Sosiologi i dag, årgang 44, Nr. 1/2014 117-124

Kommentar

Ære og kulturpolitikk

Engelsk tittel: *Honour and Cultural Policy*

Dag Solhjell

I kulturpolitikkens norske historie anvendes begrepet "ære" særlig i to sammenhenger. Vi møter det i betegnelsen av statens kunstnerlønn som æreslønn i perioden 1863 til 1973 (Solhjell 2005a og b; Solhjell & Dahl 2013), og i kunstnerorganisasjonenes æresretter i 1945. Men ære påberopes også i vår egen tid, når det takkes for den ære som er vist ved tildeling av priser eller andre utmerkelser. I denne kommentaren diskuterer jeg forholdet mellom ære og kunstnerisk anerkjennelse, i ulike faser i norsk kulturpolitikk.

Hva er ære i kunstlivet?

> *Ære er alltid andres Beundring af en viss Kraft, et visst Fortrin. Den er altsaa mere end et Smykke, den er et Styrkebælte. Ikke at have den vil altsaa sige at savne en vis Kraft, et vist Fortrinn.*

Det uttalte Bjørnstjerne Bjørnson på Stiklestad i 1882 (Hoem 2011). Han visst godt hva ære var, for han hadde, som den første, fått Statens livsvarige kunstnerlønn i 1863, den som senere også ble kalt æreslønn.

I dag hører vi begrepet "ære" ofte brukt når kunstnere eller kulturarbeidere mottar en utmerkelse eller en pris som er tildelt dem av kolleger, lesere, kritikere, bokhandlere, kritikerlag eller andre. De sier da gjerne at utnevnelsen er en ære for dem.

Det ærefulle er en levende forestilling som aktualiseres der det tildeles æresbevisninger. Det økende antall priser, noen av dem er endog store mediebegiv

enheter i beste sendetid på NRK, synes å peke på at betydningen av ære som belønninger for kunstnere og andre kulturarbeidere for tiden øker. Det samme gjør det forhold at en ærespris på ett område deles opp i mange spesialiteter – det kan se ut som hver profesjon på et felt har et eget æresbehov, en rett til å bli æret. Et system med nomineringer gjør at mange flere kan få del i æren, enn de som til slutt blir utnevnt til prisvinnere. Den gjeveste prisen kalles endog en ærespris.

I likhet med kunstnerisk anerkjennelse har æren tre sider: Den som har eller får æren, den som tildeler den, og et miljø som rangerer æren høyt som verdi – et felt der ære fungerer som en symbolsk kapital, med regler for hvordan ære produseres, vedlikeholdes og fordeles. Vi kan si at æren har tre subjekter: den som gir ære, den som mottar ære, og de andre som anser en bestemt æresbevisning som noe det er verdt både å ha, få og kunne gi. En ære som gis i det skjulte, fra den ene til den andre, får ingen virkning utenfor forholdet mellom de to den gjelder. Ære forutsetter med andre ord, i likhet med kunstnerisk anerkjennelse, et kulturelt felt der ære er en verdi og der den kan gjøres gjeldende som "et styrkebelte". Det ligner mye på kunstnerisk anerkjennelse, om vi holder oss til felt der kunstnere er viktige agenter.

Ære kan sies å etablere en bestemt relasjon mellom den som ærer og den som blir æret. Den som ærer, må selv være æret av den ærede. Når kunstnere eller kulturarbeidere gir uttrykk for det ærefulle ved den utmerkelsen de har fått, ærer de den instans de har mottatt æresbevisningen fra. Slik bidrar æremottakeren til å forsterke både det ærefulle ved det de har mottatt og æreskapitalen hos de som har tildelt æren. Det er som det foregår en utveksling av ære mellom to likverdige parter. Jo høyere æresnivå en ærestildeler selv har, jo større blir den ære som mottas av den som blir tildelt den. En stor kunstner må tildeles ære av en ærestildeler som selv har stor ære. En regel om kunstnerisk anerkjennelse som kan overføres fra kunstsosiologien er at ingen kan gi andre en ære som er større enn den man selv har (Solhjell & Øien 2012).

Det ærefulle synes å bli befordret ved at ærebevisningen tildeles i situasjoner der de potensielt ærede, æresgiverne og publikum ofte er kledd som til en gallabegivenhet. Den estetiske innramming av æresutvekslingenes seremonier er formell og selskapelig, og løfter anledningen opp fra hverdagen. Alle er vakre, smilende, og gode vinnere og tapere.

Men æren etablerer også relasjoner innenfor det miljø som ærestildelerne representerer. Å tildele æresbevisninger til sine egne styrker det indre samhold, fastslår interne normer for kvalitet, og synliggjør rangordninger i henhold til

feltets egne normer. Pristildelingene er resultater av en vennligsinnet intern konkurranse, og tildekker konflikter mellom kolleger og konkurrenter. Når det tildeles ærespriser, går de gjerne til eldre fortjente (og ofte folkekjære) utøvere av faget, og styrker derfor forestillingen om at feltet har lange og ærverdige faglige tradisjoner.

Det som har gjort æresmottakeren fortjent til æren, er utført før æresbevisningen skjer. Det er ikke selve æresbevisningen som bringer ære, men det at den erkjenner den særlige verdien av det som æresmottakeren har gjort før den gis. En ærespris er ikke som et stipend, som gis for noe som skal gjøres i fremtiden. Den gis på etterskudd, som en symbolsk belønning for noe som er gjort. En ærespris som oppfattes som en kompensasjon for økonomiske oppofringer eller som en forsinket betaling for utført arbeid vil ha lav verdi som æresbevisning. Det er ikke økonomiske verdier som byttes, men symbolske. Et økonomisk bytte forutsetter ikke likeverdighet mellom deltakerne, slik utveksling av ære gjør.

Den som er æret kan ikke gjøre vanære på den som har gitt æren. Ære som søkes gitt av en som er vanæret kan bli oppfattet som vanærende, som et Judaskyss. Den instans som ærer kan ikke gjøre ære på en som har stor risiko for å redusere æresgiverens troverdighet. En æresmottaker som senere viser seg ikke å ha fortjent den, skaper ikke bare tvil om ærestildelerens æreskapital, men også om æresverdien av tidligere tildelte æresbevisninger. Det kan bli kostbart.

Antall æresbevisninger øker – flere blir æret og flere blir de som ærer

Det mange får, er det mindre ærefullt å motta. Teller ære mer i dagens kulturpolitikk, når de fleste kunstnere og kulturarbeidere og deres institusjoner mottar offentlig støtte av et eller annet slag, enn da langt færre mottok slik støtte? Pristildelinger og andre typer utmerkelser kan betraktes som kompensasjon for det tap av ære som følger av at det blir inflasjon i antall kunstnere som mottar offentlig støtte. Offentlig støtte uten medfølgende ære, kan redusere støttens totale verdi. Da kan den relative verdien av privat støtte øke. Kanskje er det en sammenheng mellom de økende antall formelle æresbevisninger og den sterkere positive holdning til privat støtte som ser ut til å utvikle seg.?

Har det økende antall æresbegivenheter i norsk kulturliv sammenheng med at de som tildeler æresbevisningene på den måten selv skaffer seg ære og politisk legitimitet på et nivå de ellers ikke ville ha nådd?

Ikke bare øker antallet både på æresbevisninger og ærede, men det blir også stadig flere instanser med et økende antall deltakere som er med på å be-

stemme hvem som skal motta æresbevisningene. Noen priser blir tildelt etter avstemninger, i enkelte av dem kan alle delta, ikke bare en sluttet krets. Mens ærebevisningene på 1800-tallet i stor grad ble tildelt av staten, tildeles mange i dag i privat regi – men da ofte med offentlige midler.

Det må også stilles spørsmål ved om all oppmerksomheten rundt det ærefulle ved prisene kan dekke over forhold i det enkelte felt som ikke er så ærefulle, og om slik tildekking kan være noe av formålet med dem. Det tenkes her særlig på pristildelinger på felt som er sterkt kommersielle, og der prisvinnere med stor kommersiell suksess kan få sin kommersielle kapital hvitvasket gjennom den symbolske kapitalen som prisene representerer.

Nasjonal ære – fra kunstnerlønn i 1863 til Norsk kulturråd i 1965

Ære er ikke noe nytt fenomen i norsk kulturliv eller kulturpolitikk. Et av de tre viktigste formålene for norsk kulturpolitikk siden 1814 har vært å fremme den nasjonale ære (Solhjell 2004, 2005 a og b, 2006). Norges ære ble fremmet av kunstnere som representerte Norge på en måte som kastet ære over det landet de representerte. Slik ble det ærefullt å representere det nasjonale, og både ærefullt og nasjonalt å være norsk kunstner. Det tilfalt Stortinget og derfor også Norge ære, når staten støttet norske kunstnere som hadde høstet ære i utlandet. Dette kom særlig til uttrykk i Stortingets tildeling av livsvarige kunstnerlønner mellom 1863 og 1963. De ble også kalt æreslønner. Det var som om det ved tildelingen skjedde en utveksling av ære, der Stortinget mottok ære fra kunstnere, og kunstnere mottok ære fra landets nasjonalforsamling. Denne æresutvekslingen ble forsterket da æreslønnene gradvis ble tildelt eldre fortjente kunstnere, og ikke lenger var til oppmuntring for yngre kunstnere.

Stortinget kunne imidlertid selv ikke gi kunstnerisk anerkjennelse. Den måtte støtte seg til den anerkjennelse den visste var gitt i kunstlivet selv, av dets egne instanser. Men Stortinget måtte også ta hensyn til om den kunstneriske anerkjennelse også var akseptert i brede lag av befolkningen, om kunstneren var blitt folkekjær. Stortinget så seg selv som representanter for den mer folkelige smak. Med tiden ble det større avstand mellom kulturfeltenes kriterier for å gi anerkjennelse, og den folkelige smak som Stortinget som forvalter av offentlige midler måtte ta hensyn til. Til slutt var avstanden blitt så stor at Stortinget i 1963 fant at det ikke lenger kunne opprettholde kunstnerlønnen, da kulturlivet opplevde det som lite ærefullt å få en kunstnerlønn

fra et Storting som tok utenomkunstneriske hensyn. Dermed forsvant den mest synlige utvekslingen av ære på høyt nivå mellom nasjonen og kulturfeltene. To år etterpå, i 1965, ble Norsk kulturråd opprettet, en instans som gjenopprettet balansen i æresutvekslingen mellom mottakere og fordelere av statlig støtte til kunstnere og kulturarbeidere. Her sto kunstnerisk kompetente organer for den reelle tildelingen, og utenomkunstneriske hensyn var eliminert som kriterium. Dermed kunne det ærefulle ved å motta statlig støtte gjenetableres, men på et lavere nivå av ære.

Da Norsk kulturråd erstattet Stortinget som ærestildelende instans, fulgte også et visst tap i de offentlige støtteordningenes folkelige legitimitet, da legitimiteten i større grad ble forankret i de deler av befolkningen som besatt relativt mye kulturell kapital. På det politiske nivå kom det etter hvert til uttrykk i en skepsis til offentlig støtte til kulturformål, tydeligst formulert av Fremskrittspartiet.

Kunstnerorganisasjonenes æresretter i 1945

Den gjensidige æresutveksling mellom kunstnerstanden og landets høyeste politiske organ er noe av bakgrunnen både for kulturkampene under okkupasjonen, og for de former som utrenskningene i kunstnerorganisasjonene fikk etter frigjøringen (Solhjell & Dahl 2013). De nye makthaverne, særlig Nasjonal Samling, hadde behov for å høste ære fra samarbeid med og støtte til kunstnere. For kunstnerorganisasjonene ble det viktig etter frigjøringen å demonstrere sin motstand mot og avstandtaken fra alle former for slik æresoverføring til fienden. De som lot seg bruke sviktet dobbelt: de sviktet både kunsten og den nasjonale sak. Fordi de sviktet kunsten sviktet de også kunstnerorganisasjonene og deres autonomi. De som ville opptre mildt overfor svikerne ble betegnet som "silkefronten", en lite ærefull betegnelse.

Kulturkampen under okkupasjonen var også en kamp om forståelsen av det nasjonale, og derfor også om hva som var nasjonal kunst, nasjonale kunstnere og nasjonal ære. Det nasjonale var ærefullt, det unasjonale vanærende. Også Nasjonal Samling (NS) var sterkt opptatt av det nasjonale og dets fremste symboler.

Striden om det nasjonale, og derfor også om forståelsen av det ærefulle, ble avgjort av seierherrene. Det skjedde i æresretter, som ble satt opp i alle kunstnerorganisasjoner, med det gjenetablerte Norges kunstnerråd som apellinstans for de æresdømte. Aldri var norsk kunstliv mer politisk organisert og polarisert enn under og etter okkupasjonen, og ære sto aldri mer på spill enn da. Spesielt strengt ble de kunstnere bedømt og dømt som ikke sluttet fullt og helt opp om den be-

grensede innflytelse på den nazistiske kunstnerpolitikk som enkelt av kunstnerorganisasjonene tross alt kunne ha. Bare billedkunstnernes organisasjon var blitt oppløst under okkupasjonen, de andre fortsatte sin virksomhet. Dette samvær med den nazistiske kulturpolitikk var ikke alltid lett, og krevde en balansegang mellom kollaborasjon og passiv motstand. Det var viktig at motstandselementet ble betonet etter frigjøringen, og æresrettsoppgjøret bidro til det.

Redaktøren i Dagbladet, Einar Skavlan, kommenterte i november 1945 den dommen på 5 ½ års straffearbeid som komponisten David Monrad Johansen fikk i sin landssvikdom:

> Det er en rettferdig dom. Den fastslo på en verdig måte det ansvar som skal følge med å ha en høyt aktet stilling i folkets omdømme som kunstner. Den som gir eksempel for mange har større ansvar for sine handlinger enn en ukjent mann. … Kultursvikeren er blant de farligste og forakteligste av landssvikerne, og det er riktig å slå fast deres skjerpede ansvar.

Kunstnere representerer noe ærefullt synes Skavlan å forutsette. Jo større en kunstner er, og jo større ære kunstneren derfor forvalter på vegne av landet, jo sterkere må straffen og ærestapet være når kunstneren har vanæret landet og sin kunstnerstand.

Æresrettenes funksjon var å etablere et minne om kunstnerorganisasjonene som nasjonale, og som raske og grundige i å renske ut vanærende elementer fra sin medlemsstokk. Det dreide seg altså om en æressak med to sider: Ved å frata noen medlemmer ære, bevarte kunstnerorganisasjonene sin.

En lærdom fra de norske æresrettene i 1945 kan formuleres slik: Der et autoritært regime styrer kunstlivet, forsvinner det ærefulle ut. En kulturpolitikk som ikke respekterer kunstens autonomi har ingen æresevne. Den vanæren som blir sittende på de kunstnere som lar sin kunst tjene det autoritære regime, følger dem lenge. Det er også omvendt: De som var dissidenter og vanæret før, blir æret for sin opposisjon. Dette er en aktuell problemstilling i dagens Sentral- og Øst-Europa, etter kommunistregimenes fall.

Kunstnerisk anerkjennelse som ære

For det norske Storting var det ikke tilstrekkelig for tildeling av den ærefulle kunstnerlønnen at kunstneren var høyt anerkjent blant andre kunstnere. Det

ærefulle ble først realisert når et større segment av befolkningen, som Stortingets medlemmer hevdet det representerte, hadde akseptert den nasjonale betydning av kunstneren. En høy kunstnerisk anerkjennelse fra kunstfeltet kunne altså ikke veksles inn i det nasjonalt ærefulle slik Stortinget så det.

Samtidig var Stortinget meget bevisst på at norsk kunst, når den ble kunstnerisk anerkjent i utlandet, brakte ære til Norge. Derfor støttet Stortinget blant annet ordninger som gjorde at norske kunstnere kunne delta på den internasjonale arena og vinne anerkjennelse der, som på de store verdensutstillingene mellom 1851 og 1914. Trolig bidro slike holdninger til at Stortinget rent generelt hadde en positiv holdning til å støtte kunst og kunstnere, det forsto at det måtte gis et grunnlag for kunstens utvikling hjemme før den kunne høste laurbær ute. Da Statens Kunstutstilling (Høstutstillingen) ble etablert i 1884, var den organisert som en statlig regulert mekanisme for å produsere en høyere kunstnerisk anerkjennelse i Norge enn det som hadde vært mulig inntil da. Men da den nye demokratiske fagforeningen overtok kontrollen over Statens Kunstutstilling etter 1974, ble det langt mindre ærefullt å ha passert juryen i utstillingen flere ganger (Solhjell 2005b).

Mange av de kunstnerne som ble dømt til ærestap av æresrettene i 1945 hadde høy kunstnerisk anerkjennelse før okkupasjonen i 1945. Noen av dem tapte mer i nasjonal ære enn i kunstnerisk anerkjennelse. Deres verk ble oppført eller utgitt etter få år. Andre tapte også sin kunstneriske anerkjennelse, og har vel ennå ikke vunnet den tilbake. Stortinget ville imidlertid senere aldri gi æreslønn til kunstnere som var æresdømte, selv om deres kunstneriske anerkjennelse var fullt akseptert.

Som redaktør Skavlan gikk ut fra, måtte ærestapet være større for "kultursvikerne" jo større kunstnerisk anerkjennelse kunstneren hadde. Han mente trolig at kunstnerisk anerkjennelse også ledet til høy nasjonal ære, og derfor at ærestapet også måtte være stort.

Her må vi også ta i betraktning at kunstlivet på 1920- og 30-tallet var fylt av motsetninger mellom modernister og tradisjonalister, der modernistene hadde fått overtaket. Et forenklet bilde på det var at det nazistiske førerregime på kulturområdet favoriserte tradisjonalistene og sensurerte modernistene. Det var særlig blant tradisjonalistene at enkelte kunstnere stod frem og støttet opp om nazifiseringen av kulturlivet. I noen grad tok de en slags hevn over de nederlag de hadde lidd før okkupasjonen. Det var således modernistene som hadde vært vinnerne før 1940, og som gjenvant sine posisjoner i 1945. Det var altså ikke bare en rent æresoppgjør, men til dels også et kunstnerisk oppgjør som da fant sted.

Vår ære og vår kunst

Det omseggripende systemet med priser kan tyde på at avstanden mellom ære og kunstnerisk anerkjennelse er blitt større, samtidig som æresbevisninger gitt i det offentlige rom er blitt relativt viktigere på kulturfeltene enn kunstnerisk anerkjennelse. Som symbolsk kapital synes ære å fungere i større sosiale sammenhenger enn kunstnerisk anerkjennelse. Den rent kunstneriske anerkjennelsen skjer i former som i mindre grad kommer offentligheten til kjenne, også fordi en stor del av offentlighetene ikke er interessert i kunst og kunstnere, og media er mer opptatt av æressiden av kunstnerne enn av deres kunstneriske anerkjennelse.

Pristildelinger er godt stoff for mediene, begivenheter som gir kunstnerisk anerkjennelse kommer sjelden frem. Prisene kan være opprettet for å øke offentlighetens oppmerksomhet mot en påstått kvalitet ved kunstnere og andre utøver i kulturfeltene, og å svekke inntrykket av kunsten som tilhørende en elite. Pristildelingenes karakter av underholdning kan også fungere som en legitimering av offentlig støtte til kulturlivet, for å forebygge at de mange som står utenfor det offentlig finansierte kulturlivet vender seg mot det.
Æresprisene er kanskje styrkebelter til erstatning for den kunstneriske anerkjennelsens synkende verdi utenfor kulturfeltene.

Litteratur

Hoem, E. (2011). *Vennskap i storm. Bjørnstjerne Bjørnson 1875–1989.* Oslo: Forlaget Oktober.

Solhjell, D. (2004). *Akademiregime og Kunstinstitusjon. Kunstpolitikk fram til 1850*. Oslo: Unipub.

Solhjell, D. (2005a). *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunstpolitikk 1850–1940*. Oslo: Unipub.

Solhjell, D. (2005b). *Fra akademiregime til fagforeningsregime. Kunstpolitikk 1940–1980.* Oslo: Unipub.

Solhjell, D. (2006). *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980–2006.* Oslo: Unipub.

Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet.* Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, D. & Dahl, H. F. (2013). *Men viktigst er æren. Oppgjøret blant kunstnerne etter 1945.* Oslo: Pax.