

ELLEN K. ASLAKSEN

Teater ut til bygd og by?

2. utgave



NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2007 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-138-0

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Sats: Laboremus Prepress AS

Forsiden: Marijke van Warmerdam, Stand-in, 2007, Foto: Courtesy Galleri Riis.
Første gang gitt ut som rapport nr. 16 i Norsk kulturråds rapportserie.

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Kulturrådets bøker:
www.kulturrad.no

Norsk kulturråds bøker omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Bøkene redigeres av Norsk kulturråds FOU-seksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i bøkene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Forord

Denne boka handler om kunstformidlingens gleder og sorger. To ulike prosjekter fikk i slutten av 1990-årene tilskudd fra Norsk kulturråd til å prøve ut nye måter å formidle scenekunst på. Det ene prosjektet som i dag går under navnet Scenekunstbruket, var en viktig inspirasjonskilde til Den kulturelle skolesekken. Her ble nye samarbeidsformer mellom lokale, regionale og nasjonale kulturaktører testet ut og utviklet, og her åpnet nye «markeder» seg for kunstnerne. For mange var overraskelsen stor over at kommunale og fylkeskommunale kulturmyndigheter og representanter for frie sceniske grupper fant sammen i en felles forståelse for formidlingsfaglige utfordringer. Et av Scenekunstbrukets kjennetegn var at prosjektet bød på stor grad av regional handlefrihet. Det var kommuner og fylkeskommuner som sto ansvarlige for utformingen av kunsttilbudet i sine regioner. Denne samarbeidsmodellen ble langt på vei brukt som mal for utformingen av Den kulturelle skolesekken. I boka drøfter jeg hvilke utfordringer denne modellen byr på, og hvilke erfaringer de ulike aktørene gjorde seg med de fire regionale modellene som ble prøvd ut i prosjektperioden.

Det andre prosjektet som evalueres i denne boka ble gjennomført av Riksteatret. Prosjektet støtte på mange og uforutsette vanskeligheter og bød på store utfordringer for de som skulle sette prosjektet ut i livet. Forsøket på nytenking om kunstformidling møtte barrierer i form av etablerte formidlingstradisjoner og arbeidsmåter. At forsøksprosjekter ikke

lykkes er ikke noe sensasjonelt eller nødvendigvis problematisk. Sett i et læringsperspektiv kan problematiske prosjekter være vel så betydningsfulle kilder til innsikt og erfaring som de vellykkede. I dette tilfellet ga det anledning til å analysere hva som *kan* skje når nye arbeidsformer skal utvikles innenfor etablerte rammer.

Boka er et resultat av to evalueringsoppdrag jeg gjennomførte for Norsk kulturråd mot slutten av 1990-årene. Ved å sammenligne to formidlingsprosjekter fikk jeg belyst et større sett av problemstillinger enn en enkel evaluering ville gitt anledning til. De to prosjektenes ulike plassering i teaterlandskapet åpnet for nye muligheter for å belyse betingelser og tenkemåter i norsk teatervirkelighet. Denne boka byr derfor ikke nødvendigvis på konkrete løsninger på utfordringer og problemer med kunstformidling, men er et bidrag til kunnskap om kunstformidlingens betingelser.

I arbeidet med evalueringen og boka hadde jeg gode støttespillere og bidragsytere. Først og fremst hadde jeg stor nytte og glede av samtaler med aktuelle informanter i kommuner, fylkeskommuner, frie teatergrupper, Riksteatret og Danse- og teatersentrum. Jørgen Langdalen, Per Mangset, Jon Tombre og Gunnar Danbolt ga også verdifulle innspill til arbeidet.

Jeg har kun gjort noen mindre tekstlige endringer og slettet et par foreldede fotnoter i denne andreutgaven av boka.

Oslo 1. september 2007
Ellen K. Aslaksen

Innhold

Forord	3
1 Innledning	9
Modeller for teaterformidling	9
Kulturpolitiske dilemmaer	9
Distribusjonsmodellen – demokratisering av kulturen	10
Lokal forankring – kulturelt demokrati	11
Teaterformidling i 1990-årene – en ny fase?	11
Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk – to forsøksprosjekt	12
Perspektiver og problemstillinger	14
Evalueringsperspektivet	15
Kontekstperspektivet – to kulturelle felt	15
Datagrunnlag og metode	19
Datagrunnlag – Teater for ungdom	20
Datagrunnlag – Norsk scenekunstbruk	21
Dybdeintervju og deltakende observasjon	22
Kapitlenes gang	24
2 Riksteatret og frie sceniske grupper – to teatertradisjoner	25
Riksteatret	26
Staten tar ansvar for scenekunsten	26

Riksteatrets glansdager	27
Urolige tider	28
Endret kulturpolitisk landskap	29
Frie sceniske grupper	31
Kunstnerisk forankring og kulturpolitisk situasjon	31
Folketeater og folket som kilde – to retninger	32
Ut av det borgerlige teaterrommet	35
Situasjonen i 1990-årene – fra frie sceniske grupper til frie sceniske prosjekter	35
Aktivitet og økonomiske vilkår	36
To teatertradisjoner, to kulturpolitiske posisjoner	38
3 Riksteatret og teater for ungdom – forsøk på forandring .	40
Teater for ungdom – ambisjoner og kort prosjekthistorikk	41
Ambisiøse institusjoner	41
Bevilgninger	42
Ungdom som arrangører og ungdom som publikum	43
Hva ble realisert?	44
Mot en avslutning	45
Prosjektinterne problemstillinger	46
Produksjon av forestillinger	47
«Først blir man jo født»	47
«7. himmel»	49
Utvikling av alternative nettverk	50
Organisatorisk motstand og manglende bemanning	51
Teaterfestival som arrangørsamling	53
Forholdet mellom Teater for ungdom og Riksteatrets forøvrig .	54
Oppsummering av prosjektgjennomføringen	55
Riksteatret mellom distribusjon og kulturelt demokrati	56
4 Danse- og teatersentrum og norsk scenekunstbruk	
– forsøk på formidling	60
Ambisjoner, organisering og økonomiske rammer	61
Pengene bevilges	61
Tanken bak	62
De innledende skritt	63
Arbeidsfordeling	64
Økonomi	66
Problemstillinger	68

Gjennomføring og de regionale aktørenes erfaringer	70
Fire fylkeskommuner – fire scenekunstbruk	70
Møre og Romsdal – fylkeskommunen som arrangør	72
Oppland – fylkeskommunen som tilrettelegger	74
Danse- og teatersentrums rolle	80
De frie gruppernes erfaringer	81
Samlet vurdering av Scenekunstbruket	82
Scenekunstbruket og regionale kulturmyndigheter	
– «en god match»	84
5 Kunstformidling i 1990-årene – kulturelt demokrati og kunstfeltets autonomi	88
Kunstformidling i samtiden	89
Litteratur	92

Innledning

Denne boka handler om forsøk på bringe «dramatisk kunst ut til folket i bygd og by».¹ Boka beskriver og vurderer to ulike teaterprosjekter der målene var å prøve ut nye modeller for formidling av scenekunst. Arbeidet har videre til hensikt å belyse hvordan «tause» tenkemåter virker inn på måten scenekunst blir formidlet på, og videre får konsekvenser for hvilket tilbud som når frem til et lokalt publikum.

Modeller for teaterformidling

Kulturpolitiske dilemmaer

En grunnleggende forutsetning i norsk kulturpolitikk er at kunst er et gode flest mulig mennesker av alle samfunnslag bør få del i. I Stortingsmelding nr. 61, *Kultur i tiden* (1991–1992:2), heter det at norsk kulturpolitikk har som overordnet målsetning «å gi flest mulig tilgang til opplevelse av god kunst og kultur og mulighet til deltakelse i kulturaktiviteter». Men til tross for at denne typen målsetninger har vært sentral i hele etterkrigstiden, det vil si så lenge Norge har hatt en systematisk kulturpolitikk, er det en allmenn oppfatning at disse målene ennå ikke er nådd, iallfall ikke når det gjelder teater. I samme Stortingsmelding heter det videre:

1 Sitat fra Lov av 13. desember 1948 om Riksteatret.

Teatertilbudet er ulikt fordelt i Norge. Tilbudet er best i de største byene. Oslo-regionen har størst tilbud, og har også den høyeste besøksandel blant befolkningen. Tilgangen på teatertilbud er fortsatt for skjev geografisk (ibid.:144).

Det har med andre ord vist seg å være vanskelig å etablere ordninger som har kunnet sikre et teatertilbud til hele den norske befolkning uansett bosted. Denne boka skal primært handle om slike ordninger. Men tilgang til kunstopplevelser for alle grupper handler ikke bare om mer eller mindre gode formidlingsordninger. Det handler også om barrierer som ordningene må overstige, om sosiale og kulturelle barrierer mellom kunsten og dens potensielle publikum. Det er et grunnleggende kulturpolitisk dilemma at de sosiale gruppene man ønsker å nå, langt på vei ignorerer det kunsttilbudet som tilbys dem. Den svenske sosiologen Mats Trondman peker på dette dilemmaet i artikkelen «Den kulturpolitiske brännpunkten» (1999). Både den svenske og den norske kulturpolitikken har ambisjoner om å nå sosiale grupper som på bakgrunn av sine vilkår, erfaringer og/eller egen vilje ikke velger å ta kunsten i bruk. «De estetiska uttryck [...] som kulturpolitikens institutioner distribuerar svarar uppenbarligen inte mot de erfarenheter eller den längtan som den avståndstagande publiken är bärare av», hevder Trondman (ibid.:40).

Distribusjonsmodellen – demokratisering av kulturen

Både distribusjonstanken og erkjennelsen av at kunst ikke umiddelbart er tilgjengelig eller oppleves som relevant for alle sosiale grupper, har munnet ut i konkrete forsøksprosjekter og institusjoner på teaterområdet. Ideen om å demokratisere kunsten gjennom en jevnere geografisk fordeling eller distribuering av kulturtilbudet kom til uttrykk gjennom opprettelsen av Riksteatret (1949), Riksgalleriet (1952) og Rikskonsertene (1968), ofte omtalt som de tre R-ene.² Ambisjonene var å viske ut sosiale forskjeller gjennom å gi alle tilgang til høykulturelle uttrykksformer. Det viste seg imidlertid at det å gå i teatret i liten grad ble en relevant praksis for det brede lag av folket, til tross for økt tilgjengelighet. De høykulturelle kunstformenes tilknytning til en borgerlig livsform utgjorde kulturelle barrierer som ikke lot seg bygge ned ved å øke tilbudet. Med Trondmans ord var derfor ikke det å gå i teater et svar på folks lengsler. Teaterviteren Barbro Rønning konkluderer slik i sin drøfting av distribu-

2 For en nærmere redegjørelse for etableringen av Rikskonsertene, se Karlsen (1998).

sjonstanken i norsk teaterpolitikk: «Tanken om å distribuere seg vekk fra kulturelle forskjeller hadde åpenbart vært feil» (1990:37).

Lokal forankring – kulturelt demokrati

Opprettelsen av regionteatrene utover i 1970- og 1980-årene kan betraktes som en konsekvens av disse erkjennelsene. Også denne gangen var ambisjonen å nå ut til nye publikumsgrupper, men virkemidlene var andre. Regionteatrene ble geografisk forankret i spesifikke lokalsamfunn og var ment skulle styrke regional tilhørighet og utvikle et forestillingstilbud med røtter i en lokal kultur og erfaringsverden. Litt forenklet kan man derfor si at kunstformidlingen endret retning utover i 1970- og 1980-årene. Fra å distribuere nasjonal høykultur ved hjelp av riksinstitusjonene ble nå vekten lagt på å utvikle lokalt forankrede kunstinstitusjoner som regionteatre og kunstnersentra (Mangset 1992). Den franske kulturpolitikkutformerer i 1960-årene, Augustin Girard, har kalt dette å «gå fra demokratisering av kulturen til kulturelt demokrati» (Girard 1973).

I denne kulturelle situasjonen mistet de tre R-ene langt på vei sin legitimitet som sentrale kunstformidlingsinstitusjoner. Riksteatret opprettholdt sin virksomhet, men møtte sterk kritikk både fra teaterkritikere og kulturlivet i distriktene. Teatret ble også foreslått radikalt omorganisert i utredningen *Scenekunst* (NOU 1988:1), et forslag som for øvrig aldri ble satt ut i livet. Riksgalleriet gjennomgikk derimot store omorganiseringprosesser i denne perioden. Frem til 1988 var galleriet en egen institusjon. Da Museet for samtidskunst ble opprettet (1988), ble Riksgalleriet innlemmet i museet som en avdeling med ansvar for vandreutstillinger. Denne omleggingen medførte blant annet redusert utstillingsvirksomhet lokalt (St.meld. nr. 61). Riksgalleriet gjenoppstod som en selvstendig enhet under navnet Riksutstillinger i 1997. Innenfor den nye organisasjonen ble det opprettet en prøveordning med utstillingskoordinatorer i fire fylker. De skulle sikre et tettere samarbeid mellom Riksutstillinger, fylkeskommunene og regionale og lokale institusjoner. Gjennom ordningen med utstillingskoordinatorer fremsto derved nye Riksutstillinger som en organisasjon med ambisjoner om å kombinere utstillingsproduksjon og distribusjon på nasjonalt nivå med et tettere regionalt samarbeid.

Teaterformidling i 1990-årene – en ny fase?

Riksutstillingers gjenfødelse er symptomatisk for kunstformidlingssituasjonen i 1990-årene. Etter 1970- og 1980-årenes optimistiske tro på lokalt forankrede kunstinstitusjoners potensial til å nå nye publikums-

grupper lokalt, er stemningen i dag mer avmålt, og det settes igjen fokus på sentrale og regionale distribusjonsordninger. De regionale teaterinstitusjonene har i liten grad evnet å fremstå som kunstneriske alternativer til de store byenes institusjonsteatre. Mer enn å dyrke frem et eget kunstnerisk særpreg fremstår de langt på vei som de større institusjonsteatrenes fattige fettere. Den økonomiske situasjonen har også gjort det problematisk å turnere. De regionale teaterinstitusjonene greier dermed ikke å betjene det omlandet de har forpliktet seg til å ta et særskilt ansvar for, og store geografiske områder blir stående uten et regulært scenekunsttilbud. Mens regionale sentra med egne kulturhus/scener har en viss regularitet i scenekunsttilbudet, er det mange mindre kommuner som aldri får besøk hverken av Riksteatret eller andre turnerende teatre. Sett fra ståstedet til de kulturansvarlige i kommune-Norge er det i dag et uttalt mål å få økt «tilførselen» av profesjonell scenekunst.

Ideen om «økt tilførsel» befinner seg langt på vei innenfor det samme *distribusjonsparadigmet* som la til grunn for etableringen av de tre R-ene. Samtidig er situasjonen slik at kulturetatene både i kommuner og fylkeskommuner har ambisjoner om å utvikle et kunsttilbud som er forankret i lokale behov og interesser. Riksutstillingers ordning med utstillingskoordinatører er ett eksempel på disse tendensene, men også fylkeskommunenes ønske om å overta ansvaret for Rikskonsertenes skolekonsertordning, er et slik eksempel. Fylkeskommunene ønsker med andre ord å svekke det nasjonale distribusjonsleddet til fordel for et regionalt distribusjonsledd ut fra en idé om økt regionalt selvstyre. Disse tendensene peker i retning av at dagens situasjon i større grad enn det man har sett i tidligere epoker, forener ulike formidlingsideologier. En rekke nye formidlingsprosjekter rettet mot skoleverket kan ses som uttrykk for ønsker om å *demokratisere kulturen*, mens kommuners og fylkeskommuners ambisjoner om å desentralisere kulturpolitiske ordninger er forankret i ideer om *kulturelt demokrati*.

Disse tendensene peker i retning av større pluralisme når det gjelder formidlingsfaglig tenkning på kunstfeltet, noe også de to prosjektene Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk som denne boka handler om, kan ses som et uttrykk for.

Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk – to forsøksprosjekt

Teater for ungdom, som ble drevet av Riksteatret i perioden 1996–1997, hadde som sitt primære mål å stimulere ungdom til å gå mer i teater. Dette tenkte man å oppnå gjennom å utvikle et arrangørnettverk som

både skulle være lokalt forankret og som skulle ta utgangspunkt i ungdommers «egne arenaer». Videre var målet å utvikle produksjonsmiljøer som var oppsøkende og fleksible i forhold til faste teaterhus og spillesteder, og som fant det kunstnerisk utfordrende å utarbeide forestillinger som særlig tok hensyn til ungdommens språk og uttrykksformer. Det var en målsetning å ta i bruk de ressursene de frie gruppene representerer på teaterfeltet. En begrunnelse for denne siste målsetningen var også å bruke prosjektet til å prøve ut nye samarbeidsformer mellom Riksteatret og de frie gruppene.

Norsk scenekunstbruk er et formidlingsprosjekt for fri scenisk kunst som organisasjonen Danse- og teatersentrum (heretter forkortet til DTS) gjennomfører i perioden 1995–1999. Formålet med prosjektet er 1) å stimulere interessen for og speile bredden av scenekunst som produseres utenfor institusjonene, og 2) å finne frem til ulike modeller for formidling, forankret i behov og ønsker lokalt. Det er videre en målsetning å bedre samarbeidet mellom lokale kulturinstitusjoner og profesjonelle sceniske grupper. DTS etablerte et formidlingssamarbeid med fylkene Aust-Agder, Oppland, Sør-Trøndelag og Møre og Romsdal, der fylkene står for det praktiske gjennomføringsansvaret for prosjektet, kommunene har arrangøransvaret og DTS har ansvaret for et kvalitetssikret teatertilbud.

Ser vi på de *ideene* om formidling som legges til grunn for de to prosjektene, er det klare fellestrekk. Begge prosjektene har som målsetning å bidra til å øke scenekunsttilbudet lokalt og forankre formidlingsarbeidet på lokalt nivå. De to prosjektene skiller seg på vesentlige punkter fra forsøksprosjektene i 1970- og 1980-årene. Litt forenklet kan man si at begge prosjektene har ambisjoner om å sammenstille tanken om distribusjon med ideer om lokal forankring. En slik sammenstilling kommer til uttrykk gjennom at begge prosjektene både involverer et sentralt ledd, henholdsvis DTS og Riksteatret, og et kommunalt og fylkeskommunalt ledd. På den måten kan de to prosjektene sies å representere det jeg hevder er en ny fase i utviklingen av formidlingsmodeller for teater. Med Girards terminologi kan vi si at de to prosjektene kombinerer ideer om demokratisering av kulturen med ideer om kulturelt demokrati, det vil si både kulturspredningstanken og tanken om lokal medbestemmelse i kulturspørsmål.

Når det gjelder selve gjennomføringen av de to prosjektene i praksis, er det imidlertid store forskjeller. Mens Teater for ungdom ble avsluttet tidligere enn planlagt fordi målsetningene ikke ble realisert på en tilfredsstillende måte, er det en utbredt oppfatning at Scenekunstbruket har blitt et vellykket og formidlingsfaglig interessant prosjekt. Det kommer blant

annet til uttrykk gjennom at Scenekunstbruket ble tatt inn på statsbudsjettet for 1999, og at Kulturrådets faglige utvalg for barn og unge har bevilget ytterligere midler til prosjektet.

Sett fra et forsknings- og evalueringsperspektiv er forskjellene mellom prosjektene interessante. Gjennom å vurdere de to prosjektene i forhold til hverandre blir aspekter ved begge tydeligere. Det var en av begrunnelsene for å se evalueringene av de to prosjektene i sammenheng. Den organisatoriske forankringen i «moderorganisasjonene» DTS og Riksteatret representerer en vesentlig forskjell mellom de to prosjektene. De to forsøksprosjektene befinner seg tilsynelatende i det samme kunstideologiske landskapet, men deres moderorganisasjoner er forankret i to ulike formidlingstradisjoner. Det er formidlingstradisjoner som kommer til syne gjennom de to organisasjonenes arbeidsmåter, organisasjonsstruktur og formidlingspraksis. Og det er denne bokas grunnleggende antakelse at disse aspektene har konsekvenser for hvordan de to organisasjonene håndterer sine forsøksprosjekter.

Perspektiver og problemstillinger

Kulturpolitikk kan betraktes som et ideologisk rammeverk som angir mål og virkemidler for kulturlivet. Samtidig handler kulturpolitikk, som all annen politikk, om makt, og derved om midler til å sette målene ut i livet. Men hverken ideologi, økonomi eller maktutøvelse er tilstrekkelig for å oppnå vellykkede ordninger i kulturlivet. Gjennomføringen av den typen tiltak som denne boka handler om, vil alltid foregå i samspill og brytning med kunst- og kulturlivet for øvrig, et kulturliv med verdier, tradisjoner og praksiser som ikke nødvendigvis er sammenfallende med tidens kulturpolitiske tenkning. Kunnskap om kulturpolitiske føringer og rammeverk er derved ikke tilstrekkelig for å forstå vilkårene for etablering av nye ordninger i kultursektoren. Like viktig er det å forstå de mekanismer og verdier som er virksomme på de ulike sosiale feltene som kulturvirksomheten finner sted innenfor.

På denne bakgrunn har jeg valgt å kombinere tradisjonelle evalueringsperspektiver med mer allmenne samfunnsvitenskapelige betraktningmåter. Jeg anvender med andre ord to ulike perspektiver. Det ene perspektiver kaller jeg evalueringsperspektivet, det andre kontekstperspektivet. Hensikten med en slik dobbel perspektivering er både å kunne gi en bredere forståelse av prosjektgjennomføringen og belyse mer allmenne problemstillinger knyttet til teaterformidling. Gjennom evalue-

ringsperspektivet går jeg tett på prosjektene og gir et nærbilde av virksomheten. Kontekstperspektivet gir meg muligheten til å etablere et mer distansert ståsted som gjør at jeg kan kaste lys over samspill og sammenhenger mellom prosjektene og de kulturelle og sosiale kontekstene prosjektene befinner seg innenfor. Beskrevet på en annen måte representerer de to perspektivene to ulike analysenivåer der stikkord for evalueringsperspektivet er nærlesning og detaljfokusering, mens kontekstperspektivet fordrer større grad av analytisk distanse til casene.

Evalueringsperspektivet

Å evaluere kan betraktes som en form for perspektivering. Evaluering er en bestemt sjanger som forutsetter et bestemt blikk. Å evaluere innebærer å vurdere hensiktsmessigheten ved en bestemt virksomhet innenfor et avgrenset felt (Vislie 1987). Her innebærer evalueringsperspektivet at jeg foretar en nærstudie av de to aktuelle teaterprosjektene, der jeg blant annet kommer inn på spørsmål om intern organisering og måloppnåelse. Rådende evalueringspraksis innebærer å vurdere innsatsen i et prosjekt ut fra bestemte standarder og kriterier definert ut fra prosjektets interne mål. Innenfor en slik ramme kan jeg blant annet vurdere i hvilken grad prosjektet har vært vellykket. Problemstillingene innenfor et slikt perspektiv må knyttes til det særskilte og egenartede ved hvert enkelt prosjekt. De blir med andre ord prosjektspesifikke. Jeg kommer tilbake til dem under gjennomgangen av de enkelte prosjektene.

Kontekstperspektivet – to kulturelle felt

Dette perspektivet hviler på en antakelse om at teaterprosjekter, på lik linje med andre sosiale fenomener, ikke kan forstås atskilt fra den sosiale og kulturelle konteksten de virker innenfor. For å forstå noe om vilkårene for å gjennomføre den typen prosjekter må vi med andre ord skaffe oss kunnskap om de tankemønstre som er rådende innenfor de aktuelle samfunnsområdene der prosjektene gjennomføres. I vår sammenheng er det i første rekke det vi kan kalle kultursektorens tenkemåter som utgjør de to teaterprosjektenes mest betydningsfulle kontekst.

Kultursektorens tenkemåter kan spesifiseres som den kunnskap og de verdier som er knyttet til kunst- og kulturvirksomhet, og som i større eller mindre grad deles av aktørene på feltet. Dette er kunnskap og verdier som virker inn på aktørenes handlinger, og som er avgjørende for å underbygge en meningsfull sosial orden (Gullestad 1989). Disse tenkemåtene

er ikke nødvendigvis bevisste for aktørene selv, og kan derved fremstå som «naturlige». De er videre ikke å forstå som endelige. De skapes og endres ved at aktørene samhandler, samtidig som de fremstår som rammer for samhandlingen (Hannerz 1992). På den måten kan disse tenkemåtene ha stor betydning både for gjennomføring av virksomhet i kultursektoren og for hvordan denne virksomheten erfares.

Kultursektoren slik den fremstår i Norge i 1990-årene, er på den ene siden styrt av sosialdemokratiske verdier der egenaktivitet, fritids- og amatørkultur og lik tilgang på kulturgoder står sentralt. Disse verdiene er særlig dominerende innen kommunal og fylkeskommunal kulturforvaltning. På den andre siden er også profesjonell kunstnerisk virksomhet som finner sted innenfor det sosiologen Howard Becker (1982) omtaler som kunstverdenen, kultursektorens ansvarsområde. Kunstverdenen og kulturforvaltningen kan betraktes som to kulturelle felt som skiller seg fra hverandre ved at de er omfattet av egne regler, kunnskaper og erfaringsformer og særlige praksiser (Bourdieu 1992). Etableringen av «kunstverdenen» og «kulturforvaltningen» som to kulturelle felt er et forsøk på analytisk å avgrense noe av den virksomheten og de verdiene som befinner seg innenfor kultursektorens rammer. Gjennom å etablere denne typen avgrensede felt får man inntak til å fokusere på feltinterne problemstillinger, men også på dynamikken i forholdet mellom de to feltene.³

Den regionale kulturforvaltningen er et barn av 1970-årenes kulturpolitiske utvikling, og må som kulturelt felt forstås i lys av disse hendelsene. Norsk kulturpolitikk, slik den ble utformet i 1970-årene, la som nevnt stor vekt på at lokalt og regionalt kulturliv skulle styrkes på sine egne premisser. Kulturpolitikken både nasjonalt og lokalt skulle forvaltes innenfor rammen av det utvidede kulturbegrepet. Det betydde at ikke bare profesjonelle kulturytringer og kulturvern falt inn under kultursektorens ansvarsområde, men også aktiviteter som idrett og ungdomsarbeid og amatørkulturlivet (Mangset 1992, Vaagland 1995, Vestheim 1995b). En konsekvens av denne dreiningen der norsk kulturpolitikk går fra å vektlegge distribusjon av en nasjonal felleskultur til å legge vekt på de enkelte lokalsamfunns egne tradisjoner og ressurser, var oppbyggingen av en desentralisert kulturforvaltning. Kommuner og fylkeskommuner ble i løpet av denne prosessen selvstendige kulturpolitiske og administrative aktører. Den strukturen og fokuseringen som kom til å prege kulturpolitikken fra 1970-årene og

3 Bruken av Bourdieus teorier og særlig feltbegrepet, er utbredt i norsk kulturforskning. Se Mangset (1997, 1998) og Solhjell (1995).

utover, er med visse justeringer også gjeldende i dag. Det vil si at staten har det primære ansvaret for kunstnerpolitikken, mens kommuner og fylkeskommuner prioriterer lokale kulturformål som bibliotek, amatørkultur og idrett. Kommunenes prioriteringer avspeiler seg i kulturbudsjettene. Støtten til profesjonell kunst har vært relativt lav på kommunenivå, mens den har vært noe høyere på fylkeskommunalt nivå (Mangset 1992).

Feltet for profesjonell kunstnerisk virksomhet blir ofte kalt «kunstverdenen» (Becker 1982) eller «kunstinstitusjonen» (Danbolt 1989). Det omfatter kunstnere, kunstkritikere, kunstmuseer og gallerier, publikum og andre aktører innenfor kunstnerisk virksomhet. Ideen om at kunstverdenen kan betraktes som et eget, avgrenset kulturelt felt, har sitt utgangspunkt i de rasjonaliserings- og differensieringsprosessene som fant sted i Europa fra slutten av 1700-tallet (Marcus og Myers 1995, Meyer 1995). Da ble kunstneriske yringer innlemmet i det man senere har kalt kunstinstitusjonen og gitt ny funksjon som estetiske objekter. Samtidig ble det skapt en kulturell grense mellom kunsten og resten av samfunnet. En av kunstinstitusjonens viktigste kjennetegn slik den vokste frem mot slutten av 1800-tallet, er vektlegging av kunstens autonomi og krav til kunstnerens personlige uttrykk i kunsten. Kravet til det personlige har etter hvert utviklet seg til bli et krav til kunstneren om å være nyskapende og grensesprengende (Sveen 1995). Kunstverdenen er internasjonalt orientert og er et av de få samfunnsområdene hvor vi åpent kan tenke hierarkisk, og hvor vi uproblematisk foretar skille mellom «høy» og «lav» (Bourdieu 1979, Berkaak 1992).

De ulike kunstformene musikk, dans, teater og billedkunst med sine tilhørende institusjoner og aktører, kan sies å utgjøre delkulturer eller delfelt innenfor kunstverdenen. Disse delfeltene har igjen sine spesifikke kjennetegn og verdigrunnlag og kan langt på vei betraktes som atskilte kulturelle univers. Teatret er en slik en del av den profesjonelle kunstverden. Og det er særlig teaterfeltets struktur og verdier slik de har utviklet seg i Norge, som legger betydningsfulle premisser for arbeidet med prosjekter av typen Norsk scenekunstbruk og Teater for ungdom. Eksempel på et grunnleggende trekk ved teaterfeltet er dets strengt hierarkiske struktur (Aslaksen 1997). Institusjonsteatrene har en hegemonisk posisjon både ressursmessig og verdimesig, og dette hegemoniet har en rekkevidde som får konsekvenser for store deler av den teatervirksomheten som finner sted i feltet som helhet. Et markant trekk ved teaterfeltet er hvordan det vi kan kalle institusjonsteatersystemets verdier og betraktningmåter, dominerer teaterfeltet som helhet. Det finnes blant annet

visse etablerte oppfatninger innad i teaterfeltet om hvilke teatre det knytter seg mest kunstnerisk prestisje å arbeide ved. Innenfor denne typen hierarkisk tenkning har både de frie gruppene og Riksteatret lidd en ublid skjebne. Mens Riksteatret har befunnet seg (og befinner seg) langt nede i dette hierarkiet og kan sies å ha en stigmatisert posisjon innenfor institusjonsteaterfeltet som helhet, har de frie gruppene blitt vurdert som kunstnerisk uinteressante og i liten grad betraktet som relevante samarbeidspartnere for institusjonsteatrene.

Disse beskrivelsene av teaterfeltet er skjematisk, men antyder betydningsfulle kjennetegn. Samtidig er teaterfeltet i endring. Det har oppstått sprekker i det som var et relativt lukket system. For eksempel er Statens teaterhøgskole i ferd med å miste sin posisjon som eneste rekrutteringsvei til norske teatre. Det utdannes nå dobbelt så mange skuespillere i utlandet som det gjør fra Statens teaterhøgskole. Det innebærer blant annet at antallet frilansere øker, og at etablerte forestillinger om de ulike arenaer å være skuespiller på er i ferd med å endre seg gjennom endrede praksiser (Aslaksen 1997, Bjørkås 1998). Det finner blant annet sted en økende profesjonalisering av de frie gruppene som kan bidra til å gjøre dem mer attraktive for et eventuelt samarbeid med institusjonsteatrene. Vi ser allerede en tendens til større sirkulasjon mellom det frie sceniske miljøet og institusjonsteatrene. En mulig konsekvens av en slik utvikling kan være et bedre klima for samarbeid mellom det frie sceniske miljøet og institusjonsteatermiljøet om formidling av scenekunst.

Kulturforvaltningen og kunstverdenen/teaterfeltet er dominert av motstridende tenkemåter. Mens kulturforvaltningens tenkemåter er forankret i ideer om kulturelt demokrati, er profesjonelle teaterkunstneres tenkemåter og ambisjoner mest knyttet til kunstverdenens ideer om kvalitet, hierarki og kunstnerisk prestisje. Og det er i dette spenningsfeltet at prosjektene Norsk scenekunstbruk og Teater for ungdom skal formes og gjennomføres. Jeg vil gjennom kontekstperspektivet løfte frem disse dominerende tenkemåtene som relevante kontekster for gjennomføringen av teaterprosjektene, og drøfte hvordan de kan bidra til å kaste lys over virksomhet og problemstillinger knyttet til teaterformidling. En grunnleggende problemstilling innenfor dette perspektivet er derved om og eventuelt på hvilken måte visse etablerte tankemønstre i kunstverdenen og på teaterfeltet virker inn på og får konsekvenser for gjennomføringen av prøveprosjekter av typen Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk. Jeg er med andre ord opptatt av å kaste lys over forholdet mellom det vi

kan kalle kultursektorens etablerte verdier, tradisjoner og tenkemåter, og den formidlingsvirksomhet som finner sted på teaterfeltet.

Datagrunnlag og metode

For å utvikle analyser innenfor henholdsvis evalueringsperspektivet og kontekstperspektivet har jeg behov for ulike typer data. På den ene siden er det behov for data knyttet til den konkrete gjennomføringen av prosjektene og de ulike aktørenes vurderinger og erfaringer med prosjektarbeidet. På den andre siden er det behov for et datamateriale som kan belyse den virksomheten som skal evalueres, på en bredere basis.

Informanter og datamateriale blir i en evaluering valgt ut på bakgrunn av deres tilknytning og relevans i forhold til det fenomenet som skal evalueres. Bruker vi evalueringer av Kulturrådets prøveprosjekter som eksempel, er alltid prosjektleder og representanter for prosjektdeltakerne naturlige informanter for en evaluering. De blir valgt som informanter i kraft av sin medvirkning i og kunnskap om konkrete prosjekter. Hensikten med intervjuene er primært å belyse tema knyttet til prosjektgjennomføring o.l., som kan gi den som skal evaluere, et grunnlag for å vurdere hensiktsmessigheten ved en bestemt virksomhet.

Evalueringer er derfor som kunnskapsproduserende sjanger forskjellig fra forskningsvirksomhet som har som mål å fremskaffe kunnskap av mer generell karakter. Et nærliggende eksempel på det siste er mitt eget arbeid med rapporten «Ung og Lovende» (Aslaksen 1997 og 2004). Her var hensikten å belyse unge kunstneres erfaringer med og strategier for å etablere kunstnerisk virksomhet, slik de arter seg i midten av 1990-årene. Det sosiale fenomenet som var gjenstand for dette forskningsoppdraget, var ingen avgrenset virksomhet, og det var ingen enkeltinformanter som pekte seg ut på en selvfølgelig måte ut over det allmenne prinsippet om at de måtte være unge i kunstnerisk arbeid. Intervjuene hadde heller ikke som formål å skaffe kunnskap om og vurderinger av enkeltvirksomheter innenfor kunstfeltet, men å bidra til økt innsikt i unge kunstneres egne erfaringer som kunstnere i Norge i 1990-årene. Oppdragets karakter får med andre ord konsekvenser for valg av informanter og for innfallsvinkler i intervjuene og det øvrige datagrunnlaget.

I det foreliggende arbeidet har jeg forsøkt å forene disse arbeidsmåtene. Jeg tok utgangspunkt i de to teaterprosjektene og problemstillinger knyttet til dem og valgte informanter på bakgrunn av ulike former for til-

knytning til de to prosjektene. Men informantene i undersøkelsen er også sentrale aktører på teaterfeltet mer allment. Gjennom sine posisjoner som kultursjefer, skuespillere, teaterledere og formidlingsansvarlige sitter de inne med ulike erfaringer som er relevante for å belyse vilkårene og virksomhetene knyttet til formidling av teater i 1990-årene. Jeg la opp intervjuene slik at jeg både fikk tilgang til informantenes spesifikke erfaringer med gjennomføringen av det enkelte prosjektet, og drøftet mer allmenne problemstillinger knyttet til norsk teaterpolitikk og teaterformidling.

Den metodiske tilnærmingen har i hovedsak vart kvalitativ i den forstand at jeg både har foretatt intervjuer og deltatt som observatør i ulike prosjektrelevante sammenhenger.

Datagrunnlag – Teater for ungdom

Deltakende observasjon blir brukt som en samlebetegnelse på et bredt spekter av måter å samle eller tilegne seg et datamateriale på. I tilknytning til Teater for ungdom var jeg til stede som deltakende observatør i disse sammenhengene:

- Alle møter i prosjektets styringsgruppe.
- De to forestillingene som ble produsert i prosjektets regi. Jeg så begge forestillingene tre ganger på ulike steder og med forskjellig publikum i salen.
- Nordisk ungdomsteaterfestival, som ble arrangert av Riksteatret.
- Seminaret «Ungdom for teater i Norden – ett arrangørseminarium» som ble gjennomført i samarbeid med Svenska Riksteatern.

Videre utførte jeg dybdeintervjuer med følgende informanter:

- Lederen for Unge Riks, som også var prosjektleder for Teater for ungdom. Jeg intervjuet vedkommende tidlig i prosjektperioden og helt mot slutten da prosjektet gikk mot en avslutning.
- En medarbeider i Riksteatrets salgsvdeling, som også arbeidet med Teater for ungdom.
- En saksbehandler i Norsk kulturråd med ansvar for barn og ungdom.
- En representant for Norsk kulturråds barne- og ungdomsutvalg.

Jeg forsøkte også å få til et intervju med teatersjef ved Riksteatret Bente Erichsen, noe jeg ikke lyktes med. Det finnes imidlertid en del presseintervjuer med Erichsen i forbindelse med hennes ansettelse som ny rikste-

atersjef som jeg har benyttet meg av. Jeg har også hatt samtaler med noen av Riksteatrets lokale arrangører og med publikum på de ulike forestillingene. I tillegg hadde jeg planlagt å utføre systematiske dybdeintervjuer med lokale arrangører. Disse planene måtte jeg gå bort fra fordi prosjektet aldri fikk en lokal forankring. Det vil si at lokale arrangører hverken hadde kunnskap om at det pågikk et forsøksprosjekt eller erfaringer som deltakere i et forsøksprosjekt.

Andre viktige datakilder var møtereferater, sakspapirer, avisartikler og teaterkritikker i tillegg til pressestoff og intervjuer om Riksteatrets virksomhet i bredere forstand. Jeg gjennomførte også en publikumsundersøkelse basert på spørreskjema som av ulike årsaker ble av begrenset verdi. Blant annet ble det vanskelig å etablere et system for utdeling og innsamling av spørreskjemaet i forbindelse med turneene som tilfredsstilte kravene til et gyldig materiale. Jeg har derfor ikke benyttet dette materialet i boka. Samtalene med publikum i forbindelse med forestillingene viser seg å være av større verdi.

Datagrunnlag – Norsk scenekunstbruk

Norsk scenekunstbruk involverer i hovedsak fire aktørkategorier. Jeg har intervjuet representanter for

- Danse- og teatersentrum
- fylkeskommunene
- kommunene
- de frie gruppene

Daglig leder i Danse- og teatersentrum (DTS) var også prosjektleder for Scenekunstbruket. Vi hadde en lengre intervjusamtale tidlig i evalueringsperioden, og jeg supplerte samtalen med kortere samtaler underveis. Prosjektlederen var også behjelpelig med tilrettelegging for evalueringsarbeidet i den forstand at hun informerte om møter og virksomhet av relevans for evalueringsarbeidet. Det gjorde det mulig å delta på møter og i annen prosjektrelatert virksomhet.

I perioden fra januar til april 1998 gjennomførte jeg en intervjurunde i de fire prøvetykkene. Jeg intervjuet representanter for alle fire fylkeskommunene. De fire fylkeskommunenes ulike måter å forvalte Scenekunstbruket på fikk imidlertid konsekvenser for valg av informanter og metodiske arbeidsmåter på det kommunale nivået. Mens Oppland og Aust-

Agder hadde valgt ut et visst antall prøvekommuner som deltakere i prosjektet, hadde Sør-Trøndelag og Møre og Romsdal valgt å gi tilbudet til alle kommunene. I de to sistnevnte fylkene var det derfor liten bevissthet i kommunene om at man var deltaker i et prøveprosjekt. For å komme frem til relevante informanter på kommunalt nivå fikk jeg nyttig informasjon fra representantene for fylkeskommunen og Teaterhuset Avant Garden. Deres kunnskap om kommunenes arbeid med Scenekunstbruket ga meg viktig grunnlag for valget av kommuner. På denne bakgrunn valgte jeg å vie mest oppmerksomhet til et utvalg deltakerkommuner i Oppland og Aust-Agder. Jeg har ikke intervjuet kommuner i Møre og Romsdal, men gjennomførte telefonintervjuer med et utvalg kommuner i Trøndelag. I Aust-Agder og Oppland gjennomførte jeg intervjuer med fem kommunale kulturledere og telefonintervju med to kulturmedarbeidere med ansvar for Scenekunstbruket lokalt. Jeg har også intervjuet representanter for fire frie sceniske grupper og drøftet Scenekunstbruket med representanter for teatergruppene på diverse måter og i mer uformelle sammenhenger.

Det foreligger også mye skriftlig materiale om Scenekunstbruket. DTS har fra prosjektstart lagt stor vekt på å dokumentere alle sider ved prosjektet. De har a) arkivert all korrespondanse mellom aktørene i prosjektet og b) etablert tilbakerapporteringssystemer fra både kommuner, fylker og grupper. Rapportene fra kommunene inneholder opplysninger om de enkelte forestillingene, som antall tilskuere, vurdering av forestillingenes egnethet, PR-arbeid o.l. Det var stor variasjon i gruppenes og kommunenes iver etter å rapportere tilbake, men jeg har benyttet meg av det som forelå av denne typen dokumenter. Dette materialet utgjorde et verdifullt grunnlag i arbeidet med å gjøre seg kjent med prosjektets historie og de enkelte fylkenes særskilte måte å håndtere prosjektet på. Det ga blant annet innsyn i hvordan de enkelte fylkene hadde utformet og dels omformet Scenekunstbruket til sine lokale behov. Dokumentasjonsmaterialet fungerte derved både som primærdata og som kunnskapsgrunnlag for gjennomføringen av de kvalitative intervjuene.

Dybdeintervju og deltakende observasjon

Det kvalitative forskningsintervjuet er godt egnet som redskap til å få belyst ulike aspekter ved prosjekter som dette. Den formen for møter som et personlig intervju representerer, gir forskeren verdifullt innsyn i og kunnskap om rammene og villkårene for kulturvirksomheten. Det har der-

for vært viktig å intervju de ansvarlige for prosjektene på deres respektive arbeidsplasser. Arbeidsplassene som har vært aktuelle i de to prosjektene, er Riksteatret, diverse kommunale og fylkeskommunale kulturetater, Teaterhuset Avant Garden, Kulturhuset Banken og Dame- og teatersentrum. Geografi, infrastruktur og lokalkulturelle forhold er vesentlige faktorer som virker inn på gjennomføringen av denne typen prosjekter. Det samme er de kontekster som prosjektgjennomføringen kan forstås i lys av.

I tillegg til intervjuer har jeg deltatt som observatør på ulike måter i prosjektenes regi. Sryringsgruppemøter for Teater for ungdom er ett eksempel. Jeg deltok også på prosjektmøter for fylkenes prosjektansvarlige i Norsk scenekunstbruk og på møter om ulike kommunale urforminger av Scenekunstbruket. Denne formen for deltakelse er særlig fruktbar for å få tilgang til de prosessene som finner sted i forbindelse med iverksettelse av nye prosjekter. På disse møtene ble motsetninger synlige, og jeg fikk direkte tilgang til de ulike aktørenes oppfatninger og synspunkter.

Jeg hadde med andre ord anledning til å følge virksomheten i begge prosjektene relativt tett gjennom egen tilstedeværelse. Med tanke på å evaluere er dette et poeng til metodisk ettertanke. Mange evalueringer tar til først etter at prosjektet er avsluttet eller er inne i siste fase. Det gir forskeren små muligheter til å fremskaffe samhandlingsdata, og mye av datamaterialet blir gjenfortellinger og beskrivelser av hendelser i ettertid. I en slik situasjon kan intervjuene få karakter av at informantene forteller om prosjektets historikk og sine vurderinger av arbeidet. Er prosjektets videre skjebne gjort avhengig av evalueringens utfall, er ofte også informantenes vurderinger farget av deres egne ambisjoner for prosjektets eventuelle videreføring (Eidheim 1998). Denne situasjonen er langt på vei unngått i det foreliggende arbeidet. Min tilstedeværelse i ulike sammenhenger har gitt meg direkte tilgang til prosjekterfaringer. Dette er erfaringer jeg har kunnet komme inn på og drøfte nærmere gjennom intervjuene med de enkelte prosjektaktørene. Denne situasjonen gjør det også vanskeligere for informantene å styre forskerens tilgang til informasjon enn i situasjoner der evalueringen formes i ettertid.

Det kan være grunn til å drøfte i hvilken grad min doble rolle som forsker og evaluator har påvirket intervju- og feltarbeidssituasjonene og dermed datatilfanget. For aktørene kan det være forskjeller mellom å forholde seg til en evaluator som skal vurdere deres innsatser, og en forsker som har til hensikt belyse mer allmenne trekk ved en virksomhet. Evalueringer har et aspekt av kontroll i seg. Dette kontrollaspektet kan «smitte over på» informantens oppfatning av en evaluators virksomhet. I hvilken grad prosjektet

har vært vellykket eller ikke, kan derfor påvirke forholdet mellom evaluator og informanter. Aktører som har god kontroll over prosjektsituasjonen, kan oppleve evalueringsarbeidet som et bidrag til refleksjon over egen virksomhet, mens kontrollaspektet er mer fremme i evaluering av virksomheter som av ulike årsaker har problemer med måloppnåelsen. En evaluator kan i sistnevnte tilfelle oppfattes som en uønsket kontrollinstans. Det som er felles for de to posisjonene, er at ingen av dem kan gjøres til rene observasjonsposisjoner. Forskeren og de utforskede er en del av den samme sosiale verden. Det finnes ingen nøytrale eller rene forskerposisjoner som setter forskeren fri fra sine egne kulturelle forutsetninger (Berkaak og Ruud 1992). Bestrebelsene innen enhver form for kulturforskning, enten den er av evaluerende eller mer utforskende karakter, må derfor rette seg mot å avklare heller enn å bagatellisere forholdet til sine studieobjekter.

Min vurdering er at jeg gjennom den brede metodiske arbeidsformen jeg har valgt, kunne overkomme noen av konsekvensene ved en slik situasjon. Jeg skaffet meg kunnskap om prosjektene fra aktører med helt ulike ståsteder og interesser i det enkelte prosjektet. Det har gitt meg et variert og mangfoldig datagrunnlag. Når det gjelder de kontekstuelle perspektivene, utgjør også egne arbeidserfaringer på teaterområdet og data-materiale fra tidligere forsknings- og utredningsarbeid et verdifullt datagrunnlag.⁴

Kapitlenes gang

For å etablere den ønskede konteksten for en analyse av de to forsøksprosjektene beskriver jeg i kapittel 2 i korte trekk Riksteatrets og de frie gruppenes historie og ideologiske fundament. Tredje kapittel blir i sin helhet viet Riksteatrets håndtering av forsøksprosjektet Teater for ungdom. Jeg gir en relative detaljert beskrivelse og vurdering av gjennomføringen i prosjektet for å drøfte den i lys av Riksteatrets formidlingsstradisjon. Fjerde kapittel har en lignende form. Her er det Danse- og teatersentrums prosjekt Norsk scenekunstbruk som settes i søkelyset. Ved å gå inn på de ulike prosjektdeltakernes erfaringer er hensikten å belyse prosjektets formidlingsfaglige og kulturpolitiske aspekter. I siste kapittel ser jeg det idégrunnlaget de to prosjektene hviler på, i lys av tidligere tenkemåter knyttet til teaterformidling og drøfter forskjeller og likhetstrekk.

4 Tre arbeider det kan være særlig grunn til å nevne i denne sammenheng er *Plan for Hedmark teater* (1987), *Paradise Lost. Om en prest et teater og en kamp mot det moderne* (1991), samt *Ung og Lovende. 90-årenes unge kunstneres erfaringer og arbeidsvilkår* (1997/2004).

Riksteatret og frie sceniske grupper – to teatertradisjoner

De to teaterprosjektene som denne boka handler om, er forankret i to ulike teaterorganisasjoner og to ulike teatertradisjoner. Mens Riksteatret var prosjektansvarlig for Teater for ungdom, er Danse- og teatersentrum prosjektansvarlig for Norsk scenekunstbruk. Ingen av de to prosjektene ble etablert som nye organisatoriske enheter, men ble utformet som forsøksprosjekter innenfor allerede etablerte teaterorganisasjoner. I en slik situasjon fremstår «moderorganisasjonene» både som sentrale aktører i selve prosjektarbeidet og utgjør helt vesentlige kontekster for prosjektgjennomføringen, både organisatorisk og ideologisk.

På den bakgrunn er Danse- og teatersentrum, de frie sceniske gruppene og Riksteatret tema for dette kapitlet. De to organisasjonene kan på den ene siden betraktes som avgrensede virksomheter med sine verdier, kunnskaper, ideer og praksiser som er utformet og omformet over tid. På den andre siden kan Riksteatret og DTS betraktes som representanter for to ulike tradisjoner og to ulike miljøer i det norske teaterlandskapet. De to miljøene kan betraktes som to delfelt innenfor det jeg i forrige kapittel omtalte som teaterfeltet. Mens Riksteatret på linje med Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene o.l. er del av det vi kan kalle institusjonsteaterdelfeltet, befinner DTS seg innenfor det frie sceniske delfeltet. Institusjonsteaterdelfeltet har sine historiske røtter i den realis-

tiske teatertradisjonen som vokste frem på 1800-årene, mens det frie feltet har sine røtter i miljøer som kunstnerisk og organisatorisk opponerte mot denne teatertradisjonen. Jeg vil her skissere Riksteatrets og DTS' historie, idémessige fundament, virksomhetsområde og deres plass i det kulturpolitiske landskapet.

Riksteatret

Staten tar ansvar for scenekunsten

Fra mellomkrigstiden og frem til i dag har det skjedd radikale endringer i situasjonen for norsk teater på landsbasis. I dag finnes det et omfattende nettverk av regionteatre og teaterverksteder spredd utover store deler av landet. Men da de første planene om et riksteater ble lansert, før annen verdenskrig, var det bare i Oslo og Bergen det fantes profesjonell teatervirksomhet.

Planene om å etablere et riksteater ble offentlig kjent første gang i forbindelse med nedsettelsen av et teaterutvalg i 1935.⁵ Bakgrunnen for nedsettelsen av utvalget var teatrenes generelt vanskelige økonomiske situasjon mot slutten av 1920-årene. Blant annet ble de faste scenene både i Trondheim og Stavanger nedlagt i 1925–1926. Noe av teaterutvalgets mandat var å utrede hvordan teaterkunsten kunne nå ut til større deler av landet gjennom turneer og kringkasting. I innstillingen fra utvalget som forelå i 1936, het det blant annet:

«Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi, som det for enhver nasjon må være en uavviselig oppgave å opprettholde. Den har sin bestemte oppdragergjerning å leve, like så visst som universitet og skole har det» (sit. etter Wiik 1990:30).

Utvalget anså det derfor som statens plikt å ta økonomisk ansvar for scenekunsten. Samtidig var det på det rene at hvis staten skulle påta seg denne typen oppgaver, måtte det stilles krav til scenekunsten. Det viktigste i så måte var kravet til kunstnerisk kvalitet. Et annet hovedvilkår som ble understreket, var

«[...] at scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stilte samfunnsklasser, eller for befolkningen i våre største byer» (ibid.:30).

5 For en mer detaljert gjennomgang av Riksteatrets historie, se Steinar Wiik (1990) *I storm og stille. Riksteatret 1949–1989*. Riksteatret, Oslo.

Etableringen av et riksteater ble med andre ord helt fra starten knyttet til en diskusjon om det offentlige eller statens ansvar for teaterpolitikken og til ideer om demokratisering. Det var en uttalt ambisjon at det norske riksteatret burde nå lenger ut enn bare til de store byene. Dette ønsket var også en kommentar til det svenske riksteatret, som primært spilte på større steder. Wiik skriver om dette: «[...] når først det offentlige hadde påtatt seg et økonomisk ansvar for teatrene, fant man det rimelig at frukten av disse bevilgningene skulle komme hele landet til gode» (ibid.:83).

Riksteatrets glansdager

Forst i 1949 ble Riksteatret etablert. Det ble dermed den første teaterinstitusjonen som staten selv både tok initiativ til og hadde det økonomiske ansvaret for. Da virksomheten startet, begynte de å spille på steder der det aldri før hadde vært fremført teater. For Riksteatret ble etablert, var mange bekymret for at det skulle bli et teater «for Strømmen og Lillestrøm» (ibid.:79). Teatrets første sjef, Fritz von der Lippe, valgte imidlertid å legge åpningspremieren til Kirkenes for på den måten å vise sin vilje til å nå ut til hele landet. Wiik hevder at von der Lippe dermed valgte en linje for teatrets turnépraksis som også senere ble sentral – nemlig at Riksteatret tok et særlig ansvar for det nordligste Norge.

Det første året ble 17 forestillinger sendt ut på turné. Forestillingene ble vist på 300 forskjellige steder, hvorav 200 bygder. Riksteatret sto selv for seks av forestillingene, mens resten var samarbeidsturneer med andre teatre.

Riksteatret la vekt på å legge seg på samme repertoarlinje som de øvrige institusjonsteatrene. Man var «[...] opptatt av å finne et repertoar som på sikt gjorde publikum rundt land og strand delaktige i det beste av norsk og utenlandsk dramatikk, klassisk såvel som moderne» (ibid.:123). Det vil si at repertoaret primært befant seg innenfor en realistisk teatertradisjon med forestillinger av Ibsen, Bjørnson, Holberg, Shakespeare, og at de påla seg selv begrensninger når det gjaldt mer formeksperimenterende teater. Helt fra starten hadde man også ønsker om at Riksteatret skulle inngå i nært samarbeid med de andre statsstøttede teatrene. Riksteaternemnda hadde vært av den oppfatning at

«Det vil være en uvurderlig betydning for riksteatret at de som leder de statsstøttede scenene, leder dem også med henblikk på de turneene som skal sendes ut som ledd i riksteatret. At de med andre ord spiller et repertoar som på en gang fyller høye kunstneriske krav, og har evne til å nå inn til menneskene og beta og more enkle sinn.» (sitert etter Wiik 1990:52.)

Riksteatrets første ti år blir ansett som svært vellykkede. Det ble vist et stort antall forestillinger, og billettene var stadig utsolgt. Det største problemet i disse årene var å oppfylle lokalsamfunnenes ønsker om teater. Kapasiteten var med andre ord ikke stor nok i forhold til oppgaven og etterspørselen. Arbeidet de første årene gikk ut på å produsere flest mulig forestillinger og vise dem for flest mulig tilskuere i distrikts-Norge. I løpet av Riksteatrets første driftsår ble det etablert 45 lokale riksteaternemnder som fungerte som lokale arrangører. I 1950-årene spilte teatret på gjennomsnittlig 250 steder i året og med 650–700 forestillinger. Etter økte bevilgninger i 1954/1955 økte antallet forestillinger til 863.

Urolige tider

I 1960-årene ble det nedsatt en ny teaterkomité som også skulle se nærmere på teatertilbudet i distriktene (Hellesen-komiteen). Komiteen anbefalte blant annet at det ble opprettet regionteatre. I dette arbeidet skulle Riksteatret stå sentralt både kunstnerisk og administrativt. I perioden 1970–1979 ble dermed Norges fem første regionteatre etablert: Hålogaland Teater, Teatret Vårt, Telemark Teater, Sogn og Fjordane Teater og Nordland Teater.

1980-årene karakteriseres som Riksteatrets vanskelige tiår. I perioden 1979–1986 sank tilskuertallet fra 150 000 til 100 000. Et nytt teaterutvalg, oppnevnt i 1986, med Halvdan Skard i spissen, leverte sin innstilling *Scenekunst* i januar 1988 (NOU 1988:1). Her ble Riksteatrets ensemble foreslått nedlagt. Det ble videre foreslått å omgjøre teatret til et prosjektteater uten fast ansatte skuespillere. Stortinget valgte imidlertid å gå imot utredningens konklusjoner. Riksteatrets ensemble overlevde, og teatret fortsatte arbeidet i sin opprinnelige form og med de samme arbeidsoppgavene.

Også 1990-årene har vært turbulent for Riksteatret. Ett av temaene har vært lokalisering av teatret. Blant annet ble forslaget om Drammen som nytt tilholdssted for teatret av mange oppfattet som kontroversielt. Også et omstridt styrevedtak om å avgrense Riksteatrets egenproduksjoner til kun å omfatte barne- og ungdomsforestillinger, mens voksenforestillingene skulle samproduseres med andre teatre, skapte stor uro internt. I tillegg var det i denne perioden uro rundt teatrets øverste ledelse, med påfølgende diskusjoner om teatrets kunstneriske profil. Terje Hartviksen forlot uventet stillingen som teatersjef i 1996. Svein Sturla Hungnes var sjef for

teatret i en overgangsfase, men signaliserte underveis at han ikke ønsket stillingen. Det var i denne perioden prosjektet Teater for ungdom startet.

Mot slutten av 1990-årene er situasjonen for Riksteatret tilsynelatende mer stabil. Bente Erichsen, som har vært teatersjef siden januar 1997, startet da også sin sjefstid med et ønske om «arbeidsro og lojalitet».⁶ Videre er det vedtatt at Riksteatret skal samlokaliseres med Riksutstillinger og Rikskonsertene på Grünerløkka i Oslo. Teatret tilbyr, tilsynelatende uberørt av det nevnte styrevedtaket, egenproduserte forestillinger for både voksne og barn.

Endret kulturpolitisk landskap

Etableringen av Riksteatret falt i tid sammen med gjenreisningen av Norge etter krigen og må ses i lys av mer allmenne tendenser i tiden. Perioden fra 1945 til 1975 blir som nevnt gjerne kalt demokratiseringsperioden i norsk kulturpolitikk (Billing 1978, Mangset 1992). Mangset sammenligner kulturpolitikken med skolepolitikken i denne perioden, og hevder at både innføringen av den niårige enhetsskolen og utbyggingen av riksinstitusjonene kan ses som uttrykk for demokratiseringsforsøk. Hovedmålsetningen med kulturpolitikken var å spre kunst til alle uansett sosiale og geografiske forskjeller. Etableringen av Riksteatret ble også begrunnet ut fra slike tanker. Disse ideene var blant annet inspirert av folkeopplysningstanken, som bygger på antakelsen om at kunst virker oppdragende på folket. Den kunsten det her er snakk om, er kunst forstått som finkultur eller høykultur. Riksteatrets repertoar, som i hovedsak besto av klassiske forestillinger som ble vist innenfor titteskapsscenens kunstneriske rammer, avspeiler dette programmet.

Sam jeg har vært inne på, ble situasjonen for Riksteatret utover i 1970-, 1980- og 1990-årene mer og mer komplisert. Denne utviklingen må ses i lys av både allmenne samfunnsmessige utviklingstrekk og konkrete kultur- og teaterpolitiske endringer i samme periode. Utover i 1970-årene skjer det markante endringer i kulturpolitisk praksis og tenkemåte. Kulturpolitiske beslutninger ble i økende grad desentralisert, blant annet gjennom opprettelsen av kommunale og fylkeskommunale kulturforvaltninger. Det som kjennetegner perioden, er innføringen av det utvidede kulturbegrepet, desentralisering av kulturpolitiske beslutninger og større vekt på kulturell egenaktivitet. Når det gjelder teaterpolitikken mer spesifikt, finner det sted lignende prosesser. Arnestad (et al.)

6 Intervju med Nynorsk pressekontor, Møre-nytt, 22.04.97.

slår i rapporten *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil?* (1995) fast at mens de fem første regionteatrene var resultat av et nasjonalt utbyggingsprogram, kom initiativet til de nye såkalte teaterverkstedene og prosjektteatrene – som Nord-Trøndelag Teaterverksted, Haugesund Teater, Hedmark Teater og Hallingdal Teaterverksted – fra regionene selv. Utover i 1980-årene kom med andre ord regionale og lokale instanser og fylkeskommunene til å spille en langt mer sentral rolle i teaterpolitikken enn tidligere. Mens idégrunnlaget og de organisatoriske rammene for disse utviklingstendensene ble lagt i 1970-årene, ble de konkrete resultatene først en realitet utover i 1980-årene. Dette kom til uttrykk både gjennom den sterke veksten av teaterverksteder og prosjektteatre og ved at forholdet mellom profesjonelt teater og amatørteater ble gjenstand for nytenkning, som også avspeilte seg i nye organisasjonsformer. Det ble blant annet lagt stor vekt på å forankre de nye teatrene i det lokale kulturlivet gjennom ulike former for samarbeid mellom profesjonelle instruktører og amatør- og revygrupper.

Det skjer dermed store endringer i det regionale kulturlivet i disse årene. Økende profesjonalisering, nye og offensive regionale kulturetater og en oppvurdering av lokalt kulturliv er noen stikkord. Sett fra et kunstideologisk perspektiv kan en si at det etablerte skillet mellom høy og lav, mellom den borgerlige kulturens «høyverdighet» og de lokale kulturformenes «uverdighet», (Berkaak 1992) ble utfordret på denne tiden. Lokalt kulturliv ble styrket gjennom administrative grep som var fundert i ideer om lokal medvirkning og demokrati, og distriktene fikk også selv etter hvert økt selvtillit i kunst- og kulturfaglige spørsmål. Ett tegn på det er den sterke kritikken både regionteatrene og Riksteatret ble utsatt for, særlig i 1980-årene, fra lokale kulturmyndigheters side, og de initiativene som ble tatt lokalt og regionalt for å etablere alternative teaterinstitusjoner.

Sett fra Riksteatrets side må disse endringene ha blitt opplevd som dramatiske. Fra å være tilnærmet den eneste «leverandøren» av teater av mer profesjonell karakter i nærmere tjue år må Riksteatret fra 1970-årene og utover i økende grad konkurrere om den lokale teateroppmerksomheten. Med etableringene av de lokale teaterverkstedene og regionteatrene utover i 1980-årene blir det et radikalt annerledes og mer differensiert teatertilbud lokalt. I tillegg mistet også Riksteatret sin posisjon som premissleverandør og tilrettelegger for de regionale teateriltakene. Etter opprettelsen av de fem første regionteatrene i 1970-årene, der staten hadde initiativet og Riksteatret spilte en viktig rolle når det gjaldt å utforme teatrene, var utviklingen av de nye teatermodellene i 1980-årene

lokale initiativ. De var i opposisjon til Riksteatrets virksomhet og det mange oppfattet som en foreldet formidlingsideologi.

Frie sceniske grupper

Danse- og teatersentrum ble etablert under et annet kulturelt klima enn Riksteatret. Mens Riksteatret har sine ideologiske røtter i en folkeopplysningstradisjon, har DTS sine røtter i de samme 1970-årsidealene som også regionteatrene sprang ut av. Organisasjonen ble stiftet under navnet Teatersentrum i 1977 som en interesseorganisasjon for profesjonelle, frie sceniske grupper, og organiserer i dag et bredt spekter av grupper med ulike kunstneriske forankringer. I 1998 hadde DTS 35 medlemsgrupper. Som navnet tilsier, organiserer DTS både danse- og teatergrupper. De frie dansegruppens historie i Norge skiller seg på vesentlig punkt fra de frie teatergruppens historie. Det er de frie teatergruppens historie og kjennetegn som i denne sammenhengen fremstår som den mest relevante konteksten for Norsk scenekunstbruk.

Kunstnerisk forankring og kulturpolitisk situasjon

Et fellestrekk ved det frie sceniske miljøet er at det har sin kunstneriske forankring i internasjonale teatertradisjoner som oppstod i opposisjon til en realistisk og borgerlig teatertradisjon. En av de tradisjonene som særlig har satt sine spor i de mer avantgardistiske teaterformene, er surrealismen (Arnott 1981). Surrealismen kjennetegnes blant annet ved sitt opprør mot etablerte teaterkonvensjoner og idealer, og ved å vende seg bort fra det «rene drama» og heller hente inspirasjon fra dans, mime, sirkus og mer folkelige uttrykksformer. Det siste hang sammen med en ambisjon om å bryte ned det tradisjonelle forholdet mellom skuespillerne og publikum, mellom scene og sal. Disse trekkene gjenfinnes i ulike former og med ulik vektlegging i senere avantgardistiske teatermiljøer i Europa. Og dette er teatermiljøer som det frie sceniske miljøet i Norge har hentet mye inspirasjon fra.

De frie gruppens historie i Norge starter i 1970-årene. Gruppene ble i hovedsak dannet av folk uten formell teaterutdanning. På dette punktet skiller de norske gruppene seg fra de frie gruppene både i Sverige og Danmark, som i all hovedsak ble dannet av arbeidsløse skuespillere med teaterskolebakgrunn (Nygaard 1996).

Den kulturpolitiske situasjonen for de frie sceniske gruppene må forstås i lys av den øvrige situasjonen på teaterfeltet. Stortingsproposisjon nr. 107 (1971–1972) «Om tilskott til og organisering av teatervirksomhet i Norge», som ble vedtatt i 1972, fikk store konsekvenser for fordelingen av ansvaret for offentlig støtte til teatervirksomhet. Teaterviteren Jon Nygaard hevder at denne ansvarsfordelingen fikk mye å si for de ulike gruppenes økonomiske situasjon:

«1972 er et vendepunkt i norsk teaterhistorie. Før 1972 var all teatervirksomhet privat eller uavhengig, men med stigende grad av offentlig støtte unntatt Riksteatret. Etter 1972 ble situasjonen den at teatervirksomhet som ikke ble eller lot seg innpasse som statlig, fylkeskommunalt eller kommunalt ansvar, hadde ingen ansvar for. Slik den teaterpolitiske virkeligheten nå ble, var de som allerede ikke var innenfor, dømt til å være utenfor» (ibid.:117).

Nygaard hevder videre at de frie gruppene lot mulighetene til økt økonomisk støtte gå fra seg ved ikke å vise mer engasjement ved opprettelsen av regionteatrene i 1970-årene og de nye lokalt forankrede teaterverkstedene og prosjektteatrene som kom utover i 1980-årene.

Det virker i ettertid som om de frie gruppene på slutten av 1970-årene var så opptatt av å forsvare sin egenart som frie profesjonelle grupper at de ikke oppfattet de nye mulighetene som ble åpnet for etableringen av de nye fylkeskommunale og kommunale teatrene (Nygaard 1996:118).

Situasjonen etter etableringen av de nye regionteatrene var at de frie gruppene kom ytterligere på sidelinjen økonomisk. Kommuner og fylkeskommuner hadde fått store deler av ansvaret for de nye regionteatrene «og måtte nå prioritere disse fremfor turneer fra 'fremmede' grupper» (ibid.:119).

Denne utviklingen førte til at de frie gruppene ble helt økonomisk avhengige av staten. Det ble i løpet av 1970-årene utviklet en statlig støtteordning som i grove trekk svarer til dagens ordning som forvaltes av Norsk kulturråd. Denne støtteordningen beløp seg i 1979 til kr 290 000, i 1996 til 18,3 millioner og har i 1999 fått en ramme på 27, 5 millioner.

Folketeater og folket som kilde – to retninger

Det er særlig to kunstneriske retninger som kjennetegner det norske fri-gruppemiljøet fra midten av 1970-årene og utover (Rønning 1990, Lyhman 1996). Den ene retningen satte det politiske budskapet i sentrum,

mens den andre ga prioritet til å utvikle et nytt kunstnerisk uttrykk. Tramteatret blir ofte trukket frem som den fremste eksponenten for det politiske teater som hadde sin glanstid i 1970- og begynnelsen av 1980-årene.

Tramteatret utviklet musikkrevyen som sin form og fikk et brakgjennombrudd med *Deep Sea Thriller* i 1977, en bitende satirisk revy om det norske oljeeventyret. Med Tramteatrets musikkrevy fikk politiserende samfunnskritikk en uttrykksform som hadde vært mangelvare på den norske venstresiden. Gruppen plasserte seg kulturpolitisk innenfor den samme retningen som HT (Hålogaland Teater). Den praktiserte de samme arbeidsmetodene og hadde kampen for «folkets kultur» på dagsorden (Rønning 1990:100).

I samtiden var imidlertid en del av miljøene innenfor institusjonsteatrene vel så politisk radikale som det frie teatermiljøet. Politisk radikale skuespillere benyttet institusjonsinterne muligheter til å radikalisere teatret. Eksempler på det finner vi i etableringen av Hålogaland Teater, prosjekter som *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972) og opprettelsen av *Torshovteatret* (1976).

Grupper som *Grenland Friteater* og *Teater Beljash* representerer den andre retningen som ønsker å fornye det kunstneriske uttrykket. *Grenland Friteater* var blant annet inspirert av *Odinteatret* og deres vekt på fornyelse av scenekunsten. *Odinteatret* startet sin virksomhet i Norge, men etablerte seg siden i Danmark. *Grenland Friteater* blir beskrevet som et ektefødt barn av den nordiske gruppeteaterbevegelsen:

Men det var ikke de politiske aspektene som opptok skuespillerne mest [...] i flere intervjuer påpekte skuespillerne at de var mest opptatt av å fortelle en historie og finne et teatermessig uttrykk [...] Det var med andre ord søkingen etter et teatralt uttrykk som drev dem fremover (Elton 1990:100).

Som et ledd i dette arbeidet søkte disse gruppene blant annet inspirasjon i ulike samfunns folkelige kulturuttrykk, som folkelige ritualer og tradisjoner.

For begge de to retningene står begrepet «folketeater» sentralt. Men *Lyhman* hevder i artikkelen «Folketeater for teaterfolka» (1996) at det finnes to totalt motsatte retninger blant dem som taler folketeatrets sak: «De som vil gi folket teater og de som vil lokke en ny kunst og et nytt teater ut av denne kraften; folket.» Den første retningen gjenkjenner vi i *Tramteatret*, men også i for eksempel arbeiderbevegelsens teatervirksom-

het i regi av Arbeidernes Opplysningsforbund i 1930- og 1940-årene. Her er det snakk om et folketeater eller arbeiderteater der det er folket eller arbeiderne som «setter dagsorden – som setter egne problemer under debatt, ikke borgerskapets» (ibid.:46). Den andre retningen sto eller står som vi nevnte både Grenland Friteater og kanskje særlig gruppene Teater Beljash og Stella Polaris for. Her tenker man folket og folkets tradisjoner som en kilde til noe «egentlig», en kilde for scenekunstnerne å øse av. Teater Beljash hentet mye av sine ideer om folketeater fra polsk teater og særlig fra Grotowski-eleven Staniewski (Lyhman 1996). Inspirert av Staniewski og hans gruppe Gardzienice reiste Teater Beljash på diverse teaterrekspedisjoner i distrikts-Norge. Sommeren 1984 tilbrakte gruppen i Valle i Setesdal, der de oppsøkte lokale felespillere, sølvsmeder, rosemalere, fortellere osv., i den hensikt å skape en likeverdig kulturutveksling mellom en teatergruppe og folkekulturen på landsbygda (ibid.:47). Det skulle vise seg at ambisjonene var vanskelige å realisere. Teatergruppen ble godt mottatt av folk i Valle, men kulturutvekslingsfesten som ble avviklet på slutten av oppholdet i bygda, og som var Teater Beljashs mål med hele besøket, fikk liten oppslutning i lokalbefolkningen. Likevel ble oppholdet i Valle betraktet som atskillig mer vellykket enn en ekspedisjon gruppen hadde til Berlevåg året etter. Ida Fredriksen (1989), som selv var et sentralt medlem av teatergruppen, skriver:

Det er i slike situasjoner vi håper å finne folk som kan synge nordnorske sanger, eller fortelle historier eller spille opp til dans...men ingen kan nordnorske sanger. De synger «Vem kan segla» og «Blåveispiken» og «Tørnerose var et vakkert barn... Det er ikke dette vi leter etter.⁷

Disse små glimtene fra de frie gruppenes tidlige historie antyder hvordan de i arbeidsform og kunstideologi skiller seg fra den realistiske og borgerlige teatertradisjonen som kjennetegner de etablerte institusjonsteatrene. De forteller også noe om hvordan gruppenes ambisjoner om å gjøre teatret relevant og forankret i andre livsformer og andre virkeligheter enn den borgerlige, ble forsøkt realisert gjennom utradisjonelle arbeidsmåter. Og ikke minst forteller særlig Teater Beljashs erfaringer fra Berlevåg oss mye om den avstanden som likevel fantes mellom de oppfatningene skuespillerne hadde om folket, og folkets tradisjoner og den kulturelle virkeligheten de faktisk møtte.

7 Fredriksen er sitert i Rønning (1990:104).

Ut av det borgerlige teaterrommet

En konsekvens av ideene om kulturutveksling, om fornyelse av scenekunsten og koblingen til folkelige uttrykk er de frie gruppenes ønske om å nå ut av det borgerlige teaterrommet. Lyhman (1996) hevder at for grupper som Beljash og Stella Polaris er ikke engang Black Box Teater – de frie sceniske gruppenes hovedscene i Oslo – ansett som et egnet spillested. «Stella Polaris har alltid søkt sitt publikum med på gater og torg, til folkefester og festivaler – der folk er, ikke i vesentlig grad i teatersalene.» (ibid.:50)

Disse ambisjonene kommer også til uttrykk ved at det frie sceniske miljøet har brukt mye energi og arbeidskapasitet på pedagogisk virksomhet. Denne virksomheten har ikke bare fungert som rekrutteringsvei for nye frigruppeskuespillere, den har også på en særegen måte skapt en nærhet mellom skuespillerne og deres potensielle publikum. Også de frie gruppenes turnévirkosomhet avspeiler deres kunstneriske ambisjoner. De frie gruppenes ønske om å komme ut av det tradisjonelle teaterrommet, har ført til at de har produsert forestillinger som er fleksible med hensyn til scenefasiliteter. På den måten har de kunnet vise forestillingene sine på mindre steder og på steder som ikke har scener som fyller Riksteatrets minstekrav. Turnéprofilen til de frie gruppene er derved langt mer desentralisert enn hva som er tilfellet for Riksteatret.

Situasjonen i 1990-årene – fra frie sceniske grupper til frie sceniske prosjekter

Mens gruppeteater og stabil organisering var stikkordet for virksomheten i det frie feltet i 1970-årene, organiserer 1980- og 1990-årenes frie scenekunstnere oftere virksomheten sin som prosjekter (Buresund og Gran 1996, Bjørkås 1999). Prosjektorganiseringen innebærer i hovedsak en temporal arbeidsform, der en gruppe mennesker med ulik fagbakgrunn arbeider med et felles prosjekt over en begrenset periode, til forskjell fra de frie gruppene, som da de startet, hadde ambisjoner om å utvikle ensembler over tid. Det er videre et kjennetegn ved prosjektorganiseringen at den ofte springer ut av en eller to enkeltkunstners initiativ og kunstneriske ambisjoner. Det skjer med andre ord en vridning bort fra kollektive organisasjonsformer mot mer individbaserte. Denne vridningen kan ses som et uttrykk for mer allmenne tendenser på kunstfeltet. Dagens unge kunstnere har i liten grad utviklet en felles ideologisk plattform i politisk eller kunstnerisk forstand slik medlemmene av 1970-årenes gruppeteatre hadde det. De uttrykker skepsis mot å formidle allmenne sannheter og «store følelser» og pålegger seg selv og kunsten en

mer beskjeden samfunnspolitisk rolle enn det generasjonen før dem gjorde (Bø-Rygg 1995, Aslaksen 1997).

For de tidlige friteatergruppene fungerte institusjonsteatrene som en kontrastidentitet. De frie gruppene søkte aktivt å skape et alternativ til den klassiske teatertradisjonen og de institusjonelle strukturene den ble skapt innenfor. I 1980- og 1990-årene har en ny generasjon scenekunstnere markert seg. Deres innsats karakteriseres som et «nytt angrep på en seiglivet norsk Ibsen-tradisjon, samt et oppgjør med både det politiske og det folkelige rituelle teatret» (Gran 1996:17). Dagens unge frie scenekunstnere kontrasterer seg med andre ord på to fronter. På den ene siden ønsker de som de tidlige frie gruppene å skape selvstendige kunstneriske uttrykksformer utenfor den norske institusjonsteatertradisjonen, mens de på den andre siden fremhever kontrasten mellom seg selv og de mer etablerte frie gruppene (Aslaksen 1997).

Et kjennetegn ved deler av det unge frie sceniske miljøet i 1990-årene er at tilknytningspunktene til ideene om «folket» er blitt svakere. Politisk teater av Tramteatrets karakter er tilnærmet ikke-eksisterende. Heller ikke er de folkelige uttrykksformene så aktuelle som kilder til kunstnerisk fornyelse i 1990-årene som i 1970-årene. Likevel kan vi se en linje fra Grenland Friteaters posisjon frem til dagens frie scenekunst. Fokuset i begge faser ligger på utviklingen av nye kunstneriske uttrykk, men man søker fornyelsen fra andre kilder enn det tradisjonsbaserte folkekulturelle materialet. Inspirasjonen søkes langt på vei i andre kunstformer, som litteratur og billedkunst, men også i filosofi og i nyere teknologi.

Det frie sceniske miljøet i 1990-årene er med andre ord mer differensiert enn i 1970-årene. Miljøet omfatter et bredt spekter av kunstneriske ambisjoner og virksomheter, der både det å nå ut til nye publikumsgrupper og det å utforske teatrets formspråk fremdeles står sentralt. Det kan se ut som om deler av det frie miljøet søker å rendyrke en mer avantgardistisk og internasjonal profil, mens andre grupperinger styrker formidlingsarbeidet i Norge og søker å nå ut til nye publikumsgrupper, til barn og unge og til mindre lokalsamfunn gjennom fleksible forestillinger.

Aktivitet og økonomiske vilkår

I tillegg til forskjellene mellom Riksteatret og de frie sceniske gruppene når det gjelder deres historie og kunstneriske ambisjoner, er det også store forskjeller når det gjelder de økonomiske ressursene staten stiller til rådig-

het for de to teatermiljøene. Størrelsen på de statlige bevilgningene til de to teatermiljøene kan betraktes som et uttrykk for offentlighetens verdsetting og vurdering av den virksomheten som finner sted innenfor de to teaterdelfeltene som Riksteatret og DTS representerer. Ikke minst antyder tallene noe om den posisjonen de to miljøene har i norsk teaterpolitikk. For å illustrere denne situasjonen skal jeg her kort sammenligne a) den statlige støtten til henholdsvis Riksteatret og de frie sceniske gruppene og b) den samlede forestillingsaktiviteten som finner sted innenfor disse statlige økonomiske rammene.

Riksteatret mottar for 1999 tilskudd fra staten på drøyt 80 millioner kroner.⁸ Den samlede statlige støtten til hele det frie sceniske miljøet i Norge ligger i underkant av 30 millioner.⁹ For å kunne si noe om den teateraktiviteten som finner sted innenfor disse økonomiske rammene, må vi ta utgangspunkt i årsmeldinger fra 1997. Dette året mottok Riksteatret 76 463 000 kroner i statlige bevilgninger, mens de statlige midlene til fri scenekunst som Kulturrådet forvalter, beløp seg til 20 100 000 kroner.

Ser vi på forestillingsaktiviteten, er forholdet motsatt. Tallene viser at de frie sceniske gruppene viste fire ganger så mange forestillinger som Riksteatret i 1997. De frie sceniske gruppene (dans og teater) viste til sammen 2413 forestillinger for 230 773 mennesker i 1997. Av disse ble 1406 forestillinger spilt for barn og ungdom.¹⁰ Ser vi på Riksteatrets tall, viste teatret til sammen 598 forestillinger i 1997, for til sammen 90 324 mennesker.¹¹ Disse tallene omfatter både egenproduksjoner, samproduksjoner og ti forestillinger fra de nordiske landene som ble vist i forbindelse med en nordisk ungdomsteaterfestival som Riksteatret hadde arrangøransvaret for. Teatret produserte selv tre voksenforestillinger og seks barne- og ungdomsforestillinger. I tillegg var tre barne- og ungdomsforestillinger samarbeidsproduksjoner. Til sammen ble alle barne- og ungdomsforestillingene vist 352 ganger. Disse tallene gir oss denne tabellen:

8 St.prp. nr. 1 (1998–1999).

9 Støtteordningen til produksjon av fri scenisk kunst som forvaltes av Norsk kulturråd, beløper seg i 1999 til kr. 27 510 000, mens DTS har et tilskudd fra staten på ca. kr. 950 000 for 1999. I tillegg har Norsk scenekunstbruk i 1999 fått et statlig tilskudd på kr.1,5 mill.

10 Tallene er hentet fra Norsk kulturråds rapport til Kulturdepartementet.

11 Tallene er hentet fra Riksteatrets årsmelding for 1997. Tallene for Riksteatrets virksomhet i St.prp. nr. 1, (1998–1999) er noe lavere. Her opererer man med 574 forestillinger spilt for 87 434 mennesker.

Tabell 1 Oversikt over statlige bevilgninger til Riksteatret og fri scenisk kunst og forestillingsaktivitet og publikumstall for 1997.

	Statlige bevilgninger 1997	Antall forestillinger 1997	Publikumtall 1997
Riksteatret	kr 76 463 000	598	90 324
Fri scenekunst	kr 20 100 000	2413	230 733

Disse tallene gir oss i første rekke et bilde av den ulike posisjonen institusjonsteatrene og de frie sceniske gruppene har i norsk teaterpolitikk. Til tross for høyt aktivitetsnivå har de frie gruppene så langt ikke oppnådd en kulturpolitisk anerkjennelse som på noen måte kan måle seg med den institusjonsteatrene nyter godt av.

Det er alltid farer forbundet med bruken av slike tallsammenligninger. Tallene kan ofte skjule mer enn de avdekker, og de sier aldri alt. Her er de ment å vise noen vesentlige trekk ved deler av norsk teaterpolitikk som er av betydning for de to prosjektene som denne boka handler om. Skissen innbyr både til presisering og utdyping, men fungerer forhåpentligvis som det bakteppet den er ment å være.

Det som særlig frembyr seg som et behov på bakgrunn av den kulturpolitiske og økonomiske situasjonen på teaterfeltet, er en drøfting av hvilke økonomiske virkemidler man stiller til rådighet overfor kunstnerisk virksomhet som befinner seg utenfor kunstinstitusjonenes rammer. Å utvikle støtteordninger som er fleksible og følsomme for den kunstneriske virksomheten som til enhver tid finner sted på kunstfeltet av ulik organisatorisk art, er en større kulturpolitisk utfordring enn å starte driften av faste kunstinstitusjoner.

To teatertradisjoner, to kulturpolitiske posisjoner

Riksteatret og de frie gruppene representerer to ulike teatertradisjoner og to ulike posisjoner i det norske teaterlandskapet. Institusjonsteaterfeltet som Riksteatret er en del av, er på grunnleggende måter forbundet med nasjonens kulturpolitikk. Christiania Theater, Kristiania Norske Theater og Det norske Theater i Bergen la grunnen for de institusjonsteatrene vi har i dag, og ble etablert som et ledd i den utviklingen av en nasjonal kultur som fant sted i Norge i siste halvdel av forrige århundre (se Gran 1996). Disse prosessene bidro til å skape symbolske og økonomiske band mellom institusjonsteatrene og staten, som fremdeles er gjeldende i dag.

Et uttrykk for det er at driften av institusjonsteatrene utgjør 90 % av den totale statlige støtten som går til teater-Norge (Kulturårboka 1996). Denne situasjonen har gitt institusjonsteatrene hegemoni på teaterfeltet som helhet, noe som også har hatt konsekvenser for virksomheten i det frie feltet. Mens institusjonsteatrene langt på vei har blitt statens ansvar, er det ennå ikke utviklet kulturpolitiske ordninger som gir tilstrekkelig økonomisk grunnlag for kunstnerisk virksomhet i det frie feltet.

Teaterpolitikken er imidlertid ikke bare et forhold mellom staten, institusjonsteatrene og de frie gruppene. De store endringene i 1980- og 1990-årene i det regionale kulturlivet har gjort regionale styresmakter til mektige aktører i kulturpolitikken. Utviklingen av nye teaterinstitusjoner regionalt kan blant annet forstås som uttrykk for en misnøye med den nasjonale teatersituasjonen. For Riksteatret og de frie gruppene, som i stor grad er turnerende teater, er derfor legitimitet hos de regionale aktørene like viktig og kanskje etter hvert viktigere enn forholdet til staten.

KAPITTEL 3

Riksteatret og teater for ungdom – forsøk på forandring

I dette kapitlet rettes fokus mot Riksteatret og prosjektet Teater for ungdom. Utgangspunktet for kapitlet er en evaluering av forsøksprosjektet Teater for ungdom som Riksteatret startet i 1996, og som ble finansiert av Norsk kulturråd. Prosjektet Teater for ungdom og Riksteatret er fundert på to ulike formidlingsfaglige tenkemåter. Målsetningene for Teater for ungdom var forankret i ideer om kulturelt demokrati, mens Riksteatret fremdeles representerer en formidlingspraksis som legger vekt på å distribuere teaterforestillinger til distriktene. Gjennomføringen av Teater for ungdom innebar dermed et møte mellom ulike formidlingsfaglige tenkemåter. Gjennom dette møtet ble kulturelle verdier satt på spissen og gjort tydelige. Evalueringen av Teater for ungdom ble dermed en viktig inngangsport til kunnskap og innsikt i Riksteatrets arbeids- og tenkemåter. Videre utgjorde denne innsikten et vesentlig grunnlag for å kunne drøfte sider ved gjennomføringen av prosjektet Teater for ungdom.

Teater for ungdom – ambisjoner og kort prosjekthistorikk

Ambisiøse institusjoner

Teater for ungdom ble startet som et forsøksprosjekt i Riksteatrets regi i 1996. Hensikten med prosjektet var å utvikle teaterforestillinger som på en særskilt måte skulle henvende seg til ungdom, og der ungdom selv skulle få arrangøransvar. Prosjektet var initiert og ble støttet av Norsk kulturråd og fikk sin organisatoriske forankring i Unge Riks: Riksteatrets avdeling for skoleforestillinger. Den daværende lederen for Unge Riks fungerte også som prosjektleder for Teater for ungdom.

Kulturrådets faglige utvalg for barne- og ungdomskultur ønsket med Teater for ungdom å utvikle og utvide tilbudet av teater for ungdom og inviterte Riksteatret til prosjektsamarbeid. Valget av samarbeidspartner var omdiskutert. Kulturrådets utvalg var usikker på om Riksteatret som en etablert institusjon med tunge formidlingsoppgaver å ivareta, evnet å innføre nye måter å formidle forestillinger på, slik Teater for ungdom forutsatte. Utvalget konkluderte imidlertid med at Riksteatret hadde en kompetanse på teaterformidling som det var vanskelig å finne andre steder. Man så også med optimisme på at Riksteatret på denne tiden var inne i en endringsprosess, og at teatret gjennom prosjektet Teater for ungdom ville få muligheter til å utvikle nye samarbeidsformer lokalt og nå ut til nye publikumsgrupper.

Unge Riks startet i 1991 som et treårig forsøksprosjekt med skoleforestillinger i Aust-Agder. I 1996 hadde Unge Riks utvidet virksomheten sin til å gjelde seks fylker. Unge Riks forpliktet seg gjennom sine avtaler med fylkene til å formidle to skoleforestillinger i året. På den tiden Teater for ungdom ble planlagt, var det krefter innad i Riksteatret som ønsket å styrke Unge Riks gjennom å etablere en egen produksjonsenhet med egne skuespillere, og å utvide virksomheten til også å omfatte kveldsforestillinger for ungdom. Ambisjonene var altså å etablere Unge Riks som en fast produserende ungdomsscene innenfor rammene av Riksteatret. I dette arbeidet tjente Svenska Riksteaterns ungdomsscene Unga Riks som et forbilde.

Allerede i initieringsfasen ser vi hvordan Riksteatret og Kulturrådet la vekt på ulike sider ved prosjektet. Kulturrådets primære anliggende med Teater for ungdom var å gjøre teater relevant og tilgjengelig for nye ungdomsgrupper gjennom å satse på ungdom som arrangører. En slik målsetning fordret en endring i Riksteatrets formidlingspraksis i en mer pluralistisk retning. Kulturrådet så Teater for ungdom som et mulig redskap for å fremskynde disse endringsprosessene. Riksteatret på sin side var

mindre opptratt av å utvikle nye formidlingsmodeller. Riksteatret så i Teater for ungdom en mulighet til å styrke sin rolle som produsent av ungdomsforestillinger og på lengre sikt etablere en fast produksjonsenhet for ungdomsteater. De to institusjonenes ulike vektlegging av målsetningene for prosjektet skulle komme til å sette preg på og få konsekvenser for gjennomføringen av prosjektet. På tross av disse forskjellene ble det utviklet en projektskisse der begge målsetningene blir ivarettatt.

Bevilgninger

Norsk kulturråd vedtok høsten 1995 å først bevilge kr 300 000 og deretter kr 700 000 til et samarbeidsprosjekt med Riksteatret v/Unge Riks.¹² Prosjektet, som fikk navnet Teater for ungdom, hadde som målsetning særlig å støtte/stimulere ungdomsteater for alders-/målgruppen 14–19 år, Prosjektsøknaden, som ble utformet av Unge Riks i samarbeid med Kulturrådet, la vekt på disse målsetningene:

- Øke tilbudet av scenisk kunst til ungdom.
- Utvikle et formidlingsapparat for formidling av scenekunst for ungdom basert på det eksisterende apparatet og utprøving av nye formidlingsmodeller.
- Skape samarbeidsrelasjoner og produktive nettverk av produsenter av forestillinger for ungdom.

De første kr 300 000 som ble bevilget, skulle gå til det som ble kalt delprosjekt 1:

Kr 300 000 bevilges til delprosjekt 1, formidling og markedsføring. Under forutsetning av at man kommer frem til en tilfredsstillende avtale med Riksteatret/Unge Riks bevilges ytterligere inntil kr 700 000.¹³

I kommentaren til vedtaket om å bevilge ytterligere kr 700 000 het det:

Kr 700 000 bevilges til delprosjekt «co-produksjoner/produksjon». Med tanke på et treårig prosjekt vil det vurderes en bevilgning for 2. prosjektår på grunnlag av innsendt halvårsrapport 15. juni 1996 og planer og budsjett for neste prosjektår sendt til samme tidspunkt. Det nedsettes en styringsgruppe bestående av en representant fra

12 Møtedatoene var 24.10.1995 og 5.12.1995.

13 Sitat fra Norsk kulturråds tildelingsbrev av 26.10.1995.

Riksteatret, en fra Faglig utvalg for scenekunst og saksbehandler for arbeidsområdet barne- og ungdomskultur.¹⁴

Den samlede bevilgningen for første prosjektår (1996) var dermed på 1 million kroner. Som det fremgår av vedtaket, var Kulturrådet innstilt på å gjøre Teater for ungdom til et treårig prøveprosjekt.

Ungdom som arrangører og ungdom som publikum

Som det fremgikk av tildelingsbrevet, skulle prosjektet fokusere på to områder. På den ene siden skulle det satses på å utvikle et formidlingsnettverk av lokale arrangører, og på den andre siden skulle prosjektet prioritere å arbeide frem forestillinger særlig tilpasset ungdomsgruppen. Riksteatret skriver i prosjektsøknaden om det planlagte formidlingsnettverket:

Et hovedmål for prosjektet er å utvikle et formidlingsapparat som retter seg mot ungdom. I prinsippet vil dette innebære å bygge nytt – i liten grad på bestående nettverk. Riksteatrets arrangørnettverk omfatter i dag hovedsakelig kulturhusadministrasjoner og kommunale kulturadministratorer samt skoler [...] vi ønsker med dette prosjektet å åpne nye områder for scenekunst, områder som appellerer sterkere til andre målgrupper enn de etablerte kunsthusene gjør; allaktivitetshus, ungdomsklubber, private arrangører, bygdeungdomslag etc.

Det heter videre:

Formidling av scenekunst viser seg å være en komplisert oppgave som i mange henseender skiller seg fra annen markedsføring, og som krever annen innsats av formidlere enn andre arrangementer. Vi ser derfor opplæring og kompetanseoppbygging som en viktig del av delprosjektet.

Sammen med beskrivelsen av formidlingsprosjektet ble det lagt frem en fremdriftsplan. Fremdriftsplanen legger vekt på å benytte første halvdel av første prosjektår til å etablere et arrangørnettverk og til å arrangere arrangørkonferanser i de forskjellige regionene i annen halvdel av prosjektåret. Som avslutning på første år tenker man seg en «testturné med tett oppfølging av arrangørene».

14 Sitat fra Norsk kulturråds tildelingsbrev av 6.12.1995.

Prosjektets andre satsingsområde var å produsere relevante ungdomsforestillinger. I dette arbeidet planla Riksteatret å samarbeide med regionteatre, frie grupper, frie prosjekter o.l.:

Det tas sikte på realisere hovedprosjektets målsetning gjennom å la alle produksjoner som omfattes av prosjektet være co-produksjoner der Unge Riks samarbeider med en eller flere andre teaterprodusenter.

Prosjektsøknaden legger videre opp til å produsere to forestillinger per år. Dette begrunnes ut fra at

kontinuitet anses som viktig i arbeidet med å skape en tradisjon for teaterforestillinger for ungdom. Dessuten fordi et formidlingsapparat trenger forestillinger å formidle for å kunne eksistere.

I prosjektsøknaden blir Telemark, Oppland, Møre og Romsdal og Finnmark nevnt som mulige forsøksfylker. Det vises imidlertid til at det ikke er inngått avtaler med fylkene på søknadstidspunktet. I et av de første møtene i styringsgruppen (28.2.1996) blir man enig om å arbeide i retning av fylkene Rogaland, Østfold, Finnmark, Telemark og Oppland. Valget av fylker ble blant annet gjort på bakgrunn av en vurdering av fylkenes øvrige teatertilbud og hvilke fylker som var planlagt innlemmet i Norsk scenekunstbruk.

Hva ble realisert?

Prosjektbeskrivelser, fremdriftsplaner og søknader knytter til Teater for ungdom bærer preg av å være ambisiøse og optimistiske. I løpet av første prosjektår skulle nye arrangører ha fått opplæring, og et nytt nettverk av kompetente arrangører skulle være operativt. I tillegg skulle det innenfor prosjektets rammer produseres to nye forestillinger per prosjektår som turné i det nye nettverket. Slik skulle det imidlertid ikke gå.

I motsetning til de fire forestillingene som var planlagt produsert de to første prosjektårene, ble det i den toårsperioden prosjektet varte, bare produsert to forestillinger til turné. Den ene forestillingen het *Først blir man jo født* og var en samarbeidsproduksjon mellom teatergruppen Fallskjerm og Riksteatret. Den andre forestillingen, *7. himmel*, var en ren Riksteaterproduksjon. Det var arbeidet med et nytt arrangørnettverk som skulle vise seg å bli prosjektets hovedproblem. Riksteatret var på denne tiden preget av organisatorisk uro og maktet aldri å sette inn de res-

surser som var nødvendige for å realisere et lokalt ungdomsbasert arrangementet. Styringsgruppen for prosjektet etterlyste tidlig en strategi for dette arbeidet og var gjennom hele prosjektperioden kritisk til Riksteatrets håndtering av denne delen av prosjektet. Resultatet var at arrangementet ikke ble realisert.

Mot en avslutning

I Kulturrådets møte 3.12. 1996 ble det bevilget ytterligere 1 million kroner til Teater for ungdom for annet prosjektår, under forutsetning av at de opprinnelige intensjonene i prosjektet ble gitt høyere prioritet. Formuleringene i tildelingsbrevet var et uttrykk for at Kulturrådet delte styringsgruppens bekymring for måten Riksteatret håndterte prosjektet på.

Heller ikke første halvår av 1997 fikk Riksteatret grep om arbeidet med et arrangementet. Samtidig begynte teatret å arbeide med forestillingen 7. himmel, som på flere måter gikk på tvers av prosjektets målsetting om å produsere fleksible forestillinger. I brev av 27.08.1997 fra Norsk kulturråd til Riksteatret slo Kulturrådets fagutvalg for barne- og ungdomskultur fast at «prosjektet til nå ikke har oppfylt forventningene». Det vises i brevet til liten prosjektaktivitet i 1997, og det foreslås følgende:

Utbetaling av midler for inneværende år blir gjort i forhold til dokumenterte utgifter tilknyttet prosjektet så langt for deretter å avsluttes. Dersom Riksteatret under sin nåværende ledelse ønsker å fortsette prosjektet, utformes en ny samarbeidsavtale, med klare bindinger når det gjelder utforming og iverksetting.

I november 1997 gikk prosjektet mot en avslutning. I Riksteatrets svar til Kulturrådet av 12.11.1997 konkluderte teatret med at de av ressurs hensyn ikke kunne ta ansvar for videreføring i 1998, men at de ønsket å videreføre prosjektet i 1999. Saken ble behandlet i Kulturrådets møte 02.12.1997. Der ble det fattet følgende vedtak:

Norsk kulturråd har besluttet ikke å videreføre samarbeidet med Riksteatret på bakgrunn av følgende to forhold: Rådets intensjoner i samarbeidsprosjektet med Riksteatret kan ikke sies å være fulgt opp i tilstrekkelig grad. Riksteatrets prosjektskisse av 12.11.97 for videreføring av prosjektet i 1999 tilfredsstillende ikke rådets forutsetninger om fremdrift og kontinuitet i 1997 og 1998.

Prosjektet Teater for ungdom hadde med andre ord en levetid på snaut to år og ble støttet med til sammen 1,3 millioner kroner av Norsk kulturfond.

Prosjektinterne problemstillinger

Årsakene til at Teater for ungdom ble et lite vellykket prosjekt, er mangfoldige. Noen av dem kan vi spore i arbeidsorganisering, turbulente tider for Riksteatret og i kunstneriske disposisjoner. Jeg vil ta utgangspunkt i prosjektets målsetninger og belyse følgende problemstillinger knyttet til produksjoner, etablering av nytt formidlingsnettverk og prosjektorganisering:

1. Produksjon av forestillinger

- I hvilken grad lyktes prosjektet med å skape gode, alternative forestillinger med relevans for ungdomsgruppen?
- Hvordan lyktes man med å utvikle alternative formspråk som passer bedre for ungdom?
- Hvordan ble samarbeidet med frie grupper om produksjon av forestillinger organisert?
- Hvilket modellpotensial finnes det i denne samarbeidsformen med tanke på lignende samarbeid mellom institusjonsteatrene og det frie miljøet? I hvilken grad lyktes en med målsetningen om å nå nye målgrupper/andre ungdomsgrupper enn dem som vanligvis går i teater (teaterfremmede grupper)?

2. Utvikling av alternative nettverk

- Hvordan gikk Riksteatret frem for å etablere alternative nettverk, og hvordan fremskaffet man kunnskap om lokale forhold på det enkelte stedet? Hvem var aktørene i de alternative nettverkene, og hva var deres erfaringer med prosjektet? Ble forestillingene «enkelthendelser», eller hadde nettverket langsiktig potensial?
- Hvordan ble ambisjonen om å nå ut til lokale ungdomsmiljøer og steder der ungdom ferdes, ivarettatt?

3. Forholdet mellom Teater for ungdom som prosjekt og Riksteatrets øvrige organisasjon

- Hvordan ble prosjektet organisert?
- Ble det opprettet egne/øremerkede prosjektstillinger til å arbeide med prosjektet uavhengig av Unge Riks?
- Hvordan ble skillet mellom prosjektet og Riksteatrets øvrige drift forvaltet?

Produksjon av forestillinger

«Først blir man jo født»

Som beskrevet innledningsvis, var det en målsetning at alle prosjektets produksjoner skulle være co-produksjoner der Unge Riks skulle innlede samarbeid med en eller flere andre teaterprodusenter. Videre skulle produksjonene være så fleksible at de kunne tilpasses varierte scenerom.

Den første forestillingen som ble produsert ble innrettet slik at den kunne oppfylle prosjektets intensjoner om samarbeid og fleksibilitet. Forestillingen het *Først blir man jo født*, og handlet om seks litt «rare» unge mennesker som bodde i en leiegård, «der de med sin moderne storbyangst, sine migreneproblemer og kjærlighetssorger forsøker å holde ut, og helst holde ut sammen med andre».¹⁵

I forbindelse med denne produksjonen innledet Riksteatret et samarbeid med teatergruppen Fallskjerm. Fallskjerm hadde selv leid inn Toralv Maurstad som instruktør. Samarbeidet med Fallskjerm startet allerede på manuskriptstadiet. Det ble etablert en avtale der man fordelte budsjettansvar og produksjonsansvar mellom Fallskjerm og Unge Riks. Det innebar blant annet at det var gruppen Fallskjerm og ikke Riksteatret som hadde arbeidsgiveransvar for skuespillerne. Videre var Fallskjerm ansvarlig for å «produsere en kunstnerisk forsvarlig forestilling», mens Riksteatret skulle «være kunstnerisk ansvarlig», holde prøve- og spillelokaler, levere teknisk utstyr og markedsføre forestillingen. Denne samarbeidsavtalen skilte seg på flere punkter fra den måten Riksteatret tidligere hadde samarbeidet med frie grupper på, og ble av teatret fremhevet som ny og spennende. Det var også et uttalt ønske å utvikle denne formen videre. En vesentlig forskjell fra tidligere samarbeidsavtaler var at Riksteatret denne gangen ikke påtok seg arbeidsgiveransvaret for skuespillerne, og at det delte produksjonsansvaret med Fallskjerm. Riksteatrets etablerte praksis hadde vært enten å kjøpe en ferdig forestilling fra en fri teatergruppe eller leie inn frilansskuespillere til egne produksjoner. Gjennom den nye avtalen ble Riksteatret og Fallskjerm likeverdige produksjonsparter, med det felles ansvar og de forpliktelser det innebar.

Det ble i arbeidet med denne produksjonen lagt stor vekt på å oppfylle prosjektets intensjon om å lage små og håndterlige forestillinger som kunne gå inn i ulike sammenhenger. Scenografien var både enkel og relativt fleksibel.

15 Sitat fra Dagbladets anmeldelse 25.10.1996.

Først blir man jo født ble sendt på turné høsten 1996. Forestillingen turnerte i Rogaland, Telemark, Østfold og Finnmark og var den første forestillingen som ble distribuert i det som skulle være et nytt og alternativt arrangørnettverk. Man hadde i noen grad klart å finne frem til nye arrangører, for eksempel «KNM Harald Hårfagre» som la til kai i Stavanger, et par ungdomsklubber og diskoteker. Men hovedvekten av arrangører var etablerte arrangører som kulturhus og kommunale kulturkontor.

Publikumstallene for *Først blir man jo født* var relativt lave. Gjennomsnittlig var det 38-39 tilskuere på hver forestilling. Av turnérapportene fremkommer det at publikumstallet ved mange anledninger var under tjue. Til sammen ble forestillingen vist 35 ganger på 26 steder for 1359 tilskuere.¹⁶

Kunstnerisk sett ble forestillingen vurdert som vellykket. Den fikk fine kritikker i flere aviser. Dagbladet skrev i sin anmeldelse at forestillingen var

[...] et poetisk og surrealistisk ellevilt tidsbilde av moderne menneskers angst og deres søken etter kontrapunkter [...] Resultatet er heldig. For her er unge menneskers søken og kjærlighet skildret med så mange skråblikk, så mye vindskjev humor og varme vinklet nedenfra at forestillingen i sum kommer til å gå rett hjem hos publikummet mellom 15 og 25 år (Dagbladet 25.10.1996).

Det skulle imidlertid vise seg at forestillingen ikke «gikk rett hjem» hos det unge publikum. Ungdom jeg selv snakket med, syntes det var en litt rar forestilling. Noen kritikere vurderte den som mer aktuell for «voksen ungdom» enn for «ung ungdom». Det stemmer også med flere unges utsagn om forestillingen. En av dem sa:

Forestillingen passer best for folk oppe i åra. Vi unge smilte ikke, men det gjorde de som var førti-femti. Forestillingen var rar og uklar. Iallfall ingen komedie.

Flere fremhevet prosjektets neste forestilling, *7. himmel*, som mye «mor-sommere» .

16 Rapport fra Riksteatret til Norsk kulturråd, datert 30.10.1997. Riksteatrets årsmeldinger opererer med andre tall. I følge årsmeldingene ble *Først blir man jo født* spilt 30 ganger for 1971 mennesker i 1996. Jeg har ikke kunnskap om årsaken til disse forskjellene.

«7. himmel»

7. *himmel* var den andre forestillingen som ble produsert innenfor Teater for ungdoms rammer. Den ble sendt ut på turné våren 1997. Med denne produksjonen gikk prosjektet inn i en mer konfliktykt fase. De første tegnene på at prosjektets målsetninger ikke ble fulgt, var valg av forestilling og arbeidsform. I forbindelse med denne forestillingen tok Riksteatrets daværende sjef hånd om arbeidet med å velge manus og arbeidsmåte. Lederen for Unge Riks, som også var ansvarlig for Teater for ungdom, ble i liten grad involvert i dette arbeidet.

En konsekvens av denne situasjonen ble at prosjektets intensjoner om å benytte Teater for ungdom til å utvikle nye samarbeidsformer med andre produksjonsmiljøer, ikke ble fulgt opp. 7. *himmel* ble ingen co-produksjon, men en tradisjonell Riksteater-produksjon i den forstand at Riksteatret alene var produksjonsansvarlig. Skuespillerne til forestillingen ble valgt ut ved audition og hyret inn på stykkekontrakter, med Riksteatret som arbeidsgiver. Selve forestillingen var heller ikke egnet til å oppfylle prosjektets målsetninger. Den var stor, teknisk krevende og krevde spesielle rom- og scenefasiliteter. Den passer ikke inn i de alternative scenerommene man hadde ambisjoner om å spille i. 7. *himmel* ble derfor i hovedsak vist i kulturhus og idrettshaller i de fire utvalgte fylkene.

7. *himmel* ble godt mottatt av et ungt publikum. Forestillingen handlet om seks ungdommer på hyttetur, om fest og fyll og innviklede parforhold. Forestillingen spilte eksplisitt på gjenkjennelse og på humor. De unge tilskuerne la vekt på at forestillingen var morsom, at de kjente seg igjen og fremhevet det som viktige kriterier for bra teater. Teaterkritikerne var mer delt i sine oppfatninger. Dagbladet (13.2.1997) omtalte forestillingen under overskriften «Ungdomsrølp» som «kvikt og energisk farse-spill», mens Nationen (13.2.1997) var mer kritisk. Under overskriften «Fyll og sex og sex og fyll» kalte Ida Lou Larsen forestillingen en «dommedagsvisjon om vår tid».

Ifølge regnskapsoversiktene for forestillingene ble 7. *himmel* spilt 32 ganger på 26 steder for 1446 mennesker innenfor rammene av Teater for ungdom. I tillegg ble forestillingen vist som ordinær skoleforestilling i Finnmark.¹⁷

Betraktet isolert kan de to forestillingene som ble realisert gjennom prosjektet Teater for ungdom, karakteriseres som prosjektets mest vel-

17 Brev fra Riksteatret til Norsk kulturråd 31.10.1997. Tall fra Riksteatrets årsmelding viser at forestillingen til sammen ble spilt 42 ganger for 3747 tilskuere.

lykkede del. Det ble startet et kunstnerisk arbeid som satte et ungt publikum i fokus. Dette arbeidet kunne under mer gunstige organisatoriske betingelser dannet grunnlag for et systematisk arbeid med ungdomsteater. Samarbeidsformene man valgte med teatergruppen Fallskjerm, var også en realisering av prosjektets målsetninger. Her endret Riksteatret sin tradisjonelle rolle som hovedprodusent og innledet et reelt produksjons-samarbeid med en fri scenisk gruppe. Erfaringene med dette arbeidet ble imidlertid ikke videreført til neste produksjon. I produksjonen *7. himmel* gikk Riksteatret tilbake til rollen som eneprodusent. Dermed ble ikke erfaringene fra samarbeidet med Fallskjerm videreført, og man fikk heller ikke etablert andre samarbeidsformer med det frie sceniske miljøet. *7. himmel* var heller ikke egnet til å turnere i ungdomsklubber eller andre ungdomsrelevante arenaer, og bidro derved ikke til økt arrangørkompetanse for mulige nye arrangører. Men forestillingen var en større suksess blant de ungdommene som så den enn *Først blir man jo født*. Det er likevel lite som tyder på at de to forestillingene på noen radikal måte nådde ut til det vi kan kalle «teaterfremmede ungdomsgrupper».

Utvikling av alternative nettverk

Som jeg allerede har vært inne på, ble arbeidet med å etablere samarbeid med nye arrangører prosjektets største problem. Produksjon av forestillinger kunne langt på vei utføres ved hjelp av Riksteatrets tradisjonelle arbeidsmåter. Arbeidet med arrangørnettverket skulle vise seg bli en større organisatorisk utfordring. Det å utvikle et nytt arrangørnettverk basert på ulike ungdomsgrupper lokalt fordret helt andre arbeidsmåter enn hva Riksteatret hadde tradisjoner for.

Arbeidet med å utvikle det alternative nettverket ble lagt til Riksteatrets salgsavdeling. Salgsavdelingens hovedansvarsområde var å selge alle Riksteatrets forestillinger til et etablert nettverk av arrangøren. Arbeidet i salgsavdelingen var organisert slik at hver av medarbeiderne i avdelingen hadde ansvar for å selge forestillinger til en bestemt geografisk region.¹⁸ Medarbeidere som hadde jobbet lenge ved teatret, hadde et tett samarbeid med de lokale arrangørene i den enkelte region. En konsekvens av denne måten å organisere salgsarbeidet på, var at salgsmedarbeiderne fikk et spesifikt ansvar for «sine» arrangører og fant det vanskelig å gå utenom disse ved formidling av nye forestillinger. På den måten kom Teater for

18 Denne arbeidsformen ble endret i 1997.

ungdoms målsetning om å formidle prosjektets forestillinger gjennom nye arrangører i direkte konflikt med salgsavdelingens etablerte arbeidsform.

Organisatorisk motstand og manglende bemanning

Det var flere hendelser som kom til å prege selve formidlingsarbeidet. Det var på den tiden prosjektet pågikk, stor utskiftning av personale i salgsavdelingen. Da Teater for ungdom startet opp, ble det ansatt ny markedssjef og en ny medarbeider i salgsavdelingen. Begge ble knyttet til Teater for ungdom gjennom en intern prosjektgruppe. Ingen av dem hadde erfaring fra arbeid med kunstnerisk virksomhet, og ingen av dem ble tillagt et spesifikt ansvar for Teater for ungdom. De var ansatt i Riksteatret for å utføre ordinære salgsoppgaver. Den ene ble tillagt salgsansvaret for alle Riksteatrets forestillinger i en region. I tillegg til ordinære arbeidsoppgaver for Riksteatret ble de begge pålagt arbeidsoppgaver knyttet til salg og markedsføring av forestillinger i regi av Teater for ungdom. Begge de to medarbeiderne sluttet i Riksteatret etter ca. to år.

Etter første prosjektår ga Riksteatret uttrykk for at det var svært arbeidskrevende å utvikle et nytt arrangørnettverk, og at de ved salg av forestillinger fant det vanskelig å gå utenom Riksteatrets etablerte arrangørrapparat. Riksteatret opplevde at «Kulturhusene, det vil si de etablerte arrangørene, gjerne selv vil stå som arrangører av ungdomsforestillinger», og videre het det: «Alternative spillesteder har ofte dårlige lokaler og arrangører med liten kompetanse på området. Et forsøk med å få med DH-studenter fra Alta og Bø har vist seg vanskelig.»¹⁹

Ut i det andre prosjektåret, etter erfaringene med *7.-himmel*-turneen, bestemte Riksteatret seg for å dempe forestillingsaktiviteten og prioritere arbeidet med arrangørnettverket. Det kom blant annet frem i Riksteatrets fremdriftsplan for prosjektet for 1997. Der het det:

Vi vil i 1997 konsentrere oss om videre kartlegging, opplæring og formidling til grupper av potensielle arrangører. Det er et mål for prosjektet at den enkelte arrangør ikke skal stå alene som kontaktpunkt til Riksteatret som institusjon. Vi ønsker at de skal oppfatte seg som en del av et nettverk av arrangører. Det vil derfor være viktig å 1) arrangere samlinger der representanter for de enkelte husene møtes og både utveksler og tilegner seg kunnskap og 2) gjøres kjent med andre muligheter for formidling av scenekunst og andre uttrykk.

19 Referat fra møte i styringsgruppen 25.02.1997.

Videre la man vekt på å styrke arrangørleddet gjennom å arrangere kurs og gi lokale arrangører større grad av «personlig pleie» og oppfølging i oppbyggingsfasen mot et nettverk.

Det var uenighet mellom styringsgruppen og Riksteatret om hvilke fremgangsmåter man skulle velge i arbeidet med nettverket. Styringsgruppen la i flere møter vekt på at Riksteatret måtte ansette en person med særskilt ansvar for denne delen av arbeidet. Prosjektlederen var imidlertid uenig i at dette var den beste løsningen. Han begrunnet det med at en egen prosjektmedarbeider med ansvar for Teater for ungdom som skulle drive formidlings- og salgsarbeid på andre måter enn Riksteatrets øvrige formidlingspraksis, ville komme til å møte motstand innad i Riksteatret. Prosjektlederen vegret seg derfor lenge for å foreta det han anså for å være en kontroversiell ansettelse. Det var planer om å løse den tidligere omtalte nytilsatte medarbeideren i salgsavdelingen fra vedkommendes regulære arbeidsoppgaver for å knytte ham direkte til Teater for ungdom, men den typen bemanningsendring fant aldri sted. Medarbeideren sluttet også i Riksteatret midt i annet prosjektår. Det ble deretter gjort et par forsøk på å rekruttere en person eksternt, men disse forsøkene vant ikke frem.

Teater for ungdom ble dermed håndtert av Riksteatrets eget personale gjennom hele prosjektperioden. Dette til tross for at Riksteatret vurderte målsetningen knyttet til arrangørnettverket som mer arbeidskrevende enn forventet, og at prosjektets styringsgruppe gikk langt i å pålegge Riksteatret å ansette en egen prosjektmedarbeider. Fraværet av en egen prosjektmedarbeider må ses som en av årsakene til at det aldri ble satt i gang et systematisk arbeid som på et realistisk grunnlag kunne lede frem til alternative arrangørnettverk lokalt. Det ble i prosjektperioden tatt kontakt med aktuelle samarbeidspartnere som Landsforeningen av ungdomsklubber, Norsk Allaktivitetshus Forening og Norsk Kulturforum. Denne kontakten ledet av ulike årsaker aldri til noe forpliktende samarbeid. Det ble heller ikke forsøkt å etablere noe samarbeid med fylkeskommunene, og de lokale arrangørene man hadde fått kontakt med i forbindelse med prosjektets første forestilling, ble aldri fulgt opp på noen forpliktende måte. Resultatet var at det ikke ble etablert noe nettverk av nye arrangører, som slik det var formulert i fremdriftsplanen «[...] oppfattet seg som en del av et nettverk av arrangører». Fraværet av arrangører som oppfattet seg selv som del av et nytt nettverk, ble særlig tydelig i forbindelse med det eneste forsøket på en arrangørsamling som fant sted i Oslo i juni 1997.

Teaterfestival som arrangørsamling

Anledningen Riksteatret hadde funnet for en arrangørsamling, var en nordisk ungdomsteaterfestival som Riksteatret arrangerte i samarbeid med foreningen Teater og Dans i Norden.²⁰ I tilknytning til denne festivalen ble det arrangert et nordisk seminar i samarbeid med Svenska Riksteatern som hadde tittelen: «Ungdom for teater i Norden – arrangørseminar». De norske deltakerne på seminaret var invitert av Riksteatret. Av femten norske deltakere kom tolv fra kommunale kulturetater og kulturhus, en fra en studentforening og to fra annen arrangørvirksomhet. Hovedvekten av de norske deltakerne var med andre ord etablerte Riksteater-arrangører. Flere av dem hadde stilt som arrangører av Teater for ungdoms to forestillinger, men ingen av dem hadde noen oppfatning av at de inngikk i et nytt arrangørnettverk. De deltakende arrangørene hadde liten eller ingen kunnskap om at Riksteatret drev et prosjekt som særskilt rettet seg mot formidling av teater for ungdom.

På seminaret ble deltakerne presentert for hvordan man i Sverige og Danmark arbeidet med tanke på å engasjere ungdom i kulturlivet, som arrangører og som publikum. Svenske ungdommer fortalte om et prosjekt som hadde fått navnet PITA (forkortelse for betegnelsen «pain in the ass»), og som var et nettverk av unge kulturarrangører. PITAs viktigste oppgave var å skolere unge mennesker til selv å arrangere kunst- og kulturarrangementer. Initiativet til nettverket var kommet fra svenske Riksteatern i samarbeid med fire ideelle organisasjoner. Den danske modellen hadde en lignende innretning, men var organisatorisk forankret i kulturorganisasjonen Frontløperne i Århus. Ungdom derfra holdt foredrag om sin virksomhet.

Arrangørseminaret bød imidlertid ikke på foredrag om hva som skjedde av lignende tiltak i Norge. Det vil si at hverken Unge Riks eller Teater for ungdom ble presentert for seminardeltakerne. Seminaret bød heller ikke på noen form for seminarvirksomhet eller skolering direkte rettet mot de norske arrangørene. Det Riksteatret kalte en arrangørsamling, sto dermed i skarp kontrast til de planene som var skissert for dette arbeidet. Samlingen bidro dermed på ingen måte til å oppfylle målsetningene om «oppfølging, kontakt og etablering av et nytt arrangørnettverk» som Riksteatret hadde presentert i fremdriftsplanen for 1997.

20 Jeg deltok selv på seminaret og på deler av festivalen.

Forholdet mellom Teater for ungdom og Riksteatrets forøvrig

Teater for ungdom var organisatorisk forankret i Riksteatret/Unge Riks med lederen for Unge Riks som prosjektleder. Lederen for Unge Riks inngikk ved prosjektstart i Riksteatrets ledergruppe. Prosjektet var også i den tidlige fasen godt forankret i Riksteatrets øverste ledelse gjennom teatersjefen Terje Hartviksens eget engasjement. Hartviksen hadde vært direkte involvert og engasjert i søknadsarbeidet frem mot Kulturrådets første bevilgning til prosjektet, og hadde selv ambisjoner om å styrke Riksteatrets satsing på ungdom.²¹ Hartviksen forlot imidlertid jobben som teatersjef tidlig i prosjektfasen, før Teater for ungdom hadde rukket å få en forankring nedover i Riksteatrets organisasjon. Svein Sturla Hungnes overtok jobben som teatersjef i en mellomperiode før Bente Erichsen ble utnevnt til ny teatersjef på nyåret 1997.

Utsiftingen i teatrets øverste ledelse fikk konsekvenser for gjennomføringen av Teater for ungdom. De tre teatersjefene hadde varierende forståelse og interesse for prosjektets målsetninger. Mens Hartviksen hadde klare ambisjoner om å rette Riksteatrets virksomhet mer mot ungdom, ville Hungnes profilere Riksteatret mer i retning av et klassisk repertoar. I et intervju med Dagbladet 5.12.1996 uttalte han:

Slik jeg ser det bør det nettopp være Riksteatrets oppgave å sette opp storslagne, gjerne lift spektakulære forestillinger som publikum i distrikts-Norge ellers aldri får tilbud om [...] Derfor har Riksteatret en unik mulighet til å skape store oppsetninger som er laget spesielt med henblikk på å turnere.

Valget av forestillingen *7. himmel*, som ble en stort anlagt og spektakulær forestilling, kan ses som et uttrykk for Hungnes' kunstneriske prioriteringer. Da Riksteatrets styre gikk inn for en mer eksplisitt barne- og ungdomssatsing, ble det også klart at Hungnes ikke kom til å søke teatersjefjobben. De tre teatersjefenes ulike engasjement i og forståelse for Teater for ungdoms særskilte målsetninger kan også avleses i årsmeldingene. I 1996, som var Teater for ungdoms første prosjektår, nevnes både målsetninger og prosjektets første forestilling i årsmeldingen. I årsmeldingen for 1997 er ikke prosjektet nevnt, og produksjonen *7. himmel* er oppført under overskriften «Teatrets egne produksjoner».

21 Informasjon om teatersjefenes ulike engasjement i prosjektet bygger på samtaler, intervjuer og dokumentstudier.

Problemene med å få gjennomslag for prosjektet hos de nye teatersjefene bidro til at Teater for ungdom aldri fremsto som et selvstendig arbeidsområde innad i Riksteatret. De spesifikke målsetningene som var knyttet til prosjektet, ble langt på vei ignorert, og det som fantes av spesifikk Teater-for-ungdom-virksomhet, ble innlemmet som en del av Riksteatrets øvrige virksomhet. Forestillingene som ble produsert innenfor prosjektets rammer, ble også benyttet i Unge Riks' øvrige skoleturnévirksomhet, og når det gjaldt formidlingsdelen, benyttet man i hovedsak teatrets etablerte samarbeidspartnere lokalt.

Måten Riksteatret valgte å håndtere prosjektet på, gjorde det med andre ord vanskelig å skjelle mellom den særlige satsingen Kulturrådet bevilgning til Teater for ungdom skulle bidra til, og den virksomheten som utgjorde Unge Riks' ordinære arbeidsoppgaver.

Oppsummering av prosjektgjennomføringen

Det er et stort gap mellom de målsetningene som lå til grunn for prosjektet Teater for ungdom, og den virksomheten som fant sted innenfor rammene av prosjektet. Vurdert isolert var det kunstproduksjonsdelen av prosjektet som ble mest vellykket. Begge de to teaterforestillingene henvendte seg eksplisitt til et ungt publikum både i form og innhold. Det kan betraktes som et uttrykk for en vilje til å ta prosjektets kunstneriske målsetninger på alvor. Når det gjaldt målene om å gjøre teatret relevant og tilgjengelig for nye publikumsgrupper gjennom å aktivisere nye arrangementer og vise forestillingene i utradisjonelle omgivelser, må prosjektet karakteriseres som mislykket. Riksteatret evnet ikke å sette inn de ressursene som viste seg nødvendige for å realisere en slik ambisjon.

En sentral forutsetning for å lykkes med denne typen prosjekter er at prosjektets mål er forankret i den ansvarlige organisasjonen selv. Det vil si at de aktørene som er satt til å gjennomføre prosjektet, stiller seg bak og er engasjert i å realisere de målene som er satt. Særlig er dette viktig i prosjekter som skal gjennomføres innenfor etablerte organisasjonsstrukturer, der det å realisere prosjektets mål kan komme i konflikt med vertsorganisasjonens øvrige arbeidsoppgaver og arbeidsrutiner. Hva gjelder Teater for ungdom, var bare deler av målene forankret i Riksteatrets egne ambisjoner. Riksteatret så i Teater for ungdom en mulighet til å styrke sin innsats som produsent av barne- og ungdomsteater og derved realisere planer som allerede var begynt å ta form internt i teatret. Norsk kulturråds ambisjoner gikk langt videre. I tillegg til å øke tilbudet av ungdoms-

forestillinger så man en mulighet til å bidra til å endre Riksteatrets formidlingspraksis. Man ønsket å prøve ut formidlingsmodeller som i større grad enn det Riksteatret hadde tradisjoner for, tok hensyn til lokale kulturforhold og lokale betingelser.

Det var med andre ord i hovedsak Kutturrådet og ikke primært Riksteatret selv som var opptatt av å fremskynde en endring i Riksteatrets formidlingspraksis. Og det er lite som tyder på at Riksteatret var forberedt på de organisatoriske og formidlingsfaglige utfordringene som denne delen av prosjektansvaret innebar. Resultatet ble at det var målene Riksteatret selv hadde formulert og prioritert, som ble realisert, det vil si å styrke produksjon av forestillinger for ungdom. Å oppfylte disse målene kom ikke i konflikt med teatrets øvrige virksomhet, og kunne langt på vei realiseres ved å benytte teatrets etablerte arbeidsrutiner og produksjonsapparat.

Årsakene til Teater for ungdoms sørgelige skjebne kan derfor letes opp langs ulike stier. At Riksteatret av ulike grunner ikke evnet eller ønsket å realisere prosjektet i sin fulle bredde, er en slik sti. Men også den noe utradisjonelle rollen Kutturrådet inntok ved å gå aktivt inn i prosjektutformingen bidro til at prosjektets målsetninger fremsto som lite realistiske. Kutturrådets faglige utvalg for barn og unge hadde klare ambisjoner på vegne av prosjektet. Dette var ambisjoner som Riksteatret ikke identifiserte seg med, og som viste seg å vinne liten gjenklang innad i organisasjonen som helhet. En tredje sti følger mer under de umiddelbare hendelsenes overflate. Jeg har tidligere vært inne på hvordan tause tenkemåter som ikke selv fremstår som eksplisitte tema, kan utgjøre kraftfulle betingelser for handling. Jeg vil i det videre drøfte hvordan Riksteatrets formidlingstradisjon og historie utgjør en slik taus tenkemåte som får konsekvenser for hvordan teatret går frem i sitt arbeid med senile teaterforestillinger ut i bygd og by.

Riksteatret mellom distribusjon og kulturelt demokrati

Riksteatrets virksomhet er organisert rundt særlig to hovedoppgaver. Den ene er å produsere teaterforestillinger og på andre måten fremskaffe teaterforestillinger for turné, og den andre er å distribuere disse til bygd og by. Det er altså mulig å skille mellom Riksteatrets kunstneriske produksjonsoppgaver og dets formidlingsoppgaver. Gjennom arbeidet med å løse disse to hovedoppgavene involveres Riksteatret på en særlig måte i de to kulturelle feltene jeg tidligere har presentert som teaterfeltet og den offentlige kulturforvaltningen. Og det er i spenningen mellom disse to

kulturelle feltenes ulike tenkemåter og verdier at Riksteatret skal utforme sin virksomhet og realisere sine målsetninger.

Teater for ungdom er ett av flere eksempler på at Riksteatret har evnet å utvikle fruktbare kunstneriske samarbeid med ulike sider av teaterfeltet. Dette gjør at dagens Riksteater fremstår med en kunstnerisk variert repertoarprofil, blant annet som resultat av økt bruk av forestillinger produsert i det frie feltet. Når det gjelder teatrets formidlingsvirksomhet, er situasjonen en annen. Som det kom til uttrykk gjennom teatrets håndtering av Teater for ungdom, set det ut til at Riksteatret langt på vei er forankret i den samme distribusjonsideologien som lå til grunn for etableringen av teatret. Innenfor denne tenkemåten betraktes Riksteatret som en leverandør av teaterforestillinger til aktuelle mottakere i distrikts-Norge. Riksteatrets praktiske formidlingsarbeid avspeiler denne tenkemåten. Riksteatret kommer med et forestillingstilbud til et gitt antall lokale arrangører, som de lokale arrangører så kan takke nei eller ja til. Riksteatret bestemmer selv hvilke arrangører som skal få tilbud om hvilke teaterforestillinger, og når forestillingene kan vises. Kommunene har få muligheter til øve innflytelse over disse valgene og har dermed liten innflytelse over det profesjonelle teatertilbudet i kommunen. Et intervju med teatersjef Bente Erichsen i Nationen 16.9.1998 bekrefter denne situasjonen:

Vi holder også på med en gjennomgang av arrangørnettverket vårt, og vi vurderer faktisk å kutte ut de som ikke klarer å skaffe publikum til forestillingene våre [...] Arrangørene er ofte kulturkontoret i kommunen, og vi vil heller vente til de eventuelt blir så interessert i oss at de virkelig gjør noe for å skaffe oss publikum. For teaterinteressen er til stede i distrikts-Norge, det er det ingen tvil om, sier Bente Erichsen.

Riksteatret har med andre ord stor makt over den lokale formidlingssituasjonen. Sett fra det regionale kulturlivs ståsted er dette problematisk.

Det er en utbredt oppfatning i kommunene at det er viktig å ha tilgang på teaterforestillinger som representerer en sjangermessig bredde. Videre er det en klar oppfatning at Riksteatret kan tilby mer påkostede og større forestillinger enn de frie gruppene har muligheter til, og at det er en verdi i seg selv at denne typen forestillinger også blir vist i distriktene. Samtidig er mange kommuner opptatt av å bedre teatertilbudet for barn og anser i den forbindelse de frie gruppene som vesentlige produsenter. Men det er også her problemene dukker opp. Kommunene har liten eller ingen innflytelse over Riksteatrets turnéplaner. Tilbudet fra Riksteatret går ut til et begrenset antall kommuner, og kommunenes kulturan-svarlige vet lite om hva som avgjør Riksteatrets valg av spillesteder. I noen

tilfeller tilfredsstillende ikke kommunenes scenefasiliteter Riksteatrets krav, men også kommuner med nye kulturhus strever med å få Riksteatret på besøk. Den kritikken som rettes mot Riksteatret i 1990-årene, er derfor ikke primært en kritikk av teatrets kunstneriske profil slik vi så det i 1980-årene, men av deres formidlingsvirksomhet. Kommunene fremhever særlig at de mangler innflytelse over formidlingssituasjonen lokalt. Konkret går kritikken ut på at det er vanskelig å inngå langsiktige avtaler og formalisert samarbeid med Riksteatret. Riksteatrets turnévirksomhet fremstår for kommunene langt på vei som en enveisrelasjon der Riksteatret kommer på besøk og lokale arrangører forventes å utøve en vertskapsrolle. Sett i lys av de kulturpolitiske demokratiseringsprosessene som har funnet sted på kulturområdet de siste tretti årene, er dette en situasjon hverken kommuner eller fylkeskommuner er komfortabel med.²²

I kommunene er ikke lenger distribusjonstankegangen en gyldig tenkemåte. Etableringen av kulturetater i kommunene var de konkrete resultatene av ideer om kulturelt demokrati slik de utviklet seg i norsk kulturpolitisk tenkning i 1970- og 1980-årene. På den måten er Riksteatret og de kommunale kulturetatene barn av to ulike formidlingsideologier og to ulike tenkemåter. Dette er tenkemåter som også kommer til uttrykk gjennom disse virksomhetenes formidlingspraksis i 1990-årene.

Går vi tilbake til Teater for ungdom, kan vi si at dette prosjektet langt på vei var forankret i de samme ideene om kulturelt demokrati som lå til grunn for etableringen av de kommunale kulturetaterne. Teater for ungdom handlet om å forankre formidlingen av scenekunst til de virkelighetene unge mennesker er en del av, og til de lokale utforminger ungdomskulturen har i ulike deler av landet. Det var på bakgrunn av kunnskap om lokale forhold at prosjektet skulle utvikle nettverk av lokale ungdomsarrangører og produsere ungdomsrelevante forestillinger. Denne vektleggingen av å tilpasse teatertilbudet lokale betingelser brøt radikalt med de tenkemåtene og formidlingspraksisene Riksteatret på grunnleggende måter er forankret i.

22 Kulturdepartementet ved daværende kulturminister Turid Birkeland tok initiativ til et prosjekt der Rikskonsertene, Riksteatret og Riksutstillinger fikk midler til å utvikle sine arrangørnettverk. Prosjektet er toårig og innebærer et samarbeid mellom de tre riksinstisusjonene og regionale aktører om ulike delprosjekter. Prosjektplanene slik de kommer frem på prosjektets hjemmeside www.kulturtoget.no, gir uttrykk for et ønske om å bedre forholdet mellom de tre riksinstisusjonene og regionalt kulturliv. Disse prosjektene er relativt nystartede, og jeg har ikke hatt tilgang til erfaringene fra dette arbeidet. Det er imidlertid lite som tyder på at dette arbeidet så langt har bidratt til radikale endringer i Riksteatrets formidlingsarbeid.

Problemene med gjennomføringen av Teater for ungdom og den kritikken Riksteatret utsettes for av aktører innenfor det offentlige kulturforvaltningsfeltet, kan dermed ses som uttrykk for en konflikt mellom ulike teater- og formidlingsfaglige tenkemåter. Institusjonsteaterfeltet som Riksteatret befinner seg innenfor, er strengt hierarkisk organisert. Den hierarkiske tankegangen gjør seg både gjeldende i vurderingen av de ulike institusjonsteatrene i forhold til hverandre og setter sitt preg på den måten arbeidet innad i teatrene organiseres på (Aslaksen 1997, Mangset 1998). Teatersjefene er institusjonsteatrenes ubestridte ledere og har ubegrenset myndighet når det gjelder utviklingen av det kunstneriske programmet. Beslutningsretningen går i all hovedsak ovenfra og ned. Ett eksempel på denne situasjonen er at skuespillerne har liten medbestemmelse i kunstneriske spørsmål eller andre ting som angår deres arbeidssituasjon (se også Gran 1996). Det kan med andre ord synes som om de allmenne demokratiseringsprosessene som har funnet sted ellers i kulturlivet, i liten grad har hatt gjennomslag i institusjonsteaterfeltet. Det er en sammenheng mellom denne hierarkiske tenkemåten og den distribusjonstankegangen som lå til grunn for etableringen av Riksteatret. Distribusjonstankegangen bygger på klare hierarkiske forestillinger der sentrum og periferi, profesjonell og amatør og høy og lav utgjør sentrale motsetningspar. Disse tenkemåtene produserer tause handlingsbetingelser i den forstand at de virker inn på måtene Riksteatrets kunstformidling praktiseres på.

Det særegne ved Riksteatret sammenlignet med de andre institusjonsteatrene er at Riksteatrets primære samarbeidspartnere ikke bare befinner seg utenfor det meningsfellesskapet institusjonsteaterfeltet representerer, men at de i tillegg befinner seg innenfor et felt som kjennetegnes av langt på vei motsatte verdier. Det er i skjæringspunktet mellom disse to feltene, mellom kunstverdenen og det regionale kulturlivet, Riksteatrets virksomhet skal utformes. Og det er i lys av disse betingelsene problemstillinger knyttet til Riksteatrets formidlingsvirksomhet kan forstås. Det er også på bakgrunn av kunnskap om disse betingelsene eventuelle endringer bør finne sted.

KAPITTEL 4

Danse- og teatersentrum og norsk scenekunstbruk – forsøk på formidling

Norsk scenekunstbruk er et formidlingsprosjekt for fri scenisk kunst som drives av Danse- og teatersentrum (DTS). Scenekunstbruket startet som et forsøksprosjekt med støtte fra Norsk kulturråd i perioden 1995–1998. Det er datamateriale fra denne perioden som danner utgangspunktet for dette kapitlet.²³

Scenekunstbruket er solid forankret i det frie sceniske delfeltet gjennom moderorganisasjonen DTS. Samtidig er det regionale kulturliv prosjektets primære samarbeidspartnere. Gjennomføringen av Scenekunstbruket involverer dermed noen av de samme aktørkategoriene som er involvert i Riksteatrets formidlingsvirksomhet. Mens Riksteatrets formidlingsvirksomhet blir utformet i et skjæringspunkt mellom institusjonsteaterfeltet og det regionale kulturforvaltningsfeltet, var det det frie sceniske feltet og regionene som møttes gjennom Scenekunstbruket. Dette ble også møter mellom formidlingsfaglige tenkemåter. Men til forskjell fra

23 Prosjektet ble videreført i 1999 med midler fra Kulturdepartementet. Kulturrådet bevilget ytterligere midler i 1999 til å styrke Scenekunstbrukets formidling av forestillinger for ungdom.

forholdet mellom Riksteatret og regionale kulturmyndigheter som preges av ulike oppfatninger om kunstformidling, møttes DTS og de regionale kulturmyndighetene i en felles forståelse av sentrale formidlingsfaglige spørsmål. Dette var oppfatninger som var dypt forankret i ideer om kulturelt demokrati. Jeg vil derfor også se gjennomføringen av Norsk scenekunstbruk i lys av en slik felles formidlingsforståelse. Det er med andre ord problemstillinger knyttet til kunstformidling og ikke problemstillinger knyttet til estetiske erfaringer som er tema for dette kapitlet.

Ambisjoner, organisering og økonomiske rammer

Formålet med Scenekunstbruket var 1) å stimulere interessen for og speile bredden av scenekunst som produseres utenfor institusjonene, og 2) å finne frem til ulike modeller for formidling, forankret i behov og ønsker lokalt. Det var videre en målsetning å bedre samarbeidet mellom profesjonelle sceniske grupper og lokale kulturinstitusjoner. Disse fire fylkene ble valgt som samarbeidsfylker i prosjektet: Aust-Agder, Oppland, Sør-Trøndelag, Møre og Romsdal. Valget av fylker ble gjort på bakgrunn av variasjon i allerede eksisterende teater tilbud og på bakgrunn av fylkenes interesse for deltakelse. Man ønsket å gi tilbudet til fire fylker som varierte med hensyn til om det fantes regionteater, landsdelsscener og frie grupper.

Pengene bevilges

Norsk kulturråd gjorde i møte 28.04.1995 dette vedtaket angående Danse- og teatersentrums søknad om midler til Norsk scenekunstbruk:

Kr 50 000 bevilges til 1. år av formidlingsprosjektet. Det gis tilsagn om kr 360 000 for 1996 til 2. år. Før 2. år startes opp, må godkjent avtale foreligge med de fire fylkene, hvorav ett bør være Sør-Trøndelag og de andre bør representere forskjellig status med hensyn til teaterdekning. Det forutsettes grundig dokumentasjon av prosjektet.

Det heter videre i tildelingsbrevet:

Som det fremgår av vedtaket, ønsker Norsk kulturråds faglige utvalg for scenekunst å være i dialog med Danse- og teatersentrum når det gjelder de fire fylkene som skal velges ut, for å kunne få et best mulig bilde av hva en slik satsing betyr. Evaluering av prosjektet vil derfor være viktig.

Som det fremgår av tildelingsbrevet, anså Kulturrådet Scenekunstbruket som et kulturpolitisk viktig prosjekt. Det er utbredt enighet i Kulturrådets faglig utvalg for scenekunst om at midlene Kulturrådet rår over til fordeling på de frie sceniske gruppene, ikke på noen måte er tilstrekkelige til å møte det behovet de frie gruppene har for økonomisk støtte. Gjennom Scenekunstbruket tok de frie gruppene selv initiativ til å involvere andre tilskuddspartnerne som fylkeskommuner og kommuner på en ny og systematisk måte, noe utvalget vurderte som et verdifullt initiativ. At utvalget eksplisitt tok til orde for å koble Sør-Trøndelag til prosjektet, er en historie jeg skal komme nærmere tilbake til.

Tanken bak

Danse- og teatersentrum formulerte målet med Scenekunstbruket slik:²⁴

Norsk scenekunstbruk ønsker a) å stimulere interessen for og speile bredden av den scenekunsten som produseres utenfor institusjonene, b) finne frem til ulike modeller for formidling, og c) å være innstilt på smidig og lokalt tilpassede ordninger, der fellesnevneren er arrangørstøttenkning, kvalitetssikring (gode forestillinger), kvalifisering og styrking av mottakerapparatet.

Videre heter det:

Prosjektet skal bygges opp i samsvar med følgende kulturpolitiske målsetninger:

- Bedre samarbeid og samordning mellom kulturinstitusjonene.
- Bedre formidling av kunst- og kulturtilbudene til et bredere publikum.
- Formidling av scenekunst til barn og unge vil stå sentralt i prosjektet, men familie- og voksentilbud vil ha en plass der det er naturlig.

For å iverksette disse målsetningene urarbeidet DTS en formidlingsmodell basert på det de kalte en arrangørstøtteordning. Prinsippet om en arrangørstøtteordning ble valgt på bakgrunn av en erkjennelse av at lav kompetanse hos lokale arrangører er en av flaskehalsene for formidling av fri scenekunst. Tanken var at ved å tilby subsidierte forestillinger ville lokale arrangører bli økonomisk i stand til å øke antall forestillinger, noe

²⁴ Denne presentasjonen tar utgangspunkt i kontrakten mellom Møre og Romsdal fylkeskommune og DTS.

som igjen ville bidra til økt kjennskap til og kunnskap om fri scenekunst. Hensikten var å redusere noen av barrierene mellom lokale arrangører og fri scenekunst.

Danse- og teatersentrum (DTS) sto bak prosjektsøknaden, men valgte fylkeskommunene som sine primære samarbeidspartnere. Valget av fylkeskommunene som samarbeidspartner var også formidlingsfaglig begrunnet. I den første søknaden fra DTS til Kulturrådet heter det:

I arbeidet med å fremme kvalitet i formidlingen er det nødvendig å finne frem til former og metoder som inkluderer lokal kunnskap og erfaring: Gjennom å aktivisere fylkesnivået vil vi nå den enkelte kommune systematisk og direkte.

Scenekunstbruket hadde med andre ord en todelt målsetning. På den ene siden skulle prosjektet bidra til bedre vilkårene for visning av fri scenekunst både kvalitativt og kvantitativt, og på den andre siden øke kompetansen og interessen for fri scenekunst lokalt, men på lokalsamfunnens egne premisser.

De innledende skritt

Scenekunstbruket ble tildelt kr 50 000 i 1995 til første prosjektår. Disse midlene skulle primært benyttes til å forberede prosjektstart. Hovedoppgavene i startfasen var å kontakte fylkeskommunene med tilbud om deltakelse og velge ut aktuelle deltakerfylker på bakgrunn av søknad og i samarbeid med Norsk kulturråd. Disse fylkene ble kontaktet med forespørsel om prosjektdeltakelse: Agderfylkene, Akershus, Buskerud, Finnmark, Hordaland, Møre og Romsdal, Nordland, Oppland, Sør-Trøndelag og Troms. Av disse var det Aust-Agder, Troms, Møre og Romsdal, Nordland, Oppland og Akershus som særlig meldte sin interesse. I tillegg ønsket Kulturrådet eksplisitt å trekke Sør-Trøndelag med i prosjektet. Bakgrunnen for dette var blant annet at Kulturrådet så det som ønskelig at Sør-Trøndelag fylke tok et større ansvar for frigruppemiljøet i Trondheim. Teaterhuset Avant Garden hadde i denne perioden også søkt Kulturrådet om støtte, og man så i Scenekunstbruket en mulighet til å fremskynde et nærmere samarbeid mellom Avant Garden og Sør-Trøndelag fylke. Mens Finnmark og Vest-Agder fylke avsto prosjektinvitasjonen, var det stor interesse for deltakelse blant flere av de øvrige inviterte fylkene. Ved utgangen av 1995 kom DTS og Kulturrådet frem til disse deltakerfylkene: Oppland, Sør-Trøndelag, Møre og Romsdal og Aust-Agder. Kriteriene for utvelgelse av fylkene var at man ønsket

- ett fylke med etablert landsdelsscene
- ett teaterløst fylke (dvs. uten en egen teaterinstitusjon)
- ett fylke med et av de opprinnelige regionteatrene, men uten frie grupper
- ett fylke som har et av de nye regionteatrene samt noe frigruppeaktivitet²⁵

Lang behandlingstid i fylkene og kommunene forsinket arbeidet noe slik at prosjektet ikke startet for fullt for høsten 1996. Gjennomføringen av Scenekunstbruket som forsøksprosjekt kan dermed deles inn i disse periodene:

Tabell 1

Høst 95/vår 96	Forberedende fase med utvelgelse av samarbeidsfylker, kontraktinngåelse.
Høst 96/vår 97	Første prosjektår med forestillinger. Aust-Agder og Oppland kommer først skikkelig i gang var 1997.
Høst 97/vår 98	Annet prosjektår, forestillinger i alle fylker.
Høst 98	Avslutning på forsøksperioden, oppsummering, planer for videreføring.

Arbeidsfordeling

I avtalene som ble inngått mellom DTS og de fire fylkeskommunene, beskrives ansvarsfordelingen mellom de ulike partene. I alle fylkene var DTS og fylkeskommunens rolle i store trekk de samme. Det er større variasjoner med hensyn til hvilke arbeidsoppgaver som ble lagt til kommunene. Dette henger sammen med at fylkene valgte ulike modeller for gjennomføringen av prosjektet. Jeg skal her presentere organisasjonsmodellen for senere å drøfte hvordan Scenekunstbruket ble utformet i praksis.

DTS skulle ha det faglige formidlingsansvaret. Det vil si at de skulle velge ut repertoar, utarbeide praktisk formidlingsprogram og generelt følge opp prosjektet. Formidlingsprogrammet skulle utarbeides i samarbeid med den enkelte fylkeskommunen. De fylkeskommunene som ønsket å ta et repertoaransvar, kunne gjøre det i samarbeid med DTS. DTS skulle delta i formidlings- og arrangørøpplegget, innbefattet seminarer, ca. ett per prosjekt i det enkelte fylket. DTS skulle også bistå med faglig veiledning og rådgivning etter behov innenfor prosjektets økonomiske rammer.

²⁵ Utdrag fra brev til Troms fylkeskommune fra Norsk kulturråd 18.12.1995.

Fylkeskommunen skulle bidra med utvikling og vedlikehold av arrangementnettverk. Fylkeskommunen forpliktet seg til å inngå et aktivt samarbeid ved å påta seg den overordnede arrangørrollen. Dette kunne også skje ved at fylkeskommunen delegerte det operative ansvaret til en dertil egnet instans i fylket. Denne delegeringen skulle finne sted i samråd med DTS, fordi en slik delegering vil ha betydning for utviklingen av ulike formidlingsmodeller. Norsk kulturråd hadde som vi har vært inne på, forpliktet prosjektet til å utvikle fire forskjellige formidlingsmodeller ut fra fylkets eksisterende teaterdekning. Fylkeskommunen forpliktet seg også til å være vertskap for formidlingsseminarene som skulle være en viktig del av prosjektet, og til å prioritere formidling av profesjonell scenekunst i prosjektperioden. Mens fylkeskommunen skulle ivareta kommunikasjonsen med de respektive kommunene underveis i prosjektet, skulle DTS primært forholde seg til de deltakende fylkene.

Kommunene ble tillagt det praktiske arrangøransvaret. Om arrangørrollen står det i kontrakten mellom DTS og fylkeskommunen:

Selve turnéopplegget og den praktiske arrangørdialogen går direkte mellom den gjestende gruppen og arrangøren. Gruppene har vanligvis selv plakater og pressemateriale og har både erfaring og kunnskap om presentasjon og PR-arbeid m.m. Mange har også pedagogiske tilbud som arrangøren kan kjøpe i tillegg til forestillingen.

Det ble også lagt opp til at kommunene skulle spille en aktiv rolle i utformingen av det scenekunsttilbudet som skulle formidles gjennom Scenekunstbruket. Fylkene hadde ansvar for å arrangere møter med kommunene to ganger i året, og på disse møtene kunne kommunene formidle særskilte ønsker og behov.

Som eksempel på den forestillingsaktiviteten som fans sted i regi av Scenekunstbruket, ble det totalt formidlet 30 forestillinger i 9 kommuner i 1996. 7 frie sceniske grupper var involvert i prosjektet, og forestillingene ble sett av 3831 mennesker. I 1997 ble det arrangert 73 forestillinger av 32 arrangører.²⁶ To av forestillingene var større utendørsarrangement. Samlet nådde forestillingene ca. 11 689 publikummere. 21 frie grupper var involvert i Scenekunstbruket i 1997, men ikke alle fikk vist forestillingene sine.²⁷

26 I tallene for 1997 mangler det rapportering fra Møre og Romsdal.

27 Dette ifølge tall fra DTS.

Økonomi

Scenekunstbruket kombinerte tre finansieringskilder. Prosjektet mottok fra Kulturrådet kr 50 000 i 1995, kr 360 000 i 1996/97, kr 360 000 fordelt på høsten 1997/våren 1998 og kr 135 000 for høsten 1998. Samlet støtte fra Kulturrådet var dermed på kr 905 000. Kulturrådsstøtten ble fordelt likt på de fire fylkene, slik at hvert fylke fikk kr 90 000 per år til innkjøp av forestillinger. Det samlede tilskuddet til hvert deltakerfylke ble kr 213 715 (se Tabell 2 (a)). Deltakerfylkene måtte på sin side gå inn i prosjektet med minimum kr 70 000 hver fordelt over tre år (se Tabell 2 (b)). Kommunenes minimumsbidrag var å dekke 50 % av utgiftene til hver innkjøpte forestilling. Det vil si at kommunene i hvert fylke samlet bidro med tilsvarende beløp til innkjøp av forestillinger som Kulturrådet, altså minimum kr 90 000 (se Tabell 2 (c)). I Oppland og Aust-Agder, der man kontraktfestet prosjektdeltakelse med et visst antall kommuner, satte fylkene også en symbolsk deltakeravgift. I Oppland beløp avgiften seg til kr 2000 per deltakerkommune, mens avgiften i Aust-Agder var kr 1000. Flere av fylkene og kommunene bidro imidlertid med atskillig mer til prosjektet. Det skal jeg komme tilbake til under gjennomgangen av virksomheten i de enkelte fylkene. Tabell 2 viser det minimum av tilskudd Norsk kulturråd, fylker og kommuner bidro med.

Det samlede beløpet som ble utløst til fri scenisk kunst per fylke gjennom Scenekunstbruket, var altså nærmere 500 000 kroner. Tabell 3 viser den samlede økonomiske rammen for Scenekunstbruket i de fire fylkene samlet.

Forskjellen mellom den summen Norsk kulturråd står oppført med i tabell 2 og tabell 3, skyldes at jeg i tabell 3 har tatt med de 50 000 kronene som Norsk kulturråd bevilget DTS til prosjektforberedelse i 1995. Disse midlene ble ikke fordelt på hvert fylke slik de resterende kulturfondsmidlene ble. Tallene i parentes viser til den deltakeravgiften kommunene i Oppland og Aust-Agder måtte ut med i tillegg til utgiftene ved innkjøp av forestillinger.

Tabell 2 Midler til disposisjon for gjennomføringen av Scenekunstbruket per fylke.

År	a) Støtte fra Kulturrådet per fylke	b) Tilskudd fra fylkeskommunen	c) Minimums-tilskudd fra kommunene i ett fylke	Sum
1996/97	90 000	10 000	90 000 (+8000/22 000) ^a	190 000 (+8000/22 000)
1997/98	90 000	20 000	90 000	200 000
Høst 98	33 750	40 000	33 750	107 500
Sum	213 750	70 000	213 750 (+ 8000/22 000)	497 500 (+ 8000/22 000)

a Deltakeravgift for kommunene i Aust-Agder var kr 1000, i Oppland kr 2000. Antall deltakerkommuner i Aust-Agder er 8, antall deltakerkommuner Oppland 11. I disse to fylkene bidro kommunene med henholdsvis kr 8000 og kr 22 000 i tillegg.

Tabell 3 Samlet økonomisk ramme for Norsk scenekunstbruk på landsbasis.

År	Norsk kulturråd	Fire deltakerfylker	Kommunene i fire fylker	Sum
1995	50 000			50 000
1996/97	360 000	40 000	360 000 (+ 8000/22 000)	760 000 (+ 8000/22 000)
1997/98	360 000	80 000	360 000	800 000
Høst 98	135 000	160 000	135 000	430 000
Sum	905 000	280 000	855 000 (+ 30 000)	2 040 000 (+ 30 000)

Gjennom å knytte forpliktelser til kulturrådsstøtten, der blant annet kommunene måtte bidra med et tilsvarende beløp som Kulturrådet, genererte et beskjedent statlig støttebeløp (sammenlignet med lignende kulturrådsprosjekter) et relativt stort beløp samlet sett til formidling av fri scenekunst. Denne samfinansieringsmodellen åpner for nye perspektiver når det gjelder finansiering av kunst- og kunstformidlingsprosjekter. Den gunstige effekten av samfinansiering blir særlig synlig i små kommuner eller i kommuner med lite kulturbudsjett. Disse kommunene har i utgangspunktet lite midler å bruke på profesjonell kunstnerisk virksomhet og kan derfor øke kulturtilbudet betraktelig gjennom å inngå ulike former for samarbeid og samfinansiering.

Problemstillinger

Norsk scenekunstbruk setter fokus på to områder som har hatt dårlige vilkår innenfor norsk teaterliv og teaterpolitikk. Det ene området er formidlings-situasjonen for fri scenisk kunst, og det andre er fordelingen av teatertilbudet i landet som helhet. Frie sceniske grupper produserer en stor mengde forestillinger, men har problemer med få vist dem. Gruppens dårlige økonomi gjør det vanskelig å turnere med forestillingene. I tillegg finnes det lite arrangørkompetanse for denne typen scenekunst i distriktene. En konsekvens av dette er at kommunale kulturkontor har problemer med vurdere kvalitet og egnethet ved de forestillingene som tilbys fra de frie gruppene. Samtidig er tilgangen til profesjonell scenekunst i distriktene generelt liten. Jeg har tidligere vært inne på at Riksteatrets tilbud på langt nær greier å dekke det behovet for scenekunst som kommunene opplever i dag. Dette er en oppfatning som deles av både kommunene og Riksteatret selv. Også områder med egne regionteatre og landsdelsscener opplever at teatertilbudet er for dårlig. Det er med andre ord behov for å øke scenekunsttilbudet i norske lokalsamfunn rent kvantitativt. En viktig problemstilling blir dermed om Scenekunstbruket er en egnet måte å realisere disse målene på.

Scenekunstbruket involverer fire typer aktører/aktørgrupper: 1) Danse- og teatersentrum, 2) fylkene, 3) kommunene og 4) de frie gruppene. I noen fylker finnes også et femte ledd, som Teaterhuset Avant Garden i Sør-Trøndelag. Jeg vil her rette oppmerksomheten mot samarbeidsforholdet mellom de ulike aktørgruppene i prosjektet. En velkjent problemstilling når det gjelder kunstformidling, er at ulike aktører har ulike interesser. I denne sammenhengen kan man tenke seg at det kan oppstå konflikter mellom DTS og de frie gruppenes interesser på den ene siden og de lokale arrangørenes behov på den annen. Kunstneriske krav og ambisjoner kan støte mot lokalsamfunnets behov og ønsker. Dette er problemstillinger som er kjent fra både Riksteatrets, Rikskonsertenes og Riksutstillingers virksomheter. Det er derfor naturlig å undersøke om Scenekunstbruket, som har valgt en mer lokalt forankret formidlingsmodell, er bedre egnet til å overskride disse potensielle konfliktlinjene.

Jeg vil videre komme inn på om Scenekunstbruket som formidlingsmodell har overføringsverdi til andre fylker enn de som er med i forsøksprosjektet. Gjennom å se på hvordan fylkene og kommunene har håndtert og organisert arrangøransvaret, blir denne formidlingsmodellens

«følsomhet» for regionale behov og lokale forskjeller og dens potensial i praktisk kunstformidlingsarbeid klarlagt.

Til forskjell fra Teater for ungdom, der målene var av både estetisk og formidlingsmessig karakter, er målsetningen for Scenekunstbruket mer rendyrket knyttet til formidling. Det er ikke utvikling av nye kunstneriske uttrykk som står i sentrum, men hvordan eksisterende og nye kunstneriske uttrykk skal nå frem til nye publikumsgrupper. Jeg vil derfor primært belyse problemstillinger knyttet til prosjektgjennomføring og organisering og i liten grad komme inn på problemstillinger av estetisk karakter, som kvaliteten på forestillingene, eller mer detaljerte resepsjonsstudier. På den bakgrunn blir følgende problemstillinger knyttet til de ulike organisatoriske leddene i formidlingsmodellen aktuelle:

1. Fylkeskommunene

- Hvordan iverksatte og forvaltet fylkeskommunene som deltok i Scenekunstbruket, arrangementsansvaret sitt?
- Hvilke organisasjonsformer valgte fylkeskommunene for «sine» scenekunstbruk?

2. Kommunene

- Hvordan forholdt kommunene seg til Scenekunstbruket som et fylkeskommunalt og sentralt initiert prosjekt?
- Hvordan ble forestillingene mottatt lokalt, og passer tilbudet fra Scenekunstbruket inn i kommunenes egne planer for scenekunst?

3. Danse- og teatersentrum

- Hvordan gikk DTS frem for å oppnå sine mål om å øke de frie sceniske gruppens spillemuligheter, og i hvilken grad lyktes de i sine målsetninger på dette området?
- Hvordan ivaretok DTS det faglige formidlingsansvaret for prosjektet?

4. Frie sceniske grupper

- Hvordan fant de frie sceniske gruppens virksomhet seg til rette innenfor rammene av Scenekunstbruket?
- Representerer Scenekunstbruket en kvalitativ og kvantitativ bedring av de frie gruppens muligheter til å få vist forestillingene sine?

Gjennomføring og de regionale aktørenes erfaringer

Rammene for Scenekunstbruket, slik DTS hadde utformet dem, var relativt åpne. Det var et eksplisitt mål å teste ut ulike formidlingsmodeller innenfor rammene av Scenekunstbrukets overordnede målsetning. På bakgrunn av den organisasjonsmodellen DTS hadde utviklet, var det opp til deltakerfylkene selv å utforme Scenekunstbruket på en måte som kunne passe inn i fylkeskommunenes egne ambisjoner angående kunstformidling.

Fire fylkeskommuner – fire scenekunstbruk

De fire deltakerfylkene hadde ulike motiver for å delta i prosjektet. I Aust-Agder var begrunnelsen for å delta i Scenekunstbruket konkret forankret i et ønske om å bedre teatertilbudet i fylket. Aust-Agder hadde allerede en avtale med Riksteatret/Unge Riks om et forestillingstilbud i ungdomsskolene. Med Scenekunstbruket ønsket man å gi et lignende tilbud til barn. I Oppland og Møre og Romsdal så man også i Scenekunstbruket en mulighet til å øke scenekunsttilbudet i fylket rent kvantitativt. I tillegg ble deltakelse i Scenekunstbruket oppfattet som en mulighet til å prøve ut de to fylkenes nye modeller for kunstformidling. På den måten ble Scenekunstbruket i Oppland og Møre og Romsdal både et ledd i praktisk teaterformidling og et ledd i å utvikle prinsipper knyttet til fylkeskommunens kulturpolitiske rolle.

Sør-Trøndelags deltakelse i prosjektet står i en særstilling. Kulturrådet la som et premiss for prosjektet at Sør-Trøndelag skulle være ett av deltakerfylkene i Scenekunstbruket. Bakgrunnen for denne situasjonen var at Kulturrådet ønsket å bedre samarbeidsklimaet mellom det frie teatermiljøet i Trondheim, særlig miljøet rundt Teaterhuset Avant Garden, og Sør-Trøndelag fylke. Det var også Kulturrådet som tok initiativ til at arrangøransvaret ble delt mellom Avant Garden og Sør-Trøndelag fylkeskommune. Sør-Trøndelag fylkeskommune stilte seg i utgangspunktet kritisk til måten Kulturrådet la premisser for deres deltakelse på. På den måten fikk Scenekunstbruket en dårlig start i Sør-Trøndelag. Fylkeskommunen, Avant Garden og DTS strevde med å finne en form på samarbeidet og en utforming av Scenekunstbruket som var tilpasset de lokale behovene i fylket. Denne situasjonen aktualiserer noen av de problemstillingene jeg var inne på i forbindelse med Teater for ungdom, der Kulturrådet på lignende måte la sterke føringer på prosjektet. I begge disse situasjonene kan man si at Kulturrådets føringer ikke ble godt nok forankret i de institusjonene som skulle sette målene ut i livet. Problemene man opplevde både i Sør-

Trøndelag fylkeskommune og Riksteatret, kan blant annet ses i lys av at de to institusjonene ikke klarte å opparbeide tilstrekkelig motivasjon og oppslutning om prosjektene, noe som igjen fikk konsekvenser for prosjektgjennomføringen.

De fire fylkene valgte videre ulike måter å håndtere prosjektet på. I Møre og Romsdal ble Scenekunstbrukets tilbud de første årene sendt til alle kommunene. Fra og med 1998 ble Scenekunstbruket integrert i et større formidlingsprosjekt i fylkeskommunens regi, kalt «Kulturnista». I Kulturnista inngår scenekunst som et av flere kulturtilbud som tilbys et mindre antall prøvekommuner. Også i Sør-Trøndelag gikk teatertilbudet fra Scenekunstbruket ut til alle kommunene. Ansvaret for gjennomføring av formidlingsdelen av prosjektet ble delegert til Teaterhuset Avant Garden. I disse to fylkene var Scenekunstbruket primært forankret i det regionale leddet, det vil si fylkeskulturetaten i Møre og Romsdal og Teaterhuset Avant Garden i Sør-Trøndelag. Kommunene var lite orientert om prosjektvirksomheten, og de var ikke trukket inn som aktører i den lokale utformingen av prosjektet.

I Aust-Agder og Oppland hadde kommunene større medvirkning i prosjektet. I disse fylkene ble det valgt ut et visst antall kommuner som prøvekommuner i prosjektet. Kommunene ble trukket inn i prosjektet ved at ansvar for turnéplanlegging og arrangement ble lagt til kommunene selv. Det vil si at kommunene bestilte forestillinger direkte av teatergruppene uten et samordnende mellomledd på overkommunalt nivå. Denne ansvars- og arbeidsdelingen mellom kommunene og fylkeskommunene ga kommunene en mer aktiv rolle i prosjektet enn den vi fant i Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag.

Kommunenes rolle i Scenekunstbruket varierte dermed fra å være mottakere av forestillinger og turneer utformet og koordinert av et overkommunalt nivå (for eksempel fylkeskommunens kulturavdeling) til selv å delta i utformingen av turneer på bakgrunn av ønsker og behov lokalt. Mens Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag organiserte Scenekunstbruket på den førstnevnte måten, spilte kommunene en viktigere rolle i Oppland og Aust-Agder. Vi kan si at Scenekunstbruket i Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag bevirket en forflytning av teaterfaglig beslutningsmyndighet fra et nasjonalt til et regionalt nivå, mens beslutningsmyndigheten i Oppland og Aust-Agder også nådde det kommunale nivået.

For å belyse konsekvenser av de to måtene å organisere kunstformidling på har jeg valgt å gå nærmere inn på utformingen av Scenekunstbruket i Oppland og Møre og Romsdal. De to fylkene representerer de to

ytterpunktene når det gjelder kommunenes rolle i prosjektet, og har samtidig benyttet Scenekunstbruket til å teste ut ulike formidlingsprinsipper. De regionale forskjellene mellom de to fylkene gjør det også mulig å få belyst i hvilken grad formidlingsmodellen representerte den fleksibilitet og følsomhet for lokale behov som DTS hadde lagt opp til gjennom prosjektmålsetningene.

Møre og Romsdal – fylkeskommunen som arrangør

Møre og Romsdal fylkeskommune arbeidet i midten av 1990-årene med en større satsing på formidling av kultur til barn og unge. Fylkeskommunen hadde allerede i juli 1996 lagt planer for å realisere noen sentrale målsetninger i den nasjonale handlingsplanen for styrking av de estetiske fagene og kulturdimensjonen i grunnskolen, «Broen og den blå hesten».²⁸ Som et ledd i dette formidlingsarbeidet utarbeidet fylkeskommunen et forsøksprosjekt kalt «Kulturnista kulturell sikringskost». Det heter om hovedmålet for Kulturnista at den skal «sikre at barn og ungdom får et bredt spekter av kulturopplevinger etter mønster fra Rikskonsertene/Møremusikarane. Prosjektet omfatter formidling av teater/dans, musikk, billedkunst og litteratur. I forestillingene og kulturprogrammene som skal sendes på turné gjennom Kulturnista, tenkes produsert både av lokale og nasjonale kulturintitusjoner».

En viktig målsetning var å bruke Kulturnista til å etablere et nærmere samarbeid mellom skole- og kulturetater både på fylkes- og kommunenivå, og å samordne de ulike turnétilbudene i fylket. Et vesentlig ledd i dette arbeidet var å opprette et forum for formidling av kunst og kultur i Møre og Romsdal (FFK)²⁹ med representanter for kulturinstitusjonene i fylket og for Statens utdanningskontor. Forumet skulle fungere som en styringsgruppe for Kulturnista med en prosjektleder ansatt i fylkeskommunen som sekretær. En annen av prosjektlederens oppgaver var å koordinere turneene for Kulturnista. Kulturnista skulle, når den var fullt utbygd, inneholde et bredt utvalg av kulturtilbud som skulle sendes på turné til deltakerkommunene. Turneene skulle utarbeides av kulturavdelingen i fylkeskommunen i samarbeid med aktuelle kulturinstitusjoner.

28 Utgitt i 1995 av Kulturdepartementet og Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet.

29 For nærmere beskrivelse se plan for «Formidling av kunst og kultur i Møre og Romsdal».

Kommuner som ønsket å delta, måtte blant annet innfri et krav om å etablere tverretattlig samarbeid lokalt.

Gjennomføringen av Scenekunstbruket i Møre og Romsdal fungene dermed som et første ledd i implementeringen av Kulturnista. I første fase av prosjektperioden ble forestillingstilbudet fra Scenekunstbruket sendt ut til alle kommunene som er tilbud fra Møre og Romsdal fylkeskommune. Først på vårparten 1998 ble det etablert avtaler med et utvalg forsøkskommuner om igangsetting av Kulturnista som helhet. På den måten hadde ikke kommunene i Møre og Romsdal på den tiden evalueringen ble gjennomført, noen opplevelse av å ha deltatt i Scenekunstbruket som et særskilt prøveprosjekt. Det viktigste kjennetegnet ved Scenekunstbruket for kommunene i Møre og Romsdal i denne fasen var derfor et kvalitetssikret forestillingstilbud og subsidierte forestillinger.

Formidlingsarbeidet i Møre og Romsdal slik det fremstår i disse planene, og slik det kommer til uttrykk i den måten Scenekunstbruket ble gjennomført på, gjør fylkeskommunen til en sentral og operativ aktør i formidlingsarbeidet. Gjennom Kulturnista og den nye prosjektlederstillingen ga fylkeskommunen seg selv vide arbeidsoppgaver når det gjaldt kulturformidling i fylket. Kulturavdelingen i fylkeskommunen kom i de nye formidlingsplanene til å fremstå som en ny formidlingsaktør på linje med eller muligens overordnet de andre kulturinstitusjonene i fylket. Denne nye situasjonen førte til at grensene mellom fylkeskommunens formidlingsansvar og de etablerte kulturinstitusjonenes formidlingsansvar ble uklare. Gjennomføringen av Scenekunstbruket kom til å aktualisere disse problemstillingene. Kulturavdelingen i fylkeskommunen ønsket å trekke Teatret Vårt med i et samarbeid om Kulturnista. De ønsket å legge forestillinger fra teatret inn i kulturmenyen på lik linje med forestillinger fra de frie sceniske gruppene. Det vil si at det var fylkeskommunens kulturavdeling og ikke teatersjefen ved Teatret Vårt som skulle ha myndighet til å avgjøre hvilke av forestillinger ved Teatret Vårt som skulle få en plass på kulturmenyen. For Teatret Vårt ble dette et brudd med en etablert formidlingstradisjon. De opplevde at fylkeskommunen gjennom sine formidlingsplaner ville få muligheten til å overstyre teatrets formidlingsfaglige vurderinger. Det oppsto med andre ord en situasjon der fylkeskommunen gjennom å gi seg selv i oppgave å kvalitetssikre et turnétilbud, også ga seg selv myndighet til å overprøve de etablerte kunstinstitusjonenes faglige vurderinger av egne kunstneriske uttrykk. Teatret Vårt var også bekymret for om kommunene ville ha råd til å kjøpe forestillinger av Teatret Vårt i en situasjon der fylkeskommunen kunne tilby

forestillinger til kommunene langt billigere enn regionteatret selv hadde mulighet til.

Denne situasjonen illustrerer noen av de problemstillingene Møre og Romsdal fylkeskommune vil komme til å stå overfor som resultat av sitt valg av formidlingsmodell. Å etablere fylkeskommunens rolle så markant i retning av å bli en selvstendig kunstfaglig aktør har ulike konsekvenser. På den ene siden utfordres den tradisjonelle rollefordelingen mellom offentlig kulturforvaltning og kunstverdenen. De kunstfaglige vurderinger og valg har tradisjonelt vært kunstinstitusjonenes ansvarsområde. Kunstinstitusjonene har langt på vei hatt monopol på å utøve kunstfaglig ekspertise, mens fylkeskommunene har hatt forvaltningsansvaret for deler av fylkenes kulturliv. En av begrunnelsene for en slik ansvarsfordeling er prinsippet om at det bør være en viss avstand mellom offentlige kulturmyndigheter som bevilger støtte til kunstlivet, og det utøvende kunstlivet selv.³⁰ Ansvarsfordelingen skal derved bidra til å forhindre at offentlige kulturmyndigheter utøver press eller skjevfordeler midler til kunstnere og kulturarbeidere ut fra for eksempel politiske begrunnelser. Ved å korte inn denne avstanden slik Møre og Romsdals formidlingsmodell legger opp til gjennom å endre fylkeskommunens rolle i retning av å bli en selvstendig kunstfaglig aktør, utfordres dette prinsippet. Sett fra kunstverdenens ståsted kan dermed formidlingsmodellen Kulturnista komme til å få konsekvenser ikke bare for formidlingsvilkårene, men også for de kunstneriske produksjonsvilkårene i fylket mer generelt.

Oppland – fylkeskommunen som tilrettelegger

Opplands deltakelse i Scenekunstbruket må ses i lys av to forhold. Fylkeskommunen var på den ene siden opptatt av å bedre det regionale scenekunsttilbudet og på den andre siden å klargjøre fylkeskommunenes rolle og arbeidsoppgaver på kulturområdet.

Oppland er et såkalt teaterløst fylke i den forstand at det ikke finnes en egen teaterinstitusjon med et regulært forestillingstilbud. På den tiden tilbudet om deltakelse i Scenekunstbruket kom, var fylkeskommunen opptatt av å utvikle alternative formidlingsformer for scenekunst. Riksteatret turnerte i fylket, men Riksteatrets formidlingssystem gjorde det vanskelig å etablere det faste og forutsigbare teatertilbudet til kommunene som fylkeskommunen hadde ambisjoner om. For Oppland fremsto Sce-

30 Dette prinsippet om balanse mellom ulike maktsentre, kalles ofte «prinsippet om armlengdes avstand».

nekunstbruket som en slik alternativ formidlingsform, som også kunne ivareta behovet for et regelmessig tilbud. Fylkets motivasjon for å delta var den prosjektorienterte organiseringen og at prosjektet kunne bidra til regional kompetanseoverføring og til formidling av kulturopplevelser. Særlig ønsket man å legge vekt på å formidle kulturopplevelser til barn og unge og å legge forholdene til rette for å formidle kulturopplevelser med profesjonelle utøvere. I forslaget til deltakelse i Norsk scenekunstbruk som ble lagt frem for hovedutvalg for næring og kultur i Oppland, heter det:

Så lenge Oppland ikke tar sikte på bygge opp et eget institusjonsteater, vil det være naturlig å utvikle et samarbeid med flere instanser om formidling av profesjonell scenekunst i fylket. Det er ønskelig å få erfaring med forskjellige formidlingsmodeller. Deltakelse i Norsk scenekunstbruk kan således være et verdifullt bidrag i denne sammenheng. I prosjektet vil vi særlig peke på følgende positive momenter:

- Tilbudet er særlig rettet mot barn og unge.
- Fylkeskommunen og arrangørene kan aktivt delta i repertoarvalget.
- Det er mulig å velge forestillinger innenfor et bredt og spennende repertoar.
- Fylkeskommunen kommer med et nettverk som er av stor interesse også etter at prosjektperioden er omme.
- Fylkeskommunen gis bedre mulighet for å videreutvikle og kvalifisere det arrangementet vi allerede har bygget opp under Musikk i Oppland.
- Vi kan få bedre muligheter for å utvikle forestillinger hvor både musikk og teater/dans er elementer.³¹

I tillegg til å bedre scenekunsttilbudet i fylket mente fylkeskommunen at Scenekunstbruket også kunne brukes til å prøve ut mer overordnede kulturpolitiske prinsipper. Fylkeskommunen hadde i en periode arbeidet med å utforme målsetninger og hovedoppgaver for sin egen virksomhet på kulturområdet. Bakgrunnen for å sette fylkeskommunens rolle i kulturpolitikken på dagsorden var at mange kommuner i Oppland hadde valgt å nedprioritere sine satsinger på kultursektoren. Denne situasjonen hadde ført til økt press på fylkeskommunen til å gå inn og overta deler av det kommunale ansvaret. Fylkeskultursjefen i Oppland beskrev denne situasjonen slik:

For oss (Oppland fylkeskommune) har det vært viktig å si at vi har vår oppgave i kulturpolitikken og konsentrerer oss om den. Hvis kommunene ikke vil ta sitt ansvar, må

31 Sitat fra sakspapirer.

det bli kommunenes eget problem. Hvis vi skulle gå inn og drive kommunal kulturpolitikk, ville det bidra til å tilsøre kommunenes ansvarsfraskrivelse. Vi syns det er beklagelig hvis en kommune velger å nedprioritere kulturpolitikken og redusere tilbudet til innbyggerne, men hvis innbyggerne syns det er ok, kan ikke vi gjøre noe med det. Vi skal tilrettelegge og være støttefunksjon, men vi kan ikke overta kommunenes ansvar.

På denne bakgrunn fremhevet fylkeskultursjefen tre områder som fylkeskommunens kulturpolitiske ansvar. Disse punktene samsvarer med det som kommer frem i Oppland fylkeskommunes virksomhetsplan for 1997:

- 1) Tilrettelegge for kulturopplevelser med profesjonelle utøvere, og for et kulturliv på et profesjonelt nivå.
- 2) Bistå kommunene med å utvikle kompetanse og nettverk på kulturområdet.
- 3) Stimulere til utviklingsvirksomhet i kultursektoren.

Tilrettelegge, bistå og stimulere er dermed stikkord for den rollen Oppland fylkeskommune ønsker å spille på kulturområdet. For å realisere disse målsetningene betrakter fylkeskommunen prosjektorientert virksomhet som et viktig redskap. Dette kan enten være utviklingsprosjekter i egen regi, samarbeidsprosjekter, eller det kan ha form av tilskudd til prosjekter. Kommunene gis innenfor en slik ramme det operative ansvaret, det vil si det faktiske gjennomførings- eller arrangøransvaret. For Oppland ble derved Scenekunstbruket noe mer enn en mulighet til å øke antallet teaterforestillinger i fylket. Det ble et redskap til å teste ut en arbeidsform og å utvikle samarbeidet mellom fylkeskommunen og kommunene i Oppland på kulturområdet. Vi skal se hvordan disse målsetningene ble forsøkt satt ut i livet ved å beskrive gjennomføringen av Scenekunstbruket i Oppland mer detaljert.

Alle kommunene i Oppland ble invitert til å delta i Norsk scenekunstbruk. Fylkeskommunen stilte i invitasjonen disse kravene til deltakerkommunene:

- Deltakeravgift på kr 2000
- Oppnevne lokal kontaktperson og danne et lokalt kulturforum
- Delta på aktuelle møter og seminarer i forbindelse med prosjekter
- Foreslå og velge ut forestillinger
- Kartlegge aktuelle lokaler for forestillinger
- Samarbeide med Danse- og teatersentrum i forbindelse med turnéplanlegging

Utføre praktiske turnéoppgaver som å

- annonsere og sende ut pressemateriell
- selge billetter
- skaffe egnede lokaler, tilrettelegge lokaler, følge opp tekniske krav
- ta imot og hjelpe gruppene til rette
- sørge for bærehjelp.³²

11 av Opplands 26 kommuner ble med i prosjektet. Som vist ble det allerede i prosjektinvitasjonen antydning av hvilken rolle kommunene skulle spille i prosjektet. Kriteriene for deltakelse fordrer at kommunene måtte ta stilling til om de ville være i stand til å oppfylle forpliktelsene ved eventuell prosjektdeltakelse, og at de måtte ha foretatt noe forarbeid i form av opprettelse av et Kulturforum. Kulturforum skulle være et lokalt samarbeidsorgan som skulle delta i gjennomføringen av prosjektet. Hvem som skulle sitte i Kulturforum, var det opp til kommunene selv å avgjøre. De fleste kommunene valgte representanter fra skolene, men også fra aktuelle lag og foreninger. Tanken var at hvis man etablerte et forum med representanter fra ulike virksomheter lokalt, ville Scenekunstbruket få en bredere forankring i det lokale kulturlivet. Kommunene deltar aktivt i utforming av programtilbudet i samarbeid med DTS. De bestiller forestillinger direkte av de aktuelle teatergruppene og har på den måten mulighet til å lage et forestillingstilbud tilpasset lokale behov. Ett eksempel på hvordan Scenekunstbruket kunne gis en slik lokal tilpasning, var i Gran kommune. Gran kommune ønsket å bruke Scenekunstbruket til å prøve ut nye og alternative spillesteder og arenaer for scenekunst. Som et ledd i dette arbeidet ga kommunen teatergruppen Stella Polaris i oppdrag å lage en forestilling i forbindelse med åpningen av Pilegrimsleden i 1997. Forestillingen het Tendals visjon og ble sett av nærmere 2000 mennesker.

Scenekunstbruket i Oppland utløste både høy forestillingsaktivitet og økt kommunal støtte til scenekunst i forsøksperioden. Tabellen nedenfor gir et inntrykk av den forestillingsaktiviteten prosjektet har avstedkommet, og av de økonomiske rammene kommunene selv stilte til disposisjon:

32 Brev til kommunene i Oppland, datert 13.6.1996.

Tabell 4 Oversikt over aktivitet og økonomi knyttet til Scenekunstbruket i kommunene i Oppland 1998.

Kommuner	Anslått antall forestillinger vår/høst 1998	Kommunale midler til Scenekunst- bruket i 1998 ^a
Øyer	15	Ca. 40 000
Jevnaker	7	Opptil 20 000
Lillehammer	5	15 000–20 000
Søndre Land	5	Ca. 12 000
Vestre Slidre	3	Ca. 17 000
Gran kommune	7	Ca. 15 000
Vestre Toten	Langvarig sykmelding på kulturkontoret	
Østre Toten	4–5	100 000 til kunstformidling i skolene ^b
Gausdal	Pause i aktiviteten i påvente av ny kulturleder	
Vågå	3	Ca. 15 000
Dovre	6	Ca. 12 000
Til sammen	56	Kr 246 000

a Disse tallene angir hva kommunene planla å bruke av midler på Scenekunstbruket i 1998.

b Østre Toten er oppført med et beløp på kr 100 000, som også omfatter formidling av andre kunstuttrykk. For 1997 bidro kommunen med ca. kr 50 000. I 1998 inngikk skole og kultur et samarbeid om kunstformidling i skolene, der hvert utvalg gikk inn med kr 50 000 hver. Det blir imidlertid hevdet fra kommunen at Scenekunstbruket fungerte som en pådriver for et mer aktivt kunstformidlingsopplegg og for et mer ambisiøst budsjett. Lignende prosesser hadde funnet sted i Gran kommune.

I tillegg til de kr 70 000 kronene fylkeskommunen gjennom avtalen med DTS forpliktet seg til å legge inn i prosjektet, gikk Oppland fylkeskommune i tillegg inn med midler til refusjon til kommunene ved kjøp av forestillinger. De bidro med kr 32 000 i 1996, kr 123 000 i 1997 og kr 135 000 i 1998. Scenekunstbruket utløste med andre ord betydelige midler både på kommunalt og fylkeskommunalt nivå.

Opplandsmodellen av Scenekunstbruket var den som gikk mest radikalt til verks når det gjaldt å desentralisere beslutningsmyndighet og teatertilbud. Kommunene fikk det fulle ansvaret for å planlegge og arrangere sitt eget scenekunsttilbud. Flere av forestillingene i Scenekunstbruket ble vist i små grendehus som aldri før hadde hatt besøk av profesjonelle teaterforestillinger. Det er dermed mye som tyder på at Scenekunstbruket har potensial til, både i kraft av sin formidlingsmodell og ved hjelp av fleksible teaterforestillinger, å nå «lenger ut» til mindre lokalsamfunn, enn det Riksteatret ser ut til å ha kapasitet til.

Tabell 5 Oversikt over de ulike aktørenes økonomiske bidrag til innkjøp av fri scenekunst i Oppland.

	Kulturrådet	Oppland fylkeskommune	11 kommuner	Sum
1996	90 000	32 000	122 000	244 000
1997	90 000	123 000	168 000	336 000
1998	90 000	135 000	225 000	450 000
Sum	270 000	290 000	515 000	1 030 000

En side ved modellen er imidlertid at den er arbeids- og ressurskrevende for det kommunale kulturkontor. Muligens er det en modell som passer best for ressurssterke kommuner som har mer enn en ansatt i kulturetaten. Ved kommunale kulturkontor med bare en medarbeider kan den sterke desentraliseringen av arbeidsoppgavene gjøre prosjektet vanskeligere å gjennomføre. Som vist i tabell 3 fikk langvarig sykmelding ved kulturkontoret i Vestre Toten direkte konsekvenser for deltakelsen i prosjektet. Men til tross for det merarbeidet Scenekunstbruket medførte for kommunene i Oppland, var de kommunale kulturmyndighetene positive til prosjektet. Det som særlig ble trukket frem som positivt, var den direkte kontakten de som arrangører fikk med de frie gruppene, og de mulighetene til økt innsikt i og kunnskap om fri scenekunst som lå i prosjektet.

Fraværet av andre teaterinstitusjoner ga et annet utgangspunkt for implementering av Scenekunstbruket i Oppland enn tilfellet var i Møre og Romsdal. Scenekunstbruket konkurrerte ikke her med andre scenekunsttilbud i distriktet om publikums oppmerksomhet og fylkeskommunens penger. Tvert imot fremsto Scenekunstbruket for Oppland som en ny mulighet til å gjøre noe med en teatersituasjon som i lengre tid hadde vært problematisk for fylket.

Når det gjelder den rollen Oppland fylkeskommune ga seg selv i prosjektet, samsvarer den i større grad med fylkeskommunens tradisjonelle forvaltningsrolle, på armlengdes avstand fra kunstlivets aktører, enn det Møre og Romsdals mer kunstfaglige operative rolle gjorde. Det er derfor lite som tyder på at den modellen Oppland fylkeskommune har valgt for sitt formidlingsarbeid, kommer til å virke provoserende på de kunstfaglige miljøene som finnes på de andre kunstområdene i fylket.

Danse- og teatersentrums rolle

Danse- og teatersentrums viktigste arbeidsoppgaver var å 1) etablere Scenekunstbruket i de fire fylkene, 2) være bidragsyter på formidlingsseminarer for kommunene og 3) utarbeide og kvalitetssikre en «meny» med teaterforestillinger fra frie sceniske grupper. DTS var også ansvarlig for å dokumentere prosjektet og for å ha det overordnede prosjektansvaret.

Den første tiden var det to medarbeidere tilknyttet Scenekunstbruket. Den ene var en prosjektmedarbeider som sluttet et stykke ut i prosjektperioden. Det ble ikke tilsatt noen ny medarbeider så lenge forsøksperioden varte. Prosjektleder for Scenekunstbruket var daglig leder i DTS. Hun fungerte som prosjektleder i hele forsøksperioden.

DTS er den eneste aktøren på sentralt eller nasjonalt nivå i Scenekunstbruket. DTS' rolle er både å ta vare på sine egne medlemsgruppers interesser og realisere de ideene om lokal medvirkning i formidlingsprosessen som Scenekunstbruket tar utgangspunkt i. Denne dobbeltrollen kunne tenkes å representere en interessekonflikt der DTS ville satt de frie gruppens interesser foran prosjektets målsetninger om å bidra til kompetanseheving og lokal medvirkning. DTS la imidlertid stor vekt på å realisere sine ambisjoner om å etablere en desentralisert formidlingsmodell. Prosjektlederen brukte mye tid på å etablere kontakt med kommuner og fylkeskommuner og skaffe seg kunnskap om de særlige formidlingsvilkårene i de enkelte regionene. Gjennom dette arbeider etablerte hun et tillitsforhold til aktørene på de ulike nivåene i prosjektet som hadde en positiv effekt på mulighetene til å forankre prosjektet lokalt. Prosjektlederens direkte deltakelse i og kjennskap til Scenekunstbrukets ulike utforminger gjorde også at aktørene opplevde at «avstanden» mellom det lokale og det nasjonale nivået var kortere enn det de opplevde i lignende kunstformidlingsprosjekter. Det kom blant annet til uttrykk gjennom at kommunale kulturkontor fant det lett å kontakte DTS direkte for å benytte den teaterfaglige kompetansen DTS sitter inne med. Også i utarbeidingen av forestillingstilbudet la prosjektlederen vekt på å ta hensyn til kommunenes ønsker og behov.

En av årsakene til at disse sidene ved Scenekunstbruket blir vurdert som ekstra betydningsfulle, kan være at aktørene sammenligner erfaringene med Scenekunstbruket med erfaringene fra samarbeid med Riksteatret. For mange av kommunene fremstår Riksteatret som en institusjon det er vanskelig å få kontakt med, og som i liten grad betrakter kommunene som sine samarbeidspartnere i det lokale kulturformidlingsarbeidet.

Både fylkeskommuner og kommuner har uttrykt tilfredshet med DTS' gjennomføring av prosjektet.

De frie gruppenes erfaringer

En av tankene med Scenekunstbruket er at man gjennom å stimulere interessen for fri scenekunst øker spillemulighetene til de frie sceniske gruppene. På den måten er også prosjektet et forsøk på å gjøre noe med de frie sceniske gruppenes vanskelige formidlings situasjon. Men det å stimulere den lokale interessen for fri scenekunst er et arbeid som må foregå over tid. Det er derfor ikke mulig å vurdere virkningen av Scenekunstbruket i form av en mer permanent vekst i antall visningssteder og visningsmuligheter innenfor den perioden evalueringen omfatter. Tallene fra kommunene viser likevel en helt klar tendens til at antallet forestillinger med frie sceniske grupper økte i den perioden forsøksprosjektet varte.

I tillegg til at visningsmulighetene for fri scenekunst er marginale, er også gruppenes administrative ressurser små. Det får blant annet konsekvenser for arbeidet med å legge opp turneer. Å planlegge en turné er et tidkrevende administrativt arbeid, og i de fleste frie gruppene utføres dette arbeidet av skuespillerne selv. Å få komme med på de sesongmenyene som utarbeides for Scenekunstbruket, er et ledd i å lette dette arbeidet. Dette tilbudet går ut til alle aktuelle arrangører og fungerer som en form for markedsføring av gruppene. Når det gjelder å planlegge turneer, er det mer usikkert om Scenekunstbruket er egnet til å avlaste de frie gruppene. Det kan synes som om målene om en mest mulig desentralisert formidlingsmodell kommer i konflikt med de frie gruppenes behov for en samordnet turné. Scenekunstbruket i sin mest desentraliserte utgave slik den for eksempel er utformet i Oppland, representerer ikke noen vesentlig endring i turnéarbeidet for de frie gruppene. Der er det den enkelte kommune som avtaler direkte med gruppene. Det var i den første prosjektfasen lite samarbeid kommunene imellom om turneer. Sett fra gruppenes side kunne det føre til problemer med å sette sammen en helhetlig turné. Betraktet isolert er derfor et Scenekunstbruk med et regionalt koordinerende turnéledd som Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag praktiserte det, bedre egnet til å ivareta de frie gruppenes behov på dette området.

Det er imidlertid lite som tyder på at disse aspektene ved Scenekunstbruket bidrar til å svekke de frie gruppenes positive holdning til ordningen. Gruppene betrakter Scenekunstbruket som et viktig redskap i arbeidet

det med å fremme interesse for og kunnskap om fri scenekunst generelt, og de er av den oppfatning at dette på lengre sikt kan komme flere av de frie teatergruppene til gode gjennom økt etterspørsel etter fri scenekunst.

Samlet vurdering av Scenekunstbruket

På bakgrunn av de overordnede målsetningene DTS og Kulturrådet hadde for Norsk scenekunstbruk, kan prosjektet karakteriseres som vellykket. Prosjektledelsen evnet å forankre ansvaret for formidling av teater både økonomisk og organisatorisk i tre kulturadministrative nivåer. Både DTS, fylker og kommuner opparbeidet et eierforhold til prosjektet. Dette må blant annet ses som en konsekvens av måten arbeidsoppgavene ble fordelt på mellom aktørene. Arbeidsoppgavene ble langt på vei tilpasset det ansvarsområdet de ulike aktørene allerede har. På den måten ble ikke arbeidet med Scenekunstbruket en virksomhet på siden av og i tillegg til aktørenes øvrige arbeidsoppgaver, men ble oppfattet som et godt redskap for de formidlingsoppgavene de likevel har som oppgave å utføre.

Scenekunstbruket la også opp til samarbeid mellom de ulike kulturadministrative nivåene på en måte som ga aktørene økt kunnskap om hverandres virksomhet. DTS fikk gjennom sin nære kontakt med kommunale og fylkeskommunale kulturetater økt kunnskap om vilkårene for regional formidling av fri scenekunst og dermed økt sin formidlingskompetanse. Fylkeskommunene benyttet Scenekunstbruket blant annet som et redskap til å tydeliggjøre grensene mellom kommuners og fylkeskommuners ansvar og oppgaver på kulturområdet. Samtidig bidro prosjektet til økt kontakt og samarbeid både mellom de to administrative nivåene og mellom regionale og nasjonale kompetansemiljøer for scenekunst. Denne kontakten ga både fylkeskommunene og kommunene mulighet til å heve sin kompetanse på samordning og kulturformidling.

Det er store forskjeller når det gjelder måten fylkene håndterte og utformet Scenekunstbruket på. Scenekunstbruket i Oppland, i Møre og Romsdal, i Aust-Agder og i Sør-Trøndelag ble som vi har sett, fire ulike scenekunstbruk. En tolkning av disse forskjellige regionale utformingene er at formidlingsmodellen er følsom for lokale betingelser, uten at det går på bekostning av prosjektets målsetninger om å øke scenekunsttilbudet lokalt. Felles for situasjonen i de fire fylkene var at det fant sted en økning i teatertilbudet rent kvantitativt. Forskjellene hadde primært sammenheng med hvorvidt Scenekunstbruket ble forankret i det kommunale

eller det fylkeskommunale forvaltningsnivået. Den organisatoriske forankringen hadde videre konsekvenser for graden av medbestemmelse og kunnskap om fri scenekunst lokalt.

Det er videre verdt å trekke frem som positivt at midlene fra Norsk kulturråd i sin helhet gikk til å kjøpe forestillinger av frie sceniske grupper. Det er i tråd med Norsk kulturråds intensjoner. Prosjektets administrative utgifter ble primært dekket av fylkeskommunenes prosjektbevilgninger. I tillegg utløste Scenekunstbruket en betydelig økning av kommunenes økonomiske bidrag til profesjonell kunstnerisk virksomhet. Gjennom selve arrangørstøtteordningen fikk kommunene muligheter til å kjøpe flere forestillinger av frie sceniske grupper enn det deres egne budsjetter ga rom for. Mens noen kommuner valgte å satse ekstra på scenekunst i denne perioden gjennom å øke bevilgningene til innkjøp av forestillinger, fikk de mer «forsiktede» kommunene likevel doblet sine midler til visning av profesjonell scenekunst gjennom tilskuddet fra Norsk kulturråd. Resultatet ble at alle deltakerkommunene fikk et mer regelmessig profesjonelt scenekunsttilbud.

Målet med Scenekunstbruket var primært å teste ut nye formidlingsmåter for scenekunst. Det er bakgrunnen for at jeg har valgt å holde selve scenekunsttilbudet utenfor evalueringen. Jeg vil likevel kort nevne to sider ved forestillingstilbudet som informantene selv fremhevet. Det ene var at kommunene opplevde det som positivt at de forestillingene som ble sendt på turné, var så fleksible at de kunne tilpasses varierende sceneforhold. Mange av kommunene som deltok i Scenekunstbruket, hadde ikke mulighet til å oppfylle Riksteatrets krav til scenefasiliteter og falt derfor utenfor Riksteatrets turnétilbud. Scenekunstbruket bidro dermed til at også mindre kommuner kunne arrangere profesjonelle teaterforestillinger. Det ble også fremhevet som positivt at deltakelse i Scenekunstbruket ga kommunene muligheter til å øke scenekunsttilbudet for barn. For å ta målsetningene i handlingsplanen «Broen og den blå hesten» på alvor hadde mange kulturetater inngått samarbeid med skolene om kunstformidling. Slike samarbeidsprosjekter fordret økt tilgang på profesjonelle forestillinger for barn og unge.

Historien om de frie gruppenes møte med kommune-Norge gjennom Norsk scenekunstbruk skiller seg derfor på vesentlige punkt fra Teater Beljashs' teaterekspedisjon til Valle sommeren 1984. Mens Teater Beljash fant lite gjenklang for sine ambisjoner om å få til en «likeverdig kulturutveksling mellom teatergruppen og folkekulturen på landsbygda» (Rønning 1990), ble Scenekunstbruket godt mottatt lokalt. Det er imidlertid

vanskelig å tolke Scenekunstbrukets suksess som uttrykk for en økt interesse for avantgardistisk scenekunst i regionene. Avantgardistisk scenekunst og kanskje særlig den nyere prosjektbaserte scenekunsten som også benytter komplekse sceniske virkemidler, var i liten grad en del av repertoaret i Scenekunstbrukets forsøksperiode. Scenekunstbrukets gjennomslag i lokale kontekster kan derfor ikke betraktes som uttrykk for at det har funnet sted paradigmatisk endringer i den lokale kunstforståelsen. Jeg tror heller det er slik at det i implementeringen av Scenekunstbruket på den ene siden fant sted en vellykket allianse mellom ulike kulturpolitiske aktører med felles interesser i å 1) etablere nye formidlingsformer for kunst og 2) utfordre etablerte strukturer på kunstområdet, og på den andre siden at grunnlaget for denne alliansen lå i at de ulike aktørene i prosjektet delte noen grunnleggende formidlingsinteresser og tenkemåter.

Scenekunstbruket og regionale kulturmyndigheter – «en god match»

1970- og 1980-årene kan kalles institusjonsfasen i det regionale kunstlivet (Arnestad 1999). Men til tross for regionenes forsøk på å utvikle fleksible og prosjektrettede kunstinstitusjoner, er den regionale teatersituasjonen i 1990-årene preget av faste institusjonelle strukturer.³³ En konsekvens av denne situasjonen er at både nye og gamle regionteatre fremstår som lite fleksible og med få muligheter til å tilpasse seg det mangfoldige formidlingsbehovet i sitt eget distrikt. Kulturforsker Georg Arnestad setter problemstillingen på spissen når han hevder at: «Kulturinstitusjonane i distrikts-Norge [...] er prega av lite dynamikk, lite fornying og lita kunstnarleg skaparevne» (ibid.:55). En kultursjef i en liten østlandskommune beskriver den samme situasjonen fra sitt ståsted:

Det er et mål i vår handlingsplan at vi skal formidle danse- og teaterforestillinger gjennom aktivt samarbeid med Riksteatret og Hedmark Teater. Vi har samarbeidet med Hedmark Teater tidligere, men nå har vi ikke hørt fra dem på over et år. Det er mange år siden vi hadde en forestilling fra Riksteatret. Vi har et ganske nytt kulturhus bygd etter Riksteatrets mål. Så vi har alle forutsetninger. Vi skriver og ringer og sier vi vil være med, men vi hører ingenting.

Til tross for kraftig utbygging av nye teaterinstitusjoner over en tjueårsperiode var det fremdeles i midten av 1990-årene slik at en rekke kommuner

33 Arnestad hevder at årsaken til denne situasjonen var Kulturdepartementets motstand mot «ei prosjektretting av den statleg finansierte regionale teaterpolitikken» (ibid.:56).

i Norge ikke hadde et regelmessig teatertilbud. For regionale kulturmyndigheter var dette en situasjon som muligens var ekstra utilfredsstillende sett i lys av den optimismen som hadde rådet på vegne av de regionalt forankrede institusjonsteatrene i 1970- og 1980-årene.

Den regionale formidlingssituasjonen for teater i midten av 1990-årene var dermed på den ene siden preget av lite fleksible regionale institusjoner og på den andre siden av et Riksteater som viser liten vilje til å tilpasse seg regionenes behov. For mange fylkeskultursjefer fremsto denne situasjonen som en formidlingsfaglig utfordring. For Danse- og teater-sentrum fremsto den som en ny mulighet for den frie sceniske kunsten.

Det er symptomatisk for situasjonen på denne tiden at fylker som Oppland og Aust-Agder tidlig så potensialet i Norsk scenekunstbruk. Aust-Agder er et eksempel på et fylke som er kritisk til sitt nye regioneteater, og Oppland har av ulike grunner ikke utstyrt seg selv med en egen teaterinstitusjon.

Agder Teater ble etablert i 1991 og fikk status som regioneteater for de to Agder-fylkene. I starten var begge fylkene representert i styret, men etter en omorganiseringsprosess mistet Aust-Agder sin styrerepresentant og dermed mye av sin mulighet til å påvirke teatrets virksomhet. Kulturmyndighetene i Aust-Agder fylkeskommune er lite tilfreds med situasjonen. Teatret har ingen turnéplikt, og ifølge tall fra fylkeskommunen viser teatret bare 15 % av forestillingene sine i Aust-Agder. Følgende uttalelse av en kulturbyråkrat jeg intervjuet, illustrerer situasjonen:

Agder Teater, Kristiansand symfoniorkester og Sørlandet billedgalleri fungerer på samme måten. De er sentraliserte kunstinstitusjoner. For oss i Aust-Agder kunne de like gjerne ha ligget på månen.

Denne uttalelsen er i tråd med den situasjonen jeg omtalte ovenfor. Med etableringen av Agder Teater hadde Agder-fylkene etter lengre tids planlegging fått et teater. Man ønsket med Agder Teater å unngå den tunge organisasjonsformen mange av de eldre regionteatrene opererte med. Teatret ble derfor organisert som et prosjektteater, med et minimum av fast ansatte. Målet var å ivareta en fleksibel arbeidsform. Til tross for dette synes ikke teatret ifølge de regionale kulturmyndighetene å være egnet til å imøtekomme de behovene man mente var til stede for et regelmessig teatertilbud i de to fylkene.

Oppland var som nevnt i en annen situasjon. Der hadde man på den tiden samarbeidet med DTS ble innledet, avfunnet seg med sin teaterløse situasjon. Fylkeskultursjefen formulerte dette slik:

Scenekunst har vært et lite prioritert område for Oppland. Vi har ikke noe eget regionteater, og jeg ser det som helt uaktuelt politikk å jobbe for et regionteater. Og i parentes bemerket så har vi mer enn nok regionteater i landet. Vi stilte oss selv følgende spørsmål: Hvis vi skal ha et tilbud som holder kunstnerisk kvalitet, og hvis vi tar utgangspunkt i innbyggernes behov, hva slags behov er det for scenekunsttilbud i Oppland? På denne bakgrunn kom vi til at barn og unge var et satsingsområde. Og dette er et område som frie sceniske grupper er gode på. Det var derfor en god match mellom tilbudet om å delta i Scenekunstbruket og det vi opplevde som vårt eget behov ut fra en mer samlet vurdering.

Et fellestrekk ved de regionale kulturmyndighetenes begrunnelser for å delta i Scenekunstbruket var på den ene siden en erkjennelse av at teatertilbudet i fylket var for dårlig, og på den andre siden en kritisk holdning til de etablerte ordningene for teaterformidling. Kritikken rettet seg særlig mot Riksteatrets manglende evne til å tilpasse seg lokale behov og institusjonsteaterfeltets stivnede struktur. Det var videre en utbredt oppfatning at arbeidet med å formidle kunst må forankres i regionenes egne virkeligheter. En av fylkeskultursjefene formulerte seg slik:

Det er to punkt som er viktige: Det ene er at hvis man vil ha et landsdekkende scenekunsttilbud, vil det være komplett umulig å organisere det slik at det i sin helhet skal skje fra nasjonalt nivå. Det andre er at når det gjelder formidling i dag, må vi ta inn over oss erkjennelsen av at mottakerne vil ha innflytelse på det tilbudet de får, de vil være med på å ta valgene selv.

Jeg beskrev i forrige kapittel problemene med gjennomføringen av Teater for ungdom og den kritikken Riksteatret utsettes for av regionale kulturmyndigheter som uttrykk for en konflikt mellom ulike interesser og ulike formidlingsfaglige tenkemåter. Ser vi på gjennomføringen av Scenekunstbruket, kan situasjonen i dette prosjektet synes motsatt. Heller enn konflikt, er møtet mellom regionale kulturmyndigheter og det frie sceniske feltet preget av sammenfallende tenkemåter. De regionale kulturmyndighetenes kritiske holdning til etablerte strukturer på teaterfeltet og deres vektlegging av å tilpasse kunstformidlingen til lokale forhold gjenfinnes i det frie sceniske feltet. Ett av kjennetegnene ved de frie sceniske gruppene i 1970-årene var som vi har sett deres kritiske holdning til institusjonsteatrenes virksomhet både kunstnerisk og organisatorisk. De kritiserte sær-

lig institusjonsteatrenes hierarkiske og udemokratiske arbeidsform og hentet selv inspirasjon fra politisk teater, folkelige teaterformer (for eksempel karneval) og fysisk teater (Gran 1996). Scenekunstbrukets målsetninger om å forankre scenekunstformidlingen i «behov og ønsker lokalt» må ses i lys av disse idealene og kan samtidig ses som en rest av de frie gruppenes tidlige sosiale og politiske ambisjoner.

Scenekunstbrukets gjennomslagskraft i regionene kan derved forstås i lys av det vi kan kalle sammenfallende tenkemåter. Regionale kulturmyndigheter og det frie sceniske feltet møttes i en felles verdsetting av Scenekunstbrukets målsetninger. Det var imidlertid ikke i første rekke estetiske spørsmål som dannet grunnlaget for dette fellesskapet. Scenekunstbruket var organisert som en formidlingsmodell som langt på vei var ment for et bestemt estetisk program. Estetiske problemstillinger og vurderinger inngikk i det utviklingsarbeidet som fant sted gjennom prosjektet. Heller enn et estetisk program fremsto Scenekunstbruket med et formidlingsfaglig program, som fungerte som et felles referansepunkt for regionale kulturmyndigheter og det frie sceniske feltet. DTS og de regionale kulturmyndighetene møttes i en felles interesse for å utvikle lokalt forankrede og fleksible formidlingsordninger. Dette var målsetninger som både kunne tjene DTS' behov for nye visningssteder for fri scenisk kunst og regionale kulturmyndigheters ønske om å desentralisere beslutningsmyndigheten på kulturområdet og å bedre scenekunsttilbudet i regionene. Vi får derved gjennom Scenekunstbruket en situasjon der det frie scenekunstheltet med røtter i en antiborgerlig avantgardisme finner sammen med regionale kulturmyndigheter i en kritikk av etablerte strukturer på teaterfeltet.

Kunstformidling i 1990-årene – kulturelt demokrati og kunstfeltets autonomi

Jeg har i denne boka benyttet i hovedsak to tilnæringsmåter for å drøfte den virksomheten som fant sted innenfor rammene av Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk. Ved hjelp av evalueringsperspektivet har jeg nærlest prosjektene. Jeg har gitt detaljerte beskrivelser av prosjektgjennomføringen og vurdert innsatsen og resultatene på bakgrunn av prosjektenes mål. Jeg har også argumentert for betydningen av å se prosjektvirksomheten i lys av betydningsfulle kulturelle kontekster. Ser vi igjen på de to prosjektene, ble de viklet inn i betingelser som til dels kan sies å ligge utenfor prosjektaktørens konkrete handlingsrom. Egenskaper ved de to moderorganisasjonene Riksteatret og DTS og teaterfeltet mer generelt hadde betydning for den formen teaterprosjektene kulturpolitiske ideer og visjoner fikk i praksis. Teaterfeltet og kunstverdenen produserer med andre ord vesentlige forutsetninger for gjennomføringen av denne typen prosjekter.

Vi har sett hvordan de to prosjektene fikk en svært ulik utforming i praksis. Teater for ungdom ble aldri realisert som det selvstendige forsøksprosjektet det var ment å være, men ble utformet som en virksomhet innenfor Riksteatrets rammer. Norsk scenekunstbruk fikk sitt gjennom-

slag hos regionale kulturmyndigheter og fremsto i forsøksperioden som et prosjekt med en tydelig profil, der både lokal forankring av formidlingsarbeidet og formidling av fri scenekunst ble ivaretatt. Når det gjelder de to prosjektenes idégrunnlag, var situasjonen en annen. Ideene som lå til grunn for prosjektene, hadde klare fellestrekk som skiller dem fra tidligere måter å tenke om teaterformidling. Jeg skal her se nærmere på hva disse idémessige fellestrekkene består i, og drøfte dem i lys av mer allmenne tendenser på kunstfeltet.

Kunstformidling i samtiden

Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk trer inn i en lang rekke av forsøksprosjekter på teaterområdet de siste tretti årene, som alle har hatt til hensikt å korte ned avstanden mellom teatret og dets publikum. Mange av forsøksprosjektene har endt som etablerte teaterinstitusjoner som på ulike måter har søkt å nå ut til folk i «bygd og by». De to teaterprosjektene denne boka har handlet om, skiller seg på et vesentlig punkt fra tidligere ambisjoner om å nå ut og å gjøre teatret relevant for nye publikumsgrupper.

Etableringen av både regionteatrene i 1970- og 1980-årene og teaterverkstedene i 1980-årene bygde på en idé om å utvikle nye estetiske uttrykk med utgangspunkt i aktuelle lokalsamfunns lokalkulturelle forhold. Forestillingen «Det er her æ høre tel» på Hålogaland Teater er muligens det mest kjente eksemplet på en slik strategi. De «nye regionteatrene» og teaterverkstedene utviklet ideene om kulturelt demokrati videre gjennom begrepet lokal forankring. Tanken var å bygge ned barrierene mellom kunsten og folket gjennom a) å forankre den kunstneriske produksjonen i det lokale kulturgrunnlaget og b) i den lokale teateraktiviteten gjennom å trekke lokale amatørskuespillere inn i det kunstneriske arbeidet.³⁴

Disse demokratiseringsforsøkene var imidlertid ikke noe særegent for den norske teatersituasjonen. Tilsvarende forsøk på å overkomme kunstens isolerte posisjon fant sted i det internasjonale kunstlivet i 1960- og 1970-årene. Kulturforskeren Garcia Canclini trekker i sin bok *Hybrid Cultures* (1995) frem tre typer demokratiseringsstrategier som ble utviklet

34 I rapporten *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970–93* (Arnestad et al. 1995) finnes en lengre drøfting av den betydningen begrepet «lokalforankring» fikk i denne perioden.

på kunstfeltet på denne tiden. 1) Den første typen, som han kaller pedagogisk kontekstualisering, henviser til den dreining som fant sted særlig i kunstmuseene mot å utvikle pedagogiske opplegg i tilknytning til kunstsamlingene. Tanken var at man gjennom kataloger og annet pedagogisk materiale skulle innskrive kunsten i en sosial, kulturell eller biografisk sammenheng som kunne gjøre den lettere tilgjengelig for allmennheten. 2) Den andre strategien var å trekke kunsten ut av museer og gallerier og inn på arbeidsplasser og institusjoner, og 3) den tredje var på ulike måter trekke amatører inn i selve kunstproduksjonen. Det er symptomatisk at storhetstiden internasjonalt for denne typen virksomhet falt sammen med de mer allmenne demokratiseringsprosessene i 1960- og 1970-årene. De mest radikale variantene av disse demokratiseringsforsøkene forsvant mer eller mindre utover i 1980-årene uten at avstanden mellom kunsten og dens publikum hadde blitt nevneverdig mindre. Samtidig skjedde det en dreining i retning av å gjenopprette kunstfeltets autonomi og å rendyrke kunstnerisk profesjonalitet.

Norsk scenekunstbruk og Teater for ungdom kan ses som uttrykk for en lignende dreining. I begge prosjektene står ideer om lokal forankring sentralt, men her omslutter ikke lokalforankringsideene den totale teatervirksomheten. Ideene om lokal forankring begrenses til å innebære medbestemmelse og demokrati i formidlingsprosessene, i den forstand at formidlingsarbeidet skulle forankres hos lokale kulturmyndigheter og i lokalt kulturliv.

Man går bort fra tanken om å forankre det kunstneriske uttrykket i et lokalt kulturgrunnlag, og etablerer i begge prosjektene et skille mellom kunstproduksjon og kunstformidling. Kunstproduksjonen knyttes til eksisterende produksjonsmiljøer. Det vil si at det var Riksteatret og frie sceniske grupper som sto for produksjonen av scenekunst. Lokale arrangører hadde derved ingen innflytelse over de kunstneriske valgene. På den måten ble kunstproduksjonen koblet fri fra ideene om lokal forankring.

Det idégrunnlaget de to prosjektene hviler på, kan dermed forstås som forsøk på å tre ut av totaliserende formidlingstenkemåter. Måten prosjektene kombinerer idégrunnlaget fra ulike formidlingsdiskurser på, knytter an til det som kjennetegner postmoderne tenkemåter. Det postmoderne kjennetegnes ikke først og fremst ved å dyrke frem bruddet og det radikalt nye, men ved å trekke «gamle» tenkemåter ut av sine opprinnelige sammenhenger og forme dem i nye kombinasjoner. Begge prosjektene holder fast ved en forståelse av kunstformidling som knytter an til tanker om kulturelt demokrati slik de kom til uttrykk gjennom 1970-årenes kultur-

politikk. Samtidig representerer de en vending bort fra de mest radikale variantene av denne tenkningen, der kunstproduksjonen langt på vei ble flyttet ut fra teaterfeltet og inn i det regionale kulturfeltet. I de to prosjektene Teater for ungdom og Norsk scenekunstbruk reverseres denne prosessen slik at scenekunstproduksjonen igjen tenkes å finne sted innenfor kunstverdenens og teaterfeltets rammer. De to prosjektene representerer dermed et brudd med den radikale fortolkningen av lokal forankring som lå til grunn for institusjonsfasen i det regionale teaterlivet og en gjenoppsetting av grensene mellom kunstverdenen og dens omgivelser.

Litteratur

- Arnestad, Georg (1999): Offentlig støtte til kunstformål. Om fordeling mellom institusjon og prosjektstøtte – og mellom sentrum og distrikt. Kulturøkonomisk fordelingsverknader og kulturpolitiske dilemmaer. I Langdalen, Lund og Mangset (red.) *Institusjon eller prosjekt- organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998. Rapport nr. 14 Norsk kulturråd, Oslo.
- Arnestad, Georg, Svein Gladso og Jørgen Langdalen (1995): *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970–93*. Vestlandsforskning rapport 1/95, Sogndal.
- Aslaksen, Ellen K. (1991): *Paradise Lost. Om en prest, et teater og en kamp mot det moderne*. Hovedoppgave i sosialantropologi. Institutt og museum for antropologi. Universitetet i Oslo.
- Aslaksen, Ellen K. (2004): *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt forlag, Oslo (tidligere utgitt som rapport nr. 8 av Norsk kulturråd, 1997)
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. University of California Press, Los Angeles.
- Berkaak, Odd Are (1993): «Intensitet» og «besinnelse» – legitimering av uttrykksformer og kulturell dominans. I Odd Are Berkaak og Even Ruud: *Den påbegynte virkelighet*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bjorkås, Svein (1998): *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Rapport nr. 12 Norsk kulturråd, Oslo.
- Bjorkås, Svein (1999): Strukturenes etterslep? Utviklingstrekk på kunstfeltet fra 1970-tallet til 1990-tallet. I Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.) *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998. Rapport nr. 14 Norsk kulturråd, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Texter om de intellektuelle*. red. Donald Broady. Brutus Östlings forlag. Stockholm.

- Buresund, Inger og Anne Britt Gran (1996): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper 1970–1995*. Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Danbolt, Gunnar (1989): Kunst i en krisetid. *Tidsskrift for Kirke og kultur*.
- Eidheim, Frøydis (1998): *Aktivitet eller idrett? En evaluering av Kulturdepartementets Storbysprosjekt til idrettsformål*. NIBR 1998:19, Oslo.
- Elton, Lars (1990): Teater fra det ekstremt folkelige til det ekstremt sære. I Grenland fritheater (red.), *Et norsk gruppeteater*. Friteatrets forlag, Porsgrunn.
- Frisvold, Øyvind (1980): *Teatret i norsk kulturpolitikk. Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Garcia Canclini, Nestor (1995): *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. University of Minnesota Press.
- Girard, Augustin (1973): *Kulturpolitikk. Teori og praksis*. Den danske UNESCO-nationalkommisjonen, København.
- Gran, Anne-Britt (1996): Å være eller ikke være institusjon? Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater. I Inger Buresund og Anne-Britt Gran (1996): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper 1970–1995*. Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Hedmark fylkeskommune (1987): *Plan for Hedmark Teater*. Presentasjon av teateraktiviteten i Hedmark, Hamar.
- Karlsen, Wilhelm (1998): *Rikskonsertene: Distribusjon og desentralisering. Rikskonsertenes etablering og institusjonens første år (1968–1980) i et kulturpolitisk perspektiv*. Hovedoppgave Universitetet i Oslo.
- Larsen, Ida Lou (1996): Kulturmeldinga eller teaterpolitikken som forsvann, i Georg Arnestad (red.) *Kulturårboka 1996*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Mangset, Per (1992): *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Mangset, Per (1997): *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*. Rapport nr. 9 Norsk kulturråd, Oslo.
- Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum*. Rapport nr. 11 Norsk kulturråd, Oslo.
- Marcus, George E. og Fred R. Myers ed. (1995): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press.
- Meyer, Siri (1995): *Pippi leser teksten. Essays om språkets makt og maktens språk*. C. Huitfeldt Forlag AS., Oslo.
- NOU 1988:1 *Scenekunst*.
- Nygard, Jon (1996): De frie gruppene – the missing link i norsk teaterpolitikk. I Inger Buresund og Anne Britt Gran, *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper 1970–1995*. Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Rønning, Barbro (1990): *Folketeater. Et begrep og en analysemodell – et teatersyn og en visjon. Perspektiver og praksis i og omkring trekk i nordisk teaterutvikling ca. 1968–1990*. Hovedoppgave ved Institutt for musikk og teater. Avdeling for teatervitenskap, Universitetet i Oslo.
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget, Oslo.

- St.meld. nr. 61 (1991–1992) *Kultur i tiden*.
- St.prp. nr. 1 (1999–2000) Kulturdepartementets fagproposisjon.
- Sveen, Dag (1995): Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv. I Dag Sveen (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax forlag, Oslo.
- Trondman, Mats (1998): Den kulturpolitiske brännpunkten – om behovet och konsten at studera kultur i skolan. I *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, nr. 3/1998.
- Vaagland, Jorid (1995): Mellom staten og kulturlivet – vertikale og horisontale føringer på den fylkeskommunale kultursektoren. I Georg Arnestad (red.) *Kultur og regional utvikling*. TANO, Oslo.
- Vestheim, Geir (1995a): *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Vestheim, Geir (1995b): Kulturpolitikk som regionalpolitikk? I Georg Arnestad (red.) *Kultur og regional utvikling*. TANO, Oslo.
- Vislie, Anne (1987): *Ideal og virkelighet ved evaluering av forsøk. Litteraturgjennomgang og casebeskrivelser*. NIBR, Oslo.
- Wiik, Steinar (1990): *I storm og stille, Riksteatret 1949–1989*. Riksteatret, Oslo.