



# Scenens kunst

Gjennomgang av scenekunstområdet

OLE MARIUS HYLLAND OG BÅRD KLEPPE

TF-rapport nr. 474

2019

**Tittel:** Scenens kunst  
**Undertittel:** Gjennomgang av scenekunstområdet  
**TF-rapport nr:** 474  
**Forfatter(e):** Ole Marius Hylland og Bård Kleppe  
**Dato:** 23. mars 2018/25. februar 2019  
**ISBN:** 978-82-336-0212-3  
**ISSN:** 1501-9918  
**Pris:** 180,- (Kan lastes ned gratis fra [www.telemarksforskning.no](http://www.telemarksforskning.no))  
**Framsidedfoto:** Photo by Lloyd Dirk, fra Unsplash  
**Prosjekt:** Gjennomgang av scenekunstområdet  
**Prosjektnr.:** 20171110  
**Prosjektleder:** Ole Marius Hylland  
**Oppdragsgiver(e):** Kulturrådet og Kulturdepartementet

**Spørsmål om denne rapporten kan rettes til:**

Telemarksforskning  
Postboks 4  
3833 Bø i Telemark  
Tlf: +47 35 06 15 00  
[www.telemarksforskning.no](http://www.telemarksforskning.no)

# Forord

Teksten i denne rapporten ble opprinnelig skrevet på oppdrag fra Kulturdepartementet via Kulturrådet, som et innspill til det pågående arbeidet med en ny kulturmelding. Rapporten ble i første omgang levert Kulturrådet i mars 2018, og siden oversendt Kulturdepartementet i april 2018. I etterkant av dette har kulturmeldingen blitt ferdigstilt og i november offentliggjort som Meld. St. 8 (2018-2019) *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Denne meldingen var et dokument som i liten grad gikk inn på hvert enkelt kunstfelt, men som snarere beskrev overordnede prinsipper for og ambisjoner med kulturpolitikken. Beskrivelsene og gjennomgangen i denne rapporten er fremdeles aktuelle, og har blitt aktualisert på nytt gjennom Kulturdepartementets igangsatte arbeid med en strategi for scenekunstfeltet. Dette arbeidet ble varslet i kulturmeldingen som en prioritering innenfor kunstpolitikken: «Leggje til rette for auka framsyning av kunst, blant anna gjennom å gjere ein strategisk gjennomgang av scenekunstfeltet» (s. 46). Vi håper denne rapporten kan gi et relevant kunnskapsgrunnlag for dette arbeidet. Samtidig er det på sin plass å minne om at denne teksten ble skrevet ferdig i februar-mars 2018, og dermed ikke inkluderer relevante utviklingstrekk og politiske dokumenter fra det siste året.

Rapporten inneholder en kombinasjon av nye beskrivelser/data og en syntese av tidligere kunnskapsarbeid. Telemarkforskning har gjennom arbeidet med en rekke rapporter, utredninger, avhandlinger, bøker og artikler opparbeidet seg betydelig innsikt i det norske scenekunstfeltet. Noe av denne kunnskapen er samlet i denne teksten.

Vi takker velvillige informanter for bidrag og innspill til rapporten.

Bø, 24. februar 2019

Ole Marius Hylland

Prosjektleder

# Innhold

|                                                                            |           |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Innledning.....</b>                                                  | <b>6</b>  |
| 1.1 Om rapporten, oppdraget og mandatet .....                              | 6         |
| 1.2 Metode og empiri .....                                                 | 6         |
| 1.2.1 Kvalitative kilder .....                                             | 7         |
| 1.2.2 Kvantitative kilder.....                                             | 8         |
| 1.2.3 Tidligere publikasjoner og kunnskapsgrunnlag .....                   | 8         |
| <b>2. Scenekunstfeltets aktører og institusjoner .....</b>                 | <b>12</b> |
| 2.1 Scenekunsten som helhet.....                                           | 12        |
| 2.2 Skuespillerne og andre scenekunstarbeidere .....                       | 13        |
| 2.2.1 Antall, bosted, kjønn, alder og landbakgrunn .....                   | 13        |
| 2.2.2 Arbeidstid og inntekter .....                                        | 16        |
| 2.3 Utdanning.....                                                         | 18        |
| 2.4 Scenekunstens ulike <i>delfelt</i> .....                               | 21        |
| 2.4.1 Institusjonsteatre .....                                             | 21        |
| 2.5 Frie grupper .....                                                     | 24        |
| 2.6 Private teatre og teaterprodusenter .....                              | 26        |
| 2.7 Amatørteater .....                                                     | 28        |
| 2.8 Programmerende scener, festivaler, kulturhus og visningssteder .....   | 29        |
| 2.9 Organisasjoner på scenekunstfeltet.....                                | 30        |
| 2.10 Publikum og kritikk av scenekunst .....                               | 30        |
| <b>3. Produksjon og distribusjon: samvirke, samarbeid og samspill.....</b> | <b>33</b> |
| 3.1 Produksjon.....                                                        | 33        |
| 3.2 Distribusjon og formidling .....                                       | 37        |
| 3.2.1 Institusjonsteatrenes formidling av scenekunst.....                  | 38        |
| 3.2.2 Visning av fri scenekunst .....                                      | 45        |
| 3.2.3 Den kulturelle skolesekken (DKS).....                                | 48        |
| 3.2.4 Digitalisering av scenekunst.....                                    | 49        |

|           |                                                                   |           |
|-----------|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| 3.3       | Skille og samarbeid mellom institusjonell og fri scenekunst ..... | 50        |
| <b>4.</b> | <b>Scenekunstens kulturpolitikk og økonomi .....</b>              | <b>53</b> |
| 4.1       | En kulturpolitikk for scenekunst .....                            | 53        |
| 4.2       | Aktører og virkemidler.....                                       | 55        |
| 4.3       | Scenekunstøkonomien .....                                         | 57        |
| 4.4       | Kulturrådets støtteordninger .....                                | 62        |
| 4.5       | Ansettelsesforhold og arbeidsliv .....                            | 64        |
| <b>5.</b> | <b>Stabilitet og endring på scenekunstormrådet .....</b>          | <b>66</b> |
| 5.1       | Endringstrekk og stabile trekk .....                              | 66        |
| 5.2       | Scenekunstpolitikk og forvaltningsnivåer .....                    | 69        |
| 5.3       | Kulturpolitiske modeller utenfor Norge .....                      | 69        |
| 5.4       | Utviklingsmuligheter og retningsvalg .....                        | 71        |
| <b>6.</b> | <b>Referanser .....</b>                                           | <b>73</b> |

# 1. Innledning

## 1.1 Om rapporten, oppdraget og mandatet

---

Denne rapporten inneholder en gjennomgang av sentrale trekk ved det norske scenekunstmrådet. Den er skrevet på oppdrag for Kulturdepartementet, formidlet gjennom Kulturrådet. Utgangspunktet for denne rapporten er at den skal fungere som grunnlagsmateriale for det pågående arbeidet med å skrive en ny stortingsmelding om kulturpolitikk, en *kulturmelding*.

Mandatet til dette oppdraget ble i utgangspunktet beskrevet slik:

«Gi en helhetlig beskrivelse av dagens scenekunstmråde. Den skal omfatte hele bredden av uttrykksformer og undersøke samspillet mellom et mangfold av aktører (herunder ulike typer samarbeidspartnere og arenaer). Hovedvekten skal være på det profesjonelle feltet. Den skal undersøke hvordan de etablerte strukturene for forvaltning fungerer, hvordan de bidrar til produksjonsforholdene for scenekunstnerne og til tilgjengeligheten av scenekunst i hele landet. Analysen skal eksplisitt forholde seg til eksisterende kunnskapsgrunnlag og peke på muligheter for videre utvikling av infrastruktur og forvaltning».

Med andre ord skal denne rapporten beskrive et kunstmråde – scenekunstoffeltet – med et helhetlig blikk. Et moment som er etterspurt er samspillet mellom ulike aktører. Et annet er de forvaltningsstrukturene som finnes på den ene siden for produksjon av scenekunst og på den andre siden for formidling og tilgjengeliggjøring av scenekunst.

Vi har forsøkt å holde oss så tett opp til dette mandatet som praktisk mulig, men har også foretatt noen prioriteringer av temaer og perspektiver som vi mener er særlig vesentlige. Disse prioriteringene vil både fremgå av dette innledende kapitlet og synliggjøres underveis i teksten.

## 1.2 Metode og empiri

---

Mandatet til denne gjennomgangen var både generelt og ambisiøst. Det er et komplekst og sammensatt felt som det etterspørres en helhetlig beskrivelse av. Det er et «mangfold av aktører» som skal dekkes, det er et eksisterende kunnskapsgrunnlag som skal benyttes og det skal også pekes på muligheter for utvikling av både infrastruktur og forvaltning. For å kunne gjennomføre dette innenfor de gitte rammene, har vi benyttet en kombinasjon av nyinnsamlet og tidligere innsamlet empiri, litteraturstudier og tidligere gjennomførte evalueringer og utredninger. Her har vår egen erfaring med utredninger på scenekunstoffeltet vært viktig, og vi har hentet informasjon og innsikt fra flere av disse utredningene. Dette inkluderer blant annet en utredning av utdanning på scenekunstmrådet (Hylland og Mangset 2011), en evaluering av basisfinansieringsordningen for scenekunst (Hylland et al. 2010) og en studie av maktforhold i de ulike delene av scenekunstoffeltet (Hylland og Mangset 2018). I flere av kapitlene er gjennomgangen basert på resultater og analyser fra disse publikasjonene. I tillegg har arbeidet vårt med en ny evaluering av basisfinansieringsordningen, som er under publisering i skrivende stund, vært nyttig og rele-

vant (se Kleppe et al. 2018). Mange av de problemstillingene og perspektivene som ble analysert i denne evalueringen er høyst aktuelle også for denne rapporten. En av forfatterne av denne rapporten har også nylig disputert med en doktoravhandling om scenekunstopolitikk og scenekunstarbeid, som inneholder en komparativ analyse av ulike lands teaterpolitikk og -praksis.

Til grunn for disse ulike arbeidene ligger et kvalitativt feltarbeid og i noen sammenhenger også kvantitativ datainnsamling. Både denne empirien og de ulike arbeidenes bruk av denne empirien har inngått som grunnlag for denne rapporten.

### 1.2.1 Kvalitative kilder

Til dette prosjektet har vi intervjuet 11 informanter med ulike roller i norsk scenekunst. Dette inkluderer ledere av interesseorganisasjoner og utvalgte ledere for både institusjonsteatre, frie scenekunstnere og privatteatret. Utvalget er foretatt for å kunne dekke ulike deler av og perspektiver fra det norske scenekunstheltet. Informantene ble stilt følgende spørsmålene pr. epost, med muligheten for å besvare de enten skriftlig eller i intervju:

I norsk scenekunstopolitikk og i diskusjonen om denne, tar man gjerne utgangspunkt i et skille mellom institusjonsteatrene og den frie scenekunsten. Gir dette skillet fremdeles mening, og hvorfor/hvorfor ikke?

Er det et økt eller endret samspill mellom de ulike aktørene på scenekunstheltet (f.eks. teatre, grupper, scener, organisasjoner, Kulturråd, private aktører). På hvilken måte?

Er den norske scenekunstopolitikken godt nok tilpasset det feltet den skal dekke? Hvis ikke, hva er det som mangler?

Hvordan vil du vurdere sammenhengene og samspillet mellom strukturene for produksjon og formidling av scenekunst i Norge? Hvor ligger det eventuelt et forbedringspotensial?

Hva er de viktigste endringene som har preget scenekunstheltet de siste ti årene (kunstnerisk, kulturpolitisk, økonomisk, organisasjonsmessig)?

Fra ditt perspektiv, hva er de viktigste utfordringene det norske scenekunstheltet står overfor i den kommende tiårsperioden? Og hvordan kan/bør kulturpolitikken møte disse utfordringene?

Vi mottok både skriftlige og muntlige svar på disse spørsmålene. Spørsmålene var formulert for å skaffe informasjon om og vurderinger av de overordnede trekkene i det norske scenekunstheltet, samt hvordan disse har endret seg i nyere tid. Svarene på spørsmålene har inngått i det informasjonsgrunnlaget som vi har benyttet i våre beskrivelser. Det vil med andre ord si at dette materialet er aktivt benyttet i gjennomgangen selv om ikke vi siterer direkte fra informantene.

## 1.2.2 Kvantitative kilder

Gjennomgangen baserer seg på følgende kvantitative kilder:

- NTOs database over statistikk for institusjonsteatrene (scenestatistikk.no)
- Scenekunstbrukets statistikk
- Danse- og Teatersentrums statistikk for 2016
- Data fra to kunstnerundersøkelser (2006 og 2013)
- Data fra Norsk kulturindeks (Turnetall for institusjonsteater, bosted til norske scene-kunstnere og geografisk fordeling av danseforestillinger fra danseinformasjonen.no).
- Telemarksforskings teaterdatabase, som inneholder besøkstall og økonomitall for norske teater fra 1972-2015.

I all hovedsak er dataene benyttet deskriptivt for å forklare dagens situasjon samt utvikling over tid. Til gjennomgangen har vi også inkludert en vurdering av kvaliteten på tilgjengelig scene-kunststatistikk.

## 1.2.3 Tidligere publikasjoner og kunnskapsgrunnlag

En viktig del av det eksisterende kunnskapsgrunnlaget for en beskrivelse av scenekunstmrådet og forvaltningen av det, er å finne i evalueringer og utredninger – evalueringer av konkrete ordninger i scenekunstpolitikken og utredninger av enkeltstående saksområder innenfor scenekunsten. Dette kunnskapsgrunnlaget utgjør et stort og betydelig materiale, men en utfordring er samtidig at de ulike enkeltbidragene svært sjelden blir sett og satt i sammenheng med hverandre.

En betydelig andel av dette kunnskapsgrunnlaget ligger i rapporter som er bestilt og publisert av Norsk Kulturråd. Dette synliggjør også den doble betydningen og posisjonen Kulturrådet har for norsk scenekunst og scenekunstpolitikk – både som forvalter av støtteordninger og som bestiller av et kunnskapsgrunnlag for feltet.

Listen over evalueringer (og utredninger) nedenfor synliggjør noe av omfanget til denne kunnskapsproduksjonen:

- Evaluering av støtteordning for fri scenekunst. (Bergsgard og Røyseng 2001)
- Evaluering av prosjektet LilleBox (Borgen 2001)
- Evaluering av Open Scene. (Berkaak 2002)
- Evaluering av prosjektet Klangfugl (Borgen 2003)
- Evaluering av Kulturrådets støtteordning for gjestespill (Langdalen 2004).
- Evaluering av Nordic Black Express (Fock 2006).
- Evaluering av DUS – Den unge scenen (Haukelien 2007).
- Evaluering av AdOpera! (Røyseng og Stavrum 2007).
- Evaluering av danseprosjektet Isadora (Berg Simonsen 2008).
- Evaluering av teaterforestillingen Sinna Mann (Kleppe 2009).
- Evaluering av basisfinansieringsordningen (Hylland et al. 2010).
- Evaluering av regionale kompetansesentre for dans (Hylland og Røyseng 2014).



Evaluering av Sceneweb og Danseinformasjonens historieprosjekt (Wedde og Thorbjørnsrud 2015).

Fri scenekunst i praksis (Fieldseth 2015).

Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater (Berge et al. 2016).

Evaluering av arrangørstøtte scenekunst (Hauge et al. 2017b).

Evaluering av forprosjektordning scenekunst (Hauge et al. 2017a).

Scenekunst i tall. (En del av *Kunst i tall 2016*) (Halmrast et al. 2017).

Evaluering av basisfinansieringsordningen 2018 (Kleppe et al. 2018).

Noen av disse rapportene er fremdeles aktuelle fordi den evaluerte ordningen fremdeles eksisterer, mens andre av dem har mer historisk interesse. Av de nevnte evalueringene er det enkelte som behandler enkeltinstitusjoner eller midlertidige prosjekter/tiltak: f.eks. Open Scene, Nordic Black Express, Den unge scenen, AdOpera!, Isadora, Sceneweb, Danseinformasjonens historieprosjekt. Blant de mange evalueringene er det også sju som vurderer eksisterende scenekunstordninger: ordningen med basisfinansiering av fri scenekunst, prosjektstøtteordningen for fri scenekunst, støtteordningen for gjestespill, regionale kompetansesentre for dans, arrangørstøtte og forprosjektordning for scenekunst, samt den generelle kulturpolitikken for region- og distriktsopera, som forvaltes av Kulturdepartementet.

Vi går ikke nærmere inn på innholdet og konklusjonene i disse evalueringene. Det vi uansett kan trekke ut som et hovedelement fra disse rapportene, er at de behandler enkeltstående satsinger eller varige ordninger etter en mål/resultat-gjennomgang. Har det enkelte prosjekt eller den enkeltstående ordning nådd de målene som var utgangspunktet for den konkrete satsningen? Svarene varierer nødvendigvis med den enkelte evaluering og den enkelte ordning eller prosjekt, men samlet belyser de mange evalueringene og utredningene en sterk kontinuitet i hvilke kulturpolitiske mål som er satt for scenekunstmrådet gjennom de siste to tiårene. Selv om formuleringene av disse målene varierer, havner de i to hovedkategorier, som også på mange måter beskriver to hovedpilarer for den norske kulturpolitikken. Den ene kategorien består av mål om å sørge for høy kunstnerisk kvalitet, kvalitetsutvikling og kunstfaglig innovasjon på ulike områder. Den andre kategorien består av mål om demokratisering, formidling og mangfold: Den kunsten av høy kvalitet som utvikles skal samtidig nå bredt ut, inkludere nye målgrupper i størst mulig grad og være relevant for et publikum som reflekter det samme mangfoldet som befolkningen er sammensatt av. Her har særlig kunstproduksjon for og formidling til barn og unge og flerkulturell inkludering vært sentrale mål. Flere av evalueringene på scenekunstmrådet forholder seg eksplisitt disse målene, og flere av dem peker på hvor utfordrende det er å nå målene, særlig innenfor et og samme prosjekt. To eksempler kan være 1) den ofte repeterte utfordringen det kan være å kombinere kunstneriske og pedagogiske/barnefaglige ambisjoner innenfor et scenekunstprosjekt (jf. Spord Borgen 2001 og 2003) og 2) avstanden mellom mål om et kulturelt mangfoldig kulturliv og vellykkede virkemidler for å nå et slikt mål (jf. f.eks. Bergsgard og Vassenden 2011, Fock 2006).

Listen over evalueringer viser også at det er en vesentlig forskjell mellom den løpende kunnskapsproduksjonen om den frie scenekunsten og institusjonsteatrene. Det store flertallet av evalueringer på dette feltet gjelder ordninger eller saksfelt som er mest relevante for den frie scenekunsten. Siden Kulturrådet har den ikke-institusjonaliserte kunsten som sitt hovedansvar, er dette ikke overraskende, men det skaper samtidig en viss skjevhet i den løpende diskusjonen på

scenekunstheltet og i denne diskusjonens kunnskapsgrunnlag. Evaluering har imidlertid blitt et aktuelt begrep også for institusjonsteatrene i løpet av de siste fem årene. I St. meld. 32 (2007-2008) *Bak kulissene* varslet Kulturdepartementet innføring av periodiske og systematiske evalueringer på musikk- og scenekunstheltet, men den første evalueringen ble ikke gjennomført før våren 2013, da Nationaltheatret, Rogaland Teater og Sogn og Fjordane Teater ble evaluert.

Pr. mars 2018 har de følgende institusjonene blitt evaluert som en del av denne nye evalueringspraksisen:

Nationaltheatret, Rogaland Teater og Sogn og Fjordane Teater (Bø et al. 2013).

Det Norske Teatret, Nordland Teater og Trøndelag Teater (Brantzeg et al. 2014).

Den Nationale Scene, Agder Teater og Teatret Vårt (Johnson et al. 2015).

Den Norske Opera & Ballett (Røyseng et al. 2015)

Hålogaland Teater, Teater Ibsen, Hordaland Teater (Brantzeg et al. 2016).

Brageteatret, Haugesund Teater, Stavanger Symfoniorkester og Nordnorsk Opera og Symfoniorkester (Oslo Economics 2017).

Disse evalueringene har stort sett blitt bygget opp over samme todelte mal. Evalueringene har inneholdt en vurdering av institusjonenes ressursutnyttelse og en vurdering av kunstnerisk kvalitet. For de fleste evalueringenes del har det vært nedsatt en panel til å gjennomføre både evalueringen som sådan og den kunstneriske vurderingen spesielt. Den kunstneriske vurderingen har vært basert på vurderingsmetodikken som ligger i den såkalte Ønskekvistmodellen. Et annet sentralt verktøy har vært en egevaluering som alle institusjonene har foretatt i tilknytning til prosessen. Det er foreløpig uklart hvilken kulturpolitiske rolle og funksjon disse evalueringene kommer til å spille, samt om de eventuelt vil gjentas som en del av et periodisk evalueringsregime. Man kunne f.eks. tenke seg at disse ble gjentatt hvert fjerde år, som en del av en vurdering av hvorvidt de fastsatte målene for virksomheten var oppnådd. Foreløpig har dette ikke skjedd.

Det finnes med andre ord et mangfoldig kunnskapsgrunnlag for en gjennomgang av den norske scenekunstsektoren. Samtidig er dette et kunnskapsgrunnlag som er nokså spredt og fragmentarisk. Også utover rammene for denne gjennomgangen, er det et behov for en systematisk analyse som setter disse ulike bidragene i sammenheng.

I tillegg til evaluerings- og rapportlitteraturen finnes det også en del relevant teatervitenskapelig litteratur som bør inkluderes som et kunnskapsgrunnlag for en gjennomgang som denne. Blant denne litteraturen kan vi nevne boken *Scenekunst nå* (Berg et al. 2007) og antologien *Bevegelser* (Svendal 2016). *Scenekunst nå* er en bok som beskriver den frie scenekunsten som samtidskunst, og som analyserer hvilke trekk den samtidige frie scenekunsten er preget av. Den er samtidig et eksempel på hvordan ti år gamle analyser ikke nødvendigvis er dekkende for en scenekunst som er i spill ti år senere. Her er det f.eks. sannsynlig at den frie scenekunstens forhold til teknologi og det digitale er et annet i dag enn i 2007. *Bevegelser* er en antologi som beskriver den norske dansekunstens utvikling gjennom 20 år, og som er et av få eksempler på bokutgivelser som behandler den norske dansekunsten. I tillegg til slike utgivelser har det også kommet relevant faglitteratur på feltet scenekunst for barn og unge. Som en av flere publikasjoner fra det

kunstneriske forskningsprosjektet *SceSam – interaktive dramaturgier i scenekunst for barn*, ble boken *Deltakelse og interaktivitet i scenekunst for barn* publisert i 2017 (Hovik og Nagel 2017). Året før publiserte også Scenekunstbruket en omfattende antologi med tittelen *Scenekunsten og de unge* (Graffer og Sekkelsten 2014).

## 2. Scenekunstheltets aktører og institusjoner

Dette kapitlet gjennomgår de sentrale aktørene og institusjonene i det norske scenekunstheltet. Kapitlet presenterer de grunnleggende kjennetegnene ved disse og presenterer også utvalgte tall som kan belyse hvordan disse aktørene og institusjonene fungerer i praksis på scenekunstheltet. Kapitlet diskuterer også hvordan vi best kan gripe dette feltet som en helhet<sup>1</sup>.

### 2.1 Scenekunsten som helhet

---

Hvilke aktører, institusjoner og funksjoner er det som utgjør norsk scenekunst? Hvis vi begynner med å se overordnet på det, består det norske scenekunstheltet blant annet av fem nasjonale institusjoner og Riksteatret, 23 regional- og landsdelsinstitusjoner, mer enn 150 frie scenekunstgrupper, fire-fem private teatre og teaterprodusenter, et lite antall programmerende scener, og ti-tolv ulike festivaler for scenekunst. Her finnes også interesse- og bransjeorganisasjoner, både for skuespillerne og andre scenekunstarbeidere og deres arbeidsgivere: Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere, Dramatikerforbundet, Norsk Sceneinstruktørforening, Film- og teaterteknisk forening, Norske Scenografer, Danse- og teatersentrum, Norsk teater- og orkesterforening og Produsentforeningen for privatteatre. Vi finner også en ny type institusjon eller organisasjon i Skuespiller- og danseralliansen, som ansetter skuespillere og dansere for å sikre dem et minimum av inntekt mellom ulike oppdrag. Denne organisasjonen eies av Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere og Norsk teater- og orkesterforening.

Scenekunstheltet består også av 1400 skuespillere, 870 dansere og koreografer, 140 scenografer, over 300 dramatikere, og rundt 200 sceneinstruktører, hvis man tar utgangspunkt i medlemstall for de ulike kunstnerorganisasjonene (jf. Heian et al. 2015). Antallet aktive scenekunstnere er trolig lavere. I tillegg kommer de scenekunstarbeiderne som ikke er organisert. Til enhver tid er også det også et hundretalls studenter i Norge og et høyt antall studenter i utlandet som studerer ulike typer scenekunsthelt; på en av seks godkjente norske høyskolestudier, på en fagskole eller på en av de svært mange utenlandske studietilbudene (jf. Hylland og Mangset 2011).

I tillegg til disse aktørene, institusjonene og organisasjonene, som vi kan regne som den profesjonelle delen av scenekunstens økosystem, finnes det også et stort nedslag av amatøraktivitet i tilgrensning til dette. Dette finnes i over hundre amatørteaterlag og et ukjent antall revygrupper og frivillig engasjerte.

Vi er vant til å se på alle disse ulike enkeltaktørene som tilhørende et og samme samfunnsområde. I tradisjonen etter blant andre Pierre Bourdieu har det blitt vanlig å omtale et mer eller

---

<sup>1</sup> Gjennomgangen i dette kapitlet er delvis basert på Heian et al. 2013, Hylland, Kleppe og Mangset 2010, Kleppe et al. 2018, Hylland og Mangset 2018.

mindre avgrenset område innenfor kulturlivet som et «felt». Slik snakker man gjerne om litteraturfeltet, musikkfeltet – eller – om scenekunstfeltet. En alternativ analogi eller metafor, er begrepet *økosystem*. Et begrep om økosystem vektlegger for det første at det finnes et mangfold av aktører involvert, og videre at det er et samspill og en kompleksitet i dette systemet. Denne kompleksiteten innebærer f.eks. at det er en viss gjensidig avhengighet og balanse i et økosystem, og at en endring i en del av systemet vil påvirke andre deler av systemet. Eller, som en av mange mulige definisjoner av økosystem understreker: «the complex of a community of organisms and its environment functioning as an ecological unit»<sup>2</sup>. Vi tror det kan være fornuftig å tenke langs slike baner, blant annet nettopp for å vektlegge sammenhengen mellom de ulike aktørene og elementene i et slikt system.

I det følgende skal vi beskrive de viktigste enkeltelementene i dette feltet, eller økosystemet. Vi begynner med scenekunstnerne og scenekunstarbeiderne og det utdanningstilbudet som tilbys disse yrkesgruppene. Deretter behandler vi de institusjonelle rammene rundt scenekunstproduksjonen, som enten finner sted i regi av et etablert institusjonsteater, innenfor det vi vanligvis refererer til som fri scenekunst, i regi av private teaterprodusenter eller innenfor amatørteatervirksomhet. Siden behandler vi ulike visningssteder for scenekunst – programmerende scener, kulturhus og andre arenaer – før vi går igjennom noen trekk ved relevante organisasjoner på området. Avslutningsvis kommer vi også inn på scenekunstens publikum, inkludert det spesialiserte publikummet vi finner i scenekunstkritikken.

## 2.2 Skuespillerne og andre scenekunstarbeidere

---

Den mest omtalte kategorien av arbeidskraft for scenekunsten er scenekunstnerne: skuespillere, koreografer og dansere, men det finnes også andre yrkesgrupper som er essensielle for produksjon og formidling av scenekunst. Dette inkluderer både kunstnerisk, teknisk og administrativt arbeid. Dette gjelder f.eks. dramatikere, scenografer, lys- og lyddesignere, kostymeansvarlige, instruktører, sufflører og scenearbeidere.

Etter flere omfattende undersøkelser av inntekt og arbeidstid, har vi i Norge god kunnskap om scenekunstnere. Gjennomgangen i det følgende tar primært utgangspunkt i den siste kunstnerundersøkelsen (Heian et al. 2015) og funnene derfra, samt tall fra *Norsk kulturindeks*.<sup>3</sup>

### 2.2.1 Antall, bosted, kjønn, alder og landbakgrunn

Selv om medlemstall gir et grovt anslag på størrelsen på et kunstnerfelt, gir det ikke nødvendigvis et riktig bilde av størrelsen på den kunstneriske arbeidsstokken. I Kunstnerundersøkelsen anslo vi antallet *aktive* scenekunstnere i Norge basert på andelen som har oppgitt at de er yrkesaktive som scenekunstnere. Vi kom da fram til et estimat på 2644, der om lag 1000 av disse var

---

<sup>2</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ecosystem>

<sup>3</sup> Norsk kulturindeks er en årlig undersøkelse som er utviklet og publisert av Telemarksforskning, som samler en stor mengde tilgjengelig statistikk om kulturtilbud og sammenligner kulturtilbudet i norske kommuner og fylkeskommuner.

skuespillere, 535 dansekunstnere og 739 filmkunstnere<sup>4</sup>. Vi fant videre at antallet scenekunstnere hadde vokst med om lag 20 % siden 2006 og at denne veksten i størst grad gjaldt filmkunstnere og gruppen «andre teatermedarbeidere» og i mindre grad skuespillere og dansekunstnere (Heian et al. 2015:35-40). Tabell 1 viser hvordan utviklingen av den kunstneriske arbeidsstokken fordeler seg på ulike kunstnergrupper, samt hvordan denne har utviklet seg over en 20-årsperiode<sup>5</sup>.

Tabell 1: Anslag på antall aktive, organiserte scenekunstnere etter kunstnergruppe, 1993, 2006 og 2013.

|                            | Populasjon  |             |             | Endring (%) |           |
|----------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----------|
|                            | 1993        | 2006        | 2013        | 1993-2006   | 2006-2013 |
| Skuespillere/dukkespillere | 450         | 942         | 997         | 109         | 6         |
| Sceneinstruktører          | 90          | 177         | 228         | 97          | 29        |
| Andre teatermedarbeidere   | 75          | 96          | 145         | 28          | 52        |
| Dansekunstnere             | 280         | 500         | 535         | 79          | 7         |
| <i>Dansere</i>             | -           | -           | 368         | -           | -         |
| <i>Koreografer</i>         | -           | -           | 167         | -           | -         |
| Filmkunstnere              | 235         | 489         | 739         | 108         | 51        |
| <b>Total</b>               | <b>1130</b> | <b>2204</b> | <b>2644</b> | <b>95</b>   | <b>20</b> |

Det er også andre kilder som viser en vekst i kunstnertallet. Tall fra *Norsk kulturindeks*, som blant annet inkluderer medlemskap i de største kunstnerorganisasjonene<sup>6</sup>, viser at det har vært vekst i antall organiserte scenekunstnere også etter 2013.

Hva vet vi så om bosetningsmønsteret til norske scenekunstnere? Tall fra *Norsk kulturindeks* viser også at scenekunstnere i større grad enn andre kunstnergrupper bor i Osloområdet. Mens 40 % av musikere, 47 % av visuelle kunstnere og 50 % av forfattere bor i Oslo og Akershus, bor hele 72 % av norske scenekunstnere i disse to fylkene. Som vi ser av tabell 2, er Hordaland, Sør-Trøndelag og Troms de andre fylkene med en viss andel scenekunstnere, trolig særlig knyttet til scenekunstvirksomheten i Bergen, Trondheim og Tromsø.

Tabell 2: Antall medlemmer i Norsk skuespillerforbund og Norske Dansekunstnere i 2017 (Kilde: Norsk kulturindeks).

| Fylke      | Norsk Skuespillerforbund | Norske Dansekunstnere | Totalt | Totalt per 1000 innb. |
|------------|--------------------------|-----------------------|--------|-----------------------|
| Østfold    | 28                       | 13                    | 41     | 0,14                  |
| Akershus   | 167                      | 134                   | 301    | 0,50                  |
| Oslo       | 751                      | 499                   | 1250   | 1,87                  |
| Hedmark    | 21                       | 8                     | 29     | 0,15                  |
| Oppland    | 11                       | 14                    | 25     | 0,13                  |
| Buskerud   | 16                       | 19                    | 35     | 0,13                  |
| Vestfold   | 23                       | 16                    | 39     | 0,16                  |
| Telemark   | 20                       | 11                    | 31     | 0,18                  |
| Aust-Agder | 3                        | 11                    | 14     | 0,12                  |
| Vest-Agder | 19                       | 12                    | 31     | 0,17                  |
| Rogaland   | 45                       | 37                    | 82     | 0,17                  |
| Hordaland  | 84                       | 48                    | 132    | 0,25                  |

<sup>4</sup> I Kunstnerundersøkelsen ble filmkunstnere av praktiske årsaker inkludert i denne kategorien. De er ikke inkludert i de øvrige kategoriene i denne gjennomgangen.

<sup>5</sup> Kunstnerundersøkelsen 2013 ble sendt ut til 19 988 kunstnere og hadde en svarprosent på 24.

<sup>6</sup> På scenekunstmrådet inkluderer dette Norsk skuespillerforbund, Norske dansekunstnere og Norsk filmforbund.

|                  |    |    |    |      |
|------------------|----|----|----|------|
| Sogn og Fjordane | 6  | 1  | 7  | 0,06 |
| Møre og Romsdal  | 15 | 13 | 28 | 0,11 |
| Sør-Trøndelag    | 67 | 31 | 98 | 0,31 |
| Nord-Trøndelag   | 25 | 8  | 33 | 0,24 |
| Nordland         | 11 | 8  | 19 | 0,08 |
| Troms            | 26 | 18 | 44 | 0,27 |
| Finmark          | 9  | 8  | 17 | 0,22 |

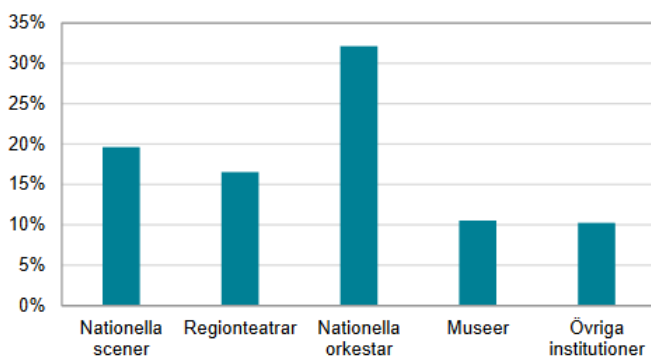
Kjønnsfordelingen er relativt balansert blant norske scenekunstnere totalt sett, med en liten overvekt av kvinner. Det er likevel store variasjoner mellom de ulike scenekunstgruppene. Blant skuespillere og dukkespillere er fordelingen temmelig jevn, men blant scenografer, dansekunstnere og koreografer er kvinnene i flertall. Blant sceneinstruktører er menn overrepresentert. Aldersmessig finner vi at snittalderen til norske skuespillere er 42 år og at 58 % av dem er under 40 år. Blant dansekunstnere er andelen under 40 år langt høyere (80 %) (Heian m.fl. 2015:60-61).

Tabell 3: Scenekunstneres kjønns og alderssammensetning i 2013.

| Kunstnergruppe                                        | Kjønn  |      | Alder   |                   |
|-------------------------------------------------------|--------|------|---------|-------------------|
|                                                       | Kvinne | Mann | Gj. sn. | Andel under 40 år |
| Skuespillere/dukkespillere                            | 56 %   | 44 % | 42      | 58 %              |
| Sceneinstruktører                                     | 36 %   | 64 % | 50      | 25 %              |
| Senografer/kostymetegnere og andre teatermedarbeidere | 81 %   | 19 % | 43      | 50 %              |
| Dansekunstnere                                        | 78 %   | 22 % | 34      | 80 %              |
| Koreografer                                           | 89 %   | 11 % | 46      | 34 %              |

Hva så med landbakgrunnen til scenekunstnerne? De gjennomførte kunstnerundersøkelse gir ikke detaljert informasjon om hvor scenekunstnerne kommer fra, dersom de eller foreldrene deres er født i et annet land enn Norge. Den informasjon som gis om scenekunstnernes landbakgrunn viser imidlertid utover enhver tvil at det store flertallet – godt over 90%, har bakgrunn fra Norge. Samtidig er, som vi kommer tilbake til, spørsmålet om scenekunstnernes kulturelle bakgrunn utviklet seg til å bli et svært aktuelt kulturpolitisk spørsmål på scenekunstmrådet.

I rapporten *Kultur med ulike bakgrunn* fra Kulturanalys Norden, gjennomgås tilgjengelig statistikk for andelen ansatte med utenlandsk bakgrunn i statlige finansierte kulturinstitusjoner i Norden. Denne rapporten presenterer blant annet denne oversikten over norske kulturinstitusjoner (Kulturanalys Norden 2017:31):



Figur 1: Andelen ansatte med utenlandsk bakgrunn ved norske kulturinstitusjoner fordelt på delområdet i 2015 (Kilde: Kulturanalys Norden)

Slik tilfellet er for også de andre nordiske landene, er det i de statlig støttede orkestrerne at andelen ansatte med utenlandsk bakgrunn er størst. For scenekunstens del er det en viss forskjell mellom de nasjonale og de regionale institusjonene.

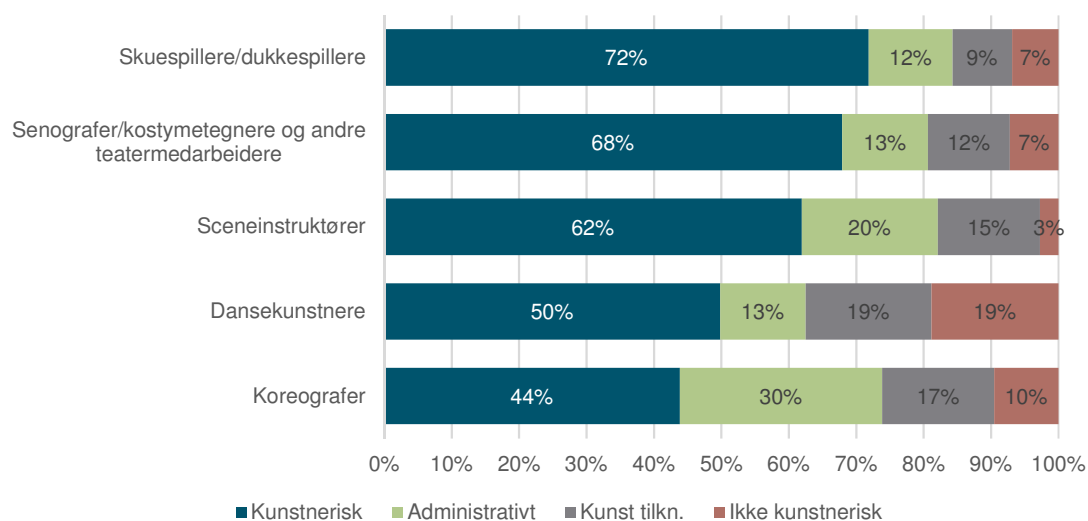
Oversikter som denne sier imidlertid lite om *hva slags* utenlandsk bakgrunn de ansatte ved kulturinstitusjonene har. Det er ingen jevn representasjon av verden utenfor Norge, eller en representasjon som reflekterer den kulturelle sammensetningen av landets innbyggere. Enkelte land og deler av verden er klart overrepresentert og andre er klart underrepresentert, om man ser dette i forhold til de ulike minoritetsgruppene i Norge.

## 2.2.2 Arbeidstid og inntekter

I undersøkelser av ulike kunstnergruppers arbeidsvilkår, ser vi tydelige forskjeller på hvor stor andel av arbeidstiden som brukes til kunstnerisk arbeid. Scenekunstnerne brukte mellom 64 og 84 % av arbeidstiden sin til kunstnerisk arbeid i 2013. I denne inngår også administrativt arbeid knyttet til det kunstneriske arbeidet. Skuespillerne/dukkespillerne er de som brukte størst andel av arbeidstiden sin til sitt kunstneriske virke, etterfulgt av sceneinstruktørene og scenografene m.fl. Dansekunstnerne brukte minst andel av arbeidstiden til kunstnerisk arbeid, sammenliknet med de andre scenekunstnerne. Dansekunstnere brukte også mindre tid på kunstnerisk arbeid enn gjennomsnittet for alle kunstnergruppene (70 %). Koreografer og sceneinstruktører er den gruppen som brukte mest av arbeidstiden på kunstnerisk *tilknyttet* arbeid. I dette inngår blant annet undervisning eller deltagelse i fagkyndige komiteer.

Sammenliknet med 2006-undersøkelsen finner vi at andelen arbeidstid scenekunstnerne brukte til kunstnerisk arbeidstid var noe høyere i 2013 enn i 2006 for alle scenekunstgruppene. Timeantallet var ganske likt i 2013 og i 2006 (Heian et al. 2008:110). Figur 2 viser hvordan prosentfordelingen mellom ulike typer arbeid fordeler seg på de ulike kunstnergruppene – mellom kunstnerisk arbeid, kunstnerisk tilknyttet arbeid, administrativt arbeid og ikke-kunstnerisk arbeid.





Figur 2: Fordeling av total arbeidstid blant scenekunstnere 2013.

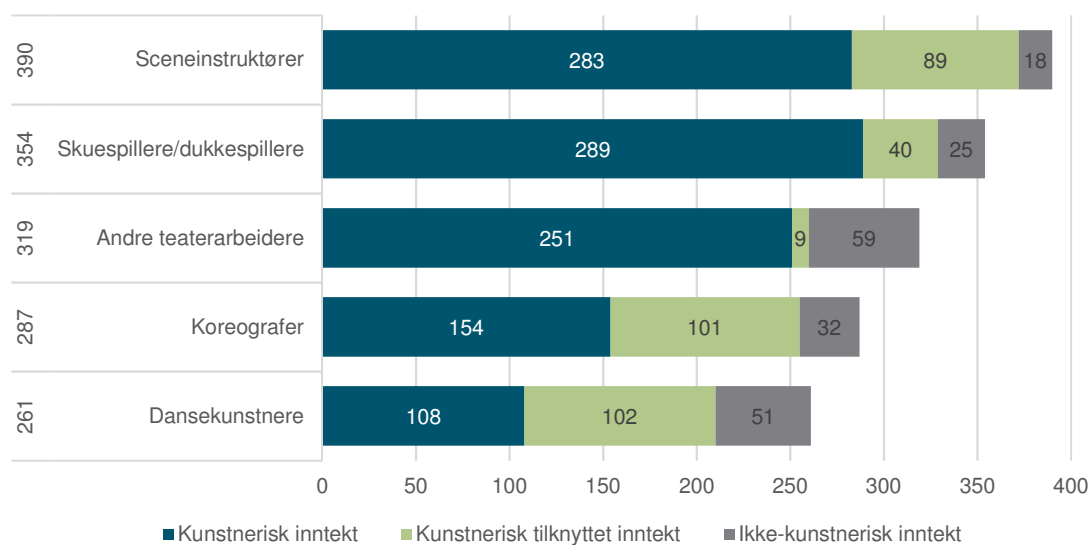
I tillegg til forskjeller i hvordan arbeidstiden benyttes, er også relativt store forskjeller i inntekt mellom de ulike scenekunstgruppene. Dette gjelder både totalinntekt og kunstnerisk inntekt. Den tydeligste skillelinjen går mellom dans og annen scenekunst. Skuespillere og andre teaterarbeidere har den høyeste kunstneriske gjennomsnittsinntekten og den høyeste andelen av inntekten fra kunstnerisk arbeid. I motsatt ende finner vi dansekunstnere og koreografer som har lavest totalinntekt, lavest kunstnerisk inntekt og lavest andel inntekt fra kunstnerisk arbeid. Figur 3 illustrerer denne variasjonen.

Scenekunstnerne samlet hadde lavere inntekter fra kunstnerisk arbeid i 2013 enn i 2006. Vi finner en nominell *nedgang* i kunstneriske inntekter for skuespillere, senografer og dansere. For danserne er nedgangen større fra en relativ lav kunstnerisk inntekt i 2006 (149 000) til en enda lavere inntekt i 2013 (108 000). Dette er nominelle tall, noe om altså innebærer at nedgangen har vært enda større, siden prisoppgangen i samme tidsrom har vært på 14,1 %.

Hva skyldes disse endringene? I artikkelen *Why are artists getting poorer?* (Mangset et al. 2016) forsøker vi å svare på dette, dog for alle kunstnergrupper. Vi konkluderer med at det er to viktige årsaker til dette:

1. Kunstnere jobber mindre med kunstnerisk arbeid nå enn i 2006. Vi ser altså tegn til en *prekarisering* i likhet med det man finner i en rekke andre internasjonale studier. Det er altså flere kunstnere som befinner seg i kanten av det kunstneriske arbeidslivet og som veksler på å jobbe innenfor dette. Dette bidrar igjen til en mer usikker arbeidssituasjon. En viktig årsak til dette er den stadige tilstrømmingen av kunstnere.
2. I perioden 2006-2013 sank inntekter fra private kilder. Dette korresponderer med annen statistikk som viser en nedgang i kulturkonsumet i Norge. Forbruksundersøkelser viste blant annet en markant nedgang i nordmenns pengebruk på kulturgoder i dette tidsrommet.

I hvilken grad dette gjelder scenekunstnere har vi ikke tilstrekkelig kjennskap til. Prekariseringen (punkt 1) er trolig større i andre land enn i Norge. Praksisen med fast ansatte scenekunstnere ved institusjonene medfører at flere scenekunstnere er «insidere» i arbeidslivet i Norge enn i land der all ansettelse baserer seg på midlertidighet (se f.eks. Kleppe 2017b). Et større fokus på tariffbetaling i det frie feltet, motvirker også en slik trend. Hvorvidt fallet i kulturforbruk også gjaldt scenekunst kan vi ikke vurdere ut ifra tilgjengelige data. Her er nok også kunstnere som jobber tettere på markedet mer utsatt (deriblant populærmusikere). Samtidig vet vi at den negative trenden for kulturkonsum ser ut til å ha snudd de senere årene (jf. Halmrast et al. 2017).



Figur 3: Fordeling av netto inntekt for ulike yrker innen scenekunst (tall i 1000 kroner) 2013.

Tabell 4: Ulikhet i kunstnerisk inntekt (i 1000 kroner) mellom fast ansatte og selvstendig næringsdrivende scenekunstnere 2006 og 2013. Kilde: Kunstnerundersøkelsen 2013. (n=2726)

|                | Fast ansatt |      |           | Selvstendig næringsdrivende |      |           |
|----------------|-------------|------|-----------|-----------------------------|------|-----------|
|                | 2006        | 2013 | Endring % | 2006                        | 2013 | Endring % |
| Scenekunstnere | 398         | 384  | -3,5      | 155                         | 172  | 10,9      |

## 2.3 Utdanning

Norge er et land med et høyt utdanningsnivå, der rundt en tredjedel av den voksne befolkningen har utdanning på høyskole- eller universitetsnivå<sup>7</sup>. Det er samtidig vesentlige geografiske forskjeller, og i Oslo har så mye som halvparten av befolkningen utdanning på dette nivået. Det høye utdanningsnivået gjelder også for kunstfag.

<sup>7</sup> Jf. <https://www.ssb.no/utniy> [lest 30. november 2017].

I en lengre periode hadde Norge kun én godkjent høgskoleutdanning i scenekunsthøgskolefag for skuespillere – Teaterhøgskolen. I henholdsvis 1994 og 2006 fikk så Høgskolen i Østfold/Akademiet for scenekunst og Høgskolen i Nord-Trøndelag (nå en del av Nord Universitet) og godkjent sine høgskoleutdanninger. Senere har utdannelsen *Det multinorske* ved Det Norske Teatret blitt etablert (i samarbeid med Nord Universitet). Da Telemarksforsking utredet høyere utdanning på scenekunsthøgskolefeltet i 2012, fantes det tre parallelle høgskoleutdanninger (jf. Hylland og Mangset 2011). I tillegg kommer utdanningen i dans på KHiO, med tre bachelorgrader og to mastergrader innenfor dans og ballett.

Danseundervisning i privat regi går tilbake til 1700-tallet (Hansteen 1989:13). Innenfor den organiserte scenekunsten kom et vendepunkt i 1910, da det ble etablert en ballettskole som en del av Nationaltheatret (Vollsnes 2010:109). Denne ballettskolen opphørte i 1940. Parallelt etablerte flere ledende dansere egne danseskoler, f.eks. Inga Jacobi, Rita Tori og Gerd Kjølås.<sup>8</sup> I 1966 etablerte Jorunn Kirkenær *Ballettinstituttet*, som siden ble omdøpt Den norske balletthøgskole og i dag eksisterer som Norges dansehøgskole. Den Norske Opera har også tidligere hatt sin egen ballettskole. I 1979 ble Statens balletthøgskole etablert. I 1996 ble denne en del av Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO).

Fem år etter vår utredning om scenekunstutdanning er bildet endret. I dag finnes det godkjente private utdanninger på høgskolenivå innenfor scenekunst også ved Musikkteaterhøgskolen, Norsk Skuespillerinstitutt og Westerdahls Oslo ACT. I tillegg er utdanningen ved Bårdar godkjent som fagskole. Innenfor dans finnes det høgskoleutdanninger både på Norsk dansehøgskole, Høgskolen for dansekunst og ved Universitetet i Stavanger. Det er også etablert egne høyskoletilbud for regi og koreografi. KHiO tilbyr blant annet et masterstudium i koreografi og en bachelorutdanning i teaterregi.

De utenlandske utdanningene er også viktige for studenter med ambisjoner og interesser for scenekunst. Basert på tall fra Lånekassa, beregnet vi i vår rapport fra 2012 at over 300 norske studenter var uteksaminert fra utenlandsk teaterutdanning mellom 2000 og 2010, fordelt på 86 ulike utdanninger (Hylland og Mangset 2011: 49ff). Pr. oktober 2017 godkjenner Lånekassen 69 ulike utdanninger innenfor fagretningen Teater/skuespiller, i den betydning at de yter støtte til studenter som har fått opptak på disse skolene. Den sist oppdaterte statistikken fra Lånekassen viser at de i studieåret 2016-2017 støttet 134 gradsstudenter i utlandet innenfor teater- og skuespillerfag. En stor andel av disse – 89 – studerte i Storbritannia. Britiske teaterutdanninger har i flere år rettet oppmerksomhet og markedsføring mot norske studenter, og flere britiske utdanningsinstitusjoner holder egne auditions for interesserte studenter i Oslo.

Som vi så i oversikten over scenekunstnernes arbeids- og lønnsvilkår, er disse preget av en viss undersysselsetting, en økende grad av frilansarbeid og dermed økt økonomisk usikkerhet. En helhetlig scenekunstpolitikk vil nødvendigvis bestå av både kunst- og kunstnerpolitikk, og dette inkluderer en politikk for kunstfaglige utdanningstilbud. I Telemarksforskings utredning fra 2011 beskrev vi utfordringene med utdanning og rekruttering, med særlig vekt på skuespilleryrket:

---

<sup>8</sup> Jf. [https://snl.no/Dans\\_i\\_Norge](https://snl.no/Dans_i_Norge)

- Det er bred enighet om at det ikke er behov for flere norske høyskoleutdanninger i skuespill på BA-nivå.
- Det er bred enighet om at det er et øvre tak på hvor mange norske skuespillere som trengs utdannet årlig, og at vi er i nærheten av det taket. Mange mener at et antall på rundt 25 høyskolekandidater årlig er et passende antall nyutdannede skuespillere.
- Overrekruttering av skuespillere i rene tall, dvs. flere utdannet enn det finnes relevant arbeid til, kan forsvares ut i fra tre argumenter: For det første fordi studenter med en ambisjon skal få anledning til å forfølge et utdanningsønske; for det andre fordi spesialisert kompetanse kan *påvirke* arbeidsmarkedet og dermed blir etterspurt over tid; for det tredje at et overskudd av skuespillere kan være kunstnerisk produktivt, blant annet fordi muligheten til å velge ut de beste skuespillerne øker.
- Selv med disse eventuelle forutsetningene vil vi mene at det samlede antallet skuespillere som utdannes fra høyskoler, fagskoler og utenlandske utdanninger, er for høyt. Dette gjelder selv om arbeidsmarkedet for skuespillerne *er* utvidet og selv om skuespillere har funnet nye måter å skaffe seg relevant arbeid.
- Det er enkelte tvetydige oppfatninger i scenekunstsektoren på to områder: betydningen av utdanning og problemet med eventuell overrekruttering. Vi finner den doble oppfatningen at overrekruttering er bra på et nivå, fordi det gir mange skuespillere å velge iblant, men samtidig vurderes det som et problem, samfunnsøkonomisk og etisk, at det utdannes så mange. Vi finner også den doble oppfatningen at utdanning både betyr mye og at utdanning betyr lite eller ingenting, sett i forhold til personlige evner og egenskaper. (Hylland og Mangset 2011, s. 118).

Vi mener at våre konklusjoner også syv år etter er gyldige. Spørsmålet er om det skal være en sammenheng mellom utviklingen på scenekunstens arbeidsmarked og hvordan utdanningene på dette feltet skal utvikles og innrettes. En slik sammenheng vil forutsette et helhetlig og ikke minst tverrdepartementalt blikk på scenekunstsektoren.

Utdanningsnivået til norske scenekunstneres er typisk på bachelornivå eller lignende. 60 % av de utdannede har en slik utdanning. Blant kunstnere for øvrig har kun 30 % en slik utdanning, mens flere har en femårig utdanning. Størst andel med høyere kunsthøgskoleutdanning over tre år finner vi blant koreograferne. Størst andel uten høyere kunsthøgskoleutdanning finner vi blant sceneinstruktørene.

Tabell 5: Scenekunstneres utdanningsnivå 2013. Prosent.

| Kunstnergruppe                                        | Ingen | <3 år | 3-5 år | >5 år | N   |
|-------------------------------------------------------|-------|-------|--------|-------|-----|
| Skuespillere/dukkespillere                            | 24 %  | 4 %   | 65 %   | 7 %   | 246 |
| Sceneinstruktører                                     | 28 %  | 6 %   | 46 %   | 20 %  | 54  |
| Senografer/kostymetegnere og andre teatermedarbeidere | 20 %  | 7 %   | 36 %   | 36 %  | 44  |
| Dansekunstnere                                        | 13 %  | 6 %   | 75 %   | 6 %   | 95  |
| Koreografer                                           | 9 %   | 4 %   | 62 %   | 26 %  | 47  |

## 2.4 Scenekunstens ulike *delfelt*

---

Det er vanlig å dele inn det norske scenekunstheltet i to separate deler: institusjonsteatrene og den frie scenekunsten, alternativt det institusjonelle og det frie feltet. I tillegg kommer et delfelt som vanligvis får langt mindre oppmerksomhet i kulturpolitiske utredninger og diskusjoner – det private teaterfeltet. På den måten er det riktigere å snakke om tre enn om to separate deler av det norske scenekunstmrådet. Vi skal beskrive hovedtrekk ved disse tre delene i det følgende. I tillegg vil vi også kort behandle en *fjerde* del scenekunstmrådet – amatørteatervirksomhet.

### 2.4.1 Institusjonsteatre

Hva er et institusjonsteater? En leksikondefinisjon forklarer begrepet slik:

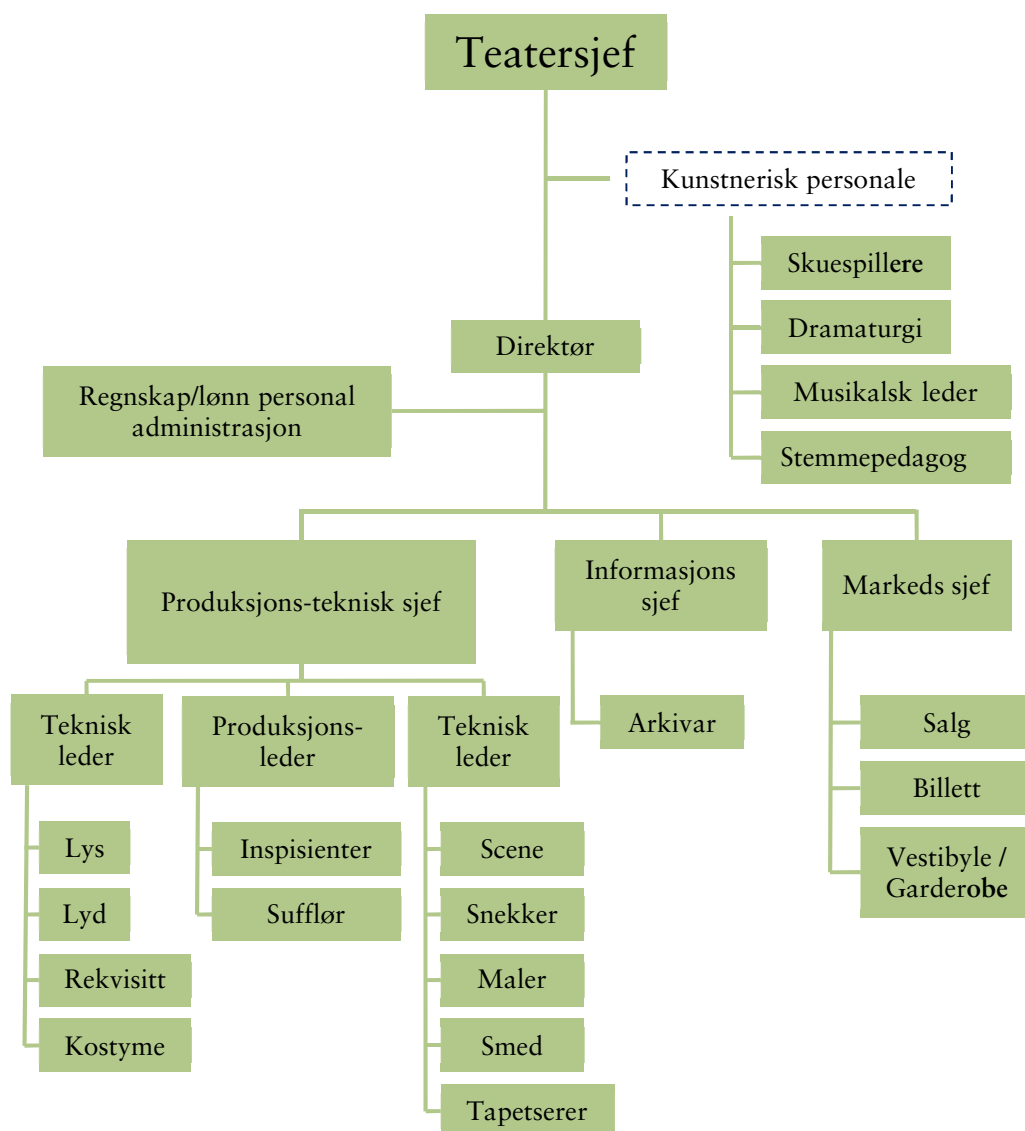
Institusjonsteater, betegnelse for etablert teater som har eget ensemble av skuespillere, en fast teknikerstab og administrasjon. En teaterinstitusjon har egen/egne teaterbygning(er) med én eller flere scener. Teaterinstitusjoner finansieres hovedsakelig ved hjelp av en kombinasjon av offentlige midler og egne driftsinntekter.<sup>9</sup>

Det mest fremtredende kjennetegn ved institusjonsteatrene er at de er «totale institusjoner» der all scenekunstvirksomhet er samlet i en organisasjon. De har vanligvis egne prøvesaler, verksteder, lagre og scener, men de har også resepsjon, publikumsarenaer og andre publikumsfasiliteter. Personalmessig har de både teknisk, administrativt og kunstnerisk personale, som i stor utstrekning er fast ansatt. De representerer et eget økosystem som i liten grad har behov for eksternt samarbeid, selv om slikt samarbeid ser ut til å være økende.

De langt fleste institusjonsteatrene er organisert med en teatersjef og en teaterdirektør, som deler på den daglige ledelsen av teateret. Teatersjefen er den kunstneriske lederen for teateret, mens teaterdirektøren er den administrativt og økonomisk ansvarlige lederen. Institusjonsteateret har som oftest et ensemble med et antall fast ansatte skuespillere. Disse danner kjernen i de oppsetninger som teateret viser, men det engasjeres også innleide skuespillere. Institusjonsteatrene får i dag den største delen av inntektene sine fra sitt årlige offentlige tilskudd. Figur 4 viser et eksempel på et organisasjonskart for et institusjonsteater.

---

<sup>9</sup> Snl.no, <https://snl.no/institusjonsteater> [lest 20.02.2018]



Figur 4: Eksempel på organisasjonskart for institusjonsteater (Kleppe et al. 2010)

Teaterinstitusjoner har vi hatt i Norge i nærmere tohundre år. Et av de aller første teatrene som ble omtalt som et *offentlig* teater, kom med det teateret som ble opprettet av den svenske skuespilleren Johan Peter Strömberg i Christiania i 1827 (Blanc 1899; Gladsø 2004, se også Hyl-land 2018). Det er mulig å se på Strömbergs teater som et tidlig eksempel på et institusjonsteater, selv om det altså ikke mottok noen form for offentlig støtte. Christiania Offentlige Theater fikk utover 1800-tallet følge av andre teateretableringer, med en nyetablering av Christiania Theater (1837–1899), Det Norske Theater (Bergen, 1850–1863), Den Nationale Scene (1873–) og Nationaltheatret (1899–) som de viktigste eksemplene.

Allerede på Christiania Offentlige Theater var dans og ballett en del av scenekunsten. Danse-innslag inngikk som en del av mange av forestillingene. Utover 1800-tallet ble det også presentert dans og ballett på flere ulike teatre, og i 1840 ble vist det som trolig var den første helaftens ballett i Norge. Den ble presentert av den tilreisende danseren August Bournonville (Hansteen

1989, s. 40). På Nationalteatret ble ballett for alvor introdusert med koreografen Gyda Christensen, som i tillegg til å iverksette en egen ballettskole ved teatret, også satte opp en rekke suksessrike danseforestillinger.

Hvordan skal man så i dag definere et *institusjonsteater* og hvilke teatre havner under denne paraplyen? Norges teater- og orkesterforening (NTO), tidligere De Norske teatres forening, har siden etableringen i 1962 vært en arbeidsgiver- og interesseorganisasjon for profesjonelle, offentlig støttede scenekunstinstitusjoner. Blant deres medlemmer finner vi alle teatrene som tradisjonelt har blitt beskrevet som institusjonsteatre. Samtidig finner vi programmerende scener (som vi omtaler i kapittel 2.8) og organisasjoner som ligger i grenseland av denne definisjonen. I tabell 6 har vi samlet NTO-medlemmene og kategorisert dem som henholdsvis *nasjonale* institusjoner, *regionale* institusjoner og *andre*. (Denne inndelingen kommer vi tilbake til i kap. 3.2.1). Hvorvidt institusjonene har en nasjonal eller regional posisjon kan være åpent for debatt og det er ikke gitt at dette skillet er så relevant i det praktiske arbeidet. Forvaltningen har imidlertid operert med et slikt skille, blant annet i statsbudsjettet. I forbindelse med regionreformen og overflytting av oppgaver til fylkene har denne differensieringen fått ny aktualitet. Forslaget om å definere Den Nationale Scene som en regional institusjon har vakt stor debatt.

Definisjonene vi har lagt til grunn for tabellen nedenfor tar i hovedsak utgangspunkt i finansieringsmåte. Som vi skal komme tilbake til i kapittel 4, definerer den norske kulturpolitikken noen av institusjonene som nasjonale, andre som regionale, mens enkelte institusjonslignende organisasjoner tildeles støtte over andre ordninger. Vi har imidlertid kategorisert Carte Blanche som en nasjonal institusjon, siden dette ligger til deres mandat. Riksteatret, som ikke er spesifisert som egen institusjon i statsbudsjettet, har vi også definert som en nasjonal institusjon. I tillegg finnes det to teaterinstitusjoner som mottar støtte primært fra Sametinget, samt Oslo Nye Teater, som får hele sitt tilskudd fra Oslo kommune. Samovarteateret, som finansieres over Nordområdesatsingen, er ikke inkludert i denne oversikten, men kan defineres som en institusjon. Forvaltningsmessig er en slik kategorisering problematisk. I den videre gjennomgangen av teaterstatistikk, benytter vi denne inndelingen.

Tabell 6: Medlemmer av NTO, tilhold og arbeidssted, årstall for etablering, samt vår kategorisering av organisasjonen.

| Teater                        | Sted                         | Etablert    | Type     |
|-------------------------------|------------------------------|-------------|----------|
| Den Nationale Scene           | Bergen                       | 1876        | Nasjonal |
| Den Norske Opera & Ballett    | Oslo                         | 1957        | Nasjonal |
| Det Norske Teatret            | Oslo                         | 1912        | Nasjonal |
| Nationaltheatret              | Oslo                         | 1899        | Nasjonal |
| Riksteatret                   | Oslo (Hele landet)           | 1948        | Nasjonal |
| Carte Blanche                 | Bergen                       | 1990        | Nasjonal |
| Brageteatret                  | Drammen (Buskerud)           | 1998        | Regional |
| Haugesund Teater              | Haugesund                    | 1986        | Regional |
| Hordaland Teater              | Bergen (Hordaland)           | 1988        | Regional |
| Hålogaland Teater             | Tromsø (Troms og Finnmark)   | 1971        | Regional |
| Kilden teater og konserthus   | Kristiansand (Agder)         | 2012 (1991) | Regional |
| Nordland Teater               | Mo i Rana (Nordland)         | 1979        | Regional |
| Rogaland Teater               | Stavanger                    | 1947        | Regional |
| Sogn og Fjordane Teater       | Førde (Sogn og Fjordane)     | 1977        | Regional |
| Teater Ibsen                  | Skien (Telemark og Vestfold) | 1975        | Regional |
| Teater Innlandet              | Hamar (Oppland og Buskerud)  | 2010 (1987) | Regional |
| Teatret Vårt                  | Molde (Møre og Romsdal)      | 1972        | Regional |
| Trøndelag Teater              | Trondheim                    | 1937        | Regional |
| Turnéteatret i Trøndelag      | Verdal (Trøndelag)           | 2017 (1996) | Regional |
| Akershus Teater               | Lillestrøm (Akershus)        | 2005        | Annet    |
| Beaivváš Sámi Nášunálateáhter | Kautokeino (samiske områder) | 1981        | Annet    |
| Bergen Nasjonale Opera        | Bergen                       | 2005        | Annet    |
| Oslo Nye Teater               | Oslo                         | 1959 (1929) | Annet    |
| Scenekunst Østfold            | Sarpsborg (Østfold)          |             | Annet    |
| Teater Manu                   | Oslo (Hele landet)           | 2001        | Annet    |
| Årjelhsaemien Teatere         | Mo i Rana (samiske områder)  | 1985        | Annet    |

## 2.5 Frie grupper

Det andre hovedfeltet av scenekunsten utgjøres av de scenekunstenhetene man omtaler som frie grupper. Disse, og begrepet som betegner dem, forstås vanligvis i relasjon til og av og til i motsetning til den institusjonelle delen av feltet.

I Norden var Eugenio Barba og Odin Teatret pionerer innenfor det frie teaterfeltet. Barba etablerte Odin Teatret i Oslo alt i 1964 – og rekrutterte ungdommer som var blitt refusert ved Teaterhøgskolen, til teateret (Langdalen 2005). Andre frie teatergrupper som ble etablert og gjorde seg gjeldende på 1970-tallet, var Perleporten, Saltkompaniet, Tramteatret og Grenland Friteater (samme sted). Av disse er det bare Grenland Friteater som fortsatt er aktiv. Høvik Ballett (etablert 1969, nedlagt 1990) var den første frie dansegruppen i Norge. Andre frie dansegrupper som ble etablert på 1970-tallet, var Collage og Dans Design. Etableringen av frie grupper var i stor grad kunstnerisk motivert. De frie gruppene ønsket å jobbe med andre metoder enn dem som sto sterkt i institusjonene. Utgangspunktet for dansekunstnere og teaterkunstnere var imidlertid noe annerledes. For dansekunstnerne var etablering av frie grupper også en dyd av nødvendighet all den tid det fantes få arbeidsplasser ved institusjonene (Røyseng 2016).

Det totale antall frie scenekunstgrupper i Norge i dag er vanskelig å fastslå nøyaktig. Ikke minst fordi organiseringsgraden på dette feltet varierer mye. Den nasjonale interesseorganisasjonen



for disse teatergruppene og dansekompaniene – Danse- og teatersentrum (DTS) – har rundt nitti medlemmer, hvorav de fleste er teatergrupper. SSB hevder i sin statistikk at det var 137 teatergrupper og 43 dansegrupper i 2016 (SSB 2016:68). Som vi skal komme tilbake til, er dette tallet svært usikkert og trolig for høyt.

”Fri scenekunst” er blitt stående som et begrep for teater- og dansevirksomhet som foregår utenfor de faste institusjonenes rammer. Begrepet ble, i den nå opphevede *Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst* (fra 1998), definert som ”scenekunst utenfor de offentlig støttede institusjonene”. Langdalen (2005:33) har for sin del formulert en definisjon av en ”fri scenisk gruppe” som

«en fast sammenslutning av frie kunstnere som driver langsiktig teaterarbeid på et kollektivt, demokratisk og solidarisk grunnlag ut fra felles overordnede kunstneriske/politiske målsetninger.»

Den frie scenekunsten skiller seg ifølge Langdalen fra den institusjonaliserte scenekunstvirksomheten (Langdalen 2005:33) som følger:

- de frie virksomhetene er oppstått som frie initiativer utenfor det institusjonaliserte teatret,
- de frie virksomhetene har en begrenset livssyklus,
- de frie virksomhetene er relativt små enheter med få fast ansatte,
- de frie virksomhetene har en lavere grad av intern arbeidsdeling,
- de frie virksomhetene har en lavere grad av formalisering av arbeidsprosessene,
- de frie virksomhetene har ingen egen, fast scene, men driver en distribuert formidling.

Langdalens definisjon og et par av kulepunktene passer trolig bedre på situasjonen slik den var i de frie gruppenes barndom og ungdom på 1970- og 80-tallet. Organisering og kunstnerisk praksis har imidlertid endret seg markant siden da. Interesseorganisasjonen for den frie scenekunsten – Danse- og teatersentrum (DTS) – opererer i dag med en langt videre definisjon av organisasjonsformen til sine medlemmer. DTS snakker om ”produksjonsenheter/sammenslutninger” heller enn om ”frie sceniske grupper”. Ifølge vedtektene kan ”[n]ettverksmedlemskap tegnes av profesjonelle aktører som hovedsakelig arbeider kontinuerlig med egen virksomhet (registrert organisasjonsnummer) innen fri profesjonell scenekunst; herunder kompanier, produsenter m.m.”.

Etter en omlegging av støtteordningene for scenekunst utenfor institusjonene i 1997, ble prosjektorganisering av den frie scenekunstens virksomhet langt vanligere (Berg, Høyland og Leinslie 2007, s. 10). Ti år senere var det en kombinasjon av prosjektorientering og mer stabile enheter som preget feltet: «I dag er det derimot like vanlig å se ensembler holde sammen i mange år, gjerne med en stabil kjerne av kunstnere som knytter til seg andre ved behov» (ibid.). Det er en stor variasjon i dagens frie scenekunsthelt, både i organisasjonsform, arbeidsform, uttrykksform og formidlingsform (jf. Kleppe et al. 2018).

I tråd med ambisjonen om å være kunstnerisk nyskapende markerer den frie scenekunsten av og til gjerne avstand til både institusjonell, privat, kommersiell og populistisk kunstnerisk virksomhet (Bergsgard og Røyseng 2001:29; Langdalen 2005b, se også Fieldseth 2015). Som vi skal komme tilbake til, er det mange som mener at disse opposisjonene er stadig mindre gyldige. Det er ikke lenger klare skillelinjer mellom scenekunstestetikken i og utenfor institusjonene. En beskrivelse fra *Scenekunst nå* kan illustrere noe av denne utviklingen: «Tverrkunstneriske uttrykk

(...) sto lenge i opposisjon til de store kunstinstitusjonene. I dag finner vi imidlertid hybride uttrykk både innenfor og utenfor institusjonen. (Berg, Høyland og Leinslie 2007:9)»

Mangfoldet av fri scenekunst rommer i dag en rekke ulike aktører der både organisering, kunstnerisk praksis og formidling varierer. En del grupper, særlige de tidlige gruppene, organiserer sin virksomhet ikke ulikt institusjonene, med faste lokaler, permanent administrativt og teknisk personell, en langsiktig planleggingshorisont og gjerne en sterk tilknytning til lokalsamfunnet. Andre grupper kan bestå av en eller to kunstnere som jobber langsiktig med sitt kunstnerskap, men der de permanente strukturene er svært begrenset. Noen frie scenekunstnere setter opp produksjoner som ikke skiller seg nevneverdig fra det scenespråket som finnes ved institusjonsteatrene, mens andre har en bevisst strategi om å skape noe nytt og annerledes. En stor del av den frie scenekunsten er rettet mot barn og unge gjennom et stort antall DKS forestillinger. Dette har blitt den største og viktigste målgruppen for det frie feltet de siste femten årene. Samtidig retter flere grupper seg også mot et særlig interessert publikum som de gjerne møter på scener og festivaler over hele verden. For denne delen av det frie feltet betyr gjerne lokalisering lite. De beveger seg over landegrensene når de gjør research, i prøveperioder der de gjerne er i «residence» i ulike land, og til sist når de spiller forestillingene.

De frie sceniske gruppene ble – i Norge som i Europa for øvrig – etablert som alternativer og i opposisjon til institusjonsteatrene (se f.eks. Brauneck 2017). De representerte alternative kunstneriske, politiske og organisatoriske ideer. Det hevdes gjerne at den frie scenekunsten ble etablert spesielt seint i Norge, og at den fikk mindre solid fotfeste her enn i våre naboland (Bergsgard og Røyseng 2001). Det kan dels skyldes at noen av de alternative ideene ble virkeliggjort gjennom opprettelsen av regionteatre på 1970- og 80-tallet. I starten satset regionteatrene for eksempel på allmannamøtestyring – uten en fast teatersjef. Dels kan den seint etableringen skyldes at de alternative ideene i noen grad ble tatt opp og forsøkt integrert i de faste institusjonene (jf. oppsøkende politisk teater (f.eks. stykket *Svartkatten*) og biscene (Torshovteatret) ved Nationaltheatret).

## 2.6 Private teatre og teaterprodusenter

---

Privat teaterdrift har en lengre tradisjon enn offentlig støttet teaterproduksjon. Når faste tilskudd til teatre ble innført så sent som rett før annen verdenskrig, hadde det vært drevet privat teaterproduksjon i Norge siden 1700-tallet. Parallelt med etablering av større institusjoner har det blitt produsert bredere og mer kommersielt preget underholdningsteater hele tiden. På den måten kan vi litt skjematisk snakke om parallelle teatertradisjoner over en svært lang periode. Christianias teaterpublikum kunne høsten 1912 se åpningsforestillingen til Det Norske Teatret (Jeppe på Bjerget) i Universitetsgata, eller gå 150 meter for å se en av kabaretene til Bokken Lasson på Chat Noir.

I norsk teater har samarbeidet mellom privat teatre og andre deler av feltet vært begrenset. Dette skiller seg f.eks. fra hva som er tilfelle i Storbritannia, hvor det er et tettere forhold mellom den offentlig subsidierte og den private teatersektoren. I England er det heller regelen enn unntaket at subsidierte teatre co-produserer med en privat aktør med en målsetting om at stykket skal spilles på de private teatrene på Londons West End etter at det er spilt på det subsidierte teatrene. En stor del av inntektene til de subsidierte teatrene kommer dermed fra opphavsrettsmidler

betalt av privatteatrene. Eksempler på dette er store produksjoner som *Les Misérables* og *War Horse* (jf. Fisher 2008).

I Norge er det hovedsakelig i Oslo at private teatre utgjør en vesentlig del av teatertilbudet i dag. De private teatrene og scenene formidler gjennomgående musikaler, show, revyer og underholdningsteater. En viktig del av den private delen av scenekunstmrådet er også stand up-forestillinger, som med etableringen av *Latter* på Aker Brygge fikk en fast scene.

Selv om samarbeidet mellom private teater og institusjonsteater har vært begrenset i Norge, finner vi i dag et relativt omfattende samarbeid knyttet til gjestespill ved institusjonsteatrene. Som vi senere skal se, er en vesentlig del av gjestespillene produsert av private produsenter.

Selve teateret og den fysiske scenen i privat teaterproduksjon er gjerne kun et lokale som leies ut til produksjon av forestillinger. De som står for den faktiske produksjonen av de ulike forestillingene, er som regel et produksjonsselskap, av og til alene og av og til i samarbeid med andre produsenter eller produksjonsselskap. Dette er en vanlig måte å organisere teaterdrift på i denne delen av scenekunstsektoren. Drift av scenekunstlokalene og produksjon av forestillinger er delt, og de opererer prinsipielt som to ulike former for forretningsdrift. Samtidig er de nødvendigvis relatert til hverandre, også gjennom de ulike rollene enkeltaktører har. Flere aktører i dette feltet er både involvert i den forretningsmessige driften av scenene og i den konkrete produksjonen av forestillinger.

Det private delfeltet i Norge er en kommersielt viktig del av teaterfeltet som sådan, men er ganske usynlig når det gjelder kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning. Ikke desto mindre utgjør private teatre en integrert del av teaterfeltet, og en plausibel hypotese er at de har blitt mer integrert i denne sektoren i løpet av de siste to tiårene.

Privat sektor er preget av fraværet av offentlige midler, som er den enkleste måten å definere denne sektoren på. Organisatorisk er disse teatrene like private som de fleste frie teatergruppene, men når det gjelder økonomisk støtte, er verken Kulturdepartementet, Norsk kulturråd eller noen annen offentlig etat eller støtteordning involvert i de private teatrenes virksomhet. Forskere på kulturpolitikk forholder seg gjerne til kulturarbeid som er godt dokumentert og kulturarbeid som er empirisk synlig gjennom inkludering i offentlig kulturpolitikk. Når det gjelder de private teatrene, er det lite statistikk og rapportering m.m. som kan tjene til å beskrive dette delfeltet.

I rapporten *Kunst i tall 2016* finner vi enkelte tall som antyder at den private delen av scenekunstfeltet representerer en vesentlig andel av dette feltets inntekter. I en oversikt over inntekter fordelt på ulike teateruttrykk, representerer kategorien revy/show/standup, som domineres av private aktører, 24% av de samlede inntektene. Dette er den nest største kategorien, med Teater som den største, med 42% av inntektene. Denne kategorien inkluderer imidlertid musikaler og musikkteater, hvor også private aktører spiller en viktig rolle. Med andre ord er den private sektors andel av scenekunstfeltets inntekter etter alt å dømme godt over 25%.

## 2.7 Amatørteater

---

Som tilfellet er med privat teaterdrift, er det heller ikke noe stort kunnskapsgrunnlag rundt amatørteater i Norge. Samtidig er det liten tvil om at amatørteater, av og til i samarbeid med profesjonelle krefter, og av og til på egen kjø, spiller en viktig rolle for mange teaterinteresserte i Norge.

Det vi vet om amatørteatervirksomhet i Norge, stammer for en stor del fra rapporter og informasjon som interesseorganisasjonene selv har tatt initiativ til å samle inn eller iverksette. Paraplyorganisasjonen Teateralliansen publiserte i 2017 en undersøkelse om amatørteaterfeltet (Teateralliansen 2017). I denne kan vi blant annet lese at (tre av) alliansens medlemsorganisasjoner (Frilynt Norge, Noregs Ungdomslag og Norsk Amatørteaterforbund) samlet rundt en halv million publikummere i 2016, fordelt på rundt 500 produksjoner og 2500 forestillinger. Til sammen organiserer de tre medlemsorganisasjonene rundt 650 lokale teaterlag. I tillegg til Teateralliansen har dette feltet også organisasjonen SceneFolk, som er en sammenslutning av Hålogaland Amatørteaterselskap, Vestlandske Teater, Buskerud Teater og Norsk revyfyaglig senter.

Amatørteater defineres vanligvis som ulønnet, frivillighets- og fritidsbasert scenekunst, satt i motsetning til profesjonelt teater: «Amatørteateret skiller seg idealtypisk fra profesjonelt teater ved at deltakerne hengir seg til disse aktiviteten på fritiden snarere enn som et levebrød og ved at aktivitetene ikke forutsetter formell utdanning eller medlemskap i et profesjonsfelleskap» (Holm og Walday 2017:21f). Samtidig er dette av og til en vanskelig grense å trekke, blant annet fordi det er en forbindelse mellom amatørvirksomhet og profesjonell virksomhet som kan være ganske tett. For det første har gjerne et stort flertall av de profesjonelle scenekunstnerne en viss bakgrunn fra eller erfaring med amatørteater. For det andre er det åpenbart at det er et samarbeid mellom disse delene av scenekunstmrådet. Amatørteatre og lokallag benytter ofte profesjonelle instruktører, kursholdere og av og til enkeltstående scenekunstnere<sup>10</sup>. Og motsatt, profesjonelle oppsetninger benytter av og til amatører og frivillige, enten som en del av det større apparatet rundt oppsetningen, eller også i selve forestillingene. I evalueringen *Operasjon operasjon*, så vi at for mange av region- og distriktsoperaene, spilte lokale amatører en vesentlig rolle for muligheten til å sette opp operaforestillinger (Berge et al. 2016). Omfanget av samarbeidet med amatører varierte mellom institusjonene, men overordnet er det liten tvil om at denne typen virksomhet langt på vei er avhengig av et samspill mellom profesjonelle og amatører.

Finnes det en kulturpolitikk for amatørteatrene? Selv om amatørteatrene er viktige for egenaktivitet på scenekunstmrådet, utgjør de ikke noen sentral del av dette områdets kulturpolitikk. Samlet utgjør statlige midler til amatørteaterformål i overkant av 30 millioner kroner (2016), hvorav 25 millioner fordeles over statsbudsjettet og de resterende stammer fra spillemiddelfinansiering. Frem til 2015 fordelte paraplyorganisasjonen Norsk Teaterråd de statlige midlene til amatørteaterformål. Siden Norsk Teaterråd ble avviklet i 2015 har feltet vært i stor endring og fordelingen av de statlige midlene til amatørteaterformål har vært gjort med flere ulike organisasjoner.

---

<sup>10</sup> Jf. <http://natf.no/blog/profesjonelle-amatorer/> for en beskrivelse av to eksempler på samarbeid mellom amatører og profesjonelle.

En rapport fra 2017 evaluerer Kulturdepartementets tilskudd til amatørteaterfeltet (Holm og Walday 2017). Denne konkluderer blant annet med at tilskuddene et godt stykke på vei bygger opp under intensjonene om å fremme aktivitet, mangfold og kompetanseheving. Samtidig er det en organisatorisk spredning i dette feltet, der en økt grad av kommunikasjon og koordinering kunne bidratt til å få bedre effekt av tilskuddene, ifølge evalueringen. Rapporten anbefaler at det nåværende tilskuddssystemet endres (Holm og Walday 2017, s. 12).

## 2.8 Programmerende scener, festivaler, kulturhus og visningssteder

De programmerende scenene har alle tydelige kunstneriske visjoner, forvaltet gjennom en teatersjef som er ansvarlig for programmeringen av innholdet. I tillegg til å være en visningsarena, stiller de ofte lokaler til disposisjon som prøvelokalet for scenekunstgruppene den siste tida før visning. Flere av scenene er også aktivt med i produksjonen av forestillingen som medprodusenter. En tilsvarende rolle har en del scenekunsthospitaler. Noen av disse er tilknyttet de programmerende scenene (Oktoberdans, Bastardfestivalen, Oslo Internasjonale Teaterfestival), mens andre arrangeres av kunstnere (Teaterfestivalen i Fjaler, Stamsund, Ravnedans, Dansefestival Barents).

Tabell 7 viser en oversikt over antall forestillinger og publikum fordelt på egenproduksjoner, samproduksjoner og gjestespill ved programmerende scener i 2016. Som programmerende scener er det gjestespill, altså ferdigprodusert forestillinger, som utgjør den største delen av virksomheten. Samproduksjoner utgjør også en vesentlig del av virksomheten. Dette innebærer at scenen er delaktig i utviklingen av forestillingen. Egenproduksjoner er forestillinger produsert av scenen. Dette er i utgangspunktet en virksomhet som programmerende scener ikke driver med i særlig grad. Eksempler på egenproduksjoner fra oversikten nedenfor er festivaler eller BIT Teatergarasjens konsept «Prøverommet<sup>11</sup>».

Tabell 7: Forestillinger og besøkstall for programmerende scener i 2016. (kilde: Scenestatistikk.no)

| Teater                   | Forestillinger | Publikum Egenproduksjoner | Publikum Samproduksjoner <sup>12</sup> | Publikum Gjestespill |
|--------------------------|----------------|---------------------------|----------------------------------------|----------------------|
| BIT Teatergarasjen       | 274            | 2720                      | 4334                                   | 2979                 |
| Black Box teater         | 218            | 651                       | 4301                                   | 10307                |
| Dansens Hus              | 197            | 3147                      | 8881                                   | 9447                 |
| Teaterhuset Avant Garden | 140            | 56                        | 1974                                   | 10753                |
| <b>Totalsum</b>          | <b>829</b>     | <b>6574</b>               | <b>19490</b>                           | <b>33486</b>         |

En annen kategori av programmerende visningssteder er kulturhusene. Selv om de ofte ikke har en kunstnerisk programmerende ambisjon som hovedmålsetting, er de ikke-produserende scener med til dels gode tekniske fasiliteter. I undersøkelsen *Arena, kunst og sted* svarer 84 % av de allmenne kulturhusene at de er godt eller meget godt tilpasset visning av teaterforestillinger. 69

<sup>11</sup> <http://bit-teatergarasjen.no/proeverommet>

<sup>12</sup> Eksklusiv samproduksjoner formidlet av samarbeidspartner.

% svarer det samme på spørsmålet om tilpasning til samtidsdans (Brandser et al. 2015). Når antallet slike allmenne kulturhus ble estimert til 100, vil det enkelt si at det finnes 84 slike hus i Norge der fasilitetene for teater er gode. Kulturpolitisk har det også blitt satset vesentlig på slike hus de siste 15-20 årene. I Aftenpostens gjennomgang av kulturhus bygd eller planlagt i perioden 2003-2018 kommer det fram til at til sammen 60 hus med en samlet kostnad på 14 milliarder kroner har blitt bygd. Kulturhusene har lang tradisjon for å vise scenekunst gjennom Riksteatrets oppsetninger og gjennom turneer fra regionteatrene, men deres praktiske og kunstneriske kapasitet begrenser seg ofte til visninger av forestillinger som er klargjort for turne og som raskt kan monteres opp og ned. De fleste kulturhusene har heller ingen produksjonsmessig eller kunstnerisk kompetanse som kan bidra til forestillingen, slik vi de programmerende scene gjør.

Noen kulturhus har likevel påtatt seg et større ansvar som visningssted for fri scenekunst. I dag har Bærum kulturhus og Sandnes kulturhus et særskilt ansvar for dans og mottar tilskudd fra Kulturrådets støtteordning *Regionale kompetansesentra for dans* og *Arrangørstøtte scenekunst*.

## 2.9 Organisasjoner på scenekunstheltet

---

Det norske kunstlivet er både preget og formet av sterke organisasjoner og en høy grad av organisering. Dette har blant annet blitt omtalt som «den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk» (Mangset 2015). Dette innebærer at interesseorganisasjoner har hatt og har betydelig innflytelse på kulturpolitikken, selv om det er tegn på at denne innflytelsen er i ferd med å bli mindre. Organisasjonene har uansett vært viktige pådrivere for akseptable lønns- og arbeidsvilkår for kunstnere, og kanskje i særlig grad for skuespillere.

To nøkkelområder for organisasjonenes betydning i scenekunstens økosystem, er tarifflønn og faste ansettelser. For det første er mange av skuespillerne omfattet av et avtaleverk som på linje med øvrige deler av norsk arbeidsliv er forhandlet frem mellom arbeidsgiver- og arbeidstagerorganisasjoner. Et eksempel på dette er *Overenskomst for teatre*, en avtale mellom arbeidsgiverorganisasjonen Spekter (som NTO tilhører) og Skuespillerforbundet/Norske dansekunstnere<sup>13</sup>. Denne avtalen regulerer rettigheter og plikter for ansatte skuespillere og dansere, blant annet forhold knyttet til arbeids- og prøvetid, turneplikt og behov for å tre inn i roller på kort varsel. Innenfor det frie feltet har man ikke hatt en like sterk todeling mellom arbeidsgiver- og arbeidstakersiden. Tariffavtaler og forutsigbare lønnsbetingelser har også vært et viktig punkt for interesseorganisasjonen Danse- og teatersentrum, som representerer mange av de frie scenekunstgruppene, mens fagforeningenes krav til det frie feltet har vært mindre.

## 2.10 Publikum og kritikk av scenekunst

---

Ingen beskrivelse av scenekunstheltet vil være komplett uten at mottagerne av scenekunst inkluderes som en type aktør. Dette gjelder både publikum, og det man kanskje kan kalle de profesjonelle mottagerne – kritikerne. Et av flere kriterier for å oppfatte scenekunst som scenekunst er at kunstformen rent faktisk viser frem for noen. Scenekunst er performativ kunst, og på

---

<sup>13</sup> Jf. [http://spekter.no/Global/Avtaler\\_protokoller/Avtaler2014/Spekter\\_Overenskomst\\_teater\\_dans\\_Web.pdf](http://spekter.no/Global/Avtaler_protokoller/Avtaler2014/Spekter_Overenskomst_teater_dans_Web.pdf) [lest 01.11.17]

mange måter kunst som konstitueres av at den iscenesettes foran et publikum. Sammensetningen av, størrelsen på og interessen til dette publikummet er også et tilbakevendende tema i diskusjonen om scenekunsten og scenekunstens politikk.

Det finnes nokså få kvalitative studier av scenekunstens publikum – studier som undersøker motivasjoner for å oppsøke scenekunst, den generelle interessen for denne kunstformen, alternativt fravær av interesse og årsaken til en manglende interesse. Interessen for sammensetningen av publikum og muligheten til å påvirke denne har imidlertid økt de seneste ti årene, blant annet synlig gjennom begrep som publikumsutvikling og en organisasjon som Norsk publikumsutvikling. Når man har diskutert *publikumsutvikling* i Norge, har dette blant annet vært knyttet til en ambisjon om en utvikling – både kvantitativt og kvalitativt – av scenekunstens publikum.

Når det gjelder kvantitative oversikter, har man gjennom flere tiår med kulturstatistikk undersøkt den norske befolkningens besøk på kulturinstitusjoner og bruk av kulturtilbud. SSBs kulturstatistikk viser for eksempel at i 2016 var det rundt 1,9 millioner besøk ved teater og opera og 844 000 besøk ved frie danse- og teatergrupper. (Som vi skriver om andre steder i denne rapporten, hefter det imidlertid en del usikkerhet ved tallet på besøk ved de frie gruppenes forestillinger.) I tillegg kommer besøk ved amatørteaterforestillinger, som altså som nevnt ovenfor anslås til å ligge på rundt 500 000 årlig. Her vet vi i liten grad om dette inkluderer dobbeltregistrering av forestillinger og publikum. Generelt er det en del mangler ved den norske scenekunststatistikken, noe som gjør det utfordrende å identifisere tydelige kvantitative utviklingstrekk.

Litt avhengig av hvilket tidsperspektiv man anlegger, varierer det om man ser en tydelig økning i publikumsinteressen for scenekunst eller ikke. Dersom man bruker SSBs tidsserier tilbake til 2001, er det en betydelig økning i begge typer scenekunstbesøk mellom 2001 og 2016. Dersom man ser utviklingen over en 8-10 årsperiode, er den langt mer stabil (SSB 2017, s. 68ff) for den institusjonelle scenekunsten. For de frie gruppene er det både store variasjoner og en brutto økning i samme periode, men her er det altså større grad av usikkerhet knyttet til tallgrunnlaget.

En annen etablert indikator for scenekunstoplikummet finner vi i SSBs kulturbarometer, som publiseres hvert fjerde år. Denne inkluderer blant annet undersøker hvor stor andel av befolkningen som har brukt de ulike kulturtilbudene i løpet av de siste 12 månedene. Disse tallene viser også en ganske stor grad av stabilitet over tid. Tallene fra SSB er fordelt på tre ulike kategorier innenfor scenekunst: Teater/musikal/revy, Ballett-/danseforestilling og Opera/operette. Meget grovt sagt er det halvparten eller rett under halvparten av den norske befolkningen som oppsøker teatre i løpet av et år. Selv om det også er en viss variasjon, er det ingen entydig utvikling i disse tallene: I 1991 oppga 44 prosent å ha besøkt teater/musikal/revy, mens tallet i 2012 var 45 prosent. På lignende vis oppga 50 prosent å ha besøkt teater/musikal/revy *både* i 2000 og i 2012 (Vaage 2016). På de to andre scenekunstkategoriene er det en viss økning å spore i den samme perioden. Mellom 1991 og 2012 stod andelen som besøkte en ballett-/danseforestilling og opera/operette fra henholdsvis 8 til 14 prosent og 5 til 8 prosent. Mellom 2012 og 2016 var det ingen endring i disse tallene.

En del av scenekunstens mottakerapparat finner vi i den profesjonelle kritikken av denne kunstformen. Kritikken fyller flere funksjoner. I tillegg til å representere en løpende kvalitetsvurdering av produsert scenekunst, fungerer den også som dokumentasjon av konkrete scenekunstpro-

sjekter. Hvor sentral denne er for scenekunstens utvikling, for publikum og for en løpende samtale om scenekunst, varierer med hvilken del av scenekunsten man snakker om. Det er også liten tvil om at det har vært en betydelig endring for kritikkens vilkår og synlighet i de siste 15-20 årene. Den vurderingen som foretas av scenekunstkritikere, foregår i større grad enn tidligere i nettaviser, på blogger og i fagtidsskrift (jf. Hylland 2018). Antallet og omfanget av teaterkritiker i den trykte dagspressen er kraftig redusert. Der riksaviser som *Aftenposten*, *VG* og *Dagbladet* tidligere hadde fast ansatte scenekunstkritikere, er det i dag stort sett frilansere som skriver anmeldelser. Og der en anmeldelse i *Dagbladet* i 1995 kunne inneholde rundt 4000 tegn, er omfanget av en typisk anmeldelse i samme avis i dag rundt 2000 tegn eller mindre. *Dagbladets* kritiker Inger Merethe Hobbestad beskriver situasjonen slik:

Mye av kritikken mot dagspresseanmeldelsene etterlyser mer, større dybde, flere eksempler og detaljer. Til dette må jeg bare si at det skulle jeg gjerne kommet med. Men en begrensning på to tusen tegn inkludert mellomrom, som er vanlig, gjør at dersom jeg legger inn en setning i stedet for et adjektiv om scenografien, må jeg ta ut omtalen av en av de sentrale skuespillerprestasjonene.<sup>14</sup>

Therese Bjørneboe, scenekunstkritiker, beskriver forholdet mellom anmeldelsenes omfang og innhold som følger:

I et format på 2500 eller 3500 tegn [...] er det umulig å yte de funksjonene man ønsker rettferdighet. [...] Når man er nede på bare 3000 tegn, fyker ikke bare skuespillere og scenografer ut. Man må også ofre mange gode poeng knyttet til forberedelser og fordypning i stoffet.<sup>15</sup>

Denne utviklingen har kommet parallelt med og kanskje også ført til at scenekunstkritikken publiseres i andre kanaler, særlig digitale. Nettstedet *Scenekunst.no* er et sentralt eksempel på denne utviklingen (se også Bjerke og Halvorsen (2017) for en analyse av digitalisering av tidskrift og kritikk).

---

<sup>14</sup> Hobbestad 2013.

<sup>15</sup> Bjørneboe 2013.



### 3. Produksjon og distribusjon: samvirke, samarbeid og samspill

Dette kapittelet beskriver de to sentrale delene av den prosessen som ligger til grunn for den faktiske scenekunsten – produksjon og distribusjon. Vi ser nærmere på noen kjennetegn ved disse to elementene, samt på variasjonsbredde i og utvikling av disse. Videre går vi inn på samarbeid og samvirke både mellom ulike aktører og mellom ulike deler av scenekunstens produksjonsprosess.

#### 3.1 Produksjon

---

Scenekunsten er preget av en stor variasjon i uttrykksformer, der noen av disse ligger langt nærmere det som har blitt beskrevet som det postdramatiske teateret – scenekunst der betydningen av en dramatisk tekst som alle tings utgangspunkt har blitt minimal eller forsvunnet helt; eller forestillinger der skillet mellom dans, teater, performance og bildekunst er uvesentlig (jf. Fieldseth 2015: 22). Deler av den frie scenekunsten er preget av en annen type regi, en annen type forhold til publikum, en øyeblikkskunst og en uforutsigbarhet som skiller seg fra den tradisjonelle scenekunsten. Noen av produksjonene i den frie scenekunsten er preget av å være steds-spesifikke, *site specific*, i den betydningen at stedet for visningen, gjerne utenfor en tradisjonell scene, er en integrert del av produksjonen. Slik blir det også mer utfordrende å skille mellom hva som er det kunstneriske produktet, produksjonen, og hva som er distribusjonen og formidlingen av det. Kunstformidlingsarenaen blir en del av og ikke en passiv infrastruktur for scenekunsten. Et annet trekk som preger noen av produksjonene innenfor fri scenekunst, og da særlig de som opererer innenfor dansekunsten, er det som har blitt referert til som teatral dans (Leirvåg 2016), hvor danseuttrykket inkluderer teatrale elementer, og utfordrer det skarpe skillet mellom dansekunsten og teaterkunsten som separate uttrykksformer.

Selv om det, som vi diskuterer flere steder i denne rapporten, er mindre skarpe skiller mellom institusjonsteatrene og den frie scenekunsten enn tidligere, kjennetegnes de fremdeles av ulike måter å utvikle eller planlegge en produksjon på. Mens utviklingen av en produksjon innenfor fri scenekunst gjerne tar utgangspunkt i et kollektivt kunstnerskap, en kunstnerisk idé som utvikles i og gjennom produksjonsprosessen, må en produksjon innenfor institusjonene (også) involveres i et langt mer kompleks apparat for programmering, scene- og publikumskapasitet, markedsføring, sceneteknikk, dramaturgi og scenografi. Produksjonsprosessene innenfor institusjonsteatrene må på en og samme tid ta hensyn til de fysiske scenene og den tilgjengelige sceneteknikken, det tilgjengelige, fase ensemble, produksjonenes potensial for inntjening, samspill mellom de ulike scenene m.m.

I sin egnevaluering i forbindelse med den institusjonsevaluering som ble gjennomført i 2013, beskrev Nationaltheatret den produksjonsprosessen som ligger bak teaterets oppsetninger. Denne beskrivelsen kan representere noen av særtrekkene ved planlegging av produksjoner i (de større) institusjonsteatrene:

For å skape det best mulige utgangspunkt for den enkelte produksjon må teatret ha god oversikt over totalproduksjonen slik at hensiktsmessige rammer settes for den enkelte produksjon. Ressursutnyttelsen vurderes derfor på bakgrunn av de samlede kunstneriske, produksjonstekniske, kommunikative og økonomiske behov. (...) Målsettingen er at de kunstneriske mål og ambisjoner sammenstilles med bruk av og tilgang på ressurser på en slik måte at dette sikrer best mulig kunstnerisk kvalitet og ressursutnyttelse for den enkelte oppsetning og totalt sett.

Grunnlaget for sammenstillingen er teatersjefens repertoarplanlegging som gjøres gjennom forstudier og utredninger av ønskede produksjoner. Sammenstillingsverktøyet tar sitt utgangspunkt i at teatret har en grunnbemanning av skuespillerårsverk, produksjonstekniske grunnbemanning på de forskjellige scener, samt teatrets tilgjengelige lokaler og utstyr. Produksjonsteknisk grunnbemanning og utstyr er da tilpasset behovene de svært forskjellige scenene stiller. Med dette som utgangspunkt utredes behovet for ressursbruk i form av variable kostnader på hver enkelt produksjon, kalt et produksjonsbudsjett. Dette er kunstneriske engasjementer, materialkostnader for produksjon av design, nødvendig leie av utstyr eller innkjøp av tilvirkningstjenester, opphold, dietter og reiser for gjestende kunstnere, rettigheter og royalties, og kostnader til engasjement av produksjonsteknisk stab som ikke løses med teatrets grunnbemanning. Grunnlaget for disse kostnadene er teatersjefens visjon, målsetting og konsept for produksjonen.» (Nationaltheatret 2013: 35<sup>16</sup>)

Det er to grunnleggende forskjellige måter å produsere scenekunst på innenfor rammene av en institusjon. Disse kaller man gjerne *en suite* (eller, i operaverden, *stagione*, italiensk for «sesong») på den ene siden og *repertoarteater* på den andre siden. Å spille *en suite* eller *stagione* innebærer at man spiller (hovedsakelig) én og én forestilling av gangen, etter hverandre (*en suite*), og konsentrerer de fleste av ressursene på denne forestillingen. Etter at denne er spilt ferdig, går man over på neste hovedproduksjon. I motsatt fall, som repertoarteater, har man flere forestillinger på et repertoar som kan rullere, forestillinger man tar av og setter opp igjen, i tråd med etterspørsel, scenekapasitet m.m. Dette vil i de fleste tilfeller forutsette at man har tilgang på et fast, kunstnerisk personale, en teknisk stab m.m., som gjør at avstanden fra repertoar til faktisk produksjon er kort. Dersom man spiller *en suite*, vil det åpne for en større grad av innleid personale, som er engasjert kun til den enkelte produksjon. For institusjonene selv vil det være både fordeler og ulemper med begge produksjonsmodellene, og mange av institusjonene opererer i praksis med en slags blandingsmodell.

I sin egenevaluering fra 2015, beskriver Den Norske Opera & Ballett fordeler og ulemper med de to måtene å produsere *opera* på slik:

Når en spilleplan fastlegges, er det en rekke hensyn som må tas. Både kunstneriske, økonomiske, praktiske og organisatoriske faktorer legger premisser. En av de viktigste føringene er selve strukturen, om man velger en stagione- eller repertoarstruktur eller

---

<sup>16</sup> Jf. [https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/kulturvern/avdelingen/hoering\\_pliktaavleveringsloven/nationaltheatret-evaluering.pdf](https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/kulturvern/avdelingen/hoering_pliktaavleveringsloven/nationaltheatret-evaluering.pdf)

noe midt imellom. Et rent stagione-system spiller operaene *en suite*, det vil si huset konsentrerer seg om en oppsetning av gangen. DNO&B har så langt nesten rendyrket denne modellen. Selv om ballett - og opera - forestillinger har blitt spilt parallelt, og selv om det og av og til har variert mellom ulike operaoppsetninger i samme periode, er det i prinsippet stagione-modellen som har rådet, og husets produksjonsprosess har vært innrettet etter den.

Begge systemene har fordeler og ulemper. Det rene stagione-systemet foretrekkes utvilsomt av regissører og scenografer, fordi hele husets apparat står til rådighet i prøveperioden. På mange måter er det også enklere for husets krefter, da man kan konsentrere seg om én ting av gangen. Ikke minst gjelder det disponeringen av tiden på Hovedscenen, som alltid er flaskehalsen på et operahus. Men det er også den dyreste modellen, der det brukes størst ressurser pr. nyproduksjon, og ikke minst en modell som sterkt begrenser antall forestillinger i løpet av hele sesongen. Ulempen ved det rene repertoar-systemet er at forestillingene blir underprøvde. Det blir ikke tid til tilstrekkelige prøver som skal garantere det kunstneriske resultatet. Repertoar-systemet krever dessuten et stort fast ensemble, da man hele tiden er avhengig av å ha svært mange sangere til disposisjon, i tillegg til at kor og orkester må være så stort at det i utstrakt grad kan alternere. (DNO & B 2015, s. 13f)<sup>17</sup>.

Institusjonen skriver videre at de ønsker å gå over til et «semi-stagione»-system, der de også setter opp repriser mellom nyproduksjonene, både for den faglige utviklingens skyld og for å utnytte de kunstneriske og tekniske ressursene bedre (s. 16f).

De er ikke alene om en slik dreining. Rogaland teater har lagt om fra en *en-suite*- til en repertoarmodell, og Trøndelag Teater har også endret produksjonsmodellen til repertoarteater. Det Norske Teatret har lagt om produksjonsprosessen til en repertoarmodell, og denne omleggingen ble i evalueringen av DNT gitt en del av æren for de gode resultatene ved dette teatret de siste årene, samtidig som både ulemper og fordeler ved modellen trekkes frem: «Panelet er i alle fall positivt til repertoarteater og meiner fordelane veg opp for ulempene, under føresetnad av at ein løyser slike utfordringar som er peika på ovanfor.» (s. 19). I sin egenevaluering peker Nationaltheatret på de *alltid* har produsert som repertoarteater, som det eneste blant de norske teatrene. De beskriver denne modellen og særtrekkene med den på denne måten:

Nationaltheatret er det eneste teatret i Norge som gjennom hele sin historie har spilt forestillinger i repertoar. Det vil si at vi over lengre tidsperioder veksler mellom å spille flere oppsetninger innenfor den enkelte spilleuke. Dette gir publikum et bedre og rikere teatertilbud over tid. Det gir teatret mulighet til å spille de oppsetninger som publikum gjerne vil ha mer av over lengre tid og de oppsetninger som har svak publikumsoppslutning kortere.

---

<sup>17</sup> Jf. [https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2f0/dno-egenevaluering\\_dnob\\_2015.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2f0/dno-egenevaluering_dnob_2015.pdf)

Dette gir også teatret en mulighet til risikodemping i forhold til å sørge for å holde publikumsbelegget og dermed også billettinntektene på et nivå som holder økonomien i balanse. Måten dette gjøres på er ved å forlenge en oppsetning som har godt salg, eller ved å sette inn en tidligere oppsetning som publikum etterspør når publikum svikter en oppsetning i for stor grad. Teatret unngår med dette store tap som følge av publikumssvikt. Tankegangen overføres i en viss grad også til repertoarplan - leggingen ved at teatret kan ta risiko også på Hovedscenen med fornyende og utfordrende oppsetninger som ikke har et trygt publikumsgrunnlag, så lenge vi parallelt spiller oppsetninger hvor det er rimelig å kunne regne med svært godt besøk.

Det at vi spiller i repertoar innebærer i utgangspunktet en langt mer komplisert logistikk i benyttelsen av alle typer ressurser i teatret – det være seg skuespillere, teknikere, scener og utstyr – enn om vi spilte slik andre teatre spiller; dvs én oppsetning av gangen ("en suite"). Når vi så ønsker forlengelse eller avkorting av spilletiden forsterkes den kompliserte ressursfordelingen ytterligere fordi benyttelse av alle ressurser henger sammen og vi er avhengig av at alle ressurser kan flyttes på samtidig; det være seg skuespillere, teknikere, forestillinger i prøve og utstyr. (Nationaltheatret 2013, s. 23)

Forutsetning for repertoarspillingen er en relativt stor fast stab. Repertoarspillingen forutsetter kontinuerlige omstilling og "flerbruk" av ressursene. Kortfattet kan vi si at vi benytter de fleste ressurser i mange oppsetninger samtidig. Vi kjenner ikke til at det har vært gjort beregninger på hvorvidt repertoarspillingen er mer kostnadseffektiv enn å spille "en suite", og skal derfor heller ikke anta det her. Det vi imidlertid vet er at det gir et rikere repertoartilbud til publikum da mange oppsetninger får et langt liv og publikums mulighet til å oppleve dem øker.

Det er altså både fordeler og ulemper med repertoarspilling. Det er likevel verdt å påpeke at den norske modellen med faste ensembler, og dermed fast ansatte skuespillere, har røtter tilbake i repertoarbevegelsen og den kollektive teatertradisjonen som Konstantin Stanislavskij og Vladimir Nemirovich-Danchenko etablerte i Moskva rundt forrige århundre. Utgangspunktet for denne teatertradisjonen var at teateret skulle holde seg med et ensemble bestående av ulike type skuespillere som kunne spille et stort antall roller og at disse kunne jobbe sammen og utvikle seg over lang tid. Det finnes altså klare kunstneriske argumenter for å holde seg med fast ansatte skuespillere. Selv om stadig færre teater holder seg med fast ansatte skuespillere, finner man eksempler på dette i europeiske land der motivasjonen er rent kunstnerisk. En viktig argument for dette er behovet for hele tiden å ha tilgjengelige skuespillere som kan fylle rollene i stykkene på repertoaret. Dermed kan stykker raskt settes opp på nytt samtidig som publikum møter de skuespillerne de var har gjort en god rolle i det gitte stykket.

Det er også stor variasjon i både formidlingsformen og den tekniske produksjonen i scenekunstområdet. Blant de frie gruppene virksomhet finner vi eksempler på produksjoner som overgår kompleksiteten og logistikken til en tradisjonell oppsetning på et institusjonsteater. Vinge og Müllers forestilling under *Berliner Festspiele* sommeren 2017 er et eksempel på dette. Her bygde de opp et helt teaterhus inne i en fabrikkhall. Dette brukte de et halvt år på og forestillingen ble spilt annenhver dag gjennom hele sommeren. Vi finner samtidig også forestillinger med en teknisk rigg som får plass på en europall eller i en varebil. Med andre ord finnes en va-

riasjon i produksjonsformene som det kan være utfordrende å generalisere på tvers av. Variasjoner i produksjonsforhold henger også tett sammen med variasjon i selve scenekunstuttrykket. Hvis vi behandler det norske scenekunstmrådet under ett, inkluderer vi dermed uttrykk som spenner fra en soloforestilling med en enkelt danser med minimalistisk scenografi til en fullskala opera- eller musikaloppsetning, med de ressurser til scenografi, kostyme, orkester, lyd, lys, teknikk m.m. det innebærer.

En del av infrastrukturen for produksjon av scenekunst, er *produksjonslokaler*; lokaler som de ulike scenekunstuttrykkene skal utvikles og utprøves i. Denne delen av produksjonsprosessen er i liten grad dekket av støtteordninger. I vår evaluering av basisfinansieringsordningen til Kulturrådet sier flere informanter at behovet for produksjonslokaler til utvikling av scenekunst utenfor institusjonene er stort og udekket (Kleppe et al. 2018). Enkelte av dem, særlig dansekompaniene, har behov for lokaler/studioer i en avgrenset periode, mens andre av gruppene har et stort behov for permanente lokaler for utvikling av forestillinger, samt til oppbevaring av teknisk utstyr, scenografi m.m. Et eksempel på en nyetablering som er ment å dekke noe av dette behovet for infrastruktur, er Nydans Oslo, som ble åpnet i Nydalen i februar 2016. Etableringen ble blant annet støttet av Kulturrådsordningen *Rom for kunst*. Nydans Oslo ble imidlertid lagt ned allerede sommeren 2017.

## 3.2 Distribusjon og formidling

---

Hvis vi forholder oss til en tradisjonell inndeling mellom produksjon, distribusjon og bruk, vil det generelt være behov for et arbeid med *distribusjon* av scenekunstuttrykket etter en ferdigstilt produksjon. Selv om et skarpt skille mellom produksjon, distribusjon og konsumpsjon er vanskelig, spesielt i lys av moderne scenekunstuttrykk, er det er likevel noen klare fordeler med å holde dem adskilt.

Selv om det faktiske scenekunstuttrykket og den kunstneriske produksjonen av dette har utviklet seg i mange retninger, deler de fleste av dem fremdeles behovet for en scene og for de tekniske fasilitetene som en scene vanligvis har. Selv om estetisk utvikling som f.eks. stedsspesifikk kunst, relasjonell estetikk og postdramatisk teater preger den samtidige scenekunsten, er fremdeles lyd, lys og ulike former for sceneteknikk, scenografi, sminke, kostyme en integrert del av de fleste former for scenekunst. Det vil dermed si at distribusjonen av scenekunst; formidlingen av scenekunsten, er avhengig av og for en stor del foregår på det som er en grunnleggende infrastruktur i scenekunstens økosystem – de ulike scenene og visningsstedene. Den store variasjonen i kompleksiteten på uttrykket preger også hvilke formidlingsmuligheter som finnes for de ulike produksjonene. Enkelte produksjoner er enkelt *turnebare*, i den forstand at de krever et minimum av transportlogistikk for å kunne spilles på de mange tilgjengelige scenene, mens andre produksjoner er så komplekse og/eller stedbundne, at det er publikum og ikke produksjonen som må flytte på seg for å oppleve den.

Institusjonsteatrenes fysiske fasiliteter er nøkkelarenaer for formidling av scenekunst i Norge. Videre er det en liten håndfull arenaer som er viktige steder for visning av fri scenekunst – en blanding av institusjoner som Den Norske Opera og Ballett og Trøndelag Teater, og programmerende scener som Black Box, BIT Teatergarasjen og Dansens Hus. Samtidig ser vi også at

den norske scenekunstens økosystem ikke stopper ved landegrensene. Det er en lang rekke utenlandske arenaer, festivaler og visningssteder som også er relevante. Det er et sentralt poeng at scenekunstens økosystem ikke er innrammet av nasjonale grenser. Det er en omfattende formidling av scenekunst utenfor Norge, særlig fra de mest etablerte gruppene innenfor fri scenekunst. Dette er blant annet i regi av utenlandske programmerende scener og invitasjoner fra ulike scenekunsthøstivaler. Det er også øremerkede ordninger som er innrettet mot å støtte presentasjon av norsk scenekunst i utlandet. Særlig gjelder dette UD's reisestøtteordning som forvaltes av Danse- og Teatersentrum og støtteordningen for formidling og gjestespill fra Kulturrådet.

Innenfor scenekunstens økosystem er det en sentral forskjell på teater- og dansekunsten når det gjelder graden av institusjonalisering. Der teaterkunsten på et tidlig tidspunkt ble knyttet til egne institusjoner, har dansekunsten vært preget av en svak institusjonalisering. Dette har vært under endring, bl.a. med opprettelsen av Carte Blanche som nasjonalt dansekompani, Dansens Hus og med ordningen med regionale kompetansesentre for dans (jf. Hylland og Røyseng 2014). Et aktuelt spørsmål er imidlertid hvilken organiseringsform dansekunsten primært skal ha framover. Ønsker man en institusjonalisering i tråd med satsingen på Carte Blanche, eller en prioritering av mer frie finansieringsmodeller under Kulturrådet, slik basisfinansieringen er et eksempel på? Med etableringen av Dansens hus har man også for første gang fått en nasjonal institusjon som primært driver programmering av scenekunst på dansefeltet.

### **3.2.1 Institusjonsteatrenes formidling av scenekunst**

NTO utarbeider hvert år en grundig statistikk over virksomheten til deres medlemmer gjennom nettportalen scenestatistikk.no. For å få et bilde av tilbudet, produksjonene og publikummet til disse teatrene, skal vi se litt nærmere på statistikken med utgangspunkt i teateråret 2016.

I tabell 8 presenterer vi en oversikt over egne produksjoner og samproduksjoner. Samproduksjoner er produksjoner der to eller flere scenekunstaktører jobber sammen om en oppsetning. Dette kan være to institusjonsteatre, et institusjonsteater og en fri scenekunstgruppe eller samproduksjoner med programmerende teater. Gjestespill er forestillinger som er produsert av en ekstern aktør, men som programmeres og settes opp på teatret. I scenekunststatistikken risikerer man dobbeltregistrering ved både samproduksjoner og gjestespill. Dette har man forsøkt løst gjennom nettportalen scenestatistikk.no, der målet var å luke vekk dobbeltregistreringer systematisk. Foreløpig er det kun NTO internt som har fått til dette. I tabell 8 har NTO luket ut dobbeltregistreringer mellom egne medlemmer ved at samproduksjonen kun er registrert på det teatret som er «formidler» av forestillingen. I tilfeller der NTO-medlemmer samproduserer med andre aktører, eksempelvis frie grupper, risikerer man at også de registrerer produksjonen og at registreringen derfor blir dobbel.

Generelt ser vi av oversikten at de store, nasjonale og regionale teatrene også har stor produksjonsfrekvens. Nationaltheatret produserte over 40 forestillinger alene eller i samproduksjon i 2016. De hadde også relativt mange gjestespill (blant annet i forbindelse med Ibsenfestivalen), Det Norske Teater produserte om lag like mange forestillinger, men de fleste alene. De hadde også færre gjestespill. Andelen samproduksjoner varierer også mye, fra 2/3 av alle produksjonene til ingen. Blant teatrene med flest samproduksjoner, finner vi teatre med utstrakt turnevirksomhet: Riksteatret, Teater Innlandet, Turnéteatret i Trøndelag og Teater Ibsen.

Mengden gjestespill varierer både mellom ulike aktører og fra år til år. Produsenten av gjestespillene varierer, sjangeren varierer og også størrelsen på gjestespillene. I 2016 var det Hauge-sund Teater, Teatret Vårt og Teater Ibsen som hadde høyest andel gjestespill av totale produksjoner.

Tabell 8: Egenproduksjoner og samproduksjoner for NTOs medlemmer 2016. Antallet er begrenset til teaterforestillinger.

| Teater                        | Egenproduksjoner | Samproduksjoner | Gjestespill | SUM        |
|-------------------------------|------------------|-----------------|-------------|------------|
| <b>Nasjonale</b>              | <b>155</b>       | <b>49</b>       | <b>91</b>   | <b>295</b> |
| Den Nationale Scene           | 28               | 7               | 14          | <b>49</b>  |
| Den Norske Opera & Ballett    | 59               | 12              | 47          | <b>118</b> |
| Det Norske Teatret            | 38               | 1               | 7           | <b>46</b>  |
| Nationaltheatret              | 24               | 17              | 20          | <b>61</b>  |
| Riksteatret                   | 6                | 12              | 3           | <b>21</b>  |
| <b>Regionteater</b>           | <b>191</b>       | <b>59</b>       | <b>97</b>   | <b>347</b> |
| Bergen Nasjonale Opera        | 27               | 6               | 0           | <b>33</b>  |
| Carte Blanche                 | 6                | 1               | 0           | <b>7</b>   |
| Haugesund Teater              | 8                | 5               | 19          | <b>32</b>  |
| Hordaland Teater              | 7                | 1               | 3           | <b>11</b>  |
| Hålogaland Teater             | 18               | 1               | 14          | <b>33</b>  |
| Kilden teater og konserthus   | 12*              | 2               | 0           | <b>14</b>  |
| Nordland Teater               | 14               | 4               | 2           | <b>20</b>  |
| Oslo Nye Teater               | 11               | 7               | 13          | <b>31</b>  |
| Rogaland Teater               | 20               | 1               | 1           | <b>22</b>  |
| Sogn og Fjordane Teater       | 13               | 0               | 2           | <b>15</b>  |
| Teater Ibsen                  | 6                | 6               | 9           | <b>21</b>  |
| Teater Innlandet              | 7                | 12              | 0           | <b>19</b>  |
| Teatret Vårt                  | 21               | 5               | 22          | <b>48</b>  |
| Trøndelag Teater              | 17               | 2               | 9           | <b>28</b>  |
| Turnéteatret i Trøndelag      | 4                | 6               | 3           | <b>13</b>  |
| <b>Annen</b>                  | <b>35</b>        | <b>18</b>       | <b>22</b>   | <b>75</b>  |
| Akershus Teater               | 13               | 6               | 10          | <b>29</b>  |
| Beaivváš Sámi Nášunálateáhter | 5                | 2               | 2           | <b>9</b>   |
| Brageteatret                  | 6                | 6               | 9           | <b>21</b>  |
| Scenekunst Østfold            | 6                | 2               | 0           | <b>8</b>   |
| Teater Manu                   | 3                | 1               | 0           | <b>4</b>   |
| Årjelhsaemien Teatere         | 2                | 1               | 1           | <b>4</b>   |
| <b>Totalsum</b>               | <b>381</b>       | <b>126</b>      | <b>210</b>  | <b>717</b> |

Hvis vi ser nærmere på gjestespillvirksomheten (tabell 9), finner vi at andelen gjestespill av totale produksjoner har variert fra år til år, men likevel vært ganske stabilt rundt 40% av produksjonene som vises ved de regionale og nasjonale institusjonsteatrene. Gjestespillene er likevel mer begrenset i omfang, både hva gjelder antall forestillinger og publikum. Mens egenproduksjoner ble vist gjennomsnittlig 15 ganger i 2016, ble gjesteproduksjonene kun vist i overkant av fire ganger. Dette får igjen betydning for besøkstallene for de to ulike forstillingstypene. Samlet besøk på egenproduksjoner er langt høyere enn samlet publikum på gjestespill. Utviklingen er likevel interessant i det *andelen* publikum på gjestespill steg markant fra 2004-2014. Fra å utgjøre to prosent av besøkstallet i 2004, utgjorde gjestespill 10 % av bøkstallet i 2014 og 9 % i 2016. Institusjonene har altså fått en større betydning som programmerende scener.

Hva mener man så med gjestespill og hva består disse gjestespillene av? Gjestespill er et begrep som i utgangpunktet benyttes når et teater setter opp et stykket av et annet teater, en scenekunst-

ner eller scenekunstgruppe.. Hvem er det som besøker de norske institusjonsteatrene med produksjonene sine? NTO har detaljert informasjon om produsenten bak gjestespillene, men denne informasjonen er i liten grad systematisert. I forbindelse med denne utredningen har vi gjennomgått gjestespill på de største teatrene for å undersøke hvilke type produsenter som eksisterer samt omfanget av disse. Utvalget besto av 86 gjestespill som vi delte inn i syv kategorier, jf. tabell 10. Når vi sorterer disse etter omfang, definert som publikumstall, finner vi NTO opererer de med et utvidet gjestespillbegrep der alle arrangementer produsert av andre defineres som gjestespill. ¼ av besøket var på gjestespill presentert av et annet institusjonsteater. Videre var 22 % utenlandske gjestespill, representert ved både institusjonsteatre, utenlandske frie grupper og annet. 17 % av besøket var på konserter, opplesninger eller arrangement knyttet til andre kunstformer enn teater, mens 15 % var besøk på forestillinger produsert av enkeltskuespillere. Eksempler på dette i 2016 var forestillingene *Mitt liv som Elstad* av Else Lystad og *Kondolerer* av Else Kåss Furuseth. Oversikten viser videre at frie scenekunstnere, inkludert dansegrupper, sto for 17 % av forestillingene og 12 % av besøket på de store teatrene. Denne andelen kan imidlertid være noe høyere for de mindre teatrene.

Tabell 9: Fordeling mellom publikumstall for egenproduksjoner og for gjestespill for scenekunstinstitusjoner på statsbudsjettets kapittel 323, post 01/ 70/71. 2004-2016. Kilde: Scenestatistikk.no

|      | Egenproduksjon |          | Gjestespill  |          |
|------|----------------|----------|--------------|----------|
|      | Produksjoner   | Publikum | Produksjoner | Publikum |
| 2004 | 63 %           | 98 %     | 37 %         | 2 %      |
| 2006 | 63 %           | 96 %     | 37 %         | 4 %      |
| 2008 | 69 %           | 95 %     | 31 %         | 5 %      |
| 2010 | 62 %           | 94 %     | 38 %         | 6 %      |
| 2012 | 60 %           | 91 %     | 40 %         | 9 %      |
| 2014 | 51 %           | 90 %     | 49 %         | 10 %     |
| 2016 | 68 %           | 91 %     | 32 %         | 9 %      |

Tabell 10: Fordeling av aktørtyper som gjestespilte på de største institusjonsteatrene i 2016 (DNS, DNT, HÅT, NAT, ROT, TRT, TVÅ), N=86.

| Type                   | Forestillinger | Besøk        |
|------------------------|----------------|--------------|
| Institusjon            | 16 %           | 24 %         |
| Utland                 | 18 %           | 22 %         |
| Litteratur/musikk      | 14 %           | 17 %         |
| Enkelt skuespiller     | 17 %           | 15 %         |
| Frigruppe              | 17 %           | 12 %         |
| Skoleforestilling      | 15 %           | 6 %          |
| Annet                  | 3 %            | 4 %          |
| <b>Sum gjestespill</b> | <b>100 %</b>   | <b>100 %</b> |

Selv om det er mange likhetstrekk mellom institusjonsteatrene, er det relativt store variasjoner i hvor forestillingene vises. De nasjonale institusjonene (med unntak av Riksteatret) har svært lav turnevirksomhet, med et naturlig tyngdepunkt i sine egne scener. Det samme har Haugesund, Rogaland og Trøndelag Teater. På motsatt side finner vi teater som bevisst har satset på turnevirksomhet. I tillegg til Riksteatret har følgende teater over halvparten av sin virksomhet på veien: Turnéteatret i Trøndelag, Teater Manu, Teater Innlandet, Beaivváš Sámi Nášunálateáhter, Teater Ibsen, Akershus Teater, Brageteatret, Scenekunst Østfold, Sogn og Fjordane Teater og Årjelhsaemien Teatre. En samlet oversikt vises i tabell 11.



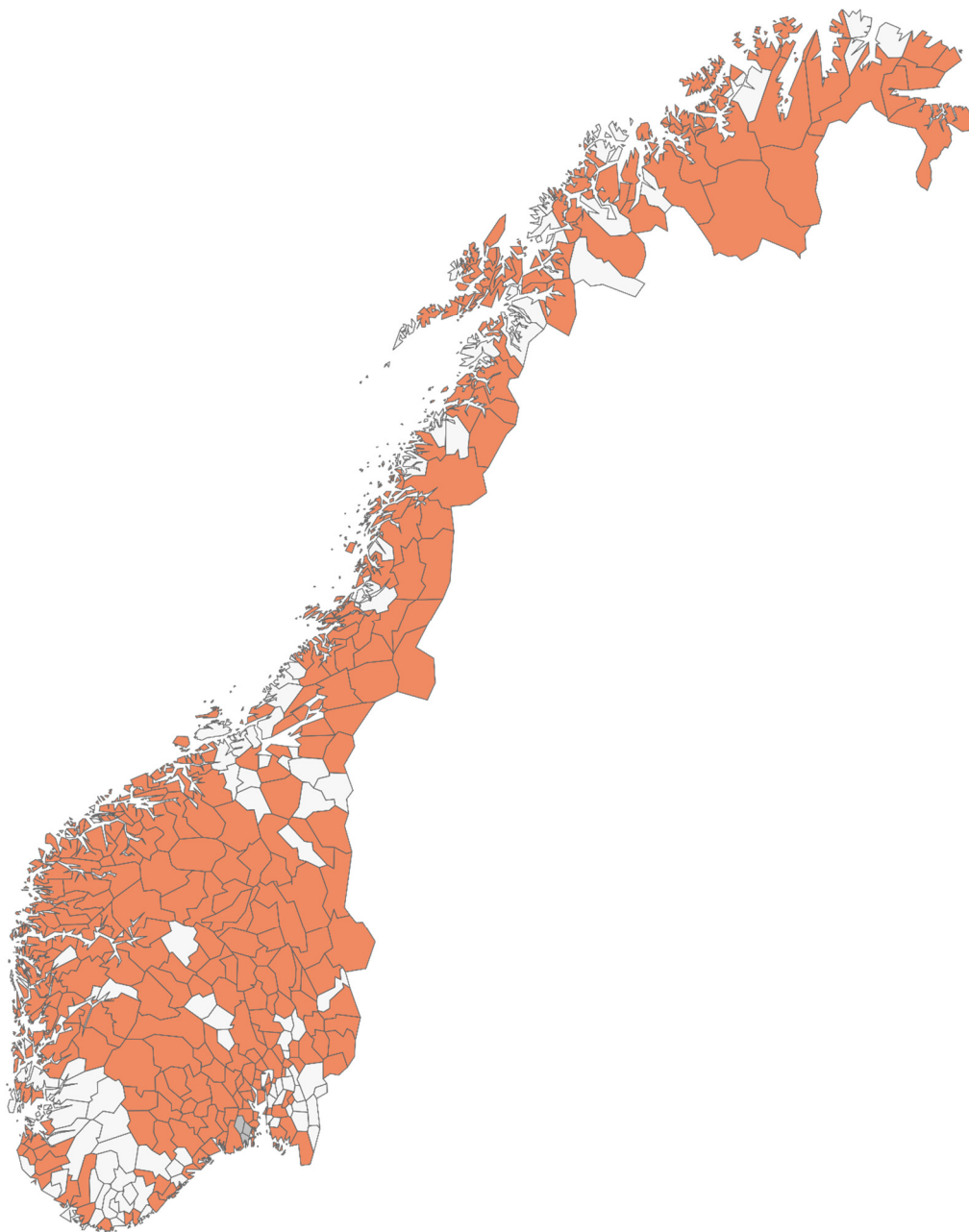
Turnevirksomheten til institusjonsteatrene er i all hovedsak begrenset til Norge. Beaivváš turnerer samiske områder i Norden, mens tegnspråketeatret Manu også spiller utenfor landets grenser. Noen av teatrene har enkelte år utenlandsturneer, men utenom dette er utenlandsaktiviteten svært lav.

Tabell 11: Forestillinger fordelt på kategorier av spillesteder, 2016. Kilde: scenestatistikk.no

| Teater                        | Egen scene  | Turné innland | Turné utland | Andel turné |
|-------------------------------|-------------|---------------|--------------|-------------|
| <b>Nasjonale</b>              | <b>3220</b> | <b>646</b>    | <b>12</b>    | <b>17 %</b> |
| Den Nationale Scene           | 674         | 2             | 1            | 0 %         |
| Den Norske Opera & Ballett    | 556         | 10            | 2            | 2 %         |
| Det Norske Teatret            | 978         | 59            | 2            | 6 %         |
| Nationaltheatret              | 934         | 0             | 1            | 0 %         |
| Riksteatret                   | 29          | 549           | 5            | 95 %        |
| Carte Blanche <sup>18</sup>   | 49          | 26            | 1            | 36 %        |
| <b>Regionteater</b>           | <b>3385</b> | <b>1595</b>   | <b>1</b>     | <b>32 %</b> |
| Bergen Nasjonale Opera        | 84          | 23            | 0            | 21 %        |
| Haugesund Teater              | 142         | 8             | 0            | 5 %         |
| Hordaland Teater              | 111         | 45            | 0            | 29 %        |
| Hålogaland Teater             | 263         | 87            | 0            | 25 %        |
| Kilden teater og konserthus   | 429         | 197           | 0            | 31 %        |
| Nordland Teater               | 191         | 137           | 0            | 42 %        |
| Oslo Nye Teater               | 559         | 141           | 0            | 20 %        |
| Rogaland Teater               | 547         | 0             | 0            | 0 %         |
| Sogn og Fjordane Teater       | 77          | 126           | 0            | 62 %        |
| Teater Ibsen                  | 70          | 181           | 0            | 72 %        |
| Teater Innlandet              | 42          | 380           | 0            | 90 %        |
| Teatret Vårt                  | 320         | 131           | 1            | 29 %        |
| Trøndelag Teater              | 541         | 0             | 0            | 0 %         |
| Turnéteatret i Trøndelag      | 9           | 139           | 0            | 94 %        |
| <b>Annen</b>                  | <b>363</b>  | <b>915</b>    | <b>31</b>    | <b>72 %</b> |
| Akershus Teater               | 150         | 357           | 0            | 70 %        |
| Beaivváš Sámi Nášunálateáhter | 28          | 77            | 15           | 77 %        |
| Brageteatret                  | 153         | 351           | 0            | 70 %        |
| Scenekunst Østfold            | 8           | 14            | 0            | 64 %        |
| Teater Manu                   | 8           | 90            | 16           | 93 %        |
| Årjelhsaemien Teatere         | 16          | 26            | 0            | 62 %        |
| <b>Totalsum</b>               | <b>6968</b> | <b>3156</b>   | <b>44</b>    | <b>31 %</b> |

Hvordan er det så med den geografiske fordelingen av scenekunsttilbudet? Når vi ser på spredningen av scenekunst via institusjonsteatrene, danner det seg et klart bilde. De aller fleste deler av landet har et teatertilbud. I løpet av de tre siste årene har teaterinstitusjonene formidlet scenekunst i 310 av landets 428 kommuner. De teatrene som formidlet scenekunst i flest kommuner var Riksteatret (77 kommuner), Teater Innlandet (61 kommuner), Nordland teater (53) og Turnéteatret i Trøndelag (47 kommuner). Basert på vår kjennskap til scenekunstpolitikk i andre land, vil vi hevde at denne geografiske spredningen er relativt unik. Figur 5 illustrerer den geografiske dekningen til teaterinstitusjonenes formidling.

<sup>18</sup> Carte Blanche har som sitt mandat å være et nasjonalt kompani, men sorterer forvaltningsmessig under regionteater.



Figur 5: Kommuner med registrerte besøk av forestillinger fra en eller flere teaterinstitusjoner. Kilde: Norsk Kulturindeks 2016/Telemarksforskning.

Selv om det altså er stor geografisk spredning på forestillinger fra institusjonsteatrene, finner vi samtidig markante forskjeller i *omfanget* på tilgangen til scenekunst i ulike deler av landet. Der-  
som vi ser på spillesteder og publikum for forestillinger på turne og på egen scene for årene 2014-2016 (tabell 12), finner vi at det i Oslo ble vist det over 3000 forestillinger i snitt per år, for over 900 000 publikummere. Dette er nesten 5 forestillinger per 1000 innbyggere og 1,36 besøk per innbygger. I motsatt ende finner vi, ikke uventet, fylkene nær Oslo, men også Aust-Agder, der scenekunsttilbudet er svært begrenset. Oversikten over danseforestillinger viser en tydelig Oslodominans. Likevel ser vi at også dansekunsten er spredt geografisk til andre fylker.

Tabell 12: Geografisk fordeling av forestillinger formidlet av institusjonsteatre. Snitt for årene 2014-2016. Kilde: Norsk Kulturindeks/Telemarksforskning)

|                  | Forestillinger |                | Publikum |           |
|------------------|----------------|----------------|----------|-----------|
|                  | Totalt         | Per 1000 innb. | Totalt   | Per innb. |
| Oslo             | 3290           | 4,93           | 907657   | 1,36      |
| Troms            | 380            | 2,29           | 55004    | 0,33      |
| Sør-Trøndelag    | 625            | 1,97           | 106541   | 0,34      |
| Hordaland        | 968            | 1,86           | 160997   | 0,31      |
| Møre og Romsdal  | 447            | 1,68           | 41074    | 0,15      |
| Rogaland         | 721            | 1,53           | 102078   | 0,22      |
| Finnmark         | 111            | 1,46           | 13335    | 0,18      |
| Vest-Agder       | 264            | 1,44           | 59333    | 0,32      |
| Sogn og Fjordane | 156            | 1,42           | 16251    | 0,15      |
| Telemark         | 235            | 1,36           | 26178    | 0,15      |
| Nordland         | 321            | 1,32           | 42624    | 0,18      |
| Nord-Trøndelag   | 173            | 1,26           | 22662    | 0,17      |
| Hedmark          | 245            | 1,25           | 27169    | 0,14      |
| Oppland          | 135            | 0,71           | 14544    | 0,08      |
| Buskerud         | 191            | 0,68           | 18611    | 0,07      |
| Østfold          | 167            | 0,57           | 36974    | 0,13      |
| Vestfold         | 93             | 0,38           | 11845    | 0,05      |
| Aust-Agder       | 23             | 0,20           | 5946     | 0,05      |
| Akershus         | 117            | 0,19           | 13914    | 0,02      |

Tabell 13: Antall danseforestillinger per fylke (både institusjoner og frie grupper). Forestillingene til institusjonene er også representert i tabellen ovenfor. Kilde: Norsk Kulturindeks / Danseinformasjonen.

| Fylke            | 2014        | 2015        | 2016        | Snitt       | Per 1000 innb. |
|------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|----------------|
| Oslo             | 617         | 564         | 519         | 567         | 0,9            |
| Hordaland        | 149         | 112         | 125         | 129         | 0,2            |
| Akershus         | 114         | 76          | 96          | 95          | 0,2            |
| Rogaland         | 95          | 48          | 52          | 65          | 0,1            |
| Sør-Trøndelag    | 75          | 40          | 61          | 59          | 0,2            |
| Finnmark         | 55          | 40          | 41          | 45          | 0,6            |
| Troms            | 56          | 42          | 24          | 41          | 0,2            |
| Vest-Agder       | 12          | 30          | 44          | 29          | 0,2            |
| Nordland         | 6           | 46          | 24          | 25          | 0,1            |
| Telemark         | 18          | 19          | 26          | 21          | 0,1            |
| Østfold          | 15          | 30          | 8           | 18          | 0,1            |
| Oppland          | 12          | 6           | 35          | 18          | 0,1            |
| Vestfold         | 16          | 13          | 23          | 17          | 0,1            |
| Hedmark          | 14          | 3           | 32          | 16          | 0,1            |
| Buskerud         | 10          | 12          | 19          | 14          | 0,0            |
| Møre og Romsdal  | 6           | 17          | 18          | 14          | 0,1            |
| Nord-Trøndelag   | 8           | 12          | 18          | 13          | 0,1            |
| Sogn og Fjordane | 4           | 3           | 19          | 9           | 0,1            |
| Aust-Agder       | 3           | 1           | 7           | 4           | 0,0            |
| <b>Totalsum</b>  | <b>1285</b> | <b>1114</b> | <b>1191</b> | <b>1197</b> | <b>0,2</b>     |

Til sist skal vi også se på publikumstall for de ulike teatrene og hvilke forestillinger som har høyest besøk. Samlet hadde de nasjonale institusjonene inkludert Riksteatret og DNOB nesten 1 million besøkende i 2016, mens regionteatrene hadde i overkant av 700.000 besøkende. Legger vi så til de andre teatrene, får vi et samlet besøkstall på tett opp mot 1,8 millioner. Fordelingen av besøkstall viser i tabell 13.

Tabell 14: Besøkstall for ulike forestillinger ved institusjonsteatre i 2016. \*Kilden rapporterer både konserter og teater. Her har vi manuelt trukket ut teaterforestillingene (kilde: Scenestatistikk.no)

| Teater                        | Egenproduksjoner | Samproduksjoner | Gjestespill   | Totalt         |
|-------------------------------|------------------|-----------------|---------------|----------------|
| <b>Nasjonale</b>              | <b>703273</b>    | <b>182713</b>   | <b>111672</b> | <b>997658</b>  |
| Den Norske Opera & Ballett    | 186990           | 60645           | 74488         | 322123         |
| Nationaltheatret              | 194213           | 30221           | 7118          | 231552         |
| Det Norske Teatret            | 180895           | 291             | 2470          | 183656         |
| Riksteatret                   | 34132            | 83374           | 19839         | 137345         |
| Den Nationale Scene           | 98793            | 6658            | 7757          | 113208         |
| Carte Blanche                 | 8250             | 1524            | 0             | 9774           |
| <b>Regionteater</b>           | <b>527833</b>    | <b>117777</b>   | <b>44829</b>  | <b>690439</b>  |
| Oslo Nye Teater               | 114149           | 69345           | 12807         | 196301         |
| Trøndelag Teater              | 93932            | 1199            | 3949          | 99080          |
| Rogaland Teater               | 73816            | 6173            | 184           | 80173          |
| Kilden teater og konserthus*  | 65639            | 1863            | 0             | 67502          |
| Hålogaland Teater             | 47611            | 45              | 1856          | 49512          |
| Teater Innlandet              | 14433            | 20561           | 0             | 34994          |
| Teatret Vårt                  | 25003            | 1242            | 5704          | 31949          |
| Nordland Teater               | 21603            | 875             | 8979          | 31457          |
| Hordaland Teater              | 17183            | 6096            | 463           | 23742          |
| Bergen Nasjonale Opera        | 19842            | 1447            | 0             | 21289          |
| Teater Ibsen                  | 6952             | 2960            | 6302          | 16214          |
| Sogn og Fjordane Teater       | 14730            | 0               | 307           | 15037          |
| Haugesund Teater              | 6780             | 2820            | 2535          | 12135          |
| Turnéteatret i Trøndelag      | 6160             | 3151            | 1743          | 11054          |
| <b>Andre</b>                  | <b>54672</b>     | <b>53936</b>    | <b>1448</b>   | <b>110056</b>  |
| Brageteatret                  | 13371            | 31463           | 817           | 45651          |
| Akershus Teater               | 25256            | 8720            | 435           | 34411          |
| Teater Manu                   | 4881             | 9040            | 0             | 13921          |
| Beaivváš Sámi Nášunálateáhter | 7644             | 2877            | 146           | 10667          |
| Årjelhsaemien Teatere         | 1627             | 1746            | 50            | 3423           |
| Scenekunst Østfold            | 1893             | 90              | 0             | 1983           |
| <b>Totalt</b>                 | <b>695023</b>    | <b>181189</b>   | <b>111672</b> | <b>1798153</b> |

I tabell 15 viser vi hvilke forestillinger som toppet besøkslistene ved teatrene i 2016. I denne oversikten har vi inkludert alle forestillinger som hadde mer enn 10 000 besøkende ved de største institusjonsteatrene i 2016.

Tabell 15: Forestillinger med mer enn 10 000 besøkende ved de store institusjonsteatrene i 2016. Kilde: Scenestatistikk.no

| Forestilling                      | Teater                      | Type              | Visning | Besøk  |
|-----------------------------------|-----------------------------|-------------------|---------|--------|
| Reisen til julestjernen           | Nationaltheatret            | Barneforestilling | 62      | 43 945 |
| Etterlyst: Jesus                  | Det Norske Teatret          | Musikal           | 65      | 34 952 |
| Den glade enke                    | Oslo Nye                    | Musikal           | 66      | 31 796 |
| Spellemann på taket               | Den Nationale Scene         | Musikal           | 77      | 29 804 |
| Nøtteknekkeren                    | Den Norske Opera og Ballett | Ballett           | 20      | 26 715 |
| Karlson på taket                  | Trøndelag Teater            | Barneforestilling | 62      | 25 057 |
| Hvem er redd for Virginia Woolf ? | Oslo Nye                    | Utenlandsk drama  | 47      | 22 093 |
| Fortrolige samtaler               | Nationaltheatret            | Norsk drama       | 34      | 22 004 |
| Kalvø                             | Det Norske Teatret          | Komedie/Stand-up  | 69      | 21 812 |
| Tenk om                           | Det Norske Teatret          | Musikal           | 51      | 17 787 |
| Jul i Blåfjell                    | Oslo Nye                    | Barneforestilling | 33      | 17 451 |
| The Sound of Music                | Kilden                      | Musikal           | 45      | 17 326 |
| Vildanden ++                      | Nationaltheatret            | Norsk drama       | 30      | 17 155 |
| Kvitebjørn Kong Valemon           | Det Norske Teatret          | Barneforestilling | 43      | 14 432 |
| Guttene i trehuset                | Kilden                      | Barneforestilling | 108     | 14 429 |

|                                   |                                   |                   |     |        |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-------------------|-----|--------|
| Det suser i sivet                 | Rogaland Teater                   | Barneforestilling | 58  | 14 179 |
| A Swan Lake                       | Den Norske Opera og Ballett       | Ballett           | 11  | 14 117 |
| Doppler                           | Trøndelag Teater                  | Norsk drama       | 43  | 13 941 |
| En midsommernattsdrøm             | Riksteatret                       | Utenlandsk drama  | 57  | 13 914 |
| Karsten og Petra -                | Nationaltheatret                  | Barneforestilling | 82  | 13 813 |
| Heia Flåklypa!                    | Riksteatret                       | Barneforestilling | 57  | 13 692 |
| La Traviata                       | Den Norske Opera og Ballett       | Opera             | 10  | 13 319 |
| Mesteraften Kylian: Black & White | Den Norske Opera og Ballett       | Ballett           | 10  | 13 311 |
| Mysterier                         | Nationaltheatret                  | Norsk drama       | 28  | 13 191 |
| Et dukkehjem                      | Rogaland Teater                   | Norsk drama       | 42  | 13 017 |
| Tonje Glimmerdal                  | Den Nationale Scene               | Barneforestilling | 43  | 12 548 |
| Dyrene i Hakkebakkeskogen         | Nationaltheatret                  | Barneforestilling | 17  | 12 087 |
| Romeo og Julie                    | Kilden                            | Utenlandsk drama  | 124 | 12 052 |
| Madama Butterfly                  | Den Norske Opera og Ballett       | Opera             | 9   | 11 236 |
| Halve Kongeriket                  | Det Norske Teatret                | Musikal           | 25  | 11 186 |
| VÅR!                              | Trøndelag Teater                  | Musikal           | 52  | 11 171 |
| Richard III                       | Nationaltheatret                  | Utenlandsk drama  | 31  | 11 159 |
| En får værre som en er            | Nationaltheatret (Torshovteatret) | Musikal           | 24  | 10 835 |
| Jul med Snekker Andersen          | Oslo Nye                          | Barneforestilling | 51  | 10 770 |
| Mummitroll i kulissene            | Den Nationale Scene               | Barneforestilling | 46  | 10 346 |
| Così fan tutte                    | Den Norske Opera og Ballett       | Opera             | 8   | 10 099 |

Selv om vi ikke skal foreta noen mer gjennomgående analyse av disse mest sette produksjonene, er det liten tvil om at listen domineres av musikaler, barneforestillinger og forestillinger som inkluderer svært kjente aktører – det vi kan kalle en viss superstjerne- eller kjendisfaktor. Slik vi også kommenterer i neste kapittel, synliggjør dette et gjennomgående trekk ved institusjonsteatrenes produksjonsøkonomi: *kryssubsidieringen*. Populære forestillinger er de økonomiske driverne i teatrenes egeninntekter, selv om disse sjelden overstiger 25% av de totale inntektene. Det fjerner likevel noe av den risikoen som ligger i å sette opp forestillinger hvor publikumsinteressen og de tilhørende inntektene er mer usikre. I tillegg er det gjerne slik at populære forestillinger også kan bidra til å øke den generelle interessen for teatertilbudet, og kanskje også rekruttere nytt teaterpublikum.

### 3.2.2 Visning av fri scenekunst

I motsetning til institusjonsteatrene som *stort sett* formidler sine forestillinger på egen eller andres scene, til et definert, betalende publikum, er formidlingssituasjonen for den frie scenekunsten mer mangfoldig. Formidlingen kan for eksempel skje i det offentlige rom, uten et definert publikum. Formidlingen kan også foregå på måter som sprenger grenser for forståelsen av hva et publikum er og dermed også for hvordan man skal definere og telle publikum. Scenekunstgruppen Traavik.info og deres prosjekt «Liberation day» kan være et eksempel på dette. Prosjektet, eller *intervensjonen* besto i å sette opp en konsert med det avantgardistiske rockebandet Laibach i Pyongyang, Nord-Koreas hovedstad. Her var publikum på konserten og alle andre involverte aktører både deltagere og tilskuere. Produksjonen ble også dokumentert gjennom en dokumentarfilm (Liberation Day) som nådde ut til svært mange mennesker.

Selv om det finnes flere eksempler på formidlingsmåter som utfordrer forståelsen av et publikum, er det likevel mange frie scenekunstgrupper som spiller for et definert publikum, ikke

minst innenfor DKS. Dermed finnes det også oversikter over volumet på og spredningen av produksjonene til de frie gruppene. Statistikken over dette feltet er likevel mangelfull og til dels preget av tilfeldigheter. I SSBs kulturstatistikk kan vi lese:

Tabell 5.3 viser tal for den frie scenekunsten rapportert gjennom Danse- og teatersentrum. 180 frie teater- og dansegrupper har rapportert tal for 2016, 28 fleire i høve til 2015. Det var 137 teatergrupper og 43 dansegrupper i 2016, 70 fleire teatergrupper og 1 meir dansegruppe sidan 2013 (SSB 2016:68).

Dersom vi ser nærmere på tallene som Danse- og teatersentrum har rapportert til SSB, finner vi at alle scenekunstorganisasjoner som har spilt forestillinger gjennom Scenekunstbruket, den nasjonale aktøren for scenekunst i DKS, er også inkludert. Blant de 180 gruppene som det vises til i SSBs statistikk finner vi dermed blant annet 18 institusjonsteatre, flere programmerende scener, kommunale kulturhus, museer og fylkesledd av DKS. Vi har ikke hatt kapasitet til å undersøke hver enkelt gruppe, men dersom man fjerner institusjonsteatre og organisasjoner som åpenbart ikke kan kategoriseres som fri grupper fra denne listen, samt noen dubletter, sitter vi igjen med ca. 150 frie grupper i 2016.

Denne mangelfulle rapporteringen fra Danse- og teatersentrum og dertil mangelfulle oversikten i SSBs statistikk preger også tall for antall forestillinger og antall publikum i det frie feltet. Generelt er det vanskelig å få en god oversikt over dette mangfoldige og fragmenterte feltet. Ulike aktiviteter blir trolig aldri inkludert i statistikken.

I tabell 16 vises vårt estimat over antall forestillinger og publikummere for det frie feltet i 2016. Dette er basert på tall fra Scenekunstbruket, Danse- og teatersentrum, UD's reisestøtte og rapportering fra de frie gruppene som mottar finansiering fra basisstøtteordningen for fri scenekunst. Vi tar her utgangspunkt i tall fra Danse- og teatersentrum (som også inkluderer tatt fra Scenekunstbruket og UD's reisestøtte) rensket for institusjonsteatre, programmerende teater (som vi skal komme tilbake til) samt aktører som åpenbart ikke kan defineres som frie grupper. Videre har vi supplert statistikken med tall fra basisgruppene, som vi hentet inn i forbindelse med evalueringen av disse. Vi får da en samlet forestillingsmengde på 5441 forestillinger. Av disse var 82 % av forestillinger i regi av DKS, 10 % forestillinger vist i Norge utenfor DKS, mens 7,4 % forestillinger vist i utlandet. Ser vi på tall for antall publikum, er situasjonen noe annerledes. Her var i overkant av halvparten av publikum elever gjennom DKS, nær 7 % publikum i utlandet, mens 41 % publikum i Norge.

Den relativt store differansen mellom fordeling av forestillinger og publikum kan i stor grad tilskrives at mange frie grupper formidler teater utenfor tradisjonelle scener og at de slik når ut til mange publikummere. Denne formen forholder seg til publikum på en helt annen måte enn mer tradisjonelle forestillinger, der et gitt antall mennesker vier sin fulle oppmerksomhet mot det kunstneriske innholdet. Hvis vi ser på besøkstall for de to gruppene som rapporterer høyest besøkstall til DTS, Stella Polaris og Grenland Friteater, finner vi blant annet at deltagelse i Borger-toget på 17. mai er oppført som en forestilling med 39 000 publikummere. Vi finner også en samlepost for aktiviteter i festivalgata på Porsgrunn internasjonale teaterfestival som trakk 15000 publikummere og en gratis åpningsforestilling som trakk 4000 publikummere. De to rapportene viser også flere eksempler på dobbeltregistrering. Grenland Friteater har ført opp 2000 publikummere på en forestilling med Stella Polaris. Den samme forestillingen er registrert med 5500 publikummere i oversikten til Stella Polaris.

Det er selvsagt vanskelig å estimere hvor mange som faktisk har sett en slik forestilling og hvor mange som kastet et blikk på en scenekunstner på vei til butikken. Denne problemstillingen gjelder ikke kun det frie scenekunstheltet, men også en rekke andre kulturarrangementer. Det er trolig flere «geitekillinger» der ute som ikke vet at de har vært på et kulturarrangement.

Tabell 16: Estimat på antall forestillinger og antall publikum for det frie feltet 2016. (Tall fra Scenekunstbruket, DTS samt basiskompaniene).

|            | Forestillinger |             |            |             | Publikum      |               |              |               |
|------------|----------------|-------------|------------|-------------|---------------|---------------|--------------|---------------|
|            | Norge          | Herav DKS   | Utland     | Totalt      | Norge         | Herav DKS     | Utland       | Totalt        |
| Dans       | 216            | 709         | 216        | 432         | 84245         | 72700         | 28325        | 112570        |
| Teater     | 4767           | 3741        | 160        | 4927        | 574065        | 298885        | 15551        | 589616        |
| Annet      | 56             | 51          | 26         | 82          | 6335          | 4071          | 3391         | 9726          |
| <b>SUM</b> | <b>5039</b>    | <b>4501</b> | <b>402</b> | <b>5441</b> | <b>664645</b> | <b>375656</b> | <b>47267</b> | <b>711912</b> |

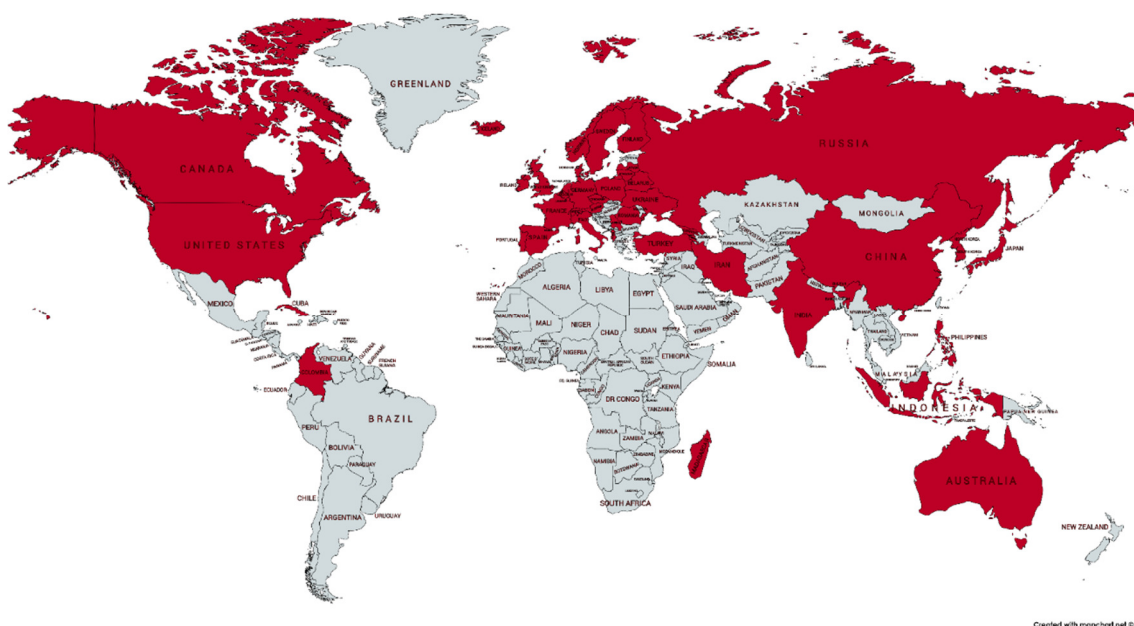
I beregningen av utenlandsvirksomheten til de frie scenekunstgruppene er også tallene problematiske. I rapporten *Kunst i tall 2016* (Halmrast et al. 2017), vises det til et totalbesøk på 126 641 på forestillinger i utlandet som har fått støtte over UD's reisestøtte. Dette er tall hentet fra Danse- og teatersentrum. I disse tallene finner vi at 99 500 av de besøkende er rapportert fra BIT Teatergarasjen. Hvordan kan så en primært programmerende scene ha hatt nesten 100 000 besøkende i utlandet? Siden BIT Teatergarasjen er NTO-medlem, finner vi en detaljert rapport i deres oversikt. NTO statistikken viser at BIT har hatt 109 457 publikummere inkludert samproduksjoner formidlet av samarbeidspartnere, men kun 10 033 publikum hvis disse utelates. I NTOs statistikk benytter de gjennomgående tallet 10 033 i videre oversikter. Hvor kommer så de 99 500 utenlandsbesøkende fra? I den detaljerte rapporten fra BIT Teatergarasjen finner vi blant annet at den franske danseren og koreografen Jerome Bel spilte 58 forestillinger for 21 750 publikummere. 3 av disse forestillingene ble spilt for 407 publikummere i Bergen. De resterende forestillingene for det resterende publikum ble spilt for over 21 000 publikummere over hele verden. Disse forestillingene, samt tilsvarende for en rekke andre forestillinger fra andre utenlandske artister som besøkte BIT Teatergarasjen danner altså utgangspunkt for beregningen av norsk scenekunst i utlandet og videre omsetningen til norsk scenekunst i utlandet<sup>19</sup>.

I tabellen ovenfor har vi holdt de nesten 100 000 besøkende fra BIT Teatergarasjen utenfor i vår beregning. Vi har inkludert de resterende gruppene i oversikten fra DTS og supplert med oversikten over basiskompanier som vi utarbeidet til nevnte evaluering (Kleppe et al. 2018). Vi kommer da fram til at de frie scenekunstgruppene viste drøye 400 forestillinger i 44 ulike land (jf. figur 6) for nesten 50.000 publikummere. 153 av disse forestillingene ble spilt av grupper som mottok basisfinansiering for 20 126 publikummere. Som vi ser av tabell 16, utgjør danseforestillinger og publikum på disse nærmere 60 % av totalen. Jo Strømgren Kompani, som spilte 54 forestillinger for 11 788 publikummere utenlands i 2016, er en vesentlig bidragsyter til spredningen av norsk scenekunst i utlandet. I og med det svake datagrunnlaget som ligger til

<sup>19</sup> BIT Teatergarasjen inngår i det europeiske scenekunstsamarbeidet Advancing Performing Arts Project (APAP) der disse forestillingene er resultatet av et omfattende arbeid. Tallene synliggjør omfanget av dette arbeidet. Likevel er det problematisk når dette inngår i en statistisk beskrivelse av feltet.



Hva så med omsetningen av utenlandsaktiviteten til de frie gruppen? I *Kunst i tall* har man beregnet inntekter fra utlandet til 98 millioner kroner. Disse virker imidlertid å være utregnet på et uriktig tallgrunnlag. Som vi har sett ovenfor utgjør basisgruppene aktivitet om lag 40 % av den totale utenlandsaktiviteten i det frie feltet om lag. Regnskapstallene til disse gruppene viser at samlede egeninntekter fra disse gruppene (hentet fra både inn og utland) utgjorde om lag åtte millioner. Uten at vi har gjort en alternativ beregning, synes det samlede tallet på 98 millioner å være sterkt overdrevet.



Figur 6: Land som norske scenekunstnere har besøk i 2016.

Som vi allerede har vært inne på, har Den Kulturelle Skolesekken vært avgjørende særlig for scenekunstformidling til barn og unge, men også som et spillested og bestiller for norske scenekunstnere etter starten i 2002. Med DKS har visningsmulighetene og arbeidsmarkedet for scenekunstnere utenfor institusjonsteatrene ekspandert betydelig. Den kulturelle skolesekken har bidratt til å skape et sterkt utvidet marked for fri scenekunst. DKS er et tiltak som kan sies å stimulere etterspørselen etter denne formen for scenekunst, og dermed også skape et større arbeidsmarked for den frie produksjonen av scenekunst (jf. Hylland et al. 2010:16f).

48



av ulike frie grupper, deriblant DTS medlemmer. De resterende forestillingene var lokalt produserte forestillinger. Her inngår trolig både amatørforestillinger, semiprofesjonelle forestillinger og enkelte forestillinger fra det frie feltet. I rapporten *Kunst i tall* (Halmrast et al. 2017) utgjorde inntekter fra Den kulturelle skolesekken til scenekunstaktører nesten 50 millioner.

Tabell 17: Forestillinger og publikum for DKS-produksjoner innenfor scenekunst i 2016. Kilde: NTOs statistikk, Scenekunstbrukets statistikk, Kulturtankens DKS-statistikk.

|                          | Forestillinger | Deltakere     |
|--------------------------|----------------|---------------|
| Institusjonene (NTO)     | 852            | 89679         |
| Frie grupper             | 4501           | 375656        |
| Annet (lokale initiativ) | 2330           | 101156        |
| <b>Totalt</b>            | <b>7683</b>    | <b>566491</b> |

### 3.2.4 Digitalisering av scenekunst

Et av de desidert mest omtalte utviklingstrekkene på kulturfeltet de seneste årene har vært *digitalisering*. Med litt varierende presisjonsnivå og ulike definisjoner har buzzordet digitalisering betegnet bruken av digitale verktøy i både produksjon, distribusjon og bruk av kulturuttrykk. Samtidig er det særlig den digitale og nettbaserte formidlingen man særlig refererer til, når kulturfeltets digitalisering diskuteres. Digitalisering omtales gjerne som en kombinasjon av trussel og mulighet, og særlig på musikkområdet har digitaliseringens *disruptive* effekt vært diskutert i mer enn tjue år.

Selv om det er vanskelig å måle slikt, er det mye som tyder på at scenekunsten er det kunstfeltet som i minst grad er preget av digitalisering. Her er det samtidig viktig å skille mellom digitalisering som produksjonsverktøy og formidlingsverktøy. I ett perspektiv har teateret alltid tatt i bruk sin egen tids teknologi, slik Ine Therese Berg påpeker (Berg et al. 2007:69). Det inkluderer også digital og elektronisk teknologi, og det eksisterer en tradisjon innenfor den avantgardistiske delen av scenekunsten, der teknologi er en integrert del av uttrykket (ibid.). En parallell tradisjon er samtidig en *avvisning* av teknologi og nye medier, og en rendyrking av det analoge, skuespiller-sentrerte uttrykket. Berg beskriver forskjellen mellom disse retningene slik: «Mens nye medier blir sett på som en trussel mot eller utvanning av teatrets egenart innenfor denne orienteringen, eksisterer det derimot en utpreget ubekymret og pragmatisk holdning både til teatrets egenart og til de nye mediene i en tverr-kunstnerisk, multimedial og teknologiorientert scenekunst» (Berg et al. 2007:72f).

Digitalisering som formidlingsverktøy, særlig i betydningen *strømming*, har hatt nokså lite gjennomslag på det norske scenekunstfeltet. I 2014 fikk Rogaland Teater oppmerksomhet for et prosjekt med strømming av forestillingen Beethoven, i samarbeid med det danske strømmeselskapet Seatre. Fra rettighetshavere og bransjeorganisasjoner ble forsøket møtt med en viss skepsis.<sup>20</sup> Det viste seg også at forretningsmodellen til det danske selskapet ikke var levedyktig. Seatre gikk konkurs samme år. I Sverige har man i langt større grad enn i Norge sett på strømming av forestillinger og konserter som et mulig satsingsområde. Det svenske kulturdepartementet

<sup>20</sup> Jf. <http://www.kultmag.no/2014/skeptisk-til-teater-stromming>. Se også <https://kunnskapsverket.org/nyheter/stream-or-not-stream>

har, ifølge en artikkel i Klassekampen, satt av 4,5 millioner kroner i inneværende års budsjett, øremerket digital overføring av forestillinger fra de tre institusjonene Kungliga Dramatiska Teatern, Kungliga Operan og Riksteatern. Så langt er det ingen tilsvarende signaler i norsk kulturpolitikk, og forsøk med strømming av forestillinger utgjør fremdeles noen fåtallige unntak.

### 3.3 Skille og samarbeid mellom institusjonell og fri scenekunst

---

Skillet mellom institusjonsteatre og fri scenekunst, eller frie scenekunstnere, har som nevnt etablert seg som et relativt fast skille når det norske scenekunstheltet beskrives og diskuteres. Samtidig er det et spørsmål om denne tradisjonelle todelingen mellom den frie og den institusjonelle delen av denne sektoren (fremdeles) gir mening, eller om den lager noen kunstige skiller mellom to felt som i økende grad samarbeider. Vi stilte dette spørsmålet til sentrale aktører innenfor norsk scenekunst, og svarene var delte.

En av informantene understreker at todelingen viser til et *forvaltningsmessig* skille som fremdeles er relevant:

Forvaltningsmessig er det et vesentlig skille mellom institusjonsteatrene og den frie scenekunsten. Det dreier seg i særlig grad om at den frie scenekunsten er utsatt for faglig skjønn og kvalitetsmessige vurderinger som grunnlag for bevilgning. Selv om Kulturdepartementet har satt i gang kvalitetsmessige evalueringer av institusjonsteatrene, er det vanskelig å se fra mitt ståsted hva det har bidratt til kunstnerisk sett.

Denne informanten peker på det enkle faktum at støtten til den frie scenekunsten vanligvis er basert på en kunstfaglig vurdering av søknader og prosjekter, mens forholdet er et helt annet for institusjonene. En annen informant sier at skillet oppfattes uansett som kulturpolitisk viktig, uansett hvor dekkende eller lite dekkende det er for de faktiske forholdet. Det brukes av kulturpolitikk og kulturforvaltning, interesseorganisasjoner, samt av gruppene og teatrene selv. Begrepene har også en politisk relevans som kan variere med hvem som bruker det, sier denne informanten.

Samtidig har den kulturpolitiske forankringen av dette skillet endret seg historisk. En viktig endring, som på mange måter forsterket den forvaltningsmessige betydningen av et skille mellom fri scenekunst og scenekunst i regi av institusjonene, kom i 1997, da forvaltningen av tilskudd til frie scenekunstgrupper ble overført til Kulturrådet (jf. Bergsgard og Røyseng 2001). Skillet mellom de to delene er sektoren handler dermed også om hvordan de blir forvaltet i praksis. Støtte til fri scenekunst blir vanligvis basert på et kunstfaglig skjønn og en kvalitetsvurdering. Det er satt i gang et system med periodiske evalueringer av institusjonsteatrene, men denne typen vurdering har så langt hatt en svært begrenset betydning for forvaltningen av disse teatrene og for deres produksjon av scenekunst.

Det de fleste ser ut til å enes om, er at skillet mellom frie grupper og institusjonsteatre beskriver et reelt skille mellom ulike måter å organisere og produsere scenekunst på. Det beskriver ulike *produksjonskulturer*; ulike måter å initiere og organisere en kunstnerisk arbeidsprosess, som en av informantene uttrykker det. De ulike arbeidsformene er med på å prege den faktiske scenekunsten, selv om det er allmenn enighet om at de to formene for scenekunst har nærmet seg hverandre estetisk, slik at forskjellene i det faktiske uttrykket er mindre enn før. Like fullt har

institusjonsteatrene fortsatt et tyngdepunkt i *tekstbasert* scenekunst, mens uttrykksbredden større innenfor den frie scenekunsten, der for eksempel et begrep som postdramatisk teater har vært mye brukt for å beskrive en scenekunst som i langt mindre grad baserer seg på en skrevet, dramatisk tekst.

Et annet skille som følger av de ulike produksjonskulturene, er at det også er et skille i lønns- og arbeidsvilkår for de som jobber på teaterinstitusjonene og de som jobber i det frie feltet, som vi også berørte overfor. Institusjonene er omfattet av tariffavtaler med arbeidstakernes fagforeninger, som regulerer lønn, arbeidstid og lignende. Scenekunstarbeidere i det frie feltet organiserer sin yrkesutøvelse gjennom enkeltpersonforetak, og den gjennomsnittlige inntekten fra kunstnerisk arbeid, er, ikke overraskende, lavere for denne gruppen.

Den gjennomførte bruken av skillet mellom en fri og en institusjonsbasert scenekunst gir samtidig et inntrykk av at det er et *sterkt* skille mellom disse to delene av scenekunstfeltet. De fleste av våre informanter er enige om at dette skillet er mindre viktig, mindre tydelig og mindre beskrivende enn tidligere. Det er større grad av estetisk overlapping, større grad av samarbeid om konkrete produksjoner, og dermed også mindre grad av konkurranse og gjensidig skepsis. En av informantene sier at fri scenekunst ikke lenger er et marginalt felt, blant annet på grunn av internasjonal oppmerksomhet og etterspørsel.

En annen av informantene beskriver et karikert bilde av en tidligere oppfatning av forskjellene mellom de to feltene – at *utviklingen* av scenekunst fant sted i det frie feltet, mens institusjonene på sin side forvaltet klassikere, litteratur og kulturarv. Denne beskrivelsen er det ingen som vil skrive under på i dag, sier denne informanten. I tillegg kan begrepene også bidra til å dekke over at det er store variasjoner både mellom de frie gruppene og mellom institusjonsteatrene; i arbeidsform, kunstnerisk praksis, publikum og formidlingsvirksomhet.

En sammenlignbar beskrivelse finner vi i boken *Scenekunst nå*. Her står det følgende om forholdet mellom fri scenekunst og institusjoner, formulert i 2007: «teaterformer som er forsket frem i små frie grupperinger, etter en god stund tas opp av institusjonene» (Berg, Høyland, Leinslie 2007, s. 21).

I boken *Fri scenekunst i praksis* sier Melanie Fieldseth det følgende om det frie feltet i sin allmenhet:

Kildematerialet til denne studien viser [...] en bredde i uttryksformer, kunstneriske praksiser og syn på muligheter for samarbeid med produserende institusjoner og andre arenaer, samt kunstnerskap med langsiktighet og varighet. Det kan altså pekes på en utvikling som utfordrer en enkel inndeling av scenekunstfeltet i fri scenekunst og produserende institusjoner og i dans og teater. Samtidig bekrefter materialet at ulike skillelinjer i scenekunstfeltet fortsatt er intakte.

Slik oppsummerer hun et inntrykk som også våre informanter og vår empiri bekrefter – at skillet mellom institusjonene og de frue gruppene er utfordret, men fremdeles relevant.

Den frie scenekunsten omfatter rene teatergrupper, rene dansekompanier og en rekke grupper som utfordrer skillet mellom dans og teater, synliggjort f.eks. i begrepet *teatral dans* (Leirvåg 2016). Samtidig er forholdet mellom dans og institusjoner et helt annet enn forholdet mellom

teater og institusjoner. Det er vanlig å påpeke at dansefeltet i Norge har vært svakt og sent institusjonalisert (jf. f.eks. Røyseng 2011, Hylland og Røyseng 2013, Røyseng 2016). Det er kun Nasjonalballetten og Carte Blanche som kan regnes som institusjoner for dans. I kommer Dansens hus, som ble opprettet i 2004, som Norges nasjonale scene for dans, og regionale satsninger som f.eks. Regional Arena for Samtidsdans ved Sandnes kulturhus. Det er uansett langt flere produserende institusjoner for teater enn det er for dans. Dette preger nødvendigvis også mulighetene for samarbeid mellom dansekompanier og institusjoner. Det finnes samtidig en god del eksempler på samarbeid mellom frittstående koreografer og/eller regissører og institusjoner. Melanie Fieldseth beskriver noen av disse eksemplene:

Jo Strømgren Kompani har vært Strømgrens selvstendige arbeidsplattform siden 1998. Samtidig har han blitt invitert til å koreografere for andre dansekompanier og til å regissere produksjoner hos teaterinstitusjoner. Koreografer som Ina Christel Johannessen, Ingun Bjørnsgaard og koreograf, regissør og tekstforfatter Alan Lucien Øyen og regissøren Tore Vagn Lid har arbeidet på lignende vis. (Fieldseth 2014, s. 83)

I de siste to tiårene har det samtidig vært en endring i institusjonenes arbeidsformer. Institusjonsteatrene har etter hvert kommet til å inngå i scenekunstens økosystem på nye måter. I utgangspunktet er disse institusjonene ansvarlig for både produksjon og distribusjon av scenekunst, i den forstand at de kombinerer kunstnerisk produserende personale og infrastruktur for formidling i en og samme institusjon. På den måten har institusjonsteatrene på ett vis utgjort sine egne, isolerte økosystem. Dette er, og har vært under endring de senere årene. For det første har institusjonsteatrene inngått i nye typer av samarbeid med de frie gruppene, for eksempel gjennom co-produksjon. Slik har det skjedd en tettere integrering mellom institusjonenes og det frie feltets separate systemer. For det andre har også institusjonsteatrene i noe større grad både tatt imot gjestespill og sendt egne produksjoner ut av institusjonen. Slik har de også fått et visst, men likevel begrenset preg av å være både programmerende og turnerende scener.

De siste ti-femten årene finner vi et økende antall eksempler på samarbeid mellom frie scenekunstgrupper og etablerte institusjoner. Melanie Fieldseth oppsummerer utviklingen slik: «Det er først på 2000-tallet at vi finner mer omfattende former for produksjonssamarbeid mellom frittstående kunstneriske virksomheter og produserende institusjoner» (Fieldseth 2014, s. 83). Et av eksemplene på slikt samarbeid finner vi i flere av produksjonene til kunstnerduoen Goksøyr & Martens. Goksøyr & Martens har samarbeidet både med Nationaltheatret og Det Norske Teatret om produksjon av forestillinger. Dette har dreiet seg om samarbeid som går utover det å få tilgang på de tekniske og formidlingsmessige ressursene til en institusjon. Også institusjonsteatrenes egne fast ansatte skuespillere har medvirket i produksjonene (ibid.).

Hvorfor har slikt samarbeid ikke blitt aktualisert før? Det kan være både kunstneriske og kulturpolitiske årsaker til dette (Fieldseth 2014, s. 82). Kunstnerisk har det tradisjonelt vært store forskjeller i organiseringen av det kunstneriske arbeidet; med ulik fordeling av ansvarsforhold og ulik tilgang til kunstneriske og tekniske ressurser. Kulturpolitisk er de to scenekunstfeltene preget av svært ulike modeller for offentligfinansiering. Som Fieldseth viser til, er det også slik at oppmykningen av skillet mellom de to formene for scenekunstproduksjon på langt nær har fjernet betydningen av dette skillet.

## 4. Scenekunstens kulturpolitikk og økonomi

Dette kapittelet gjennomgår de viktigste delene av scenekunstens kulturpolitikk, hvordan disse er administrert og hvordan de eventuelt har endret seg i løpet av det siste tiåret. Det inneholder også en gjennomgang av ulike økonomiske forhold på scenekunstmrådet<sup>21</sup>.

### 4.1 En kulturpolitikk for scenekunst

---

Det er tette bånd mellom utviklingen av en norsk scenekunst og utviklingen av en kulturpolitikk for denne kunstformen.

Det kan identifiseres noen hovedgrunner til at scenekunst har spilt en så vidt sentral rolle for kulturpolitikken. For det første ble scenekunst og dramatikk vurdert som vesentlig i en periode hvor det var viktig å etablere nasjonale institusjoner og et nasjonalt, *norsk* kulturliv. Den nasjonsbyggende funksjonen til scenekunst var dermed viktig. Det ble bygget institusjoner og bygg som fremdeles er viktige (og kostnadskreven) poster på det norske kulturbudsjettet. Selv om det riktignok var svært begrenset med økonomisk støtte fra myndighetene i denne nasjonsbyggende perioden, var den politiske interessen og offentlige diskusjonen rundt teatrenes rolle likevel vesentlig (jf. Dahl og Helseth 2006:88ff; Frisvold 1980). Det har i mange år også vært bred politisk enighet om betydningen av disse institusjonene.

For det andre var scenekunst i etableringen av en (sosialdemokratisk) kulturpolitikk i etterkrigsårene vurdert som et viktig område for demokratisering av kultur. Riksteatret ble opprettet i 1948 som den første av de kulturelle *riks*institusjonene, og ble etablert ved Lov om Riksteatret. Denne beskriver institusjonens formål slik: "Riksteatret har til føremål å fremja arbeidet med å føra dramatisk kunst ut til folket i bygd og by og på andre tenlege måtar å auka kjennskapet til god dramatisk kunst." Formuleringen har det samme hovedinnholdet som Teaternevnden av 1935 også representerte i sitt forslag om et mulig riksdekkende teater. Nevnden beskrev viktigheten av et slikt teater på denne måten: "Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stillede samfundsklasser, eller for befolkningen i våre største byer" (i Dahl og Helseth 2006:205).

De økonomiske utfordringene til teaterproduksjon har vært en tredje hovedgrunn til at scenekunsten har vokst seg så stor at den utgjør en stor del av det offentlige økonomiske engasjementet i kulturpolitikken.

Dette engasjementet i kulturproduksjon og -distribusjon, og dermed starten på en kulturpolitikk i snever forstand, startet imidlertid for scenekunstens del relativt sent. Faste statlige tilskudd til teatre ble ikke innført før siste halvdel av 1930-tallet (jf. Dahl og Helseth 2006; Frisvold 1980). Siden denne begynnelsen har bevilgninger til og støtteordninger for scenekunst utgjort et viktig

---

<sup>21</sup> Deler av dette kapittelet er basert på Hylland og Mangset 2018.

område for nasjonal kulturpolitikk. Innretningen på scenekunstpolitikken har samtidig gjennomgått noen viktige endringer i denne perioden, særlig gjennom at nye former for tiltak eller støtte har kommet til. Noen sentrale punkter i denne utviklingen er opprettelsen av et statlig penge-lotteri i 1912, som etter hvert kom til å støtte scenekunst gjennom overskuddet av virksomheten, Teaternevnden av 1935, som blant annet foreslo opprettelsen av et Riksteater, som først ble realisert i 1948, opprettelsen av en statlig teaterutdanning i 1953, etableringen av både frie grupper og regionteatre på 1970- og 80-tallet, og utvikling av støtteordninger for fri scenekunst på 1980-tallet. Med andre ord har scenekunstpolitikk utviklet seg fra kun å være en institusjonell støtte til nasjonale institusjoner, til å inkludere demokratiserende tiltak, utdanning, scenekunst utenfor institusjonene ("fri scenekunst") m.m.

Dansens plass i kulturpolitikken har vært en annen enn for teaterkunsten. Dans har blitt beskrevet som et kulturpolitisk «stebarn», selv om en slik forståelse også har møtt kritikk<sup>22</sup>. Med et mer nøytralt begrep om synlighet, skriver Sigrid Røyseng at dans, sammenlignet med andre kunstarter, «har vært lite synlig i norsk kulturpolitikk» (Røyseng 2016, s. 123). Hun identifiserer en økende interesse på 1990- og 2000-tallet, med nye støtteordninger og økt andel av bevilgningene. Dansen ble også inkludert som et eget punkt i Kulturløftet.

Scenekunstens kulturpolitiske relasjoner er knyttet til denne kunstartens vedvarende økonomiske utfordringer. Scenekunststartene er spesielt arbeidsintensive og vanskelige å rasjonalisere teknologisk, som vi kommer nærmere inn på nedenfor. Scenekunstsektoren har vært preget av en serie økonomiske kriser fra mellomkrigstiden og fram til en fast institusjonsstøtte ble etablert på 1960-tallet (jf. Dahl og Helseth 2006; Gladsø 2004; Frisvold 1980:45ff). Skulle scenekunsten overleve økonomisk, måtte den etter hvert ha en eller annen permanent form for ekstern støtte. Scenekunsten har dermed, i kraft av sin økonomiske behov, vært en viktig driver for etableringen av en offentlig kulturpolitikk. Men for det private delfeltet er det sentrale kjennetegnet fortsatt nettopp fraværet av støtteordninger. For de frie gruppene er det også slik at de baserer sin eksistens på et visst sett av offentlige støtteordninger og produksjonsmuligheter integrert i den offentlige scenekunstpolitikken.

Scenekunstproduksjon er avhengig av noen rammer og grunnleggende produksjonsvilkår. I tillegg til den åpenbare rammen som ligger i kunstnerisk vilje og visjon, er en sentral ramme for produksjon av scenekunst de økonomiske rammene for disse, som i Norge og de fleste land primært besørges gjennom offentlig støtte. Bevilgninger til scenekunst er en sentral del av norske kulturbudsjetter. Dette er ikke overraskende. Scenekunst er en sterkt støtteavhengig kunstform, som vi blant annet kan se i forholdet mellom egeninntekter og statlige bevilgning for institusjonsteatrene, men også i forholdet mellom prosjektstøtte og billettinntekter for mange av de frie gruppene.

Den viktigste kulturpolitiske støtten til produksjon av scenekunst finner vi beskrevet i Kulturdepartementets budsjetter. Hvis vi ser på kapittel 324 Scenekunstformål<sup>23</sup> i Kulturdepartementets budsjettforslag for 2016, finner vi følgende poster og fordelinger (i 1000 kroner):

---

<sup>22</sup> <http://www.scenekunst.no/sak/sametidsdans/>

<sup>23</sup> Budsjettstrukturen er siden endret, slik at scenekunstformål nå er en del av budsjettkapittelet Musikk og scenekunst.

Tabell 18: Utgifter til scenekunst i Kulturdepartementets budsjettforslag for 2016. (Prop. 1 S (2015-2016)).

| Budsjettpost                   | Foreslått bevilgning | Eksempel på innhold                                                                           |
|--------------------------------|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Driftsutgifter                 | 72 195               | Riksteatret                                                                                   |
| Spesielle driftsutgifter,      | 60 327               | Turnevirksomhet for Riksteatret                                                               |
| Norsk kulturfond               | 139 407              | Kulturfondets/Kulturrådets avsetninger til scenekunst                                         |
| Nasjonale institusjoner        | 1 076 667            | Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Den Norske Opera og Ballett, Det Norske Teatret        |
| Region-/landsdelsinstitusjoner | 495 828              | Bl.a. Hordaland Teater, Trøndelag Teater, Rogaland Teater                                     |
| Region- og distriktsopera      | 55 485               | Bl.a. Bergen Nasjonale Opera, Opera Østfold og Opera Nordfjord                                |
| Ymse faste tiltak              | 188 649              | Ca. 30 ulike tiltak, bl.a. Dramatikkens hus, Dansens Hus, Norsk scenekunstbruk og Teater Manu |
| Sum                            | 2 089 278            |                                                                                               |

Denne oversikten illustrerer de viktigste delene av og målene for den norske scenekunstopolitikken. For det første har vi de nasjonale institusjonene, som i rene kroner utgjør en dominerende del av offentlige bevilgninger til scenekunst. For det andre har vi det kulturpolitiske målet om regional produksjon og distribusjon av scenekunst, som både støtten til Riksteatret, til region og landsdelsinstitusjoner og region- og distriktsopera er et uttrykk for. For det tredje har vi støtten til den ikke-institusjonelle scenekunsten, først og fremst synliggjort gjennom bevilgningen til Norsk kulturfond. I tillegg har vi de ulike postene under Ymse faste tiltak, hvorav mange er en støtte til ulike organisasjoner og scener og teatre som inngår i den samlede infrastrukturen og økosystemet til den norske scenekunsten.

## 4.2 Aktører og virkemidler

Dersom vi ser på scenekunst som ett stort felt eller økosystem, blir også scenekunstens kulturpolitikk mangfoldig. I prinsippet består scenekunstens kulturpolitikk av alle ordninger, virkemidler, tiltak, reguleringer, bevilgninger og ansvarsfordelinger som indirekte eller direkte påvirker muligheten til å skape, vise eller oppleve scenekunst.

Her skal vi kun kort nevne de allmenne og indirekte kulturpolitiske virkemidlene for scenekunst; de som enten gjelder alle kunstnere eller all kunstproduksjon, og dermed også scenekunsten, eller de som kun indirekte påvirker scenekunstens økosystem. Viktigst i denne sammenhengen, er de ulike ordninger, tiltak m.m. som er eksplisitt og spesifikt rettet inn mot produksjon, distribusjon og opplevelse av scenekunst.

I boka *Kulturpolitikk* skiller vi mellom disse ulike typene av offentlige kulturpolitiske virkemidler (Mangset og Hylland 2017, s. 259):

| Virke-<br>midler                  | Kategorier                                                                         | Eksempler                                                                                                                       |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Juridiske</i>                  | Lover                                                                              | Kulturloven, kulturminneloven, lov om Norsk kulturråd, lov om opphavsrett til åndsverk osv.                                     |
|                                   | Forskrifter                                                                        | Forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond, forskrift om statens stipend og garantiinntekter for kunstnere                      |
|                                   | Konvensjoner, avtaler                                                              | Avtale om kulturelt samarbeid mellom de nordiske land, konvensjon om vern av immateriell kulturarv                              |
| <i>Økono-<br/>miske</i>           | Støtte til produksjon                                                              | Støtteordning for fri scenekunst, prosjektstøtte visuell kunst                                                                  |
|                                   | Støtte til drift                                                                   | Årlig tilskudd til Den norske opera, Rikskonsertene, institusjonsteatre                                                         |
|                                   | Støtte til investering/bygg                                                        | Støtte til kulturbygg over statsbudsjettet, støtte til rehabilitering av kulturbygg                                             |
|                                   | Innkjøp av kulturelle produkter                                                    | Innkjøpsordninger for litteratur, innkjøp av offentlig kunst                                                                    |
|                                   | Fritak fra, reduksjon i eller refusjon av avgifter                                 | Momsrefusjon, lavmoms, momsfristak – bøker, frivillighet m.m.                                                                   |
|                                   | Stipender og garantiinntekter                                                      | Kunstnerstipender                                                                                                               |
|                                   | Gaveforsterkningsordninger                                                         | Gaveforsterkningsordning for museene                                                                                            |
| <i>Admi-<br/>nistra-<br/>tive</i> | Tildelingsbrev                                                                     | Tildelingsbrev til statlig støttede institusjoner, f.eks. institusjonsteatre                                                    |
|                                   | Søknadssystemer og -krav                                                           | Norsk kulturråds digitale søknadsplattform og -skjemaer                                                                         |
|                                   | Rapportering og rapporteringskrav                                                  | Årlige krav til rapportering og indikatorer fra statlig støttede institusjoner                                                  |
|                                   | Utarbeiding av retningslinjer og standarder                                        | Retningslinjer for museumsarbeid, standarder for digitalisering                                                                 |
|                                   | Administrativ inndeling og ansvarsdeling i departementer og departementsavdelinger | Arbeidsdeling mellom Kulturdepartementet og Kunnskapsdepartementet, innlemming av ansvar i nye avdelinger i Kulturdepartementet |
| <i>Organi-<br/>satoriske</i>      | Organisering av direktorater og armlengdesorgan                                    | Nedleggelse av ABM-utvikling, utvidelse av Norsk kulturråd, nye regler for oppnevning til Kulturrådet                           |
|                                   | Statlig representasjon og eierskap i kulturinstitusjoner                           | Eierskap i Nationaltheatret AS, deltakelse i styret                                                                             |
|                                   | Etablering av nye organisasjoner og tiltak                                         | Talent Norge                                                                                                                    |
|                                   | Etablering av nye institusjoner                                                    | Akkreditering av profesjonelle kunstutdanninger                                                                                 |
|                                   | Deltakelse og representasjon i internasjonale organer og internasjonalt samarbeid  | UNESCO, Nordisk ministerråd m.m.                                                                                                |
|                                   | Støtte til forskning og utredning                                                  | Støtte til kulturprogrammer i Norges forskningsråd, SSB, evaluerings- og utredningsprosjekter fra Norsk kulturråd               |
|                                   | Offentlige utvalg og NOU-er                                                        | Enger-utvalget                                                                                                                  |
| <i>Kommu-<br/>nikative</i>        | Stortingsmeldinger og politiske dokumenter                                         | Kulturmeldinger og budsjettproposisjoner                                                                                        |
|                                   | Politisk debatt og valgkamp                                                        | Partipolitisk deltakelse i stortingsdebatter, offentlige debatter, lansering av Kulturløftet 1–3                                |
|                                   | Holdnings- og informasjonsarbeid                                                   | Brosjyrer, pamfletter, nettsider, informasjonsfilmer m.m.                                                                       |



Hovedkategoriene av virkemidler er altså juridiske, økonomiske, administrative, organisatoriske og kommunikative. Den kategorien som gjerne får mest oppmerksomhet er de økonomiske virkemidlene, som også tilsynelatende er den viktigste typen av kulturpolitiske virkemidler. Samtidig spiller også administrative rutiner og systemer, organisering og forskrifter m.m. en relativt stor rolle for hvordan kulturpolitikken spilles ut i praksis.

For scenekunstheltet er de økonomiske kulturpolitiske virkemidlene essensielle, og da særlig ulike former for støtte til produksjon og støtte til drift. Også organisatoriske og administrative virkemidler er viktige for scenekunstheltet, siden disse i stor grad legger føringer for den praktiske forvaltningen av scenekunstheltet. Juridiske virkemidler er i mindre grad relevante, særlig etter at *Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst* ble opphevet i 2014, i forbindelse med innføringen av en generell forskrift for Norsk kulturfond.

### 4.3 Scenekunstøkonomien

---

Det er kostbart å produsere scenekunst. Profesjonell scenekunstproduksjon er avhengig av stor innsats av menneskelig arbeid i forhold til kapitalinnsats for å få fram de ønskede produkter og tjenester. Derfor er slik kulturproduksjon som regel vanskelig å rasjonalisere radikalt ved hjelp av moderne teknologi. En rekke arbeidsoppgaver ved tradisjonelle kulturinstitusjoner kan knapt erstattes med tekniske hjelpemidler. Trass i den digitale revolusjonen vi har gjennomgått de siste desenniene, har derfor ikke de utøvende kulturinstitusjonene endret sin arbeidsintensive produksjonsmåte og sin kostnadsstruktur på noen grunnleggende måte.

I kulturøkonomisk litteratur har denne tendensen til fallende egeninntekter blitt kalt for «Baumols sykdom» (Baumol og Bowen 1966). Betegnelsen refererer altså til «de uunngåelige økninger i produksjonskostnader som gjør seg gjeldende i visse arbeidsintensive tjenestenæringer, hvor teknisk framskritt ikke er i stand til å øke arbeidskraftens produktivitet av den enkle grunn at i disse næringene er arbeidskraften både "input" og "output" (Blaug 1976:17). Baumol og Bowen viste gjennom flere empiriske studier hvordan et slikt inntektsgap påvirket en rekke amerikanske utøvende kunstinstitusjoner fram til begynnelsen av 1960-tallet. I en seinere analyse har Baumol studert den økonomiske utviklingen ved en rekke amerikanske musikk institusjoner fram til begynnelsen av 1970-tallet. Kostnadene ved produksjon av orkesterkonserter fortsatte å øke raskere enn konsumprisindeksen. Dermed fortsatte inntektsgapet å øke.

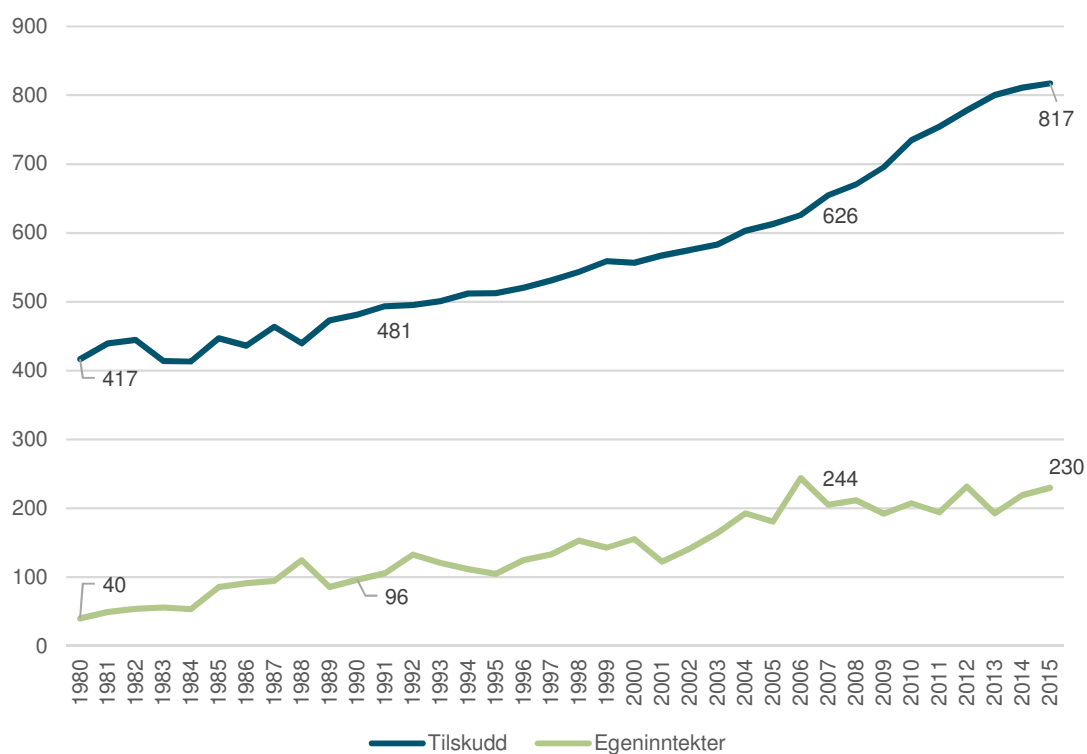
I Norge viste siviløkonom Bjørn Egeland ved Norges Handelshøyskole hvordan Baumols sykdom også påvirket det norske scenekunsten. Figur 7 viser virkningen av Baumols sykdom for et norsk institusjonsteater – Den Nationale Scene i Bergen – i perioden 1880–1970. Selvdekningsgraden ved Den Nationale Scene, altså dekningen av årlige driftsutgifter gjennom billettinntekter og andre egeninntekter, svingte rundt 80 % av det årlige driftsbudsjettet i perioden 1880–1905. I de neste 5–10 årene greide teatret seg enda litt bedre økonomisk. Det ser til og med ut til å ha gått med «overskudd» ett år. Men fra 1917 og fram til 1970 sank så selvdekningsgraden relativt jevnt og ganske dramatisk – fra ca. 95 % helt ned til ca. 25 %. De resterende 75 % måtte dekkes på annen måte, primært av offentlige tilskudd, om teatret skulle overleve. Baumols sykdom førte til stadige økonomiske kriser for dette og andre institusjonsteatre i tilsvarende situasjon.



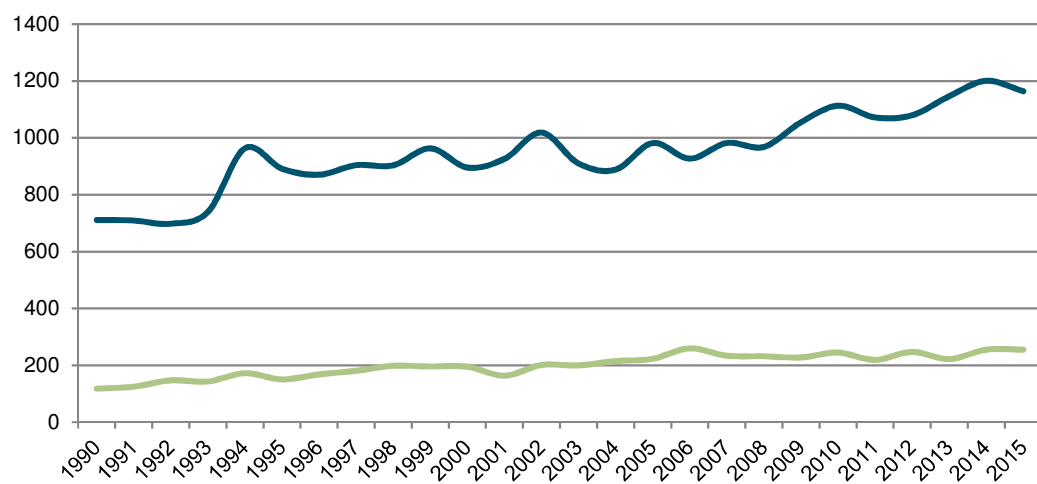
Figur 7: Selvdekningsgrad Den Nationale Scene, 1880–1970 (Etter Egeland 1974:272).

Forholdet mellom scenekunsten og økonomien har vært et sentralt tema for *kulturøkonomisk* forskning gjennom en årrekke. Et sentralt tema har vært den store relative kostnadsøkningen i produksjonen av scenekunst: "Why have real costs almost trebled from the beginning of the 1970s to the end of the 1990s while the attendance has been approximately constant?" (Løyland og Ringstad 2007:411f). Utgangspunktet for dette spørsmålet er de faktiske tallene på antall subsidierte teatre, antall fast ansatte, antall forestillinger og antallet tilskuere innenfor en snau 30-årsperiode. Analysen viser at forholdet mellom kostnader og tilskuerantall har endret seg dramatisk innenfor denne perioden, og Løyland og Ringstad er primært ute etter å forklare denne endringen, i tillegg til en forsiktig advarsel om de potensielle problemene som følger av en slik utvikling. De finner blant annet ut at den såkalte Baumols sykdom, altså den kostnads-spiralen som bedrifter/institusjoner uten åpenbare effektiviseringsmuligheter kan utsettes for, i *liten* grad kan forklare endringene. Analyser som denne belyser at det å produsere scenekunst er kostbart, eller kostnadsintensivt, som man kanskje ville sagt med et bedriftsøkonomisk vokabular, og at den relativt sett har blitt mer og mer kostbar og avhengig av subsidiering. Samtidig ligger det et permanent unntak fra regelen her, i det ikke-subsidierte private teateret.

I figur 8 og 9 viser vi utviklingen i samlede offentlige tilskudd og egeninntekter fra 1980 fram til i dag for ni teater som har eksistert hele denne perioden. Her finner vi to generelle tendenser. Tilskuddene har doblet seg gjennom perioden, mens egeninntektene har økt betraktelig mer. Ser vi mer detaljert på oversikten, finner vi en betydelig vekst i egeninntektene fram til toppåret i 2006, mens veksten i tilskudd var størst i perioden 2006 til 2013. Figur 9 viser en lignende tendens. Dersom vi ser på kostnad per besøkende, finner vi en total kostnad på om lag 1400 kroner der tilskuddet utgjør 1150,- og egeninntekten 250,-.



Figur 8: Endring i totale tilskudd og egeninntekter for utvalgte institusjonsteatre (DNS, DNT, HÅT, NAT, ROT, SFT, TIB, TVÅ, TRT) i perioden 1980-2015. Tall i millioner, 2015-kroner.



Figur 9: Endring i totale tilskudd og egeninntekter per publikum for utvalgte institusjonsteatre (DNS, DNT, HÅT, NAT, ROT, SFT, TIB, TVÅ, TRT) i perioden 1990-2015. Tall i 2015 kroner.

Tabell 19: Inntektsfordeling for regionteatrene 2015. Tall i millioner kroner.

| Teater                       | Stat  | Regional | Egen  | Total | Tilskuddsandel |
|------------------------------|-------|----------|-------|-------|----------------|
| Brageteatret                 | 14,0  | 8,4      | 3,7   | 26,1  | 86 %           |
| Carte Blanche                | 25,6  | 11,0     | 3,3   | 39,8  | 92 %           |
| Den Nationale Scene          | 114,3 | 0,0      | 27,0  | 141,3 | 81 %           |
| Den Norske Opera & Ballett   | 589,6 | 0,0      | 153,5 | 743,2 | 79 %           |
| Det Norske Teatret           | 163,8 | 0,0      | 55,1  | 218,9 | 75 %           |
| Haugesund Teater             | 10,9  | 4,7      | 4,3   | 20,0  | 78 %           |
| Hordaland Teater             | 11,5  | 4,9      | 1,4   | 17,8  | 92 %           |
| Hålogaland Teater            | 47,8  | 20,5     | 10,5  | 78,8  | 87 %           |
| Nationaltheatret             | 188,0 | 0,0      | 70,1  | 258,1 | 73 %           |
| Nordland Teater              | 26,1  | 11,2     | 7,5   | 44,8  | 83 %           |
| Turneteatret i Trøndelag     | 14,3  | 6,1      | 2,4   | 22,8  | 90 %           |
| Rogaland Teater              | 57,8  | 26,2     | 23,4  | 107,5 | 78 %           |
| Sogn og Fjordane Teater      | 18,3  | 7,9      | 1,9   | 28,1  | 93 %           |
| Teater Ibsen                 | 25,3  | 10,9     | 4,4   | 40,6  | 89 %           |
| Teater Innlandet             | 23,3  | 10,5     | 9,9   | 43,7  | 77 %           |
| Teatret Vårt                 | 27,2  | 11,7     | 13,7  | 52,6  | 74 %           |
| Trøndelag Teater             | 68,4  | 29,3     | 23,5  | 121,1 | 81 %           |
| Kilden Teater- og Konserthus | 112,2 | 57,6     | 59,1  | 229,0 | 74 %           |

I Løyland og Ringstads studie av teaterøkonomi fra 2002, forklarer de noe av årsaken til den økonomiske utviklingen fram til 2000. En av årsakene var den svake lønnsutviklingen teateransatte hadde i denne perioden. En annen årsak var satsningen på barneteater i perioden. Dette brakte med seg et nytt, kjøpestærkt publikum som bidro til økte egeninntekter. I løpet av perioden dreide altså teatrene virksomheten i en mer publikumsvennlig retning samtidig som de ansatte ble svakt kompensert. Endringen som skjedde i 2006 var derfor ikke overaskende, dette var noe Løyland og Ringstad forutså i sin studie:

Det er vanskelig å forestille seg at ikke reallønnsutviklingen i teatrene på lengre sikt skal følge med den generelle lønnsutviklingen i samfunnet. Dermed vil Baumols sykdom etter hvert kunne melde seg med full tyngde.

Den markante økningen i tilskudd vi så under Kulturløftet, mener altså økonomene er langt fra uventet. Gjennom 80- og 90-tallet demmet man opp for dette ved å sette opp flere publikumsvennlige forestillinger og presse lønnsutgiftene. Når smertepunktet for denne «effektiviseringen» var nådd, ville behovet for økte tilskudd melde seg igjen.

Det private delfeltet av norsk scenekunst er i all hovedsak finansiert av billett- og salgsinntekter. Det vil blant annet si at denne delen av scenekunsten – både scener, stykker og publikum – er svært lite synlige i offentlige budsjetter og offentlig statistikk<sup>24</sup>. Det vil samtidig si at det er et begrenset kildemateriale tilgjengelig for å belyse det private teaterets økonomi, særlig knyttet til den enkelte forestilling. Samtidig er det noen kilder vi kan ha til å illustrere dette. Gjennom en bedriftsdatabase som f.eks. proff.no får man tilgang til overordnede regnskapstall for private

<sup>24</sup> Et av få mulige unntak er at Norsk revyaglig senter/Norsk revyfestival gjennom flere år har fått støtte over statsbudsjettet.

teateraktører som Christiania Teater AS, Edderkoppen Teaterdrift AS, Folketeateret AS og Dizzie Showteater AS m.fl. Disse viser uten unntak at det å drive privat teaterdrift er en scenekunstvirksomhet med høy økonomisk risiko. Ingen av de nevnte selskapene eller andre viser driftsoverskudd over flere år. Enkelte driver med underskudd eller med knapp balanse gjennom flere år. Siden oppstarten av dette prosjektet har også to aktører som Christiania Teater og Dizzie Showteater blitt lagt ned og/eller slått konkurs på grunn av økonomiske utfordringer. De private teatrene økonomi er også svært tett knyttet til den enkelte forestillingens økonomi. Informanter fra den private teatersektoren beskriver hvordan man driver videre gjennom å dekke opp tidligere underskuddsproduksjoner gjennom én suksessforestilling som kaster økonomisk av seg. De beskriver en rekke produksjoner som går med underskudd eller hårfint går i balanse.

Den ikke-institusjonelle, frie scenekunsten, blir primært finansiert via offentlige midler og særlig ved hjelp av Norsk kulturråds forvaltning av ulike støtteordninger og fond. Den klart viktigste av disse er ulike ordninger knyttet til Norsk kulturfond, men Kulturrådet fordeler også midler til scenekunst gjennom forvaltning av Statens kunstnerstipend og Fond for lyd og bilde. I boken *Fri scenekunst i praksis* beskrives forholdet mellom den frie scenekunsten og økonomien på denne måten:

(...) kunstnerisk produksjon utenfor institusjonen finansieres i all hovedsak gjennom tidsavgrensede produksjonsmidler. Kun et fåtall frittstående kompanier og konstallasjoner mottar langsiktige tilskudd som omfatter virksomhetens produksjon, drift og formidling. Som kulturpolitisk virkemiddel er finansieringsformer en premissgivende faktor i utviklingen av scenekunstfeltet, både kunstnerisk og økonomisk (Fieldseth 2015:11).

Både produksjonsmidler, prosjektmidler og mer langsiktige tilskudd har Kulturrådet og Kulturfondet som sin viktigste kilde til støtte (prosessene knyttet til slik støtte behandles nærmere i neste kapittel).

Den ordningen som har utviklet seg mest i de siste fem-ti årene, er ordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper. Denne ordningen ble introdusert i 2007, og det første året var avsetningen på 6 millioner kroner. I 2015 er avsetningen på ordningen på litt over 40 millioner kroner. Basisfinansieringsordningen er interessant fordi den på mange måter gjør enkelte frie scenekunstgrupper litt likere institusjonsteatrene, om ikke annet i den betydning at et lite utvalg slike grupper sikres en forutsigbar finansiering gjennom et årlig driftstilskudd. Vår evaluering viser også at disse gruppene i all hovedsak betaler de ansatte etter tariff.

I den seneste evalueringen av denne ordningen, har vi kartlagt økonomien til de ulike gruppene. Den primære inntektskilden deres er basisstøtten. I tillegg mottar flere reisestøtte fra UD, mens enkelte mottar kommunal støtte. Egeninntektene er primært knyttet til salg av forestillinger, samt noen rettighetsinntekter. Totalt utgjør støtten til disse gruppene 84 % av totale inntekter. Andelen varierer imidlertid fra 100 % til 67 %. Her skal det imidlertid legges til at scenene som kjøper disse forestillingene også har betydelig offentlig støtte og at honorarene til kompaniene delvis finansieres på denne måten<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Eksempelvis hadde Dansens hus honorarutgifter til kompanier på 4,9 millioner i 2016 og billettinntekter på 2,8 millioner.

Tidligere gjennomganger av økonomien til de frie scenekunstgruppene (f.eks. Langdalen 2005) har konkludert med at andelen markedsinntekter er større i det frie feltet enn den er for institusjonsteatrene, og at den har vært økende. Det bildet bør modifieres noe. For det første er tidligere gjennomganger basert på en ufullstendig statistikk blant medlemmene i Danse- og teater-sentrum, medlemsorganisasjonen for de frie scenekunstgruppene. For det andre består en vesentlig andel av de frie gruppenes salgsinntekter av salg av forestillinger til Den kulturelle skolesekken. Med andre ord er det en offentlig finansiert etterspørsel som forklarer mye av den store veksten i fri scenekunst på 2000-tallet (jf. Hylland et al.:18ff, se også Fieldseth 2015:90ff).

Hvordan lar en slik oversikt seg sammenligne med finansiering av teatervirksomhet i andre land enn Norge? Tilskuddsnivået og nivået på billettinntekter i norske teatre er sammenlignbart med flere andre land i Vest-Europa og skiller seg nokså tydelig ut fra Storbritannia (Mangset og Hylland 2017; Kleppe 2016). Om vi f.eks. sammenligner med tall fra England og Nederland, ser vi noen interessante forskjeller. For offentlig subsidierte teatre i Nederland ligger det gjennomsnittlige støttenivået for offentlig tilskudd på 73% av budsjettet. For England er det samme tallet rundt 33% (Kleppe 2016). Det offentlige støttenivå for norske institusjonsteatre for året 2013 (jf. tabell ovenfor) lå som vi ser på mellom 73 og 93%<sup>26</sup>. Offentlige tilskudd til teaterdrift kan samtidig analyseres på flere måter. Det går også an å se på størrelsen på offentlige teatertilskudd i forhold til antall innbyggere og på hvor mye den enkelte teaterbillett subsidieres med. På begge disse parameterne skiller Norge seg tydelig fra både England og Nederland, for fortsatt å bruke disse to landene som eksempel. I Norge bruker staten omkring 45 euro pr. innbygger på teatervirksomhet. I Nederland brukes 6,6 euro pr innbygger og i England 3,3 euro pr. innbygger til dette formålet. Forskjellen er også stor når det gjelder subsidiering av den enkelte billett eller publikummer. En gjennomsnittlig teaterbillett i Norge ble i 2016 subsidiert med rundt 1150 kroner. Det tilsvarende tallet for Nederland og England er henholdsvis ca. 500 og ca. 110 kroner<sup>27</sup> (Kleppe 2016).

## 4.4 Kulturrådets støtteordninger

I sin årsrapport for 2016 skriver Kulturrådet at avsetningen til scenekunst innenfor kulturfondet har vært 147, 6 millioner kroner. Avsetningen ble blant annet fordelt på de følgende støtteordningene:

Tabell 20: Fordeling av midler på Kulturrådets avsetning til scenekunst, 2016. Tall i 1000 kr. Kilde: Årsrapport 2016 Kulturrådet.

| Ordning                   | Beløp  |
|---------------------------|--------|
| Arrangørstøtte scenekunst | 9 500  |
| Forprosjekt scenekunst    | 5 500  |
| Basisfinansiering         | 47 000 |
| Formidling/gjestespill    | 8 100  |

<sup>26</sup> Etter alt å dømme er Storbritannia et unntaksland i Vest-Europa. For de øvrige landene ser støttenivået ut til å ligge nærmere det som er tilfellet i Norge og Nederland.

<sup>27</sup> Nederland: 63 euro, England: 8,97 engelske pund. Her er det nasjonale forskjeller på repertoar, organisering m.m. I Nederland f.eks. spiller de subsidierte teatrene gjennomgående et «smalere» repertoar. Tallene for England er hentet fra oversikt over tilskudd fra Arts Council til såkalte National Portfolio Organisations på teaterfeltet, til sammen 175 stykker, jf. <http://www.artscouncil.org.uk/funding/our-investment/national-portfolio-organisations-map/>

|                                                    |        |
|----------------------------------------------------|--------|
| Fri scenekunst - teater                            | 28 214 |
| Fri scenekunst - dans                              | 24 000 |
| Regionale kompetansesentra for dans                | 4 700  |
| Kompetansehevede tiltak m.m.                       | 5836   |
| Evalueringer FoU                                   | 800    |
| Overførte tiltak                                   | 2790   |
| Driftsstøtte                                       | 7018   |
| Overført knutepunktinstitusjon – Peer Gynt Stemnet | 4202   |

Selv om de ulike ordningene dekker både produksjon og formidling, ligger det en budsjettmessig overvekt på produksjon i denne fordelingen av midler til scenekunsten. En ordning som skiller seg ut i denne oversikten, er Forprosjektordningen, som er øremerket den delen av scenekunstproduksjon som gjelder idé- og konseptutvikling (jf. Hauge et al. 2017a). De ordningene som kun er innrettet mot formidling av scenekunsten er mindre omfattende. Dette gjelder ordningen for gjestespill og formidling (FLB), Arrangørstøtte scenekunst, Gjenopptagelse av sceneforestillinger og scenekunstbevilgningene under Rom for kunst. En ordning for scenekunst som også kan nevnes i denne sammenhengen, er de midlene fra Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet som forvaltes av Danse- og teatersentrum, øremerket visning og profilering av norsk scenekunst i utlandet<sup>28</sup>.

En gjennomgående debatt på scenekunstheltet er hvilke deler av scenekunsten som blir tilgode sett med hvilke midler. Særlig gjelder dette forholdet mellom institusjonene og det frie feltet. Tabell 21 viser tilskuddene fra kulturbudsjettet og Kulturrådets innenfor ulike ordninger sortert på et sett med hovedkategorier. Vi ser her at institusjonsteatrene (inkludert DNOB) mottar nesten 1,6 milliarder over statsbudsjettet, 76% av det totale scenekunstabudsjettet. Inkluderer vi Riksteatret stiger andelen til over 80 %. Fri scenekunst mottar om lag 6 % av totale tilskudd. Inkluderer vi programmerende scener i dette regnestykket, utgjør andelen 10 %.

Tabell 21: Fordeling av tilskudd til scenekunst over Statsbudsjettet 2016 (millioner kroner).

| Område                              | Tilskudd           | Eksempel                                                                               |
|-------------------------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Institusjonsteatre</b>           | <b>1585 (76 %)</b> |                                                                                        |
| Nasjonale institusjoner             | 1076               | Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Den Norske Opera og Ballett, Det Norske Teatret |
| Region-/landsdelsinstitusjoner      | 498                | Hordaland Teater, Trøndelag Teater, Rogaland Teater                                    |
| Ymse faste tiltak                   | 10                 | Teatret Vårt – husleietilskudd                                                         |
| <b>Riksteatret</b>                  | <b>109 (5 %)</b>   |                                                                                        |
| <b>Fri scenekunst</b>               | <b>131 (6%)</b>    |                                                                                        |
| Formidling/gjestespill              | 5,5                |                                                                                        |
| Ymse faste tiltak                   | 19                 |                                                                                        |
| Basisfinansiering                   | 47                 |                                                                                        |
| Formidling/gjestespill              | 8,1                |                                                                                        |
| Fri scenekunst – teater             | 28                 |                                                                                        |
| Fri scenekunst – dans               | 24                 |                                                                                        |
| <b>Programmerende scene</b>         | <b>72 (4%)</b>     |                                                                                        |
| Nasjonale institusjoner             | 43                 | Dansens hus                                                                            |
| Ymse faste tiltak                   | 14                 | BIT Teatergarasjen, Black Box Teater, Teaterhuset Avant Garden.                        |
| Arrangørstøtte scenekunst           | 9,5                | Norsk kulturfond                                                                       |
| Regionale kompetansesentra for dans | 4,7                | Norsk kulturfond                                                                       |
| <b>Organisasjoner</b>               | <b>50 (2,4%)</b>   |                                                                                        |

<sup>28</sup> Jf. stikk.no.

|                    |                    |                                                                                                   |
|--------------------|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ymse faste tiltak  | 50                 | Dramatikkens hus, Norsk scenekunstbruk, Norsk Skuespillersenter, Skuespiller- og danseralliansen. |
| <b>Andre</b>       | <b>34 (1,6 %)</b>  |                                                                                                   |
| Norsk kulturfond   | 4,2                | Peer Gynt Stemnet                                                                                 |
| Ymse faste tiltak  | 30                 | Akershus Teater, Buskerud Teater, Scenekunst Østfold                                              |
| <b>Amatør/revy</b> | <b>20 (1 %)</b>    | Amatørteater- og frivillige teaterformål                                                          |
| <b>Diverse</b>     | <b>90 (4 %)</b>    | Administrasjon, FoU etc.                                                                          |
| <b>Totalsum</b>    | <b>2094 (100%)</b> |                                                                                                   |

## 4.5 Ansettelsesforhold og arbeidsliv

Det norske teaterlandskapet særmerker seg også når det gjelder ansettelse og arbeidsforhold. I en fersk doktorgradsstudie av scenekunst i tre europeiske land beskrives ulike måter å håndtere økonomisk risiko på. Et tydelig skille går her mellom en britisk modell der den enkelte kunstner må håndtere egen risiko, en kontinental modell der risiko håndteres kollektivt og en norsk eller nordisk modell der risiko i større grad er institusjonalisert og håndteres av staten gjennom kulturpolitikken (Kleppe 2017a).

Dette er en forenkling som legger hovedvekt på ansettelsespolitikken for skuespillere ved de store institusjonene i Norge. Begrepene kan imidlertid også benyttes på de ulike delene av scenekunstheltet i Norge der vi finner alle tre typene av risikohåndtering. Praksisen med fast ansettelse, som vi finner ved mange scenekunstinstitusjoner, innebærer at vi i Norge har en rekke scenekunstnere som er trygt plassert innenfor et arbeidsliv. Her er det imidlertid langt flere aktuelle stillinger for skuespillere enn for dansere. De fast ansatte mottar en stabil inntekt og kan være rimelige trygge på at de vil kunne stå lenge i jobben. Norsk Skuespillerforbund har hatt en sterk innflytelse på antall ansatte skuespillere ved hver institusjon. En avtale mellom institusjonsteatrene og Skuespillerforbundet garanterer et fast antall sysselsatte skuespillere (av dette er et fast antall faste stillinger) i alle disse teatrene. For Nationaltheatret skal f.eks. 42 av 52 skuespillerårsverk utgjøres av faste stillinger, for Det Norske Teatret skal 35 av 50 årsverk være faste stillinger, og for et teater som Trøndelag teater skal 20 av 30 årsverk være faste. Som vi var innom i forrige kapittel, kan det, i tillegg til arbeidsrettigheter, også være kunstneriske årsaker til å holde seg med faste ansatte. Samtidig som det begrenser for én type fleksibilitet, åpner det opp for en annen type fleksibilitet, særlig for teatre som drives etter repertoarteatermodellen. Det åpner også for å jobbe langsiktig med de samme kunstnerne og utvikle disse over tid.

Institusjonsteatrene engasjerer også scenekunstnere på kortere kontakter, både åremålsstillinger over ett eller flere år, samt midlertidige engasjementer for ett eller flere stykker. I hovedsak ansettes disse på midlertidige kontrakter, men i de tilfellene kunstnerne ønsker det, honoreres de for jobben som selvstendige næringsdrivende.

I det frie feltet er situasjonen annerledes. Her er det stor variasjon i tilsetningsforhold og lønn. Det finnes i liten grad oversikter som viser dette mangfoldet. Vår evaluering av basisfinansieringsordningen viste imidlertid at bare innenfor denne ordningen er praksisene mange. De fleste betalte kunstnerne etter tariff, men ikke alle. Noen engasjerte kunstnerne som midlertidig ansatte, mens andre honorerte dem som selvstendig næringsdrivende. Ønsket om å prioritere det kunstneriske prosjektet mente også mange medførte at økt tilskudd ikke bidra til bedre arbeidsvilkår, men til større kunstproduksjon. Basiskompaniene representerer imidlertid de mest profe-



sjonelle frie scenekunstaktørene. Blant mange av de andre frie scenekunstgruppene er trolig fraværet av tarifflønn og graden av prekære arbeidsforhold, større. I tråd med funnene fra kunstnerundersøkelsen, er det her vi finner de mange kunstnerne som beveger seg ut og inn av kunstnerarbeidslivet.

I artikkelen «Theatres as risk societies» (Kleppe 2017b), diskuterer vi sosiale og kunstneriske konsekvenser av scenekunsternes ulike tilknytninger til arbeidslivet. Det er mye som tilsier at kunstnerisk og økonomisk risiko er motsetninger heller enn paralleller. Viljen og muligheten til å ta kunstnerisk risiko øker når den økonomiske risikoen synker. Dette er et av argumentene for en kulturpolitikk som legger til rette for at noen (på bekostning av andre) gis en stabil jobb innenfor scenekunsten. Men, på grunn av den stadige tilstrømmingen til kunstneryrkene tilsier forskningen at dette ikke vil reguleres gjennom tilbud og etterspørsel (Abbing 2002, Menger 2006). Ivaretagelse av faste arbeidsplasser og krav til tarifflønn for tilskuddsmottakere er kulturpolitiske tiltak som kan bidra til å sikre et slikt arbeidsliv.

## 5. Stabilitet og endring på scenekunstmrådet

Dette avsluttende kapittelet forholder seg overordnet og oppsummerende til scenekunstmrådet. Vi diskuterer kort både endringstrekk og stabile trekk på og ser også utover de norske grensene for å gi eksempler på hvordan scenekunstopolitikken er innrettet i andre land. I tillegg diskuterer vi, på bakgrunn av det sammensatte bildet som denne rapporten har tegnet av scenekunstmrådet, hvilke utviklingsmuligheter og retningsvalg den norske scenekunstopolitikken står overfor.

### 5.1 Endringstrekk og stabile trekk

---

I et overordnet perspektiv – hvilke endringstrekk kan vi se på scenekunstmrådet i løpet av de siste 10-15 årene? Og hvilke stabile trekk ser ut til å vedvare?

For det første er det åpenbart at økonomien på feltet har endret seg. I perioden 2005-2013 økte tilskuddene til scenekunst med 92 % (en realøkning på 57 %) (Arnestad 2013). Analysen av hvordan denne endringen har påvirket scenekunsten, varierer imidlertid. Kulturløftet innebar blant annet en forsterkning av institusjonenes økonomi, men samtidig har utgiftene til lønn, pensjon, produksjonsteknikk og forvaltning av bygningsmasse økt for institusjonsteatrene. Det eksisterer dermed ulike oppfatninger av hvorvidt den reelle produksjonsøkonomien har blitt forsterket eller ikke for denne delen av scenekunsten. Selv om den frie scenekunsten fortsatt mottar langt mindre enn institusjonene, har tilskuddsveksten her vært størst under kulturløftet. Med forbehold om utfordringer med å definere dette feltet, beregnes økningen til 250 % av Gran og Røyseng (2013)

Norsk scenekunst har sterk offentlig økonomisk støtte. Sammenlignet med flere andre europeiske land, er offentlige utgifter til teater per innbygger høyt i Norge. Et stort antall profesjonelle teatre med en desentralisert struktur kan være mye av årsaken til dette.

Til forskjell fra det institusjonelle feltet, der økonomiske nøkkeltall er lett tilgjengelig og godt systematisert, er økonomien i det frie scenekunstmrådet relativt lite utforsket. Hvis vi ser på tall fra de fremste frie scenekunstgruppene, som får støtte over basisfinansieringsordningen, ser vi deres egeninntekter utgjør en lavere andel av totalomsetningen enn egeninntektene til institusjonsteatrene. Disse gruppene har samtidig i liten grad et fokus på å maksimere publikumstallet og de er trolig heller ikke representative for hele dette feltet.

Listen over de mest sette forestillingene har et stort innslag av musikaler, barneforestillinger og forestillinger som inkluderer svært kjente aktører – det vi kan kalle en viss kjendisfaktor. Dette synliggjør et gjennomgående trekk ved institusjonsteatrenes produksjonsøkonomi: *krysssubsideringen*. Populære forestillinger er de økonomiske driverne i teatrenes egeninntekter, selv om disse sjelden overstiger 25% av de totale inntektene. Det fjerner likevel noe av den risikoen som ligger i å sette opp forestillinger hvor publikumsinteressen og de tilhørende inntektene er mer

usikre. I tillegg er det slik, som flere teatersjefer ved disse teatrene har påpekt, at populære forestillinger også kan bidra til å øke den generelle interessen for teatertilbudet, og kanskje også rekruttere nytt teaterpublikum.

Formidlingen av scenekunst i Norge er geografisk svært bred: De aller fleste deler av landet har et teatertilbud på eller annet nivå. I løpet av de tre siste årene har teaterinstitusjonene formidlet scenekunst i 310 av landets 428 kommuner. I tillegg kommer amatørteaterforestillinger, og produksjoner fra de frie gruppene. De teatrene som formidlet scenekunst i flest kommuner var Riksteatret (77 kommuner), Teater Innlandet (61 kommuner), Nordland teater (53) og Turnéteatret i Trøndelag (47 kommuner). Basert på vår kjennskap til scenekunstopolitikk i andre land, vil vi hevde at denne geografiske spredningen er relativt unik.

Bredden i arbeidsformer og i nedslagsfeltet til den norske scenekunsten ser også ut til å ha endret seg. Både kunstnerisk og organisatorisk er det flere som mener å se et større mangfold enn tidligere. Dette inkluderer en økt internasjonalisering og en økt internasjonal orientering, med de nye former for samarbeid som dette innebærer. Det er også et økt samarbeid både mellom institusjoner og mellom enkeltstående scenegrupper og institusjoner, og også mellom enkeltstående frilansere og institusjoner. To eksempler på dette siste finner vi i Jo Strømgrens og Alan Lucien Øyens engasjement som huskoreografer ved Den Norske Opera og Ballett og i scenekunstgruppen Goksøyr & Martens samarbeid med Nationaltheatret og Det Norske Teatret.

Gjestespill har fått en økende betydning for publikum. Selv om andelen gjestespill er nokså stabil for mange av institusjonene, har andelen publikum på gjestespill økt markant. Fra å utgjøre to prosent av besøkstallet i 2004, utgjorde gjestespill 10 % av besøkstallet i 2014 og 9 % i 2016. Institusjonene har altså fått en større betydning som programmerende scener.

En annen endring for hele scenekunstheltet er en større oppmerksomhet rundt kulturelt mangfold. Det gjelder både for det kulturelle mangfoldet på scenen, blant publikum og i skuespillerutdanningene.

En endring som har preget andre kunstfelt i langt større grad enn scenekunstheltet, er digitalisering, i betydningen digital distribusjon. Der digitalisering for eksempel på musikk- og filmområdet oppfattes som et altomfattende paradigmeskifte, er det heller fravær av konsekvenser av digitalisering som preger scenekunstheltet. Det er tvert imot tendenser til, som et par av informantene understreker, at man oppfatter scenekunsten som en analog motvekt til det digitale, der den ikke-medierte opplevelsen er det som skal stå i fokus.

En strukturell endring som ser ut til å prege hele området, er at andelen fast ansatte scenekunstarbeidere synker, og at bransjen på noen områder beveger seg i mer prosjektbasert retning. Enkelte er bekymret for det økende antallet scenekunstnere som arbeider på kortvarige kontrakter, og mener dette svekker kunstnernes rettigheter. Dette er samtidig ingen entydig trend på scenekunstheltet. Et tegn som peker i en annen retning, er det økende antallet scenekunstheltet som legger om til å arbeide etter repertoarteatermodellen. Både Det Norske Teatret, Rogaland Teater og Trøndelag Teater har endret produksjonspraksis i en slik retning, etter en strategisk vurdering av fordelene med denne type produksjon. Den Norske Opera & Ballett har også signalisert et ønske om å bevege seg mer mot en slik produksjonsform. Å arbeide som repertoarteater forutsetter at man har tilgang på en viss permanent infrastruktur, som både kan inkludere

lager, kulisser, kostymer, teknikk osv., og et fast tilknyttet personale. En dreining mot repertoarteater vil dermed også innebære et minstemål av fast ansatte skuespillere på det norske scenekunstmrådet. Samtidig ligger det også etter alt å dømme en spredning og reduksjon av (økonomisk) risiko i en overgang til repertoarteater.

På deler av det frie scenekunstheltet har det samtidig skjedd en kunstnerisk og arbeidsmessig utvikling i retning av profesjonalisering, både i betydningen høy kunstnerisk kvalitet og administrativ drift. Denne utviklingen har særlig blitt fremmet av Kulturrådets ordning for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper. Som vi har beskrevet i to evalueringer av denne ordningen, har denne finansieringen ført til at det i dag er en håndfull kompanier som både opererer på et høyt kunstnerisk nivå og som driver scenekunstproduksjon på en administrativt profesjonell måte (Hylland, Kleppe og Mangset 2010, Kleppe et al. 2018).

De frie gruppene representerer samtidig et stort spenn i uttrykksformer. I disse gruppenes virksomhet inngår både forestillinger i regi av Den kulturelle skolesekken og et tydelig nærvær på internasjonalt anerkjente scenekunsthestivaler. Betydningen av Den kulturelle skolesekken har vært stor på flere måter. DKS har på en side gitt en lang rekke scenekunstnere og forestillinger et publikum og bidratt til å realisere mye ny scenekunst for barn og unge. Betydningen er også synlig i utviklingen av en diskusjon om hva som kjennetegner samspillet mellom scenekunst og et ungt publikum (jf. f.eks. Hovig og Nagel 2017, Graffer og Sekkelsten 2016). Det er også kilder som peker på at satsningen på barn og unge som målgruppe har vært kunstnerisk utviklende. I rapporten fra en evaluering av Kunstløftet (Haugsevje, Heian og Hylland 2016), siterer vi en informant fra scenekunstheltet, som uttaler at «det er ikke noe sted innenfor scenekunsten hvor det har skjedd en så stor utvikling de siste 20 årene som det er innen scenekunst for barn og unge» (ibid., s. 68).

Den frie scenekunsten har et stort, og tilsynelatende økende publikum. Samtidig er det, som vi har vist, store utfordringer med tallgrunnlaget for en grundig vurdering av denne delen av scenekunstmrådet.

Selv om private teatre, aktører og entreprenører har vært en integrert del av det norske scenekunstheltet i mer enn tohundre år, er det vårt inntrykk at de har fått en mer tydelig posisjon på området. Private aktører er også i større grad involvert og integrert i formidlingen av scenekunst ved institusjonsteatrene. Blant de mest sette forestillingene i 2016 finner vi for eksempel Bjørn Eidsvågs Etterlyst: Jesus, som ble satt opp på Det Norske Teatrets hovedscene. Og på Nationaltheatret har to forestillinger blitt satt opp av og med Else Kåss Furuseth – forestillinger som er produsert i samarbeid med det private produksjonsselskapet Feelgood. Samtidig med at de private aktørene er høyst tilstedeværende i den norske scenekunsten, er det få eller ingen endringer i den eventuelle kulturpolitikken for denne delen av sektoren. Privat teaterdrift er ikke inkludert i noen former for støtteordninger, samtidig som innholdet i den private teaterproduksjonen kan overlappe med innholdet i den offentlig subsidierte delen av scenekunstmrådet. Dette gjelder særlig for musikkteater. Både i uttrykksform, ambisjonsnivå, publikumstall og cast kan det være store likheter mellom musikalproduksjoner i den offentlige og i den private delen av scenekunstheltet.

## 5.2 Scenekunstopolitikk og forvaltningsnivåer

---

Eierstrukturen for institusjonsteatrene i dag varierer. Fra heleide statlige selskap (Nationaltheatret), delt eierskap mellom de tre forvaltningsnivåene (Den Nationale Scene) eller privat eierskap (Det Norske Teater). Tilskuddene er derimot mer fastlagt. Siden 1995 og innføringen av det såkalte funksjonsdelingssystemet har de nasjonale institusjonene mottatt hele sin støtte fra staten, mens de regionale institusjonene har mottatt i hovedsak 70 % av totale tilskudd fra staten og 30 % fra regionalt og lokalt hold.

Rapporten om desentralisering av oppgaver fra stat til kommune (Kommunal- og moderniseringsdepartementet 2018), foreslår at alle regionteatrene samt Den Nationale Scene overføres til fylkeskommunal forvaltning og at kun de nasjonale institusjonene som ligger i Oslo (Den Norske Opera og Ballett, Nationaltheatret, Det Norske Teater og Dansens hus) finansieres over statsbudsjettet. Dette er dramatiske forslag som vil medføre store endringer i norsk kulturpolitikk. Derfor har det ikke uventet skapt stor debatt. Det ligger ikke til mandatet i denne utredningen å mene noe om forslaget, men vi kan likevel kommentere det i lys av eksisterende kunnskap om det norske scenekunstheltet.

To kjennetegn ved norske (regionale) institusjonsteater er relevant å påpeke. 1) Institusjonsteatrene nyter stor grad av institusjonell autonomi. De har i svært liten grad vært gjenstand for politisk målstyring og tilskuddene har (derfor) i svært liten grad vært endret basert på måloppnåelse. 2) Deres etablering og lokalisering er gjort på bakgrunn av sterke distriktspolitiske føringer. Deres oppgave er altså å tilby scenekunst til innbyggerne i en spesiell region, der teatret, gjennom teatersjefen, stått fritt til å definere innholdet<sup>29</sup>. Dersom fylkene får et større ansvar for finansieringen må man forvente at dette får konsekvenser for scenekunstheltet. Dette *kan* medføre en sterkere målstyring av teatrene, selv om dette er høyst usikkert. Det *kan* også medføre en endring av organiseringen der fylker velger å prioritere andre scenekunstaktører (eksempelvis fra det frie feltet), eller andre modeller (eksempelvis en styrking av programmeringen på bekostning av produksjon). Det *kan* også medføre en endring i de totale tilskuddene til scenekunst. Det eneste vi så langt kan si med sikkerhet, er at forslaget fra ekspertutvalget åpner opp for et veiskille i den norske scenekunstopolitikken.

## 5.3 Kulturpolitiske modeller utenfor Norge

---

Når kulturpolitiske tiltak skal evalueres, er man ofte tjent med å se ut av landet og vurdere hvordan andre håndterer slike spørsmål. Hvordan kan kulturpolitikken organiseres og hvordan kan tildelinger foretas? Vi har allerede sagt noe om tilskuddsnivået i andre Europeiske land. I det følgende skal vi fokusere på to momenter: 1) Modeller for finansiering og organisering av scenekunsten og forholdet mellom produserende og programmerende scenekunstorganisasjoner, og 2) forvaltningspraksisen til armlengdesorganisasjoner av Kulturrådets type.

---

<sup>29</sup> For de frie gruppene har situasjonen snarere vært motsatt. De har vært underlagt vurdering av kunstnerisk innhold, men vært fri til å jobbe og spille der de vil.

Tradisjonelt har støtte til norsk kunst og kultur enten vært prosjektbasert eller permanent. Selv om tildelingen over statsbudsjettet i prinsippet kun gjelder for et år av gangen, er den etablerte praksisen at tildelingene vedvarer og videreføres. I flere europeiske land er det motsatt. Her er periodelogikken, som er sammenlignbar med den vi finner i den norske ordningen med basisfinansieringen av frie scenekunstgrupper det bærende prinsippet for tildelingen, både over statsbudsjettet og fra armlengdesorganene. Vi skal her beskrive dette nærmere med eksempler fra England og Nederland.

I England kanaliseres mer eller mindre alle midler til scenekunst gjennom Arts Council England (ACE) og det som kalles National Portfolio Organisations (NPOs). Gjennom denne ordningen støttes store institusjoner som Royal Shakespeare Company og Birmingham Royal Ballet som mottar henholdsvis 15 og 8 millioner pund og små teatergrupper som mottar £50.000. I 2018 vil 190 teaterorganisasjoner og 64 danseorganisasjoner motta støtte over denne ordningen. Felles for alle organisasjonene er at de søker og tildeles støtte for en fireårsperiode<sup>30</sup>. Etter at tildelingen er gitt, tegnes en tilskuddsavtale (funding agreement) mellom kulturrådet og organisasjonene som de vil bli vurdert på bakgrunn av etter de fire årene. I de fleste tilfeller er dette en relativt detaljert avtale med kvantitativt målbare mål som inkluderer produksjonsmål, publikums mål og mål for eksempelvis mangfold. Alle disse målene er knyttet til de overordnede målsettingene til ACE. Et slikt system har klare paralleller til politisk målstyring av New Public Management-karakter. Et relevant spørsmål er likevel i hvor stor grad kunstneriske vurderinger legges til grunn og i hvor stor grad man vektlegger instrumentelle konsekvenser av tildelingene. Vurderingene som legges til grunn for tildelingene foretas av neste 100 utnevnte sakkyndige bestående av kunstnere, kunstledere og akademikere<sup>31</sup>.

Den engelske modellen trekker ikke opp noe skille mellom produserende og programmerende scenekunstorganisasjoner. Både produserende teatergrupper og programmerende scener kan bli tildelt støtte over NPO ordningen. Engelsk teater er likevel kjent for en større integrasjon mellom de tre delfeltene, det private, det institusjonaliserte og det frie feltet. Et skille går selvsagt mellom subsidiert og ikke-subsidiert sektor, men også dette skille er mindre, ikke minst som et resultat av det lave støttenivået til Engelsk teater (om lag 30 % for de større teatrene (Kleppe 2016, Mangset og Hylland 2017)). Det store fokuset på spilling og formidling i England har medført at man forsøker å redusere produksjonskostnadene samtidig som man ønsker å øke rotasjonen på de allerede produserte forestillingen. Store teatre satser derfor tungt på gjestespill i tillegg til egne produksjoner. De private teatrene er også konstant på jakt etter forestillinger de kan programmere. Forutsetningen her er selvsagt det kommersielle potensialet. Samtidig henter de gjerne inn suksessfulle forestillinger fra de subsidierte teatrene som så spilles kontinuerlig. Salg av rettigheter fra slike forestillinger kan være en vesentlig inntektskilde for flere av de subsidierte engelske teatrene.

I Nederland har man også de siste årene praktisert en periodelogikk der kulturpolitikk og tildelingen legges for fire år av gangen. Hvert fjerde år beskriver kulturministeren en fireårsplan for kulturpolitikken. Denne følges av fireårige tildelingen til store kulturaktører (deriblant fire

---

<sup>30</sup> Dette gjelder i perioden 2018-2022. I forrige periode ble de tildelt støtte for en treårs periode.

<sup>31</sup> <http://www.artscouncil.org.uk/national-portfolio-organisations/artistic-and-quality-assessment>

dansekompanier og ni teatergrupper) fra kulturdepartementet (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap), basert på søknadsvurderinger innstillinger fra et faglig råd (Raad voor Cultuur). Mindre teater- og dansegrupper gis tildelinger gjennom et scenekunsthendel med likheter til det norske kulturrådet. Felles for begge tilskuddsordningene er at evalueringen av både siste fire års aktivitet og søknad for neste fire år vurderes av et fagutvalg og at vurderingen er offentlig tilgjengelig. I vurderingene legges det vekt på kunstnerisk kvalitet, entreprenørskap, mangfold, geografisk spredning og bidrag til talentutvikling.

Organiseringen av scenekunst i Nederland (og Flandern) er ulik de fleste andre land på den måten at man gjennomgående skiller produserende og programmerende teater. Teater- og dansegruppene produserte teater et sted og turnerte forestillingene på programmerende scener, både i innenlands og utenlands. Det går også å klarere skille mellom hvilke forestillinger som settes opp på private scener og hvilke som settes opp på subsidierte scener. Ordinære musikaler er eksempelvis primært forbeholdt privatteatrene.

Hvilken relevans har dette for Norge? For det første ser vi at både Arts Council England og tilsvarende armlengdesorgan i Nederland åpner for at flere hensyn enn det rent kunstneriske kan inkluderes i de ekspertavgjørelsene som tas. For det andre ser vi at periodeloggikken med fireårs tildelinger er regelen i flere europeiske land, og at dette gjelder både små og store organisasjoner. Det *står altså noe på spill* hvert fjerde år for alle mottakere av offentlig støtte. De underlegges en faglig vurdering som får direkte konsekvens for videre drift. I en komparativ studie av scenekunsthendel påpeker vi hvordan nettopp fraværet av sanksjoner kjennetegner den departementale den av norsk scenekunsthendel (Kleppe 2016). For det tredje kan man hevde at dynamikken på scenekunsthendel er noe større i de to landene. I Nederland turnerer alle grupper aktivt med sine forestillinger både i inn og utland, mens i England forsøker man også å unytte hver produksjon mest mulig gjennom turnering og i noen tilfeller gjennom overføring til privatteatrene. Risikoen for en ensretting og kommersialisering av scenekunsthendel er en åpenbar fare ved dette. På den andre siden kan man hevde at en slik praksis utnytter verdien av en teaterproduksjon høyere. Dersom noen har brukt flere år på å utvikle og perfektionere en forestilling, kan man forvente at scenekunsthendel legger til rette for at formidlingen av produksjonen optimaliseres.

## 5.4 Utviklingsmuligheter og retningsvalg

---

Med det utgangspunktet og de særtrekkene som vi har tegnet opp i denne rapporten – hvilke utviklingsmuligheter finnes for den norske scenekunsthendel? Hvilke retningsvalg vil bli viktige og relevante i årene fremover? Vi har berørt mange store og små temaer i denne teksten, men vil avslutte med å peke på en liten gruppe med mulige valg.

For det første bør scenekunsthendel åpne for en diskusjon av en tettere sammenheng mellom hendel for institusjoner og hendel for de frie gruppene. Det er tegn som tyder at hendel for disse to delene av scenekunsthendel har nærmet seg, men det er fremdeles uklart i hvor stor grad og hvorvidt dette er en varig utvikling. På den ene siden har institusjonsteatrene gjennomgått evalueringer, som i utgangspunktet ble omtalt som *periodiske* evalueringer. Så vidt vi kjenner til, er det ikke klart eller tydelig verken om disse skal være periodiske, i den betydningen at institusjonene skal evalueres med faste mellomrom, eller om slike evalueringer skal ha

noen form for kulturpolitisk konsekvens, slik tilfellet f.eks. er i andre europeiske land. På den andre siden ser vi at de fremste av de frie scenekunstgruppene finansieres på en måte (gjennom basisfinansieringen) som nærmer seg den institusjonelle, i betydningen at det gis årlige bevilgninger av en viss størrelse, med en ganske stor grad av forutsigbarhet. I skrivende stund publiseres vår evaluering av basisordningen, der vi blant annet tar til orde for å oppheve regelen om at gruppene kan få støtte i maksimalt 12 år.

For det andre bør det diskuteres om den private teaterproduksjonen skal kunne inkluderes i den offentlige politikken for scenekunstmrådet, gjennom inkludering i strategiske dokumenter, i organisering av forvaltning, ordninger og tilskudd. Vi tror det er et utnyttet potensial for større samarbeid og samvirke, både på det tekniske, på programmering, i bruk av kunstnerisk personale m.m., mellom den subsidierte og den ikke-subsidierte delen av denne sektoren. Scenekunst-Norge utgjør en relativt liten pool av felles ressurser.

For det tredje, vil den kulturpolitiske oppfølgingen av regionformen tvinge frem en diskusjon av forholdet mellom og eventuelle forskjeller mellom en nasjonal og en regional politikk for scenekunst. Vil det innføres en ny type arbeidsdeling mellom et nasjonalt og et regionalt nivå, og langs hvilke linjer skal eventuelt denne arbeidsdelingen fungere? Er det slik at det er kvalitativt og kvantitativt vesentlige forskjeller på disse formene for scenekunstopolitikk, og er eventuelle forskjeller ønskede eller uønskede?

For det fjerde vil en oppdatert scenekunstopolitikk ha behov for en høyere kvalitet på og en bedre kvalitetssikring av scenekunststatistikken. NTOs statistikk vurderer vi som både god og transparent, det samme kan dessverre ikke sies om det frie feltet. Dette henger selvsagt sammen med ressursituasjonen til disse to feltene, men vi mener at det er et stort potensiale for forbedring og kvalitetssikring av rapporteringen til det frie feltet uten omfattende ressursinnsats. Vi mener også bevilgende myndigheter bør ta et større ansvar for å samle inn, bearbeide og tilrettelegge denne statistikken og at rådata fra undersøkelser finansiert av statlige myndigheter, bør tilrettelegges og tilgjengeliggjøres i større grad enn hva som gjøres i dag.

For det femte vil det være nødvendig å diskutere hvilket nivå det skal være på de internasjonale ambisjonene til den norske scenekunstopolitikken. Innenfor fri scenekunst ser vi enkelte aktører spille en viktig rolle for formidling av norsk scenekunst i utlandet, mens institusjonsteatrene spiller en mye mindre rolle. Skal det være et separat mål for scenekunstopolitikken å formidle til et utenlandsk publikum, og i hvilke sammenhenger skal dette eventuelt prioriteres foran formidling til et norsk publikum?



## 6. Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Arnestad, G. (2013). *Tala i Kulturløftet Del 1. Kulturløftet i det statlege kulturbudsjettet 2005 - 2013. Innspill til kulturutredningen 2013*
- Baumol, W. J. og Bowen, W. G. (1966). *Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. London: M.I.T. Press.
- Berg, I. T., Høyland, E. og Leinslie, E. (2007). *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus.
- Berg Simonsen, M. (2008). *Danseprosjektet Isadora. Vurderinger av et kunstnerisk utviklingsprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berge, O. K., Haugsevje, Å. D., Heian, M. T. og Hylland, O. M. (2016). *Operasjon operanasjon. Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater. TF-rapport nr. 381* Bø: Telemarksforsking.
- Bergsgard, N. A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning - gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bergsgard, N. A. og Vassenden, A. (2011). *Et skritt tilbake? En sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berkaak, O. A. (2002). *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Arbeidsnotat (Norsk kulturråd : trykt utg.), b. nr 46. Oslo: Norsk kulturråd.
- Blanc, T. (1899). *Christiania theaters historie. 1827-1877*. Christiania: Cappelen.
- Blaug, M. (1976). *The Economics of the arts*. Boulder, Colo: Westview Press.
- Borgen, J. S. (2001). *Møter med publikum. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel. Arbeidsnotat nr 43*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Borgen, J. S. (2003). *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl - kunst for de minste*. Arbeidsnotat nr 57. Oslo: Norsk kulturråd.
- Brandser, G. C., Brekke, O. A. og Homme, A. (2015). *Arena, kunst og sted : resultater fra spørreundersøkelsen "Kunst, kultur, arena"*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforl.
- Brantzeg, M., Tombre, J., Hasti, A. og Velure, H. (2014). *Ny giv i teatret - hva må til? En evaluering av Det Norske Teatret, Nordland Teater og Trøndelag Teater*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Brantzeg, M., Hasti, A., Tombre, J. og Velure, H. (2016). *Ny giv i teatret - hva må til? En evaluering av Det Norske Teatret, Nordland Teater og Trøndelag Teater*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Bø, O. E., Bache- Wiig, A., Hasti, A. og Velure, H. (2013). *Kvalitet for alle penga? En evaluering av Nationaltheatret, Rogaland Teater og Sogn og Fjordane Teater* Oslo: Kulturdepartementet.
- Dahl, H. F. og Helseth, T. (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Egeland, B. (1974). *Teatrets økonomi. I: Swedner, H. (red.) b. 1 Teatern som social institution*. København: Akademisk forlag.
- Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforl.
- Fisher, R. (2008). *Promising programmes and squeezing budgets. The impact of government policies on performing arts in the United Kingdom. I: Van Maanen, H. (red.) State on*

- Stage. The impact of public policies on the performing arts in Europe*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Fock, E. (2006). *Fremtidens scenekunstnere? En evaluering af Nordic Black Express*: Norsk kulturråd.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk. Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gladsø, S. (2004). *Teater mellom jus og politikk. Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub.
- Graffer, S. og Sekkelsten, Å. (2014). *Scenekunsten og de unge. En antologi fra Scenekunstbruket*. Oslo: Norsk scenekunstbruk AS / Vidarforlag.
- Gran, A.-B. og Røyseng, S. (2013). *Scenekunsten i Kulturløftet. Innspill til kulturutredningen 2013*
- Halmrast, H. H., Refsli, P. B. og Sjøvold, J. M. (2017). *Kunst i tall 2016. Omsetning av musikk, litteratur, visuell kunst og scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Hansteen, V. (1989). *Historien om norsk ballett*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauge, E. S., Knutsen, V. S., Meltevik, S. og Norsk, k. (2017a). *Et forsøk verdt : evaluering av forprosjekt scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Hauge, E. S., Knutsen, V. S., Meltevik, S. og Norsk, k. (2017b). *Mer enn penger : evaluering av Arrangørstøtte scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Haukelien, H. (2007). *Dus - Den unge scenen: en evaluering*. Bergen: Fagbokforl.
- Heian, M. T., Løyland, K. og Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Heian, M. T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter TF - rapport nr. 350*. Bø: Telemarksforskning.
- Holm, A. og Walday, M. Ø. (2017). *Evaluering av Kulturdepartementets tilskudd til amatørteaterfeltet. NIBR-rapport 2017:12*. Oslo: NIBR.
- Hovik, L. og Nagel, L. (2017). *Deltakelse og interaktivitet i scenekunst for barn*. Bergen: Fagbokforl.
- Hylland, O. M., Kleppe, B. og Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, O. M. og Mangset, P. (2011). *Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. TF-rapport nr. 291. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Hylland, O. M. og Røyseng, S. (2014). *Koreokrati. En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, O. M. (2018). Fra Critica til Scenekunst.no - teaterkritikk i 1829, 1938 og 2015. I: Hovden, J. F. og Prytz, Ø. (red.) *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, s. 341-372. Oslo: Fagbokforlaget.
- Hylland, O. M. og Mangset, P. (2018). Scenekunst – forestillinger og innflytelse. I: Slaatta, T. (red.) *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnson, N., Egeberg, I., Brøyn, E. N. og Aas, B. S. (2015). *Riktig eller viktig? En evaluering av Den Nationale Scene, Agder Teater og Teatret Vårt* Oslo: Kulturdepartementet.
- Kleppe, B. (2009). *Betydningsfull kunst - eller Terapeutisk teater? - En evaluering av teaterforestillingen Sinna Mann. Rapport nr. 248*. Bø: Telemarksforskning.
- Kleppe, B., Mangset, P. og Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. TF-rapport nr. 343. Bø: Telemarksforskning.
- Kleppe, B. (2016). The autonomous world reversed. Comparing liberal policy and autonomy in the performing arts. *International Journal of Cultural Policy* 2016
- Kleppe, B. (2017a). *Regulating Autonomy. Theatre policy and theatre management in three European countries*. Bø: University College of Southeast Norway, Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap.
- Kleppe, B. (2017b). Theatres as risk societies: Performing artists balancing between artistic and economic risk. *Poetics*, 64 Supplement C/2017b

- Kleppe, B., Berge, O. K. og Hylland, O. M. (2018). *Basis og overbygning. Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*. Oslo: Kulturrådet. Kommunal- og moderniseringsdepartementet. (2018). *Regionreformen. Desentralisering av oppgaver fra staten til fylkeskommunene*.
- Kulturanalys Norden. (2017). *Kultur med ulike bakgrunn Utländsk bakgrunn bland anställda på statligt finansierade kulturinstitutioner i Norden*. Stockholm: Kulturanalys Norden.
- Langdalen, J. (2004). *Verk på vandring. Evaluering av Kulturrådets støtteordning for gjestespill*. Rapport (Norsk kulturråd : trykt utg.), b. 34. Oslo: Norsk kulturråd.
- Langdalen, J. (2005). Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival. *Delrapport i evalueringen av statsbudsjettets kap. 320, post 742005*
- Lasson, B. (1940). *Livet og lykken*. Oslo: Gyldendal.
- Leirvåg, S. (2016). Teatral dans i Norge -en historisk skisse. I: Svendal, S. Ø. og Nilsson, E. K. (red.) *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*. Leikanger: Skald.
- Løyland, K. og Ringstad, V. (2007). Norwegian subsidized theatres – failure or future? *International Journal of Cultural Policy*, 13 4/2007
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk - med særlig vekt på den svenske kulturpolitikken historie. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift [elektronisk ressurs]*, 18 1/2015
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. og Løyland, K. (2016). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy* 2016
- Mangset, P. og Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Meld. St. 22 (2015-2016) *Nye folkevalgte regionen – rolle, struktur og oppgaver*. Oslo: Kommunal- og regionaldepartementet.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. I: Ginsburgh, V. A. og Throsby, C. D. (red.) *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Oslo Economics. (2017). *Evaluering av Stavanger Symfoniorkester, Nordnorsk Opera og Symfoniorkester, Brageteatret og Haugesund teater. OE rapport 2017 - 34*. Oslo: Oslo Economics.
- Røyseng, S. og Stavrum, H. (2007). *AdOpera!* Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, S., Fagerholt, A., Thon Lossius, G., Shetelig, G. og Veng, P. E. (2015). *På de skrå bredder. En evaluering av Den Norske Opera & Ballett*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Røyseng, S. (2016). Dansens plass i norsk kulturpolitikk. I: Svendal, S. Ø. og Nilsson, E. K. (red.) *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*. Leikanger: Skald.
- SSB *Kulturstatistikk, 2016*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- St.meld. nr. 32 (2007-2008) *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Svendal, S. Ø. (red.). (2016). *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*. Leikanger: Skald.
- Teateralliansen. (2017). *Behov på amatørteaterfeltet. Kartlegging av Teaternorge 2016*
- Vaage, O. F. (2016). *Norsk kulturbarometer 2016*. Statistiske analyser. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vollsnes, A. O. (red.). (2010). *Norges opera & balletthistorie*. Oslo: Opera forl.
- Wedde, E. og Thorbjørnsrud, T. (2015). *Sceneweb og Danseinformasjonens historieprosjekt. En evaluering*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforl.