer borte, faktorer som kan være avgjørende for en kunstvirksomhets forankring, overlevelse og motivasjon for å bedrive sitt virke. Faktorer som er essensielle for å i det hele tatt kunne skape en forankring i det lokale.

5.6.5 Sted og forankring i et tidsperspektiv

Et siste viktig punkt jeg vil nevne i forbindelsen med forankring i stedet handler om tidsdimensjonen ved virksomheten. Frikar har i dag mye aktivitet i og rundt Aurdal Skule hele året rundt. En slik helårsaktivitet skulle man kanskje tro skaper bedre tilhørighet i bygda enn tidsavgrensede prosjekter. I tilfellene Fjaler Teaterfestival og Frikar dansekompani ser det ikke ut til å være akkurat slik.

Fjaler Teaterfestival er kortvarig og som nevnt i kapitlet om festivalen kan en festival anses som noe som for en kort tid snur litt opp ned på stedet og på folks handlinger på stedet. Å akseptere en slik intens, men kortvarig bruk av bygda, hvor offentlige lokaler og folks privatboliger fylles med besøkende scenekunstnere, ser ut til å være lettere når det uansett bare er for en helg. I Valdres derimot er virksomheten helårs. Dette gir et helt annet forhold til stedet. Her er det tydeligvis ikke like lett å akseptere hvordan sentrale bygninger i grenda på fulltid blir "okkupert" av en kunstvirksomhet. I motsetning til Fjaler hvor bygningene kun brukes for en ukes tid, er bygningen i Aurdal blitt kjøpt opp og i tillegg av en virksomhet som

kanskje føles litt fremmed for mange. Sånn sett er det ingen selvfølge at kontinuitet gjennom året skal gi bedre stedsforankring for en ny kulturvirksomhet enn en festival en gang i året. Men samtidig kan jo også festivalen ses på som ”fast” gjennom at den arrangeres samme tid hvert år.

Ut ifra mine undersøkelser er det ett punkt som ser ut til å være av betydning i begge tilfeller når det kommer til virksomhetenes *tid* på stedet. Det er at de som driver virksomheten er bosatt på stedet. Gjennom mitt feltarbeid ser det ut til at relasjonen mellom scenekunstnere, aktiviteter og den lokale konteksten i høy grad påvirkes av at scenekunstnerne selv bor der. For både Frikar og teaterfestivalen ser det ut til at lokalbefolkningens kjennskap til de som driver virksomhetene er viktig på små steder som Dale og Aurdal. På slike steder blir aktørene enkeltmennesker som også kanskje er vant med å ha mer personlig kjennskap til hverandre. Her er det ikke først og fremst grupper, institusjoner eller miljøer som møtes, men enkeltpersoner. I Dale og Aurdal er det med andre ord ikke en scenekunstvirksomhet som møter folk, men enkeltmenneskene som driver virksomheten.

I en større by, slik som for eksempel Oslo, vil jeg påstå kunstaktivitetene knyttes opp til og representeres som en del av det miljøet de er en del av. Dansekompanier og teaterfestivaler kan sies å være en del av scenekunstmiljøet og representeres som en del av dette miljøet. Enkeltpersonene i miljøet blir sånn sett mindre synlige. På mindre steder, slik som Dale eller Aurdal er scenekunstvirksomhetene representert av enkeltaktørene som driver de frem; Hansegård i Aurdal og Sandsund og Prestøy Lie i Dale. Her er disse enkeltaktørene svært synlige og selve representasjonen av det kunstfeltet de er en del av. Det ser for meg da ut til at lokalmiljøets personlige kjennskap til disse aktørene påvirker lokalmiljøets respons på den aktiviteten de representerer.

5.7 Frikars sted - en oppsummering

Hvordan skal man så forstå stedet hvor Frikar er lokalisert og hvordan inngår denne lokasjonen i deres praksis? Slik som med Fjaler Teaterfestival er Frikar lokalisert på et punkt på kartet- i gamle Aurdal Skule i Nord-Aurdal kommune. Denne plasseringen blir derfor Hansegård og kompaniets ”hverdagskontekst” og som jeg har vist i gjennom analysen er dette en lokalitet med muligheter, men også med mye motstand. Som Dale vil jeg derfor beskrive Aurdal som kontekst som et sett av strukturer som er med å utgjøre kompaniets handlingsrom, men heller ikke dette rommet fremstår som statisk. Gjennom forhandlinger med stedets

aktører samt valg tatt på bakgrunn av eller til tross for de strukturene som finnes i Aurdal påvirker Hallgrim Hansegård og Frikar sitt handlingsrom.

Meningsstrukturene i grenda Aurdal ser ut til å ha påvirket Hansegårds visjoner, men tross motstand fortsetter kompaniet å utvikle skolen som produksjonslokale, som residensplass og som regionalt kompetansesenter for dans. En slik aktiv stillingstaken til stedets strukturer mener jeg er i tråd med Giddens strukturasjonsteori hvor vi reflektert bruker å påvirker strukturene vi tar del i (Giddens 1996). Ergo vil jeg argumentere for at både Frikar og Fjaler Teaterfestival er plassert i noen strukturer som de tar i bruk, men disse strukturene også kan gi mye motstand. Stedets strukturer er også kilde til at Frikar i mindre grad evner å knytte seg til sin lokale kontekst.

Slik jeg forstår det utgjør Aurdal mye av Frikars lokasjon, men det er mer Valdres som region som utgjør kompaniets *kunstneriske* sted. På det estetiske planet er det til Valdresnaturen og kulturtradisjonene her som kompaniet knytter seg til. Hallgrim legger vekt på at disse dansetradisjonene har mye av sitt bevegelsesuttrykk hentet fra naturens verden og slik kobles dansetradisjonene i Valdres til naturen. Hansegård forteller at det er dette han anser som kjernen i sine kunstneriske interesser; å se naturen i det bevegelsesmaterialet han arbeider med. Valdres som sted med den naturen og de dansetradisjonene som finnes her knyttes derfor tett til Frikars estetiske uttrykk.

Denne kunstneriske interessen gir Frikar i Valdres en tilknytning til andre aktører som også arbeider med lokale dansetradisjoner eller som på en eller annen måte arbeider med mennesket som naturvesen. Disse tilknytningspunktene eksisterer uavhengig politiske grenser. På denne måten mener jeg Frikars lokasjon i Valdres blir et mer-enn-lokalt-sted (jf. Massey 1994 og 2005). I analysen har jeg argumentert for at denne orienteringen mot andre aktører rundt om i verden som Hansegård finner likhet og fellesskap gjør at Frikars sted blir et sted knyttet opp mot en global kultur (jf. Featherstone 1990) eventuelt en *scape* av kunstneriske interesser (jf. Appadurai 1996).

Men Frikar er ikke bare en lokal dansetradisjon eller knytter seg opp til aktører som arbeider med naturen dypt inne i mennesket under et lag av kultur, men også et kompani som kan plasseres i et kunstfelt (jf. Solhjell og Øien 2012, Bourdieu 1995). Ved å være plassert i et slikt felt tegner det seg en annen måte som gjør Frikars lokasjon som noe mer-enn-lokalt. Her blir stedet en del av en kunstfelt, hvor kunsten blir forstått som noe autonomt, som produseres for kunstens egen skyld jamfør det eksklusive kretsløpet identifisert blant annet av Solhjell og Øien (2012). Dette mener jeg er med på å sette Frikars sted i en kunstnerisk sentrum-periferi-dimensjon. Men hvor periferien i det eksklusive kretsløpet anser periferien som kvalitativt

underliggende, setter Hansegård denne diskursen litt på hodet og beskriver/reskriver sitt eget sted som noe *eksotisk* og kunstnerisk interessant (jf. Said 1995 og Giddens 1996). Denne refortolkningen av periferiplasseringen er også en handling Arild Bergstrøm gjør i Dale.

Stedet hvor Hansegård holder til er også et personlig valg. Et valg jeg forstår som et valg tatt på bakgrunn av at dette er et sted Hansegård ønsker å bo på grunn av et nært, identitetsmessig forhold til stedet. En slik forståelse av stedet både med tanke på Hansegård selv og Frikar dansekompani mener jeg kan ses i lys av Giddens teorier om hvordan vi gjør valg i vår biografiske konstruksjon av selvet (Giddens 1996). Stedet Aurdal og stedet Valdres gir et utgangspunkt for å konstruere det Hansegård ønsker at Frikar i Valdres skal være og skal bli. Her tenker jeg både på kompaniets aktiviteter ved huset, residensplassen de ønsker å bygge og det regionale kompetansesenteret de har fått statlige midler til å bli. Stedet blir sånn sett en utgangspunkt for å skape Frikars virksomhet, altså et mulighetsrom.

Som nevnt er også valg av sted en kilde til mye motstand. Dette mener jeg har med å gjøre at konflikten rundt oppkjøpet av Aurdal Skole har berørt og belyst hvordan stedsidentiteten til enkelte i Aurdal ikke primært er knyttet til Valdres, men knyttet til Aurdal for Aurdal. På denne måten kan man si at Frikar befinner seg midt i en dragkamp mellom de som ønsker at skolebygget skal være en del av Valdres som region og de som ønsker at Aurdal skole først og fremst skal være grendas sted. Frikar, slik jeg forstår deres kunstneriske tilknytning til Valdres, ønsker at aktiviteten skal være en del av satsninger i Valdres og videre satsninger som kan ta del i et samarbeidsnettverk mellom kulturaktører rundt om i landet og rundt om i verden.

Slik som Dale er derfor også lokaliteten til Frikar et komplekst sted. Aurdal skole utgjør deres fysiske lokasjon, men meningsstrukturene rundt bygget gjør dette absolutt til det Massey beskriver som et omstridt rom (Massey 1994, 2005). Frikars lokasjon er også en del av deres kunstneriske praksis og en del av kompaniets identitet. Stedet er heller ikke et avlukke oppe i den norske fjellheimen, men blir et mer-enn-lokalt sted gjennom Frikars bruk av deres plassering som igjen knytter seg til et nettverk av kunstaktører Hansegård ser opp til og/eller samarbeider med.

6.0 Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var en irritasjon over et lite innholdsfullt begrep: *distrikt*. Det jeg har funnet ut i denne oppgaven er at betegnelsen er først og fremst det. En betegnelse. Betegnelsen har en funksjon, og ofte en god en, men ikke i alle sammenhenger. Betydningen av distrikt som et underutviklet sted (jf. Selstad 2003) eller sted for de marginaliserte (jf. Mangset 1998) er relevant når det er maktrelasjoner mellom de sentrale og de perifere man skal undersøke. Mange politiske analyser viser en sammenheng mellom geografisk plassering og makt innad i ulike felter i samfunnet, men slike maktanalyser plasserer stedene inn i visse meningssammenhenger hvor andre forståelsesmåter blir mindre synlige.

Settes scenekunst inn i Bourdieus sentrum-periferi-dimensjon strukturert av symbolsk kapital mener jeg at man står i fare for å finne det man leter etter. Det distriktsbaserte er ikke sentrum og dermed av lavere symbolsk kvalitet. Mitt spørsmål til slike analyser er om det er kvalitetsforholdet til sentrum som er det eneste prekære for de som er bosatt i distriktene. Setter man virksomhetene inn i andre perspektiver blir bildet mer nyansert. Dette belyser forskerne bak rapporten *Lokalt kulturliv i endring* (Aagedal et al. 2008) og dette har jeg hatt som mål å belyse i denne oppgaven. Kulturliv i lys av feltteori og symbolsk kapital ser annerledes ut enn kulturliv i et annet geometrisk perspektiv, et livsverdensperspektiv eller i et strukturasjonsperspektiv. Til en viss grad forsvinner distrikt som meningsfylt begrep eller det får andre betydninger.

Min problemstilling har vært: ***Hvordan forstå lokasjonen til to ulike scenekunstvirksomheter på mindre steder i Norge og hvordan inngår dette stedet i deres kunstneriske praksis?*** Gjennom intervjuer med scenekunstnerne bak Fjaler Teaterfestival i Dale i Sunnfjord og Frikar Dansekompani i Valdres samt feltstudier med observasjoner og samtaler med aktører tilknyttet disse virksomhetene har jeg samlet empiri for å kunne besvare dette overordnede spørsmålet. Gjennom undersøkelsen har jeg funnet ut at Dale og Aurdal er to veldig forskjellige ”varianter av distrikt”. Dette skaper to ulike grunnlag for scenekunstvirksomhet. Gjennom stedsteoriene anvendt i oppgaven utfolder forholdet mellom virksomhet og sted seg som en gjensidig skapende relasjon. Stedene jeg har undersøkt gir unike vilkår og rammer for scenekunstpraksis, og aktørenes handlinger og bruk av stedet gjør at virksomhetene også kan sies å være med på å skape sine steder.

Overordnet vil jeg derfor argumentere for at aktørene og virksomhetene jeg har analysert i denne oppgaven inngår i etablerte strukturer samtidig som at aktørene fortolker og

forstår stedene. Videre bruker de strukturene i praksis, noe som igjen er med på å reprodusere eller utfordre de foreliggende strukturene. På denne måten vil jeg argumentere for at mine case kan analyseres gjennom flere perspektiver hvor det ene ikke utelukker det andre. Gjennom det geometriske perspektivet, livsverdensperspektivet samt strukturasjonsperspektivet til Giddens vil jeg argumentere for at lokasjonen til Frikar og Fjaler Teaterfestival er noe de er *plassert i*, noe de *fortolker* og noe de *aktivt bruker i sine virksomheter*.

6.1 Plassert i et mangfold av strukturer

I teorikapitlet presenterte jeg en rekke teorier som overordnet kan beskrives som geometriske perspektiver på sted (Birkeland 2014). I et slikt perspektiv er vi alle aktører plassert i rommet, men hva som plasserer oss avhenger av hvilke variabler man tar utgangspunkt i. De radikale geografene påsto at vår plassering er en funksjon av økonomiske forhold. Massey og Bourdieu nyanserte dette synet ved å bringe inn variabler som kjønn og symbolsk makt (Massey 1994, Bourdieu 1995). Michel Foucault (1972) lot språkets makt være avgjørende variabel med påstander om at viten om samfunnet og posisjonering i det var en funksjon av historisk etablerte diskurser. Akkurat kjønnspektivet til Massey har jeg ikke brukt i denne oppgaven, men hennes forståelse av rommet som strukturert av sosiale relasjoner i tillegg til Foucaults genealogi og Bourdieus feltteori har jeg funnet relevant for å forstå scenekunstaktørene som *plassert i et meningsfullt rom*.

Når det kommer til de estetiske sidene har jeg argumentert for at Frikar Dansekompani i vel så stor grad er plassert i *Valdres* som de er plassert i Aurdal gjennom måten Hansegård selv omtaler sin plassering og gjennom Frikars kunstneriske røtter i lokale dansetradisjoner fra området. På denne måten starter det relevante stedet til Frikar i Aurdal, men stedet strekker seg også langt videre gitt hvilket aspekt ved Frikar man ser på. I grenda er Frikar fysisk lokalisert og på godt og vondt har kompaniet og Hansegård blitt en del av konfliktstrukturer i grenda. Disse konfliktene har vært en prekær del av kompaniets virkelighet etter overtakelsen av Aurdal gamle skole.

Situasjonen mellom grenda, kommunen og Frikar vil jeg argumentere for belyser hvordan et sted kan anses som et møtepunkt mellom ulike meningsstrukturer og forståelser (jf. Massey 1994, 2005). Det gamle skolebygget blir sånn sett manifestasjonen på de overlappende og motstridende stedsforståelsene i Aurdal, noe jeg mener bunner i at aktørene her har ulik forståelse av hvilket nivå som er det grunnleggende for deres

stedsidentitet/stedstilknytning. Både regionsnivået ”Valdres” og grendenivået ”Aurdal” ser ut til å være gjeldende og tilsynelatende en kilde til konflikt. Jeg vil også argumentere for at den samme strukturen påvirker en løsriving mellom Frikar og den nære, lokale konteksten i Aurdal. Frikar blir derfor på mange måter *ikke* lokal og knytter seg til et større nettverk av andre aktører som kompaniet finner det mer givende å samarbeide med.

Selv om Frikar er fysisk lokalisert i Aurdal, er Valdres det stedet jeg vil påstå utgjør Frikars kunstneriske sted med tanke på kompaniets estetikk. Her tenker jeg på koblingen mellom Hansegårds kunstneriske interesser og den helhetlige forestillingen om Valdres som et stykke norsk natur og som kulturtradisjon. Denne forestillingen er igjen strukturer jeg vil påstå Frikar er *plassert i*. Konfliktene i Aurdal er riktignok mindre ønskede strukturer for Hansegård, mens Valdres derimot er strukturer som Hansegård og Frikar *selv plasserer seg i* gitt kunstneriske motivasjoner og forståelse av egne danseriske røtter.

Slik jeg forstår det strekker også Frikars sted seg utover kommunale, regionale, nasjonale eller andre politiske grenser. Når det kommer til kompaniets estetiske sider er et globalt nettverk av aktører en del av Frikars lokasjon i tillegg til Valdres. Plasseringen i Valdres gir grunnlag for tilknytning til andre steder og jeg vil argumentere for at denne tilknytningen utover tilfører Aurdal-plasseringen noe positivt.

Frikars plassering blir på denne måten ikke bare et avgrenset sted i den norske fjellheimen, men har givende relasjoner til verden rundt. Dette mener jeg underbygger Masseys forståelse av et sted som mer-enn-lokalt (Massey 1994, 2005), noe som ser ut til å være viktig for kompaniets lokalisering i Aurdal. Som Hansegård ga uttrykk for i intervjuet er ikke Aurdal eller nærliggende steder i Valdres tilstrekkelig for verken økonomisk eller kunstneriske input og output. En slik forståelse av stedet avslører at Frikar kun delvis inngår i sin lokale kontekst, noe som igjen leder til at det å spørre hvordan en virksomhet er ”lokal” er et spørsmål som igjen leder til spørsmålet ”på hvilken måte?”

Et annet strukturelt aspekt som er med på å gjøre stedene jeg har undersøkt til mer-enn-lokale er måten det nasjonale nivået (Kulturrådet og (da) Kommunal- og Regionaldepartementet) også er en del av stedets mulighetsrom. Gjennom Kulturrådets støtteordninger og gjennom tiltak rettet mot regional utvikling blir stedlige muligheter påvirket av det nasjonale nivået i Dale i Fjaler og i Valdres.

Fjaler Teaterfestival er plassert i Dale i Sunnfjord. Jeg vil påstå at også dette stedet består av ulike strukturer som er med på å skape den stedlige konteksten som festivalen plasseres i, men disse strukturene skaper et helt annet handlingsgrunnlag enn strukturene i Aurdal og Valdres. I Dale finnes det en rekke vidløftige satsninger på kunst, kultur, utdanning

og kommunen internasjonaleses gjennom Kunstnersenteret på Dalsåsen og UWC. Med en slik stedsstruktur ser det ut til at det er lettere å gjøre store satsninger på kunst der enn i Aurdal.

Dale i sin historie og sin kultur ser ut til å legge et grunnlag for en kulturpolitikk og en sosial kontekst hvor det å arrangere en ressurskrevende teaterfestival faller i god jord. Denne konteksten sammen med de nære relasjonene mellom sentrale kulturaktører utgjør et helt annet grunnlag for scenekunstvirksomhet enn i Aurdal/Valdres. Kulturaktørene i Dale arbeider aktivt for å trekke kulturressurser inn til bygda i motsetning til Frikar som bruker ressursene i et utstrekt nettverk. Riktignok finnes det en rekke konkrete støtteaktører i Valdres også, men hos Frikar ser det ut til at det er Valdres som forestilling som tydeligst utgjør den stedsspesifikke tilknytningen. Stedene som mulighetsrom av bestemte strukturer er på denne måten med å skape ulike virksomheter.

Mine påstander om stedene som strukturelt oppbygd finner jeg grunnlag for både hos Foucault (1972) og Massey (1994, 2005). Deres teorier beskriver samfunnet som bygget opp av strukturer aktørene er plassert i og som gir rammer for handling. Både i Valdres og i Dale er det tydelig for meg at scenekunstvirksomhetene inngår i slike rom av muligheter og begrensninger. Disse mulighetsrammene forstår jeg som gitt av etablerte og tidvis motstridende forestillinger og meningsstrukturer om stedene samt samtidige politiske strukturer på flere nivåer.

I et geometrisk perspektiv er aktørene også plassert i en forståelse av stedet som periferi (og distrikt, selv om dette begrepet i mindre grad blir brukt). Aurdal og Dale kan nok i flere tilfeller gå inn under en slik beskrivelse, men i scenekunstvirksomhetenes tilfelle er betegnelsen periferi primært gitt av deres deltakelse i det som på bourdieuansk kalles et kunstfelt (jf. Solhjell og Øien 2012, Mangset 2013). Dette kommer til uttrykk i måten de omtaler sitt eget sted som noe de er bevisst på ikke har en høy status i deres arbeidsfelt, men også i måten de omtaler andre steder på.

Bevisstheten og omtalen om deres sted som periferi mener jeg underbygger deres feltplassering, men i lys av denne oppgavens problemstilling med fokus på hvordan stedet *inngår* i egen praksis er det mer interessant å se på hvordan aktørene *braker* en slik plassering. Dette leder meg over til neste del av min konklusjon; at stedet er noe de *forstår* og videre *aktivt bruker* i sine kunstneriske praksiser.

6.2 Sted som fortolket og brukt

Gjennom å se mine respondenter i lys av et livsverdensperspektiv blir lokasjon også et fortolket sted. Stedet og plasseringen *oppleves*. For Prestøy Lie oppleves Dale som et annet perspektiv i hennes skrivearbeid, for Sandsund er Dale stedet hvor han føler seg hjemme i kultur og i humor og for Hansegård er Valdres hjem gjennom familie, stedets natur og utsikt mot fjellheimen. Stedet avspeiler sånn sett aspekter ved aktørene som inngår i deres forståelse av hva som er viktig på et personlig plan.

Gjennom oppgaven har jeg argumentert for at opplevelsen av og bevisstheten om steds- og feltstrukturene leder til en fortolkning av strukturene og videre leder dette til handling på bakgrunn av disse strukturene. De stedlige strukturene og kunstfeltplasseringen er ikke noe som utelukkende fungerer som rammer for handling for scenekunstnerne jeg har intervjuet. Strukturene er også middel for handling. Her har jeg funnet Giddens' teorifelt relevant gjennom hans forståelse av hvordan vi gjennom vår refleksive bevissthet i interaksjon med strukturene er i stand til å *bruke* dem. Dette igjen leder til reproduksjon, eventuelt endring, av strukturene (Giddens 1996). Eksempler på dette er hvordan periferiplasseringen refortolkes til noe eksotisk. Dette er en strategi i både Dale og i Valdres.

Hansegårds kunstneriske tilknytning til Valdres fungerer som en inngangsport til å knytte seg til andre steder rundt om i verden og er nok et eksempel på hvordan scenekunstnerne kan ta stedet i bruk i sin kunstneriske praksis. Akkurat dette eksempelet fra Valdres har jeg argumentert for at *kan* ses i lys av Appadurais (1996) og Featherstones (1990) påstander om (kulturelle) nettverk som eksisterer på et globalt nivå sted og tid, men her deler jeg Masseys motargumentasjon om at stedet ikke mister sin betydning selv om nye teknologier skulle lede til en kompresjon av sted og tid (Massey 1994). Hansegård og Frikar knytter seg til andre steder *på bakgrunn* av egen stedstilknytning. Det globale nettverket er viktig for Frikar gjennom at dette i en forstand fungerer som Hansegård og kompaniets kunstneriske sentrum, men dette sentrum blir til gitt kompaniets tilknytning til lokale dansetradisjoner i Valdresområdet.

I Fjaler vil jeg argumentere for at bruken av stedet tydelig kommer til syne gjennom at stedet fungerer som en rekontekstualisering av teateret. Både Prestøy Lie og Sandsund legger vekt på den kunstneriske betydningen av at teateret må inn i andre kontekster for å evne å ha den effekten de ønsker gitt deres syn på teateret. Dette teatersynet mener jeg reflekteres i Lene Rønningens artikkel om politisk teater (2012). I Fjaler får jeg også inntrykk av at strukturene lettere "lar seg bruke" til nye kunstvirksomheter enn de gjør i Aurdal og Valdres .

Det ser det også ut til at scenekunstvirksomhetenes bruk av stedene også har en effekt andre veien. Festivalens bruk av stedets lokaler har en (viss grad av) endringseffekt på hvordan innbyggerne her selv bruker eget sted. Frikars bruk av skolen ser ut til å ha hatt den effekten at enkelte aktører føler seg utestengt fra bygget som de tidligere anså mer eller mindre som et grendehus åpent for lokale lag og foreninger. Sånn sett kan teaterfestivalen ha ledet enkelte aktører *til* nye steder i bygda, mens Frikars bruk av skolen har trukket enkelte aktører *vekk* fra lokalene. Frikar nå har tatt i bruk.

6.3 Et endelig sted?

Jeg har også lagt vekt på det prosessuelle ved stedene med inspirasjon fra Massey. Hos henne er stedet noe åpent som alltid står i relasjon til andre steder og til verden utenfor (Massey 1994, 2005). Denne åpenheten gjør at stedet utvikles prosessuelt sammen med resten av den sosiale virkeligheten. Dette dynamiske aspektet ved steder (og rommet) mener jeg passer både inn i forståelsen av stedet i et livsverdensperspektiv, et geometrisk perspektiv og ikke minst i lys av Giddens strukturasjonsteori.

I et livsverdensperspektiv blir ikke et steds mening statisk. Vår livsverden endres gjennom at vi *lever* med alt det av faser og følelser som vi går gjennom i løpet av et liv og da vil også stedene vi lever på endre mening sammen med våre livsprosesser. Med dette postulerer jeg *ikke* at et sted ikke kan være et arnested for en aktørs stedsidentitet, men jeg påstår at sted kan være noe vi *velger* og kanskje senere *velger vekk*. Vår forståelse av verden og sånn sett stedet vi bebor er ikke en endelig forståelse. Slik forstår jeg også scenekunstnernes stedsforståelse. De har sine tolkninger av stedene nå gitt deres livs- og karrieresituasjon, men om 10 år vil mest sannsynlig denne stedsforståelsen ha endret seg.

Følger man Masseys teorier videre vil et sted også i et geometrisk perspektiv kunne defineres som prosessuelt gjennom stedets relasjon til de ytre strukturene som påvirker stedet. Dette kan være politiske strukturer slik som nasjonale tiltak for utvikling, enten det er snakk om bolyst eller regionale kompetansesentre for dans. Det kan også være teknologiske endringer på et nasjonalt eller globalt nivå som påvirker et steds industri. I Dale var det for eksempel tønneindustri. Det er det ikke lengre. Dette har gjort at mange av de tilknytningene Dale hadde til omverdenen gjennom denne industrien har blitt borte. I Dale står i dag UWC og Kunstnersenter på Dalsåsen frem som viktige institusjoner. Dette skaper andre tilknytninger mellom Dale og omverdenen enn det tønneindustrien gjorde. Slike ytre endringer påvirker steders lokalsamfunn både sosialt, politisk og kulturelt.

Overlokale forestillinger om et sted eller en region kan også påvirke stedet. I Valdres ser det ut til at en forholdsvis stabil nasjonal forestilling om Valdres' natur og kulturtradisjoner er med på å skape spesifikke muligheter i arbeidslivet der. Hvis denne forestillingen om Valdres endres kan det tenkes at næringsstrukturene i Valdres vil bli tvunget inn i nye retninger og dermed knytte Valdres til andre steder. Å forstå hvordan stedene står i relasjon til andre steder på denne måten mener jeg kan analyseres ved hjelp av Bourdieus feltteori (Bourdieu 1995). Industrien i Dale som felt knytter Dale til andre steder enn kunstfeltet i Dale. Valdres som kulturtradisjon knytter Valdres til andre steder enn Valdres hadde gjort dersom Valdres var kjent som for eksempel en region for teknologisk innovasjon.

Kobles Bourdieus feltteori med Giddens strukturasjonsteori kan dette også belyse hvordan stedene endres. Den spesifikke bruken av stedet mener jeg henger sammen med (*ikke* determinert av) aktørenes feltplassering. Hansegård, Prestøy Lie og Sandsund bruker stedet på bakgrunn av deres rolle som fagpersoner og plassering i et kunstfelt. Andre aktører fra andre felter bruker stedet på andre måter. På denne måten er stedsforståelsen også et spørsmål hvis svar avhenger av hvilket felt man ser stedet i lys av.

Tilbake til mine helt innledende spørsmål er det tydelig at stedet absolutt har betydning for scenekunstvirksomheter basert på bygdene, langt unna hovedstaden og slik jeg ser det gir ulike steder ulike muligheter for scenekunstpraksis. Min påstand er at praksisene får ulik form både organisasjonsmessig og estetisk på grunn av stedslokasjonen. Som grunnlag for virksomhetene mener jeg det er viktig å forstå hvordan mulighetene blir til på stedene. Disse mulighetene mener jeg sitter både i stedenes politikk, kultur og historie, men også i stedets relasjon til verden utenfor. Virksomhetene ser også ut til å ha en innvirkning på det lokale stedet og lokalsamfunnet i tillegg til at virksomhetene har den effekten at de gir lokasjonen nye regionale, nasjonale og internasjonale relasjoner.

Litteraturliste

- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Arnestad, Georg (1999). Offentlig støtte til kunstformål. Om fordeling mellom institusjon og prosjektstøtte – og mellom sentrum og distrikt. Kulturøkonomiske fordelingsverknader og kulturpolitiske dilemmaer. I J. Langdalen, C. Lund og P. Mangset (red.) *Institusjon eller prosjekt- organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998. Oslo, Norsk Kulturråd.
- Aslaksen, Ellen K. (2000) *Teater ut til bygd og by?: scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter*. Norsk Kulturråd – rapportserien 16.
- Avisa Valdres (2014). Hallgrim overtok uteareal. *Avisa Valdres*. Hentet fra <http://www.avisavaldres.no/nyheter/article7464363.ece> (sist sett 06.05.15)
- Barker, Chris (2012). *Cultural Studies – Theory and Practice*. London, Sage Publications, 4.utgave.
- Benson, Michaela C. og Karen O'Reilly (2009). Migration and The search for a better way of life: a critical exploration of lifestyle migration. *The Sociological Review* 57 (4), 608-625.
- Birkeland, Inger (2014). *Kulturelle hjørnesteiner. Teoretiske og didaktiske perspektiver på klimaomstilling*. Cappelen Damm AS.
- Bjørvika Utvikling (ukjent år). *Bjørvika Utvikling*. Hentet fra <http://www.bjorvikautvikling.no/#> (sist sett 23.03.15).
- Black Box Teater (ukjent år). *Om Black Box Teater*. Hentet fra <http://www.blackbox.no/om-black-box-teater/> (sist sett 22.03.15).
- Borchgrevink, Hild (2014) Lang vei til produksjonslokaler. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=6178> (sist sett 06.05.15)
- Bourdieu, Pierre (1995). *Distinksjonen*. Oslo, Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Physical Space, Social Space and Habitus*. Oslo, Institutt for sosiologi, Universitetet i Oslo.
- Casey, Edward S. (2001). Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World? *Annals of the Association of American Geographers*, 91(4).
- Crampton, Jeremy W. (red.). (2007). *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. England, Ashgate Publishing Limited.
- Cresswell, Tim (2004). *Place. A short introduction*. UK, Blackwell Publishing Ltd.

- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Daugstad, Karoline og Cristoph Kirchengast (2013). Authenticity and the Pseudo-Backstage of Agri-Tourism. *Annals of Tourism Research*, Vol. 43, 170-191.
- Elstad, Beate og Donatella de Paoli (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Cappelen Damm AS
- Fangen, Katrine (2011). *Deltagende observasjon*. Bergen, Fagbokforlaget Vigemostad & Bjørke AS. 2.utg, 2. opplag.
- Featherstone, Mike (1990). *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. London, SAGE Publications
- Fjelldansen (2013). Norsk Kulturråd gjev stønad til ”Fjelldansen”. Hentet fra: <http://fjelldansen.com> (sist sett 26.04.15).
- Fossåskaret, Erik (2000) Å kle seg i helg for Zululand. Norsk kulturpolitikk – grenser for desentralisering. I E. Aslaksen og C. Lund (red.) *Grenseløs Utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*. Rapport fra Norsk Kulturråds årskonferanse 1999. Oslo, Norsk Kulturråd.
- Foucault, Michel (1972). *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York, Pantheon Books.
- Frikar (ukjent år(a)). ”What” Hentet fra: <http://www.2011.frikar.com/WHAT> (sist sett 24.04.15)
- Frikar (ukjent år(b)). ”About” Hentet fra: <http://www.2011.frikar.com> (sist sett 27.04.15).
- Førde, Anniken, Britt Kramvig, Nina Gunnerud og Britt Dale (2012) *Å finne sted. Metodologiske perspektiver i stedanalyser*. Oslo, Akademika Forlag.
- Giddens, Anthony (1994). *Modernitetens konsekvenser*. København, Hans Reitzels Forlag.
- Giddens, Anthony (1996). *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten*. København, Hans Reitzels Forlag A/S.
- Giddens, Anthony and Christopher Pierson (2002). *Samtaler med Anthony Giddens. At forstå moderniteten*. København, Hans Reitzels Forlag A/S.
- Gran, Anne-Britt (2002) Mangfold i Norge – globaliseringsprosesser og norsk enfold. I S. Bjørkås (red.) *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind I*. Kristiansand, Høyskoleforlaget.
- Habbestad, Ida (2007) Podium utvider på Kulturhuset Hausmania. *Ballade*. Hentet fra: <http://www.ballade.no/sak/podium-utvider-pa-kulturhuset-hausmania/> (sist sett 31.03.15)

- Hansen, Frank og Kirsten Simonsen (2005). *Geografiens videnskapsteori – en introducerende diskussion*. Fredriksberg, Roskilde Universitetsforlag. 2.opplag.
- Hegnes, Atle Wehn (2013). Festivalens spenninger og tilpasningspraksiser. I A. Tjora (red.) *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Latvia, Cappellen Damm AS.
- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008) *Kunstnernes aktivitet, inntekts- og arbeidsforhold 2006*. Rapport 241. Bø i Telemark, Telemarksforskning.
- Hereford Cathedral (ukjent år) *Hereford Mappa Mundi*. Hentet fra:
<http://www.themappamundi.co.uk/>. Sist sett 25.02.15
- Hereford Mappa Mundi [Bilde] (ukjent år). *Wikimedia Commons*. Hentet fra:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hereford_Mappa_Mundi_1300.jpg (sist sett 07.05.15).
- Hylland, Ole Marius, Bård Kleppe og Per Mangset (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Bergen, Norsk Kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Hylland, Ole Marius og Sigrid Røyseng (2013). *Koreokrati. En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*. Bergen, Norsk Kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Hubbard, Phil, Rob Kitchin og Gill Valentine (2008). *Key Texts in Human Geography*. London, Sage Publications.
- Hustveit, Kårhild (2012). *Om Fjaler*. Hentet fra Fjaler Kommunes hjemmeside:
<https://www.fjaler.kommune.no/om-fjaler/> (sist sett 13.11.14)
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment*. London, Routledge.
- Jakob Sande-selskapet (2005). *Biografi*. Hentet fra: <http://www.jakobsande.no/?info=6> (sist sett 13.04.15)
- Klassekampen (2013, 22.06). Slutt på Dramatikken. *Klassekampen*. Hentet fra:
<http://www.klassekampen.no/60358/article/item/null/slutt-pa-dramatikken> (sist sett 07.05.15)
- Kleppe, Bård (2012). *Norsk Kulturindeks 2012. Resultater fra Fjaler*. TF-notat 4/2012. Bø i Telemark, Telemarksforskning.
- Larsen, Håkon (2013). *Den nye kultursosiologien*. Oslo, Universitetsforlaget
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford, Blackwell.
- Mangset, Per (1992). *Kulturliv og Forvaltning*. Oslo, Universitetsforlaget AS.
- Mangset, Per (1998). *Kunstnere i Sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo, Norsk Kulturråd.

- Mangset, Per (2013). *Kunst og makt*. Rapport nr. 313. Bø i Telemark, Telemarksforskning.
Hentet fra: <http://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/filer/2280.pdf> (sist sett 07.05.15).
- Massey, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Massey, Doreen (2005). *For Space*. London, Sage Publications.
- Meisingset, Kristian, Anna Katharina Fonn Matre, Aase Marthe J. Horryngmo (2012) *Kultur for kulturens skyld*. Oslo, Civita.
- Meisingset, Kristian (2013). *Kulturbloffen*. Latvia, Cappelen Damm AS.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Kroppens fenomenologi*. Oslo, Bokklubben.
- Nationaltheatret (ukjent år). *Torkil Sandsund*. Hentet fra:
http://www.nationaltheatret.no/Torkil+Sandsund.b7C_wJDSZN.ips (sist sett 25.04.15).
- NKD (2014). *About*. Nordisk kunstnarsenter Dalsåsen. Hentet fra:
<http://www.nkdale.no/#about> (sist sett 13.11.14).
- Odden, Lise Kind (2012). *Valdres Natur- og Kulturpark. En innovativ form for regionalt utviklingssamarbeid*. (Masteroppgave ved institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap, Universitetet i Bergen). Hentet fra:
<https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/6098/97160856.pdf?sequence=1> (sist sett 26.03.15).
- Relph, Edward (1976). *Place and Placelessness*. London, Pion.
- RCNUWC (2013). *Red Cross Nordic United World College, Annual Report 2013*.
Tilgjengelig ved etterspørsel.
- Preform (2013). *Teaterfestival 2013*. Hentet fra: <http://www.preform.fjaler.no/teaterfestival-2013/4572594574> (sist sett 24.04.15).
- Preform (ukjent år). *Preform*. Hentet fra: <http://www.preform.fjaler.no> (sist sett 26.04.15).
- Rønningen, Lene Helland (2012) Et sansningens rom. *Scenekunst.no*. Hentet fra:
<http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1841> (sist sett 02.03.15)
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Dr. avhandling, UiB.
- SAGE (2013). *Doreen Massey on Space_Social Science Bites*. [podcast]. Hentet fra:
<https://www.youtube.com/watch?v=Quj4tjbTPxw> (sist sett 02.04.15)
- Said, Edward (1995) *Orientalism*. London, Penguin Books.

- Sagdahl, Mathias (2013). Økosofi. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/økosofi> (sist sett 07.05.15).
- Sceneweb (ukjent år(a)) *Æddaprisen 2012*. Hentet fra: http://sceneweb.no/nb/awarding/28702/Æddaprisen_2012-2012 (sist sett 07.05.15)
- Sceneweb (ukjent år(b)). *Æddaprisen*. Hentet fra: <http://sceneweb.no/nb/award/28701/Æddaprisen> (sist sett 07.05.15)
- Selstad, Tor (2013). *Distrikts- og regionalpolitiske diskurser i historisk perspektiv*. Et notat til ”Effektutvalget”. Lillehammer, Høgskolen i Lillehammer.
- Said, Edward (1995) *Orientalism*. London, Penguin Books.
- Simenstad, Line Madsen (2013). Drama i periferien. *Klassekampen*. Tilgjengelig ved etterspørsel.
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, Verso Press.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Visning av Øylo [Bilde] (2011). Malt av J.C Dahl (1846). *Sotheby's London/Wikimedia Commons*. Hentet fra: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Christian_Dahl_-_Visning_av_Øylo_Farm,_Valdres.jpg (sist sett 24.04.15).
- Svendsen, Trond Olav (2010) Nord-Aurdal. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/Nord-Aurdal> (sist sett 21.11.14).
- Syvrud, Knut Einar (2014, 06.06). Hvem må se seg sjøl i speilet? Innlegg *Avisa Valdres*. Hentet fra: <http://www.avisavaldres.no/nyheter/article7403400.ece> (sist sett 06.05.15).
- Sørli, Tor Jostein (2013, 27.08) Vil øke seterbeitets verdi. *Bondebladet*. Hentet fra: <http://www.bondebladet.no/article/vil-oke-seterbeitets-verdi/> (sist sett 05.12.14).
- Sørensen, Anne Scott, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström og Hallvard Vike (2008). *Nye Kulturstudier. En innføring*. Oslo, Spartacus Forlag.
- Teaterfestivalen i Fjaler (ukjent år). *Om Festivalen*. Hentet fra: <http://teaterfestivalenifjaler.no/om-festivalen/index.html> (sist sett 08.05.15).
- Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Thorsnæs, Geir (2010) Valdres. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/Valdres%2Fområde> (sist sett 21.11.14).
- Valdres Natur- og Kulturpark (2013). *Avtaleverk/Program*. Hentet fra http://www.valdres.no/new/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=271&Itemid=471
- Vestheim, Geir (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Det Norske Samlaget.
- Villa, Mariann (2008). Storås – bygd i festival. I O. Agedal (red.) *Lokalt kulturliv i endring*. Bergen, Norsk Kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget
- Walderhaug, Morten (2000). Festivaler – kan utkanten bli begivenhetens sentrum? I E. Aslaksen og C. Lund (red.), *Grenseløs Utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*. Rapport fra Norsk Kulturråds årskonferanse 1999. Oslo, Norsk Kulturråd.
- Wikipedia (Ukjent år). *Nikka Vonen*. Hentet fra: http://nn.wikipedia.org/wiki/Nikka_Vonen. (sist sett 07.05.15).
- Agedal, Olaf, Helene Egeland og Mariann Villa (2009). *Lokalt Kulturliv i endring*. Bergen, Norsk Kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget
- Aakvaag, Gunnar (2008). *Moderne sosiologisk teori*. Oslo, Abstrakt Forlag AS

