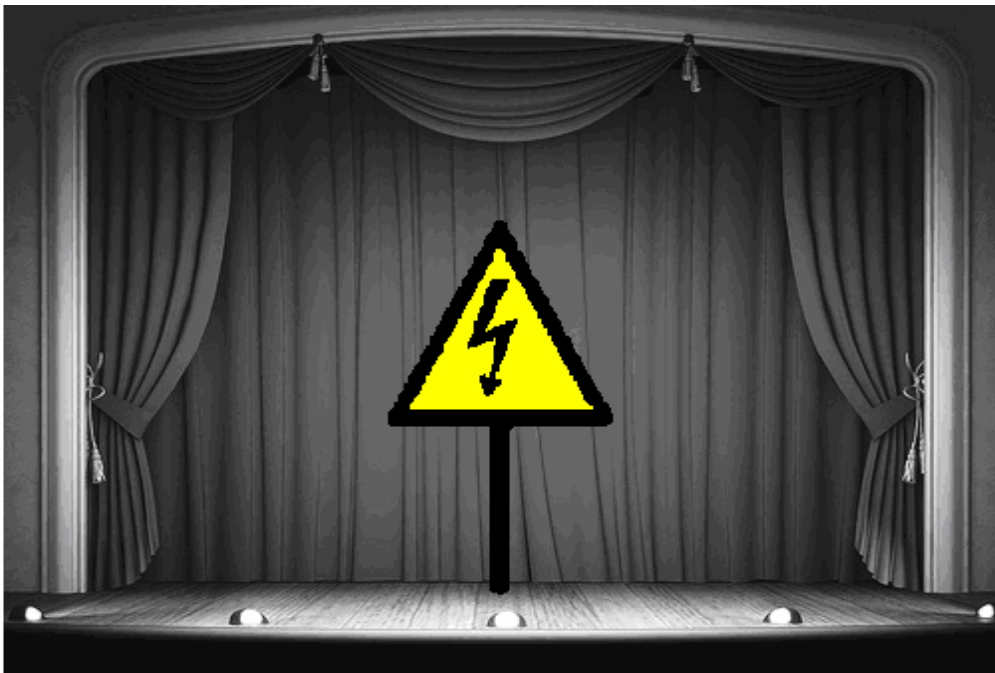


Spenning i teatret

En kartlegging av møtet mellom teaterfeltet
og kulturpolitikken



Julie Høigilt

Masteroppgave i teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Vår 2010



Forord

Diskusjonen om statlig finansiering av kunstfeltet er et gode eller et onde synes kontinuerlig innenfor kulturpolitiske og kunstfaglige kretser. Med jevne mellomrom kommer denne diskusjonen til avisenes spalter, noe som også var tilfelle da jeg skulle gå i gang med masterarbeidet mitt. Jeg opplevde disse debattene som relativt snevre i omfang: Det var vanligvis én konflikt som ble omtalt. Jeg savnet at den ble satt i sammenheng med tidligere omtalte konflikter, og jeg savnet et større og mer helhetlig bilde av forholdet mellom offentlige myndigheter og kunstfeltet. I tillegg opplevde jeg at det i fagmiljøet heller ikke ble fokusert så mye på dette forholdet, til tross for at det tilsynelatende påvirker teaterkunsten på norske scener i dag. Jeg fant derfor ut at jeg ville ta skjeen i egen hånd og skrive en master der flere av konfliktene som diskusjonene i bl.a. media omhandlet ble samlet til en helhet, og jeg ville ta utgangspunkt i teatret som kunstform. Prosessen handlet mye om å lese politiske dokumenter, teatrenes årsrapporter og bøker om det norske forvaltningssystemet, men til tross for en del tørre fakta, åpenbarte en mangeartet, vital og konfliktfylt verden seg for meg som jeg etter beste evne har forsøkt å skissere på drøye 100 sider.

Jeg vil gjerne takke veileder Siren Leirvåg for oppmuntrende, inspirerende og alltid like engasjerende veiledning. Gabrielle Haga har kommet med kloke innspill, motivert meg og lest korrektur – tusen takk! Takk også til alle informantene som har stilt opp, og sist men ikke minst; tusen takk til nære og kjære som har kommet med oppmuntrende ord og innspill, og vært gode støttespillere gjennom arbeidet!

Innholdsfortegnelse

INNLEDNING	1
1. FRA IDÉ TIL FERDIGSTILLELSE – METODISKE FREMGANGSMÅTER	3
1.1 <i>Hermeneutisk metode</i>	3
Utfordringer med den hermeneutiske metode: når forstår jeg riktig?	5
Mitt prosjekt i lys av hermeneutikken	6
1.2 <i>Valg av eksempel materiale og informanter</i>	7
1.3 <i>Dokumentanalyse</i>	9
1.4 <i>Intervju</i>	10
Mine intervjuerfaringer.....	11
Refleksjoner etter intervjuerfaringene	15
2. TEORETISK RAMMEVERK	16
2.1 <i>Bourdieu's feltbegrep og Solhjells videreutvikling av dette</i>	16
Delfelt.....	18
"Innenfor" og "utenfor" – finansieringsformenes betydning	19
2.2 <i>Plassering av det norske teaterfeltet</i>	20
3. KULTURPOLITIKKEN: DILEMMAER OG FORVALTNING	22
3.1 <i>Kulturpolitikken dilemmaer</i>	22
3.2 <i>Dagens kulturpolitikk</i>	23
Den rødgrønne regjeringens kulturpolitikk.....	23
Fylkeskommunal og kommunal kulturpolitikk.....	26
3.3 <i>Kulturøkonomi</i>	28
Statlig kulturøkonomi	29
Begrunnelser for økonomisk støtte til kulturfeltet	30
3.4 <i>Finansieringskilder</i>	32
Forvaltningsorganene	32
Kulturbudsjettet programkategori 8.20 Kulturformål	33
Nærmere om Norsk kulturråd	33
Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere.....	34
Fylkeskommunale og kommunale tilskudd	35
3.5 <i>Krav og mål fra det offentlige overfor teaterfeltet</i>	37
Institusjon versus det frie feltet.....	38
Krav til institusjonene.....	38
Krav til aktører i det frie feltet	41
3.6 <i>Sponsing fra det private næringslivet</i>	42
Oppsummert	44
4. TEATERFELTET – KUNST, ØKONOMI OG ORGANISERING	46
4.1 <i>Nasjonale institusjoner</i>	46
Kunstneriske visjoner og repertoar ved Nationaltheatret.....	46
Økonomi, organisasjon og sponsorer.....	50
4.2 <i>Regionale institusjoner</i>	51
Kunstneriske visjoner og repertoar ved Agder Teater	52
Økonomi og sponsorer	54
Organisering og lokal forankring.....	56
4.3 <i>Det frie feltet</i>	57
Kunstneriske visjoner og mål	58
Veien til finansiering	60
Oppsummert	64
4.4 <i>Tilbake til det teoretiske rammeverket</i>	64
5. DEN OVERORDNEDE KONFLIKTEN: KUNSTNERISK FRIHET VERSUS BEDRIFTSØKONOMISK ORGANISERING	68
5.1 <i>Konfliktområde 1: Kravet om nyskapende scenekunst</i>	68
Begrepet "nyskapende"	69
Kunstnerisk nyskaping og kravet om å nå mange.....	72
5.2 <i>Konfliktområde 2: Kravet om kvalitet</i>	74
Kvalitet i forhold til hva?.....	75

Regional forankring og kunstnerisk kvalitet.....	77
Et relativt kvalitetsbegrep.....	79
5.3 Konfliktområde 3: Rapportering og kontroll.....	80
Institusjonene og armlengde avstand-prinsippet.....	81
Det frie feltet og armlengde avstand-prinsippet.....	83
Ulik armlengde?	84
Byråkratisering av det frie feltet.....	86
Når de kulturpolitiske målene ikke oppnås.....	87
5.4 Konfliktområde 4: Økonomi og organisering.....	89
Det økonomiske feltets overlapping i kunstfeltet	89
Økonomiens konsekvenser for repertoarpolitikken	91
Sponsorenes betydning.....	93
Økonomi som overordnet faktor?.....	95
5.5 Konflikter spesielt knyttet til det frie feltet.....	95
Kunstnerisk utvikling	96
Utdannelsesinstitusjoner og profesjonalitet	97
”Innenfor” og ”utenfor”	99
5.6 Krav på kollisjonskurs?	100
Kollisjoner mellom ulike kulturpolitiske mål	102
6. AVSLUTNING	104
LITTERATURLISTE	107
VEDLEGG.....	113

Innledning

Kunsten har i flere hundre år vært preget av at ytre faktorer har benyttet den som instrument i realisering av egne målsetninger, og den sterkeste faktoren har vært de til enhver tid rådende myndigheter. I middelalderen var det Kirken som stod som oppdragsgiver for kunsten, mens det i barokken og renessansen var de mange fyrstehusene og kongehusene som overtok denne rollen. I Norge ble kunsten et instrument for det offentlige i nasjonsbyggingen fra midten av 1800-tallet. Deretter ble den brukt i forbindelse med bekreftelse av nasjonen i etterkrigstiden og den ble bl.a. benyttet som et ledd i distriktpolitisk øyemed. I våre dager ser vi at kunsten innlemmes som en del av en eksportpolitikk: Kunsten brukes bl.a. som en merkevare for produktet Norge. Kunsten tillater myndighetene å benytte den som instrument fordi den får et viktig gode tilbake, nemlig spillerom – både økonomisk og instrumentelt – til å fortsette sin virksomhet. Slik knyttes kunstfeltet og offentlige myndigheter sammen i et gjensidig avhengighetsforhold. Kunstfeltet har behov for økonomiske bidrag fordi den i seg selv strider mot de markedsøkonomiske logikkene. De offentlige styringsmaktene må, både overfor velgerne og seg selv, legitimere den økonomiske støtten den gir til alle samfunnets disipliner, også kunstfeltet. Dette løses ved å henvise til bl.a. kunstens oppdragende dannelsesverdi og dens betydning for et inkluderende, kreativt og vitalt samfunn. Problemet er at legitimeringen av kunstfeltet likevel kan synes vanskelig fordi feltet selv ønsker å skape kunst upåvirket av ytre faktorer. Dermed oppstår det en konflikt både *innad* i kunstfeltet; man ønsker økonomiske bidrag samtidig som man vil være kunstnerisk fristilt, og *mellom* kunstfeltet og de offentlige myndighetene; man har ulike interesser.

I møtet mellom kunst- og kulturpolitikken¹ og kunstfeltet, oppstår det et spenningsfelt der ulike interesser med et gjensidig avhengighetsforhold kjemper mot hverandre. I dette spenningsfeltet befinner jeg meg i denne oppgaven. Vi har et mangeartet og bredt teaterfelt som møter et kulturpolitisk og økonomisk felt, og alle aktørene i disse feltene har spesielle interesser, og de forholder seg til et sett begreper som de tillegger ulike meninger avhengig av hvilke interesser de har. Når disse interessene møtes, oppstår konflikten mellom to styrende prinsipper: På den ene siden teaterfeltets forestilling om den kunstneriske friheten. På den andre siden de bevilgende myndigheters ønske om bedriftsøkonomisk organisering som gir

¹ Det kan være hensiktsmessig med en begrepsavklaring i forhold til min forståelse av nivåforskjellene i politikken: Politikk forstår jeg som måten vi organiserer samfunnet på generelt. Kulturpolitikk handler om hvordan politikerne velger å organisere de samfunnsområdene som knyttes til kulturen på, mens kunstpolitikk er det avgrensede området av kulturpolitikken der rammebetingelsene for kunstinstitusjonene blir lagt.

målbare resultater. Disse overordnede ideene har en rekke underordnede faktorer knyttet til seg, og det er i møtet mellom alle disse faktorene at det oppstår et spenningsfelt. Teateraktørens visjoner, deres organisering og kunstneriske selvforståelse møter kulturpolitikken, økonomisk logikk og et marked, og konflikter oppstår.

Jeg vil se nærmere på dette spenningsfeltet og skissere hvilke interesser som møtes, og hvilke konflikter som kan oppstå i disse møtene. Jeg skal gjøre dette innenfor et teoretisk rammeverk der jeg bruker Pierre Bourdieus feltbegrep og Dag Solhjells videreutvikling av dette spesielt tilpasset det norske kunstpolitiske systemet. Jeg ønsker å løfte blikket og forsøke å se sammenhengene, begrensningene og mulighetene som forholdet mellom teaterkunsten og offentlige myndigheter gir. Jeg vil understreke at jeg ikke søker å komme med en løsning eller et entydig svar, jeg ønsker derimot å tegne et bilde av feltet og på den måten rydde vei for fruktbare diskusjoner. En kartlegging av spenningsfeltet der politiske og kunstneriske artikulasjoner, interesser og målsetninger møtes er dermed oppgavens overordnede mål.

Oppgaven er nært beslektet med Hallfrid Velures masteroppgave fra 2006 (Universitetet i Bergen) hvor hun ønsker å belyse sammenhenger mellom estetikk og politikk. Fokuset mitt dreier imidlertid ikke i så stor grad over på estetikk og kunstsyn slik hennes gjør, og jeg er heller ikke historisk orientert slik Velure er. Velures oppgave har imidlertid bidratt positivt til mitt arbeid, og jeg anser min oppgave som et tillegg til hennes innenfor det samme feltet, men med et annet fokus og en annen innfallsvinkel.²

Gjennom en analyse av meldinger fra Regjeringen, Stortinget og Norsk kulturråd, gjennom kartlegging av de økonomiske og politiske rammene som teaterfeltet opererer innenfor, og gjennom undersøkelser av teaterfeltets begrepsbruk, visjoner og deres faktiske handlinger, ønsker jeg å *gjøre en kartlegging av krysningsfeltet som jeg vil argumentere for at teaterfeltet står i*. Jeg vil således ikke ta stilling til om kunsten feltet produserer er kvalitativt god eller dårlig eller gjøre et forsøk på å definere et kunstsyn – verken i institusjonene, i det frie feltet eller i kulturpolitikken. *Jeg er ute etter å se sammenhenger mellom de ulike faktorene og undersøke hvilke konflikter de nære båndene mellom offentlige myndigheter og teaterkunsten kan utgjøre.*

² Velure skisserer opp et kunstsyn hun mener har preget og preger norsk scenekunst og holder dette opp mot den norske kulturpolitikken som har vært ført og som føres i Norge i dag. Jeg berører ulike former for kunstsyn, men dette er ikke et utgangspunkt eller spesifikk innfallsvinkel for min diskusjon, det opererer heller som en av flere diskusjonselementer. Der Velure bruker Kulturrådets forsøkssatsning "Rom for kunst" fra 2000-2002 som innfallsvinkel, benytter jeg meg av et teoretisk rammeverk.

1. Fra idé til ferdigstillelse – metodiske fremgangsmåter

Veien fra idé til ferdig masteroppgave er lang og full av overraskelser, avbrudd, villspor og nye ideer. Valg må tas hele tiden, og de fleste valgene som tas, påvirker det videre arbeidet med oppgaven. Noen av valgene er bevisste mens andre er resultater av tilfeldigheter og spor man er kommet inn i. Når det kommer til valget om hvordan jeg skulle gå frem for å innhente informasjon og bearbeide denne, jobbet jeg i tråd med Steinar Kvaless råd i boken *Det kvalitative forskningsintervju*: ”Målet er at metodevalget skal foretas på en reflektert måte, basert på kunnskaper om emnet og om hvilke metodevalg som finnes, samt hvilke konsekvenser disse vil ha for prosjektet som helhet.” (Kvale 1997:44).

Jeg har valgt å forholde meg pragmatisk til metodevalget. Det vil si at jeg har plukket de metodene som for meg har virket riktig og funksjonelt å benytte ut i fra mitt motiv om å kartlegge spenningsfeltet som oppstår i møtet mellom kunst- og kulturpolitikken og teaterfeltet. Resultatet er blitt at jeg har benyttet meg av to ulike metodeverktøy i innhenting og bearbeiding av materiale. Innhenting av materiale bestod, ved siden av å samle ulike offentlige dokumenter, i å foreta intervjuer som jeg ville benytte for å utdype, eksemplifisere og få mer innsikt i det materialet jeg tar for meg. Dette viste seg å være mest hensiktsmessig i forhold til aktører i kunstfeltet og aktører i de to laveste styringsnivåene, fylkeskommunen og kommunen, fordi jeg ikke fant tilstrekkelig beskrevet materiale om disse andre steder. Bearbeidelsen har bestått i å tolke intervjuene og foreta dokumentanalyse. Hovedvekten ligger på dokumentanalysen, en metode som fremstod som innlysende å benytte seg av: Jeg ville gjøre en kartlegging av et felt og undersøke hvilke faktorer som spiller inn på feltets oppførsel, og en lesning og fortolkning av tekster som i ulik grad forbindes med dette feltet ble derfor en naturlig fremgangsmåte.

1.1 Hermeneutisk metode

Metode utgjør ikke kun de konkrete verktøyene man benytter seg av for å innhente informasjon, som intervjuer eller observasjon. Metoden består også av et mer overordnet redskap, nemlig måten man forholder seg til, leser og forstår den informasjonen man innhenter. En av de mest brukte overordnede metodene innen humanistisk forskning er den hermeneutiske metoden. Denne metoden rammer også inn måten jeg har jobbet på – særlig i forhold til all tekstlesingen jeg har foretatt, men også i forhold til hvordan jeg har brukt

intervjuene. Tolkning av intervjuene foregår på tilnærmet måte som tolkning av tekst, selv om styrken i en intervjusituasjon er at oppfølgingsspørsmål kan stilles og flere tolkningsmuligheter kan utelukkes.

Filosofiprofessor Harald Grimen skriver i boka *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger. Innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi* at meningsfulle fenomener må fortolkes for å forstås (Gilje og Grimen 1998:142). Enhver tekst er eksempel på et slikt meningsfullt fenomen, og ved studier av slike fenomener vil en hermeneutisk tilnærming, hvor fortolkning er hovedkomponenten, være en relevant metode. Ordet ”hermeneutikk” betyr forklaringskunst eller utlegningskunst³ og er en metode hvor man forsøker å klargjøre hva forståelse og fortolkning er, hvordan forståelse er mulig og hvilke problemer fortolkning av meningsfulle fenomener reiser (ibid:143). Begrepene ”mening” og ”fortolkning” er bærende innen hermeneutikken og disse må avklares for at den som metode skal kunne forstås bedre. At et fenomen anses som meningsfullt, kan bety flere ting; begrepet kan henseile på hensikt, på ønsket oppnåelse, på betydning, på intensjon, på oppfattelse eller på opplevelse. Et fenomen kan tillegges ulik mening fra aktør til aktør fordi meningen fortolkes av leseren og fortolkninger baseres i stor grad på utøvelse av skjønn, erfaring og dømmekraft hos den enkelte (ibid:143). Enhver tekst fortolkes – bevisst eller ubevisst. Vi fortolker fordi forfatteren av teksten uttrykker seg uklart, fordi vi ikke deler nok forutsetninger med forfatteren for å ha mulighet til å forstå hva han eller hun mener, eller fordi teksten kan være systematisk flertydig (ibid:142). Vi møter et meningsfullt fenomen – i mitt tilfelle en tekst – med en rekke bevisste og ubevisste holdninger, meninger og forutsetninger som påvirker vår fortolkning av teksten. Disse inngår i det den tyske filosofen H. G. Gadamer (1900-2002) kalte våre fordommer eller vår forforståelse. At vi møter verden med en forforståelse er en av grunntankene i hermeneutikken, og bevissthet rundt delene av min egen forforståelse er derfor svært viktig i møte med f.eks. en tekst. Forforståelsen er reviderbar – den kan forandres i møte med verden og i møte med nye erfaringer (ibid:151). Denne endringsprosessen illustreres gjennom den hermeneutiske sirkelen som viser forbindelsen mellom det vi skal fortolke, forforståelsen og den konteksten det må fortolkes i: ”Når vi skal begrunne en fortolkning av en del av en tekst, for eksempel et avsnitt eller en formulering, må vi vise til en fortolkning av hele teksten. Når vi skal begrunne en fortolkning av hele teksten, må vi vise til en fortolkning av tekstens

³ I følge Gilje og Grimen betyr hermeneutikk utlegningskunst eller forklaringskunst, men de skriver at det diskuteres hvilket etymologisk opphav ordet har (Gilje og Grimen 1998:170). I Caplex står det at ordet betyr tolke, fortolke og kommer av det greske ordet *hermenevein*. (caplex.no).

deler.” (Ibid:153). All fortolkning består av kontinuerlige bevegelser mellom helhet og del; ”Hvordan delen skal fortolkes, avhenger av hvordan helheten fortolkes, og hvordan helheten skal fortolkes, avhenger av hvordan delene fortolkes. Hvordan fenomenet skal fortolkes, er avhengig av hvordan konteksten fortolkes, og omvendt.” (Gilje og Grimen 1998:153).

Utfordringer med den hermeneutiske metode: når forstår jeg riktig?

Problemet innenfor hermeneutikken er at vi vanskelig kan gi entydige og klare svar. Kulturell bakgrunn, personlige erfaringer, skjønn, trosoppfatninger og språkbeherskelse er bare noen av mange elementer som påvirker min lesing av en tekst. Hvordan kan vi da vite hvem som forstår teksten rett? Det er ikke mulig, men vi kan nærme oss den riktige forståelsen ved hjelp av noen kriterier for rett forståelse – de to vanligste utviklet av Gadamer og idéhistorikeren Quentin Skinner (1940-). Jeg skal nevne dem i korte trekk her.

Gadamers kriterium for rett forståelse kan kalles det holistiske kriteriet og er ”orientert mot tekstens *indre sammenheng eller koherens*: Spørsmålet om vi har forstått eller ikke forstått, er et spørsmål om hvordan delene (detaljene) *henger sammen* eller harmonerer i en helhet.” (Gilje og Grimen 1998:158). Ved bruk av dette kriteriet spiller ikke forfatterens hensikt eller intensjon noen avgjørende rolle ved avgjørelse om vi har forstått teksten eller ikke. Teksten slik den foreligger er det vesentlige. Hovedproblemet med dette kriteriet kan summeres i to punkter. For det første kan det finnes flere mulige helhetlige fortolkninger av en tekst. For det andre baserer kriteriet seg på at tekster og andre meningsfulle fenomener er sammenhengende, harmoniske helheter. Det finnes eksempler på tekster uten klar harmonisk sammenheng, og anvendes Gadamer's kriterium for strengt, kan vi gjøre vold mot teksten vi skal fortolke: vi kan lese inn en sammenheng som ikke finnes der (ibid:159).

Skinner's kriterium for rett forståelse kan kalles aktørkriteriet og går ut på at teksten ikke kan betraktes isolert fra forfatteren når vi skal avgjøre om vi har forstått den eller ikke; ”Kriteriet på at vi har forstått en tekst eller en handling korrekt, er at vår fortolkning samsvarer med forfatterens hensikt eller poeng med å skrive det han skrev, eller med aktørens hensikt eller poeng med å gjøre det han gjorde.” (Ibid:160). Også her støter vi på problemer; for å kunne fortolke teksten rett, må vi kjenne forfatterens hensikter. Disse er som regel kun tilgjengelige gjennom språklige formuleringer eller handlinger som igjen må fortolkes. Har vi ikke korrekt forståelse av forfatterens tekst, kan vi ikke få korrekt forståelse av hans hensikter. For det andre er forfatterens hensikter av underordnet betydning i mange typer tekster (eksempler er

dikt og litterære verker). Aktørkriteriet kan derfor bare gjelde for det Skinner kalte den historiske mening – ikke når vi skal prøve å finne ut hvilken relevans en tekst har for oss i vår situasjon. Som en forlengelse av Skinners kriterium kan vi si at det ikke bare er forfatterens mening som er viktig, men vel så mye konteksten teksten ble skrevet i. Altså forfatterens ståsted da han skrev teksten. Leseren må forstå hvem forfatteren representerer for å kunne forstå en handling eller tekst så rett som mulig.

Fordi begge kriteriene har sine svakheter foreslår Grimen en kombinasjonsbruk av dem slik at de kan utfylle hverandre, og slik kan vi igjen nærme oss den mest riktige fortolkningen av teksten (Gilje og Grimen 1998:161). Likevel må vi alltid ha i mente at all fortolkning nettopp er fortolkning, og et viktig prinsipp ved all fortolkning er at man utviser metodologisk toleranse. Dette prinsippet går ut på at når man har funnet en fortolkning man ikke kan være helt sikker på at er den rette, skal man stille seg åpen og lyttende til andre fortolkninger og innstille seg på at disse kan ha noe viktig å si og muligens tilføye til egen tolkning. Dette prinsippet er viktig av flere grunner, deriblant at man da kan se egne fortolkninger i lys av andres fortolkninger og dermed unngå å bli for sterkt påvirket av de ubevisste elementene i ens egen forforståelse (ibid:164).

Mitt prosjekt i lys av hermeneutikken

For å få et mest mulig nyansert bilde av mitt studieobjekt, nemlig kryssfeltet i møtet mellom teaterfeltet og kulturpolitikken, har jeg studert tekster av ulike slag som kan belyse sider ved feltet. Dette er tekster knyttet til politikk og forvaltningssystemet generelt, til kunst- og kulturpolitikk spesielt, til kunstinstitusjoner, kunstinstitusjonsteorier og til kunstsyn. Mange av disse tekstene fremstår i mine øyne både selvmotsigende og uklare. De er fulle av paradokser, og de er til en viss grad vanskelige å trenge gjennom. Vi har allerede konstatert at tekster regnes som meningsfulle fenomener. Når jeg skulle lese tekstene for så å analysere dem var det viktig for analysen at jeg forstod tekstene så riktig som mulig. Min analyse avhenger av min forståelse av tekstene.

Jeg gikk inn i et landskap med en del forutsetninger og forestillinger som ville påvirke min lesing av tekstene. Som Grimen påpeker er disse elementene i min forforståelse reviderbare. Hver enkel tekst fremstod for meg som ny, den bestod av flere deler, og ettersom jeg leste ville hver del påvirke min oppfattelse av helheten; nemlig det teaterpolitiske- og kulturøkonomiske landskapet. Det samme ville skje fra tekst til tekst; en tekst ville gi meg ett

bilde av helheten, mens den neste ga meg et annet, og min oppfattelse av helheten måtte korrigeres. På denne måten var min studie av teaterfeltet og kulturpolitikken hele tiden i et dynamisk og bevegelig forhold som vekslet mellom delforståelse og helhetsforståelse. I tillegg kom resultatene av intervjuene som korrektiver til forståelsen av enkelte ting jeg hadde lest. Og for hvert avsnitt, hvert kapittel, hvert dokument, og hvert intervju jeg arbeidet meg gjennom, nærmet jeg meg den forståelsen av helheten som kanskje kan sies å være en sannhet. Dette forutsatte at jeg var bevisst min forforståelse og at jeg var åpen for å revurdere min forståelse av de ulike deltekstenes mening.

Jeg har valgt å forholde meg både til Gadammers kriterium og Skinners kriterium for rett forståelse fordi Gadammers holistiske kriterium kunne være nyttig da jeg mener at man må kunne regne med at f.eks. offentlige dokumenter skal ha en sammenhengende helhet, og at jeg derfor kan studere tekstene ut i fra kriteriet om at delene skal danne et meningsfullt hele. Samtidig mener jeg at det kan være lurt å ha i mente hvem som er forfatteren bak teksten. Ulike aktører har ulike agendaer – og dette er særlig noe som kan komme sterkt til uttrykk i politiske saker. Jeg inkluderte derfor Skinners aktørkriterium hvor nettopp forfatterens intensjoner og kontekst også tas med i betraktningen. Intensjonene kan jeg selvsagt ikke vite sikkert, men nettopp på grunn av det landskapet jeg beveger meg i, hvor de ulike aktørene roper høyt og hvor formuleringer spisses for å fremme poenger, så har jeg fått en god pekepinn på hvilke intensjoner de ulike aktørene har. Konteksten er lettere å finne, og denne sier en hel del om hvem og hva forfatteren representerer. Til sist måtte jeg rette meg etter det metodologiske prinsipp. Jeg måtte være ydmyk i forhold til andres studier på feltet, jeg måtte være lydhør for andres meninger og jeg måtte stille meg åpen for revurderinger av egne lesinger og forståelser.

1.2 Valg av eksempelmateriale og informanter

Jeg ville gjøre en kartleggingsoppgave og en inngående undersøkelse av en eller to studieobjekter ville derfor ikke være en hensiktsmessig måte å oppnå resultater på. Jeg valgte derfor ut det jeg kaller eksempelobjekter som fungerer som modeller for feltet jeg kartlegger. Jeg valgte ett objekt for hvert av nivåene i teaterfeltet (nasjonalt, regionalt og det frie feltet), og hadde som mål å få intervjuer med en eller flere representanter fra disse. Resultatet av utvelgelsesprosessen ble Nationaltheatret, Agder Teater og den frie gruppen Tidemands Teater og dens samarbeid med den kunstneriske duoen Høy og Hannemann. Når det gjelder

valget av den nasjonale institusjonen stod valget mellom Det Norske Teatret og Nationaltheatret siden begge disse geografisk er lett tilgjengelige. Etter at jeg hadde lest litt historie om teatrene, sett på årsmeldingene og snakket med en del mennesker i teaterfeltet, pekte Nationaltheatret seg etter hvert ut som en naturlig institusjon å bruke som eksempel. Det er både en nasjonalskatt som har symbolsk verdi, men det skal også fremstå som et kunstnerisk landemerke for nasjonen Norge, og nettopp på grunn av denne statusposisjonen ser man tydelig kimen til konflikt med de statlige kravene. Jeg har derfor fått en informant fra Nationaltheatret, men jeg belyser også noen sider av feltet ved å bruke Det Norske Teatret som eksempel. Jeg har imidlertid ingen informanter derfra. Det Norske Teatret kunne også vært et spennende valg med tanke på deres repertoarpolitikk og kunstsyn, men Nationaltheatret pekte seg altså ut som relevant både i kraft av sitt navn og i kraft av deres selvforståelse. At valget falt på Agder Teater blant regionteatrene var et resultat av kjennskap og nysgjerrighet. Som utflyttet kristiansander har jeg et (foreldet) bilde av kulturlivet i byen og jeg har kjennskap til teatret som publikummer og via lokale medier. Dette, sammen med den eksponeringen av Agder Teater i diverse medier vinteren 2009 som omhandlet teatrets ønske om mer økonomiske ressurser og diskusjoner rundt dette, og det faktum at teatret i 2012 skal flytte inn i et nytt teater- og konserthus, gjorde at jeg fant dette regionteatret som et spennende valg. Aktørene i det frie feltet, Tidemands Teater, kom jeg i kontakt med via bekjente og de var interessante fordi de lå i en kryssposisjon mellom kommune og stat. I tillegg var alle gruppens medlemmer relativt nyutdannede fra en statsstøttet institusjon, men hadde problemer med å livnære seg som skuespillere i dagens teaterfelt. Jeg brukte mye tid på å vurdere om jeg i tillegg burde bruke en mer etablert gruppe både på grunn av det store mangfoldet i det frie feltet, og fordi Tidemands Teater på mange måter posisjonerer seg i den ene enden av det frie feltet. Med det mener jeg at de er unge, nyutdannede og uetablerte i tillegg til at de har en avgrenset målgruppe. De føyer seg med andre ord ikke inn i den bredeste flokken av aktører innenfor feltet. Men etter hvert som jeg jobbet med oppgaven og så hvor mye tid det tok å få tak i informanter og avtale møter med dem, forberede intervjuer for deretter å gjøre etterarbeidet, slo jeg fra meg tanken og bestemte meg for å dekke det frie feltet etter beste evne ved hjelp av sekundærlitteratur ved siden av uttalelsene fra informantene i Tidemands Teater. Jeg er klar over svakheten ved dette valget, men jeg mener det kan forsvares fordi jeg benytter studieobjektene som *eksempler* som belyser mitt hovedanliggende. Hadde de frie gruppene i seg selv vært mitt hovedanliggende hadde jeg ikke kunnet forsvare bruken av kun én gruppe innenfor det frie feltet. Eksempelobjektene fungerer

som en stamme gjennom oppgaven, men jeg vil også komme med tilleggseksempler der jeg ser det som hensiktsmessig. På den måten vil feltet bli kartlagt på en bredere måte.

Foruten de rent teaterkunstneriske informantene, ønsket jeg å komme i kontakt med noen på den ”andre siden”, mennesker som jobbet i stat, kommune eller fylkeskommune og som daglig forholder seg til teaterfeltet. Dette ønsket sprang ut fra det faktum at jeg skriver en oppgave som befinner seg i skjæringspunktet mellom teaterfeltet og offentlige myndigheter. De offentlige styresmakters tanker om teaterfeltet og deres begrunnelser for prioriteringene, samt å få et innblikk i dialogen som føres mellom det offentlige og teaterfeltets representanter, syntes for meg som viktig og interessant i forhold til oppgavearbeidet. Jeg tok i første omgang kontakt med en representant fra Vest-Agder Fylkeskommune og en fra Kristiansand kommune, men resultatet av intervjuer med disse ga meg ikke oppmuntring til å kontakte statlige representanter, blant annet fordi jeg opplevde at de svarte såpass ”politisk korrekt” at jeg likeså godt kunne lese meg til meningene deres, noe som ville spare meg for mye tid. Etter å ha lest sosiologen Sigrid Røysengs erfaringer med Kulturdepartementet (KD) i forhold til hennes doktorgradsarbeid,⁴ og andre studievenners erfaringer med samme departement der byråkratene viser seg relativt lukkede og kontrollerende, er jeg overbevist om det var riktig avgjørelse å ikke bruke tid på å intervju dem. Når det gjelder Kulturrådet, som det også var naturlig for meg å hente mye materiale fra, har de en nettside som er svært godt utviklet og informativ (om enn litt rotete). I tillegg finnes det svært mye skrevet om Kulturrådet andre steder. Jeg fant det derfor ikke nødvendig å intervju noen derfra, men jeg benyttet meg av e-postkorrespondanse med dem i løpet av prosessen.

1.3 Dokumentanalyse

Jeg har lest et stort antall tekster – svært mange av dem offentlige dokumenter. Disse består av stortingsmeldinger- og proposisjoner (hovedsakelig fra 2000-tallet), en NOU, ulike utredninger og informasjonsskriv. Stortingsmeldingene- og proposisjonene bærer preg av et konsist og lite fargerikt språk. De er undertegnet av departementet og uttrykker således den til enhver tid sittende regjeringens politikk. Det positive med slike dokumenter er imidlertid knyttet til det som også gjør dem så kjedelige: De er tørre og faktabaserte, noe som gjør dem

⁴ Se Røyseng, Sigrid (2007) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* sidene 89-91 der hun refererer til sin henvendelse til departementet. Intervjuet endte opp med å bli ubrukelig pga byråkratenes svar som omtrent kun var henvisninger til ulike dokumenter. Byråkratene fremmet et ønske om kontroll og at arbeidet hennes ikke skulle offentliggjøres før de hadde lest gjennom og godkjent oppgaven.

relativt lettlesle. Men de er skrevet av ikke navngitte byråkrater for bestemte interessegrupper, og som en følge av at disse dokumentene på mange måter skal gardere seg mot kritiske utspill, oppleves de som omfattende, tunge og fulle av gjentakelser. Røyseng refererer til Bourdieu og sier om slike dokumenter at de uttrykker en form for taus makt; staten markerer sin makt gjennom apparatet av statistikk, arkiv og skjemaer, og etablerer således ”kategorier for persepsjon og vurdering av den sosiale virkeligheten.” (Røyseng 2007:92). Faren når man leser slike dokumenter er at man kan miste det skjerpede blikket relativt raskt fordi en opplever at tekstene kan fremstå som ugjennomtrengelige og lite transparente. Det er derfor viktig å holde et sterkt fokus når man leser dem. Det at forfatterne bak disse dokumentene også har interesse av å ”tekke” mange, fører til flere vage formuleringer, og man må ha et skjerpet blikk for å hente ut den bakenforliggende meningen. Dette er etter min mening hovedutfordringen ved å lese dem.

De offentlige utredningene er ikke like konsensuspreget. De har et språk som er noe mer fargerikt og de uttrykker tydeligere en mening. Dette har å gjøre med at de er skrevet av navngitte personer på oppdrag, og deres agenda er å sette søkelyset på ett spesifikt felt og komme med forslag til endringer. Disse dokumentene er noe lettere å lese nettopp på grunn av språket og deres noe klarere retning og vilje. Røyseng påpeker imidlertid at slike utredninger ikke bør tillegges like stor vekt i oppgaven fordi forslagene kan ligge langt fra innarbeidet praksis og dermed vanskelig realiseres. Utredningene er likevel viktige premissleverandører til utformingen av politikken og bør absolutt regnes med (Røyseng 2007:92).

1.4 Intervju

Det finnes i følge Kvale mange former for intervjuer og man benytter seg av dem i henhold til formålet med intervjuet. Vi har det utforskende intervjuet hvor intervjueren vil ”presentere et tema, et område som skal kartlegges, eller et problemkompleks som skal avdekkes” overfor informanten (Kvale 1997:55). Videre har vi intervjuer man foretar for å teste hypoteser, og intervjuer som skal underbygge og eksemplifisere teori; ”Intervjuer kan også brukes som *bakgrunnsmateriale* for andre studier. (...) Da blir ikke intervjuene gjenstand for metodisk analyse, men fungerer heller som bakgrunnsmateriale for teoretisk arbeid, og som illustrasjon av fenomenene som blir diskutert.” (Ibid:56). Noen intervjuer har til hensikt å innhente empirisk informasjon, mens andre benyttes i en kasus-studie hvor formålet ”kan være å

innhente kunnskap om en bestemt person eller institusjon, eller å bruke kasus-studiet til å illustrere mer generelle fenomener.” (Ibid:55).

Mitt formål med intervjuene jeg har foretatt kombinerer flere av disse. Jeg benytter meg av intervju for å utforske og kartlegge et område, nemlig feltet som teaterkunsten ligger innenfor som utgjør kryssende interesser som trekker i retning av organisering, kunstsyn, statlig kontrollering og overordnede kulturpolitiske mål. Jeg har flere informanter som har tilknytning til feltet og jeg stilte relativt store og åpne spørsmål til dem for å få et bilde av feltet. I tillegg brukte jeg de resultatene jeg fikk som eksempler eller illustrasjoner på oppgavens tema, altså som en form for bakgrunnsmateriale – de inngår ikke bare i analysen og diskusjonen min, de inngår også dels i bakgrunnsarbeidet og redegjørelsen, og de har bl.a. som funksjon å belyse emner jeg tar opp. Dette oppga jeg til informantene mine. Intervjuene kan også knyttes til det Kvale kaller for kasus-studie; jeg innhenter informasjon fra tre grupperinger i teaterfeltet for å belyse dilemmaer og gi en situasjonsbeskrivelse for hele feltet.

Mine intervjuerfaringer

Jeg har foretatt flere intervjuer som alle ga ulik erfaring og utbytte. I metodelitteraturen er det noen punkter som stikker seg ut som fremtredende i forhold til hvordan intervjusituasjonen påvirker resultatet av intervjuene. Det er blant annet hvordan studiet presenteres for informanten, tid og sted for intervjuet, informert samtykke og ellers hvordan intervjuet forløper. Jeg forholder meg til disse når jeg i det følgende skal redegjøre for fremgangsmåte og erfaringer.

Det første intervjuet jeg gjorde, var med den frie gruppen. Intervjusituasjonen var ikke planlagt og formen ble også deretter. Jeg skulle møte en bekjent, Ida, som for tiden var involvert i Tidemands Teater, på kafé for å snakke om prosjektet deres og bli litt mer kjent med det, før jeg skulle foreta et mer strukturert intervju med medlemmene i gruppen. Da vi møttes hadde Ida tatt med seg den ene av gruppens medlemmer, og samtalen var fruktbar og bar preg av en dialog der jeg var åpen og nysgjerrig på deres prosjekt og deres erfaringer som aktører i det frie feltet. Samtidig var de interessert i min oppgave og hva jeg undersøkte, og det hele bar preg av en lett og likeverdig samtale. Jeg hadde tilfeldigvis med meg et utkast jeg hadde laget som intervjuguide, og da vi alle var inneforstått med at jeg faktisk nå fikk mye av den informasjonen jeg søkte, tok jeg opp denne og stilte de spørsmålene vi ikke allerede hadde snakket om. Gjennom samtalen fikk jeg et klarere bilde av de to jentenes posisjon i

forhold til gruppen, og jeg skjønnte at Ida var mer enn bare et bindeledd mellom meg og gruppen – hun var faktisk en vesentlig informant selv, særlig siden hun hadde vært sentral i utformingen av prosjektbeskrivelsen til gruppens pågående prosjekt. Ida utgjør, sammen med en av Tidemands Teaters medlemmer, den kunstneriske duoen Høy og Hannemann. Denne duoen har utformet et teaterprosjekt for barn som Tidemands Teater skal gjennomføre. Jeg noterte stikkord underveis. At vi satt på en kafé med mange mennesker rundt oss en tidlig ettermiddag, påvirket samtalen vår. Vi var på et nøytralt sted og omgivelsene bar preg av avslappet hygge. Det faktum at jeg også kjente den ene informanten fra før, førte til en avslappet samtale der ingen av oss følte for å posisjonere seg i den ene eller andre retningen. Før vi forlot hverandre, spurte jeg dem om anonymitet, og jeg ga dem en kort redegjørelse for hvordan de ville bli brukt som informanter i oppgaven. Jeg skrev umiddelbart etter møtet vårt et sammendrag av samtalen og sendte det til dem for å forsikre meg om at jeg ikke hadde forstått noe feil og at de kunne stå inne for referatet. Jeg fikk tilbakemelding om et par utdypninger de ønsket å ha med. Etter dette møtet har jeg hatt jevnlig e-postkorrespondanse med dem angående bl.a. utvikling i søknadsspørsmål og tanker rundt tildelinger fra Norsk kulturråd som er blitt offentliggjort. De sendte meg prosjektbeskrivelsen og et skriftlig notat om gruppens kunstneriske visjoner pr. e-post slik at jeg også hadde noe skriftlig materiale å forholde meg til.

De tre neste intervjuene jeg gjorde ble alle foretatt i løpet av en kort tur jeg hadde til Kristiansand tidlig i oppgaveskrivingen. Disse var avtalt pr. e-post med informantene på forhånd, og jeg hadde laget intervjuguider med få (4-6) hovedtemaer jeg ville ta opp til samtale.⁵ Planen var å presentere disse for intervjuobjektene og la dem snakke fritt ut i fra disse overskriftene. For meg selv hadde jeg laget flere konkrete underspørsmål som jeg ønsket å komme inn på i løpet av samtalen. I retrospektiv ser jeg at det nok var i tidligste laget å foreta intervjuer på dette tidspunktet i oppgaveskrivingen. Tove Thagaard skriver i boken *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* at ”Utgangspunktet for et vellykket intervju er at forskeren på forhånd har satt seg godt inn i informantens situasjon. Det er nødvendig for å stille spørsmål som oppleves som relevante for informanten” (Thagaard 2003:86). Jeg hadde lest meg godt opp på forhånd, noe også enkelte av informantene påpekte, men jeg følte meg likevel ikke faglig sikker nok i møte med enkelte av disse informantene. Grunnen til det er nok flerdelt, men det var stort spenn i arbeidsfeltet til de aktuelle intervjuobjektene, så det var enkelte arbeidsoppgaver og vinklinger jeg ikke var like sikker på

⁵ Intervjuguidene som ble brukt ligger vedlagt.

hos alle. Likevel; hadde jeg foretatt intervjuene på et senere tidspunkt ville jeg antakelig kommet i tidsnød og refleksjonen jeg har hatt i etterkant hadde ikke blitt like god.

Ved alle disse intervjuene presenterte jeg prosjektet mitt på en åpen måte – tilnærmet den presentasjonen jeg hadde gitt i intervjuforespørselen pr. e-post til dem. Dette valgte jeg for at informantene mine skulle oppleve meg som nøytral, og for å unngå å legge føringer på svarene deres. Jeg opplyste at jeg skrev om teaterkunstens kunstneriske og organisatoriske muligheter og begrensninger innenfor dagens kulturpolitiske rammer, om båndet mellom det offentlige og teaterfeltet, og videre oppga jeg grunnen til at vedkommende var interessant i min sammenheng. Spørsmålene bar stor preg av ”kan du si noe om”-type spørsmål, noe jeg mener er i tråd med Thagaards råd om å ”stille spørsmålene på en måte som inviterer informanten til å reflektere over temaene det blir spurt om, og gi fylldige svar.” (Thagaard 2003:86). Derfra kunne jeg gå videre med oppfølgingsspørsmål og be om utdypninger av svarene dersom det var behov.

Kvale skriver at en uerfaren forsker kan ha mange spørsmål ved et intervjuprosjekt, som f.eks. hvor mange intervjupersoner trenger jeg? Hvordan unngå ledende spørsmål? Kan jeg være sikker på at jeg får ærlige svar? etc. (Kvale 1997:26). Dette gjaldt meg i noen grad, særlig i det første av disse intervjuene. Jeg var litt usikker på hele situasjonen og gruet meg til det i og med at det var første gang jeg bega meg ut på noe slikt. Det første intervjuet ble foretatt på informantens kontor, på et tidspunkt hvor hun hadde ryddet plass til meg i sin timeplan. Da jeg kom stod hun i samtale med en kollega og ble overrumplet da jeg dukket opp, men ba meg straks inn på kontoret. Intervjuobjektet var en godt voksen og erfaren person i en høy stilling innenfor deler av mitt fagfelt. Jeg presenterte prosjektet mitt og sa at jeg ønsket å snakke med henne fordi hun var representant for eiersiden på teatret. Informanten stilte seg umiddelbart undrende, og slik jeg oppfattet det, noe kritisk til prosjektet mitt. Hun uttrykte at hun ikke riktig forstod hvor jeg ville med dette og hun fikk ikke helt tak på prosjektet mitt. Dette var nok reelt fra hennes side. Som tidligere nevnt var jeg usikker og nervøs, og jeg uttrykte meg ganske sikkert ikke klart og tydelig i møte med henne. Denne mottakelsen for mitt livs første intervju, i tillegg til at vi befant oss på hennes domene, gjorde ikke desto mindre at jeg følte meg underlegen og inntok en spak holdning. Dette preget intervjuet sterkt. Intervjuguiden var ikke sendt til intervjuobjektet på forhånd, men jeg hadde den med på intervjuet. Jeg forholdt meg imidlertid ikke slavisk til den både fordi jeg ønsket å være fleksibel, og fordi vi kom såpass skjevt ut at jeg for det meste var opptatt av å snakke meg varm. I ettertid ser jeg at det

kunne ha bedret situasjonen noe i forhold til min selvfølelse dersom jeg både hadde sendt den til henne på forhånd og brukt den mer aktivt – jeg hadde ikke behøvd å understreke mine tilnærminger til prosjektet på den måten jeg gjorde nå.

Etterarbeidet gjorde jeg umiddelbart; jeg renskrev notatene mine (jeg hadde ikke tatt intervjuet opp på bånd – noe jeg angret på i etterkant), skrev et sammendrag og sendte det til intervjuobjektet for kontroll. Hun ba om å få spørsmålene tilsendt på nytt og svare på dem pr e-post fordi hun opplevde at det jeg hadde sendt ikke ble korrekt fremstilt. Jeg sendte spørsmålene, og resultatet var at jeg fikk to versjoner av samme informant; et muntlig uten samtykke, og et skriftlig med samtykke.

Til det neste intervjuet var jeg bedre forberedt ettersom jeg visste hva det innebar. Jeg møtte også denne informanten på vedkommendes kontor, og jeg presenterte intervjuguiden min med en gang ved å si at ”Vi skal snakke om fire følgende emner”. På den måten visste informanten om min løype, og jeg kunne bruke spørsmålene i intervjuguiden min som oppfølgingsspørsmål eller lede informanten på rett vei når samtalen tok retninger som ikke hadde relevans. Dette intervjuet gikk svært mye bedre enn det første, jeg følte jeg hadde kontroll på situasjonen og følelsen av underlegenhet forsvant. Denne informanten ”kjøpte” dessuten prosjektet mitt med det samme og hadde ingen kritiske innvendinger som gjorde meg usikker, forlegen eller satte meg i en forsvarsposisjon. Jeg gjorde etterarbeidet på samme måte som sist, og jeg fikk sammendraget i retur med noen utstrykninger, noen tilføyelser og noen modifikasjoner.

Det siste intervjuet foregikk omtrent som det forrige. Jeg møtte vedkommende på hennes kontor, og opplevde at hun hadde dobbelbooket avtaler. Hun viste meg derimot at det var en selvfølge at det var vår avtale hun skulle holde og avlyste med det samme møtet med kollegaen som også var troppet opp på kontoret hennes. Hun satte dessuten av en lang stund i forkant av intervjuet til å småprate, noe som gjorde at stemningen oss i mellom ble avslappet og trygg. Jeg presenterte prosjektet mitt på samme måte som tidligere, og fulgte intervjuguiden. Etterarbeidet ble gjort på samme måte som tidligere, men hun sendte meg svar på e-post at hun hadde noen tillegg og noen endringer og at hun måtte ta dem over helgen. Jeg måtte purre på denne tilbakemeldingen over en 3-måneders periode, og det hele endte med at jeg aldri fikk den korrigerede versjonen. Ettersom jeg da ikke har fått et endelig informert samtykke, måtte resultatet av dette intervjuet forkastes.

Refleksjoner etter intervjuerfaringene

Jeg tok ikke opp intervjuene på bånd. Jeg hadde en idé om at det ville hemme situasjonen, at samtalen ikke ville flyte og at transkriberingen etterpå ville ta for mye av verdifull tid. I ettertid ser jeg at det var dumt. Jeg vil heller bruke tid på transkribering enn å få intervjuer som sendes frem og tilbake per e-post med overstrykninger, rettelser og forsinkelser, og til og med forkastelse. At jeg sendte renskrivningen av intervjuene på e-post til informantene etter endt intervju, sikrer meg fra å få kritikk om usannheter i etterkant, men det åpner også for å ta bort litt av umiddelbarheten som preger en samtale og som ofte vil tilføre litt krydder i en diskusjon i oppgaven. Jeg fikk noen av sammendragene tilbake der det var streket over uttalelser hvor informanten fremstod som svært eksplisitt i sitt ståsted og som tydeliggjorde hvor hans eller hennes lojalitet lå. Likeledes var det skrevet inn tilføyelser som dempet kritiske utsagn. Et av intervjuene ble i mine øyne redusert til noe jeg kunne lest i en hvilken som helst faktabok om det norske forvaltningssystemet. Noen av intervjuene følte jeg dermed nesten ble ubrukelige i etterkant, og jeg ser at dersom jeg hadde benyttet meg av opptaker og deretter transkribert intervjuene hadde kanskje ikke sensuren blitt så sterk i etterkant.

Jeg gjorde også e-postintervjuer. Dette ble avtalt etter at flere avtaler om møter ble avlyst. Det fungerte fint, men ulempen var at jeg ikke fikk stilt oppfølgingsspørsmål. Jeg var derfor svært nøye med formuleringen av spørsmålene på forhånd, og det fine med denne formen for intervju var at det var svært tidsbesparende. Likevel vil jeg foretrekke å møte informanten fordi det melder seg mange spørsmål når man bare får skrevne svar. I tillegg blir nok intervjuet i et e-postintervju i større grad på informantens premisser nettopp fordi jeg ikke har samme anledning til å forfølge svarene med oppfølgingsspørsmål.

Thagaard påpeker at en intervjusituasjon er av tosidig karakter; den har et instrumentelt preg i det at forskeren får informasjon om bestemte temaer, og den har et mellommenneskelig preg i det at samtalen i noen grad styres av interaksjonen mellom den intervjuede og intervjueren (Thagaard 2003:91). Dette kom tydelig til syne i mine erfaringer. Der kjemien var god, der det bar preg av likeverd og der jeg og informanten forstod hverandre ble intervjuet i større grad nyttig i mitt arbeid. Der det motsatte var tilfelle, opplevde jeg og informanten at vi misforstod hverandre og det endelige intervjuet ble forkastet til fordel for et rent e-postintervju.

2. Teoretisk rammeverk

Jeg skal i det følgende presentere et teoretisk landskap som jeg vil bruke som rammeverk i oppgaven. Det betyr at vi kan se oppgaven i lys av disse teoretiske betraktningene, ikke at jeg eksplisitt kommer til å henge enhver del av oppgaven på knagger knyttet til denne teorien. Jeg vil minne om og se mine fremstillinger i lys av dette rammeverket igjen etter kapittel 4, før jeg går i gang med diskusjonen, slik at vi får et helhetlig bilde av praksis i forhold til teori.

Jeg vil påpeke at Pierre Bourdieus feltbegrep, som jeg skal benytte meg av, er et stort og inkluderende begrep. Det er etter min mening både teoriens styrke og dens svakhet. Man kan, i omgang med begrepet, på mange måter velge hvor mye man vil stykke opp disipliner til å plasseres i felt- og delfelt. Man kan velge å behandle disiplinene i store kategorier, eller man kan stykke dem opp i mindre. Man må derfor ha tungen rett i munnen og være tydelig på den inndelingen man foretar. Jeg har valgt å se teaterfeltet som et delfelt av det større kulturelle feltet. Teaterfeltet er igjen delt inn i ulike delfelt, som det eksklusive, det inklusive og det materielle, og dette vil bli tydeligere skissert i det følgende.

2.1 Bourdieus feltbegrep og Solhjells videreutvikling av dette

Sosiologen Pierre Bourdieu deler samfunnet inn i ulike sosiale felt, eller nettverk hvor det eksisterer egne "lover og regler" spesifikt knyttet til feltet. Feltene defineres i forhold til bestemte kapitaltyper som ordnes hierarkisk både innenfor feltet selv og i større sammenheng feltene imellom, og de kan være av økonomisk, kulturell, symbolsk eller sosial art. Forenklet kan man f.eks. si at penger er kapitalen innen det økonomiske feltet og retorisk kompetanse er kapitalen innenfor det politiske feltet (Wilken 2006:52). Kriteriet for at noe kan defineres som et felt er i følge antropologen Lianne Wilken "at man kan påvise, at der er noget på spill, som agenter finder det værd at kæmpe om eller for." (Ibid:46). Innad i hvert felt finner man en uuttalt, men eksplisitt måte å betrakte verden på, bestemte trosforestillinger. Det vil si at deltakerne i feltet handler i overensstemmelse med hverandre uten diskusjon om hvorfor de handler som de gjør. Bourdieu kaller dette for *doxa* som refererer til "de udtalte og et langt stykke hen ad vejen indiskutable præmisser, som agenter handler i forhold til, og som gør kampen i feltet meningsfuld." (Ibid:51). Det er rett og slett et sett grunnleggende regler som aktørene i feltet anser som innlysende å forholde seg til. Dette bunner i at alle aktørene innehar et sett egenskaper eller kapitaler som de er felles om og som virker i feltet. De enes

om et sett spilleregler uten at disse reglene har blitt tegnet opp. Dette betyr ikke at deltakerne lever i fred og fordragelighet sammen – forenklet kan det sammenlignes med det å spille monopol; alle deltakerne er skjønt enige om premissene for spillet, men alle kjemper mot hverandre innenfor disse premissene for å vinne. Gjennom dette spillet definerer deltakerne selv grensene for sitt eget felt;

Deltakarane i eit felt, (...), arbeider heile tida på å skilje seg ut frå dei rivalane som er nærast, for å redusere konkurransen og for å opprette eit monopol innafor ein spesiell undersektor av feltet(...); dei arbeider også på å få stengt ute frå feltet ein del av dei samtidige eller moglege deltakarane, særleg ved å gjere retten til inngang vanskelegare eller å tvinge gjennom ein viss definisjon av kva det vil seie å høyre til i feltet. (Bourdieu og Wacquant (1991)1995:85-86).

Gjennom disse kampene innad i hvert sosiale felt, danner det seg dermed delfelt, eller underfelt. Det vil si at det innenfor en gruppe aktører med samme overordnede mål, interesser og trosforestillinger oppstår grupperinger med aktører som kjemper for sine interesseområder innenfor det overordnede interessefeltet. Innenfor kunstfeltet ser vi dette i at feltet er befolket av aktører som alle er enige i at kunst generelt er noe verdifullt, men de strides om *hva* som er verdifull kunst (Solhjell 1995:24).

Feltene står i relasjon til hverandre og er hierarkisk ordnet i forhold til den verdien av kapital det kjempes om. Kampene innad i hvert felt handler om makt og kapital, og utfallet av disse kampene avgjøres ikke kun innad i feltet, men også i relasjonen til andre felt i samfunnet og i kampen om hvor det aktuelle feltets grenser går (Wilken 2006:52). Feltene kan overlape hverandre, og særlig det økonomiske feltet og det politiske feltet trenger seg inn i andre felt og forårsaker andre felts svekkede grad av autonomi. Når det gjelder de ulike kapitalene så er det særlig to av kapitalformer som er betydningsfulle i det kulturelle feltet hvor vi til dels befinner oss. Det er på den ene siden den symbolske kapitalen som refererer til ”a degree of accumulated prestige, celebrity, consecration or honour and is founded on a dialectic of knowledge (*connaissance*) and recognition (*reconnaissance*).” (Randal Johnson i Bourdieu 1993:7), og som ifølge Lisanne Wilken refererer til evnen til å utnytte de andre kapitalformene og omsette kapital til andre former for verdi (Wilken 2006:46). Denne formen for kapital gir aktøren status og prestisje innad i feltet. På den andre siden har vi den kulturelle kapitalen som ”concerns forms of cultural knowledge, competences or dispositions.” (Randal Johnson i Bourdieu 1993:7), eller som Dag Solhjell sier: den kulturelle kapital er utdanning og kunnskap (Solhjell 1995:25). Wilkens kommenterer videre at den kulturelle kapitalen både er relatert til det materielle ved at den kan konsumeres gjennom litteratur, kunst, film etc.,

men at den også er relatert til noe mer kroppslig gjennom at aktører med kulturell kapital evner å sette pris på bestemte former for materialitet. På denne måten skiller den seg fra den rene materielle kapitalen fordi man kun kan ta del i den dersom man kan dekode dens betydning.

Delfelt

Min studie av forholdet mellom teaterkunsten og ytre, relaterte faktorer ligger dels plassert i det kulturelle feltet.⁶ Dette feltets overordnede verdi er kunstnerisk autonomi (Solhjell 1995:33). Men innenfor dette feltet opererer Bourdieu med to motsatte delfelt eller underfelt; det eksklusive og det kommersielle (eller høykultur/finkultur og lavkultur/massekultur). Det eksklusive (høykulturen) produserer for kunstinstitusjonen selv og kjemper for mest mulig autonomi for kunsten, mens det kommersielle (lavkulturen) produserer for samfunnet for øvrig og er heteronomt fordi det benytter seg av andre felts verdier (særlig gjelder dette det politiske og det økonomiske feltet). Dermed er den kunstneriske autonomien sterkest til stede i det eksklusive delfeltet og har derfor høyere status enn det kommersielle delfeltet innad i kunstfeltet selv. I tillegg til disse to delfeltene presentert av Bourdieu, tilføyer den norske kunstsosiologen Dag Solhjell et ytterligere felt gjeldende for kunstinstitusjonen i Norge, nemlig et felt som forfekter verdier som likhet, antielitære holdninger, desentralisering, solidaritet, rettferdighet, folkeopplysning – rett og slett verdier som gir samfunnsmessig nytte. Dette feltet, det inklusive delfeltet, påvirker den norske kulturpolitikken og gir seg utslag i en instrumentell kulturpolitikk som igjen sterkt påvirker den norske kunstinstitusjonen og kunstsektoren (Solhjell 1995:35).

Ser man den norske kunst- og kultursektoren i lys av Bourdieu og Solhjell kan man derfor si at det norske kunst- og kulturfeltet som helhet deles inn i tre delfelt bestående av det eksklusive delfeltet hvor kapitalen er symbolsk - det vil si at belønningen aktørene innenfor feltet oppnår er status og prestisje. Det andre delfeltet er det kommersielle. Her oppnår aktørene å kunne leve av kunsten sin, og kapitalen i feltet er således økonomisk. Det tredje delfeltet er det inklusive delfeltet hvor kapitalen er politisk og gir aktørene legitimitet i forhold til den offentlige forvaltningen. (Solhjell:35, 43). Den politiske kapitalen kan oppnås

⁶ Min studie ligger dels innenfor det kulturelle feltet, men også dels innenfor det kulturpolitiske feltet. Jeg beveger meg i et felt som berøres av begge disse feltenes spesifikke kapitaler. Teaterkunsten som kunstform ligger naturlig nok innenfor det kulturelle feltet, men med en gang jeg studerer dette feltet i lys av politiske rammer så drar jeg med meg det politiske feltet inn i det kulturelle feltet. Kunstens autonomi, som står sterkt i det kulturelle feltet alene, svekkes i teaterfeltet når man trekker inn det politiske feltet.

gjennom å gjøre en innsats for det inklusive delfeltets verdier og gjennom å fornekte materielle belønninger fra markedet (tilhørende det kommersielle delfeltet) og avstå fra å motta kunstnerisk heder og ære (tilhørende det eksklusive delfeltet) (ibid:35).

”Innenfor” og ”utenfor” – finansieringsformenes betydning

Solhjell benytter seg av begrepene ”innenfor” og ”utenfor” når han skal plasserer de ulike kunstnerne i kunstfeltet. Følger vi denne tankegangen kan vi noe forenklet si at den kunsten som er offentlig subsidiert er innenfor, mens den markedsbaserte kunsten er utenfor. Men også blant dem som er innenfor er det noen som anses som mer innenfor enn andre. Den offentlige økonomiske støtten deles opp i mer og mindre lukrative kilder; den statlige støtten henger høyere enn den fylkeskommunale og den kommunale. Støtte direkte over kulturbudsjettet fra Kulturdepartementet anses som det viktigste i kampen om å være mest innenfor. Jo høyere egenfinansiering, desto mindre innenfor. Og subsidier fra andre offentlige budsjetter enn kulturbudsjettet havner også lengre ned på listen (Solhjell 1995:26). I tillegg gir penger man mottar uten krav om gjenytelse større status enn penger man må gi noe tilbake for; ”Offentlige tilskudd til en institusjon, er bedre når de er gitt uten bindinger på bruken, enn når politikerne har øremerket dem for bestemte formål” (Ibid:38). Det er særlig i det eksklusive delfeltet at en rangordning blant de offentlige tilskuddene er særlig synlige. Dette henger sammen med forestillingen om at kunstneren som kunstner kommer i bakevja og må tilpasse seg et publikum jo nærmere markedet han eller hun er, og jo lenger ned i det offentlige systemet, desto nærmere markedet er man. I det eksklusive delfeltet produserer man kunst for kunstens skyld, og når man blir tvunget til å forholde seg til en finansieringskilde som vil knytte en nærmere opp til det kommersielle delfeltet mister man sin status som kunstner i feltet (Ibid:39).

Finansieringsformen av kunsten er altså av betydning for statusen til aktørene og om man er ”innenfor” eller ”utenfor”. Men Solhjell understreker at aktørene innenfor de forskjellige delfeltene har ulike holdninger til de ulike finansieringsformene. I det eksklusive delfeltet er det som nevnt pengene som ligger lengst unna det kommersielle markedet som er høyest verdsatt, mens det i det kommersielle delfeltet er det motsatte som gjelder. Oppsummert kan man altså si at kunstinstitusjonen kan gi kunstnerne tre ulike former for belønninger eller kapital - symbolsk, materiell og politisk - fordi feltet kunstinstitusjonen befinner seg i kan deles opp i tre underfelt: ”De symbolske belønningene gir dem status, de materielle gir dem levebrød og de politiske gir dem legitimitet i den offentlige forvaltning. Når en kunstner har

nådd et visst nivå når det gjelder symbolske belønninger, blir hun anerkjent.”(Solhjell 1995:43). Så blir spørsmålet på hvilken måte det norske teaterfeltet plasserer seg i dette feltlandskapet.

2.2 Plassering av det norske teaterfeltet

Det norske teaterfeltet er et oppdelt felt, og de ulike aktørene befinner seg på ulike steder i feltet. Teaterinstitusjonene – både de nasjonale og de regionale - må sies å befinne seg i et skjæringspunkt mellom alle de tre delfeltene (det eksklusive, det inklusive og det kommersielle). De fleste institusjonene er opptatt av sin kunstneriske integritet, de har utdannede mennesker i alle posisjoner i staben sin, og på en institusjon som Nationaltheatret er det lett å knytte begreper som høykultur og finkultur til virksomheten – særlig når man tar en nærmere titt på dets gjengse publikum. Samtidig har Nationaltheatret og de fleste andre institusjoner kommersielle produksjoner og prosjekter innimellom for å sikre oppslutning og billettinntekter. Med dette mener jeg oppsetninger som appellerer til et svært bredt publikum: Oppsetninger som er kjente og kjære for mange, oppsetninger som har en tradisjonell regi og sceneoppførsel, og oppsetninger som ikke krever noen form for spesifikk forhåndskunnskap. Eksempler kan være de storstilte barneforestillingerne før jul som *Reisen til julestjernen* og *Pinocchio*, eller forestillinger myntet på et eldre publikum som *Stones in his Pockets* eller *Jeppe på bjerget*. Det betyr ikke nødvendigvis at disse forestillingene er dårlig teaterkunst, men det er teaterkunst som verken utfordrer sjanger eller publikum. Det underholder, rett og slett. Dermed gjør institusjonene seg også til en del av det kommersielle feltet. Og sist men ikke minst mottar disse institusjonene offentlig støtte og de jobber på mange måter for denne støtten, for uten den ville ikke teatrene klart seg. De arbeider mot å oppfylle kravene fra staten for å motta offentlige subsidier. De arbeider med andre ord for å opprettholde sin legitimitet i forhold til den offentlige forvaltningen. Dermed er de også en del av det inklusive delfeltet. En kunstinstitusjon kan altså være aktør i flere delfelt samtidig fordi de ulike delfeltene ikke er skarpt atskilt men overlapper hverandre til en viss grad (Solhjell 1995:27). Min påstand er at teaterinstitusjonene i Norge kretser innom alle disse tre delfeltene, og at det også nettopp er dette som setter dem i den situasjonen jeg kartlegger – nemlig i en kryssposisjon mellom autonomi, det vil si feltets uavhengighet fra innflytelse fra andre felt, og heteronomi, det vil si feltets avhengighet av slik innflytelse (ibid:25). På den ene siden ønsker teaterkunsten å stå fritt uten å la seg influere av utenforstående aktører, kunsten skal være fri fra f.eks. politiske føringer. Samtidig er teaterfeltet dømt til å motta støtte og subsidier fra utenforstående for å

kunne produsere kunst. Og som en tredje faktor må teaterfeltet til en viss grad rette seg etter et marked – hvis ikke vil de lage kunst for tomme saler, noe som igjen antakelig vil påvirke enkelte av de som sitter på pengesekkene.

Det frie feltet i teaterfeltet⁷ har posisjonert seg noe klarere i forhold til delfeltene; aktørene her beveger seg sjeldnere innom det kommersielle delfeltet i forhold til institusjonene, og stort sett står de plantet i det eksklusive delfeltet hvor det er kunsten som har førsteprioritet. Men de må ha en fot innenfor det inklusive delfeltet fordi de aller fleste trenger støtte fra Norsk Kulturråd – et råd som forvalter penger gitt av Stortinget – for å kunne vise og produsere kunsten sin.

⁷ Det frie feltet som posisjon vil bli redegjort nærmere for i kapittel 3.5

3. Kulturpolitikken: Dilemmaer og forvaltning

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på kulturpolitikkenes rolle i forhold til kunst- og kulturlivet. Jeg skal se på kulturpolitikkenes oppgaver og mål, dens interesser og dilemmaer, og hvilke forvaltningsinstanser den opererer med. Ved en slik gjennomgang kan vi tydeligere se hva kulturpolitikken bidrar med, både positiv og negativ, i utviklingen og opprettholdelsen av et vitalt kunst- og kulturliv, og da spesielt innenfor teaterkunsten.

3.1 Kulturpolitikkenes dilemmaer

I kulturpolitikken dreier det seg om å legge til rette for, eller utforme spilleregler for et felt der det eksisterer en forestilling om at objektet – kunsten – skal være autonom. Dersom det legges for mange føringer fra statlig hold på dette feltet, fordufter selve kjernen i feltet. Det oppstår derfor et spenningsfelt i møtet mellom kulturpolitikken og teaterfeltet. Det består på den ene siden av politikere som har ønsker, mål og visjoner, interesser og penger, og på den andre siden av kunstnere, med mindre penger, som ønsker å produsere og uttrykke kunst helt upåvirket av politiske agendaer. Samtidig er kunst- og kulturfeltet avhengig av politikernes vilje til å sponse dem fordi det er et felt som ikke kan oppnå tilstrekkelig egeninntekt gjennom markedet alene. Så lenge kunst og kultur blir sett på som et gode for mennesker flest, har den demokratiske staten et ansvar for å legge til rette slik at folk flest kan få tilgang til kunst og kultur. Kulturpolitikken må dermed balansere mellom å gi frihet til et kunstfelt med sterk autonomi og ta styring over det samme feltet som ikke vil klare seg uten drahjelp og beskyttelse fra staten.

Økonomiprofessor Jan Grund skriver i boken *Kulturpolitikk er kunst* at ”Kulturpolitikk er å fastlegge rammebetingelser for kulturen og kunsten og kulturlivets organisasjoner og ansatte.” (Grund 2008:17). Dette kan omhandle den offentlige støtten som gis til bestemte aktiviteter og formål, men det kan også dreie seg om hva som må gjøres for å påvirke andres kulturoppfatninger, og endelig kan det bety et fokus på å oppfylle nærmere bestemte formål gjennom offentlige midler (Ibid:17). Det dreier seg altså alt i alt om rammebetingelser – og det er her konfliktene mellom kunstfeltet og staten ofte oppstår. Professor i sosiologi, Per Mangset, lister i boken *Kulturliv og forvaltning. En innføring i kulturpolitikk* opp en rekke dilemmaer som står sterkt i kulturpolitikken (Mangset 1992:110-113). I tillegg til den overordnede motsetningen mellom offentlig styring og fritt marked, som jeg så vidt har nevnt

ovenfor, støter man på dilemmaet mellom sosial trygghet/velferd og kulturell ytingsfrihet/kreativitet for kunstnerne. Enkelte mener at et sosialt sikkerhetsnett vil hemme kunstnerne i sin utfoldelse, mens andre mener en slik trygghet er forutsetningen for kunstnerisk utfoldelse. Et annet dilemma er motsetningen mellom kvalitet og likhet; skal kulturpolitikken prioritere enerne eller de mange? Skal eliten prioriteres eller skal pengene gå til massekulturen? Hva er egentlig høy kvalitet? Og hvem skal i så fall avgjøre om noe er høy kvalitet? Skal man ha et fagstyre som bestemmer prioriteringene innen kulturpolitikken eller skal man ha et folkestyre? Hensynet til tradisjonen og hensynet til fornyelse står også som et sentralt dilemma i kulturpolitikken – særlig innenfor kunstpolitikken. I hvor stor grad skal man hegne om tradisjonene og hvor mye skal man legge til rette for nyskaping? Dilemmaet mellom lokalt selvstyre og sentral styring er også fremtredende; stor grad av lokalt selvstyre er mest fleksibelt og gir makten til dem beslutningene berører i størst grad, mens stor grad av sentral styring gir et mer likeartet kulturtilbud til hele befolkningen, det åpner mer for kontroversielle kulturytringer og det gir et sterkere vern for minoritetsinteresser. Andre dilemmaer handler om en avveining mellom nasjonale og internasjonale interesser og valget mellom kulturell kreativitet og byråkratisk organisering. Til syvende og sist ender de kulturpolitiske beslutningene som kompromisser av alle disse dilemmaene. Flere av dilemmaene skal jeg ta opp til diskusjon i kapittel fem. Jeg skal i det følgende se nærmere på dagens kulturpolitikk ledet an av en rødgrønn regjering, og tegne et bilde av i hvor stor grad kulturen prioriteres og på hvilken måte regjeringen begrunner støtte til kulturen.

3.2 Dagens kulturpolitikk

Den rødgrønne regjeringens kulturpolitikk

Gode kulturopplevelser gir livskvalitet, inspirasjon, refleksjon og skaper samhørighet. Et godt kulturtilbud skaper attraktive lokalsamfunn og virker forebyggende. Derfor har regjeringen som mål å gi alle tilgang til kunst- og kulturopplevelser gjennom hele livet, samtidig som at alle skal ha muligheten til å uttrykke seg gjennom kunst og kultur uavhengig av geografi eller sosiale skillelinjer. Kunst og kulturlivet skal gjenspeile mangfoldet i det norske samfunnet. (fra kap. 14 i den politiske plattformen 2009-2013:61)

Sitatet ovenfor er hentet fra kapittel 14 – kulturkapitlet – i den rødgrønne regjeringens politiske plattform for årene 2009-2013. Denne regjeringen kan følge opp grunnlaget den la på det kulturpolitiske området i den første regjeringsperioden, en kulturpolitikk som preges av det såkalte Kulturløftet og som mot slutten av den første perioden ble utvidet med Kulturløftet

II – et program som inneholder 17 punkter med målsettinger for kulturpolitikken fram mot 2014 (mot 15 punkter i det første Kulturløftet). Hovedmålet for Kulturløftet er at 1 % av midlene på statsbudsjettet skal gå til kunst- og kulturformål innen 2014, og dette skulle i første omgang etterstrebes gjennom delmål, deriblant en innføring av en kulturlov som pålegger det offentlige et ansvar for at flest mulig skal få tilgang på kultur, og mer midler til kulturlivet generelt. Dette innebar konkret at scenekunstheltet i perioden 2005-2009 fikk en økning på 430,2 mill. kr fordelt på de nasjonale institusjonene (en økning på 58,7 mill. kr), regionteatrene (en økning på 75,5 mill. kr) og det frie feltet der det ble fokusert på basisfinansieringen av frie scenekunstgrupper som ble opprettet i 2007 (en økning på 5,7 mill. kr) (Rapport: *Kulturløftet. Politisk regnskap 2005-2009*:37-39). I en pressemelding som ble lansert ved fremleggingen av statsbudsjettet 13.10.09 fremgikk det at regjeringen ”foreslår en samlet utgiftsøkning på 812 millioner kroner fra saldert budsjett 2009 til oppfølging av Kulturløftet.”(Pressemelding 13.10.09 nr. 69/2009) I Kulturløftet II uttrykkes det at institusjonsteatrene, den frie scenekunsten, teaterfestivalene, barne- og ungdomsteatrene og amatørteatrene alle skal styrkes. Generelt skal mangfold sikres, kunstnernes levekår bedres, kommuneøkonomien styrkes slik at det kan være gode kulturarenaer i hele landet, og det skal legges til rette for økt kulturutveksling med andre land (Prop.1 S (2009-2010), kap.1.1:11-13). Satsingen på kultur gjennom Kulturløftet er i følge de involverte partiene selv historisk. På de fire første årene som Giske ledet Kulturdepartementet (KD) økte kulturbudsjettet med 2 milliarder kroner (Trond Giske til Dagsavisen 10.10.09).⁸

⁸ I startfasen av oppgavearbeidet satt Trond Giske (AP) som kulturminister. Anniken Huitfeldt (AP) overtok som minister etter valget i 2009. Etter dette valget fortsatte de rød-grønne en ny regjeringsperiode, og jeg valgte å ikke gjøre et poeng ut av at en ny person overtok ministerposten i og med at hun kommer fra samme parti. Da innlevering av oppgaven nærmet seg, kom imidlertid Anniken Huitfeldt med noen oppsiktsvekkende utsagn som fikk flere til å sperre opp øynene. Hun uttalte til Kulturmytt, P2 (11.03.10) i forbindelse med at staten ikke lenger vil støtte Store Norske Leksikon, at det ikke er statens oppgave å overta prosjekter som ikke lønner seg kommersielt, og at det verken brukere eller annonsører viser interesse for ikke er statens oppgave å ivareta driften av (hun ble i dette tilfellet motsagt når det gjaldt brukere; undersøkelser har vist at det daglig er mange brukere av Store Norske Leksikon på nett). Dette er en oppsiktsvekkende kommentar fra en minister som leder et departement der selve grunnvirksomheten ikke er, og ikke kommer til å bli, kommersiell. Som Morgenbladets redaktør Alf van der Hagen uttalte i egen avis 19.03.10; ”Arbeiderpartiet bør finne et mer egnet arbeid til Anniken Huitfeldt og hennes ferske statssekretær” ettersom KD ikke lønner seg kommersielt. Han pekte på at dersom Huitfeldt tas på ordet vil resultatet bli at ”Norge nedlegger Nasjonalbiblioteket, NRK, Nationaltheatret, Norsk Filminstitutt, Nasjonalgalleriet og avvikler hele pressestøtten og støtten til musikkfestivaler og orkestre. Samt musikk- og kulturskolene, som Norge har lovfestet – som eneste land i verden.” og at man samtidig nedlegger Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Det er urovekkende for norsk kulturliv at deres minister kommer med slike uttalelser, særlig siden man er vant til at den type utspill kommer fra den andre siden i norsk politikk, nemlig fra Fremskrittspartiet. Det er også verd å merke seg at disse uttalelsene ikke henger sammen med formålet med Kulturloven som Huitfeldts parti var med på å utforme og få igjennom. Det blir spennende å se om, og hvordan, Huitfeldt manøvrerer seg unna uttalelsen, og hvordan kulturpolitikken som blir ført i løpet av de neste tre årene vil se ut.

Den rødgrønne regjeringen har med andre ord styrket kulturfeltet – i alle fall hvis vi skal tro på tallenes tale.

Hvilke partier som sitter i regjering er av betydning for kulturlivet. Både Sosialistisk Venstreparti, Arbeiderpartiet og Senterpartiet, som utgjør dagens regjeringspartier, er partier som verdsetter et rikt og mangfoldig kulturliv. I Aps partiprogram understrekes kulturens egenverdi, og at kultur er med på å fremme en god distriktspolitikk, næringsutvikling, kreativitet, inkludering og integrering (Aps partiprogram 2009-2013:51-52). Sp fremmer kultur som et samfunnsområde som virker forebyggende, utviklende og bevarende, ved siden av at kulturen i seg selv har egenverdi (senterpartiet.no), mens det i SVs partiprogram står at de vil føre kulturløftet inn i en mer offensiv fase de neste årene (SVs arbeidsprogram 2009-2013:75). I denne regjeringens første periode fikk de gjennomslag for en egen kulturlov, en lov som slår fast at det er det offentlige som skal sikre et godt kulturtilbud. Alle regjeringspartiene ser med andre ord verdi i et rikt og mangfoldig kulturliv, og de mener at staten bør legge til rette for at kulturlivet kan blomstre. At et rikt kunst- og kulturliv har egenverdi, er det stort sett bred enighet om på Stortinget. En av Høyres partimedlemmer, Trond Helland, uttalte på Norsk kulturråds årskonferanse i 2000 at

kunst og kultur er avgjørende for den enkeltes utvikling og livskvalitet. Forankring i vår nasjonale kulturarv er en viktig motvekt mot rotløshet og press, mot nasjonale tradisjoner og språk. Et trygt forhold til eget kultur- og verdigrunnlag er en forutsetning for å kunne utnytte impulser utenfra, og en forutsetning for å unngå at vi blir passive kulturimportører. (Helland i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:91).

Men det finnes partier som ikke er like velvillige når det gjelder statlig støttet kulturliv; i 2007 la FrP frem et alternativt statsbudsjett og her står det blant annet at

Fremskrittspartiet vil påpeke at det som er god kultur for en, slett ikke trenger å være god kultur for en annen. Av den grunn mener Fremskrittspartiet at kulturen i utgangspunktet skal være fri og uavhengig av politisk styring, og at den må være basert på frivillighet og personlig engasjement. Fremskrittspartiet er av den oppfatning at politikerstyrte kulturgoder ødelegger kulturens vesen og fremmer ensretting. (FrPs alternative statsbudsjett 2010:18)

Hadde Fremskrittspartiet sittet i regjering hadde den veksten kulturlivet har opplevd de senere år når det gjelder støtte fra staten trolig stagnert noe. Dagens regjering har åpenbart kunst og kultur på agendaen, men høyeste prioritet har den nok likevel ikke. I forkant av valget i september 2009 ble kulturen knapt nevnt som tema, og i den siste partilederdebatte på NRK1 kvelden før valget (partilederdebatte NRK1 10/9-09), ble miljø, eldreomsorg, asylpolitikk og

mulige regjeringssamarbeidspartnere diskutert – alle temaene introdusert av NRKs programledere – mens kulturtematikken glimret med sitt fravær. På slutten av debatten fikk alle partilederne ett minutt til å holde en appell til velgerne hvor de kunne trekke frem egne hjertesaker. Ingen nevnte kultur med et eneste ord. Daværende kulturminister, Aps Trond Giske, var en av de mest profilerte statsrådene i regjeringen Stoltenberg II – men om det er på grunn av politikken han førte eller om det er på grunn av alle hans PR-stunts på festivaler og kulturarrangementer kan nok diskuteres. Han skaffet i alle fall en del blest om sin ministerpost, og slik sett har kulturen blitt fremmet i større grad enn tidligere. Men til tross for at kulturministeren har vært profilert og fått gjennomslag i en del saker, til tross for at kultur både i et sosiologisk og i et kulturpolitisk perspektiv ble diskutert i flere av landets aviser og nettsteder i løpet av det siste året av Stoltenberg II-regjeringens tid, og til tross for at det ble mobilisert til en såkalt kulturkamp hvor det på nettstedet Facebook i midten av september 2009 var registrert over 18.000 fans, så var ikke kultur et tema i valgkampen i det hele tatt. Kultur engasjerer åpenbart mennesker, enten de ønsker mindre støtte til kulturen eller de ønsker mer, men likevel er det andre saker som prioriteres i media og på partienes dagsorden. I pressemeldingen som kom ut i forbindelse med fremlegging av statsbudsjettet for 2010 ble det nevnt til slutt – under ”andre hovedprioriteringer”- at regjeringen foreslo en økning på 812 mill. kr til et fortsatt arbeid mot å nå målene i Kulturløftet. Kulturen fikk økte midler, men det toppe likevel ikke listen over prioriteringer. Om dette statsbudsjettet sier kultur- og debattredaktør Knut Olav Åmås i Aftenposten at:

Generelt kan en si at vi igjen ser på tidenes største kulturbudsjett. Men noen spesiell profil har det ikke – en kan si at det går fremover i alle retninger. Det viktige fremover blir å se på hvordan en kan få til makspredning, og få inn mer private penger til kultur. Vi er i ferd med å få et servilt og totalt statsavhengig kulturliv. (aftenposten.no).

Jeg skal i det følgende kort skissere kommunene -og fylkeskommunenes forvaltning av kulturpolitikken, før jeg ser nærmere på kulturøkonomien og på betydningen av statlig støtte og private sponsorer til kunst- og kulturlivet.

Fylkeskommunal og kommunal kulturpolitikk

I kapittel 4 skal vi se på teaterfeltet representert og eksemplifisert ved de nasjonale institusjonene, de regionale institusjonene og det frie feltet. Både regionteatrene og aktører i det frie feltet må forholde seg til de lokalpolitiske aktørene i kampen om økonomiske midler.

Det er derfor hensiktsmessig å kort se noe nærmere på den fylkeskommunale og den kommunale kulturpolitikken.

Arbeidsfordelingen mellom de tre styringsnivåene på kulturområdet er som følger; staten tar seg av de nasjonale kulturtiltakene og har hovedansvar for kulturlivet i hele landet. Fylkeskommunene har ansvaret for de regionale og fylkeskommunale kulturtiltakene mens kommunene har ansvaret for lokale tiltak (Mangset 1992:159). Hvor mye av fylkeskommunens og kommunens budsjett som skal gå til kulturformål regnes ut fra statsbudsjettets avsetninger, og deretter er det opp til fylkeskommunene og kommunene selv å prioritere størrelsen på beløpet til de enkelte kulturformålene innenfor de gitte rammene. Fylkeskommunen har hovedsakelig ansvar for regionale kulturtiltak mens kommunen har ansvar for de lokale og står relativt fritt til hvordan de ønsker å prioritere (Grund 2008:136). Derfor må de lokale og regionale kulturtiltakene sette sin lit til at deres respektive kulturelle råd setter dem foran i køen når penger skal utdeles. I samtale med min informant i Kristiansand kommune (Kk), ble jeg fortalt at hans lojalitet lå til kulturlivet i kommunen – ikke hos de sentrale politikerne (informant i Kk). Han jobbet altså ikke for å gjennomføre nasjonal kulturpolitikk, men heller for den lokale kulturen. At den statlige kulturpolitikken satser på kultur og fører en kulturpolitikk som gagnar kulturtiltakene, kommer hovedsakelig de nasjonale institusjonene direkte til gode. Andre institusjoner, organisasjoner og grupper må satse sine kort på andre bevilgningsinstanser – som for eksempel kommunene. Dersom den respektive kommunen fører en kulturpolitisk linje som ikke samsvarer med statens eller enkelte kunstneres, er statens satsing på kulturen en mager trøst for de lokale aktørene.

Tidligere leder for Norsk kulturelle råd, Jon Bing, sa i sitt innlegg til Kulturelle rådets årskonferanse i 2000 at kunstpolitikken må ses i sammenheng med andre politiske oppgaver, som for eksempel utvikling av tettsteder, tilrettelegging for vekst i arbeidsplasser i bestemte regioner etc. (Bing i Lund, Mangset og Aamodt (red.)2001:66). Det vil si at kunst- og kulturpolitikken må inngå i en større helhetlig distriktpolitikk, men dette må ikke gjøres over hodene på regionene: ”Det må også være en del av kunstpolitikken å legge forholdene til rette for vekst og styrking av de regionale og lokale komponentene, for eksempel gjennom utvikling og profesjonalisering av arrangørene, samarbeid mellom regioner osv.” (Ibid:67). Aktørene på regionalt og lokalt plan må selv inngå i utviklingen av politikken skal den fremstå som fruktbar. Det kan i noen grad oppleves at dette ikke blir ivaretatt når staten som øverste

styringsnivå både sitter på pengesekken og benytter seg av styringsvirkemidler overfor kommunene og fylkeskommunene.

Et eksempel på misforholdet mellom kulturpolitikken ført av staten på den ene siden og kommunen på den andre er da Oslo kommune i år (budsjettet for 2010) valgte å bevilge samme beløp som fjorårets til Oslo Nye Teater, mens den kutter i bevilgningene med 600.000 kr til den programmerende scenen Black Box Teater – helt uten forvarsel, ifølge teatersjefen Jon Refsdal Moe (idalou.no a). Både Oslo Nye og Det Åpne Teater, som heller ikke fikk nevneverdige økte bevilgninger, klager i en artikkel på nettstedet idalou.no over at beløpene de mottar ikke er indeksregulert og at de dermed i realiteten er mindre enn fjorårets beløp. For Black Box sin del vil kuttet fra kommunen, sammen med at teatret har mistet retten til å søke Norsk kulturråd om støtte fra 2009 av, trolig medføre at inngåtte intensjonsavtaler med kompanier må brytes og co-produksjonsvirksomheten trappes ned (ibid). Dette vil igjen påvirke teaterinteresserte osloborgeres mulighet til å se utenlandske gjestespill og nye, norske frigrupper utfolde seg på scenen. Når det gjelder Det Åpne Teater lovet daværende kulturminister Giske en budsjettøkning i forbindelse med oppbygging av Dramatikkens Hus, men kommunen følger ikke staten og gir ikke nevneverdig økte midler. Oslo ledes av et Høyre-FrP – byråd, og Ida Lou Larsen spekulerer i om det er FrPs innflytelse over kommunalpolitikken som viser seg i kommunens kulturpolitiske prioriteringer.⁹ Eksempelet viser at en kommune kan ha ganske stor makt og innflytelse over det lokale kulturlivet. Andre ganger kommer kommunene til kort; kommunen kan ønske å satse på et kulturprosjekt, men er avhengig av at andre instanser også bevilger økonomiske midler for at prosjektet kan gjennomføres. Skjer ikke det, står kommunen uten det ønskede kulturtilbudet og de aktuelle kulturaktørene uten jobbtillbud. Dette er blant annet tilfellet for en av mine informanter som opererer i det frie feltet, en situasjon jeg skal beskrive nærmere i kapittel 4 og ta opp til diskusjon i kapittel 5.

3.3 Kulturøkonomi

Teaterfeltet, som så store deler av kulturfeltet generelt, bryter sammen dersom man overlater til markedet alene å styre det, og det eksisterer derfor en viss politisk enighet om at kunst- og

⁹ Underveis i arbeidet med oppgaven ble byrådets forslag om nedskjæringer ved Oslo Nye Teater og Black Box overprøvd av kommunens kulturkomité, og resultatet ble at Oslo Nye fikk 5 mill. kroner ekstra, mens Black Box fikk 200.000 kr i stedet for en nedskjæring på 600.000 kr. Dette er takket være god lobbyvirksomhet fra teatrenes side, samt lydhøre politikere ifølge Norsk Teater- og orkesterforening (scenekunst.no b).

kulturfeltet bør markedsskjermes i noen grad. Dersom vi likevel skal ha et vitalt kulturfelt, må andre kilder sponse denne kulturvirksomheten. Dette skjer hovedsaklig via det offentlige, selv om også stadig oftere sponsorer fra det private næringsliv bidrar. Kulturøkonomi og kulturpolitikk er tett sammenvevd, og det er nesten umulig å snakke om det ene uten å samtidig snakke om det andre. Jeg skal gjøre et forsøk på en kort redegjørelse for de utpregede økonomiske logikkene som preger kulturpolitikken og kulturfeltet.

Statlig kulturøkonomi

Når det gjelder teaterfeltet har vi i Norge hovedsakelig to kulturøkonomiske systemer: Den altoverveiende offentlig finansierte kunst- og kulturvirksomheten (institusjonene), og den frie kunstneriske produksjonen av enkeltstående kunstnere, grupper og ensembler, som sliter med å få tilstrekkelige ressurser fra både offentlige og private kilder (Grund 2008:29 (refererer til Bjørkås 2004)). Scenekunsten får den største potten av midlene på kulturbudsjettet, og denne tildeles de ulike institusjonene og tiltakene gjennom årlige rammebevilgninger over statsbudsjettet. Det er størrelsen på rammebevilgningene som er av avgjørende betydning for institusjonene. For aktørene i det frie feltet er det hovedsakelig Kulturrådet som forvalter Kulturfondet bevilget av Stortinget som er avgjørende for deres aktivitet. Da forslaget til statsbudsjett til Stoltenberg III-regjeringen ble lagt frem den 13.oktober 2009 ble kap. 324 Scenekunstformål tilgodesett med ca 1,5 mrd. mot i overkant av 1,3 mrd. for 2009, mens allmenne kulturformål (kap. 320) fikk 609 687 000 mot 599 009 000 i 2009. Alt i alt er utgiftene til kultur over kulturdepartementets budsjett¹⁰ økt fra 5,4 mrd. i 2009 til nesten 5,9 mrd. i 2010 (Prop.1.S (2009-2010):61 og St.prp.nr1 (2008-2009):58).

Det som ofte har blitt betegnet som problemet med økonomisk støtte til kulturen er at kulturproduksjonen ikke "henger med" i rasjonaliseringsutviklingen som foregår i næringslivet. Kulturproduksjonen kan ikke erstattes med teknologiske nyvinninger slik det er blitt gjort i mange andre næringer hvor resultatet blir at produksjonsaktiviteten øker betraktelig. Lønns- og prisveksten i samfunnet som også finner sted i kulturvirksomhetene fører til negative resultater for kulturlivets del. Her får man en økning innen lønn og utstyr, men produktgevinsten øker ikke tilsvarende, nettopp fordi man ikke har samme mulighet til å rasjonalisere bort produksjonsmengden. Dermed blir kulturproduksjon lite lønnsom i bedriftsøkonomisk forstand. Egeninntektene faller mens utgiftene øker. Rent konkret viser

¹⁰ Pressestøtten er ikke medregnet. Dessuten får deler av kultur-Norge støtte over andre budsjetter enn Kulturdepartementets som for eksempel Utenriksdepartementets.

dette seg i NTOs medlemsoversikt hvor veksten i driftsutgifter fra 1996 til 2005 var på 85 %, mens veksten i tilskuddet fra det offentlige i samme periode kun var på 72 % (Gran og Hofplass 2007:90). Dette syndromet betegnes som Baumols sykdom og refererer altså til

uunngåelige økninger i produksjonskostnader som gjør seg gjeldende i visse arbeidsintensive tjenestenæringer, hvor teknisk framskritt ikke er i stand til å øke arbeidskraftens produktivitet av den enkle grunn at i disse næringene er arbeidskraften både "input" og "output". (Mangset 1992:34 (refererer til Blaug 76:17)).¹¹

Det finnes strategier man kan ta i bruk for å motvirke denne tendensen noe, deriblant øke billettprisene, utvide publikum eller senke lønningene. Men disse strategiene vil kunne skade mer enn de gagnar; øker man billettprisene kan man risikere å miste store deler av publikum – man vil nå et tak på hva publikum er villig til å betale. Å utvide publikum vil kreve fysisk større rom, noe teaterhusene i seg selv begrenser muligheten for, og ved å senke lønningene vil man risikere at man mister personale (Mangset 1992:37). Førsteamanuensis på BI Anne-Britt Gran og sivilmarkedsfører Sophie Hofplass peker i boken *Kultursponsing* på en fjerde løsning, nemlig å ta i bruk sponsorer. Denne muligheten er, som vi skal se senere, absolutt reell, men i den store sammenheng, slik det er i dag, likevel ikke nok. Man befinner seg derfor inni en ond sirkel hvor det ser ut til at man aldri vil kunne oppnå egeninntekt tilsvarende utgiftene. Begrunnelsen av den økonomiske støtten til kulturfeltet må derfor være andre faktorer enn etterspørsel.

Begrunnelser for økonomisk støtte til kulturfeltet

Kun en liten andel av verdens økonomer mener at kunst og kultur bør styres av markedet alene i følge økonomen Jan Grund (Grund 2008:77). Denne kollektive oppslutningen om å sponse kulturlivet økonomisk henger sammen med at kultur anses som noe verdifullt. Sosiologiprofessor Per Mangset skriver at "Kulturpolitiske beslutninger dreier seg ikke bare om fordeling av knappe ressurser, men også i høy grad om verdivalg." (Mangset 1992:110). Kulturgodene har ikke bare privat nytte for den enkelte kulturkonsument, men de har også en form for kollektiv nytte. Grund eksemplifiserer med bygging av nytt operahus i Oslo, et hus som symboliserer et kulturelt og nasjonalt fellesskap. Det gir Norge renommé som en nasjon som investerer i prestisjeprojekter, det sikrer en tilstrømming av turister som igjen øker belegget ved overnattingsstedene og omsetningen ved de ulike næringene i Oslo (Grund

¹¹ Det er imidlertid gjort studier som viser at institusjonsteatrene vel så mye lider av ineffektivitet og kostnadskrevende interne ordninger som av Baumols sykdom (Grund 2008:86). Men i kulturpolitikk generelt er Baumols sykdom et velkjent fenomen og jeg har derfor tatt det med i betraktningen.

2008:78). Mangset refererer til kulturøkonomen Myerscough som i tillegg viser til eksterne virkninger av kunst som valgverdien, legatverdien og den iboende verdien. Med valgverdien mener han at kunstinstitusjoner bør opprettholdes fordi hver og en bør kunne ha valget om han eller hun vil benytte seg av dem en dag. Legatverdien refererer til hensynet til kommende generasjoner som ikke har mulighet til å uttrykke sine preferanser på markedet i dag, mens den iboende verdien av kunsten eksemplifiseres ved at enkeltpersoner kan verdsette et kunstverks kunstneriske verdi – kanskje fordi det er til glede for mennesker rundt ham, noe som igjen gir han selv glede (Mangset 1992:48).

For å forsvare den offentlige økonomiske støtten til kulturfeltet må man altså henviser til andre faktorer enn tilbud-etterspørsel. Mange vil hevde at kunst og kultur gir positive ringvirkninger for andre deler av samfunnet og at dette rettferdiggjør statens subsidier til kulturfeltet. Slike ringvirkninger kan være som Grund nevner, internasjonalt renommé og økt omsetning hos de ulike næringene som følge av økt turisme (Grund 2008:78). De to førsteamanuensisene ved BI, Anne-Britt Gran og Donatella De Paoli, skriver i *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv* at statens tidligere motiver for å støtte kulturen handlet om å gjøre Norge til en selvstendig kulturnasjon, at kulturen bidro til folkeopplysning, og at dagens motiver også i bunn og grunn handler om å få et utbytte, bl.a. å ”styrke Norge som merkevare både kulturelt og næringslivsmessig.” (Gran og De Paoli 2005:217).

Ringvirkninger i en litt mindre skala kan være inkluderende og levende lokalsamfunn – dette er en ringvirkning flere av mine informanter i regionene nevnte som positivt. Den kulturelle kapitalen som preger et samfunn der kulturen har fått lov til å blomstre preges av historie- og tradisjonsbevissthet, samtidig som utvikling og fornyelse er en sentral del innenfor kulturfeltet. Disse kapitalene anses av de fleste som verdifulle for et samfunn. I tillegg ser vi at andre sektorer åpner øynene for kunsten og dens potensielle virkninger: Næringslivet har knyttet seg tettere til kunst- og kulturfeltet og benytter seg av kunstens virkemidler gjennom bl.a. markedsføring og organisering. Flere og flere bedrifter fra næringslivet ser positivt på sponning av kunstinstitusjoner, grupper og prosjekter og anser den koblingen bedriften får til kunsten som verdifull i sin omdømmebygging. Sponning har derfor fått en stadig større plass i kulturlivet. De offentlige myndighetene betraktes ikke som sponsorer når de gir økonomiske midler til kunst- og kulturlivet i samme grad som næringslivet gjør det. Dette har å gjøre med at når næringslivsorganisasjoner gir pengegaver til kulturen, ønsker de gjerne en form for gjenytelse. Det offentlige ses som en forvalter av kulturmidlene og det kreves ikke noe igjen for disse midlene fordi kunsten har en samfunnsmessig verdi i seg selv. Likevel vil jeg hevde

at staten også kan betraktes som en slags sponsor i vår sammenheng – noe jeg finner støtte i hos Gran og De Paoli (Gran og De Paoli 2005:215). Staten ønsker et utbytte gjennom sin økonomiske støtte til kulturen – deriblant en omdømmebygging av Norge som nasjon. Når aktører fra det private næringslivet som helt åpenlyst søker gjenytelser fra det kulturelle feltet – materielle eller immaterielle – for å bygge opp under sin egen bedrift kalles sponsorer, kan jeg ikke se at det skal være annerledes når staten gjør det samme: ”Bedriften” Staten benytter seg av kulturen til å bygge opp under merkevaren Norge, og den kommer med konkrete krav til hva kulturen skal gi av gjenytelser. Slik blir staten en sponsor.

3.4 Finansieringskilder

Jeg skal i det følgende redegjøre for de ulike forvaltningsorganene, og deretter se nærmere på hvilke krav som følger de økonomiske tildelingene fra det offentlige til teaterfeltet. I kapittel 4 vil jeg så redegjøre for teaterfeltet, se nærmere på de ulike nivåene i sektoren og hvilke funksjoner de tjener, hva de har av visjoner og hva de viser på sine ulike scener. I kapittel 5 vil jeg så diskutere de hovedproblemstillinger vi ser ut i fra disse ulike redegjørelsene og derigjennom forsøke på en opptegning av det kartet som teaterfeltet, som krysningsfelt, er.

Forvaltningsorganene

Forholdet mellom stat og marked – mellom politikk og økonomi – er ifølge konvensjonell politisk tenkning kjennetegnet ved at staten – via lovverket og politiske beslutninger – griper regulerende inn i markedet i de tilfeller hvor dets konsekvenser går på tvers av grunnleggende samfunnsmessige mål og interesser. (Bjørkås i Langdalen, Lund og Mangset (red.)1999:21)

I 2009 gikk 0,86 % av statsbudsjettets midler til kunst og kultur. Fra 2005 til 2009 økte bevilgningene til scenekunst med ca 430 mill. kr og av disse gikk ca 211 mill. kr til teater (Rapport: *Kulturløftet. Politisk regnskap*. KD 11.08.09:7-9). 17 institusjoner landet over får årlige faste tilskudd, to grupper i det frie feltet får en årlig støttesum fra departementet (2008) - en såkalt basisstøtte, og i tillegg får enkelte grupper i det frie feltet tildelt penger etter søknad fra kommunene, fylkeskommunene, Norsk kulturråd og andre forvaltningsorganer.

Det er med andre ord en del penger som går ut til kunst- og kultur-Norge – noen går direkte over kulturbudsjettet mens andre går via støtteordninger som er delegert fra KD til andre forvaltningsorganer. Jeg skal i det følgende kort gjøre rede for hovedinstansene som fordeler

offentlige midler til scenekunstheltet i Norge, enten det er staten selv direkte over statsbudsjettet, eller det er via forvaltningsinstanser som staten delegerer arbeidet til.

Kulturbudsjettet programkategori 8.20 Kulturformål

KD gir kunst- og kultur-Norge økonomisk tilskudd over kulturbudsjettet via ulike poster under programkategori 8.20 Kulturformål. Tiltak som faller inn under en del av disse postene vedtas i Stortinget og er således direkte politisk bestemt (som post 70, de nasjonale institusjonene). Andre er mer åpne, som 78-posten *Ymse faste tiltak*, som er en post som fanger opp bevilgninger som ikke passer inn andre steder, som for eksempel tiltak under mangfoldsår eller under kulturby-prosjekter. Mottakere av disse midlene benytter seg av dem selv eller formidler dem videre (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:10).

KD bevilger også penger via andre poster som det har gitt ansvaret til Norsk kulturråd å forvalte. Dette gjelder post 74 *Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd* og post 55 *Norsk kulturfond*.¹² Post 74 og post 55 skiller seg imidlertid fra hverandre på noen vesentlige punkter. Tilskuddene som gis over post 55 bestemmes av Norsk kulturråd selv, det vil si at Kulturrådet behandler tiltakene under denne posten i de ulike fag- og underutvalg, og departementet kan ikke legge føringer eller gi instruksjoner om hvilke tiltak som skal tilgodeses. Tiltakene på post 74 er derimot ikke tiltak som behandles i de ulike underutvalgene i Kulturrådet, og KD og Stortinget kan gi instruksjoner om hvordan midlene skal brukes. Prioriteringene under denne posten går i tillegg til faste tiltak som i utgangspunktet ikke har en tidsbegrensning. I praksis er dette dermed en driftsstøtte. Tiltakene under post 55 *Norsk kulturfond* er tidsavgrensede enkelttiltak (Berg Simonsen 2005:33-34, 85-86). Når jeg senere skal diskutere det frie feltet i forhold til de politiske målene og kravene som foreligger, er det hovedsakelig post 55 jeg kommer til å forholde meg til siden det er denne posten som vanligvis skaper konflikter mellom Kulturrådet og kunstnerne fordi det utvises skjønn fra Kulturrådets side.

Nærmere om Norsk kulturråd

”Norsk kulturråd har som hovedmål å stimulere det profesjonelle kunstlivet, styrke kulturvernet og gjøre kunst- og kulturverdier tilgjengelige for så mange som

¹² Nåværende post 55 *Norsk kulturfond* var tidligere post 50 *Norsk kulturfond* men ble altså i 2008 omgjort til ulike 55-poster delt inn etter kunstfeltet. Jeg refererer i dette avsnittet noe til Mie Berg Simonsen som skrev rapporten *Historien om en budsjettpost*, der betegnelsen post 50 benyttes. Jeg refererer likevel konsekvent til post 55 selv om jeg henviser til Berg Simonsens rapport.

mulig.”(kulturrad.no a). Kulturrådet opptrer som et rådgivende organ for KD samtidig som det har et omfattende forvaltningsansvar. I tillegg til å forvalte midlene til de faste kulturtiltakene på KDs budsjett, forvalter Kulturrådet Norsk kulturfond ut fra ”faglig og kunstnerisk skjønn” og ellers innenfor de kulturpolitiske prioriteringene som den sittende regjering og Stortinget til enhver tid fastsetter. Norsk kulturfond er midler Stortinget hvert år bevilger og som Kulturrådet hovedsakelig skal forvalte til enkelttiltak og forsøksvirksomhet på kunst og kulturområdet. Hovedfordelingen mellom de ulike fagområdene skal godkjennes i statsråd, men prioriteringene av tiltakene skjer ut i fra kunst- og kulturfaglig skjønn og fondets økonomiske rammer. For 2009 gikk 41,1 mill. kr av totalt 386,5 mill. kr i fondet til scenekunst. Kulturrådet sier selv at de vektlegger å støtte nyskapende kunst og de ønsker å stimulere nye kunstneriske uttrykksformer og formidlingsmåter (kulturrad.no b). Et tredje virkeområde Kulturrådet har er at de er initiativtakere til ”forsøksprosjekter, konferanser og utredninger på felt der de ser at det er særskilt behov for dette.” (kulturrad.no a).

I mai 2009 ble st.prp. nr 65 (2008-2009) *Endring av reglene for oppnevning og sammensetning av Norsk kulturråd* lagt frem med endringer basert på forslagene i Løken-utvalgets rapport om statsstøtte til kulturformål. Disse endringene vil tre i kraft ved inngangen til 2010. En av endringene er at de 10 medlemmene i Kulturrådet utnevnes av Kongen etter forslag fra regjeringen, mot tidligere 13 medlemmer hvorav ni ble utnevnt av Kongen mens fire ble utnevnt av Stortinget (St.prp.nr.65 (2008-2009):5-7). Begrunnelsen for dette er at sammensetningen av rådet vil bli mer helhetlig, fleksibelt og operativt (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:57). Det vil imidlertid også føre til at regjeringen får en sterkere styring med hvem som sitter i rådet og dermed forvalter pengene, og slik ser vi at armlengden mellom rådet og KD står i fare for å reduseres, til tross for at Løken-utvalget mener at armlengde avstanden vil opprettholdes fordi rådet er delt i to funksjoner; en forvaltningsrolle på oppdrag fra Stortinget, og en autonom rolle i forvaltning av midler basert på faglig skjønn. Armlengde avstand-prinsippet skal jeg ta opp til diskusjon i kapittel 5.

Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere

Fond for lyd og bilde (FLB) ”skal fremme produksjon og formidling av innspillinger av lyd- og filmopptak og fordeles til beste for rettighetshavere innenfor musikk, scene og film. Tiltak som stimulerer utviklingen av en levende barne- og ungdomskultur og kulturelt mangfold skal vektlegges ved tildelinger fra fondet.” (Prop.1.S under ”programkategori 08.20 Kulturformål”:75) Disse midlene bevilges over KDs budsjett, post 51 *Fond for lyd og bilde*.

Tildelingene er prosjektorienterte og skjer basert på kunstnerisk skjønn. Styremedlemmene i FLB er oppnevnt av KD for tre år av gangen, etter forslag fra organisasjonene (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:14-16).

Fond for utøvende kunstnere (FFUK) er et tilskuddsorgan som er et eget rettssubjekt. Organet mottar ikke overføringer fra statsbudsjettet, og fondets midler er resultat av pålagte avgifter på bruk av ikke-vernet musikk i kringkasting og annen offentlig bruk av ikke-vernete opptak. Selv om staten ikke overfører midler over statsbudsjettet, knyttes likevel fondet til staten i det at styret i FFUK opprettes av KD på forslag fra organisasjonene, og søknadene om midler behandles av styrets representanter og vararepresentanter. I tillegg er fondet pålagt å følge forvaltningslovens bestemmelser og annet statlig regelverk (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:19).

Fylkeskommunale og kommunale tilskudd

Fylkeskommunene har ansvaret for de regionale og fylkeskommunale kulturtiltakene, mens kommunene har ansvaret for lokale tiltak (Mangset 1992:159). Andel midler som skal gå til kultur i fylkeskommuner og kommuner regnes ut fra statsbudsjettets avsetninger. Videre er det opp til disse forvaltningsorganene selv å prioritere innenfor de gitte rammene, men staten kan ta i bruk visse virkemidler overfor kommuner og fylkeskommuner for å få gjennomført den statlige kulturpolitikken. Dette er virkemidler som lover, støtteordninger som øremerkede tilskudd, tilråding om nye organiseringsmåter og informasjonstiltak som rundskriv og konferanser (Ibid:158). Men i all hovedsak står altså kommunene og fylkeskommunene fritt til å prioritere som de ønsker, og det er da også blitt gjort i Kristiansand kommune i et forsøk på å styrke teatrets økonomi og aktivitet:

Kommunen prøvde noen år å gi mer penger i driftsbudsjettet til teatret enn hva som ble regnet ut fra statsbudsjettet og mindre til kulturhusdriften for slik å få mer produksjon i regi av teatret og dermed mindre plass til kulturhusdrift, men dette viste seg ikke å ha den ønskede effekt. (Informant i Kk).¹³

Kulturtilbudene varierer fra fylkeskommune til fylkeskommune og fra kommune til kommune, og der noen satser på bibliotek og idrettsanlegg, prioriterer andre kulturhus og teaterdrift. Dette avhenger også noe av om kommunene og regionene har et regionteater. Kultursektoren i de ulike kommunene kan organiseres på ulike måter, og dette resulterer også

¹³ På intervjudidspunktet var spørsmålet om hvorfor effekten var uteblitt fremdeles under utredning.

i at kulturdriften varierer fra kommune til kommune. Samlet har man sett en tendens til at kultursektoren i kommunene står friere enn tidligere. Det er også blitt vanlig med et nært samarbeid mellom den kommunale kultursektoren og private aktører (Grund 2008:138-139). Kommunen er den instansen av de tre styringsorganene som forholdsmessig gir mest penger til kultur (Mangset 1992:179), men likevel er det ikke en stor del av kommunenes budsjetter som går til kultur. I Kristiansand kommune gikk for eksempel 4 % av totalforbruket til kultursektoren i 2008 (Kk, kultursektorens årsrapport 2008).

De nevnte støtteordningene er de som fremstår som mest sentrale innenfor dagens teaterlandskap. Det er disse forvaltningsinstansene de ulike aktørene forholder seg til,¹⁴ og vi skal senere se at de ulike instansene både kan støtte opp om hverandre og at de sammen kan gi en aktør eller en institusjon styrke, men at de også kan forårsake skade og konflikt fordi de henvender seg til ulike grupper og de har ulike krav og mål. For en del aktører i det frie feltet er støtte fra mer enn én instans avgjørende for om de kan drive virksomheten sin eller ikke, og det er særlig for denne gruppen at de ulike forvaltningsinstansenes målsetninger og inngangskrav kan være begrensende. Vi ser også av denne gjennomgangen at samtlige støtteordninger er tilknyttet staten. Det betyr at uansett hvor man søker finansiering av teaterdrift, så er de offentlige myndigheter involvert. Vi så at FFUK som er et eget rettssubjekt og som ikke får statlige overføringer til videre forvaltning likevel er knyttet til staten gjennom at styret skal opprettes av KD og at det er dette som behandler søknadene om midler. Selv om tildelingene fra FLB er basert på kunstnerisk skjønn, er likevel medlemmene opprettet av departementet og avsetningene går over KDs budsjett. Norsk Kulturråd har delt funksjon, men er i siste instans et råd som jobber på vegne av departementet. Kommunene og fylkeskommunene kan prioritere kultur og teaterdrift innenfor sine budsjetter, men i hvor stor grad dette er reelt varierer ettersom staten kan bruke virkemidler som i praksis styrer prioriteringene. Slik ser vi at teaterfeltet på mange måter avhenger av sitt forhold til KD og de ulike forvaltningsinstansene som departementet benytter seg av fordi det er her finansieringene i siste instans kommer fra.

¹⁴ Særlig for kunstnere innen det frie teaterfeltet er det flere mindre støtteordninger som er aktuelle, men jeg har her valgt, både av hensyn til plass og aktualitet, å nevne og fokusere på hovedinstansene.

3.5 Krav og mål fra det offentlige overfor teaterfeltet

Staten gir ikke økonomiske midler helt uten krav om hva de skal brukes til. På denne måten blir staten en slags sponsor som yter økonomiske midler til en sektor som den kan dra nytte av på andre områder, som f.eks. internasjonal omdømmebygging eller et rikt og attraktivt tilbud i distriktene. En rekke mål og krav har blitt formulert gjennom tidene om hva kulturen skal yte for midlene fra staten, og disse reformuleres med jevne mellomrom. I løpet av de siste par tiårene har kravene stort sett kretset rundt det samme. Den eneste endringen vi har sett er en svak dreining bort fra det sterke fokuset på desentralisering og demokratisering som preget kulturpolitikken før 2000 og en sterkere vending mot kunstens egenverdi og fokus på kunsten og kulturen i seg selv (Berg Simonsen 2005:23). Likevel, desentraliseringstanken i norsk kulturpolitikk er på ingen måte blitt helt borte, den eksisterer bl.a. i form av opprettholdelse av riksteatret og rikskonsertene, og denne tanken er også fremdeles tydelig til stede i dagens kulturmeldinger. For å avgrense oppgaven har jeg valgt å fokusere på den kulturpolitikken som er blitt ført på 2000-tallet. I denne perioden har vi fått flere kulturmeldinger, deriblant St.meld.nr.32 (2007-2008) *Bak kulissene* som spesielt omhandler scenekunsten, noe som indikerer at kunst og kultur står relativt høyt oppe på dagsordenen. Man har, særlig fra 1950-årene og fremover, erkjent at teaterdrift ikke kan gjøres basert på markedet alene. Derfor har staten subsidiert stadig mer av teaterdriften, og den har også stilt krav til scenekunstfeltet i kraft av sitt "eierskap":

Det er helt legitimt at staten i sine ulike roller (eier, myndighetsorgan og tilskuddspart) interesserer seg for at teatrene fyller sine kulturpolitiske roller, at det stilles krav og at staten også må kunne korrigere kursen når det viser seg at institusjonene ikke driver i henhold til fastsatte og omforente mål, uten at en griper til detaljstyring. Det er f.eks. ingen motsetning mellom å respektere ytringsfriheten og den kunstneriske friheten og det å antyde at institusjonene bør gjøre repertoarmessige grep for å åpne seg mer for bestemte målgrupper eller foreta organisatoriske forandringer. Dette er tvert imot med på å opprettholde respekten for og ambisjonen om å være mønstergyldig og stabiliserende institusjoner. (NOU 2002:8:4).

Kravene som kommer til syne i meldingene og i andre dokumenter er noe ulikt formulert for institusjonene og for det frie feltet. Jeg skal redegjøre for kravene til de nasjonale institusjonene og regionteatrene, og deretter se nærmere på kravene til gruppene i det frie feltet. Men først vil jeg kort se på innholdet i begrepene *institusjon* og *det frie feltet*.

Institusjon versus det frie feltet

Sosiologen Svein Bjørkås deler dagens norske kunstfelt inn i tre ”steder”, eller typologier som benyttes som et sorteringsredskap dekkende for de vesentligste trekkene ved kunstfeltets struktur. Det ene er *institusjonen*, det andre er det han kaller det *post-fordistiske produsentnettverket*,¹⁵ og det tredje er det *frie feltet*. Disse stedenes logikk avhenger av nærheten til staten, markedet og den sivile offentligheten. Institusjonenes grunnleggende norm, sier Bjørkås, er å ivareta og fornye den kunstneriske tradisjonen. På det organisatoriske plan er institusjonene selvforsynt med det meste, de har en fast stab og en hierarkisk arbeidsdeling, de har et høyt kostnadsnivå og en økonomi som i all hovedsak er sikret gjennom offentlige tilskudd (Bjørkås i Langdalen, Lund og Mangset (red.) 1999:25-26). Til tross for at institusjonene økonomisk er avhengige av staten, skal det være en avstand mellom dem som sikrer kunstens autonomi – det såkalte armlengde avstand-prinsippet. Det betyr at staten må avholde seg fra å legge direkte politiske føringer på kunstfeltet som kan hemme kunstnerens frie handlingsrom og uttrykk. Dette prinsippet kan ivaretas på ulike måter – både gjennom lovgivning, organisering og finansieringsmåter (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:34-35). Det frie feltet betegner Bjørkås som stedløst – utøverne her har ingen faste tilholdssteder og denne typen produksjoner formidles dermed relativt lite fordi sceneleie er dyrt. I dette stedet finner vi idealistene som eksperimenterer, og aktørene er frie i dobbel betydning – ”frie til å gjøre hva de vil, og samtidig også fristilt fra kunstfeltets institusjonelle ressurser.” (Bjørkås i Langdalen, Lund og Mangset (red.)1999:27). I tillegg er de relativt fristilt fra både marked og stat. De har knappe ressurser, minimal infrastruktur og liten arbeidsdeling. Produksjonene deres lages hovedsakelig med henblikk på barn, for et lite og interessert publikum og for kunstnerne selv. Dette, sammen med det eksperimentelle uttrykket og de sjeldne forestillingene gir dem et ufrivillig eksklusivt preg (Ibid:27). La meg nå se nærmere på de krav og mål staten setter for scenekunstfeltet, og legge grunnlag blant annet for en diskusjon rundt armlengden mellom stat og kunstfelt.

Krav til institusjonene

I St. meld.nr.48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*, står det at ”For å forsvare det offentlige tilskotet skal scenekunsten – både i institusjonane og i frie grupper – vera

¹⁵ Det post-fordistiske produsentnettverket oversetter jeg til den populære kulturindustrien, og jeg skal ikke fokusere på dette i denne oppgaven fordi dette stedet ikke står i kryssposisjon på samme måte som de to andre stedene. Den gjeldende verdien her er underholdningsverdien, og dermed blir ikke konflikten i forhold til finansiering og gjenytelse viktig i så stor grad fordi egeninntektene her er vesentlig høyere enn i de andre stedene.

nyskapende og fremja kunstnarleg fornying og utvikling.” (St.meld.nr.48 (2002-2003):135). I meldingen pekes det imidlertid på at det er uenighet om hva som ligger i begrepet ”nyskapende”, men det vises til NOU 2002:8 der man kan lese at kunst i seg selv er nyskapende og at ”nyskapende teaterkunst skil seg frå reproduserande kunst. Dette må gjelda uavhengig av tradisjon.” (ibid:135). Departementet som står bak meldingen slo seg til ro med denne definisjonen, til tross for at det nettopp er begrepet "nyskapende" som mange kulturaktører synes det er vanskelig å forholde seg til, noe vi skal se nærmere på i kapittel 5. Videre i meldingen kan man lese at hele scenekunstheltet, men spesielt de største institusjonene, har et ansvar for å skape teater på høyt kunstnerisk nivå og gjennom å spille både klassikere og ny norsk og utenlandsk dramatik skal de appellere både til et bredt publikum og til et publikum med ”særskilde interesser” (Ibid:139). Omtrent de samme kravene formuleres som mål i den senere St.meld.nr 32 *Bak kulissene* (2007-2008): ”Hovedmålet for scenekunstheltet er å ha et scenekunsttilbud av høy kunstnerisk kvalitet, som er mangfoldig, nyskapende og utfordrende og som når hele befolkningen og forvalter kulturarven.”(St.meld.nr.32 (2007-2008):16). For å nå disse målene nevnes det bl.a. at det bør samarbeides bredt på tvers av institusjoner og felt, at det bør satses på barn og unge, at minoriteter bør komme tyngre inn både som kunstnerisk personale og som publikum, at det skal tilrettelegges gode vilkår for nyskapende scenekunst, og at det bør utvikles klare strategier for å nå et bredt publikum (Ibid:16). Det er ønskelig at regionteatrene spesielt ”sikker mot en differensiert målgruppe av både barn, unge og voksne.” (Ibid:108), mens institusjonene generelt har et særlig ansvar for å drive forsøk og utvikling, begrunnet med at de tross alt mottar årlig statlig støtte: ”Departementet legger til grunn at institusjoner og virksomheter som mottar fast årlig statstilskudd, selv tar ansvar for å skape rom innenfor sine budsjetter for tiltak som kan fremme forsøk og utvikling i egen virksomhet.” (Ibid:15) Heller ikke her står det noe nærmere om hva som legges i begrepet nyskaping.

Forsøk, utvikling, kvalitet og nyskaping går igjen i meldingene, men det er vanskelig å finne mening bak ordene. I St.meld.nr.10 (2007-2008) *Knutepunkt* kommer vi et lite skritt nærmere innholdet i disse mye brukte begrepene. Her benyttes de i forbindelse med krav til og formål med de kunstneriske knutepunktene i landet, og studerer vi teksten ser vi at begrepet nyskapende støttes opp under tankene om ”eksperimentering” og ”dristige kunstuttrykk” (St.meld.nr.10 (2007-2008):25). Videre kan vi lese at knutepunktene skal medvirke til nyskaping ”gjennom egne ideer og produksjoner” (Ibid: 25). I St.meld.nr.48 (2002-2003) finner vi et avsnitt der departementet gjør et forsøk på å definere begrepet ”kvalitet”. Her står

det at man som tilskuer eller publikummer møter et kunstverk med forventninger. Disse kan være av ulik art: et ønske om å få en estetisk opplevelse, at kunsten skal stimulere til ettertanke og diskusjon, eller at den skal fremkalle følelser og sinnsstemninger. Jo bedre et kunstverk er i stand til å innfri disse forventningene, jo høyere kvalitet har det. Men det påpekes at de mange som oppsøker kunsten har ulike forventninger og således er kvalitetsbegrepet varierende og relativt (St.meld.nr.48 (2002-2003):22).

Nyskapende, kunstnerisk utvikling og kvalitet går altså igjen som viktige kriterier som teatergrupperingene skal etterstrebe. Særlig for kunstnerne i det frie feltet kan dette oppleves som ”ulne” kriterier – å få avslag på søknad om pengestøtte med den begrunnelse at det ikke er nyskapende nok, kan oppleves som frustrerende og lite konstruktiv tilbakemelding. Men også for institusjonene er det vanskelig å forholde seg til denne type kriterier. Flere av høringsuttalelsene til *Knutepunkt*-meldingen gikk nettopp på at det ble benyttet begreper som var vagt formulert. I verste fall vil muligens begrepene etter hvert lyde så hule at institusjonene ikke tar dem på alvor og slutter å forholde seg til dem. Denne vagheten rundt enkelte mye brukte begreper må ses som en svakhet i meldingene og i hele det kulturpolitiske systemet. Jeg vil diskutere disse begrepene nærmere i kapittel 5.

I tillegg til krav som retter seg direkte mot det kunstneriske arbeidet, krever også staten at den organisatoriske virksomheten ved teatrene fungerer etter visse prinsipper og at ressursutnyttelsen er effektiv. Virksomheter som mottar fast årlig økonomisk tilskudd ”bør være organisert som selvstendig rettssubjekt, som aksjeselskap eller som stiftelse.” (St.meld. nr.32 (2007-2008):108). Institusjonene skal bl.a. bygge opp en økonomisk reserve i form av fri egenkapital eller fond for å sikre seg mot dårlig publikumsoppslutning og kunstnerisk frihet. Styret ved institusjonene må også sette av penger til vedlikehold av bygninger og teknisk utstyr. Det må lages vedlikeholdsplaner (St.meld.nr.48 (2002-2003):139-140), evalueringer av resultater – både av kvalitativ, kvantitativ og økonomisk art – må gjennomføres systematisk, og en jevn rekruttering av kvinner og menn innen scenekunsten må sikres (St.meld.nr.32 (2007-2008):16).

Alle disse kravene er målsetninger fra KD som de støttede virksomhetene forventes å jobbe for å innfri når de mottar støtten. I forslaget til statsbudsjettet for 2010 lister KD opp en rekke forutsetninger institusjonene må inneha for i utgangspunktet å kunne motta statstilskudd:

Det er en forutsetning for statlig tilskudd at tilskuddsinstitusjoner har kontinuerlig drift og kan vise til virksomhet i samsvar med de fastsatte målene. Det er videre en forutsetning at institusjonene følger de lover og regler som gjelder for arbeidslivet. Finansieringen av region-/landsdelsinstitusjonene og knutepunktinstitusjonene (...) er delt mellom staten og regionen. Det er en forutsetning for statstilskuddet at regionen bevilger sin andel (...). Det vil ikke gis støtte til gjeldssanering. Et eventuelt årsunderskudd må dekkes gjennom overføringer fra fri egenkapital eller over driftsbudsjettet i påfølgende budsjettår (...). Institusjonene skal målrette virksomheten og utvikle styringssystemer som sikrer god kunstnerisk, faglig og publikumsmessig måloppnåelse, og som gir god ressursforvaltning. Reduksjon i tilskuddet vil bli vurdert dersom disse kravene ikke ivaretas på en tilfredsstillende måte.
(Prop.1 S 2009-2010:72)

Det er altså mange mål og krav som skal oppfylles fra institusjonenes side. Oppsummert ser vi at det hovedsakelig kretser om krav til kunstnerisk nyskaping og kvalitet, krav om å nå et bredt publikum, i tillegg til rene organisatoriske krav. Armlengde avstand-prinsippet opprettholdes gjennom at staten ikke dikterer hva teatrene skal iscenesette, men vi ser likevel en tett forbindelse mellom staten og institusjonene så lenge staten krever og kontrollerer i den grad vi har sett gjennom meldingene. Denne forbindelsen vil bli diskutert nærmere i kapittel 5. La oss nå se om det er store forskjeller i kravene som aktørene i det frie feltet må innfri for å kunne få mulighet til å oppnå økonomisk støtte.

Krav til aktører i det frie feltet

Det slås fast i St.meld.nr.48 (2002-2003) at mangfoldet av sceniske grupper uten fast tilknytning er av stor verdi for det norske scenekunstmiljøet da disse bidrar til kunstnerisk og formidlingsmessig nyskaping og fleksibilitet (St.meld.nr.48 (2002-2003):144). De må derfor sikres handlingsrom og oppdrag, og dette gjør staten hovedsaklig gjennom å gi denne gruppen økonomiske midler via Norsk kulturfond som forvaltes av Norsk kulturråd. I 2008 ble det fordelt 56 910 000 kr fra Norsk kulturråd til scenekunstheltet i Norge (kulturrad.no c). Den samlede søknadsummen var imidlertid på 231 363 085 kr. Det er med andre ord mange om beinet om disse midlene, og visse kriterier må oppfylles for i det hele tatt å bli tatt opp til vurdering. Noen av disse er formulert i egen forskrift, *Forskrift for støtteordning for fri scenekunst*, hvor det bl.a. kreves at søkeren(e) og utøverne er profesjonelle – dvs. har godkjent, relevant yrkesutdanning eller har vært i profesjonelt arbeid i minst tre år. Videre heter det at kvalitetsmessige kriterier legges til grunn for vedtaket og at følgende vektlegges:

- 1) kunstnerisk nivå, slik det framkommer gjennom viste forestillinger
- 2) kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
- 3) kunstnerisk målsetting og framtidig potensial
- 4) egenart, originalitet og evne til nyskaping

(Forskrift for støtteordning for fri scenekunst § 6)

Rapport og regnskap etter endt prosjekt skal ettersendes Kulturrådet for kontrollering. I tillegg til disse lovfestede formelle kravene, har Kulturrådet selv utformet mål de ønsker å oppnå gjennom tilskuddene til det frie feltet. Dette dreier seg i hovedsak om å styrke eksperimentering og utforskning, styrke samarbeid på tvers av uttrykksformer og sjangre, styrke scenekunst rettet mot barn gjennom kunstnerisk og økonomisk gunstig organisering, styrke internasjonalt samarbeid, nå et bredere publikum og stimulere til kritisk samfunnsdebatt (St.meld.nr.32 (2007-2008):15-16). Spørsmålet er hvem som kommer gjennom nåløyet. Ut fra kriteriene som følger av forskriften kan vi allerede se at det må være vanskelig for nye, unge aktører å motta støtte. Kunstnerisk nivå vist gjennom tidligere forestillinger og kunstnerisk vekst og utvikling har ikke denne gruppen så store forutsetninger for å kunne nå. Som tidligere nevnt er også ”evne til nyskapning” et vanskelig begrep å forholde seg til. Hvordan tolker aktørene i det frie feltet disse begrepene og hvordan forholder de seg til dem? Det skal jeg se nærmere på og diskutere i de neste kapitlene, men først skal vi ta for oss omfanget av sponsorvirksomhet fra det private næringslivet overfor kultur-Norge.

3.6 Sponsing fra det private næringslivet

Sponsing fra det private næringsliv til kultur utgjør 17 % av den totale sponsingen i Norge (2006). I kroner er dette 519 mill., og det tilsvarer 13 % av de offentlige midlene til kultur som går over KDs budsjett (2006). Sponsormidlene til kultur i Norge utgjør mer penger enn Norsk kulturråd årlig deler ut fra Norsk kulturfond (Gran og Hofplass 2007:17-19). I 2005 kom stortingsmeldingen *Kultur og Næring* som satte forholdet mellom nettopp kulturlivet og næringslivet, deri kultursponsing, på den politiske dagsordenen. Tidligere operasjef Bjørn Simensen har uttalt at sponsormidler er helt nødvendige for Den Norske Opera og at disse ekstra midlene benyttes til produksjon av forestillinger (Ibid:20). Norske kulturaktører har i gjennomsnitt et sted mellom 1,2 og 1,7 mill kr i sponsorstøtte årlig (med fare for at de store kulturaktørene er overrepresentert), og 100 % av norsk opera og orkestervirksomhet er sponsorstøttet (Ibid:68). Alle disse faktorene bidrar til at det er vesentlig å vie litt plass til sponsing i denne oppgaven. Sponsing viser seg å være – om ikke avgjørende – så i alle fall en viktig økonomisk faktor i flere kulturinstitusjoner og hos andre kulturaktører.¹⁶

¹⁶ I følge en undersøkelse Perduco har gjort viser det seg at stadig flere bedrifter er blitt mer skeptiske til sponsing av kulturlivet pga. at enkelte selskaper har fått anklager om smøring og påvirkning av kunder rettet mot seg i media. Sponsingen er blitt et etisk problemområde, men fordi Gyrd Steen i Perduco sier at de fleste sponsoravtaler fremdeles er uproblematisk og at det ikke ligger en betydelig problematikk knyttet til dette, velger jeg å se bort fra dette i denne oppgaven (www.perduco.no).

Gjennom sponning oppnår bedriftene å bygge opp et image og et omdømme som reflekterer verdier de ønsker å assosieres med. På Den Norske Operas nettsider finner vi en lenke til operaens sponsorer, og her skriver sponsorene selv hvilke verdier de mener operaen reflekterer og som de som bedrifter slutter seg til. Mercedes-Benz fremhever egenskaper som kvalitet, eleganse og tidløshet, mens PricewaterhouseCoopers AS sammenligner operaen med seg selv i det at ”Dyktige fagmennesker fra ulike profesjoner løser store og komplekse oppgaver sammen ved å kombinere sine talenter.” (operaen.no). I tillegg til omdømmebygging kan bedriftene i det private næringsliv dra nytte av den kompetansen mange av aktørene innen kulturfeltet besitter, de kan lære et og annet om presentasjon, rollebekledning, prosjektjobbing og prosjektledelse etc. Gran skriver at bedriftenes primære motiver for å sponse kulturtiltak- eller aktører er for å oppnå sosial legitimitet, omdømmebygging, bedre den interne kulturen i bedriften osv. De ønsker med andre ord å knytte til seg verdier de anser som kjerneverdier i kulturlivet, nemlig symbolske verdier. Kulturaktørene på sin side ønsker stort sett å oppnå ytelser av mer materiell karakter gjennom et sponsorsamarbeid: Økonomiske midler, varer og tjenester, økonomisk kompetanse og nytt og større publikum (Gran og Hofplass 2007:70).

Tidligere rådet det fra kulturaktørenes side en større skepsis rundt sponning av kulturen fra det private næringsliv. Man var redd de nye sponsorene ville legge føringer på repertoaret og at kunstens autonomi ville bli svekket. Denne skepsisen synes å ha blitt kraftig nedtonet. Sponsorene legger seg lite opp i hva kunstinstusjonene- og aktørene oppfører og slik sett forblir kunsten autonom. Men bedriftene kan ha ønsker som på sikt vil endre kunstnerens rolle og kunstinstusjonenes image og funksjon ifølge Gran og Hofplass. De kan kreve bruksrett til scene og sal, de ønsker workshops og events, og de ønsker profesjonell underholdning på julebordet (Ibid:214). Slik ser vi at sponsorene tar stadig større del i kulturlivet og at det nærmest dannes en egen kulturpolitikk der statlig styring og kontroll er fraværende. Det private næringslivet krever, på samme måte som staten, gjenytelser for de pengene de spytter inn i kultur-Norge. Skillet mellom det private og det offentlige rom viskes gradvis ut, og bedriftene blir økonomiske medprodusenter i kulturlivet (Ibid:213-215). Næringslivets inntreden i kulturlivet er derfor preget av en ambivalens; på den ene siden bidrar næringslivet med økonomiske midler og økonomisk kompetanse som kommer kulturlivet til gode, mens det på den andre siden vanskelig lar seg gjøre å stikke under en stol at næringslivets interesser til syvende og sist handler om penger og at deres inntreden i kulturlivet er basert på dette:

For næringslivet er estetikken primært interessant hvis den kan konverteres til den dominerende kapitalformen, nemlig til penger som igjen kan reinvesteres os. osv. For næringslivet handler den estetiske kapitalen hovedsakelig om konkurransefortrinn, synliggjøring, forbedret image og lignende, altså om ting som på sikt kan gi økonomisk gevinst. (Gran og De Paoli 2005:53).

Kultursponsingen øker i omfang. I 2006-2007 sponset 33 % av norske bedrifter kulturlivet, og kultursponsingen er kommet for å bli. Sponsingen retter seg i hovedsak mot de store nasjonale institusjonene og amatørvirksomhet. At amatørvirksomheten i så stor grad får sponsormidler kan henge sammen med at mange bedrifter ønsker å styrke det lokale kulturlivet for derigjennom å oppnå et godt rykte om en sosialt ansvarlig bedrift, noe som igjen vil komme bedriften økonomisk til gode (Gran og Hofplass 2007:65-66). De som sliter mest med å få sponsormidler er aktørene innenfor samtidskunsten, noe som kan skyldes at denne kunsten tradisjonelt har vært kritisk til kapitalisme og næringsliv (Ibid:75). Dette går ut over samtidsscenen, og slik ser vi at de som kanskje trenger sponsorpengene mest, nemlig aktørene i det frie feltet, har vanskeligst tilgang på dem.

Den offentlige støtten er fremdeles toneangivende. Kun 2 % av NTOs medlemmers totale driftsinntekter i 2005 utgjorde sponsormidler (Ibid:20), mens det i 2008 hadde en minimal økning til 2,7 % (nto.no)¹⁷. Sponsorpengene er likevel et nødvendig supplement til norske kulturaktører, noe NTOs undersøkelse om medlemmenes sponsorinntekter også viser. I perioden 1999-2004 økte den offentlige støtten til kulturlivet mindre enn tilskudd fra private kilder (Grund 2008:84 – refererer til Gran 2005). Så lenge det offentlige ikke bidrar med nok ressurser til å opprettholde og utvikle mangfoldet i norsk kulturliv, er sponsorene svært viktige bidragsytere: ”Kultursponsing eller kultursamarbeid er blant annet et svar på den økonomiske ressursknappheten som kulturpolitikken tillater. I dag er Ibsenfestivalen på Nationalteatret finansiert av private sponsorer.” (Gran og De Paoli 2005:23).

Oppsummert

Vi har i dette kapitlet sett at staten støtter teaterkunst og annen kunst hovedsakelig på grunn av de verdiene kunsten representerer: ”Staten har ønsket å støtte scenekunstinstitusjoner fordi de representerer verdier – det er scenekunstens iboende godhet staten vil betale for.” (Grund 2008:187). I tillegg til at kommunene og fylkeskommunene kan støtte kunst økonomisk (på bakgrunn av økonomiske bevilgninger gitt av Regjeringen), opererer staten med flere ulike

¹⁷ NTO favner et bredt spekter av medlemmer, og både orkestrene og Den Norske Opera og Ballett mottar en betydelig større andel sponsorinntekter enn teatrene, noe man bør ta med i betraktningen når man får presentert slike tall.

forvaltningsinstanser – noe støtte går direkte over statsbudsjettet mens noe går via armlengdes organer som Norsk kulturråd. Det kan oppstå konflikter mellom styringsnivåene pga. at det er ulikt fokus på hva og hvor mye innenfor kunsten som bør støttes, og det kan også oppstå konflikter mellom teaterfeltet og bevilgningsinstansene fordi ulike beveggrunner for kunsten vektlegges. Det er formulert en rekke krav fra statlig hold overfor teaterfeltet som må imøtekommes for at den økonomiske støtten kan gis. Disse kan komme i konflikt blant annet med tanken om den kunstneriske autonomi – noe vi skal se nærmere på i kapittel 5.

Næringslivet er kommet stadig sterkere på banen innenfor kulturen og sponser i relativt stor grad de største institusjonene og lokal amatørvirksomhet. Dette er også med på å sette preg på kunsten i de ulike virksomhetene. Vi skal nå se nærmere på teaterfeltet og dets organisering, økonomiske forhold og kunstneriske ambisjoner, før jeg skal diskutere hvordan teaterkunsten påvirkes av at den ligger i et krysningsfelt og derigjennom tegne et kart av dette feltet.

4. Teaterfeltet – kunst, økonomi og organisering

I denne oppgaven ser jeg teaterfeltet i møte med ulike interesser som et spenningsfelt. Disse interessene er, i dette tilfellet, kulturpolitiske mål, økonomiske krav og krav om organisatoriske endringer som en følge av disse. Jeg har i det foregående kapitlet sett hva de kulturpolitiske målene er og hvordan de også gir seg utslag i en kulturøkonomi som føres overfor teaterfeltet. I dette kapitlet skal vi se hva teaterfeltet selv har av interesser og visjoner, og i kapittel 5 vil jeg så se nærmere på en del av de konfliktene som oppstår som en følge av at de ulike interessene møtes i et krysningsfelt.

4.1 Nasjonale institusjoner

Når jeg i det følgende skal redegjøre for de nasjonale institusjonene hva angår kunstneriske, organisatoriske og økonomiske visjoner og realiteter, kunne hvilket som helst nasjonalt teater vært brukt som eksempel. Nationaltheatret er imidlertid den av de nasjonale scenene som får mest tilskudd fra staten. Samtidig kunne det vært interessant å se nærmere på Det Norske Teatret som gjorde en økonomisk snuoperasjon på begynnelsen av 2000-tallet etter økonomiske nedgangstider på 90-tallet, men som fremdeles fremmes i media som et teater som sliter på den økonomiske siden. Valget har, av årsaker som er nevnt tidligere, likevel falt på Nationaltheatret, men Det Norske Teater vil bli nevnt der jeg anser det som hensiktsmessig. I det følgende bør det imidlertid tas høyde for at Nationaltheatret ligger som et bakteppe for redegjørelsen. Det samme gjelder for redegjørelsen av regionteatrene og det frie feltet hvor hhv. Agder Teater og Tidemands Teater og Høy og Hannemann ligger til grunn.

Kunstneriske visjoner og repertoar ved Nationaltheatret

Nationaltheatret åpnet i 1899 og ble en viktig del av nasjonsbyggingen i forkant av og etter unionsoppløsningen med Sverige i 1905. Denne historien har ligget dypt i teatret, og tradisjon er et begrep som stadig går igjen i omtale av det. Teatret er Norges største og huser, i følge dem selv, landets ledende innen teaterkunsten, og kun de ”aller beste iscenesettere fra inn- og utland inviteres til å realisere det kunstneriske programmet.” (nationaltheatret.no a).

Nationaltheatrets uttalte mål er å bli anerkjent ”som et av Europas ledende teatre; tradisjonsrikt og grensesprengende.” (Ibid). Fremgangsmåten deres for å nå dette målet er å sette både klassikere og samtidsdramatikk på repertoaret i oppsetninger som i følge dem selv kan betegnes som grensesprengende og aktuelle. Videre hevder de at repertoaret, ved siden av

å ha denne balansen mellom ny og klassisk dramatikk, kjennetegnes ved høy kvalitet (ibid).

Teatersjef Hanne Tømta sier i forordet til repertoarmagasinet *National våren 2009* at

Nationaltheatret består i kraft av sin egen tyngde. Tradisjonsrikt og grensesprengende. Utfordrende og underholdende. Ekspressivt og lavmælt. Men først og fremst kvalitetsmessig suverent. Vi snakker om landets beste ensemble, et hus fullt av høyst kompetente folk og et formidabelt nettverk av kontakter, både nasjonalt og internasjonalt. (...) Min rolle som teatersjef er å legge forholdene til rette for å frigjøre alle gode krefter, og samtidig rette dem mot ett felles mål: kvalitet. (...) Mitt mål er at så mange som mulig skal finne veien til teatret, og at de skal oppleve kvalitetsmessig store øyeblikk av dyp, menneskelig karakter. Sammen. (Repertoarmagasinet *National våren 2009*:3)

Det spares ikke på superlativene når teatersjefen beskriver både sitt ensemble, teatrets tradisjoner og dets repertoar. Det kan synes som at teatret er et superhus der ingenting setter grenser for hva menneskene som befolker det kan klare. At teatret representerer så motsetningsfylte verdier som tradisjon og grensesprengning synes ikke å være et problem for teatrets øverstkommanderende. Det kommer i alle fall ikke frem i teatrets publikumsfrieri. Disse verdiene er, som vi så i forrige kapittel, en del av statens krav til teatrene. Da jeg spurte min informant fra Nationaltheatret om hun hadde en opplevelse av at noen av kravene fra staten kolliderer, svarte hun at ”kravene er ikke innbyrdes motstridende, men det kan være et spørsmål om prioritering dersom rammene ikke strekker til for å imøtekomme dem. Det kan ligge en potensiell konflikt mellom kvantitet og kvalitet.” (Informant fra Nationaltheatret).

Nationaltheatret forbindes gjerne med de store klassikerne. Bjørnson og Ibsen troner utenfor teatret og gir den forbipasserende antydning om hva som spilles på scenene innefor. Og det spilles mye klassikere eller ulike behandlinger av klassikerne her. Vinteren og våren 2009/2010 spilles for eksempel Tsjekhovs *Måken*, Shakespeares *Romeo og Julie*, og for barn spilles *Pinocchio*. Ibsen er en gjenganger, i 2008 gikk både *Brand*, *Rosmersholm* og *En Folkefiende* på teatrets scener. *Et Dukkehjem* er populært – det ble satt opp i Ibsenåret 2006 – kun to år etter at det sist var satt opp, og det ble igjen satt opp i en moderne versjon i 2007 under navnet *Kaldt produkt*. I 2007 ble Williams’ *Glassmanesjeriet*, Ibsens *Vildanden*, Becketts *Vente på Godot*, Holbergs *Erasmus Montanus* og Pinters *Hjemkomsten* satt opp (Nationaltheatrets årsmeldinger for 2007 og 2008, Nationaltheatrets elektroniske forstillingsarkiv). Alle som klassikere å regne selv om noen er av nyere dato enn andre. Men det er ikke bare dramaklassikere som settes opp. Ved siden av Jon Fosse er det også oppsetninger og nytolkninger av litterære tekster og lyrikk som iscenesettes på landets største scene. Eksempler er iscenesettelsen av Hamsuns *Markens Grøde* i 2007, *En vanlig dag i*

helvete som var basert på Tor Ulvens forfatterskap og *Sult* av Hamsun, begge fra 2008. (Nationaltheatrets årsmeldinger for 2007 og 2008). På den eksterne scenen Torshovteatret har det vært tradisjon for at Nationaltheatrets skuespillere skal få utfolde seg litt mer eksperimentelt. Hvert annet år plukkes det ut en gruppe – det kan være kun skuespillere eller det kan være skuespillere og instruktør – som skal ha denne scenen som sin scene i to år. Da er det opp til denne gruppen i fellesskap å finne ut av hva de skal sette opp og hvordan uttrykket skal være, og de får bygningen, teknisk personale og et visst budsjett til rådighet. Hvor eksperimentelt det som vises på denne scenen kan sies å være varierer både fra oppsetning til oppsetning og fra gruppe til gruppe. Scenen bærer nok likevel noe preg av å være et sted der skuespillerne får ”leke seg” mer enn på de større scenene på Karl Johans gate.

Klassikere i ny og gammel innpakning, med unntak av noe samtidsdramatikk og iscenesettelser av nyere tekster er med andre ord det vi finner av repertoar på Nationaltheatret. Ser vi på de andre nasjonale institusjonene i sammenheng med Nationaltheatret, ser vi en tydelig profilinndeling dem imellom. Mens Nationaltheatret forbindes med klassikerne og samtidsdramatikk, forbindes Det Norske Teater med musikal, iscenesettelser av romaner og norsk dramatikk, og i 2008 så vi dette gjennom oppsetninger som *An-Magritt*, *Which Witch Jungelboka*, *Peter Pan*, *Få meg på for faen* og *Veitvet Story 2* (Det Norske Teatrets årsmelding for 2008). Den Nationale Scene i Bergen forbindes, som Nationaltheatret, med klassikere, men må også ivareta regionale hensyn, noe som gjenspeiles i repertoaret. I 2008 hadde teatret oppsetninger som *Les Miserables*, *En handelsreisendes død*, *Kulde*, *Panikk i kulissene* og barneforestillingene *Dyrene i hakkebakkeskogen* og *Karius og Baktus* (Den Nationale Scenes årsrapport for 2008).

Nationaltheatret arrangerer også årlig festivaler; Ibsenfestivalen annethvert år og Samtidsfestivalen annethvert år. I disse ser vi konkrete produkter av at Nationaltheatret satser både på tradisjon og på fornyelse, selv om innholdet i de enkelte festivalene som regel diskuteres friskt i etterkant. Åpningen under samtidsfestivalen 2009 på Nationaltheatret var Maxim Gorkijs *På bunnen*. Stykket er fra 1902, og denne åpningsoppsetningen var ikke spesielt nyskapende i form eller regi, noe som fikk flere av publikummerne til undre seg over dette valget etter forestillingen. I etterkant ble det arrangert debatt på Litteraturhuset i Oslo der følgende spørsmål ble stilt; ”Årets samtidsfestival åpnet med Maxim Gorkijs” *På bunnen*” fra 1902 – en over hundre år gammel klassiker. Betyr det at et hvilket som helst stykke kan

være «samtidsteater» så godt som noe?” (litteraturhuset.no).¹⁸ På samme måte som Samtidsfestivalen ikke alltid bærer et tydelig preg av fornyelse, representerer heller ikke alltid Ibsenfestivalen tradisjon i ordets, nettopp, tradisjonelle forstand (det er vel heller ikke tanken at den skal). Her finner vi som oftest Ibsen i ny innpakning, men tradisjonen ligger likevel i at folkedikteren Ibsen minnes, mens det ligger fornyelse i at tekstene hans på ulike måter aktualiseres gjennom oppførelsespraksis og omskrivninger. Festivalene betegnes som viktige ”for utviklingen av scenekunst i Norge og promoteringen av norsk scenekunst internasjonalt.” (Nationalteatrets årsberetning for 2008:3). Ellers samarbeider teatret jevnlig med ulike samarbeidspartnere – både kunstnerisk og økonomisk, de gjester innimellom utenlandske scener, og de er vertskap for utdelingen av Den Internasjonale Ibsenprisen.

Alle disse egenskapene ved teatret bidrar til å hente et publikum som i følge årsmeldingene for både 2007 og 2008 er ”bredt og variert”. Det forklares ikke noe nærmere om hvem dette brede og varierte publikummet er, men man kan tenke seg at det er et bredt og variert publikum innenfor visse samfunnsgrupper. Sosiologen Arild Danielsen har gjort en studie av kunst- og kulturpublikum, *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*, publisert i 2006, hvor han oppgir at han ønsker å bidra til en bedre teoretisk forståelse av det vi kaller publikum (Danielsen 2006:15). Det er en undersøkelse som tar for seg det norske publikummet i ulike kunstinstitusjoner, og han har benyttet seg av tallmateriale fra SSB fra hele 1990-tallet, i tillegg til at han har gjort egne studier i løpet av 2001-2002. I denne studien viser det seg at avgjørende faktorer for om folk oppsøker teatret eller ikke, avhenger av praktiske forhold og kulturelle og sosiale skillelinjer. Bl.a. er utdanningsnivå en faktor som gjør seg gjeldende. Undersøkelsene hans viser imidlertid videre at det aldersmessig er stor spredning blant teaterpublikum (Ibid:24,38,91). Når Nationalteatret skriver i sine årsberetninger at publikummet er bredt og variert, finner vi altså studier som tyder på at dette nok er en sannhet med modifikasjoner. Da jeg spurte om dette i intervju med en representant fra teatret, utdypet hun at de har et stødig kjernepublikum bestående overveiende av kvinner med høy utdanning og over middels inntekt. Men hun presiserte at utviklingen de ser i sine jevnlig publikumsundersøkelser er at det stadig blir flere unge publikummere (informant fra Nationalteatret).

¹⁸ Jeg overvar ikke denne debatten, og jeg lyktes ikke i å få Hanne Tømte som informant (hun satt i panelet i debatten), så utfallet av debatten kjenner jeg ikke. Jeg nevner debatten likevel for å understreke engasjementet rundt disse festivalene.

Økonomi, organisasjon og sponsorer

Nationaltheatret er et aksjeselskap der staten eier alle aksjene. Teatret får i sin helhet offentlige tilskudd herfra, i tillegg til at det mottar noen midler fra sponsorer. I 2008 mottok teatret 135 379 000 kr av staten i støtte til ordinær drift, i tillegg til 500.000 kr øremerket Den Internasjonale Ibsenprisen. Sammen med pengene fra staten følger et tildelingsbrev med gjenytelsene, eller kravene, som staten forutsetter oppfylt i det teatret mottar de økonomiske midlene. For denne summen og de egeninntektene teatret klarer å hente inn skal ikke teatret bare drifte en stor organisasjon med alt det innebærer av lønninger, pensjonsforpliktelser, vedlikehold og kompetanseheving, de skal også produsere kunst på høyt kunstnerisk nivå, de skal appellere til et bredt publikum, de skal ha begrepet ”mangfold” i mente, de skal utfordre og de skal forvalte den nasjonale kulturarven. Det kreves derfor mye av teatersjefen, noe som ble tydeliggjort da ny teatersjef skulle ansettes etter at Eirik Stubøs åremål gikk ut i desember 2008. Styrelederen ved teatret uttalte at de så etter en kandidat som kunne følge den tidligere sjefens suksess både publikumsmessig, kunstnerisk og økonomisk (scenekunst.no c). En teatersjef skal kunne mer enn bare å sette opp kunstnerisk godt teater:

En god teatersjef både ”tør” å ta kunstneriske sjanser, trekker publikum og har evnen til å administrere og håndtere mennesker. Sjefen må ha faglig autoritet uten å være autoritær og ha evnen til å gi teatret en dynamisk og fornyelsesorientert bedriftskultur. (Grund 2008:192)

På 1980- og 90-tallet så vi flere eksempler på at teatersjefer nærmest neglisjerte den økonomiske og administrative siden ved driften av teatrene, og flere av dem måtte forlate sjefsstolen (Grund 2008:193). Dette skjedde også på Nationaltheatret. Teatersjefen er likevel ikke helt overlatt til sin egen styring. Hun må rapportere til teatrets styre, som er bindeleddet mellom teatrets ansatte og ledelse, og dets eiere. Styret ved Nationaltheatret består av syv personer og fire vararepresentanter, hvorav to er de ansattes representanter, mens de øvrige er oppnevnt av Kultur- og Kirkedepartementet (nå Kulturdepartementet). Styret er institusjonens øverste organ og skal påse at teatret driftes på en forsvarlig måte – både kunstnerisk og økonomisk (Ibid:194).

Teaterbygningen er bevaringsverdig og trenger stadig oppgraderinger og vedlikehold. I 2007 mottok teatret 2,6 mill kr i øremerkede midler til rehabilitering og oppgradering (Nationaltheatrets årsmelding for 2007:8), og teatret setter hvert år av penger til fremtidig vedlikehold. For både 2007 og 2008 var denne summen på 500.000 kr (Nationaltheatrets årsberetning for 2008:11). Det ble i St.meld.nr.32 (2007-2008) *Bak kulissene* forslått at

Nationalteatret skulle overlate forvaltningen av bygget til Statsbygg for å møte teaterhusets særskilte krav og utfordringer rent bygningsmessig og teknisk. Dette er tatt til følge av teatret og de skriver i årsmeldingen for 2008 at en forvaltningsmodell der Statsbygg overtar forvaltningen av bygningen, er under utredning (Nationalteatrets årsberetning for 2008:5).

Nationalteatret sponses av DnBNOR, Telenor og OBOS. Til sammen fikk teatret 5,2 mill sponsorkroner i 2008, hvorav 3,7 mill gikk til avvikling av Ibsenfestivalen – der for øvrig de statlige kravene/målene som internasjonalt samarbeid, nyskaping og utvikling særlig står i fokus. 1,4 mill av disse sponsorkronene er brukt til gjenytelser til sponsorene. 1. mill kr av sponsorinntektene er satt av til fremtidige festivaler, mens 0,5 mill er satt av til prosjekter i DnBNORs regi (Nationalteatrets årsberetning for 2008:12). Disse sponsorene er ute etter noe mer enn logoen sin i programbladet og billetter til sine ansatte. Anne-Britt Gran titulerer denne formen for sponsorater, som oppstod på 1990-tallet, for andre sponsorgenerasjon (Gran og Hofplass 2007:51). De betegnes som en generasjon sponsorer som ønsker å oppnå en ressursutveksling mellom to ulike bransjer, for eksempel en utveksling av kompetanse gjennom sponsoratene. I tillegg er sponsing i større grad blitt en del av merkevarebyggingen til mange bedrifter, de vil assosieres med verdiene som den sponsede uttrykker. Disse aspektene ved sponsingen bekrefter DnBNOR at er et hovedmål når de i magasinet *Nasjonal våren 2009* uttaler at deres begrunnelse for å støtte opp om Nationalteatret, foruten å ta sin del av samfunnsansvar gjennom å støtte norsk kulturliv, er ønske om og verdien av å utveksle kunnskaper og erfaringer mellom teatret og konsernet (repertoarmagasinet *Nasjonal våren 2009*). På samme måte som sponsorene uttrykker at de med sponsingen ønsker å oppnå både et positivt omdømme og ressursutveksling, uttrykker de ansatte ved teatrene også den samme holdningen til sponsingen. Min informant på Nationalteatret uttalte at ”Teatrets samarbeid med næringslivet har betydning utover den økonomiske overføringen. Det er et gjensidig tillitsforhold som påvirker vårt – og våre samarbeidspartneres omdømme.”(Informant fra Nationalteatret). De anser med andre ord ikke sponsorene som veldedige givere, men mer som likeverdige partnere der begge parter bidrar med det de har av midler og kompetanse.

4.2 Regionale institusjoner

Regionteatrene er kulturelle produkter av den distriktspolitikken som ble ført i Norge på 1970-tallet. Kulturen skulle ut til bygd og by – ikke sentraliseres i de største byene, og disse teatrene er således resultater av en politikk med instrumentelle distrikts- og kulturpolitiske

motiver (NOU 2002:8:8). De ulike regionene i landet fikk etter hvert sine teatre med bevilgninger til å drive en profesjonell teaterdrift. Slik er, ifølge Arnestad, Gladsø og Langdalen i rapporten *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970-93* etableringen av disse teatrene en ”realisering av nasjonal kulturpolitikk på regionalt nivå” (Arnestad, Gladsø, Langdalen 1995:3). De regionale institusjonene skal imidlertid i stor grad ivareta regionale og lokale behov, og de må dermed innlemme dette målet i sine utarbeidelser av bl.a. repertoar, og det er også ønskelig at de sysselsetter personer med lokal tilknytning. En slik lokal forankring kan vi anta at vil føre til høyere deltakelse fra lokalbefolkningen og derigjennom oppnås målet om et ”bredt teatertilbud”. Dette er faktorer som kan være vanskelig å forene med andre krav som settes til institusjonene, som for eksempel krav om høy egeninntjening.

Kunstneriske visjoner og repertoar ved Agder Teater

Jeg har valgt å bruke Agder Teater som eksempel i min behandling av de regionale institusjonenes visjoner og realiteter innenfor de politiske rammene som foreligger. Agder Teater er foreløpig det yngste av landets regionale teater og ble etablert i 1991, men fikk regionteaterstatus først i 1995. I tillegg til å iscenesette på sine fire faste scener (tre i Kristiansand og en i Grimstad), har teatret, som de andre regionteatrene, turnéplikt. Teatret driver også kulturhus på oppdrag fra Kristiansand kommune, som det blant eiere og ansatte er mange delte meninger om nytten og virkningen av, noe jeg kommer tilbake til senere.

Da teatret ble etablert på begynnelsen av 90-tallet var formålet å ”produsere profesjonell scenekunst på høyest mulig kunstnerisk nivå i Agder fylkene.” (Teatrets strategiplan 2006-2009:3). I strategiplanen deres står det videre at teatret skal ”ivareta, formidle, speile, utfordre og påvirke landsdelens kulturelle arv og egenart” (ibid). Dette skal oppnås gjennom bl.a. å favne hele regionen, stimulere til økt tilfang av lokal dramatik, og tilrettelegge for økt vekst hos regionens unge talenter (ibid). Agder Teater skal, sammen med Opera Sør og Kristiansand Symfoniorkester, flytte inn i det nye teater- og konserthuset Kilden ved vannkanten i Kristiansand i 2012. Dette forberedes på ulike vis; teatret har inngått flere samarbeid med de to nevnte organisasjonene de siste årene og dette skal de fortsette med, de ønsker å styrke både den kunstneriske og den teknisk-administrative staben og de ønsker å øke antall egenproduksjoner (ibid:4-5). Mange av målene i strategiplanen tyder på at teatret ønsker å heve seg noe både når det gjelder det kunstneriske og det mer tekniske og organisatoriske. Pr. 2006 var teatrets mål å etablere et kunstnerisk ensemble på 6-8 skuespillere engasjert på

åremålsbasis, videreutvikle og styrke produksjonsenhetene, utvikle en hensiktsmessig drifts- og organisasjonsmodell, og sikre kontinuitet på sine utendørsarenaer. De skal i følge strategiplanen henvende seg til, ikke bare en bred publikumsgruppe, men til *alle* publikumsgrupper, og dette skal de oppnå gjennom å satse på et bredt repertoar (Teatrets strategiplan 2006-2009:4). I dag (2009) prøver teatret å oppnå sitt mål om profesjonell scenekunst på høyest mulig kunstnerisk nivå gjennom egenproduksjoner og en del innkjøpte forestillinger. Den kulturelle skolesekken inngår dessuten som et viktig element i teatrets satsing på barn og unge (Agder Teaters årsberetning for 2008). Skuespillerstaben er imidlertid fremdeles beskjeden.

Teatret har siden 1996 arrangert Den Internasjonale Figurteaterfestivalen annethvert år. Den har vokst både i omfang og omdømme, den tiltrekker seg mange internasjonale aktører, og festivalen regnes nå som en av Nord-Europas ledende i sitt slag, skal vi tro teatret selv. Festivalen skal ifølge strategiplanen være en viktig del av teatrets virksomhet og danne basis for videre kompetanseutvikling (teatrets strategiplan 2006-2009:5). Teatret får både økonomisk, kunstnerisk og praktisk drahjelp av ulike samarbeidspartnere til å arrangere denne (agderteater.no a).

Ellers preges repertoaret på Agder Teater av en del barneforestillinger, noe lokaltilknyttet dramatik (som *Spelet om Kråka* som settes opp i Kråkevika i Spangereid på sommerstid), og klassikere i Fjæreheia som inntil nylig har vært en tradisjon – her har både *Brand*, *Peer Gynt* og *Hamlet* fått vandre i steinbruddet. Operaoppsetninger har tiltatt etter at teatret har begynt å samarbeide med Opera Sør og Kristiansand Symfoniorkester, og det vil muligens øke i omfang etter at Ingrid Forthun har overtatt som teatersjef. Hun har kompetanse innenfor både musikk og teater og har, etter at hun overtok sjefstolen våren 2009, gitt inntrykk av at hun er opptatt av å gjøre store produksjoner frem mot og etter innflytting i Kilden i 2012 ettersom det er flere større produksjoner som har vært iscenesatt det siste året (for eksempel *La Boheme*, *Spellemann på taket*). Ellers har teatret deltatt i flere samproduksjoner, i tillegg til at de huser gjestespill. Teatret driver også kulturhusdrift for Kristiansand kommune. Dette er en mye omdiskutert drift, men det ser ut til at de fleste både i teatrets stab og eierside nå er enige om at dette ikke har en særlig positiv virkning på selve teaterdriften. Min informant i Kristiansand kommune sier at kulturhusdriften tar for mye av teatrets tid og ikke minst ressurser, og han registrerer også en utålmodighet fra statlig hold angående denne driften. Staten vil ha *teater* i teatrene (Informant i Kk). Informanten i Vest Agder Fylkeskommune

(VAF) sa seg også enig i at det er riktig at kulturhusdriften nå fases ut, men påpeker at denne driften tross alt muliggjorde opprettelsen av regionteatret og at den i starten antakelig gjorde teatret mer tilgjengelig for menneskene i regionen (Informant i VAF).

Økonomi og sponsorer

Agder Teater er organisert som et aksjeselskap der staten, fylkeskommuner og kommuner eier aksjene, og staten dekker 70 % av det offentlige tilskuddet, mens de øvrige eierne til sammen dekker 30 %. Teatret har mange på eiersiden; foruten staten står både Kristiansand kommune, Vest-Agder Fylkeskommune, Aust-Agder Fylkeskommune, Grimstad kommune og Arendal kommune som eiere. I 2008 fikk teatret 16 132 744 kr i støtte fra staten mot 14 509 000 kr i 2007. Samlet ordinære offentlige tilskudd var 26 734 744 kr i 2008 (Agder Teaters årsberetning for 2008). Vinteren 2009 gikk direktøren for Agder Teater ut i media og uttrykte at dette var for knappe midler til å drifte et regionteater for, at det gikk på bekostning av oppsetninger, og at teatret trenger tre ganger så mye økonomisk støtte når de skal flytte inn i nytt hus i 2012 (nrk.no). Kritikere har spurt om det er teatrets ressursutnyttning det er noe galt med, eller om det er kulturhusdriften som tapper teatret for penger (idalou.no b). Da jeg konfronterte styreleder i Agder Teater med dette i intervju med henne, svarte hun at ”vi har klart ikke det økonomisk handlingsrommet vi mener vi trenger til opptrapping og kompetanseheving fram mot det [innflytting i Kilden].” (styreleder i Agder Teater), og videre:

Det kan godt tenkes at ressursene kan utnyttes bedre enn i dag, og det er et kontinuerlig fokus på ressursbruk og økonomi. Det arbeides aktivt med samordning av administrative ressurser mellom Agder teater, symfoniorkesteret og Opera Sør. (Styreleder i Agder Teater).

Administrativ samordning med Opera Sør og Kristiansand Symfoniorkester var også noe av det min informant i kultursektoren i Kristiansand kommune pekte på som en mulig ressursbesparelse etter innflytting i Kilden. Min informant i fylkeskommunen svarte klart nei på spørsmålet om det var flere offentlige kroner teatret trenger for å klare seg, og begrunnet det med følgende:

Det er ikke størrelsen på den ordinære offentlige driftsstøtten som nødvendigvis er for lav, men relasjonen mellom ambisjoner, forpliktelse overfor eierne, drift- og innholds krav fra staten, i kombinasjon med måten teatret driftes som gjør at pengene ikke strekker til. Regionteatre med tilsvarende og lavere støtte har vist større produksjonsvolum og kvalitet. (Informant i VAF)

Eiere og styret er tydelig opptatt av at teatret ikke driftes økonomisk effektivt slik det er nå, og de er tilsynelatende opptatt av - ikke bare å få mer penger av staten - men også av å finne løsninger innad i organisasjonen slik at ressursfordelingen blir mer fornuftig.

Teatret har noen samarbeidsavtaler og sponsorer og er avhengig av disse bl.a. for å gjennomføre Figurteaterfestivalen. Sponsorene, eller samarbeidspartnerne Agder Energi, Nordea, Fædrelandsvennen, Universitetet i Agder og Telenor gir økonomiske bidrag som i 2008 var på 500.000 kr, og de mottar gjentelser fra teatret i form av billetter og tjenester. Dette samarbeidet ”gjør at teatret kan øke sin aktivitet med større og flere produksjoner. Samarbeidet gjør at teatret får en større kontaktflate i regionen, og samarbeidspartnerne er et viktig redskap i utvikling av samspillet mellom næringslivet og kulturlivet på Agder.”

(agderteater.no b). Anne-Britt Gran peker på at sponsormidlene til Agder Teater inngår i teatrets driftstilskudd og dermed vil institusjonen komme i en svært sårbar situasjon dersom sponsorpengene skulle bortfalle (Gran og Hofplass 2007:20). Det er en vanlig oppfatning at sponsormidler bør benyttes til tiltak utenom den vanlige spilleplanen, det vil si tiltak som ikke er nødvendige for institusjonens kvalitets- og produksjonsnivå, nettopp fordi disse midlene er mer sårbare enn de offentlige tilskuddene som det er en viss stabilitet over (Grund 2008:198). Slik er det altså ikke i Agder Teater, her går midlene inn i de ordinære driftsmidlene, og teatret fremstår som økonomisk sårbart. Om teatret drifter dårlig eller om det er tilskuddets omfang som er årsak til de knappe driftsmidlene har blitt diskutert på flere nettsteder og i media. Sammenlignet med andre regionteatre kan det virke som at det er det førstnevnte som er problemet, i alle fall hvis vi skal følge tankerekken til Ida Lou Larsen:

I 2009 mottar Agder Teater 17 633 millioner i statsstøtte. Av de ni teatrene som er «regionteatre» og ikke «landsdelsscener», er det bare to som mottar mer enn Agder. Det ene er Nordland Teater med 19 907 millioner, det andre er Teater Ibsen som mottar 19 305 millioner. Pussig nok er de to teatrene de som, sammen med Agder Teater, har laget færrest oppsetninger i den senere tid. (...). De seks øvrige regionteatrene mottar altså mindre penger enn Agder Teater, samtidig som de setter opp flere produksjoner. De sysselsetter også flere. Teatret Vårt, det teatret som med 16 431 millioner i statsstøtte ligger nærmest Agder Teater, har for eksempel 10 administrativt, åtte kunstnerisk ansatte og et skuespillerensemble på fem, mens Agder Teater med litt over en million mer har sju administrativt og sju kunstnerisk ansatte, og slett ikke noe skuespiller-ensemble, iallfall hvis man skal tro teatrets hjemmeside. (idalou.no b)¹⁹

Til forsvar for teatret understreker informanten i Kristiansand kommune at Agder Teater tross alt er landets yngste regionteater, og at teatret ikke har hatt forutsetning til å opparbeide seg en

¹⁹ Tallene er noe endret i skrivende stund i forhold til når Ida Lou Larsen skrev denne artikkelen. Nå er det oppgitt på Teatret Vårt sine hjemmesider at de har en kunstnerisk stab på 14 personer hvorav 11 skuespillere, mens Agder Teater oppgir en skuespillerstab på 4 personer (www.teatretvart.no og www.agderteater.no c).

ressurskapital på samme nivå som mange av de andre regionteatrene (informant i Kk) – og slett ikke en ressurskapital som Teatret Vårt som er det nest eldste regionteatret og ble etablert i 1972, 23 år før Agder Teater.

Teatret har som nevnt fire faste scener; tre i teaterhuset i Kristiansand sentrum og en utendørscene i Fjæreheia ved Grimstad. Denne scenen er dyr i drift blant annet fordi den er sesongbetont. Det ble i 2008 etablert et eget selskap Fjæreheia Drift AS som skal gjøre denne scenen mer effektiv i drift, for det sier seg selv at en produksjon på denne scenen tapper teatret for penger til oppsetninger på de andre scenene. Men Agder Teater er et regionteater og skal ivareta hele regionens teaterbehov, ikke bare Kristiansands, og derfor må teatret også aktivt benytte andre scener enn teaterhuset i Kristiansand. Dette er et av konfliktpunktene for flere av landets regionale scener. Å turnere er dyrt, men en av teatrene hovedoppgaver er nettopp å imøtekomme hele regionens teaterbehov.

Organisering og lokal forankring

Teatret har som sagt mange på eiersiden. Dette ser noen av eierne som et problem, andre ikke. Informanten i VAF mener det er et gode med mange på eiersiden fordi

det derigjennom oppnås lokal forankring. Antallet eiere er ikke et problem i seg selv. Utfordringen ligger i at eierne representerer to fylker og to byer som er hvert sitt fylkessenter. Det gjør at regionalpolitiske hensyn, i flere tilfeller enn om teatret var for ett fylke, kommer foran de teaterfaglige når beslutningene tas. (Informant i VAF)

Min informant i Kristiansand kommune mente derimot at eierskapet er fordelt på for mange:

Det er altfor mange eiere. Det ser man i etterpåklokskapens lys – det er altfor mange interesser å ivareta og det er vanskelig å legge strategiplaner når det er mange eiere med ulike interesser. Vi, dvs. alle eierne, praktiserer armlengdes avstand-prinsippet i forhold til kunstneriske valg og legger oss ikke opp i det. De kunstneriske valgene skal tas innad i kunstinstitusjonen. (Informant i Kk)

Både representanten fra fylkeskommunen og representanten fra kommunen knytter teatret til dets lokale forankring. Slik blir regionteatrene plassert i et kryssfelt mellom de ulike styringsnivåenes kulturpolitikk:

Kommunen driver sin politikk, relativt uavhengig av statens kulturpolitiske linje; vi utformer selv egne krav til teatret ut i fra kommunale behov. Lojaliteten ligger definitivt hos teatret – ikke hos staten. Kommunen jobber *sammen med teatret* for å få mer penger av staten. Vi opplever ikke oss

selv som statens forlengede arm, og vi føler ikke selv at det er vår jobb å iverksette den statlige kulturpolitikken. (Informant i Kk)

Informanten fra fylkeskommunen sa også at deres primæroppgave er å ivareta egen kulturpolitikk, men at de ikke opplever at det er motstridende interesser mellom egen og statlig kulturpolitisk linje. Dette til tross; regionteatrene har eiere med ulike interesser og oppgaver å ivareta og dette preger teatrene. Regionteatre har blant annet plikt til å turnere, men for Agder Teater har dette vært vanskelig fordi de har huset den ene eierens, kommunens, kulturhusdrift. Informanten i VAF peker på at dette har gjort det vanskelig å få til turnering fordi ”turnering er en logistikk krevende og kostbar aktivitet. Kulturhusdrift har (...) gjort det vanskeligere å få til regionale turneer.” Hun oppgir grunner til dette;

Å forene eget kunstnerisk program med å være tilgjengelig for de arrangementer som tilbys fra markedet har ført til en gjensidig begrensning av begge aktivitetene. Fordi kulturhusdriften er kommersiell, og teatret har risikoansvaret dersom inntekten blir lavere enn forventet, har driften til tider gitt tap og ustabil økonomi. I den forstand har kulturhusavtalen bidratt til usikre driftsvilkår for teateraktiviteten. (Informant i VAF)

Der de nasjonale scenene kun har en eier å forholde seg til, har regionteatrene flere, og deres eiere har i mange tilfeller også ulike interesser. Dette kan i noen tilfeller, særlig der samarbeidet mellom de ulike eierne og teatrene, by på interne problemer.

4.3 Det frie feltet²⁰

Når det gjelder kunstneriske visjoner og repertoar hos aktører i det frie feltet, er dette så mangeartet at det umulig kan redegjøres rettferdig for det her. Generelt sier man gjerne at det i det frie feltet tradisjonelt sett har vært et mer utforskende, utfordrende og eksperimenterende teater. Likevel; ved denne begrepsbruken utelukker man en relativt stor gruppe innen det frie feltet, for eksempel mange av dem som driver med teater for barn. Rådgiver i Kulturdepartementet (2001) Tine Broch har uttalt til Sigrid Røyseng og Nils Asle Bergsgard i rapporten *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst* at ”den frie scenekunsten skal være mer nyskapende enn den institusjonelle.” (Bergsgard og Røyseng 2001:46) Dette begrunnes bl.a. med økonomiske forhold:

²⁰ Når jeg i denne oppgaven omtaler det frie feltet, inkluderer det alle aktører som befinner seg her – både den såkalte frilandsskuespilleren og friteaterskuespilleren. Jeg deler teaterfeltet i to: institusjonene (de nasjonale og regionene) og det frie feltet. Jeg opererer altså ikke med mellomfeltet som f.eks. Ellen Aslaksen opererer med i sin rapport *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår* (1997), som betegner frilanseren som har en fot innenfor begge leirene.

”kunstneriske eksperimenter er mindre risikofylte for den frie scenekunsten.” (Ibid).²¹ Om kunstnerne innenfor det frie feltet selv er enig i denne siste uttalelsen kan man jo undre på ettersom denne gruppen må avlevere detaljerte redegjørelser i sine søknader om knappe midler. Vi kommer nærmere innpå problematikken knyttet til scenekunstuttrykket i det frie feltet senere. Når det gjelder organiseringen og etableringen av den frie kunstneriske virksomheten, er denne svært ulik den institusjonelle. Ellen Aslaksen skriver i rapporten *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår* (1997) at

Institusjonsteatrene har en scene og et budsjett til rådighet som setter dem i stand til kontinuerlig drift av teatret. Institusjonsteaterskuespillerne får fast lønn og understreker betydningen av å kunne vie all sin oppmerksomhet til å drive med det de kan, nemlig å jobbe som skuespiller. De materielle og strukturelle betingelsene gir muligheter for kunstneriske utfordringer. I motsetning til institusjonsteaterskuespillerne har frigruppeskuespillerne en mer ”mangfoldig” økonomisk situasjon. (...). Institusjonsteaterskuespillerens dilemma var opplevelsen av *diskrepans mellom egne kunstneriske ambisjoner og teatrets*. For frigruppeskuespillerne er situasjonen *motsatt*. De har selv kontroll over kunstneriske valg, men har ofte ikke økonomiske ressurser til å realisere dem. Mange av dem deltar i hele den kunstneriske prosessen både i utviklingen av eventuelle manus og i utformingen av forestillingen som helhet. Frigruppeskuespillerne er i så måte *i like stor grad skapende som utøvende kunstnere*. (Aslaksen 1997:87)

La oss se nærmere på aktørene i det frie feltet og deres virke eksemplifisert med den nyetablerte frie gruppen Tidemands Teater (TT) inkludert duoen Høy og Hannemann (HH).²²

Kunstneriske visjoner og mål

Jeg har intervjuet representanter fra en relativt nyetablert fri gruppe, Tidemands Teater, der alle de tre faste medlemmene har utdanning fra en statsstøttet teaterfaglig utdanningsinstitusjon, nemlig linjen for Teaterproduksjon og skuespillerfag ved Høgskolen i Nord-Trøndelag (HiNT). Tidemands Teater var i 2009 med i Nisjlandet, et prosjekt knyttet til by:Larm som fungerer som en markeds- og utstillingsplass for kreative hoder (bylarm.no a). I presentasjonen av Tidemands Teater på Nisjlandets nettsider står det at denne gruppen skaper teater for folk flest:

²¹ Samtidig har vi sett tidligere (kap.3) at de institusjonene som mottar fast årlig støtte også forutsettes å være kunstnerisk nyskapende og eksperimenterende. Det kan derfor se ut til at dette kriteriet gjelder like sterkt uansett organisering, og at det i praksis ikke forventes mer av verken den ene eller andre i feltet.

²² Jeg vil igjen presisere at jeg ser begrensningen ved å bruke kun en, og i tillegg en nyetablert, gruppe i eksemplifiseringen av det frie feltet. Grupper som har jobbet lenge i det frie feltet kan ha andre syn og innspill til f.eks. søknadsprosedyrer og begrepsbruk, men jeg vil etter beste evne forsøke å få med disse perspektivene også ved hjelp av sekundærkilder. Fordelen med å bruke en nyetablert, ung gruppe er at deres engasjement fremdeles er brennende og optimistisk, og de har ikke hatt tid og erfaring ennå som skulle tilsi at byråkratiet som mange hevder at Kulturrådet representerer, har tatt gnisten fra dem.

Teater som er tilgjengelig for både mannen i gata og teaterkjenneren. I deres verden skal det å gå på teater være like attraktivt som å gå på kino. Det innebærer fort at de i tillegg til å bruke originale virkemidler og uttrykksformer må fortelle forståelige historier uten for mye “pling-plong”. Inspirasjonen hentes fra blant andre Tim Burton, Charlie Chaplin og Dario Fo, men også fra kunstens og musikkens verden, samarbeidspartnere og ikke minst egen fantasi. Mye av arbeidet deres er rettet mot barn og unge, blant annet gjennom Den Kulturelle Skolesekken. (bylarm.no b).

De utdyper om sine inspirasjonskilder i en e-post:

Inspirasjon kommer jo fra overalt. Men utdanningen vår har jo en del å si hvor hvordan vi produserer produkter. Tidligere medelever, lærere, kunst, musikk, samarbeidspartnere og vår egen fantasi er med på å skape og forme det vi gjør. Selve oppdraget og dets rammer er og med på å sette inspirasjonen i gang. Dette gjør i stand til å skreddersy produkter. (E-post fra Tidemands Teater).

Tidemands Teater har en stamme bestående av tre personer, men de henter inn andre krefter ved behov. Da jeg kom i kontakt med dem hadde de klar en forestilling som de ønsket å sette opp, en klovneforestilling av Ibsens *Vildanden* (titulert *Villanden*) der de involverte særlig tar i bruk de fysiske sidene ved skuespillerfaget. Her videreutvikler de metodene som de ble undervist i ved skuespillerutdanningen de har tatt. I *Villanden*-produksjonen hentet de inn Ida som står for regi, en jente med mye teatererfaring, men ingen profesjonell utøvende utdanning. Ida har, i tillegg til å ha studert teatervitenskap, hatt prosjektjobber ved flere av institusjonene i Oslo, deriblant Oslo Nye Teater og Nationaltheatret – sist under Samtidsfestivalen – og hun har også hatt flere jobber innen det frie feltet. *Villanden* er en forestilling for barn og unge spesielt utviklet av Ida og den ene skuespilleren i Tidemands Teater, Hanne, og de går som kunstnerisk team under navnet Høy og Hannemann. *Villanden* blir dermed et sammensmeltningsprosjekt mellom Tidemands Teater og Høy og Hannemann. Sistnevnte har utviklet egne visjoner og mål som de nå bruker Tidemands Teater som verktøy til å virkeliggjøre. Det var disse målene og visjonene som kom til uttrykk i søknadene som ble skrevet til Kulturrådet i forbindelse med prosjektet *Villanden*:

Høy og Hannemanns kunstneriske hovedmål er å tilføre teateret den umiddelbarheten, dynamikken, presisjonen, energien, musikaliteten og den fysiske humoren og lekenheten som man finner i dansen, å fortelle viktige historier på fysiske, lekne og morsomme måter. Vi elsker teksten og vi elsker bevegelsen, det er ingen motsetning mellom det vanskelige og alvorlige teatret og det morsomme, underholdene, fysiske teatret. Veien til en god balanse i dette finner vi gjennom forskning på tekstanalysens språklige presisjon projisert på rollenes psykofysikk (d.v.s. rollens psykologi og egenskaper former rollens kropp), gjennom improvisasjon som metode og ikke minst å la improvisasjonen påvirke teksten. (Fra HHs prosjektbeskrivelse til *Villanden*).

Videre skriver de at de ønsker å finne et teaterspråk som benytter seg av dansens virkemidler:

Vi anser det som et problem at teateret i all sin tekst og psykologiske realisme mangler dansens umiddelbarhet, det at du kan komme midt inn i en scene og likevel få en hel del ut av det. Vi ser det som vår oppgave å tilføre teatret den umiddelbarheten. I Villanden skal vi gjøre det ved å benytte oss av musikk hele veien, ved å la musikken underbygge karakterenes følelser, tanker og intensjoner. Ved å benytte oss av dansens egenskaper skal vi leke i Ibsens symbolisme, humor og alvor. (Fra HHs prosjektbeskrivelse til Villanden).

Med denne forestillingen, og med sine prosjekter generelt, vil Høy og Hannemann nå ut til barn og unge. De har dermed en klart avgrenset målgruppe, og de vil gjerne introdusere klassikerne for barn på en måte som fenger dem:

Høy og Hannemann har til syvende og sist et større mål: vi skal bli Norges beste på teater for barn og ungdom. De er vårt hovedfokus og målgruppe nummer én. Dette er en målgruppe som MÅ tas på alvor hvis ikke risikerer vi å miste dem for evig og alltid. Hvor ofte har vi egentlig sett en klassiker spesialdesignet for et ungdomspublikum? Ibsens Villanden er som skapt for dette. Vår Villandens tema er utformet med tanke på sitt publikum; ”ingen kan fortelle deg hvordan du skal leve og hva som er rett for deg”. (Fra HHs prosjektbeskrivelse til Villanden).

Prosjektbeskrivelsen lå ved søknaden til Norsk Kulturråd, men pengene har latt vente på seg.

Veien til finansiering

Gjennom å ta avstand fra de offentlige institusjonene har den frie scenekunsten plassert seg på siden av den politisk anerkjente scenekunsten. Samtidig markerer grenseoppgangen mot det kommersielle at en ikke ønsker at scenekunsten skal skapes med profitt eller publikums gunst for øye. Denne friheten er likevel illusorisk. Siden de frie scenekunstnerne insisterer på å arbeide profesjonelt og livnære seg gjennom sitt kunstneriske virke, må de henvende seg til bevilgende myndigheter og/eller et marked for å finansiere sin virksomhet. (Bergsgard og Røyseng 2001:30).

Da forslag til nytt statsbudsjett ble lagt frem høsten 2009, fikk scenekunsten 93,2 mill. kr til sammen i økt støtte. Av dette gikk 13,3 mill. kr til det frie feltet. Dette er ikke det frie feltets interesseorganisasjon Danse- og teatersentrum (DTS) fornøyd med, og både Norsk Teater- og Orkesterforening og Scenekunstbruket er forbauset over at ikke flere av pengene ble kanalisert til Norsk Kulturråd som tross alt er hovedfinansieringskilden for det frie feltet (scenekunst.no a). Det er mange om beinet i det frie feltet, og presset på kronene som Norsk Kulturråd og de andre forvaltningsinstansene bevilger er dermed stort. Dette har mine informanter fått merke.

Tidemandts Teater/Høy og Hannemann har søkt en rekke instanser om penger til oppførelse av forestillingen sin, deriblant Fond for lyd og bilde (FFLB), men her har de fått avslag. De har søkt Fond for utøvende kunstnere (FFUK) om underskuddsgaranti og fått 50.000. Ellers har

de søkt Vestfold fylkeskommune og Larvik kommune om midler, og de har fått noe fra fylkeskommunen og tilbud om gratis, fast øvingslokale av kommunen. Larvik kommune har lenge ønsket en fri gruppe til å holde fast til i Larvik da de ikke har noe eget teater i byen. Tidemands Teater har fått dette tilbudet, men kommunen kan ikke gi dem penger til drift. Dermed står og faller det på Kulturrådet. Første gang de søkte her fikk de avslag, noe de ikke ble overrasket over da de selv syntes at de hadde gjort en slett jobb med søknaden. Andre gang fikk de også avslag med den begrunnelse at søknaden var ”for flink”, for akademisk i tilnærmingen, noe som gikk på bekostning av ”lidenskapen” til prosjektet. De søkte igjen i siste runde i 2009, men også denne gangen fikk de avslag (informant fra TT). Gruppen kommer i en kryssposisjon mellom kommunen som i sin kulturpolitiske linje søker en teatergruppe som kan skape teater på fast basis i Larvik by, og den kulturpolitikken som føres fra statlig hold. Kommunen har ikke nok midler til å drifte teatret, så gruppen må finne driftsmidler andre steder. De har fått noe fra fylkeskommunen, men ikke nok til at det kan holde liv i gruppen. De har søkt statlige kroner gjennom Kulturrådet, men fått avslag. Midler fra statlig hold, det øverste styringsnivået, bevilges ikke, mens kommunen, det laveste styringsnivået, tilrettelegger og ønsker gruppen velkommen i kommunen. For gruppens medlemmer oppleves dette som frustrerende. To av gruppens faste tre medlemmer har nå sagt at de ser seg nødt til å forlate gruppen fordi de ikke kan livnære seg av å drive teater i Larvik, og pengene de fikk fra fylkeskommunen og FFUK må returneres.

Utenriksforskeren og rikssynseren Asle Toje skrev i en kronikk i Bergens Tidende på sensommeren 2009 at ”Det er de som er flinkest til å skrive søknad som får mest.” (bt.no a). Til tross for at Tojes spesialfelt ikke er kultur,²³ kan det likevel virke som at han rører ved noe vesentlig; Mine informanter har gått på søknadskrivekurs i regi av både Norsk Skuespillersenter og Norsk Kulturråd, i tillegg til at de ble undervist i søknadskrivning på HiNT (informant fra TT). Å skrive en god og riktig søknad kan med andre ord synes å være en viktig faktor i kampen om de frie økonomiske midlene i og med at det brukes tid og ressurser på å gi opplæring i det. Mine informanter skrev som nevnt både en slett søknad og en søknad som ble betegnet som ”for flink” til Kulturrådet, og de gikk i gang med søknad nummer tre med beskjed om å være mer lidenskapelige. Kulturrådet er et ”serviceorgan” som behandler et stort antall søknader i året, og de har ingen plikt til å begrunne sine avslag.

²³ Det kan være verdt å merke seg at Toje, ved siden av å være utenrikspolitisk forsker, står som medlem av Fremskrittspartiet som er kjent for å være et parti med en negativ holdning til offentlige subsidier av kunst og kultur, og at Tojes uttalelser i kulturspørsmål farges av dette.

Dermed blir det for søkerne svært vanskelig å vite hva som kreves i en søknad, noe som understøttes av studien som Røyseng og Bergsgard har gjort der de intervjuet flere aktører som uttrykte at de synes søknadsskrivingen er vanskelig. Mange tror at Kulturrådet vil ha søknader der avsender behersker et akademisk, byråkratisk og intellektuelt språk, og noen hevder dette undergraver og forkludrer den kunstneriske visjonen (Bergsgard og Røyseng 2001:106-107). Mine informanter i Tidemands Teater fikk avslag nettopp med begrunnelsen at de var *for* akademiske i tilnærmingen, så bildet kan altså ikke være så sort-hvitt som mange av aktørene i det frie feltet hevder, men frustrasjonen over å skrive søknader på bakgrunn av et kunstnerisk engasjement og deretter få avslag gang etter gang er nok med på å farge synet på Norsk Kulturråd og søknadsprosessen.

I samtalen med et par av medlemmene i Tidemands Teater kom det frem at de noen ganger stilte seg spørsmålet om nettverk og etablerte navn kan gjøre søknadsskrivingen lettere for noen, og om dét egentlig er nøkkelen til kulturrådsbevilgninger (informanter fra TT). Da siste runde av tildelingene fra Norsk kulturråd i 2009 ble offentliggjort den 15.12.09 og koreografen og scenekunstneren Alan Lucien Øyen og hans kompani Winter Guests fikk tidenes største sum på 5,38 mill kroner fordelt over tre år, begrunnet lederen av scenekunstutvalget tildelingen med at søknaden hans skilte seg ut i mengden. Til Klassekampen uttalte hun at

Vi er mange som er imponert over hva Alan Lucien Øyen har fått til, og hvordan hans ideer til slutt blir strålende utført. Han gjør alt på et veldig høyt kunstnerisk nivå. Han kan både jobbe med rein tekst og rein dans, og han kan gjøre performance. Når dette inkorporeres i søknaden og *vi vet at han har høy gjennomføringssevne*, så var det lett å være positiv til søknaden og la ham få denne sjansen til å jobbe langsiktig i fred og ro. (Klassekampen 16.12.09, min uthevelse).

Denne uttalelsen kan tyde på at det medlemmene i Tidemands Teater har nevnt som en barriere, nemlig at Kulturrådets kjennskap til deres tidligere arbeid i stor grad vektlegges når tildelingene skal bestemmes. Andre som fikk tildeling i samme runde var blant annet den godt etablerte Baktruppen. Denne gruppen har imidlertid uttalt at de må søke på likt grunnlag som alle andre hvert år, og at de ikke anser det som en selvfølge at de mottar midler selv om Kulturrådet kjenner til arbeidet deres (Haga 2010:51-52). I en e-post fra en av informantene mine etter offentligjørelsen av denne siste tildelingsrunden i 2009 skriver hun frustrert at

... det er en stor utfordring å få penger som debutant. Det var helt tydelig i uttalelsene om dansekunstneren som fikk den største utdelingen noen sinne at de hadde nær kjennskap til hans arbeider, hans evner til å gjennomføre sine ideer (...). Når de som går ut fra Fredrikstad og HINT

ikke får jobb i institusjon og ikke får penger fra kulturrådet, fordi ingen aner hvem de er - hvordan er tanken at de skal overleve og bli gode kunstnere da (klisjeen, som mest sannsynlig er sann, sier jo at som skuespiller MÅ du holde kroppen/instrumentet igang for ikke å ruste)? Jeg synes ærlig talt at det er noe tull å utdanne så mange skuespillere hvert år om ikke det finnes noen som helst plan om hvordan de skal livnære seg! Man ser at det er et behov for bredde innen skuespillerkunsten, men man setter ikke av penger for at de skal kunne arbeide. Kulturrådet burde i det minste hatt en egen liten pott som deles mellom 5-7 debutanter - eller no. (Informant fra HH).

Hun klager her på det hun mener er del av en litt tilfeldig statlig kulturpolitikk. Å støtte utdanningsinstitusjoner med offentlige kroner, for deretter å gjøre det så vanskelig for de utdannede å komme ut i lønnet arbeid synes for henne paradoksalt. Denne diskusjonen skal jeg gå videre inn på i neste kapittel.

Søknadene er uten tvil vesentlige når det gjelder å motta støtte i det frie feltet, og når Toje får med seg flere av aktørene i det frie feltet i sin uttalelse om at det er de som er flinkest til å skrive dem som mottar støtte, ligger det åpenbart noen sannheter i det. Men hva det vil si å være flink til å skrive søknad er det vanskeligere å få taket på. Noen knytter det utelukkende til at avsenderen er et etablert navn, andre til beherskelse av akademiske skriveferdigheter og uttrykksmåter. Men kanskje ligger det noe mer i det å være flink til å skrive en søknad enn akkurat å beherske et akademisk språk eller å ha et etablert navn? Kanskje handler det om at den flinke er god på å legitimere sin egen virksomhet? Tilfellet Alan L. Øyen kan tyde på det. Her uttalte en representant fra Kulturrådet at kunstneren inkorporerte alle sine ferdigheter og uttrykk i søknaden, noe som gjorde den attraktiv for Kulturrådet å satse på. Søknaden slo flere fluer i en smekk: Øyen fremstår som sjangeroverskridende og utforskende, og han fremstår som en multikunstner som kan appellere til et bredt kunstfaglig miljø. Ved å vise til alle disse elementene i søknaden legitimerer han sitt virke og gjør det enkelt for Kulturrådet og forsvare at de satser på ham. Kanskje er den som er flink til å skrive søknad også god på å fange opp kulturpolitiske trender i tiden og inkorporere disse i søknaden? Kanskje er det slik at aktører i det frie feltet kan argumentere svært godt for sine prosjekter hva angår kunstneriske visjoner, men dersom dette ikke rammes inn i forhold til aktuelle temaer i kulturpolitikken så nytter det ikke? Eller kanskje er det så enkelt som at medlemmene i Kulturrådet er som mennesker flest, mangartede og ulike, og noen liker en type prosjekter mens andre faller for andre, og det resulterer i en intern forhandling? Jeg har ingen svar på noen av disse spørsmålene, det ligger heller ikke innenfor denne oppgavens mål å besvare dem, men jeg stiller dem i den hensikt å utvide forståelseshorisonten når det gjelder bevilgningene fra Kulturrådet. Det er antakelig mange faktorer som påvirker deres avgjørelser, men det tar likevel ikke bort det faktum at det

er flere kunstnere enn det er penger til, og da er det alltid noen som blir skuffet. Spesielt gjelder det de unge og nyetablerte som ikke har så mye å vise til av tidligere arbeid.

Oppsummert

Vi har i dette kapitlet sett at teateraktørene i de ulike nivåene alle har sine kunstneriske mål og visjoner, men at disse ikke alltid blir realisert i ønskelig grad fordi kulturpolitikken i sine ulike former setter grenser for hva som er gjennomførbart. Vi har også sett at den samme kulturpolitikken er avgjørende for aktiviteten i feltet ettersom det er herfra den største andelen av de økonomiske midlene kommer. Slik kommer teaterfeltet i en kryssposisjon mellom statlige målsetninger og egne kunstneriske målsetninger.

4.4 Tilbake til det teoretiske rammeverket

Når vi nå har sett både på det kulturpolitiske systemet i Norge, og på teaterfeltet og dets kunst, økonomi og organisering, er det på tide å ta et tilbakeblikk på det teoretiske rammeverket jeg presenterte i begynnelsen av oppgaven før vi begir oss ut på en diskusjon om konfliktene som har utkrystallisert seg gjennom denne redegjørelsen. Tenker vi tilbake på Bourdieu og Solhjells teorier om felt og delfelt (eller kretsløp i Solhjells terminologi), ser vi etter denne gjennomgangen av både det norske kulturpolitiske systemet og teaterfeltets forhold til det, at dette er en logisk inndeling av hele det kulturpolitiske feltet. Teaterfeltet inngår i det kulturelle systemet for øvrig som et delfelt og posisjonerer seg igjen dels i det inklusive delfeltet, dels i det eksklusive og dels i det kommersielle. Teatret knytter til seg politiske aktører – både av avhengighetsgrunner, men også av strategiske grunner, og teaterfeltet gjør seg sådan til en del av det inklusive delfeltet. Teatret må av økonomisk grunner forholde seg til markedet og slik blir det også en del av det kommersielle delfeltet. Og til sist ønsker teatret å være fri fra ytre føringer på kunsten og strever for å opprettholde en viss kunstnerisk integritet, noe som fører til at teatret også gjør seg til del av det eksklusive delfeltet.

Delfeltene overlapper hverandre, og innenfor hvert av disse er det noe som står på spill som gjerne kommer i konflikt med de andre delfeltene; i det inklusive delfeltet ønsker man å oppnå mest mulig politisk godvilje slik at pengesekken åpnes, i det kommersielle delfeltet vil man gjøre oppsetninger som appellerer til et mangeartet publikum for derigjennom å fylle opp stolradene og oppnå en tilstrekkelig egeninntekt, mens man i det eksklusive delfeltet ønsker å kunne skape kunst uten noen form for påvirkning annet enn den kunstneriske inspirasjon. I hvert av feltene oppnår man belønninger som kan være politisk anerkjennelse og

bevilgninger, eller det kan være en symbolsk belønning i form av anerkjennelse og status i kunstfeltet selv. Feltene kolliderer og overlapper hverandre som vi har sett, og det oppstår konfliktfelt. Solhjell skriver at

Man kan si at det inklusive kretsløpet har som politisk funksjon å skjerme en del av kunstsystemets agenter både fra det eksklusive kretsløpets marked for symbolske belønninger og fra det kommersielle kretsløpets marked for materielle belønninger. Til gjengjeld må disse agentene utføre visse politisk prioriterte oppgaver, og for dette får de politiske og materielle belønninger i form av offentlige bevilgninger (som også har en viss symbolverdi, fordi de er offentlige). For at det eksklusive kretsløpet skal være i stand til å gi høye symbolske belønninger, må det være helt uavhengig av politisk påvirkning, dvs. det må stå fjernt fra det inklusive og det kommersielle kretsløpet. Hvordan skal man ellers feste tiltro til de symbolske belønningenes ekthet og renhet, og dermed deres verdi? (Solhjell 1995:307)

Det eksklusive delfeltet seiler med andre ord noe akterut i forhold til de to andre delfeltene i og med at det kan se ut til at det i dagens norske teatersektor ikke er mulig å være helt uavhengig av den politiske påvirkningen. Selv i det frie feltet hvor aktørene, med Bergsgard og Røysengs ord, har tatt avstand fra de offentlige institusjonene og dermed plassert seg på siden av den politisk anerkjente scenekunsten (Bergsgard og Røyseng 2001:30), er de på noen måter avhengige av de politiske prioriteringer ettersom Stortinget bevilger penger til Norsk kulturråd som forvalter disse ut til de frie scenekunstnerne. Norsk kulturråd er et armlengdeorgan som skal sikre avstand mellom staten som bevilgende myndighet og kunsten som mottaker, men i praksis ser vi stadig et tettere bånd mellom de to institusjonene, i tillegg til at det altså er statens penger som deles ut, og armlengde avstanden kan derfor anses som utsatt. Dag Solhjell argumenterte i artikkelen ”Sterkere styring over kunstlivet” (2003) for at den statlige styringen over kunstlivet stadig ble nettopp sterkere (kunstkritikk.no). Siviløkonomen Georg Arnestad fremmet samme tanke i en kommentar i Bergens Tidende den 23.12.07 hvor han mente å se tendenser til at daværende kulturminister Trond Giske ville samle all makt i Kulturdepartementet (bt.no b). Nå ble ikke Kulturrådet nedbygget etter at Løken-utvalget hadde gått gjennom tilskuddskanalene slik Arnestad fryktet, men endringen som kom etter Løken-utvalgets rapport om at samtlige medlemmer i rådet skal utnevnes av regjeringen fremfor av regjering og storting, bidrar til å styrke KDs styring over- og nærhet til Kulturrådet. Diskusjonen om makten sitter i Kulturrådet eller hos KD blusser nok opp igjen slik den har gjort med jevnlig mellomrom så lenge de med det kunstneriske skjønnnet sitter et annet sted enn de som sitter på pengesekken.

I tillegg til at delfeltene innehar iboende egenskaper, representerer også de *involverte* i teaterfeltet de ulike delfeltene. De har alle den samme overordnede interessen; nemlig å skape teaterkunst, men deres bakgrunn eller motivasjon for denne interessen er mangeartet og ulik. Eierne har andre interesser enn de kunstneriske ansatte. Sponsorene har ønsker og agendaer, og teatersjefene sitter midt i kryssilden mellom alle interessene i tillegg til at de selv har visjoner og ønsker for sin virksomhet. I det frie feltet ser vi særlig konflikten mellom det inklusive og det eksklusive delfeltet der kunstnerne virkelig får kjenne på at det ene feltet tar større plass enn det andre og at graden av autonomi i det frie feltet svekkes. Samtidig kan man spørre seg om teaterfeltet ville klart seg overhodet dersom ikke det var for det politiske og økonomiske feltets inntreden.

Jeg har flere ganger nevnt at jeg ser på teaterfeltet som et felt i en kryssposisjon. Det er i en posisjon hvor flere andre felt med ulike agendaer og ulik grad av autonomi påvirker det, og det oppstår dermed konfliktområder innad i feltet. I sin artikkel *Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring* skriver Dag Østerberg at

Kunsten som sosial institusjon er et trekk ved de moderne samfunn, ved siden av andre institusjoner som familie, økonomi, politikk o.a. Når kunstens plass i samfunnslivet bestemmes slik, oppstår bl.a. denne motsigelsen: På den ene side vil kunstneren være autonom, altså vurderes ut fra kunstneriske kriterier alene. Det dannes et eget kunstfelt og en tilsvarende kunstnerisk innstilling eller forståelse. Dermed fremstår kunsten som stolt – *take it or leave it*; de som ikke forstår kunsten, får la det være. På den annen side trues kunsten av isolasjon, dens splendid isolation er egentlig plagsom. Kunsten får ikke tilstrekkelig oppslutning og plages bl.a. av pengemangel. Samtidig som et fåtall kunstnere er rike, har kunstnere flest vanskelig med å livberge seg. Myndigheter og velgjørere oppfordres til å fremme kunsten. Men i hvert fall myndighetene trenger et legitimasjonsgrunnlag som er noe annet enn kunst for kunstens skyld – kunstens oppdragende virkning, dens verdi for befolkningens velvære ("et rikere liv" o.l.). (Østerberg i Sveen (red) 1995:149)

Kunstnerisk autonomi, eller kunstnerisk frihet, fremstår som noe relativt – i likhet med både begrepene nyskapende og kvalitativt god kunst. Om den kunstneriske friheten er et gode er relativt i forhold til hvor man står plassert. I en ideell verden er kunstens autonomi kun et gode, men for en kunstner som skal leve av sin kunst i Norge i dag, kan autonomien fremstå som ensom, isolert og vanskelig. Ensom og isolert fordi man ikke får oppslutning om kunsten sin, og vanskelig fordi man ikke kan leve av den. En fullstendig kunstnerisk frihet hvor man står plassert i det eksklusive delfeltet er derfor ikke et alternativ dersom man vil leve av å være kunstner. Slik ser vi at kunstfeltets autonomi er svekket av kreftene både i andre felt som det politiske og økonomiske, og av sine egne delfelt hvor interessene er kryssende. Det inklusive delfeltet hvor den politiske legitimeringen gjør seg gjeldende står sterkt i dagens

norske kunstfelt, og det kommersielle delfeltet knyttes tett til det inklusive fordi det handler om å trekke en bred publikumsgruppe – noe som gjør legitimeringen av offentlig støtte enklere. Det eksklusive feltet blir stående noe for seg selv med en gruppe aktører som kjemper for den kunstneriske autonomi, men som taper kampen om midlene.

Interessemotsetningene både innad i feltene og mellom feltene leder til den overordnede konflikten mellom teaterkunstnernes ønske om den kunstneriske friheten og de politiske myndighetenes ønske om en bedriftsøkonomisk organisering. Jeg skal i neste kapittel se på de konfliktene som sammen demmer opp under denne hovedkonflikten.

5. Den overordnede konflikten: Kunstnerisk frihet versus bedriftsøkonomisk organisering

Vi har i det foregående sett at kulturpolitikken opptrer på bestemte måter og at ulike faktorer spiller inn på hvordan den utformes. Vi har sett at staten som eier eller medeier setter ulike krav, både kunstneriske, organisatoriske og tekniske, til institusjonene som mottar økonomisk støtte fra staten. Vi har sett at det frie feltet hovedsakelig forholder seg til Norsk kulturråd som forvaltningsorgan og at mange gruppers levedyktighet avhenger av dette rådet. Vi har sett at teatrene i de ulike nivåene har mål og visjoner for hva de skal være og hva de skal tilby, og vi har sett hvilke grenser de som institusjoner eller grupper lever innenfor. Gjennom disse redegjørelsene har det meldt seg en del konfliktområder. Overordnet dreier det seg om en konflikt mellom et ønske fra eierne om en bedriftsøkonomisk organisering på den ene siden, og den kunstneriske friheten som aktørene i teatrene anser som en forutsetning for sitt virke på den andre siden. Innenfor dette overordnede konfliktområdet finner vi en rekke mindre konflikter som alle demmer opp under den større konflikten. Dette er konflikter mellom staten som bevilgende myndighet og teaterfeltet som mottaker, og konflikter mellom de ulike styringsnivåenes kulturpolitiske linjer. Jeg skal i det følgende forsøke å gjennomføre en systematisk diskusjon rundt de mest sentrale konfliktområdene som har pekt seg ut og på den måten tegne et klarere bilde av det krysspreset teaterkunsten lever under.

5.1 Konfliktområde 1: Kravet om nyskapende scenekunst

Som vi tidligere har sett vektlegger både St.meld.nr.48 (2002-2003) og den senere St.meld.nr.32 (2007-2008) at scenekunsten skal være nyskapende for at det offentlige tilskuddet kan forsvares (St.meld.nr.48 (2002-2003):135 og St.meld.nr.32 (2007-2008):16). Kravet fra staten om nyskapende scenekunst står som et av de mest fremtredende konfliktområdene – kanskje særlig i forhold til det frie feltet, men det byr også på konflikter i institusjonene. Teaterfeltet selv ønsker hele tiden å utvikle seg og på den måten være nyskapende, men det er særlig i møte med statens krav og retningslinjer at dette begrepet blir så vanskelig. Foruten at dette kravet kan kollidere med andre krav, er begrepet i seg selv vanskelig for teaterfeltet å forholde seg til og det skaper konflikter på flere nivåer. Jan Grund skriver at: ”myndighetene har i liten grad formulert ”presise” mål for teaterpolitikken” (Grund 2008:196), noe man særlig ser i det offentliges omgang med begrepet ”nyskapende”. Departementet skriver mange steder at teaterkunsten skal være kunstnerisk nyskapende, men

en særlig utdyping av begrepet må man lete grundig etter. Dette fremstår for mange av aktørene i teaterfeltet som vanskelig og frustrerende. De aller fleste er enig i at det bør ligge en viss utvikling og original tanke bak kunsten, men så lenge økonomisk støtte gis med krav om nyskaping som en tungtveiende begrunnelse blir det med ett myndighetenes - eller for det frie feltets del; Kulturrådets - forståelse av begrepet som legges til grunn, og når dette ikke redegjøres for, fremstår begrepet som tåkete og vanskelig å forholde seg til.

Begrepet ”nyskapende”

Hva ligger i at teaterkunsten skal være nyskapende? Dette er ikke så lett å svare likefrem og enkelt på. Min informant på Nationaltheatret valgte å la spørsmålet stå ubesvart i mitt e-postintervju med henne. Hun brukte begrepet aktivt i sine svar på andre spørsmål, men nettopp da hun fikk det konkrete spørsmålet om hva hun legger i ”nyskapende”, valgte hun altså å la være å svare. Hun har med andre ord et forhold til begrepet, men hvor stor bevissthet hun har til innholdet i det kan man spørre seg om så lenge det ikke kan redegjøres for.²⁴ Informantene i det frie feltet kom flere ganger inn på at ”nyskapende” eller ”kunstnerisk fornyelse og utvikling” var begreper det var vanskelig å forholde seg fordi de ikke riktig forstod hva som lå i begrepene fra Kulturrådets side. Dette er nok spesielt vanskelig for aktører i det frie feltet der deres virksomhet avhenger av støtte fra et kulturråd som fremmer ulike nyanser av begrepene ”nyskapende” og ”utviklende” som viktige tildelingskriterier; ”Det ligger som en positiv forventning til scenekunsten som skapes utenfor institusjonene at den skal være forandrende og utviklende.” (kulturrad.no d), og under overskriften Norsk kulturfond kan vi lese at rådet legger vekt på å støtte nyskapende kunst (kulturrad.no b). I tillegg har, som vi så i kapittel 3, tidligere rådgiver i KD uttalt at ”den frie scenekunsten skal være mer nyskapende enn den institusjonelle” begrunnet med at institusjonene ikke har råd til å eksperimentere, men at dette er mindre risikofylt for aktører i det frie feltet (Bergsgard og Røyseng 2001:46). Her knyttes begrepet nyskapende til eksperimentering. I tillegg knytter hun det i mye større grad til det frie feltet enn til institusjonene, til tross for at kravet om nyskaping også gjelder institusjonene i følge meldingene og proposisjonene.

Mine informanter i Tidemands Teater etterlyste en mer nærgående beskrivelse av hva som legges i ”nyskapende”. Bergsgard og Røyseng har i sin evaluering av ordningen med tilskudd

²⁴ Det skal nevnes at min informant, som ønsket å være anonym, sitter i en stilling der en utdyping av slike begreper ikke nødvendigvis hører til stillingsinstruksen. Likevel; vedkommende sitter i teatrets toppledelse, og man bør kunne forvente at vedkommende har en formening om hva som legges i dette og tilsvarende begreper.

til fri scenekunst undersøkt og behandlet begrepet i forbindelse med at det ble innlemmet i formålsparagrafen for støtteordningen for fri scenekunst da den trådte i kraft i 1999. De skriver at begrepet har vært gjenstand for stor debatt hovedsaklig fordi det hersker uenighet og usikkerhet om begrepets innhold og anvendelse (Bergsgard og Røyseng 2001:85). De ser at det har pekt seg ut to grupperinger innenfor det frie feltet der den ene grupperingen er fortrolig med begrepet og anvender det på en måte som samsvarer med scenekunstutvalget og scenekunstkonsulentene i Norsk kulturråd. Ifølge evalueringen deres av Kulturrådets tilskuddsordning for fri scenekunst i 2001 ble det konkludert med at begrepet nyskapende innenfor denne ordningen forbindes med avantgardistiske og eksperimentelle scenekunstuttrykk (Bergsgard og Røyseng 2001:84-88), noe som igjen vanligvis forbindes med en ikke-verbal, gjerne visuell og ikke-lineær dramaturgi. På spørsmål om det er slik Kulturrådet selv definerer "nyskapende", henviste min informant i seksjon for scenekunst i Kulturrådet til en liten artikkel på scenekunst.no i forbindelse med at "nyskapende" har fått en mindre fremtredende plass i forskriften fra og med 1.januar 2010. I denne artikkelen fremheves det at Kulturrådet alltid har hatt en bred forståelse av begrepet og at de alltid ser det "i forhold til det enkelte prosjektets egne premisser." (scenekunst.no d). Begrunnelsen for å gi begrepet en mindre tydelig posisjon i forskriften er blant annet, i følge min informant, at mange finner det uhensiktsmessig, og at det figurerer som ett av flere kriterier. I praksis har endringen lite å bety for Kulturrådets del. I tillegg sier min informant at de fire kvalitetskriteriene som spesielt er fremhevet i forskriften (se side 41) er utgangspunktet for vurdering om søkerne får tilslag eller ikke, og at disse vektlegges ulikt avhengig av prosjektene karakter, kontekst og premisser. Begrepet "nyskapende" er, sammen med begrepet "kvalitet", "hele tiden forstått i et dynamisk samspill mellom prosjektbeskrivelse, kunstnerskap og kontekst." (Informant i seksjon for scenekunst i Kulturrådet).

Den andre grupperingen som Bergsgard og Røyseng har sett utpeker seg er derimot skeptiske – ikke så mye til begrepet i seg selv – men til anvendelsen av det. Denne gruppen mener at måten begrepet nyskapende blir brukt på er med på å snevre inn den kunstneriske profilen i det frie feltet. De mener det er "et misforhold mellom det de selv oppfatter som nyskapende og det som gjennom tildelingspraksisen ser ut til å være Kulturrådets syn." (Bergsgard og Røyseng 2001:86). Denne gruppen oppgis også å være usikre på hva som ligger i begrepet, og de ser på tildelingspraksisen til Kulturrådet i et forsøk på å definere det. En del påpeker at det er mange likheter og gjentakelser i det de mener Kulturrådet betegner som nyskapende, og dette fører til et ensrettet og snevert uttrykk innenfor feltet (Bergsgard og Røyseng 2001:88).

Det pekes også på at ”vel så viktig som å være nyskapende overfor hverandre innenfor et mer eller mindre skjermet miljø av scenekunstkolleger og spesielt interesserte eller overfor scenekunstkonsulentene, er det at deres scenekunst tilfører publikum noe nytt.” (Ibid:88). Dette gjelder i særlig stor grad de som skaper scenekunst for barn, og her faller mine informanter i Tidemands Teater/Høy og Hannemann innunder. De er opptatt av å treffe barn og unge og fremhever at klassikere ikke er iscenesatt på en lignende måte for barn før. I den forstand mener de at de fremstår som nyskapende, og at dette bør være viktigere enn at forestillingen ikke betegnes som særlig nyskapende innad i teatermiljøet. Daværende Kultur- og kyrkjedepartementet noterte seg dette dilemmaet i St.meld.nr.48 (2002-2003) hvor det ble konstatert at ”vektlegginga av at prosjekta skal vera nyskapande, har skapt ein vanskeleg situasjon for dei gruppene og scenekunstnarane som fyrst og fremst er opptekne av å formidla scenekunst til visse målgrupper, særleg born og unge.” (St.meld.nr.48 (2002-2003):144). Nå skriver vi 2010 og en del frie grupper synes fremdeles det er et vanskelig begrep å forholde seg til, men dette er da også tatt til etterretning i og med at begrepet er nedtonet i forskriften.

De som kanskje har satt tydeligst ord på hva som legges i begrepet nyskapende er Løken-utvalget, som ble satt til å gjennomgå de statlige tilskuddsordningene i 2007-2008. De skriver at,

Nyskaping og utvikling er sentrale kvalitetskriterier i kunst og kultur, og de går dypere enn den profesjonelle kunstners streben etter håndverksmessig perfektjonisme. Uten nyskaping og utvikling mister kunsten sin menneskelige og samfunnsmessige relevans og dermed sin berettigelse. Det ligger i kunstens vesen å utvikle og behandle komplekse spørsmål, gi ny innsikt og forståelse av den menneskelige tilværelse i vid forstand og slik sett være relevant for hver enkelt av oss. Kunst- og kulturfaglig kvalitet er ikke nok: Kunst og kultur handler om å bringe inn noe nytt. *Å være nyskapende kan oppfattes som en forutsetning for overhode å skape kunst.* (...).

Utvalget legger til grunn en bred forståelse av begrepene nyskaping og utvikling der både skapende og utøvende kunstnere og kunst- og kulturformidlere kvalifiserer på like premisser. Som eksempel kan nye sider – eller ny innsikt – skapt gjennom tolkning og behandling av vår kunsthistorie være nyskapende på samme måte som det å skape nye verk. For ordens skyld vil utvalget også skille mellom begrepene nyskaping og eksperimentering, selv om de kan gli over i hverandre; nyskaping handler ikke nødvendigvis om å sette i gang prosesser uten å kjenne utfallet, som ved eksperimentering, men om eksisterende kunnskap og refleksjon anvendt på nye måter. (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:28)

Her knyttes begrepet til noe dypere enn kun å skape noe ingen har sett maken til tidligere. Det dreier seg om å behandle dyptgående og gjerne eksistensielle spørsmål og gi tilskuerne en ny innsikt vedrørende disse. Det handler vel så mye om å vri og vende på allerede kjent

kunnskap, som å skape noe revolusjonerende nytt. Utvalget skiller mellom nyskaping og eksperimentering; å eksperimentere knyttes til en mer ”åpen” prosess og et ukjent utfall enn det å være nyskapende. Dette skillet opererer ikke departementet med. Som vi så i kapittel 4 knyttes nyskaping til tankene om nettopp eksperimentering og dristige kunstuttrykk i St.meld.nr.10 (2007-2008).

Det kan se ut til at "nyskapende" er et relativt begrep; for flere av aktørene i det frie feltet knyttes det til noe eksperimentelt og avantgardistisk, i Kulturrådet opererer man med begrepet i et dynamisk samspill med flere andre kvalitetskriterier avhengig av kontekst og det enkelte prosjekts premisser, mens det for departementet ser ut til at begrepet ikke helt har funnet sin betydning i og med at det ikke redegjøres for nærmere enn å knytte det til noe eksperimentelt. Å være nyskapende er ifølge Løken-utvalget en del av det å skape kvalitativ god kunst (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:28). Men "kvalitet" i kunsten er også et begrep som mange benytter men få kan definere, noe jeg skal se nærmere på i neste delkapittel. Først vil jeg se kravet om nyskapende teaterkunst i sammenheng med et av de andre sentrale statlige kravene, nemlig kravet om å nå mange.

Kunstnerisk nyskaping og kravet om å nå mange

Bergsgard og Røyseng skriver at

Å arbeide med kunstnerisk nyskaping fordrer at hensynet til publikum til en viss grad legges til side. Forholdet mellom det å arbeide med kunstnerisk utvikling og det å formidle forestillinger til et bredt publikum er, (...) en sentral spenning innen den frie scenekunsten. (Bergsgard og Røyseng 2001:92)

De skriver at kunst som har som målsetning å tiltrekke seg store publikumsmasser lett blir populistiske og kopierende i stilen (ibid:92). Dette gjelder ikke kun innenfor den frie scenekunsten, det gjelder også innenfor institusjonene. Et kjent stykke, gjerne ”lett” i formen, som vises på en av de nasjonale hovedscenene får et større publikum enn et mindre kjent, kanskje mer utfordrende i formen, som settes opp på en av bisenene eller på Black Box Teater. De mindre scenene og Black Box tiltrekker helst et publikum som har en spesiell interesse av teater- og scenekunst, utover det å underholdes. For å tekkes et større og bredere publikum må teatrene og gruppene sette opp stykker som både i innhold og form kan appellere til mange, og det innebærer nødvendigvis at visse såkalte nyskapende elementer må tones ned. Institusjonene kommer imidlertid lettere fra problematikken i og med at de

vanligvis har flere scener til disposisjon. De kan satse stort og kommersielt på de store scenene og smalere og mer nyskapende på de mindre scenene. De frie gruppene har ikke denne friheten og må imøtekomme begge kravene på en gang på samme scene.

I denne sammenhengen er det interessant å se at det i NOU 2002:8 stadfestes at publikumsveksten er sterkere i det frie feltet enn innenfor institusjonene (NOU 2002:8:5). En økende andel av kunst- og kulturinteresserte skremmes altså ikke bort av den mindre kommersielle teaterkunsten, men tiltrekkes av den. Hvorfor det er slik kan man spekulere i, noe denne oppgavens omfang ikke tillater, men vi skal merke oss denne stadfestelsen og jeg mener den bør tas til etterretning i diskusjonen om begrunnelsen av offentlig tilskudd. Det frie feltet der den kunstneriske nyskapingen i størst grad skjer, bør, skal vi ta denne stadfestelsen på alvor, vektlegges sterkere fremfor å ha et ensidig fokus på institusjonene der man skal tekkes et bredere publikum. Ved en jevnere tildeling av offentlig tilskudd vil aktørene i det frie feltet ha større muligheter til å stille med kraftigere ressurser og utvikle seg kontinuerlig, og med en slik vektlegging ville man kanskje i større grad åpne for en mer dynamisk utvikling i teaterfeltet generelt, kanskje ville de ulike teatrene og teatergruppene kunne dra veksel på hverandre i større grad så lenge de to grupperingene stiller litt mer på lik linje. Det ville kanskje føre til at grensene mellom institusjonene og det frie feltet kunne åpnes litt mer opp, og en større andel av kulturpublikummet vil ha lettere tilgang på spennende og utviklende teaterkunst. Dette ville igjen muligens føre til at mangfoldet i teatertilbudet, som vi senere skal se at enkelte i feltet etterlyser, vil ivaretas på en langt bedre måte. Problemet er at teatrene, på oppfordring fra KD, stadig mer skal "ligne det private næringslivet i metodene for utgiftsstyring og inntjening" (NOU 2002:8:5), og denne formen for styring legger et økonomisk press på teaterorganisasjonene. Dette, i tillegg til at de konkurrerer med den private underholdningsindustrien, fører ifølge Bjørkås til en populistisk og kommersiell repertoarpolitikk (Bergsgard og Røyseng 2001:63) – enten teatrene vil det eller ikke. Kravet om å nå mange henger uløselig sammen med kravet om egeninntjening og dette legger føringer på den kunstneriske satsingen.

Økonomiens betydning for repertoarpolitikken ved teatrene kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4. Først skal vi innom et par av de andre kravene fra statlig hold som fører til konfliktfelt i teaterkunstens møte med den statlige finansieringen.

5.2 Konfliktområde 2: Kravet om kvalitet

Prossesser i kulturpolitikken og kunstfeltet peker i retning av at vurderinger av kunstnerisk kvalitet i stadig større utstrekning vil være et avgjørende kriterium ved fordeling av kunstlivets ressurser – offentlige som private. Blant annet av den grunn vil etterspørselen etter kvalitetsevalueringer med stor sannsynlighet øke. (Bjørkås i Meyer og Bjørkås (red.) 2004:115)

I de fleste meldingene og dokumentene jeg har lest, og i de fleste intervjuene og samtalene med ulike aktører innenfor teaterfeltet eller kulturpolitikken, blir begrepet "kvalitet" benyttet i stor skala. Hva som ligger i begrepet og hvem som definerer det snakkes det derimot mindre om. Hva er kvalitet? Hva betyr det at noe er av god eller dårlig kvalitet? I Store norske leksikon kan vi lese at kvalitet er en "Tings måte å være på, beskaffenhet; spesifikk karakter (...) verdifulle egenskaper." (snl.no). Overføres dette til teaterfeltet vil det være naturlig å tolke det til en forestillings karakter, dens egenart eller egenskaper som gjør at den fremstår som verdifull. Hvem er så i posisjon til å definere om forestillingen er kvalitativt god eller dårlig? Hvilke egenskaper og hvilke kriterier legges til grunn? Og er det i så fall denne type kvalitet KD sikter til når det uttrykker i meldinger og skriv at kunsten skal være av høy kvalitet? Opererer de ulike forvaltningsinstansene med det samme kvalitetsbegrepet? Og er dette i så fall et kvalitetsbegrep som aktørene i kunstfeltet kan slutte seg til?

Svein Bjørkås peker på at kunstfeltet stadig vokser og at presset på de offentlige bevilgningene øker. Dette fører igjen til et stadig større behov for å foreta kvalitetsevalueringer av ren kunstfaglig karakter, og ikke bare av antall forestillinger, inntjening og publikumstall. Denne ekspanderingen av kunstfeltet fører til et problem i forhold til definisjonen av kunstnerisk kvalitet, fordi kunstfeltet fremstår som mangeartet: "Pluralisering av kunsten, av kunstforståelsene og av smaken forutsetter et pluralistisk kvalitetsbegrep. Og et pluralistisk kvalitetsbegrep er en selvmotsigelse. Kvalitet er et relasjonelt fenomen. Noe er alltid godt og dårlig i forhold til noe annet." (Bjørkås i Meyer og Bjørkås (red.) 2004:131). Tidligere leder for Kulturrådet, Jon Bing, peker i sin artikkel "Hvordan bør en kunstpolitikk se ut" også på pluraliseringen innen kunstfeltet, men fremmer det ikke som problematisk at denne tendensen vokser i forhold til kvalitetsbegrepet. Det eksisterer ulike syn på kvalitet i de ulike delene av kunstfeltet, og dette kommer til uttrykk – og ivaretas – i de konkurrerende systemene innad i kunstfeltet selv. Bing eksemplifiserer med forlagsbransjen hvor en bok kan refuseres i et forlag men antas i et annet (Bing i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:63), men man kan lett overføre argumentasjonen til

teaterfeltet der de ulike teatrene ivaretar og fremmer ulike kunstsyn. Innenfor en del av teaterfeltet anses noe som kvalitet, mens det innenfor andre deler av feltet vektlegges andre elementer i kvalitetsvurderingen. Tidligere teatersjef ved Nationaltheatret og kulturpolitiker i Ap, Ellen Horn, argumenterer også for at vurdering av kvalitet ikke skjer ut ifra en spesifikk kontekst, men at bl.a. omgivelser og tidsepoker er med på å farge kvalitetsvurderingen; ”Kunstnerisk kvalitet er neppe én fast identifiserbar egenskap, men snarere en historisk og kulturelt betinget størrelse som må ses i sammenheng med andre faktorer. Derfor er det vanskelig å hevde at det finnes universelle kriterier for kvalitet” (Horn i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:89).

Ut fra de ovennevnte utsagnene ser vi at kvalitetsbegrepet er et omdiskutert begrep som har mange konflikter knyttet til seg. Bruken av begrepet innenfor kunsten byr på mange spørsmål, og det er mange ulike meninger og behandlinger av begrepet. Jeg skal ikke komme med et fasitsvar her på hva kvalitet i teaterfeltet er eller bør være – det er ikke denne oppgavens hovedmål, men jeg skal se nærmere på ulike bruk av begrepet og belyse hvilke dilemmaer og konflikter denne ulike bruken av begrepet kan føre til.²⁵

Kvalitet i forhold til hva?

Hanne Tømta skriver i forordet til repertoarmagasinet *National våren 2009* at Nationaltheatrets kraft består i sin kvalitetsmessige suverenitet. Hun ønsker at publikum skal oppleve store kvalitetsmessige øyeblikk av dyp, menneskelig karakter (Repertoarmagasinet *National våren 2009*:3). I intervju med henne i samme magasin, sier hun at ”En spektakulær forestilling som er visuelt frapperende, og hvor regissøren åpenbart er forestillingens kunstner, kan være en flott opplevelse. Men opplevelsen betyr ikke noe hvis den ikke har et innhold som angår meg på et mer grunnleggende plan.”(Ibid:10). I disse utsagnene leser jeg at innhold, dybde og, med Tømtas egne ord, ”tyggemotstand” er sentrale kvalitetskriterier for henne. Min informant fra Nationaltheatret lot imidlertid spørsmålet om hva hun legger i begrepet kvalitet stå ubesvart, mens Løken-utvalget skriver at nyskaping er et sentralt kvalitetskriterium (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:28).

²⁵ For en grundigere gjennomgang av kvalitetsbegrepet henviser jeg til Gabrielle Hagas masteroppgave fra 2010 *Kunst og makt. – En analyse av språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet* hvor hun diskuterer den språklige makten knyttet til kvalitetsbegrepet innenfor scenekunst i et kunsthistorisk, scenekunstpraktisk og kulturpolitisk perspektiv.

I kapittel 4 så vi at KD i St.meld.nr.48 (2002-2003) har utdypet sin forståelse av kvalitetsbegrepet. Essensen her er at enhver tilskuer møter kunsten med et sett forventninger, og at kvaliteten på kunsten beregnes ut fra i hvor stor grad disse forventningene oppfylles for den enkelte (St.meld.nr.48 (2002-2003):22). Her blir begrepet relativt i forhold til hver enkelt tilskuer. Slik legger departementet til grunn at det ikke kan felles en samlet kvalitetsdom over kunstverkene – det er opp til hvert enkelt individ å avgjøre om det aktuelle kunstverket holder kvalitetsmessig mål. Kunsthistorikeren Dag Sveen har imidlertid sagt i et intervju med Erling Dokk Holm at alle mennesker er plassert langs en skala av forståelse i kunst så vel som i fotball:

Det er et underlig fenomen at kunsten er det eneste området der alle føler seg kompetente til å felle dommer. Selv om de ikke har noen interesse for eller erfaring med kunst, så er de utrolig raske med å si at ”dette er ikke kunst”, hvis det er noe de ikke skjønner. Men hvis de blir spurt om å komme med kvalitetsvurderinger, om noe de ellers ikke har greie på, så ville de si: ”Nei det kan jeg ikke si noe om, jeg kan ingenting om det.” Hvorfor sier de ikke det når det gjelder kunst? (<http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9540/aktuelt/9.html>)

Den forståelsen Sveen her fremstiller av kvalitetsbegrepet knyttet til kunsten, går hånd i hånd med opprettholdelsen av- og den betydningen Norsk kulturråd har i kunst-Norge i dag – nemlig at faglig kvalifiserte personer har myndighet til å felle kvalitetsdommer. Kulturrådet er et organ som er kunstfaglig fundert og som vektlegger bl.a. kunstnerisk nivå, egenart og evne til nyskaping når det skal gi økonomisk støtte til kunstnere i det frie feltet. Det er ikke mulig å klage på det kunstneriske skjønn som er utvist av Norsk kulturråd i tildelingssaker. (Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst § 11). Dette er en gruppe fagfolk som på bakgrunn av ekspertise kan uttale seg om hva som bør og ikke bør støttes av kunst i Norge utover den allerede offentlig støttede kunsten i de nasjonale og regionale institusjonene. På spørsmål om hva Kulturrådet legger i begrepet kvalitet når de skal evaluere søknader, får jeg til svar at de fire kvalitetsmessige kriteriene som er listet opp i forskriften (se side 41) vektlegges i ulik grad fra prosjekt til prosjekt, og at ”disse faktorene sees i sammenheng og i forhold til mottatte søknader, dvs. i forhold til prosjektene og kunstnerskapene slik de blir presentert i søknadene. I tillegg bruker vi kjennskap til kunstnerens virke utover det som framkommer i den konkrete søknaden.” (Informant i seksjon for scenekunst i Kulturrådet). Videre skriver hun som nevnt tidligere, at ”anvendelsen av ”nyskapende” og ”kvalitet” hele tiden [blir] forstått i et dynamisk samspill mellom prosjektbeskrivelse, kunstnerskap og kontekst.” (Informant i seksjon for scenekunst i Kulturrådet).

I 2002-2003 la KD en svært åpen definisjon av kvalitetsbegrepet til grunn. I St.meld.nr.32 (2007-2008) går departementet noe lenger og konkretiserer definisjonen i større grad. Under kapittel 9.3 *Kvalitet, utvikling og fornyelse* står det at teatret må være relevant, det må kommunisere med sitt publikum, det bør utfordre, gi innsikt, opplevelse og forståelse (St.meld.nr.32 (2007-2008):111). Videre kan vi lese at et annet tegn på god kvalitet er når et teater eller en gruppe får tilbud om å gjestespille i utlandet (ibid:111). Av dette kan vi tolke at kvalitet for KD delvis samsvarer med det Hanne Tømte betegner som kvalitet, nemlig at verket har en dypere betydning, at det gir ”tyggemotstand” for den enkelte publikummer. I tillegg ser det ut til at internasjonal anerkjennelse er ensbetydende med god kvalitet for departementet. Baktruppen bekrefter at dette også er deres oppfatning overfor Gabrielle Haga i hennes masteroppgave, der en av gruppens medlemmer sier at deres anerkjennelse utenfor Norges grenser har ført til at de har fått status også i Norge (Haga 2010:54-55). Agder Teater vektlegger også internasjonalt renommé i sin omtale av seg selv, og fremmer, som vi har sett, i sin strategiplan den betydningen Figurteaterfestivalen har og den anerkjennelsen festivalen har utenfor Norges grenser. Internasjonalt renommé brukes for å fremme egen kunstnerisk virksomhet og regnes som verdifull og satsningsdyktig av den finansierende part.

Til nå har vi sett kvalitetsbegrepet innenfor teaterkunsten knyttet til selve kunsten. Men begrepet kvalitet kan også knyttes til andre sider ved teatret, som drift og organisering. Spør man aktører på eiersiden hva de forbinder med kvalitet i forhold til teatrene, kan svarene vel så mye dreie seg om en positiv driftsutvikling, god ressursutnyttelse, høye besøkstall, og generelt en godt fungerende organisasjon. I samtale med min informant i Vest-Agder Fylkeskommune oppga hun tre mål som fylkeskommunen som eiere ønsker for Agder Teater. Det ene var å ha formaliserte eiermøter uten representanter fra teatret til stedet versus et kontaktutvalg med teatersjef og eiere, det andre var å opprette nærere kontakt mellom eiere og styreleder, og det tredje var å ha et uformelt kontakttrom på saksbehandlernivå til å ta seg av koordinering etc. (informant i VAF). Dette vil i følge henne føre til en profesjonalisering av eierskapet og derigjennom en profesjonalisering av teaterdriften. I dette leser jeg derfor en kvalitetsmessig heving av *organisasjonen* Agder Teater.

Regional forankring og kunstnerisk kvalitet

Regionteatrene har en spesiell rolle i sin omgang med begrepet kvalitet. Disse institusjonene skal forene den lokale forankringen med alt det innebærer (se kapittel 4) med høy, kunstnerisk kvalitet. Denne kombinasjonen *kan* være en utfordring for mange av de regionale scenene.

Georg Arnestad hevder i en artikkel i rapporten *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet* at det viktigste ved den norske kunstpolitiske modellen, nemlig desentraliseringstendensen med mange nesten fullt ut offentlig finansierte kunstinstitusjoner, har ført til at distriktene ”har fått institusjonar, men ikkje god kunst.” (Arnestad i Langdalen, Lund og Mangset (red.)1999:49). Han skriver at ”Kunstinstitusjonane i distrikts-Norge (...) er prega av lite dynamikk, lite fornying og lita kunstnarleg skaparevne,” (ibid:55), og han mener at de regionale institusjonene ikke har maktet å forene kunstnerlig kvalitet med regional forankring: ”dei delvis statleg finansierte kunstinstitusjonane i regionane har *ikkje* lykkast særleg godt, korkje ut frå kriteriet *kunstnarleg kvalitet*, slik sentrum definerer dette, eller ut frå kriteriet *regional relevans*, slik dette vert oppfatta av regionane.” (Ibid:61).

Institusjonaliseringen i distriktene har virket hemmende i følge Arnestad, fordi det kunstneriske potensialet i regionene har ligget andre steder enn der KD har hentet sine definisjoner av kunstnerisk og faglig kvalitet fra. At departementet, som ligger lokalisert i sentrum, skal bestemme hva som er både rett organisering og rett kunstnerisk fokus i distriktene kan synes som dårlig distriktspolitikk. Jon Bing fremmer en idé om å gå i retning av en utvikling fra et desentralisert til et distribuert system innenfor kunstforvaltningen. Han mener det er en del av kunstpolitikken sin oppgave å tilrettelegge for vekst og styrking, profesjonalisering og utvikling på det regionale og lokale plan (Bing i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:67). Han ønsker seg en forvaltningsmodell der nettverk i større grad er fremtredende og at regionene inngår samarbeid slik at det oppstår en friere modell der grupper og aktører i større grad er i fri flyt mellom regionene. I dette perspektivet, skriver han,

blir det færre sentra, mer mobilitet og forhåpentligvis større aktivitet. Det blir også gitt større ansvar til og lagt større vekt på de regionale og lokale komponentene, samtidig som modellen sikrer at den kunstneriske vurderingen av kvalitet holder mål, og ikke erstattes av synsing eller vilkårlighet. (Bing i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:68).

I Bings ønskemodell er det særlig organiseringen som endres. I dette kan vi lese at den nåværende organisering av teaterkunsten i distriktene kan virke hemmende på den kunstneriske kvaliteten og utviklingen. Også kunsthistorikeren Siri Meyer trekker frem institusjonens rammer, både de regionale og de nasjonale, som en potensiell hemmende faktor for kunsten. Hun peker på at man ikke kan organisere seg frem til god kvalitet – men at det motsatte er mulig, nemlig å organisere seg bort fra den (Meyer i Langdalen, Lund og Mangset (red.)1999:66).

Et relativt kvalitetsbegrep

Vi ser at kvalitetsbegrepet, på lik linje med begrepet nyskapende, er relativt. På den ene siden er det relativt i forhold til hvem det benyttes *overfor*. Institusjonsteatrene har for eksempel et litt annet kvalitetsbegrep å forholde seg til enn hva det frie feltet har fordi departementet og Kulturrådet definerer begrepet ulikt. På den andre siden er det relativt i forhold til hvem det benyttes *av*. Eierne av teatrene knytter også kvalitetsbegrepet til selve driften av teatret. Et teater som fungerer godt organisatorisk kan oppleves som kvalitetsmessig godt. Kunstnerne definerer kvalitet i forhold til teaterfaget, men også her er det ulik forståelse av begrepet – det kommer helt an på hva slags kunstsyn man selv opererer med. Og til sist er begrepet relativt i forhold til den tredje parten, nemlig *mottakerne* av kunsten. Målgruppe og publikum har noe å bety i forhold til hvordan man definerer begrepet. Et regionteater har enkelte andre kriterier å oppfylle for at det skal oppleves som godt for sine kjernetilskuere enn det et nasjonalt teater har. I det frie feltet er det et mangeartet publikum; alt fra de spesielt interesserte til små barn. Det er klart at man stiller andre kvalitetskrav i teater beregnet for barn enn teater beregnet på et kunstinteressert publikum.

I St.meld.nr.32 (2007-2008) skriver KD at det ønsker å utvikle resultatvurderingen av institusjonene til også å omfatte en vurdering av kvalitet (St.meld.nr.32 (2007-2008):111). Det vises til St.meld.nr.10 (2007-2008) *Knutepunkt* der det introduseres et system for vurdering av kvalitativ art. Disse evalueringene skal gi læring og vekst for den eller de evaluerte, men de skal også komme andre teatervirksomheter til gode. I oktober 2009 ble det opplyst fra KD at denne evalueringsformen fremdeles var under utredning, og de håpet at den skulle ligge klar innen 2010 er omme.²⁶ Her gjør departementet som vi i begynnelsen av dette delkapitlet så at Bjørkås spådde; nemlig utvikler vurderingssystemer for kvalitet i kunsten. Å vurdere kvalitet kan virke som en vanskelig oppgave i og med at begrepet er av en slik forandrende karakter som vi har sett, samtidig som det – særlig for en del kunstnere i det frie feltet – kanskje ville være befriende med noen konkrete knagger å henge begrepet på. Å skulle systematisk rapportere om den kunstnerlige kvaliteten synes imidlertid enda vanskeligere fordi det relative begrepet på den måten fort kan bli satt i bås, og i siste instans kan det føre til ensretting og lite variasjon innen teaterkunsten. Rapportering og evaluering innenfor kunstvirksomhet er nødvendig, men det er også knyttet mange vanskeligheter og konflikter til det.

²⁶ Informant fra KKD (nå KD) til Gabrielle Haga (2010:91)

5.3 Konfliktområde 3: Rapportering og kontroll

Jeg har tidligere skrevet at teaterfeltet slett ikke mottar tilskudd uten forventning fra finansieringskildene om å gi noe tilbake. Sponsorene krever tjenester i retur, og de offentlige myndighetene krever at visse mål oppnås og at krav ivaretas for derigjennom å oppnå kulturpolitiske mål som igjen er en del av en større politisk helhet. Som et ledd i denne utvekslingen av økonomiske midler og teatertilbud er institusjonene og aktørene i det frie feltet pålagt å rapportere jevnlig til sine økonomiske ”velgjørere” om hvilke resultater de oppnår. Disse rapporteringene kan dreie seg om publikumstall, om den økonomiske situasjonen, om forvaltning av bygg og, som vi så ovenfor, om kvalitet i kunsten; ”Betre kvalitativ informasjon om teatra bør skaffast fram ved hjelp av periodiske evalueringar og meir presis målstyring.” (St.meld.nr.48 (2002-2003):136). Rapporteringen er et viktig ledd i legitimeringen av den økonomiske støtten fra myndighetene til kunstfeltet.

Teaterfeltet er underlagt, som så mange andre sektorer i samfunnet, deler av prinsippene knyttet til styringssystemet New Public Management (NPM). NPM har preget den offentlige sektor i de fleste angloamerikanske land, men også i Skandinavia, de siste 20 – 30 årene, og et av hovedmålene er kostnadseffektivitet, herunder avgrensning av byråkratiet gjennom et friere handlingsrom for byråkratene (Christensen m.fl.2002:98). Mål og resultatstyring er en viktig komponent i NPM, og en kontinuerlig rapportering og tallfesting av kunsten er en følge av dette;

Vi leverer årlige rapporter og har budsjettdialog med departementet (vår eier) der vi redegjør for hvilke resultater vi har oppnådd og for hvilke planer vi har for fremtiden. Våre eiere har dessuten fullt innsyn og en mulighet for kontroll gjennom sine oppnevnte styremedlemmer (og styreformann). (Informant fra Nationalteatret).

NPM er en reform der en del av de ulike komponentene peker i ulike retninger og vi finner særlig en spenning mellom autonomi og kontroll (Christensen m.fl. 2002:99). På den ene siden skal reformene føre til en større kontroll med virksomhetene, mens det på den andre siden skal gi dem friere tøyler i forhold til hvordan styre dem. De nasjonale scenene, de regionale scenene og gruppene og aktørene i det frie feltet er alle underlagt dette rapporteringssystemet – hver til sine velgjørere. Dette er rett og rimelig. Man må forvente at en eier eller velgjører vil holde et øye med organisasjonen og at de økonomiske midlene som forvaltes, forvaltes på ønsket og best mulig måte. Men midt i all denne rimeligheten melder likevel konflikten seg. Eierne eller sponsoren ønsker en god ressursutnyttelse, en best mulig

anvendelse av pengene. Eierne har ønsker for det han eier. Den sponsede har også ønsker for sitt eget virke, men disse kan i noen grad kollidere med eierens eller velgjørerens ønsker. Eierne ønsker jevnlig rapporteringer om virksomheten, men dette kan fort kollidere med den grunnleggende ideen om at kunsten skal være fri og uavhengig av bl.a. politiske føringer. Dermed oppstår et konfliktfelt som knyttes til rapporteringssystemet som teaterkunsten er underlagt og den trusselen dette er mot det såkalte armlengde avstand-prinsippet.

Institusjonene og armlengde avstand-prinsippet

Løken-utvalget skriver at armlengde avstand er et begrep som betegner kunstnerens rett til fri ytring: det er ”samfunnets ansvar å sikre den frie ytring gjennom å skape muligheter og rom for kunstnerisk arbeid upåvirket av politiske og andre faktorer.” (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:34). I vår sammenheng betegner prinsippet det forholdet som ideelt skal være mellom bevilgende myndigheter og mottakerne, altså at de som finansierer ikke skal legge føringer på kunsten. Opprettelsen av Norsk kulturråd manifesterer dette prinsippet i Norge ved at det opptrer som mellommann mellom KD og kunstnerne.²⁷ Avstanden mellom finansieringspart og mottakerne fremstår likevel ikke alltid som stor nok. Løken-utvalget påpeker at

det [er] de siste tiårene en tendens til at den relative autonomien utfordres ”ovenfra” ved at det er større styringsambisjoner på politisk nivå. Dels kan dette ha sammenheng med at statsrådene i økende grad ønsker muligheter for å ta politiske initiativ som kan gis positiv oppmerksomhet i medier og opinion. Dels kan det settes i sammenheng med utviklingen av resultatstyring generelt med økende vekt på å vise resultater og effekter av offentlig ressursbruk.
(Løken-utvalgets sluttrapport 2008:35)

Som vi så over fortalte min informant fra Nationalteatret at de jevnlig rapporterer til sine eiere. En slik rapportering fører nødvendigvis til en større kontroll for eierne. Slik ser KD hva som innbringer publikum og hva som ikke gjør det, og derigjennom hva som fører folk til teatrene og følgelig gir økt egeninntjening. På bakgrunn av dette kan de igjen utforme krav til institusjonene. Jeg spurte også en av informantene på eiersiden i Agder Teater om hvor mye kontroll som ble ført fra deres side overfor teatret, og han svarte at

Vi, dvs. alle eierne, praktiserer armlengde avstand-prinsippet i forhold til kunstneriske valg og legger oss ikke opp i det. De kunstneriske valgene skal tas innad i kunstinstitusjonen. Kommunen gir penger og der slutter det i grunnen, men vi gir penger med et ønske om at det skal produseres kunst for pengene – ikke at det skal ende opp i alt mulig annet.
(Informant i Kk)

²⁷ Dette gjelder hovedsakelig i det frie feltet, hvilket fører til spørsmålet om kunstens verdi i institusjonene versus det frie feltet. Dette skal jeg komme noe nærmere inn på under deloverskriften *Ulik armlengde?*

Min informant fra en av de andre eierne, fylkeskommunen, uttalte følgende:

Vaf kan følge opp teatret gjennom styrerepresentantene. Generalforsamlingen der Vaf stiller med rådmann/fylkeskultursjef og fylkesordfører godkjenner årsrapporten. På generalforsamlingen kan et tilsyn av driften til en viss grad oppfølges. Nåværende praksis er at årsrapporten først blir politisk behandlet etter generalforsamlingen. Politikerne i HKU ba imidlertid i møtet 27. august 2009 om å få årsrapporten opp til behandling tidligere på året. I så tilfelle får de et rom å yte sin kritikk. Det kan være nødvendig for at en oppfølging skal ha verdi. (Informant i VAF)

Det er tydelig at det fra eiernes side er en bevissthet rundt prinsippet om armlengdes avstand, og som informanten fra kommunen sa så legger de seg ikke opp i det kunstneriske. Men så lenge det blir stilt krav som går nettopp på det kunstneriske, og så lenge det blir stilt krav som tvinger teatrene til en markedsretting, står ikke teatrene og kunstnerne helt fritt kunstnerisk, særlig ikke når det jevnlig må rapporteres om målene har blitt nådd. I tillegg oppnevnes fremdeles flertallet av styremedlemmene, inkludert styreleder, av KD (dette er imidlertid på retur i regionteatrene følge St.meld.nr.32 (2007-2008):186), og slik sett kan det se ut til at departementet og resten av eiernes kontroll blir total. I meldingen fra 2007-2008 kan vi lese at

Departementet ser på oppnevning av styremedlemmer som et bidrag til å sikre at institusjonene får gode styrer som kan se til at forvaltningen av virksomheten følger lover og regler, og at institusjonene lever opp til de forutsetningene som staten har satt for tilskuddet. Statens styring med institusjonene skjer likevel først og fremst gjennom forutsetningene for statstilskuddet. (St.meld.nr.32 (2007-2008):186).

På spørsmål til styreleder i Agder Teater om i hvor stor grad styret innlemmes i de kunstneriske beslutningene, fikk jeg til svar at "Styret holdes orientert om program og hvilke kunstneriske hovedgrep teatret tar, men er ikke involvert i kunstneriske beslutninger." Videre spurte jeg om det sitter teaterfaglige folk i styret (som ikke er de ansattes representanter) og om hun mente det bør være slike representert, og hun svarte at ja, det sitter faglige kompetente personer i styret og "Ja, jeg mener et styre for et teater bør ha representanter med relevant faglig kompetanse, og for øvrig være sammensatt slik at den samlede kompetansen er bred" (styreleder i Agder Teater). Slik kan man i det minste anta at styret i ethvert institusjonsteater er kompetente til å se teaterdriften også fra kunstfaglig perspektiv, og at dette er med på å kvalitetssikre den statlige kontrollen i kunstens favør. I tillegg må man forvente at kunstinstitusjonene, som en del av et samarbeid, må kunne følge noen av de politiske overordnede satsningsområdene. Det er når rapporteringen og kontrollen blir så omfattende at dette går ut over kunsten at man bør sette spørsmålstegn ved det, for da kan

man ikke lenger snakke om frie institusjoner. Departementet beveger seg derfor etter min oppfatning i gråsonen når det i forhold til regionteatrene uttaler at det vil, som et virkemiddel for å nå målet om et styrket scenekunsttilbud i hele landet, ”ta initiativ til å vurdere region-/landsdelsinstitusjoners oppdrag, herunder programprofil, turnering og forutsetninger om å invitere til samarbeid med andre institusjoner og frie scenekunstgrupper.” (St.meld.nr.32 (2007-2008):108-109). Dette *kan* true regionteatrenes frihet – spesielt når teatrenes programprofil skal under lupen. Samtidig står KD for den største eierandelen i regionteatrene, noe som legitimerer at det til en viss grad griper inn og styrer regionteatrenes målretning.

Det frie feltet og armlengde avstand-prinsippet

Når det gjelder de frie gruppene og prinsippet om armlengde avstand blir forholdet noe annerledes. Disse aktørene har ingen eier som styrer gjennom generalforsamling, styrer eller lignende. De har Kulturrådet å forholde seg til, og det er nettopp dette rådet som står som manifestasjonen på armlengde avstand-prinsippet i norsk kulturpolitikk. Her blir derfor spørsmålet om Norsk kulturråd er et autonomt organ. Med det mener jeg å sette spørsmålsteget ved om Kulturrådet i utdeling av midler over post 55 er helt uavhengig av KD og den sittende regjeringens politikk. Dersom det viser seg å være de aktørene som til enhver tid inkorporerer de politiske satsingsområdene i søknadsteksten til Norsk Kulturråd som også får finansieringsmidler herfra, kan vi ane en tettere sammenheng mellom Kulturrådet og KD enn det man forventer av et armlengde-organ. Tidligere leder for rådet Jon Bing skriver at armlengde avstand-prinsippet manifesteres i Norsk kulturråd fordi det er et organ satt sammen på faglig grunnlag med kompetanse til å treffe avgjørelser – noe som skjer i full åpenhet. Han poengterer imidlertid at hensynet til pluralisme i kunstfeltet må ivaretas og at det må vernes mot innflytelse av situasjonsbestemt art – for eksempel hva som regnes som ”saker i tiden” (Bing i Lund, Mangset og Aamodt (red.) 2001:66) – men han hevder at Kulturrådet nettopp fungerer som et vern mot dette. Om Bing har rett i det kan man spekulere i – denne oppgavens omfang tillater ikke en diskusjon av et slikt format. Det vi derimot skal gå videre inn på, er plikten de aktørene som mottar støtte fra Kulturrådet har til å rapportere etter endt prosjekt:

For alle tilskudd skal det leveres rapport som gjør rede for gjennomføring av tiltaket, sett i forhold til planene som lå til grunn for tilskuddet og betingelsene i tilsagnsbrevet. Kulturrådets eget rapportskjema skal benyttes når dette er tilsendt.
(Forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond § 10, 1.ledd).

For forsøksvirksomhet skal det i tillegg leveres en evalueringsrapport (§ 11), og for tilskudd som blir levert i flere rater skal det gis delrapporter (§ 8). I tillegg til denne rapporteringen kan Kulturrådet kontrollere at tilskuddene er blitt brukt etter forutsetningene de ble utbetalt etter (§ 12). På denne måten sikrer Kulturrådet at midlene de tildeler blir brukt i henhold til søknadene.

Et slikt omfattende rapporteringssystem kan synes rettferdig og nødvendig, men det kan også stilles spørsmål om det tar vel mye tid og ressurser hos tilskuddsmottakerne. Faren for at teaterfeltet byråkratiseres unødige mye er overhengende. Dette skal jeg gå nærmere inn på i det følgende, men først skal jeg ta opp tråden om den tilsynelatende ulike graden av armlengde som benyttes overfor det frie feltet og overfor institusjonene.

Ulik armlengde?

Som tidligere sagt manifesteres armlengde-avstand prinsippet i Kulturrådet i den norske kunst- og kulturpolitikken. Rådet fungerer som et filter som vurderer de kunstfaglige kriteriene og forvalter statlige penger ut i fra disse vurderingene. De frie gruppene er dermed sikret en faglig vurdering. Institusjonene blir finansiert direkte over statsbudsjettet. Her er det Stortinget som bestemmer at institusjonene skal ha en viss finansieringsstørrelse etter forslag fra regjeringen. Ingen faglig vurdering med andre ord. Institusjonene anses som et gode – ikke bare for teaterkunstens skyld, men også som et ledd i en større politikk. Nasjonale institusjoner understreker bl.a. en nasjons kulturelle kapital og de regionale institusjonene har vært viktige midler i desentraliseringspolitikken. Hva betyr så dette? At institusjonene kan gjøre som de vil rent kunstnerisk? Det har vi sett gjennom kravene som settes fra statlig hold at de ikke kan. Svein Bjørkås skriver i rapporten *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere* at fordelene for de ansatte i institusjonene er at de gir ”økonomisk og sosial forutsigbarhet, en stabil arbeidsplass, små krav til mobilitet, eksistensiell trygghet og relativt stort fravær av vilkårlighet i den enkeltes livs- og yrkessituasjon.” (Bjørkås 1998:113-114). Men nettopp disse fordelene utgjør også ulempene ved dem; ”det solide ved institusjonsteatrene (...) gjør dem også tungt manøvrerbare og (...) kunstnerisk konvensjonelle og uinteressante.” (Ibid:114). Han henviser til tidligere teatersjef ved Nationaltheatret Kjetil Bang Hansen som har uttalt at man ved institusjonsteatrene ikke lenger ønsker seg kunst, men suksess (ibid:114). Denne tungroddheten som mange hevder at institusjonene er, underbygges og fremholdes gjennom departementets kontroll og styring over dem. Det frie feltet, derimot preges av et fragmentarisk, ustabilt og risikofylt univers,

men i dette universet ligger det en positiv mulighet til utvikling hos kunstnerne (ibid:116). De kan eksperimentere rent faglig på en måte som ikke er mulig i institusjonene, og de kan få økonomisk og kunstnerisk godkjenning hos et faglig kompetent organ. I dette ligger en helt annen tilnærming til teaterkunsten – en tilnærming basert på det rent kunstfaglige fremfor en tilnærming basert på antall kassasuksesser. Tilsynelatende verdsettes den teaterkunsten som produseres i det frie feltet høyere rent kunstfaglig i og med at kunsten i dette feltet blir vurdert ut fra kunstfaglige kriterier og ikke bare kulturpolitiske målsetninger. Så lenge institusjonene ikke har et organ som praktiserer armlengde-prinsippet gjennom å vurdere kunsten ut fra faglige premisser kan man kanskje hevde at teaterkunsten i det frie feltet respekteres høyere? Sagt på en annen måte: Departementet fungerer som et sekretariat som bevilger penger, mens Kulturrådet opptre som et faglig organ som bevilger penger, og kunsten som mottar penger fra det faglige organet ses kanskje, i alle fall i kunstkretser, på som ”bedre” kunst i og med at den har vært gjennom denne ekspertise-silen? I alle fall kan man anta at denne formen for kontroll kan bidra til et selvbilde hos frilanskunstnerne som preges av selvrespekt (og muligens også et selvgodt bilde hos de som kommer gjennom nåløyet?). Bjørkås refererer til kunstnere i det frie feltet som anser det å ta såkalte kommersielle oppdrag for å oppnå egeninntjening som mindreverdig virksomhet som ikke kvalifiseres til å kalles kunst (Bjørkås 1998:108). Den kunstneriske idealismen finner Bjørkås hos alle sine informanter, uansett hvor i kunstsyste­met de er plassert. Men denne idealismen ”rendyrkes først og fremst av dem som ikke har andre muligheter.” (Ibid:109). I dette kan man lese at alle kunstnere setter den frie kunsten høyest, men de produserer innenfor de aktuelle realistiske grenser (kunstnerne flest skal tross alt kunne leve av kunsten også), og da er det den ”frie” kunstneren som står igjen med muligheten til å rendyrke kunsten på sine egne premisser. Den ”frie” kunstneren er den som i størst grad har mulighet til å etterstrebe kunst fri fra ytre påvirkninger, og dermed blir denne kunsten muligens ansett som kvalitativt best innenfor kunstfeltet. Ser vi dette i lys av Bourdieus felt- og kapitalbegrep og Solhjells videreføring av disse innenfor det norske kunstfeltet, blir det tydelig at de aktørene som befinner seg i det eksklusive delfeltet, de ”frie” kunstnerne som skaper kunst for kunstens skyld, innehar den gjevreste kapitalen, nemlig den symbolske. Og med den symbolske kapitalen følger anerkjennelsen og statusen som kunstner.

Bildet er nok likevel ikke så enkelt. Ulike ståsteder i kunstfeltet gir ulik status hos ulike grupperinger. Aslaksen refererer til institusjonsfeltet hvor man anser at de mest respekterte kunstnerne er på Nationalteatret:

Ifølge informantene befinner en del av Oslo-teatrene seg høyt oppe i hierarkiet, mens scenene rundt om i landet og Riksteatret kommer lenger nedover. Denne rangeringen av teatrene får konsekvenser for skuespillernes anseelse innad i feltet. For å sette det litt på spissen blir en skuespiller som arbeider på Nationaltheatret per definisjon ansett som en dyktig skuespiller fordi han/hun er ansatt på "nasjonal".(Aslaksen 1997:79-80).

Vi husker Solhjells delfelt der man oppnår ulike former for belønning; materiell, symbolsk og politisk. Avhengig av i hvilket delfelt man befinner seg i, varierer belønningen, og de ulike belønningene er av ulik verdi. Hvor den aktuelle kunstnerens posisjon er og hvor mottakerne av denne kunsten posisjonerer seg, påvirker i hvor stor grad kunstverket anerkjennes, eller for den saks skyld; underkjennes. Men til tross for at det stadig er flere kunstnere som befinner seg et sted mellom institusjonene og det frie feltet, behandles fremdeles det frie feltet og institusjonene som to ulike størrelser, og armlengde avstanden organiseres også deretter. At institusjonene ikke har et fagorgan som vurderer kunsten, handler om at kunsten er organisert inn i et system som "kvalitetssikrer" den fra første stund. Aktørene her kommer direkte fra kvalitetssikrede utdannelseinstitusjoner og er dermed kvalifisert for kunstproduksjon i institusjonen. I det frie feltet er kunstnerne nettopp frie, og for at bevilgende myndigheter skal ha noen som helst kontroll med hva som støttes, er et faglig organ som Norsk Kulturråd opprettet. Men denne ulike organiseringen fører uansett til at armlengden blir lengre mellom det frie feltet og pengesekken, enn mellom institusjonene og pengesekken, noe som kan føles urettferdig og frustrerende for kunstnerne i det frie feltet, men som likevel kan gi en følelse av en større kunstfaglig pondus til de som faktisk kommer gjennom nåløyet hos Kulturrådet.

Byråkratisering av det frie feltet

Noen vil hevde at kravene til institusjonene og det frie feltet om rapportering kan undergrave og virke hemmende på det kunstneriske arbeidet. Departementet legger opp til at "de årlige rapportene fra scenekunstinstitusjonene skal innholde opplysninger om status i utarbeiding av flerårige vedlikeholds- og forvaltningsplaner, og status i gjennomføringen i forhold til planene og budsjettene." (St.meld.nr.32 (2007-2008):135). Årlige rapporter – ikke bare om det kunstfaglige og publikumstall, men også om vedlikehold og bygningsforvaltning forventes rapportert til KD. En av informantene til Sigrid Røyseng uttalte i hennes doktorgradsarbeid at foruten rapporter om foregående år, skal det rapporteres om inneværende år og planer for de kommende år, og dette arbeidet oppleves som detaljert og tidkrevende (Røyseng 2007:224). Gruppene i det frie feltet må rapportere etter hvert prosjekt, og noen ganger må det delrapporteres i tillegg. Disse gruppene har gjerne flere finansieringskilder som alle skal ha rapporter om hvordan pengene er anvendt og om prosjektet er kommet i mål som beskrevet i

søknadene. Dette tar selvfølgelig mye tid. Vi har sett at medlemmene i Tidemands Teater har brukt mye tid på søknadsskriving, og når rapporteringen skal komme i tillegg kan det oppleves som at det kunstneriske kommer i annen rekke. For institusjonene kan man anta at det er mål- og resultatstyringen som dels er skyld i at de oppleves som tungroddede og tungt manøvrerbare organisasjoner. Institusjonenes utforming som organisasjoner bærer preg av at de stadig blir mer byråkratisert. Med relativt store administrasjoner²⁸ ser vi at teatrene som organisasjoner stadig blir større. Sigrid Røyseng siterer teatersjefer som uttrykker frustrasjon over det stadig økende byråkratiet som følger de statlige styringsformene, og hun skriver at ”Fokuset på rapporteringen av teatrenes virksomhet framstilles som kilde til en potensiell målforskyvning, hvor målet blir gode statistikker framfor god teaterkunst.” Og videre at ”Det administrative arbeidet som kreves for å følge opp systemet med mål- og resultatstyring, forstås som noe som potensielt forringer arbeidet med å lede et teater” (Røyseng 2007:224). For aktørene i det frie feltet faller funksjonene som de ulike administrative avdelingene i institusjonene tar seg av som regel på kunstnerne selv, og arbeidsmengden som ikke tilhører det rent kunstneriske blir stadig økende.

Når de kulturpolitiske målene ikke oppnås

Den tette oppfølgingen av teatrene kan gi konsekvenser. Når krav ikke overholdes og mål ikke oppnås, kan staten – eller de offentlige myndighetene som står som eiere – fremme skjerpene tiltak overfor teatrene som har mislykkes i å nå målene. I følge Shanti Brahmachari skjer ikke dette i nevneverdig grad. Hun skriver i artikkelen ”Monokulturer eller kulturelt mangfold?” at staten i liten grad benytter sanksjoner overfor institusjonene som ikke følger de statlige kravene, og at politikerne ikke utsetter teaterkunstnerne innenfor institusjonene for ”utilbørlig press”. Hun viser til da Tom Remlov var teatersjef ved Den Nationale Scene og ikke satte opp stykker for barn, til tross for at dette var et uttalt krav fra departementet (Brahmachari i Meyer og Bjørkås (red) 2004:96). I St.meld.nr.48 (2002-2003) står det imidlertid at

Samstundes som institusjonane skal ha trygge rammevilkår, må dei offentlege stønadsordningane gjerast meir fleksible, og det må gjennom eit revidert system for mål- og resultatstyring skapast aksept for at tilskot kan verta redusert dersom resultatata ikkje står i rimeleg forhold til tilskotet. (St.meld.nr.48 (2002-2003):135)

²⁸ Nationalteatret har både en stabsavdeling og en markedsavdeling, og disse tar seg av det som har å gjøre med presse, samfunn, publikum og sponsorer (markedsområdet), budsjett, regnskap, lønn, alle personaladministrative funksjoner, vedlikehold og drift av teatrets bygningstekniske anlegg, IT-funksjoner og resepsjonen (stabsområdet) (nationalteatret.no b)

Jeg spurte en av informantene mine på eiersiden i Agder Teater om hun hadde noen formening om staten etterprøver kravene de fremmer overfor de regionale institusjonene og om staten følger dem opp, og fikk til svar at hun hadde inntrykk av at statens representant ikke følger opp annet enn den økonomiske siden ved teaterdriften. Videre sa hun at ”Det virker som statens styrerepresentanter ikke følger opp statens teaterpolitikk på en aktiv måte foruten å påse at budsjettet er i balanse. Statlige krav etterprøves bl.a. i budsjettmøter i KKD, det er egne eiermøter uten teateret til [stede].”(Informant i VAF). Det økonomiske ved driften kontrolleres tilsynelatende sterkere enn andre sider ved driften, et inntrykk som ble forsterket da det ble kjent at Nord-Trøndelag Teater fikk mindre støtte enn forventet i 2009 grunnet økonomisk rot i teaterdriften. På lederplass i Trønder-Avisa er daværende kulturminister Trond Giske sitert; ”Det ville vært helt feil om vi skulle lukke øynene for det økonomiske rotet som har vært rundt Nord-Trøndelag teater de siste årene. Staten kan ikke belønne institusjoner som ikke har orden.” ([t-a.no](#)). Nord-Trøndelag Teater fikk minst økning i tilskuddet av alle regionteatrene i daværende Kultur- og kirkedepartementets forslag til kulturbudsjett for 2009-2010 (Prop.1 S 2009-2010:109-110), og kun Peer Gynt-stemnet av tilskuddsinstitusjonene fikk en mindre statlig tilskuddsum foreslått (ibid:115). Teatret er organisert som en fylkeskommunal virksomhet (ibid:111) noe som tilsier at det er fylkeskommunen som har ført slett kontroll med virksomheten. Staten straffer derfor både eierne (fylkeskommunen) og teatret ved å bevilge færre kroner. På den nevnte lederplassen kan vi lese at fylkesråden ikke har fanget opp signaler fra departementet som tilsier at rotet i økonomi og organisering ved teatret ville få økonomiske konsekvenser ([t-a.no](#)). Underforstått leser vi en kritisk holdning til departementet som ikke har sagt i fra på en klar og tydelig måte på forhånd. Det skulle vel neppe være nødvendig dersom eierne av teatret hadde lest og gjort seg kjent med de ulike scenekunstmeldingene, proposisjonene og utredningene. Det fremgår klart og tydelig at tilskudd kan trekkes dersom kravene fra statlig hold ikke følges; ”Reduksjon i tilskuddet vil bli vurdert dersom disse kravene ikke ivaretas på en tilfredsstillende måte.” (Prop.1 S 2009-2010:68). Den samme setningen finner vi også i forslaget til kulturbudsjett for 2009.²⁹ Eksempelet Nord-Trøndelag Teater viser at departementet mener alvor og at teatrene og dets eiere må drifte i henhold til fastsatte krav dersom de skal kunne motta tilsvarende eller økt støtte i årene fremover. Det kan imidlertid se ut til at det eierne i Agder Teater uttrykker, nemlig at det i all hovedsak er de økonomiske sidene ved driften av teatret som kontrolleres og ikke nødvendigvis alle de andre pålagte

²⁹ Se Prop.1 S 2008-2009:63

kravene vi finner i meldingene og proposisjonene, stemmer. I samtale med aktører innenfor feltet har det fremkommet at det anses som normalt at det foretas en prioritering i forhold til i hvor stor grad de ulike kravene kan oppfylles. Dette virker logisk i og med at noen av kravene tilsynelatende kolliderer – noe jeg skal se nærmere på senere – og fordi teatre med ulike ressurser, både økonomiske og kunstneriske, har ulike forutsetninger for å oppfylle alle kravene like tungtveiende.

5.4 Konfliktområde 4: Økonomi og organisering

Kultur- og kirkedepartementet mener det bør være et klart mål at institusjonene øker sine egeninntekter. Alle tilskuddsmottakere bør utnytte sitt egeninntekspotensiale og må aktivt arbeide for å utvikle sine inntektskilder, herunder sponsorinntekter. Private tilskudd kan bidra til at nye tiltak og satsinger kan bli realisert. Samarbeid med næringslivet kan medvirke til publikumsutvikling, til nye formidlingsarenaer og til utvikling av profesjonell kompetanse i forbindelse med kultursektorens næringsaspekter. Samtidig er det en verdi i seg selv at institusjonene har inntekter fra flere kilder. Det reduserer institusjonenes avhengighet av en enkelt instans, og kan øke institusjonenes selvstendighet, i tillegg til at det bidrar til økte ressurser til scenekunsten. Det er derfor viktig at scenekunstinstitusjonene og andre faste tiltak sikrer finansieringen av sin virksomhet også gjennom andre bidrag enn det offentlige tilskuddet. (St.meld. nr.32 (2007-2008):104)

Det økonomiske feltets overlapping i kunstfeltet

Sigrud Røyseng skriver at Bourdieu mener at graden av autonomi i kunstfeltet er sterk, men at dette feltet likevel ikke kan ”unndra seg den tvingende nødvendigheten som ligger i økonomiske og politiske gevinster.” (Røyseng 2007:59). De fleste av aktørene i kunstfeltet er avhengige av aktører og egenskaper i det økonomiske feltet for både å kunne produsere og fremstille kunsten. Følger vi Bourdieu vil dette kunne medføre at det økonomiske feltet trenger over i kunstfeltet og dermed kan svekke kunstfeltets grad av autonomi fordi ethvert felts autonomi er relativ i forhold til hvordan det forholder seg til andre felt. Røyseng skriver om forholdet kunstfeltet har til det økonomiske feltet at;

Den virkeligheten som kunstfeltet konstituerer, fungerer etter prinsipper som er motsatte av dem som kjennetegner det økonomiske feltet. Mens det økonomiske feltet kjennetegnes av at den beregnende interessen, nyttebetraktningen, kan stilles åpenlyst ut, er egeninteressen i utgangspunktet illegitim på kunstfeltet. Kommersielle motiver er bannlyst. Like fullt er økonomi i større eller mindre grad en viktig forutsetning for å muliggjøre kunstneriske prosjekter. Aktørene på kunstfeltet må derfor fornekte økonomien. (Røyseng 2007:51).

Denne fornektelsen av økonomien kan i følge Bourdieu paradoksalt nok til syvende og sist vise seg å bli økonomisk fordelaktig for kunstfeltet;

En kunstner som holder sin sti ren og ikke smusser sin karriere til ved å spille ut kommersielle interesser, kan tilegne seg symbolsk kapital som i det lange løp vil kunne utløse økonomisk fortjeneste. (...). Tidsrekkefølgen er avgjørende. Den kunstneriske anerkjennelsen må komme før den økonomiske fortjenesten. I tilfeller hvor rekkefølgen er motsatt, vil det medføre kunstnerisk devaluering (Bourdieu 1994). Fornektelsen av økonomien blir således et vitnesbyrd om at kunsten selv er kunstnerens eneste mål. (Røyseng 2007:51)

Likevel, de aller fleste kunstneres virke er avhengige av det økonomiske feltet og institusjonene i Norge er, som vi har sett, helt avhengige av en økonomisk støtte for å kunne drifte. I kapitlet om teatrene og deres kunst, økonomi og organisering, så vi at utfordringen å kombinere kunsten og driften ligger på mange plan. Institusjonsteatrene eies av staten som best behersker å forholde seg til målbare størrelser, og teatrene pålegges derfor å drifte på en bedriftsøkonomisk måte, og de underlegges, som de fleste andre områder i samfunnet, en del av styringskonseptene som kjennetegner reformparadigmet New Public Management (NPM). I kapittel 5.3 så vi hvordan NPM bl.a. gjør seg gjeldende i teaterfeltet gjennom et omfattende rapporteringssystem. Det er én del av NPM, men dette paradigmet har flere kvaliteter ved seg som påvirker teaterfeltet. Christensen m.fl. skriver at NPM har en ”innebygd retorikk som trekker i retning av at administrativ og forretningsmessig frihet bør få større gjennomslag enn politisk kontroll.” (Christensen m.fl. 2002:99). Og videre; ”Spissformulert kan man si at i stedet for at politikken skal disiplinere markedet, skal markedet disiplinere politikken.” (Ibid:99). Det interessante med dette i vår sammenheng er at staten, gjennom å pålegge teaterfeltet styringsverktøy tilhørende NPM, gir fra seg deler av makten til markedet samtidig som den selv setter krav til teaterfeltet for hva det skal yte. Teatrene må følgelig, i tillegg til å imøtekomme de statlige kravene, i stor grad drifte i henhold til markedstanken. Særlig et av kravene fra staten, nemlig det at teaterkunsten skal komme flest mulig mennesker til gode, smelter sammen med markedsstyringen. Teatrene skal nå flest mulig, både av kulturdemokratiske hensyn og av rent markedsøkonomiske hensyn. Et resultat av dette kan bli at repertoarpolitikken styres deretter. Et betimelig spørsmål kan være om kunsten i teaterinstitusjonene danser etter den økonomiske kildens pipe, eller om teaterfeltets autonomi er så sterk at den ikke lar seg fortrenge av det økonomiske feltets inntrengen. ”Økonomien setter naturligvis grenser for teatrets arbeid, men dette behøver ikke alltid være negativt. Enkelte ganger kan det føre til at man må tenke nytt, også kunstnerisk.” sa min informant fra Nationalteatret. At økonomiske tilskudd gir teatret frihet til å drive kunstnerisk virke er innlysende – vi har sett at egeninntekt alene ikke gir teatrene nok penger til å drifte, men de økonomiske tilskuddene kan også virke begrensende for teatervirksomheten. La oss nå se nærmere på hvilke begrensninger dette er, og hvilke konsekvenser det får i praksis.

Økonomiens konsekvenser for repertoarpolitikken

Nationalteatret må innimellom tenke kunstnerisk nytt som følge av de økonomiske rammene. Det kan både oppfattes som en positiv effekt, men det kan også virke i negativ retning. I den grad nytenkningen antar former som er spennende, utfordrende og interessante må det anses som et positivt resultat av økonomibegrensningen. Sigrid Røyseng siterer en skuespiller ved Det Norske Teater som uttalte at man kan lage mye bra teater uten mye penger. Det er sant, men samme skuespiller legger til; ”man trenger ikke pøse ut penger for å få bra teater. Men det handler mer om at man må kjenne at man får puste kunstnerisk, at ikke alt skal handle om kroner og øre hele tiden, for da vil skaperkraften dø.” (Røyseng 2007:180). Her er vedkommende inne på noe essensielt: kunstens ”vesen” er så ulik økonomiens ”vesen” at et samarbeid mellom de to ofte blir svært vanskelig.³⁰ Det ene legger fort lokk på det andre.

Et vanlig argument fra aktører i kulturfeltet i diskusjonen teatret versus staten, er at staten, med sin kulturøkonomiske linje, presser teatrene til å gjøre sikre og til dels kommersielle oppsetninger for å oppnå nok egeninntekt.³¹ Bergsgard og Røyseng refererer til Svein Bjørkås (1999) som hevder at departementets scenekunstopolitikk fører til en populistisk repertoarpolitikk på grunn av kombinasjonen av eierskap, mål-middelrasjonalitet og resultatsmessig fokus på antall publikummere: ”For å overleve økonomisk, simulerer institusjonene en markedssituasjon hvor de i stadig større grad synes å dreie den kunstneriske aktiviteten – særlig på teatrenes hovedscener – mot kjendiseri, klassisk sviskeproduksjon og lystspill.” (Bergsgard og Røyseng 2001:64). I et intervju i Kulturnytt i P2 (november 2008) fremmet administrerende direktør for det private teatret Thalia Teater, Bjørn Heisendal, et ønske om at de offentlige teatrene skal få *økt* tilskudd fremover. Uttalelsen kom på bakgrunn av en samtale om at norsk teater, og særlig en del av de private teatrene, hadde hatt et godt år i 2008 med stadig høyere besøkstall. På spørsmål om finansieringen av scenekunsten i Norge, uttrykte da Heisendal et ønske om at de *offentlige* teatrene skulle få mer tilskudd fra staten. Begrunnelsen hans var at da ville ikke de offentlige teatrene måtte satse på kommersielle stykker for å få høye besøkstall for å igjen kunne finansiere full drift. Jo mer kommersielle de offentlige teatrene blir, desto større trussel er de for privatteatrene, og igjen vil dette påvirke mangfoldet i teatertilbudet, mente Heisendal (NRK P2 Kulturnytt 27.11.08).

³⁰ Vesen er i denne sammenheng forstått som et felts sett med egenskaper, eller et felts selvforståelse.

³¹ Begrepet kommersiell benyttes vanligvis i sammenheng med et ønske å oppnå inntjening på et produkt. Kommersielle oppsetninger forstår jeg derfor som oppsetninger som gjennom sin form og sin tematikk tekkes et bredt publikum for derigjennom å oppnå høy egeninntjening.

Heisendal ser de offentlige teatrene som en trussel fordi de retter seg etter markedet. I NOU 2002:8 kan vi lese at

Scenekunstinstitusjonene konkurrerer altså både med den internasjonale kulturindustrien og den private underholdningssektoren om de store målgruppene, et massepublikum, særlig til oppsetningene på sine hovedscener. På denne måten tenderer institusjonene mer til å søke etter det som er økonomisk nødvendig å spille enn det som er kunstnerisk ”nødvendig”. (NOU 2002:8:6).

De nasjonale teatrene vil ha mer penger – det har de uttrykt klart, men om begrunnelsen er at de da vil slippe å spille såkalte kommersielle stykker, kan diskuteres. Tidligere sjef på Det Norske Teatret Vidar Sandem har om profilen til teatret uttalt at

Det skal være et spenn fra det eksperimentelle til det folkelige. Fordi vi er et stort teater. Vi er landets største teater. Fordi at det ligger en folketeater tanke i bunn som vi ikke må gi slipp på. Og fordi at Det Norske Teatret er det teatret som historisk sett har eksperimentert mest med teater. Så du kan si at noen oppfatter vel det nesten som et sånt smørgåsbord, men altså jeg mener at det er det Det Norske Teatret skal være. Det skal være et teater for alle og for alle interesser, fra de helt, helt smale merkelige rare forestillingene til de store folkelige, glade oppsetningene. (Røyseng 2007:215-216)

Her kan det se ut til at Sandem *ønsker* at teatret innimellom skal oppleves som kommersielt – det er med på å gjøre teatret folkelig og inkluderende. At noe repertoar er kommersielt handler dermed ikke kun om økonomi, men også om teatrets profil – hvem de vil inkludere i sin publikumsappell. I denne sammenhengen benytter derfor ikke teatersjefen ordet kommersielt, han velger å bruke betegnelsen "folkelig" fordi det kommersielle henspeiler mer på økonomiske gevinster, mens det folkelige henspeiler på de mer positivt ladede ordene som inkludering og mangfold både blant oppsetningene og publikummet. Uansett begrepsbruk: Vi kommer ikke bort fra at publikumsopplutning og økonomi henger tett sammen. Svein Bjørkås skriver at publikumsopplutningen i institusjonene er ”av stor betydning for den såkalte ”økonomiske handlefrihet”, ettersom det meste av omsetningen i institusjonene er bundet i faste kostnader til hus, produksjonsutstyr og personale.” (Bjørkås 1998:65). Da jeg spurte min informant fra Nationaltheatret om i hvor stor grad valg av oppsetninger – både når det gjaldt dramatik og rent formmessig – var fri, svarte hun at ”Teatret er avhengig av egeninntektene i form av billettinntekter og er opptatt av å ha et så bredt og stort publikum som mulig. Vi prøver å sikre et variert repertoar, som også gir rom for risiko og kunstnerisk eksperimentering.” I dette svaret leser jeg at det først og fremst er økonomien som styrer valget av oppsetninger. Teatret vil selvsagt ha et bredt og variert publikum, de ønsker naturlig nok å fylle opp stolene og de vil fremme teatret for flest mulig, men det kan likevel virke som

at økonomien ligger som et tungt teppe over repertoarpolitikken på Nationaltheatret. I kapittel 4 ble de ulike nasjonale institusjonenes profiler kort nevnt, og dette er selvsagt også et element som må tas med i betraktningen. Ethvert teater har sitt særpreg som det ivaretar, og dette uttrykkes nettopp gjennom repertoaret. En ensidig holdning til at økonomi legger sterke føringer på repertoar blir derfor noe sneversynt. Men man kommer ikke bort fra at økonomien er en faktor, og kanskje hadde fokuset dreid litt mer over på det rent kunstneriske og utviklingen der dersom teatrene hadde hatt en uttømmelig pengesekk til disposisjon. Det er tross alt teaterkunsten som er faget deres.

Sponsorenes betydning

Teatrene skal oppnå enn viss egeninntekt, og de skal, ifølge eierne, legge seg opp en egenkapital. Som vi så i kapittel 4, har direktøren ved Agder Teater uttrykt at teatret har behov for mer økonomiske midler. Blant teatrets eiere ble dette, om ikke tilbakevist, så i alle fall redusert til at ved en endring i ressursforvaltningen ved teatret kan behovet for mer midler minske. På Nationaltheatret er det også et ønske om mer økonomisk støtte, noe som av min informant begrunnes med at det må til dersom teatret skal kunne følge med i utviklingen både organisatorisk, praktisk, teknisk og kunstnerisk:

Nye fagområder, nye samarbeidsformer, nye kunstneriske uttrykk krever mer innsats og mer økonomi. Nationaltheatret har dessuten etablert en av landets mest betydelige internasjonale arenaer, Ibsenfestivalen og Samtidsfestivalen, gjennom de siste 20 år. Behovet for en offensiv internasjonal satsing i scenekunstheltet blir hindret av begrensede økonomiske rammer. (Informant fra Nationaltheatret).

Teatrene kan hente økonomisk hjelp fra andre steder enn staten, og de oppfordres til det av KD som vi så innledningsvis i dette delkapitlet. Sponsing av kunst er stadig blitt mer attraktivt for ulike bedrifter i næringslivet, og som vi har sett anses ikke sponsing lenger kun som en veldedig handling fra en aktør til en annen, men heller som et samspill og en utveksling mellom to likeverdige aktører. For Nationaltheatret har sponsorene vært av svært viktig betydning, særlig i forbindelse med Samtidsfestivalen og Ibsenfestivalen som ikke kunne vært igangsatt og drevet videre uten sponsormidler. I teatrets årsmelding for 2008 står det at "I 2008 mottok teatret totalt 5,2 mill. kr. i sponsormidler. Midlene ble i hovedsak brukt til finansiering av Ibsenfestivalen 2008." (Nationaltheatrets årsberetning for 2008:2). Dette er på mange måter paradoksalt i og med at disse festivalene oppfyller flest av de statlige kravene på en gang. De fokuserer på nyskaping og tradisjon, de trekker til seg internasjonale kontakter,

de samarbeider på tvers av både teatre, sjangere og geografiske grenser og vi ser ofte en utforskning av teaterkunsten i løpet av disse festivalukene.

Ved Agder Teater har sponsormidlene inngått som driftsmidler (Gran og Hofplass 2007:20), det vil si at de ikke tilfører teatret noe ekstra, men rett og slett hjelper organisasjonen å ivareta sin daglige drift. Sponsormidlene bidrar med andre ord til at teatrene kan oppfylle statens krav til hva teatrene skal bidra med. Min informant fra Nationalteatret pekte på den viktige betydningen sponsorene har hatt og fremdeles har;

Nationalteatret ble etablert som privat aksjeselskap i 1899. Nationalteatret har helt siden etableringen vært avhengig av alternative finansieringskilder. Selv om andelen av private og offentlige midler har vært ujevnt fordelt, har samspillet mellom offentlige tilskudd, gaver, billettinntekter og andre egeninntekter hele tiden hatt avgjørende betydning for teatrets aktivitetsnivå, kunstneriske utvikling og nyskaping. På enkelte områder, har private finansieringskilder vært en helt nødvendig forutsetning for teatrets verdiskaping. Kunstsamlingen som utgjør en del av teatrets egenkapital, er for eksempel helt og holdent basert på private gaver og donasjoner. (Informant fra Nationalteatret).

Styreleder ved Agder teater vektlegger også samarbeidet med sponsorene som en viktig del av sponsorforholdet, og forteller om satsingen mot å få flere sponsorer:

Sponsorene er viktige for teatret, ikke bare pga den økonomiske støtten, men også fordi de er teatrets ambassadører og støttespillere. Det arbeides ikke veldig aggressivt med å skaffe flere sponsorer til teatret, i hovedsak fordi det arbeides med dette fra Kildens side og på vegne av alle institusjonene som skal inn i Kilden. (Styreleder i Agder Teater)

Gran skriver at begeistringen for sponsorene i norsk kulturliv har tiltatt blant annet fordi aktørene i kunstfeltet opplever det som frigjørende å motta økonomiske midler fra aktører som gir dem kunstnerisk frihet. Det sponsorene krever tilbake er ikke bestemte stykker oppført, men de ”forventer imageoverføring og styrket merkevare.”(Gran og Hofplass 2007:214). I det lange løp vil nok dette være med på å forme kulturinstitusjonene, og Gran poengterer at kulturens finansieringsformer alltid har ”påvirket *hva* som har blitt produsert, og *hvordan* det har blitt produsert.” (Ibid:214). Enn så lenge føler teatrene at sponsorene ikke legger kunstnerisk press på dem, og foreløpig ser de på samarbeidet med positive briller. 5,2 mill. kroner er ikke all verdens i den store sammenhengen, og slett ikke 500.000 kr som Agder Teater mottar fra sine samarbeidspartnere, men de utgjør ikke desto mindre en viktig tilleggssum for teatrene som er avhengige av penger for å drifte. Og omgjør man pengene til praksis og ser hva sponsormidlene har ført til ved f.eks. Nationalteatret, så ser man at disse

er av uvurderlig verdi – både for teatret som på grunn av disse midlene står friere rent kunstnerisk, men også for de bevilgende myndigheter som oppnår at en nasjonal institusjon kan imøtekomme kravene de stiller uten selv å måtte betale mer.

Økonomi som overordnet faktor?

Det ser ut til at vi kan spore en viss hierarkisk oppbygging blant de statlige kravene som følger det offentlige tilskuddet til teatrene, og at økonomien står som den sterkeste faktor: Krav om nyskaping og kvalitet er viktig, men til syvende og sist ser det ut til at kravet til egeninntekt og god ressursutnyttelse er viktigst og at de andre statlige kravene enten tjener dette formålet, eller de kommer i andre rekke. Når alt kommer til alt dreier kravene fra staten seg om at den økonomiske støtten til teateraktørene skal legitimeres. Løken-utvalget skrev i sin rapport at nyskaping og utvikling forbindes med faglig og økonomisk risiko og at det nettopp av den grunn bør legges til rette for at teaterfeltet og kunstfeltet for øvrig kan ”ta kvalifisert risiko for å sikre optimal nyskaping og utvikling.” (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:28). Gjennom å fokusere på mål- og resultatstyring og god ressursutnyttelse, ser det ut til at det er vanskelig å skape rom for nyskapingen og utviklingen – til tross for at det er et uttalt mål og krav fra KDs side, og slik ser vi at det økonomiske aspektet veier tyngst.

5.5 Konflikter spesielt knyttet til det frie feltet

Ettersom organiseringen av institusjonene og gruppene i det frie feltet er så ulike, er det naturlig at det oppstår noen konflikter som er mer relatert til det frie feltet enn til institusjonene og omvendt. I det følgende skal jeg kort se noe nærmere på de konfliktene som spesielt knytter seg til det frie feltet, men som institusjonene manøvrerer unna dels på grunn av måten de er organisert på og dels på grunn av eierskapet deres. Dette er konflikter som dreier seg om krav til utvikling, om utdanning og jobbmuligheter, og om plassering innenfor det brede feltet som går under navnet ”det frie feltet”. ”Det frie” betegner den friheten aktørene i dette feltet har fra arbeidsgivere som bestemmer hva slags kunst som skal realiseres. Det disse aktørene imidlertid ikke har frihet fra, er krav fra statlig hold og frihet fra legitimering av sitt eget virke. Institusjonene må også legitimere de økonomiske midlene de mottar, men de gjør det som en kollektiv enhet, og de kunstnerisk ansatte føler en frihet i forhold til å kunne heve en fast lønn hver måned og ha en jobb å gå til hver dag. Denne friheten følger av den organiseringen som institusjonene er pålagt. Det frie feltet er derimot frie til å organisere seg som de ønsker, men med denne friheten følger altså begrensninger for

den enkelte aktør i form av et kontinuerlig aktivt krav til legitimering av egen virksomhet. La oss se nærmere på disse konfliktene som fremstår som tydeligst i det frie feltet.

Kunstnerisk utvikling

I min samtale med medlemmene i Tidemands Teater uttrykte de, som vi har sett, frustrasjon rundt betydningen av noen av begrepene som hyppig benyttes av KD og Kulturrådet i forbindelse med økonomiske bevilgninger. Det var særlig to begreper de syntes det var vanskelig å forholde seg til: Det ene var ”nyskaping” og det andre var ”kunstnerisk utvikling”. Vi har tidligere sett på begrepet nyskapende, og jeg skal kort skissere problematikken rundt begrepet ”kunstnerisk utvikling”. Mine informanter mente at kravet om kunstnerisk utvikling hos de frie gruppene for å kunne vurderes i bevilgningsspørsmål var ganske ”håpløst” med tanke på de unge, nye gruppene som ikke har hatt mulighet til å vise seg frem i stor skala tidligere. Hva skal de da vise en utvikling fra? De uttrykte en følelse av at de ikke får mulighet til å vise den kunstneriske utviklingen de selv opplever at de gjennomgår. De påpekte overfor meg at de i søknaden til Kulturrådet tok dette kravet på alvor og henviste til den utviklingen de har vært gjennom i forhold til den tradisjonen de er utdannet i. Selv opplever de at de har videreutviklet teoriene de der har blitt lært opp i. Denne utviklingen kan de selv se, men Kulturrådet har ingen forutsetninger for å se denne – rådet må kun stole på det Tidemands Teater skriver i søknaden sin. Hvordan skal nye grupper kunne komme inn under Kulturrådets bevilgninger så lenge kravet om kunstnerisk utvikling ligger som et sterkt inngangskriterium? Svaret er muligens at Tidemands Teater og Kulturrådet opererer med ulik forståelse av begrepet. Kulturrådet legger antakelig en bredere oppfatning av begrepet ”kunstnerisk utvikling” til grunn enn det mine informanter gjør. På Kulturrådets nettsider kan vi lese at

Sentralt for kunsten som skapes i det frie scenekunstheltet er viljen til utvikling og nytenkning. Dette rommer aspekt av risiko og forståelser av sentrale fagbegreper, virkemiddelbruk, organisering av kunstneriske prosesser og i formidlingsteknikker endres i tråd med de tendenser som utvikler seg i feltet.

(...).

Norsk kulturråd skal kartlegge initiativ og ideer som innvirker direkte på tendenser i det frie feltet og å stimulere til en målrettet og faglig utvikling av scenekunsten. Norsk kulturråd gir støtte til en rekke spesielle tiltak innen scenekunstheltet som på ulike måter bidrar til denne utviklingen.

(kulturrad.no e)

I dette leser vi en annen tilnærming til begrepet ’kunstnerisk utvikling’. Her forbindes det til en utvikling i feltet generelt – ikke spesielt til den enkelte gruppes utvikling i forhold til sitt

eget arbeid. Det fremholdes at Kulturrådets oppgave er å kartlegge initiativ som direkte påvirker utviklingstendensene innenfor det frie feltet. I dette tolker jeg at Kulturrådet ikke ser nevneverdig på den enkelte gruppes egenutvikling, men om den enkelte gruppe kan bidra til utvikling i feltet generelt. I dette ligger det selvsagt som en nødvendighet at den enkelte gruppe selv utvikler og fornyer sitt uttrykk for at feltet som helhet kan utvikle seg. Når medlemmene i Tidemands Teater uttrykker frustrasjon overfor denne begrepsbruken, gjør de det muligens med rette, men de angriper nok også begrepsbruken fra en litt for snever synsvinkel. Likevel; spesielt for grupper som skaper teater og annen scenekunst for barn og unge blir dette begrepet, på lik linje med begrepet "nyskapende", litt vanskelig å forholde seg til fordi det ofte benyttes andre kriterier for hva som regnes som kvalitet overfor barn.

Utdannelsesinstitusjoner og profesjonalitet

Et annet konfliktområde som fremstod som betydelig for mine informanter i det frie feltet, var forholdet mellom statsstøttede utdannelsesinstitusjoner innenfor teater- og scenekunstudområdet og mulighet for lønnet arbeid i etterkant. For dem oppleves det som paradoksalt at staten støtter tre institusjoner som utdanner teaterfaglige aktører i Norge i dag, mens det i praksis, i følge dem, kun er en av institusjonene som utdanner folk ut i arbeid. De opplever at teaterlinjen på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) er den eneste sikre utdanningen å ta dersom du vil komme deg ut i lønnet arbeid etter endt studietid fordi det har vært tradisjon for at studenter herfra sluses direkte videre til de nasjonale institusjonene (Aslaksen 1997:76). Denne skolen har en tett kontakt med institusjonene, en kontakt som består i: "1) teatrene er representert i skolens styre, 2) at etablerte skuespillere og instruktører virker som lærere og 3) ved at det siste skoleåret fungerer som et slags visningsår der teatersjefene gjennom tre-fire åpne forestillinger får ta de nye rekruttene i øyesyn." (Aslaksen 1997:76). Samtidig støtter den norske stat teaterutdanningen ved Høgskolen i Nord-Trøndelag (HiNT) og Akademi for scenekunst i Fredrikstad (underlagt Høgskolen i Østfold), vel og merke med mindre midler enn til utdanningen ved KHiO. Ved scenekunstakademiet og ved HiNT utdannes studentene i større grad til det frie feltet: Ved HiNT jobber i tradisjonen etter Jacques Lecoq med fokus på å den skapende skuespilleren og utvikling av den enkelte students kunstneriske signatur (informanter fra TT/<http://teater.hint.no>), mens de i Fredrikstad fokuserer på samspillet mellom den fysiske og den visuelle scenekunsten (fig.hiof.no/). Ved KHiO har studentene tradisjonelt fått ansettelse ved institusjonene ettersom denne utdannelsen jobber i tradisjonen

etter Stanislavskij³² (<http://khio.no>). Mine informanter spør: Hvorfor får KHiO mer støtte? Er utøvere innen det tradisjonelle feltet mer attraktive? Er institusjonene viktigere enn det frie feltet? Hvorfor støttes utdanninger beregnet på det frie feltet i det hele tatt når ingen hjelper dem i jobb etterpå, og når realiteten etterpå er at teatersjefene ikke gir dem jobb og Kulturrådet ikke har noen garantier for støtte av nyutdannede? (Informanter i TT/HH). De uttrykte til meg at de har en følelse av at de med statens velsignelse utdannes til arbeidsledighet så lenge forholdene for nyutdannede fra HiNT og scenekunstakademiet er slik som nå. I forhold til diskusjonen om armlengden mellom det frie feltet og staten, hvor jeg satte spørsmålsteget ved hvilken del av teaterfeltet som settes høyest, styrker denne siden av saken ideen om at det er innenfor teaterfeltet selv, og kanskje det frie feltet spesielt, at denne formen for teaterkunst settes høyest. Hvis det var slik at kunsten i det frie feltet rent kunstnerisk verdsettes høyere også av de offentlige myndigheter, skulle en tro at de nyutdannede innenfor dette feltet ville bli tatt bedre vare på og at det ikke skulle oppleves som enklere for de med ”institusjonell-rettet” utdanning å komme inn på arbeidsmarkedet. Foreløpig er det fremdeles slik i Norge at de som ”velger”³³ den tradisjonelle og mest etablerte utdanningsinstitusjonen i størst grad er sikret jobb etter endt studietid.³⁴ En begrunnelse for dette ligger nok i at utdanningen ved KHiO er den eldste og mest innarbeidede, den baserer seg på den tradisjonelle Stanislavskij-tradisjonen som knyttes til et tekstbasert teater som er den formen for teater vi finner mest av i institusjonene, samt at antallet studenter innenfor skuespillerfaget har økt betraktelig de senere årene. I tillegg ser vi en ekspansjon av det frie feltet – det blir stadig flere grupper og flere enkeltkunstnere som vil jobbe innenfor den ”frie” scenekunsten – og alle disse faktorene sammen skaper et trangt og vanskelig arbeidsmarked for aktørene. Mine informanter mener at staten må ta de nyutdannede på alvor og fremmer et ønske om at staten – siden den tross alt støtter utdanningen deres – kan gi dem en liten startkapital når de er ferdig utdannet slik at de kan sparkes i gang. Når de nå står på bar bakke etter endt utdanning handler det i følge dem om å

³² Jeg vil understreke at dette bildet i noen grad er i ferd med å endres ettersom institusjonene etter hvert i større grad ansetter folk i prosjektstillinger.

³³ Å bruke ordet ”velge” blir i denne sammenhengen et litt raust ordvalg. Det blir kun en liten brøkdel av de 800-1000 søkerne som kan velge om de vil ta i mot en av de 7-10 studieplassene på skuespillerlinjen på KHiO pr år. I realiteten blir det stående igjen en stor andel studenter som ikke kan velge denne skolen og som, dersom de er fast bestemt på å bli skuespillere, må velge en av de andre skolene i Norge eller dra til utlandet.

³⁴ Jeg skriver ”i størst grad er sikret jobb” fordi det de senere årene har foregått en endring i teaterfeltet: Skuespillere jobber i større grad prosjektbasert og faste ansettelser er ikke lenger like vanlig som det var tidligere. Flere skuespillere veksler mellom ulike former for jobber som TV og film ved siden av de rent teaterfaglige jobbene. I tillegg får vi stadig flere skuespillere og kampen om jobbene blir hardere (Aslaksen 1997 kap.4).

formulere søknaden rett, være nyskapende på riktig måte og kjenne de rette menneskene (informanter fra TT).

”Innenfor” og ”utenfor”

Mine informanter fra Tidemands Teater/Høy og Hannemann fikk støtte fra fylkeskommunen og fra Fond for utøvende kunstnere (FFUK) i tillegg til at de fikk tilbud om gratis lokaler av kommunen. Men fordi de ikke fikk støtte fra Kulturrådet måtte de legge prosjektet på is, og levere tilbake midlene til fylkeskommunen og FFUK, samt takke nei til tilbudet fra kommunen. To av gruppens tre medlemmer måtte takke for seg fordi de opplevde at de ikke kunne livnære seg av å drive med teater i en mindre by som Larvik. Kulturrådet fremstod dermed som det avgjørende organet for om Tidemands Teater kunne fortsette virksomheten sin eller ei. Informantene mine opplevde seg som heldige som hadde fått midler fra to andre instanser uten garanti for at de ville få støtte fra Kulturrådet da de er av den oppfatning at kunstnere i det frie feltet sjelden får støtte fra andre instanser når Kulturrådet har gitt avslag. Dette er en oppfatning flere deler. Flere av Bergsgard og Røysengs informanter i det frie feltet uttalte at støtte fra Kulturrådet åpner for å få støtte fra andre kilder også, og at Kulturrådet har en ”vetorett” (Bergsgard og Røyseng 2001:101). Det ble sagt at

For mange er støtten fra Kulturrådet helt avgjørende for at de i det hele tatt kan drive prosjektene sine. Dette kommer både av at det er i denne støtteordningen den vesentligste andelen av midler til fri scenekunst ligger, og av at det er lettere å få tilslag på søknader andre steder dersom man kan vise til at man har fått støtte fra Kulturrådet. (Bergsgard og Røyseng 2001:101)

Også i Løken-rapporten understrekes det at offentlige midler generelt oppfattes som en garanti overfor andre finansieringskilder: ”Et offentlig tilskudd kan ha verdi fordi det fungerer som et ”garantibevis” og kan utløse tilleggsfinansiering fra andre (og kanskje langt større) kilder.” (Løken-utvalgets sluttrapport 2008:47). Her er det ikke Norsk kulturrådet spesielt som omtales, men Kulturrådet går inn under denne uttalelsen fordi det er et offentlig organ. Kulturrådet gir støtte på bakgrunn av kunstfaglige kriterier, og lokalpolitiske hensyn (som kommunens og fylkeskommunens støtte til Tidemands Teater var et resultat av) og hensynet til sysselsetting av profesjonelle aktører i distriktene vektlegges ikke i særlig stor grad i rådets tildelinger; ”Tenkingen som ligger til grunn for støtteordningen er (...) i stor grad kunstpolitisk. Det er nyskapingen og kvaliteten innen den frie scenekunsten som skal fremmes, mens hensynet til sysselsetting og velferd blant kunstnerne kommer i annen rekke.” (Bergsgard og Røyseng 2001:104).

Kulturrådet avsto søknaden til Tidemands Teater og gruppen blir således stående utenfor det gode selskap innenfor det frie feltet, og da kan det oppleves svært vanskelig å komme innenfor, slik vi har sett for eksempel gjennom vanskelighetene med å skrive gode søknader. Om man er ”innenfor” i det frie feltet henger uløselig sammen med om man støttes av Kulturrådet. Dette kan i noen grad også ses som avhengig av et rent kunstnerlig virke; geografi og lokalpolitiske mål har relativt liten betydning for om støtte gis fra Kulturrådet eller ikke. For grupper i den kategorien som Røyseng og Bergsgard refererer til som de som har en bestemt målgruppe eller som ønsker å oppfylle bestemte *lokale* kulturpolitiske mål, blir det dermed vanskelig å havne innenfor.³⁵ Det er lettere for de som anses som avantgardistiske eller eksperimentelle å falle innenfor fordi denne gruppen i større grad identifiserer seg med de samme målene som Kulturrådet opererer med. Setter vi dette i sammenheng med feltbegrepene Solhjell presenterer,³⁶ ser vi at den førstnevnte gruppen, de som vender seg mot det lokale og mot bestemte målgrupper som barn og unge, havner ytterst i - og noen ganger utenfor - det gode selskap. Disse mottar ikke den gjeveste støtten, den statlige støtten, men de havner lenger ned på rangstigen og mottar i beste fall støtte fra fylkeskommune eller kommune. Solhjell argumenterer for at det er forskjell på status hos aktørene som mottar støtte fra det offentlige; jo nærmere direkte overføringer fra statsbudsjettet du kommer, desto mer ”innenfor” er du. Og knyttes dette igjen til Solhjells utgangspunkt, nemlig Bourdieus felt- og kapitalbegrep, ser vi at de som lager kunsten på oppdrag, eller som det knytter seg flest gjenytelser til for den økonomiske støtten, ikke kan kobles til det eksklusive delfeltet der kapitalen er symbolsk og den kunstneriske integriteten regnes som høyest.

5.6 Krav på kollisjonskurs?

Etter denne gjennomgangen av noen av de mest fremtredende konfliktområdene i forholdet mellom teaterkunsten og offentlige myndigheter, kan det se ut til at noen av de statlige kravene til teaterfeltet er på kollisjonskurs. Det første som slår en er at kravet om nyskaping og kravet om å nå flest mulig med teaterkunsten kan virke kolliderende, noe vi så vidt har vært inne på tidligere. Det er en kjensgjerning at skal man få mange til å se teater, bør oppsetningene være av en slik art at den ikke virker ekskluderende på menigmann.

³⁵ Jeg har tidligere antydnet spekulasjoner rundt om de som regnes som ”best på søknadsskriving” er de som inkorporerer kulturpolitiske mål i søknadene. Dette gjelder i størst grad de nasjonale kulturpolitiske målene fordi Kulturrådet er et offentlig organ som opererer på statlig nivå. Som vi ser så tas ikke de lokalpolitiske målene innenfor kultur i særlig stor grad hensyn til med mindre de bidrar til å fremme et bredere politisk mål.

³⁶ Se kapittel 2 og kapittel 5.1

Oppsetningene bør derfor ha et snev av kommersialisme skal man nå mange. Det kommersielle kan ligge på flere plan; det kan ligge i dramatikken – det er lettere å trekke publikum til et kjent stykke enn et lite kjent samtidsverk, det kan ligge i oppførelsespraksis og det kan ligge i valg av scenerom. Hovedscenene er de største og kan fylle flest mennesker, ergo setter man opp det man håper blir kassasuksesser her. De smalere stykkene for spesielt interesserte settes opp på de mindre bisenene. At staten setter krav til at kunsten skal være utviklende, nyskapende og utfordrende, samtidig som den krever at kunsten skal nå et bredt publikum kan virke paradoksalt. Teaterkunsten havner litt mellom barken og veden. Det er en kunstform som skal forandres og utvikles slik det er med mange av samfunnets disipliner – man ønsker hele tiden å utvikle seg til det bedre, terpe på allerede kjent kunnskap og utvikle nye retninger og mål. På den andre siden skal den være tilgjengelig for alle, og slik sett sinkes denne utviklingen. På (nesten) hvilket som helst annet samfunnsområde ville utvikling og nyskaping bejubles og de som ikke evnet å følge utviklingen ville falle av, men den skaren som hang med utviklingen ville følge den videre. Sånn er det ikke innenfor den statsstøttede kunsten. Her råder demokratiet, og kunsten må ikke bli for avansert, for da mister den en stor del av tilhengerskaren.

Styreleder for Agder Teater mener at kravene fra statlig hold kan by på konflikter, særlig kravet om nyskaping og kravet om å nå mange: ”det er klart en stor utfordring for et teater med relativt begrensede midler å fylle alle krav, f.eks. er det ikke vanskelig å tenke seg at krav om å nå et bredt publikum og krav til kunstnerisk fornyelse kan komme i konflikt - det er trolig noe alle teatre vil oppleve.” (Styreleder ved Agder Teater). Min informant fra Nationaltheatret mener at kravene staten setter ikke er innbyrdes motstridende, men hun ser likevel at de fører til at teatret må prioritere i valg av oppsetninger; ”det kan være et spørsmål om prioritering dersom rammene ikke strekker til for å imøtekomme dem. Det kan ligge en potensiell konflikt mellom kvantitet og kvalitet.”(Informant fra Nationaltheatret). Jeg spurte henne videre hvordan de balanserte forholdet mellom kunstneriske visjoner og praktiske/økonomiske/organisatoriske forhold, og fikk til svar:

Jeg er ikke helt sikker på om jeg kan gi deg et fullgodt svar, annet enn selvsagt å si "med stort besvær"...dvs at teatrets kunstneriske visjoner alltid vil være førende for vår aktivitet, som igjen er betinget av at vi klarer å balansere de økonomiske, praktiske og organisatoriske rammene på en slik måte at vi optimaliserer vår produksjon, bruker våre kunstneriske krefter effektivt - og på best mulig måte...

Festivalene kunne ikke vært gjennomført uten en betydelig merinntekt fra våre samarbeidspartnere/sponsorer, og vi har ingen egen festivalorganisasjon som kan håndtere dem,

men må klare det innenfor eksisterende bemanning og organisasjon .Det er således uttrykk for at vi ønsker å tøyne grensene økonomisk, praktisk - og organisatorisk for å oppnå viktige kunstneriske resultater - men dersom rammene ikke strekker til må vi enten arbeide ekstra hardt for å øke dem, eller vi må prioritere kraftig hvilke satsinger som skal gjennomføres og når og hvordan vi skal få det til. (Informant fra Nationaltheatret)

Kravene fra staten legger således føringer på hva teatrene skal sette opp ettersom de fører til at teatrene må foreta prioriteringer i forhold til repertoarvalg, og dette oppleves som ”besværlig” for teatrene. Kravet om å nå mange går hånd i hånd med kravet om å drifte ressurseffektivt og ha en høy egeninntjening – kommersiell satsing fører mange til teatrene og det gir penger i kassa, mens kravet om kvalitativ god kunst innebærer kunstnerisk nyskaping, men disse kravene kolliderer ofte med kravet om å nå mange fordi en slik teaterkunst gjerne anses som ”avansert”. Hver for seg innebærer kravene fra staten enkelte elementer som sammen med de andre kravene kolliderer og noen må dermed nedprioriteres. Det kan se ut til at så lenge økonomien uttrykkes gjennom tall og kunsten ikke gjør det, er det kravene som gir økonomisk gevinst som prioriteres. Tall er målbart, noe KD verdsetter.

Kollisjoner mellom ulike kulturpolitiske mål

En annen konflikt som ble særlig tydelig i mine samtaler med medlemmene i Tidemands Teater, men som også ble synliggjort i mitt møte med byråkratene i fylkeskommunen og kommunen, var den kollisjonen som kan oppstå mellom de tre styringsnivåene (stat, fylkeskommune og kommune) og hvordan dette kan gå direkte utover aktører i teaterfeltet. Både representanten fra fylkeskommunen og representanten fra kommunen oppga at de ikke anser det som sin oppgave å realisere den statlige kulturpolitikken (informanter i Kk og VAF). Den ene oppga riktignok at hun ikke opplevde dette som særlig konfliktfylt, men selv om det i den fylkeskommunen jeg var i kontakt med ikke opplevdes som et konfliktfelt, så har vi sett at det kan oppstå konflikter i andre fylkeskommuner og kommuner når staten ikke vil det samme som dem. Tidemands Teater fikk både fylkeskommunal og kommunal støtte, men ikke den viktigste statlige støtten som var avgjørende for om de kunne realisere prosjektet sitt. I en slik sammenheng får de ulike målene som føres fra de ulike styringsnivåenes hold svært konkrete utfall. Regionteatrene er et direkte utfall av en statlig distriktpolitikk og målsetningene med dem var, ifølge Arnestad, Langdalen og Gladsø:

formet ut gjennom statlig utredning og planlegging, initiativet kom fra statlig hold, staten kom med tilbudet overfor de aktuelle regionene og finansierte tilbudet fullt ut i en prøveperiode. Deretter garanterte staten for bortimot ¾ av driftsutgiftene – under forutsetning av at regionen tok på seg restfinansieringen. (Arnestad, Gladsø, Langdalen 1995:3).

Regionteatrene skal oppfylle regionale behov, men de er statlig initiert og utformet, og de havner således til en viss grad midt i en kollisjon mellom de ulike styringsnivåenes målsetninger. Avsetningene til regionteatrene fra kommune og fylkeskommune regnes ut fra statsbudsjettet, og slik er det i bunn og grunn staten som legger føringer på i hvor stor grad de lokale myndighetene skal satse på teaterlivet i regionen. Min informant i Kristiansand kommune sa at kommunen har prøvd å ta penger fra andre deler av kulturbudsjettet og overføre det til regionteaterposten, men da går selvsagt dette på bekostning av andre kultursaker i kommunen. I tilfellet Agder Teater var det også flere av de involverte som opplevde det som vanskelig å være så mange på eiersiden – her er det flere kommuner og fylkeskommuner i tillegg til staten som har eierinteresser – og de opplevde stadig at det var for mange interesser å ivareta. Slik ser vi at ulike interesser i de ulike styringsnivåene kan skape konflikter som direkte påvirker teaterdriften både på de regionale scenene og i det frie feltet.

6. Avslutning

Jeg skrev i innledningen av denne oppgaven at jeg ønsket å se sammenhenger mellom de ulike faktorene som påvirker teaterfeltet og hvilke konflikter de kan utgjøre. Vi har sett ulike sammenhenger: Kulturdepartementet og Kulturrådet formulerer omtrent likeartede krav overfor teateraktørene til tross for at de forvalter penger til to svært ulike deler av teaterfeltet. Rent kunstnerisk forventes omtrent det samme fra både institusjonene og det frie feltet til tross for at mulighetene deres for kunstproduksjon er svært ulike. Vi har også sett sammenhenger mellom de ulike kravene: Noen kolliderer, noen står udefinert men sterkt frem, mens mange av dem har til felles at de demmer opp under de tilsynelatende viktigste kravene: effektiv ressursutnyttelse og økonomisk gevinst. Gjennom kapittel 5 så vi konfliktene tydelig skissert: det dreier seg om begrepsbruk, om organisering og om ulik forståelse av hvordan man måler kunstnerisk suksess. Kravene og målene fra det offentlige kan føre til en opptreden i teaterfeltet som rokker ved den forestillingen som eksisterer innad i feltet selv, nemlig forestillingen om kunstens autonomi eller kunstnerisk frihet.

Overordnet, etter denne kartleggingen av spenningsfeltet hvor teaterfeltet møter politikk- og økonomifeltet, kan vi konkludere med følgende:

Teaterfeltets autonomi utfordres både innenfra og utenfra: Delfeltene innad i feltet, hvor de ulike teateraktørene posisjonerer seg, kjemper mot hverandre, og vi har sett at det inklusive delfeltet sikrer seg størst plass – hovedsakelig i institusjonene, men det tar også mye plass i det frie feltet – fordi teateraktørene er avhengige av økonomisk støtte for å kunne leve av sitt virke, og den økonomiske støtten kommer hovedsakelig fra den norske stat. Men autonomien utfordres også utenfra: Det politiske og det økonomiske feltet truer, og at disse to feltene stadig oftere går hånd i hånd fører til en sterkere styring av kunstfeltet. Bjørkås skriver at denne tiltakende sammenfallingen av politikk og økonomi har gitt staten en ny posisjon: ”Mens vi tidligere forstod staten som et regulerende apparat hevet over allverdens særinteresser, er den i stadig større grad selv blitt en aktør i samfunnslivet – en aktør med egne interesser.” (Bjørkås i Langdalen, Lund og Mangset (red.) 1999:23). Som et resultat av dette må teaterfeltet i stadig større grad inngå kompromisser med det økonomiske og politiske feltet for å kunne drive sin virksomhet. Kompromissene manifesteres gjennom kulturpolitiske krav og mål som det offentlige stiller overfor feltet og som feltet må imøtekomme, men også i tiltakende grad gjennom samarbeid teaterfeltet inngår med private sponsorer.

Vi har sett at spenningsfeltet som oppstår i møtet mellom teaterfeltet og det politiske og økonomiske feltet er preget av relativitet. Feltene er avhengige av hverandre, men verdiene de forfekter og egenskapene de innehar er ulike som natt og dag. I møtet mellom dem blir derfor de begreper og verdier som er sentrale i dette spenningsfeltet relative i forhold til hvilken aktør som behandler dem. Nyskaping, kvalitet og kunstnerisk utvikling er for aktørene i teaterfeltet direkte knyttet til deres kunstneriske virke. For aktørene tilhørende det politiske og økonomiske feltet knyttes imidlertid begrepene til mer instrumentelle mål, som økonomiske gevinster, distriktpolitiske mål eller internasjonalt omdømme.

Vi ser også at de ulike kravene fra politisk hold er tett knyttet sammen og at mange av dem bygger opp under ønsket om en effektiv ressursutnyttelse – både gjennom høy egeninntjening og gjennom bestemte organiseringsmåter. Kravene og målene kan deles i to kategorier: For det første krav og mål som skal bidra til en god ressursutnyttelse og høy egeninntjening, som krav til organisering, krav om å nå mange etc. For det andre de mål og krav som skal legitimere den politiske styringen og økonomiske støtten av kunsten. Dette er krav som skal bygge opp under politiske målsetninger som integrering av minoriteter og at distriktpolitiske hensyn blir ivaretatt, og det er krav til at kunsten som sponses skal være av høy kvalitet og at den skal være i en konstant utvikling. Kravene og målene som knyttes til bedriftsøkonomisk styring av kunstlivet er imidlertid de som i størst grad kontrolleres av myndighetene. Og som vi har sett bidrar staten med en stadig større økonomisk bevilgningssum til kunst- og kulturformål i Norge i dag. Teaterfeltet står dermed stadig i større ”takknemlighetsgjeld” til de offentlige myndighetene, og staten kan i kraft av sitt sterkere ”eierskap” kreve at teaterfeltet opptrer på bestemte måter. Statens krav om en bedriftsøkonomisk organisering ”vinner” over den kunstneriske friheten fordi kunsten i sin natur er økonomisk ulønnsom. Slik ser vi at faren for at teaterfeltet blir totalt statsavhengig, som Aftenpostens Knut Olav Åmås uttrykte det (aftenposten.no), blir forsterket. Når regjeringen gjennom å bevilge en stadig større økonomisk sum til teaterfeltet og kunstfeltet generelt, styrker kunstfeltet, er dette en sannhet med modifikasjoner. Å benytte betegnelsen ”å styrke kunstfeltet” blir relativt; å styrke feltet med flere statlige kroner, svekker samtidig feltets autonomi, så styrkingen går hovedsakelig til det politiske feltets favør: Staten tar regien på feltet. Slik blir teaterfeltet stående i en evig kryssposisjon mellom offentlige myndigheter med dens økonomiske bidrag, og egen autonomi og selvbestemmelsesrett.

Teaterfeltet og det offentlige skiller ikke lag. De trenger hverandre. Det eksisterer en gjensidig avhengighet mellom dem, men som vi har sett fremstår den ene parten som sterkere enn den andre i og med at styrken har vist seg å ligge i det målbare, i tallene, i økonomien.

At staten støtter kunstvirksomhet er i bunn og grunn et gode, og at den krever at kunstfeltet til en viss grad oppfyller ønsker den har som en legitimering av støtten, er på mange måter rett og rimelig. Problemene oppstår for det første i omfanget av disse kravene og målene. Vi har sett at det er formulert så mange ulike mål og krav som teaterfeltet skal overholde at det umulig kan la seg gjøre. De ulike aktørene i teaterfeltet må derfor foreta prioriteringer i innfrielsen av målene, og foretar de prioriteringer som viser seg å ikke være økonomisk lønnsomme, risikerer de kutt i bevilgningene. For det andre oppstår det problemer i den konkrete formuleringen av kravene og målene. Teaterfeltet forstår begrepene grunnleggende annerledes enn hva det politiske og økonomiske feltet gjør. Det er vanskelig å ha sentrale begreper som man aktivt må forholde seg til når forståelsen av dem er så differensiert alt ettersom hvor i landskapet man står. Så lenge forståelsen av begrepsbruken er såpass ulik hos de ulike feltaktørene, vil konflikter og problemer mellom de to polene oppstå.

Litteraturliste

Arbeiderpartiets partiprogram 2009-2013

Arnestad, Georg: "Offentleg støtte til kunstformål. Om fordeling mellom institusjon og prosjektstøtte – og mellom sentrum og distrikt. Kulturøkonomiske fordelingsverknader og kulturpolitiske dilemmaer." i Langdalen, Jørgen, Christian Lund og Per Mangset (red.) (1999) *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998, Oslo

Arnestad, Georg, Svein Gladsø og Jørgen Langdalen (1995) *Thalias utpost eller lokalsamfunnets spel? Norsk regionalteaterpolitikk 1970-93*, Vestlandsforskning, Sogndal

Aslaksen, Ellen K. (1997) *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*, Norsk kulturråd, Oslo

Bergsgard, Nils Asle og Sigrid Røyseng (2001) *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*, Norsk Kulturråd, Oslo

Bing, Jon: "Hvordan bør en kunstpolitikk se ut?" i Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) (2001) *Kunst, kvalitet og politikk*, Norsk kulturråd, Oslo

Bjørkås, Svein (1998) *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, Norsk kulturråd, Oslo

Bjørkås, Svein: "Strukturenes etterslep? Utviklingstrekk på kunstfeltet fra 1970-tallet til 1990-tallet" i Langdalen, Jørgen, Christian Lund og Per Mangset (red.) (1999) *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998, Oslo

Bjørkås, Svein: "Kvalitetsparadokset" i Meyer, Siri og Svein Bjørkås (red.) (2004) *Risikosoner. Om kunst, makt og endring*, Norsk kulturråd, Oslo

Bourdieu, Pierre og Loïc J.D. Wacquant ((1991)Norsk utg. 1995)) *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*, Samlaget, Oslo

Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge

Brahmachari, Shanti: "Monokulturer eller kulturelt mangfold?" i Meyer, Siri og Svein Bjørkås (red.) (2004) *Risikosoner. Om kunst, makt og endring*, Norsk kulturråd

Christensen, Tom, Morten Egeberg, Helge O. Larsen, Per Læg Reid, Paul G. Roness (2002) *Forvaltning og politikk*, Universitetsforlaget, Oslo

Danielsen, Arild (2006) *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*, Norsk kulturråd, Oslo

- Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst
- Forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond
- Fremskrittspartiet (2009): *Alternativt statsbudsjett 2010*
- Gilje, Nils og Harald Grimen (1993) *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger. Innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Gran, Anne-Britt og Donatella De Paoli (2005) *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*, Pax Forlag A/S, Oslo
- Gran, Anne-Britt og Sophie Hofplass (2007) *Kultursponsing*, Gyldendal, Oslo
- Grund, Jan (2008) *Kulturpolitikk er kunst*, Universitetsforlaget, Oslo
- Haga, Gabrielle (2010) *Kunst og makt. – En analyse av språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet*. Masteroppgave i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo
- Helland, Trond: Innlegg i ”Kunst og politikk” i Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) (2001) *Kunst, kvalitet og politikk*, Norsk kulturråd, Oslo
- Horn, Ellen: Innlegg i ”Kunst og politikk” i Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) (2001) *Kunst, kvalitet og politikk*, Norsk kulturråd, Oslo
- Kultur- og kirkedepartementet: Prop.1 S (2009-2010) *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak). For budsjettåret 2010. Utgiftskapitler: 300-342. Inntektskapitler: 3300-3342, 5568*
- Kultur- og kirkedepartementet: St. meld. nr 10 (2007-2008) *Knutepunkt*
- Kultur- og kirkedepartementet: St.meld. nr. 32 (2007-2008) *Bak kulissene*
- Kultur- og kirkedepartementet: St.prp.nr.1 (2008-2009) *For budsjettåret 2009. Utgiftskapitler: 300-342. Inntektskapitler: 3300-3342, 5568,*
- Kultur- og kirkedepartementet: St.prp. nr 65 (2008-2009) *Endring av reglene for oppnevning og sammensetning av Norsk kulturråd*
- Kultur- og kyrkjedepartementet: St.meld. nr. 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*
- Kvale, Steinar (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*, Gyldendal, Oslo
- Langdalen, Jørgen, Christian Lund og Per Mangset (red.) (1999) *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998, Oslo
- Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) (2001) *Kunst, kvalitet og politikk*, Norsk kulturråd, Oslo

- Mangset, Per (1992) *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*, Universitetsforlaget, Oslo
- Meyer, Siri: "Kunst på institusjon" i Langdalen, Jørgen, Christian Lund og Per Mangset (red.) (1999) *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998, Oslo
- Meyer, Siri og Svein Bjørkås (red.) (2004) *Risikosoner. Om kunst, makt og endring*, Norsk kulturråd, Oslo
- Nationaltheatrets repertoarmagasin, våren 2009
- Pressemelding nr. 69/2009: *Et budsjett for arbeid, velferd og miljø*, Finansdepartementet
- Prosjektbeskrivelse for *Vildanden*, 2009, Høy og Hannemann/Tidemanns Teater
- Rapport: *Kulturløftet. Politisk regnskap 2005-2009*, Kultur- og kirkedepartementet (2009)
- Rapport: *Politisk plattform 2009-2013* fremforhandlet av Arbeiderpartiet, Sosialistisk Venstreparti og Senterpartiet, Regjeringen (2009)
- Røyseng, Sigrid (2007) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, Avhandling for graden dr.polit, Universitetet i Bergen
- Simonsen, Mie Berg (2005) *Historien om en budsjettpost. En evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk Kulturråd*, Norsk Kulturråd, Oslo
- Sluttrapporten fra Løken-utvalget oppnevnt av Kultur- og kirkedepartementet (2008): *Forenklet, samordnet og uavhengig. Om behov for endringer i tilskuddsforvaltningen for kunst- og kulturfeltet*.
- Solhjell, Dag (1995) *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Sosialistisk Venstrepartis arbeidsprogram 2009-2013
- Sveen Dag (red.) (1995) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax forlag A/S, Oslo
- Thagaard, Tove (2003) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*, Fagbokforlaget, Bergen
- Velure, Hallfrid (2006) *Estetikk og scenekunstopolitikk. Kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. Masteroppgave ved Universitetet i Bergen

Wilken, Lisanne (2006) *Pierre Bourdieu*, Roskilde Universitetsforlag, Roskilde

Østerberg, Dag *Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring* i Sveen Dag (red.) (1995) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax forlag A/S, Oslo

Nettsider

www.agderteater.no

- a: <http://www.agderteater.no/sider/tekst.asp?side=855> (lest 10.11.09)
- b: <http://www.agderteater.no/sider/tekst.asp?side=83&submeny=ingen&niv2=> (lest 10.11.09)
- c: <http://www.agderteater.no/sider/tekst.asp?side=300&submeny=Skuespillere> (lest 16.04.10)

www.aftenposten.no:

- ”Oversikt: dette er statsbudsjettet”
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article3317094.ece> (lest 13.10.09)

www.bt.no

- a: “Ibsen I Frp-land”
<http://www.bt.no/meninger/kronikk/Ibsen-i-Frp-land-912908.html> (lest 26.08.09)
- b: ”Kultur fyrsten”
<http://www.bt.no/meninger/kommentar/article465227.ece> (lest 25.01.10)

www.bylarm.no:

- a http://www.bylarm.no/pages/nor/144-om_nisjelandet (lest 27.11.09)
- b http://www.bylarm.no/pages/nor/247-tidemand_teater (lest 27.11.09)

www.caplex.no

- ”Hermeneutikk”
<http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9400930> (lest 16.04.10)

<http://www.fig.hiof.no/>

- <http://www.fig.hiof.no/index.php?ID=5139> (lest 15.02.10)

www.idalou.no

- a: “Teaterfiendlig kommune”
<http://www.idalou.no/pub/idalou/artikler/?aid=904> (lest 01.10.09)
- b: ”Agder Teaters klagesang”
<http://www.idalou.no/pub/idalou/artikler/?aid=466#idalou> (lest 23.01.09)

Intervju med Dag Sveen:

- <http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9540/aktuelt/9.html> (lest 01.02.10)

www.kulturrad.no

- a http://www.kulturrad.no/om_oss/om_kulturradet/nkrs_oppgaver/ (lest 29.09.09)
- b http://www.kulturrad.no/om_oss/norsk_kulturfond/ (lest 29.09.09)
- c http://www.kulturrad.no/fagomrader/scenekunst/tall_og_statistikk/ (lest 29.09.09)

d http://www.kulturrad.no/fagomrader/scenekunst/strategi_2006-09/ (lest 12.01.10)
e <http://www.kulturrad.no/fagomrader/scenekunst/produksjon/produksjon/>
(lest 16.02.10)

<http://khio.no>

http://www.khio.no/Norsk/Studier_og_Opptak/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=2166 (lest 15.02.10)

www.kunstkritikk.no

”Sterkere styring over kunstlivet?”

http://www.kunstkritikk.no/article/6952_sterkere-styring-over-kunstlivet?nocomments
(lest 25.03.09)

www.litteraturhuset.no

<http://www.litteraturhuset.no/program/2009/09/samtidsfestivalen.html> (lest 11.09.09)

www.nationaltheatret.no

a http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Om_oss/ (lest 16.11.09)

b

http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Om_oss/Organisasjon/Nationaltheatrets+organisatoriske+oppbygging.b7C_wBzY45.ips (lest 19.04.10)

www.nrk.no:

”Tungt for teateret”

<http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/sorlandet/1.6440604> (lest 21.01.09)

www.nto.no

”NTO-medlemmenes sponsorinntekter/gaver 2005-2008”

http://www.nto.no/resources/13/files/87/Sponsorinntekter2008_notat_pdf.pdf
(lest 08.04.10)

www.operaen.no

<http://www.operaen.no/default.aspx?ID=26919> (lest 11.03.10)

www.perduco.no

<http://www.perduco.no/index.php?visID=39> (lest 16.03.10)

www.regjeringen.no:

Utdrag av NOU 2002:8: ”Etter alle kunstens regler”

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2002/nou-2002-8/3.html?id=367340>

(Jeg gjør oppmerksom på at de angitte sidetallene refererer til en *utskrift av sammendraget* av NOU'en lastet ned 08.04.10)

www.scenekunst.no:

a: “Med lua i hånda?”

http://www2.scenekunst.no/artikkel_6406.nml (lest 23.10.09)

b: ”Faren over for osloteatrene”

http://www2.scenekunst.no/artikkel_6569.nml (lest 02.12.09)

c: ”Hanne Tømte ny sjef på Nationaltheatret”

http://www2.scenekunst.no/artikkel_3740.nml (lest 20.11.09)

d: Avspeiler virkeligheten som den er”
http://www2.scenekunst.no/artikkel_6679.nml (lest 02.02.10)

www.senterpartiet.no
http://www.senterpartiet.no/category12994.html#_Toc247514426 (lest 06.04.10)

www.snl.no
<http://www.snl.no/kvalitet/beskaffenhet> (lest 01.02.10)

www.t-a.no
”Konsekvenser”
<http://t-a.no/meninger/dagensleder/article94817.ece> (lest 23.10.09)

<http://teater.hint.no>
http://www.hint.no/studietilbud/teaterutdanning/om_utdanningen (lest 06.04.10)

www.teatretvart.no
http://www.teatretvart.no/index.php?page_id=43 (lest 16.04.10)

Avisartikler:

Dagsavisen 10.10.09: ”Millioner til teater-Norge”

Klassekampen 16.12.09: ”Revansje for Traavik”

Morgenbladet 19.03.10: ”Farvel minister”

NRK radio:

Kulturnytt, P2, 11.03.10, <http://nettradio.nrk.no/default.php?kanal=p2>

(nettradio, lyttet til 19.03.10)

Kulturnytt, P2, 27.11.08

Årsmeldinger

Agder Teaters årsberetning for 2008

Agder Teaters strategiplan for 2006-2009

Den Nationale Scenes årsrapport for 2008

Det Norske Teatrets årsmelding for 2008

Nationalteatrets årsberetning for 2008

Nationalteatrets årsmelding for 2007

Årsrapport for kultursektoren i Kristiansand kommune for 2008

Vedlegg

Intervjuguide:

Informant fra Nationalteatret (pr. e-post 18/1-10)

Statlige krav

I hvor stor grad forholder dere dere til kunstneriske krav fra staten i valg av oppsetninger?

Føler dere på at statens krav må overholdes, eller har dere en følelse av at pengene fra staten kommer uansett?

Kontrolleres institusjonens overholdelse av kravene jevnlig av sine eiere?

Mener du at noen av kravene kolliderer? Eller at noen av kravenes verdier som er av motsatt karakter (eks tradisjon og grensesprenging, nyskapende og nå mange) er vanskelige å forene?

Økonomi

I hvor stor grad styres valg av oppsetninger (både dramatik og formmessig) av markedstanken? Eller; i hvor stor grad er valg av oppsetninger fri?

I hvor stor grad mener du at økonomi setter grenser for kunstnerisk arbeid?

”Departementet legger til grunn at institusjoner og virksomheter som mottar fast årlig statstilskudd, selv tar ansvar for å skape rom innenfor sine budsjetter for tiltak som kan fremme forsøk og utvikling i egen virksomhet.” Dette står i St.meld. nr 32 *Bak kulissene* (2007-2008). Er dette problematisk, eller er det rom for dette innenfor budsjettet?

Mener du at en nasjonal institusjon som deres har behov for mer økonomisk støtte enn den får i dag? Hvorfor/hvorfor ikke?

Hvor mye betyr sponsorene? Hadde dere klart dere uten? Hva gjør sponsoratene med Nationalteatret som institusjon – både utad og innad?

Muligheter og begrensninger innenfor det kunstneriske arbeidet

Mener du at teatrets kunstneriske visjoner er gjennomførbare eller er det mange kompromisser som må inngås? Hvor er evt. bremseklossene?

Hva står for deg som den eller de største hindringen(e) i å gjennomføre dine kunstneriske visjoner? (Beregnet på teatersjef, men svar gjerne etter beste evne).

Hvordan forvalter dere teatrets kunstneriske visjoner i praksis i arbeid med f.eks. festivalene? Dvs. hvordan balanserer dere forholdet mellom kunstneriske visjoner og praktiske/økonomiske/organisatoriske forhold?

Opplever du det som lettere eller vanskeligere å lede et nasjonalt teater fremfor et regionalt når man tenker på ytre påvirkninger (statlige krav, økonomi, marked etc.)? (Beregnet på teatersjef, men svar gjerne etter beste evne).

Begrepsbruk

Hvordan definerer du begrepet kvalitet? Hva legger du i begrepet? Ref. "National våren 2009" der kvalitet synes å være det overordnede mål.

Og hvordan definerer du nyskapende?

Annet

Dere sier selv at dere har et omfattende og variert publikum. I hvilken grad? Aldersmessig? Minoriteter? Kjønn? Utdanningsnivå?

En tidligere sjef ved Nationaltheatret uttalte en gang at "VI har verken for mye penger eller er døende: Institusjonene er sentrale i norsk scenekunsts liv som sikrer profesjonalitet, kontinuitet og produktivitet. Institusjonens størrelse er ikke problemet i seg selv. Norge trenger sterkere institusjoner og faren er overhengende for å kaste barnet ut med badevannet ved en eventuell nedbygging av institusjonene." Er du enig i denne uttalelsen? Hvorfor/hvorfor ikke?

Intervjuguide:

Styreleder for Agder Teater (pr. e-post 2/12-09)

Statlige krav

Hvor oppmerksom er styret og styreleder på kravene (som f.eks. kvalitet, mangfold, kunstnerisk utfoldelse, det skal nå et bredt publikum etc.) som stilles til teaterfeltet fra statlig hold?

Ser styret noen konflikter mellom krav fra statlig hold og teatrets faktiske muligheter til å imøtekomme disse?

Styret og teatret

Anser styret at teatret oppnår sine mål og visjoner, eller opplever dere at det er et gap mellom teatrets visjoner og dets faktiske muligheter og handlinger? Utdyp gjerne.

I hvor stor grad innlemmes styret i de kunstneriske beslutningene?

Er det fagfolk (teaterfaglige) i styret bortsett fra de ansattes representanter? Mener du at det bør være fagfolk bortsett fra de ansattes representanter i styret? Hvorfor/hvorfor ikke?

En vanlig definisjon på et styre i en kunstnerisk virksomhet er at styret er ansvarlig for virksomheten. Styret skal påse at virksomheten drives å best mulig måte, og at de økonomiske rammer og øvrige vilkår som følger av de offentlige tilskudd til virksomheten blir fulgt. Hvor ligger hovedsakelig styrets lojalitet? Hos Agder Teater eller hos eierne?

Anser styret det som et problem at det er mange på eiersiden i Agder Teater? Hvorfor/ hvorfor ikke?

Ressursutnyttelse

Agder Teater har i løpet av det siste året vært litt i vinden fordi direktøren har uttalt at de ikke har nok økonomiske ressurser til å drifte godt og styreleder skriver i årsberetningen for 2008 at rammebetingelsene for teatret må økes til samme nivå som sammenlignbare institusjoner.

Anser styret teatrets ressursutnyttelse som god? Hvorfor/hvorfor ikke?

Hvilke institusjoner anses som sammenlignbare – og hvorfor?

Hvor viktig er sponsorene til teatret? Jobbes det aktivt med å skaffe flere sponsorer? Hvorfor/hvorfor ikke?

Intervjuguide:

Informanter i det frie feltet 30/09-09

Søknad om finansiering

- Hvilke instanser forholder dere dere til når dere skal søke penger til prosjekter?
- Hvis dere ser bort fra Kulturrådet – er det andre instanser som er aktuelle for støtte?
(Hva med kommune og fylkeskommune?)
- Hvordan oppleves søknadsprosessen?
(vanskelig/lukket?, åpen? inkluderende? er det koder for hvordan skrive en vellykket søknad?)
- Har søknadsformuleringen mye å bety, eller er anerkjennelse viktigere?
(Eller en kombinasjon?)
- Hvor viktig er støtten fra Kulturrådet?
- Er det mulig å gjøre ting uten støtte fra Kulturrådet?
(En del i det frie feltet peker på at det er lettere å få støtte andre steder dersom man har fått støtte fra Kulturrådet – stemmer det?)

Krav

- Hvordan forholder dere dere til forskriftens krav om ”scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet, kunstnerisk vekst og utvikling, egenart og originalitet.”?
- Opplever dere at disse kravene er mulige å nå? Hva er utfordringen?

Det frie feltet

- Føler dere at noen taler deres sak? Eller har dere følelse av å stå på bar bakke?
- Tar dere aktivt i bruk noen kanaler for å få støtte?
- Hvor viktig er nettverk innen feltet?

Intervjuguide:

Informant i kultursektoren i Kristiansand kommune

3/11-09

1: Kan du si noe om deres forhold/bevissthet rundt kravene fra departementet til teaterfeltet?

- *Samsvarer kravene fra kommunen med kravene fra departementet?*
- *Opplevs noen av kravene som kolliderende?*
- *Opplevs noen av kravene som urimelige eller vanskelig å oppnå for et regionteater?*
- *Anser dere det som deres oppgave å iverksette den statlige kulturpolitikken?*
- *Hvor ligger kommunens lojalitet – hos teatret eller departementet?*
- *Har dere noen formening om de statlige kravene – både kunstneriske og organisatoriske/økonomiske etterprøves?*

2: Kan du si noe om eierskapet til Agder Teater?

- *Hva mener du om at det er mange på eiersiden?*
- *Hvor tungt er dere som eiere inne når det gjelder repertoar, kunstneriske valg etc.?*
- *Hvilke ønsker har dere som eiere for teatret?*
- *Fører dere som eiere på noen måte tilsyn med teatret?*

3: Kan du si noe om teatrets ressursutnyttelse?

- *Kommenter direktørens utspill i media om at teatret trenger mer økonomiske midler.*
- *Hva har drift av kulturhus å si for teatrets aktivitet?*
- *Er det noe du mener teatret kan endre på innad i organisasjonen for at ressursene kan bli enda bedre?*

Intervjuguide:

Informant i kulturavd. i Vest-Agder Fylkeskommune

2/11-09

Eierskap

- Kan du si noe om eierskapet deres til Agder Teater?
- Er det et problem at det er så mange på eiersiden? *Hvorfor/hvorfor ikke?*
- Hvilke ønsker har dere som eiere for teatret?
- Fører dere som eiere på noen måte tilsyn med teatret?

Kulturhusdrift

- Kan du si noe om kulturhusdriften?
- Er denne driften positiv eller negativ for teatret? *Hvorfor/hvorfor ikke?*
- Hva har det at teatret driver kulturhus å si for teatrets arbeid som regionteater?

Ressursutnyttelse

- Kan du si noe om hvordan du som representant fra eiersiden synes at teatret driver sin ressursutnyttelse?
- Agder Teater har vært noe i søkelyset fordi direktøren bl.a. mener teatret trenger mer økonomisk støtte for å kunne drive teatret som et regionteater. Er du enig i dette?
 - Hvorfor/hvorfor ikke?
- Er det noe du mener teatret kan endre på innad i organisasjonen for at ressursene kan bli enda bedre?

Statlige krav

- Forholder dere som eiere dere til kravene til teatret fra statlig hold?
- Anser dere det som deres oppgave å iverksette den statlige kulturpolitikken?
- Har dere noen formening om de statlige kravene - både kunstneriske og organisatoriske/økonomiske etterprøves?

Sammendrag

Hvilke konsekvenser for teaterfeltet fører den statlige finansieringen av teaterkunsten med tilhørende statlige krav og mål til? Hvilke konflikter oppstår som en følge av det tette båndet mellom staten som finansieringspart og teaterfeltet som utøver? Dette er spørsmålene som blir behandlet i denne oppgaven. I lys av Pierre Bourdieus feltbegrep og den norske kunstsosiologen Dag Solhjells videreføring av dette, kartlegges det spenningsfeltet som oppstår når teaterfeltet møter kunst- og kulturpolitikken. I dette møtet oppstår en rekke konflikter som et resultat av at aktørene i de to feltene har ulike interesser og mål for den teaterkunstneriske virksomheten.

Oppgaven består for det første av en kartlegging av det kulturpolitiske landskapet vi har sett på 2000-tallet, herunder en analyse av de mål og krav som fremmes fra offentlige myndigheter overfor teaterfeltet gjennom stortingsmeldinger, proposisjoner og utredninger. Deretter kartlegges teaterfeltet representert ved en eller to aktører i tre av de fremste nivåene i feltet; den nasjonale institusjonen (Nationaltheatret), den regionale institusjonen (Agder Teater) og det frie feltet (Tidemands Teater og Høy og Hannemann). Endelig ses disse to feltene i sammenheng, og bildet av et komplekst spenningsfelt tegnes opp gjennom en diskusjon rundt de mest fremtredende konfliktene som oppstår i møtet mellom teaterfeltet og de kunst- og kulturpolitiske krav og målsetninger.

Gjennom ulik forståelse og behandling av en rekke sentrale begreper knyttet til teaterkunsten og organiseringen av den, og gjennom ulike målsetninger for hva kunsten skal være og gi, oppstår en overordnet konflikt mellom teaterfeltets ønske om kunstnerisk frihet, og det kunst- og kulturpolitiske feltets ønske om en bedriftsøkonomisk organisering.