

Jørgen Langdalen

34

VERK PÅ VANDRING

**Evaluering av Kulturrådets støtteordning
for gjestespill**

©Norsk kulturråd 2004

Rapport nr 34
ISBN 82-7081-124-6
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Postboks 101, Sentrum
0102 Oslo
Telefon 22 47 83 30
Faks 22 33 40 42
E-post kultur@kulturrad.dep.no
www.kulturrad.no

Opplag: 500
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House AS

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

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHOOLD

1	INNLEDNING	5
2	FAG, TEORIER OG TILNÆRMINGSMÅTER	8
	Faglige perspektiver på kvalitet	8
	Faglige perspektiver på formidling	12
	Tre evalueringsnivåer	14
3	KILDER OG DATA	15
	Søkerlister og tildelingslister	15
	Kulturpolitiske dokumenter	18
	Intervjuer	19
4	SPØRSMÅLET OM FORMIDLING	20
	Formidlingsdebatten	20
	Institusjoner og frie grupper	22
	Formidlingen sett innenfra og utenfra	26
	Formidling mellom folkeopplysning og markedsføring	28
	Formidling som distribusjon	31
	Formidling som promotering	32
	Formidling og økonomi	34
5	GJESTESPILLORDNINGENS FORMÅL OG AVGRENSNING	36
	Bakgrunn	37
	Kvalitativ utvikling i norsk scenekunst	39
	Styrking av publikumstilbudet i Norge	48
	Utvikling av norske kulturoffentligheter	51
	Internasjonalisering av norsk scenekunst	53
	Bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen i Norge	60

6 VIRKNINGER AV GJESTESPILLSTØTTEN	65
Gjesten	69
Forestillingen	74
Vertskapet	78
Publikummet	82
Stedet	84
7 GJESTESPILLORDNINGEN I SCENEKUNST- POLITISK KONTEKST	85
Produksjonsstøtte og arrangørstøtte	86
Gjestespillstøtte og driftsstøtte til institusjoner	88
Gjestespillstøtte og prosjektstøtte til frie grupper	89
Gjestespillstøtte og øvrige formidlingsordninger	90
Gjestespillstøtte og reisestøtte fra UD	92
Gjestespillstøtte og tilskudd til lokale og regionale kulturbygg	92
Gjestespillstøtte og driftsstøtte til programmerende scener	93
Gjestespillstøtte og festivalstøtte	94
8 OPPSUMMERING OG TILRÅDINGER	95
Mål og avgrensninger	95
Virkninger	96
Videreutvikling av gjestespillordningen	100
Vedlegg 1 Tabeller	106
Vedlegg 2 Dokumenter	111
Litteratur og kilder	112
Kilder	112
Om forfatteren	114
Utredninger fra norsk kulturråd	115

1

INNLEDNING

Tanken om en støtteordning for gjestespill dukket opp i Kulturrådet i 1998. På dette tidspunktet hadde Kulturrådet nylig overtatt ansvaret for den såkalte støtteordningen for fri scenekunst, etter at denne ordningen i noen år hadde vært forvaltet i Kulturdepartementet. Denne støtteordningen er hovedfinansieringskilden for de frie sceniske gruppene. I forbindelse med overføringen av ansvaret for støtteordningen var det dessuten blitt opprettet et eget faglig utvalg for scenekunst i Kulturrådet, samt en scenekunstkonsulentstilling.

Alt dette førte til at Kulturrådet var rustet til å ta et helhetlig ansvar for politikken overfor det frie scenekunstfeltet, og i denne situasjonen ble det rettet ny oppmerksomhet mot formidlingssituasjonen for fri scenekunst. Man kom på det rene med at den kulturpolitiske innsatsen på dette området hittil hadde vært for ensidig rettet mot produksjon av forestillinger og i for liten grad mot formidlingen. Ikke minst ble det uttrykt bekymring for de produksjonene som ble realisert med støtte fra Kulturrådet, og som altfor få fikk se.

Kulturrådet hadde allerede vært fødselshjelper for Norsk Scenekunstbruk, en landsomfattende formidlingsordning for fri scenekunst, som hadde vært i drift som prøveprosjekt siden 1995 og nå var kommet i faste former. Gjestespillordningen føyde seg nå inn i satsingen for å styrke formidlingen av fri scenekunst, innenlands og utenlands. Seinere skulle Kulturrådet også bidra til at samarbeidet mellom de tre scenene for fri scenekunst i henholdsvis Oslo, Bergen og Trondheim – Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant Garden – kom i faste former med statsstøtte, under navnet Nettverk for scenekunst.

Under planleggingen av gjestespillordningen ble det imidlertid klart at ordningen ikke burde være begrenset til produksjoner fra det frie miljøet, men også inkludere forestillinger fra scenekunstinstitusjonene. Dette fulgte naturlig av at ordningen etter målsettingen ikke bare skulle tjene til å styrke formidlingen av scenekunst i og for seg, men også til å fremme kvalitet og kunstnerisk utvikling. Av samme grunn ble det fra begynnelsen av lagt stor vekt på det internasjonale aspektet: norsk scenekunst, og da ikke minst institusjonsfeltet, måtte bryte ut av isolasjonen og komme i kontakt med den internasjonale scenekunsten.

Gjestespillordningen kom i drift i 1999 og ble fra første stund omfattet med stor interesse både i scenekunstheltet og i kulturpolitikken. Søkningen har hele tida vært sterk, og de gode gjestespillprosjektene har vært langt tallrikere enn hva ordningen har kunnet betjene med begrensede midler. I 2002 besluttet faglig utvalg for scenekunst i Kulturrådet at ordningen skulle evalueres, og våren 2003 ble undertegnede engasjert som evaluator. Den foreliggende rapporten er resultatet av evalueringen og tar for seg fireårsperioden fra oppstart i 1999 til og med 2002.

Diskusjonen om gjestespillordningen har gjennom de snart fem årene som har gått, vært preget av at det frie scenekunstheltet er under sterkt endring, akkurat som også institusjonsfeltet er det. Innenfor det frie feltet har det skjedd en profesjonalisering, med en lovende utvikling av både produserende virksomheter og programmerende scener. Etter alt å dømme kommer denne utviklin-

gen blant annet som en langsiktig virkning av Støtteordningen for fri scenekunst, som i de seinere årene har gitt et antall framstående aktører større kontinuitet i finansieringen og dermed et bedre økonomisk grunnlag for kunstnerisk og organisatorisk utvikling. Gjestespillstøtten har nok også spilt en rolle i denne utviklingen, om enn i mindre skala.

Også institusjonsfeltet er inne i en sterk utvikling. Selv om institusjonene generelt er under et økonomisk press som gjør det nødvendig å maksimere egeninntektene, hvilket i mange tilfeller fører til en merkbart kommersialisering, ser flere teatre nå ut til å satse på større mangfold i organisasjonsmodeller, produksjonsmodeller og repertoar. De eksterne samarbeidsrelasjonene er mange steder under utvikling, blant annet som en følge av veksten og nivåhevingen i det frie feltet.

Som følge av disse utviklingstrekkene står gjestespillordningen i dag i en ny kontekst i forhold til den gangen ordningen ble koncipert. Men som jeg skal argumentere for i denne evalueringsrapporten, har utviklingen ikke gjort gjestespillstøtten overflødig. Det er tvert imot gode grunner til å styrke og rendyrke satsingen på gjestespill som et effektivt virkemiddel til å stimulere til kunstnerisk og organisatorisk nyskaping i norsk scenekunst, fremme mangfold og kvalitet i publikumstilbudet over hele landet og bidra til utviklingen av levende kulturoffentligheter lokalt og nasjonalt, samt ikke minst til å sette fart på internasjonaliseringen av norsk scenekunst.

2 FAG, TEORIER OG TILNÆRMINGSMÅTER

I evalueringen av en kulturpolitisk ordning som gjestespillordningen vil det – som i all forskning og utredning på kulturfeltet – være nødvendig med en viss tverrfaglighet. I dette kapitlet skal jeg beskrive behovet for tverrfaglighet i det foreliggende evalueringsprosjektet og tar da utgangspunkt i nøkkelbegrepene ”kvalitet” og ”formidling”.

Faglige perspektiver på kvalitet

Kvalitet er et sentralt begrep i gjestespillordningen. For det første er Kulturrådets hovedmålsetting for ordningen, slik jeg tolker det, *å bidra til en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst*. For å nå dette målet kreves det ifølge Kulturrådet mer utveksling i scenekunstheltet, og utveksling kan skapes gjennom gjestespill. For det andre forutsetter Kulturrådet i tildelingskriteriene *at den enkelte forestillingen er av høy kunstnerisk kvalitet*, for bare slik mener man at utvekslingen kan være et effektivt virkemiddel til å nå hovedmålet: en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst. Vi ser her at kvaliteten både er et virkemiddel og et mål i seg selv.

Vanskelighetene med å evaluere kvalitet i kunstproduksjonen blir stadig drøftet i fagmiljøene. I evalueringslitteraturen er det pre-

sentert ulike forslag til metoder: Kvaliteten kan måles gjennom intervju- og spørreundersøkelser rettet mot kunstnerne selv, gjennom publikumsundersøkelser, gjennom granskning av medieoppmærksomheten omkring kunstbegivenhetene, osv.¹

Problemet med mange av forsøkene på å lage metodikker for måling av kvalitet i kunsten ligger i at man tror at det trengs en felles standard eller norm, eller i det minste noen felles kriterier, for å definere hva kvaliteten er, slik at det blant annet blir mulig å gjøre sammenligninger. Imidlertid finnes det til enhver tid, i kulturlivet som helhet, men også innenfor de enkelte miljøene, et mangfold av ulike oppfatninger om kvalitet, og dette mangfoldet er *ureduserbart*. En av grunnene til dette er at kvalitetsoppfatningene ikke bare gjelder kunstens håndverksmessige eller estetiske *form*, som det i seg selv kan være delte oppfatninger om, men også innholdet eller meddelelsen – og en meddelelse framsatt i offentligheten står alltid til diskusjon. Dertil bidrar selve usikkerheten om forholdet mellom form og innhold i kunsten og om hvor kvaliteten eventuelt ”sitter”, til å komplisere kvalitetsvurderingene. Det er mulig å hevde at kunststoffentlighetens dynamikk *består i* at ulike oppfatninger om kvalitet (i form eller innhold) brytes mot hverandre, og at full enighet om kvalitetskriteriene ville legge kunststoffentligheten død.

Mens mangfoldet av kvalitetsoppfatninger altså ikke er et problem i kulturlivet, kan det synes å representere en hindring for den forskningsmessige evalueringen av kvalitet. Spørsmålet er om det er mulig å tenke seg en evalueringsmetode som tar høyde for mangfoldet av kvalitetsoppfatninger slik de kommer til uttrykk i ulike kulturtradisjoner, subkulturer og kunstmiljøer, og som *samtidig* kan skaffe seg innsikt i de smaksriterier og verdier som gjelder innenfor det enkelte miljøet. Dette krever åpenbart en tverrfaglig tilnærming. Å overskue et mangfold av kunstmiljøer med respektive verdier og kriterier krever en form for distanse og over-

¹ Et forslag til metodikk for kvalitetsevalueringer gir Karen Hannah, Jørn Langsted og Charlotte Rørdam Larsen i sin nye bok *Ønskevist-modellen: kunstnerisk kvalitet i performativ kunst* (Århus: Klim 2003). Et annet ferskt bidrag gir Dag Hallberg i *Bokslut för scenkonst* (Stockholm: Statens Kulturråd 2003).

sikt som er typisk for kultursosiologien, mens den hermeneutiske innlevelsen i de enkelte kulturmiljøene, og i kunstproduktene deres, krever en form for nærhet eller involvering som er typisk for estetikken og antropologien. Deretter består kunsten i å kombinere de to tilnæringsmåtene, og her er evalueringsmetodikken ikke velutviklet.

En særlig form for kontekstualisering av kvalitetsbegrepet, som er av relevans for gjestespillet, er knyttet til *formidlingen*: Det er riktig å hevde at kvaliteten ikke bare er en immanent egenskap ved selve kunstverket, den er også en egenskap ved formidlingen eller kontekstualiseringen av verket. Selv om kunst i mange tilfeller har en tendens til å henvende seg til den snevrere kretsen av innviede, vil formidling, pr. definisjon, kunne bringe verket mot grensen for den horisonten det er produsert innenfor, og noen ganger enda lenger, inn i nye kontekster – og her blir nettopp kvalitetsoppfatningen stilt på prøve. Når de ulike kulturmiljøene på denne måten bringes i berøring med hverandre, kan kvalitetsproblemet igjen betraktes i lys av kultursosiologien, men uten nødvendigvis å forlate hermeneutikken.

Gjestespillordningen ser ut til å være basert på erkjennelsen av at kvaliteten henger sammen med formidlingen. Gjestespillet er en *rekontekstualisering* av en eksisterende forestilling, en ny begivenhet som gir mulighet til å oppdage nye kvaliteter ved verket. I overensstemmelse med dette kunne vi innføre et metodologisk skille mellom verkets kvalitet og formidlingskvalitet, eller mellom immanent kvalitet og kontekstuell kvalitet: Den immanente kvaliteten preger verket innenfor den konteksten hvor det ble konsipert og produsert, den kontekstuelle kvaliteten kommer fram i dets realisering *som gjestespill*.

I lys av den sentrale rollen kvaliteten har i gjestespillordningen, er det av interesse å finne ut om forestillingene virkelig holder det kvalitetsnivået som forutsettes. At kvaliteten ikke kan defineres ut fra universelle kriterier, men bare ut fra kriterier som er forankret til bestemte kulturmiljøer, betyr ikke at den ikke kan *evalueres* på en legitim måte. Innenfor hvert miljø finnes det klare oppfatnin-

ger om hva som er bra, og hva som ikke er bra, og dette kan bringes på det rene. Både de offentlige vurderingsutvalgene som tar stilling til støtteverdighet i enkeltprosjekter, og evaluatorene som gjør opp status i ettertid, må ta høyde for mangfoldet av kvalitetsoppfatninger. Likeledes er det mulig å operere med et evalueringsmessig skille mellom immanent kvalitet og kontekstuell kvalitet: Førstnevnte måtte i så fall bedømmes etter kriterier som defineres av den innerste kretsen i det kulturmiljøet hvor verket hører hjemme, og sistnevnte i henhold til kriterier som eksisterer i gjestespillkonteksten.

Disse differensierte kvalitetsvurderingene krever metodiske grep som det ikke har vært mulig å ta i bruk i denne undersøkelsen. I en utfyllende kvalitetsevaluering vil det være nødvendig å trekke inn referansepersoner eller informanter med fagkvalifikasjoner eller erfaringsbakgrunn som relaterer seg til de respektive kontekstene man ønsker å vurdere kvaliteten i henhold til. Det sparsomme intervjumaterialet i denne undersøkelsen gir ikke tilstrekkelig empiri til å si noe definitivt om kvaliteten på gjestespillene, selv om flere av informantintervjuene på et generelt grunnlag tilskriver ordningen en udiskutabel kvalitetsprofil. Ut over dette har jeg måttet ta for gitt at kvaliteten på forestillingene er sikret gjennom den nåværende forvaltningsordningen i Kulturrådet. Den er basert på saksforberedelser som utføres av en scenekunstkonsulent ansatt i Kulturrådets administrasjon og påfølgende behandling i Faglig utvalg for scenekunst, et organ som forutsetningsvis har kompetanse til å vurdere kvaliteten på forestillingene det søkes om gjestespillstøtte til.

I denne undersøkelsen er det derimot mulig å vurdere om gjestespillordningen er innrettet slik at det er sannsynlig at den – *i kraft av* kvaliteten på forestillingene – faktisk bidrar til oppnåelsen av hovedmålet: en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst. Også dette er en oppgave som må løses på et kombinert kunsthøgskole og samfunnsfaglig grunnlag: For å kunne beskrive de kontekstuelle faktorene som innvirker på kunstens utvikling, må man vite både hvordan kunsten forholder seg til omgivelsene, og hvordan omgivelsene forholder seg til kunsten.

Faglige perspektiver på formidling

Jo lenger inn i de kontekstuelle aspektene ved gjestespillene evalueringen trenger, desto mer må den estetisk-hermeneutiske kompetansen suppleres med samfunnsfaglige perspektiver. Her dukker spørsmålet om formidling opp i full bredde. Riktignok er formidlingen i høyeste grad et kunstnerisk anliggende, men betrakter vi formidlingen i et samfunnsperspektiv, tenker vi ikke lenger primært på den rent kunstneriske kontekstualiseringsinteressen, som må forutsettes omfattet av et immanent kvalitetsbegrep slik dette defineres estetisk og kunstfaglig, men på den spesifikt kulturpolitiske omsorgen for kulturpublikummet og kulturoffentligheten.

Med andre ord: Akkurat som jeg i forrige avsnitt foreslo å skille mellom et immanent og et kontekstuellt kvalitetsbegrep (verkkvalitet og formidlingskvalitet), forutsetter jeg her at vi kan operere med et immanent og et kontekstuellt formidlingsbegrep, og i forbindelse med sistnevnte er nettopp ”formidling” mer treffende enn ”kontekstualisering”, ettersom formidlingsbegrepet synes å vise til en kommunikativ eller pedagogisk *samhandlingsprosess* mellom kunsten og publikum, der ”kontekstualisering” snarere henviser til en modifisering av *verket* eller plasseringen av det, altså en kunstnerisk operasjon.

Begge formidlingsbegrepene, både det immanente og det kontekstuelle, trekker oppmerksomheten mot kunsthendelsen på bekostning av kunstverket, og i dette synes den kunstneriske og den kulturpolitiske agendaen å konvergere. Men det er også mange eksempler på at kulturpolitikkenes formidlingsmål ikke kan innfris av kunstnerne: Med utgangspunkt i det samme verket ønsker man seg forskjellige slags hendelser.

Her ligger samtidig skillelinjen mellom en kunstfaglig og en samfunnsfaglig tilnærming til formidlingen. I evalueringer av kulturpolitiske ordninger må man vanligvis benytte seg av begge, så også i den foreliggende.

Gjestespillstøtten er en formidlingsordning, og den har ifølge Kulturrådet til formål å ”styrke formidlingen av norsk scenekunst

[...] både innenlands og utenlands”.² Det er tilsynelatende hensynet til publikum og kulturoffentligheten som står i sentrum her: Gjestespillordningen innebærer forutsetningsvis en bedre geografisk distribusjon av de beste forestillingene fra inn- og utland. Dette gir en gevinst for de byene og lokalsamfunnene hvor gjestespillet finner sted: Vi snakker om en gevinst både for den enkelte innbygger, som får utvidet sitt kulturtilbud, og for den lokale kulturoffentligheten, som berikes av nye impulser – og dermed oppfylles målsettinger som må kontrolleres med *samfunnsfaglige* metoder.

Men formidlingen, forstått immanent, som realiseringen av verket som begivenhet eller hendelse, gir dessuten en kunstnerisk gevinst for scenekunstmiljøene selv: De utvikler seg faglig gjennom utveksling av forestillinger – og dermed oppfylles en målsetting som må kontrolleres med *kunsthaglige* metoder.

I forbindelse med formidlingsproblematikken er det dessuten aktuelt å anlegge organisatoriske perspektiver i evalueringen. Både nettverksteorien og det åpne systemperspektivet fra organisasjonsfaget er egnet til å kaste lys over sentrale momenter i gjestespillvirksomheten, som utveksling, samarbeid, nettverk osv.

I denne rapporten er det verken rom for å gjøre rede for de teoretiske forutsetningene på en mer utfyllende måte eller å relatere resonnementene punkt for punkt til teorigrunnlaget. I kapittel 4 presenterer jeg imidlertid en analyse av formidlingsbegrepet, som jeg legger til grunn for den kombinerte kunsthaglige/samfunnsfaglige/organisasjonsfaglige vurderingen av vilkårene for måloppnåelse i gjestespillordningen.

Tre evalueringsnivåer

I denne evalueringsrapporten har det vært naturlig å operere på tre ulike nivåer: For det første søker rapporten, gjennom en målverkemiddel-analyse, å gi svar på om gjestespillstøtten isolert sett

² Norsk kulturråd:—*Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/> (17.11.03).

har fungert etter hensikten (kapittel 6). Som beskrevet i de foregående avsnittene må en slik analyse baseres på perspektiver og innsikter fra estetikken og kunstfagene på den ene siden og samfunnsfagene på den andre, og man må gjøre bruk av både kvantitative og kvalitative metoder.

For det andre må det til grunn for enhver mål-virkemiddel-analyse ligge en klar forståelse av målene, og dette gjelder i særlig grad i evalueringen av kulturtiltak. Målene på kulturområdet handler ofte om ideelle verdier som er vanskelig definerbare og operasjonaliserbare, og både kunstnerisk virksomhet og kulturpolitisk tenkning består i stor grad i tolkning, bearbeidelse og videreutvikling av disse verdiene. Derfor har jeg i denne evalueringen lagt vekt på å ikke bare analysere virkemidlet og virkningene, men også målene (kapittel 5).

For det tredje har det også vært nødvendig å beskrive gjestespillordningen som en brikke i en større kulturpolitisk og forvaltningsmessig sammenheng (kapittel 7). Denne delen av arbeidet består i en analyse av helheten i scenekunstpolitikken, dvs. både politikken som føres overfor det frie feltet, og institusjonspolitikken: Arbeidet tar her form av en politikk- og forvaltningsstudie.

3

KILDER OG DATA

Kildematerialet som ligger til grunn for denne undersøkelsen, består av følgende tre slags dokumenter:

- lister over søkere og tildelinger for fireårsperioden 1999–2002
- referater fra mine intervjuer med informanter fra scenekunstheltet og kulturforvaltningen
- kulturpolitiske dokumenter

Søkerlister og tildelingslister

En gjennomlesning av *alle søknadene* om støtte til gjestespill som Kulturrådet har mottatt siden etableringen av ordningen i 1999 – i alt 308 søknader – ville sannsynligvis gitt alle opplysningene som er relevante i forbindelse med en evaluering, og mer til. Blant annet skal søknaden ifølge veiledningen til søkerne inneholde følgende opplysninger:

- tittel og navn på produksjonsenheten
- spillested og navn på arrangøren
- søknadssum
- spilledato(er)
- hvilke kunstnere som står bak forestillingen

- hvilke kunstnere som er med i forestillingen³

En slik gjennomlesning, med registrering av alle relevante opplysninger i en databaseapplikasjon, ville imidlertid sprengte rammene for undersøkelsen. I stedet har jeg måttet nøye meg med de opplysningene som framkommer i to sett lister i regnearkformat som jeg har mottatt fra Kulturrådets administrasjon: ett sett med søknadslister og ett sett med tildelingslister. Begge settene dekker fireårsperioden 1999–2002. Søkerlistene og tildelingslistene inneholder samlet sett følgende rubrikker:

- saksnummer
- søker (navn, poststed og postnummer)
- sakstittel
- søknadsbeløp
- bevilget beløp

16

Rubrikkene ”søker” og ”sakstittel” er viktige, ettersom de kan inneholde følgende opplysninger som er særlig relevante for evalueringen:

- navnet på gjesten
- navnet på vertskapet
- tittel på forestillingen
- sjangerbestemmelse av forestillingen

I tillegg kan man ofte avlese om gjesten og vertskapet hører hjemme i inn- eller utland, og følgelig om det dreier seg om:

- innenlands gjestespill,
- norsk gjestespill i utlandet eller
- utenlandsk gjestespill i Norge

På grunnlag av opplysningene i listene har jeg laget en enkel database med registrering av de relevante opplysningene.

³ Siteret fra Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/17.11.03>

Listene fra Kulturrådet gir imidlertid ikke tilstrekkelige opplysninger til å gi en fullstendig og nøyaktig oppgave over gjestespillene. For det første er det slik at enkelte søknader gjelder *flere gjestespill*, uten at det alltid framgår at dette er tilfellet. Det kan dreie seg om en arrangør (for eksempel en festival) som i én og samme søknad beskriver en rekke gjestespill som det søkes om støtte til. Eller det kan dreie seg om en gruppe eller et kompani som i én og samme søknad beskriver flere gjestespill på ulike steder i inn- og utland.

Antallet søknader gjennom fireårsperioden – i alt 308 – er altså ikke identisk med antallet gjestespill det er søkt om støtte til.

Dersom søknader som gjelder flere gjestespill, innvilges støtte, gjelder tildelingen normalt ikke *alle* de beskrevne gjestespillene, bare ett eller et utvalg. Dette framgår av opplysninger fra Kulturrådets administrasjon og synes dertil i mange tilfeller å kunne avleses i differensen mellom søknadssummen og tildelingssummen. Det går imidlertid ikke fram av tildelingslistene hvor mange og hvilke av de omsøkte prosjektene som har fått støtte.

Antallet *tildelinger* gjennom fireårsperioden – i alt 162 – er altså ikke identisk med antallet gjestespill som er gjennomført med gjestespillstøtte.

Å skille ut og registrere de enkelte gjestespillene som det søkes og innvilges støtte til, ville kreve nærmere studier av alle de 308 søknadene, samt av alle relevante referater fra saksbehandlingen i Kulturrådet, noe jeg altså ikke har hatt kapasitet til.

Når det gjelder opplysninger om det enkelte gjestespillet, er søkerlistene og tildelingslistene ofte sparsomme. *Søkeren* vil som regel være identisk med enten gjest eller vertskap, og det er også i de fleste tilfeller mulig å avgjøre hvilken av dem det i så fall dreier seg om, men noen ganger er det en tredje aktør – en prosjektleder, et managementbyrå e.l. – som søker på vegne av dem. I mange tilfeller gir opplysningene i søkerlisten svar på dette, men ofte er enten gjestens eller vertskapets identitet uviss.

Om sakstittelen gir opplysninger om gjest og vertskap, er disse ofte mangelfulle, særlig når det gjelder utenlandsk gjest eller vertskap, som når det søkes om støtte til ”gjestespill med danseforestilling fra Canada under Ultimafestivalen 2001” eller ”gjestespill Nabo-Nabo, Litauen mai 2002”. Gjesten er også ofte ukjent når søknaden gjelder gjestespill fra flere ulike ensembler, som når det søkes om ”gjestespill, workshops og konferanser i forbindelse med 7. Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival”. Her går heller ikke gjestens *nasjonalitet* fram, og dermed vet vi heller ikke om det dreier seg om innenlandske gjestespill eller internasjonal utveksling. I andre tilfeller er vertskapet ukjent, som når det søkes om støtte til ”gjestespill i Norge med forestillingen *Jielie/Eksistens*”.

Enkelte ganger gir søker- og tildelingslistene ikke tilstrekkelige opplysninger til å identifisere verken gjesten eller vertskapet. Og når sakstittelen lyder ”Gjestespill, markering av dramatiker Jon Fosse”, vet vi ikke om søkeren, Det Norske Teatret, skal få besøk eller selv reise på besøk med forestillingen, og heller ikke om det er snakk om internasjonal utveksling.

Sakstittelen gir bare sparsomme opplysninger om selve forestillingen. Sjanger er nesten aldri angitt, tittelen på forestillingen mangler også ofte.

I mange tilfeller har jeg fylt inn opplysninger i overensstemmelse med min egen kjennskap til feltet. Noen opplysninger er hentet fra andre kilder, hovedsakelig internettsider.

På tross av det mangelfulle materialet har jeg i kapittel 6 nedenfor forsøkt å gi noen tallfestede oversikter over ulike aspekter ved søkning og tildeling av gjestespillstøtte, men mange av slutningene må leses med forsiktighet.

Kulturpolitiske dokumenter

En rekke kulturpolitiske dokumenter omtaler formidlingsspørsmålet i norsk scenekunst generelt og Kulturrådets gjestespillordning spesielt. Det dreier seg om statlige kulturmeldinger, meldinger eller offentlige utredninger på spesielle kulturområder, samt

de årlige budsjettproposisjonene fra Kultur- og kirke departementet. Henvisninger til de kulturpolitiske dokumentene er gjengitt bakerst i rapporten, sammen med litteraturreferansene. I tillegg til trykte publikasjoner har jeg hentet opplysninger fra internett-sidene til offentlige myndigheter og organisasjoner. Henvisning til disse internett-sidene er gitt fortløpende i teksten.

Intervjuer

Det er foretatt i alt 13 åpne intervjuer med informanter fra scenekunstheltet og kulturforvaltningen. Informantene fra scenekunstheltet er dels kunstnere eller administratorer knyttet til en scenekunstvirksomhet, dels representanter for organisasjoner i scenekunsten. Informantene fra kulturforvaltningen kommer dels fra Kulturrådets faglige utvalg for scenekunst, dels fra administrasjonen i Kulturrådet. Enkelte av intervjuene er med informanter fra Sverige og Danmark.

Hensikten med intervjuene har ikke vært å registrere opplysninger eller oppfatninger med sikte på å trekke generelle konklusjoner på statistisk grunnlag. Hensikten har vært å klarlegge de viktigste problemene og konfliktene i feltet og få utdypet synspunktene til de sentrale aktørene. Jeg har derfor ikke brukt noen fast intervjuguide. Det dreier seg om åpne samtaler som likevel er søkt styrt inn mot hovedtemaene i den aktuelle diskusjonen om formidlingen i norsk scenekunst.

4 SPØRSMÅLET OM FORMIDLING

Formidlingsdebatten

Formidling har vært et hovedtema i scenekunstdebatten i flere år. Det har vært påpekt at den offentlige innsatsen i scenekunsten har vært for ensidig rettet mot produksjonsformål og i for liten grad mot formidlingen. For det første har størsteparten av statens innsats alltid gått som tilskudd til institusjoner med begrenset visning utenfor egen scene (bortsett fra Riksteatret, som er et turnerende teater), og det er bare den relativt gode geografiske deknningen av institusjoner (samt Riksteatret) som har sikret et tilbud over hele landet. For det andre har den statsstøtten som tross alt har kommet det frie feltet til del, vært rettet mot produksjonsformål, og de aktørene som således har fått en knapt tilmålt produksjonsstøtte, har ikke uten videre hatt økonomi til å realisere et godt visningsprogram for produksjonene sine.

Som jeg var inne på i innledningen, sprang tanken om en gjestespillordning først og fremst ut av bekymringen over den vanskelige formidlingssituasjonen for fri scenekunst. Ikke minst var man opptatt av at de produksjonene som realiseres med tilskudd fra

prosjektstøtteordningen for fri scenekunst, skulle komme et større publikum til gode. Men selv om gjestespillordningen, som formidlingsordning, forutsetningsvis skal bidra til å dekke publikums behov for et godt scenekunsttilbud, var det ikke minst de kunstneriske utviklingsmulighetene for det frie feltet som var Kulturrådets bekymring: Aktørene i det frie feltet har, som alle kunstneriske aktører, behov for å komme i kontakt med et publikum og inkluderes i en kulturoffentlighet lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Kulturrådet oppfattet dette som en avgjørende forutsetning for kunstnerisk utvikling, og gjestespillstøtten var en måte å imøtekomme dette behovet på.

Dermed hadde Kulturrådet satt fingeren på en grunnleggende hermeneutisk forutsetning i kunstformidlingen: Formidling skal ikke bare dekke et behov hos publikum, men også hos den som skaper kunsten. På denne måten trakk Kulturrådet også en forbindelse mellom formidlingsproblematikken og kvalitetsproblematikken, to hovedtemaer i kulturpolitikken som sjelden blir satt ordentlig i forbindelse med hverandre.

Når det kunstneriske siktemålet med gjestespillstøtten var brakt på det rene, var det ingen grunn for Kulturrådet til å la ordningen gjelde utelukkende produksjoner fra de frie sceniske gruppene. Den dynamikken og utvekslingen som følger av gjestespillvirksomhet, kan i høyeste grad ha en gunstig virkning også på institusjonenes kunstneriske utvikling og på scenekunstheltet som sådan.

Skillet mellom publikums behov for scenekunst og scenekunstens behov for publikum kan relateres til skillet som jeg beskrev i innledningskapitlet, mellom et immanent (kunstnerisk) og et kontekstuellet (kulturpolitisk) formidlingsbegrep: Førstnevnte gjelder den rent kunstneriske interessen for kunstverkets realisering som hendelse eller begivenhet, sistnevnte gjelder den kulturpolitiske omsorgen for publikumstilbudet og kulturoffentligheten.

I forbindelse med det kontekstuelle formidlingsbegrepet kan man i sin tur skille mellom to betydningsretninger, mellom formidling i betydningen "distribusjon" og formidling i betydningen "promotering".

I dette kapitlet skal jeg gå nærmere inn på begge disse distinksjonene. I tillegg skal jeg gi en kort drøfting av formidling og økonomi. Men først, som bakgrunn for drøftingen av formidlingsbegrepet, skal jeg gjøre et forsøk på å utrede forholdet mellom institusjoner og frie grupper i norsk scenekunst, ettersom formidlingssituasjonen i norsk scenekunst, herunder gjestespillsituasjonen, ikke kan diskuteres annet enn i lys av dette forholdet.

Institusjoner og frie grupper

Siden 1970-tallet har det vært ført en debatt om forholdet mellom institusjoner og frie grupper i norsk scenekunst, dvs. forholdet mellom (a) større virksomheter med egne scener og store årvisse statstilskudd på den ene siden og (b) små virksomheter uten fast scene og bare tilfeldige og knapt tilmålte statstilskudd på den andre siden. Denne diskusjonen er en viktig del av bakgrunnen for etableringen av gjestespillordningen.

Det finnes ikke noe kriterium som gjør det mulig å skille entydig mellom institusjoner og frie grupper. Man kan ta utgangspunkt i omfanget og kontinuiteten på aktivitetene, disponering av egen scene, størrelsen på omsetningen, størrelsen på eventuelle offentlige tilskudd, antall fast eller løst tilknyttede medarbeidere, bruk av administrative støttefunksjoner, osv. En lang rekke slike kriterier kunne la oss plassere organisasjonene langs en skala som angir grader av *institusjonalisering*, men de lar oss ikke plassere dem i to klart atskilte kategorier – institusjoner og frie grupper.

Likevel har skillet mellom institusjoner og frie grupper i Norge et nokså entydig *forvaltningsmessig* grunnlag i statsbudsjettet: Institusjoner er de som defineres som sådanne i statsbudsjettets *kapittel 323 Teater- og operaformål*. Det dreier seg om virksomheter i kategoriene ”nasjonale institusjoner” og ”region-/landsdelsinstitusjoner”.⁴ Men disse utgjør bare en del av de scenekunstvirksomhetene som mottar driftstilskudd over statsbudsjettet, og innenfor gruppen av ikke-institusjoner er det mange som tross alt figurerer som ”faste tiltak”, og som også ellers i mange henseender kan regnes som institusjoner.

⁴ Se hhv. Tabell 11 og Tabell 12 i Vedlegg 1 bakerst i rapporten.

Det dreier seg for eksempel om tiltak under *post 73 Region- og distriktsopera*,⁵ tiltak som tidligere ble omtalt som ”institusjoner” i statsbudsjettet, men som Kultur- og kirkedepartementet i dag nevner særskilt som tiltak man *ikke* regner som institusjoner.⁶ Særlig kan vi legge merke til Operaen i Kristiansund, som i 2003 mottar et statstilskudd på 7,2 mill. kroner, og som i alle henseender må regnes som en scenekunstinstitusjon. Det er heller ikke stor forskjell i institusjonaliseringsgrad mellom for eksempel Opera Vest (1,8 mill. kroner), som *ikke* klassifiseres som institusjon, og Haugesund Teater (4,4 mill. kroner), som gjør det.

Likeledes er det mange ikke-institusjoner med tilskudd fra *post 78 Ymse faste tiltak* som godt kan regnes som institusjoner, for eksempel Brageteatret (2,5 mill. kroner).⁷ Her finner vi også Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant Garden. Det er ingen grunn til ikke å kalle også disse institusjoner (selv om de har mindre enn én million kroner i statstilskudd).⁸

Endelig kan ikke minst mange av tiltakene som mottar tilskudd over *post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd* i kapittel 320 Allmenne kulturformål i statsbudsjettet, uten videre regnes som scenekunstinstitusjoner, for eksempel Nordic Black Theatre (3,6 mill. kroner), Figurteatret i Nordland (4,2 mill. kroner) og Det Åpne Teater (3,4 mill. kroner).⁹

Felles for alle de nevnte virksomhetene, både institusjoner og ikke-institusjoner, er at de ifølge statsbudsjettets bevilgningspraksis er ”faste tiltak”. Det betyr at statstilskuddet kan påregnes hvert år på ubestemt tid, med justering for prisveksten.¹⁰ Denne *stabiliteten* i statsfinansieringen er selvsagt en viktig forutsetning for institusjonalisering, enten statstilskuddet er stort eller lite.

⁵ Tabell 13 bakerst.

⁶ St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014, pkt. 8.4.2.1 (Meldingen er publisert på <http://odin.dep.no/kkd/norsk/publ/stmeld/043001-040005/index-dok000-b-n-a.html>)

⁷ Tabell 14 bakerst.

⁸ Disse tre mottar også et tilskudd til sitt nettverkssamarbeid Nettverk for Scenekunst. Dette tilskuddet er, som vi ser, på 1,7 mill. kroner. Vi skal også seinere i rapporten se at de mottar tilskudd fra Norsk kulturråd til en god del gjestespill.

⁹ Se Tabell 15 bakerst i rapporten.

Men det er fremdeles grunn til å trekke et hovedskille mellom dem som er institusjoner i statsbudsjettets terminologi, og de øvrige, ettersom *tilskuddsnivået* i all hovedsak er mye høyere for førstnevnte, noe som framgår tydelig av tabellene i Vedlegg 1 bakerst i rapporten. Tilskudd på to- eller til og med tresifrede millionbeløp monner selvsagt mer enn noen hundre tusen opp til tre–fire millioner, og gir et helt annet grunnlag for institusjonalisering.

Det er likevel hos de virksomhetene som faller utenfor *enhver* ordning med faste statlige driftstilskudd, at grunnlaget for institusjonalisering er svakest. Det gjelder i første rekke de frie sceniske gruppene, som er henvist til å søke støtte fra Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst. Denne støtteordningen gir ikke tilskudd til drift, men bare til *prosjekter*. Kulturrådet har riktignok mulighet til å gi tilsagn om tilskudd i inntil tre år ut over tilskuddsåret, og dette gir en bedre stabilitet i statsfinansieringen for enkelte av gruppene, selv om også disse tilskuddene regnes som prosjekttilskudd.

Kritikken mot institusjonaliseringen gjennom årene har i første rekke vært rettet mot den skjeve statlige ressursbruken i en selvgrodd tilskuddsmodell som gir gode og stabile vilkår for et lite antall utvalgte virksomheter og bare knappe prosjekttilskudd til de stadig mer tallrike og velkvalifiserte øvrige. Tilskuddene til de nasjonale og regionale institusjonene alene beløp seg i 2002 til 730 mill. kroner.¹⁰ Til sammenligning var avsetningen til Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst samme år på 27 mill. kroner.

Men uansett ressursfordelingen har det også vært vanlig å forholde seg kritisk til institusjonalisering som sådan: Noen anser at den form for institusjonalisering som følger av gode og stabile økonomiske vilkår, fører til dårlig økonomisk ressursutnyttelse, og sågar til kunstnerisk tørke. I sum ligger det her en betydelig skepsis til institusjonaliseringen i scenekunsten.

¹⁰ Det må her gjøres et forbehold for tiltakene under post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd i kapittel 320 Allmenne kulturformål. Posten het tidligere Tilskudd til faste tiltak under Norsk kulturråd, og endringen i betegnelsen kan være et signal om hvor "faste" departementet i framtida ønsker å anse tiltakene på denne posten for å være.

¹¹ Beløpet inkluderer avsetningen til Riksteatret.

De kulturpolitiske aktørene forholder seg ulikt til dette. Kultur- og kirkedepartementet har lenge signalisert tilbakeholdenhet i institusjonsbyggeriet, primært under henvisning til knappe budsjetttrammer. Etter en utbyggingsfase på 1970- og 1980-tallet, med etablering av en rekke regionale scenekunstinstitusjoner, har det bare unntaksvis vært frigjort friske budsjettmidler til nye institusjoner. Likevel, som vi har sett, har tross alt noen virksomheter fått sikret eksistensen gjennom årvisse (om enn moderate) driftstilskudd som "region- og distriktsopera" eller som "faste tiltak" på ymseposten eller 74-posten.

Ikke minst har Kulturrådet, som fra 1997 har hatt et helhetlig ansvar for det frie feltet, vært kritisk til institusjonaliseringen i scenekunsten. Likevel har man i stigende grad sett begrensningen i den nåværende prosjektstøtteordningen for fri scenekunst og erkjent behovet for en mer stabil finansieringsordning for enkelte aktører i det frie feltet.

Enkelte av de sceniske gruppene som tidligere var søkere til Kulturrådets støtteordning, har i mellomtida oppnådd tilskudd som "faste tiltak" under én av de nevnte postene. Eksempler er Opera Vest, som nå har tilskudd som fast tiltak under *post 73 Region- og distriktsopera*, Oslo Danseensemble, som har fått tilskudd under *post 78 Ymse faste tiltak*, og Grenland Friteater under *post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd*.

På flere hold har man drøftet muligheten for å opprette en ny ordning for treårige eller femårige driftstilskudd som kunne sikre mer stabile rammer for noen av de fremste frie sceniske gruppene. En slik ordning vil legge til rette for et mellomsjikt av halvinstitusjonaliserte virksomheter og fylle gapet mellom institusjoner og frie sceniske grupper i Norge.

I mellomtida er også *gjestespillstøtten* tenkt som et virkemiddel til å bygge bro over kløften mellom institusjoner og frie grupper. Et gjestespill er en måte å dele *scenekapasitet* på, og det er ikke minst tilgangen til scenefasiliteter som skiller institusjonene fra de frie gruppene. I kraft av de substansielle statstilskuddene har både de nasjonale institusjonene og region-/landsdelsinstitusjonene råd til

å holde seg med egen scene og tilhørende fasiliteter. Det betyr at den viktigste ressursen i scenekunstarbeidet, visningsarenaen, kan tas for gitt; den ligger i grunnbevilgningen.

I motsetning til dette har aktører uten et slikt driftstilskudd ingen mulighet til å holde en egen fast scene, og siden disse aktørenes eventuelle statstilskudd er knapt tilmålt, og dessuten uttrykkelig gjelder produksjon og ikke formidling, vil *all* visning medføre ”ekstrautgifter” som det ikke uten videre finnes dekning for. Gjeste-spillstøtten er en måte å kompensere for disse ekstrautgiftene på.

Til vårt formål er det ikke nødvendig med en entydig klassifisering av virksomhetene som institusjoner og frie grupper. Det vesentlige er at enkelte aktører disponerer egen scene og har økonomi til å fungere som vertskap for gjestespill, mens andre ikke disponerer egen scene og heller ikke har økonomi til å kjøpe seg scenekapasitet.

Formidlingen sett innenfra og utenfra

Fra kunstens egen synsvinkel er det innlysende at ethvert kunstnerisk produkt selv inneholder ideen om sin egen formidling eller kontekstualisering, i det minste i den forstand at det på en eller annen måte bærer preg av å være skapt for å bli opplevd av noen og derfor har en iboende mer eller mindre åpenbar *henvendelseskarakter*. Dette gjelder ikke minst i de performative kunststartene, scenekunst og musikk: I disse kunststartene er det mulig å si at kunstverket *eksisterer* først i og med framføringen, og framføringen markerer samtidig den fullbyrdede formidlingen – verket *er* formidlingen.

Men den generelle påstanden om at formidlingen, dersom den forankres i verkets egen henvendelseskarakter, representerer *den egentlige realiseringen av verket*, er unyansert og må modifiseres. Vi snakker jo i virkeligheten om en *hermeneutisk prosess* hvor både verket selv og betrakteren setter premisser for verkets realisering. Det er denne prosessen – som nødvendigvis er sirkulær og inkluderende – vi kaller formidling: I denne prosessen tar verkets mening farge av betrakteren i like høy grad som betrakteren berøres av verket.

Det er ingen grunn til å fraskrive verket immanent mening, men det får altså noe tilbake i formidlingsprosessen, nemlig *realisert* mening.

I lys av disse i og for seg elementære hermeneutiske betraktningene er det lettere å forstå at behovet for formidling, som så ofte understrekes i kulturpolitikken, ikke bare er publikums behov for et kulturtilbud, men også kunstens behov for å bli opplevd. Det er også lett å innse at formidling er en grunnleggende forutsetning for kunstnerisk utvikling og kvalitet. Det er av vital interesse for en kunstvirksomhet å møte et publikum og inkluderes i en kulturoffentlighet (om så bare et fåtallig innvidd publikum og en smal, subkulturell offentlighet).

Men selv om formidling er en inkluderende, hermeneutisk prosess, og selv om alle involverte er seg bevisst at de bidrar til realiseringen av kunsthendelsen, kan synet på formidlingen være farget av om man ser den innenfra eller utenfra.

Kunstnerens formidlingsinteresse har rot i erfaringen av kunstverkets immanente formidlingsfordring, dets eget krav om å bli formidlet. Fra kunstnerens synsvinkel kan som sagt begrepet *kontekstualisering* derfor synes mer treffende enn formidlingsbegrepet, ettersom man med kontekstualiseringsbegrepet synes å gi kunstverket førsteretten til å sette premissene for sin egen realisering som kunsthendelse. For kunstneren er verket rettet mot det ideelle publikummet og den ideelle kulturoffentligheten slik disse instansene er foregrepet i verkets egen immanente henvendelseskarakter: Dette publikummet og denne kulturoffentligheten kan være smale eller brede, lokale eller internasjonale – avgrensningen er uansett ideell.

Men nettopp derfor er den heller ikke endelig: Når verket er ferdig med å formidle seg selv, kan andre ta over og formidle det til flere. Her tar den profesjonelle kulturformidleren, og kulturpolitikken, fatt, og da er det ikke bare kunstens eget behov for formidling som står i fokus, men like mye bekymringen for publikumstilbudet og kulturoffentligheten. Formidlingsarbeid behøver da heller ikke nødvendigvis å vokse rett ut av verket som en

forlengelse av verkets iboende henvendelseskarakter. Det kan vise seg at formidlingen opererer etter en agenda som har rot andre steder enn i kunstens eget formidlingsbehov. For eksempel kan kulturpolitikken ha sin egen oppfatning om hvilket publikum eller hvilken offentlighet kunsten skal formidles til. Imidlertid må kulturpolitikken ta hensyn til at kunsten alltid setter sin egen immanente formidlingsagenda. En formidlingsstrategi som er forankret i kunstverkets egen måte å henvende seg på, er alltid mest treffende og relevant.

Vi ser at formidlingen ser forskjellig ut innenfra og utenfra, men det er ikke nødvendigvis *bestemte aktører* som anlegger den ene eller den andre synsvinkelen. Det er ikke noen naturlov som sier at alle kunstneriske aktører forholder seg til formidlingen på en immanent måte, mens kulturpolitikken på sin side alltid orienterer seg etter ytre og kunstfjerne formidlingsmål. Iblant er det formidlingseksperter, i heldige tilfeller kanskje også kulturforvaltningen, som finner kunstens kjerne og bringer den fram i lyset. Omvendt er kunstneren selv iblant den ivrigste kulturpolitikeren.

I dagens situasjon er det i mange tilfeller kunstnerne selv som insisterer på formidling, kontekstualisering og samfunnsaktualitet, mens mange kulturpolitikere holder fast ved "kunstens egenverdi".

Formidling mellom folkeopplysning og markedsføring

I den daglige bruken av formidlingsbegrepet ligger vi vanligvis nærmest den kontekstuelle/kulturpolitiske betydningen – formidling som tilretteleggelsen av et publikumstilbud – og her uttrykker vi ofte en todelt ambisjon: På den ene siden tenker vi med "formidling" på arbeidet med å gjøre et tilbud tilgjengelig for et større publikum. Vi kunne her bruke uttrykket *distribusjon*. På den andre siden tenker vi med "formidling" på arbeidet med å vekke publikums interesse for tilbudet. Her kan vi bruke uttrykket *promotering*. Disse omtales hver for seg i egne avsnitt nedenfor.

Det er imidlertid noe *mer* ved formidlingsbegrepet, og dette kommer godt fram ved en sammenligning med markedsføringsbegrepet slik vi kjenner det fra næringslivet. Markedsføringen er ifølge en klassisk definisjon basert på fire grunnleggende momenter, de såkalte fire p-ene, nemlig produktet, prisen, promoteringen og plasseringen. De to siste svarer som vi ser, til formidlingsbegrepets to generelle betydningsretninger som beskrevet ovenfor. Dessuten er kulturformidleren, akkurat som markedsføreren, oppmerksom på betydningen av pris, om enn ikke i samme grad.¹²

Den store forskjellen mellom formidling og markedsføring ligger i den første p-en, produktet selv: Mens markedsføring kan gjelde et hvilket som helst produkt, vekker formidlingsbegrepet en forestilling om et ideelt produkt av allmenngyldig verdi, og med et slikt produkt stiller det seg også annerledes med de øvrige p-ene. Jeg skal gå litt nærmere inn på dette.

Formidlingsbegrepet er, i motsetning til markedsføringsbegrepet, preget av de historiske forestillingene om ”opplysning” og ”dannelse”. I den vestlige kulturtradisjonen har kunst og kultur i lange perioder vært betraktet som grunnelementer i samfunnsmenneskets habitus, på lik linje med andre ferdigheter, fag og disipliner som har vært dyrket i utdanningsinstitusjonene, særlig de humanistiske fagene. I motsetning til de mer eller mindre nyttige varer og tjenester som er gjenstand for målgruppeorientert markedsføring, er kulturtilbudet noe man tilskriver en allmenn verdi, og som derfor skal formidles til *alle*. Den viktigste grunnen til dette er at kunst, i motsetning til varer på markedet, betraktes som en fri meddelelse i det offentlige rom som gjør krav på samme allmenne oppmerksomhet som politiske ytringer.

Opplysningsstanken er virksom både i kulturlivet og i kulturpolitikken. I tråd med forestillingen om kunsten som fri meddelelse i det offentlige rom vil kunstnerne ikke oppfatte formidlingen av sine produkter som leveranse av varer, men som kommunikasjon.

¹² Prisbevisstheten hos kulturformidleren kan være påvirket av det faktum at kulturpolitikk i så stor grad består i å yte tilskudd som gjør at det uansett er mulig å produsere et tilbud til en sosialt akseptabel pris.

Dersom kunsten er en meddelelse, preget av en immanent henvendelseskarakter, er den alltid allerede i ferd med å formidle seg selv, noe som ikke uten videre kan hevdes om varer på markedet (hvis man da ikke antar at varene kan *tale* til kunden, noe de forresten i stigende grad ser ut til å gjøre).

Men i tillegg til dette allmenne retoriske poenget er kunsten, sett i et opplysningsperspektiv, ikke bare en hvilken som helst meddelelse, men en meddelelse preget av det gode og sanne, så vel som av det skjønne. Av kunsten forventer man med andre ord ikke hvilke som helst ytringer, men noen *essensielle* utsagn med krav på allmenngyldighet: Fra opplysningstida til modernismen har kunstnerne følt et naturlig kall til å lage allmenngyldig kunst, og ikke bare kunst til en bestemt målgruppe, en bestemt oppdragsgiver, et bestemt formål eller en bestemt anledning. Man har tatt det for gitt at kunsten, i hvert fall den *store* kunsten, målbærer universelle verdier. Kunst produseres ikke for forbruk, men for evigheten, eller i hvert fall som et varig bidrag til den enkeltes og samfunnets samlede erkjennelse og innsikt og et bidrag til framskrittet.

Selv om vi i dagens kulturliv ser en sterk variasjon i graden av målgruppeorientering, er den universalistiske opplysningstradisjonen fremdeles levende, ikke minst innenfor virksomheter som har sine estetiske eller institusjonelle røtter i den klassiske borgerlige kulturen: Disse insisterer fremdeles på å produsere allmenngyldig kunst for en stor og udifferensiert offentlighet.

I kulturpolitikken tar opplysningstanken form av en *folkeopplysningstanke*. Dersom kunst og kultur er et nødvendig element i den enkeltes opplysning og dannelse, påligger det det offentlige å sørge for et kulturtilbud, på samme måte som det offentlige også skal sørge for skolegang og utdanning. Dersom kulturtilbudet virkelig skal tjene til opplysning og dannelse, er det som sagt heller ikke likegyldig hva det består av; det må holde en viss faglig og etisk standard, akkurat som utdanningstilbudet. I statens kulturpolitikk er det derfor et hovedmål å gjøre kunst og kultur ”av høy kunstnerisk kvalitet tilgjengelig for flest mulig”.¹³ Vi ser her at det stilles krav både til produktet (høy kvalitet) og til distribusjonen

(tilgjengelig). Promoteringsaspektet er ikke så sterkt understreket i kulturpolitikken. Mer om det i et eget avsnitt nedenfor.

Formidling som distribusjon

I norsk kulturpolitikk, særlig i etterkrigstida, har man lagt stor vekt på distribusjonsaspektet ved formidlingen: Kulturen er et velferdsgode som hele befolkningen skal få del i. Denne tanken lå bak opprettelsen av Riksteatret, Riksgalleriet og Rikskonsertene i de første tiårene etter krigen. Men også den seinere sterke offentlige medvirkningen i utbyggingen av regionale institusjoner (regionteatre, fylkesgallerier, museer osv.) er et uttrykk for ambisjonen om å gjøre kultur tilgjengelig for befolkningen i hele landet. Derfor er det riktig å si at kulturformidling, i betydningen distribusjon, ikke bare har vært et spørsmål om spredning av et produsert tilbud, men også et spørsmål om lokalisering av de produserende virksomhetene og innrettingen av hele den institusjonelle infrastrukturen på landsbasis.

På samme måte er det i scenekunsten rimelig å regne *all visning av forestillinger* som distribusjon. I scenekunsten går det ikke alltid et skarpt skille mellom visninger på egen scene og visninger annesteds, selv om bare sistnevnte strengt tatt fører til en *geografisk* distribusjon av tilbudet, i form av turnéforestillinger eller gjestespill. Mange scenekunstvirksomheter disponerer i det hele tatt ikke en egen fast hjemmescene, og forestillingsvirksomheten foregår ikke nødvendigvis primært på hjemstedet, men like gjerne i en annen by eller i utlandet. Dette er situasjonen for mange av de frie sceniske gruppene.

I håndteringen av gjestespillstøtten regner Kulturrådet gjestespill som en "forestilling som blir presentert utenfor produksjonsens eget teater/område".¹⁴ Dermed avgrenses en særlig form for distribusjon. Men Kulturrådets definisjon av gjestespill innebærer at aktører uten egen hjemmescene ikke kan definere fore-

¹³ St.prp. nr. 1 (2003-2004) for budsjetterminen 2004.

stillinger på hjemstedet som gjestespill selv om de nødvendigvis foregår på en scene hvor aktøren i en viss forstand er ”gjest”. Jeg kommer tilbake til det nedenfor, men vil i mellomtida fastholde at forestillinger på eget teater og i egen region fremdeles bør betraktes som *distribusjon*.

Formidling i betydningen distribusjon er et spørsmål om kvantifiserbare forhold. I scenekunsten vil det dreie seg om antall forestillinger på en eventuell hjemmescene, antall og spredning av turnéforestillinger og gjestespill, antall publikummere på ulike slags forestillinger, osv. I kapittel 5 skal jeg undersøke i hvilken forstand formidling i betydningen distribusjon kan sies å være et av formålene med gjestespillordningen. I kapittel 6 skal jeg undersøke om gjestespillstøtten i så fall kan sies å innfri dette målet.

Formidling som promotering

Dersom man regner kunst og kultur som et grunnleggende element i den enkeltes opplysning og dannelse og som et bidrag til velferd og utvikling i samfunnet, er det selvsagt ikke likegyldig *hva* det er som formidles. Det kulturtilbudet som formidles til befolkningen, holder forutsetningsvis en *høy kvalitet*, og med ”kvalitet” tenker vi på både den estetiske, den etiske og den epistemologiske standarden – det skjønne, det gode og det sanne. Dette er en forutsetning som stiller særlige krav til *promoteringsaspektet*, både i kulturlivet og i kulturpolitikken

Folkeopplysningstanken tilsier at den offentlige innsatsen rettes mot alle, uten målgruppeorientering. Det dreier seg om *allmenndannelse* og ikke om smak og behag. Derfor er promoteringen i utgangspunktet ikke særlig sterkt vektlagt i kulturpolitikken. Likevel holder staten et blikk på målgrupper som kulturtilbudet erfaringsmessig ikke uten videre treffer, for eksempel ”barn og unge” og ”nye publikumsgrupper”, og det er riktig å hevde at staten gjennom sine prioriteringer deltar i *promoteringen* av kulturtilbudet overfor disse gruppene.

¹⁴ Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no> (17.11.03)

Likeledes er det ikke minst staten som – fremdeles i folkeopplysningens ånd – fastholder at kulturtilbudet skal holde en viss standard, og denne prioriteringen kan godt regnes som *promotering* av bestemte kulturverdier (skjønnhet, godhet og sannhet). Gjennom bruk av ulike kulturpolitiske virkemidler søker staten å fremme kulturverdier som kvalitet, fornyelse, tradisjon og mangfold. I selve ordet ”fremme” kommer promoteringsaspektet i det kulturpolitiske formidlingsbegrepet tydelig fram.¹⁵

Endelig sørger det offentlige for å pålegge mottakere av statstilskudd en formidlingsforpliktelse, for eksempel når man i scene-kunstopolitikken oppfordrer institusjonene til å ”utvikle forestillingsformer og formidlingstiltak”¹⁶ – her tenker man ikke primært på distribusjonen, men nettopp på *promoteringen* (formidlingstiltak) og delvis på selve produktet (forestillingsformer).

I *kulturlivet* synes derimot promoteringen i stigende grad å bli målgruppeorientert. Kulturtilbudet blir i stadig mindre grad oppfattet som selvpromoterende i kraft av en iboende allmenngyldighet, og det er nødvendig å ta særlige hensyn, ikke bare til de tradisjonelle særgruppene som truet med å falle utenfor den felles kulturoffentligheten (”barn og unge”, ”nye grupper”), men til hele det store samtidsspektret av grupper, segmenter og subkulturer som samlet sett ikke lenger utgjør noen felles kulturoffentlighet i det hele tatt, men et komplekst og vanskelig tilgjengelig *kulturmarked*.

Med dette er kulturformidlingen stilt overfor en rekke nye utfordringer. Dette gjenspeiles også i kulturpolitikken, hvor spørsmålet om de nye utfordringene i kulturformidlingen stadig rykker framover i bevisstheten og oppover på agendaen. Dette er bakgrunnen for etableringen av en rekke nye formidlingsordninger, herunder gjestespillsordningen.

¹⁵ På enkelte områder har det dessuten vært aktuelt å bruke det omvendte framgangsmåten: å bekjempe de mindre høyverdige kulturuttrykkene, gjennom sensur, skattlegging e.l.

¹⁶ St.prp. nr. 1 (2003-2004) for budsjetterminen 2004.

Formidling og økonomi

Et siste aspekt ved det kulturpolitiske formidlingsbegrepet som skiller det fra næringslivets markedsføringsbegrep, er det økonomiske aspektet. Mens markedsføring – gjennom en balansert manipulering av alle de fire p-ene – vanligvis representerer en positiv mulighet for bedre inntjening og større overskudd, er formidlingen et *økonomisk problem* i det ikke-kommersielle kulturlivet.¹⁷

Dette økonomiske problemet bunner særlig i kostnadene ved *distribusjonen* (selv om kulturlivet også opplever at effektiv promotering koster flekk). I de ikke-kommersielle kulturvirksomhetene, som pr. definisjon ikke er basert på markedsinntekter, men på offentlige tilskudd, vil en utvidet visning ikke bedre inntjeningen, ettersom inntektene ved økt billettsalg normalt er mindre enn tilleggskostnadene ved utvidet visning.

34

Når man omtaler formidling, i betydningen turné og gjestespill, som et tiltak for bedre ressursutnyttelse, har dette altså begrenset økonomisk gyldighet i teatrets eget perspektiv, ettersom en utvidet visning bare gir økte kostnader både totalt og pr. visning og pr. publikummer. Dette er en følge av at den viktigste inntektsposten (det offentlige tilskuddet) forblir konstant, mens utgiftene øker betydelig.

Mer publikum til *samme* kostnad kunne teatret muligens oppnå ved å redusere antallet produksjoner og flytte budsjettmidler til utvidet visning.

I kulturpolitikens perspektiv vil det være både god formidlingspolitikk og god ressursutnyttelse å gi tilskuddsøkninger som er øremerket utvidet visning av det eksisterende repertoaret: Det er dette som er poenget med gjestespillstøtten. Men heller ikke her kan vi snakke om en *økonomisk* ressursutnyttelse om ikke gjestespilltilskuddene gir flere publikummere som resultat enn en alternativ anvendelse av de samme midlene, og det er det ingen grunn til å tro.

¹⁷ Vi ser for øyeblikket bort fra den ofte lukrative, forretningsmessige kulturproduksjonen som foregår i alle kulturbransjene. Her er markedsføring i høyeste grad en viktig innsatsfaktor og en faktor som gir begrunnet forventning om økt inntjening.

I forbindelse med gjestespillstøtten er det likevel mulig å snakke bedre utnyttelse av de offentlige bevilgningene. I veiledningen for søkerne heter det at tilskuddet vanligvis vil dekke bare deler av utgiftene ved gjestespillet. Bare i visse tilfeller kan gjestespillet fullfinansieres. Den økonomiske verdien av de ressursene som gjest og vertskap setter inn i gjestespillarrangementet – i form av arbeidsinnsats, lokaler og utstyr – er ikke ubetydelig og vil som regel langt overstige tilskuddsbeløpet. Trolig vil det også i mange tilfeller bli satt inn disponible budsjettmidler fra gjest og vertskap for å gjennomføre arrangementet. På denne måten bidrar gjestespillstøtten til å konvertere tilgjengelige ressurser i scenekunstheltet til formidlingsformål, ressurser som ellers hadde vært bundet i drift eller produksjon. Slik sett er gjestespillstøtten med på å dreie den øvrige offentlige innsatsen i scenekunsten sterkere i retning av formidling.

GJESTESPILLORDNINGENS FORMÅL OG AVGRENSNING

I kapittel 2 hevdet jeg at man i evalueringen av et kulturpolitisk tiltak som gjestespillordningen ikke kan nøye seg med å undersøke om tiltakets virkninger står i forhold til de oppstilte målene. Det er også nødvendig å undersøke målene. I kulturlivet og kulturpolitikken er målene knyttet til menneskelige og samfunnsmessige verdier som er vanskelige å definere. Den kulturpolitiske debatten handler derfor ikke bare om hvilke mål som skal legges til grunn, men også om hva målene egentlig *betyr*. Videre gjør målenes ideelle karakter det vanskelig å beskrive *sammenhengen* mellom mål og virkemidler. Også dette er gjenstand for debatt. Mellom mål og virkemidler må man ofte forutsette komplekse sammenhenger som ikke så lett kan dokumenteres.

Mot bakgrunn av disse forholdene er det ikke underlig at de kulturpolitiske redegjørelsene for målene med ulike tiltak ikke er alltid er presise og utfyllende. Ofte er målformuleringene både kortfattede og vage, og dette gjelder også gjestespillordningens målformulering. Desto større grunn er det til å undersøke dem nærmere. Til grunn for en mål-virkemiddel-analyse bør det altså ligge en målanalyse. Dette kapitlet er en slik analyse. I analysen relate-

rer jeg gjestespillordningens formål og avgrensning til diskusjonen om formidlingsbegrepet i forrige kapittel.

Bakgrunn

Jeg tar utgangspunkt i de dokumentene og kildene som beskriver ordningens formål og avgrensninger, i første rekke Kulturrådets *Veiledning for søkere*, som er publisert på Kulturrådets hjemmeside og dessuten gjengitt i Vedlegg 2 bakerst i rapporten (side 111).¹⁸ Som utfyllende kilder bruker jeg noen interne notater og saksdokumenter fra Kulturrådet samt en del opplysninger og vurderinger som er hentet fra intervjuer med representanter for Kulturrådet.

Ifølge veiledningen for søkerne er formålet med gjestespillordningen dette:

Målet med tilskuddsordningen er å styrke formidlingen av norsk scenekunst med høy kunstnerisk kvalitet både innenlands og utenlands. Målet er videre å få presentert det beste av norsk scenekunst for viktige utenlandske miljø, og å få viktige utenlandske forestillinger til Norge.

I dokumentene som lå til grunn for opprettelsen av ordningen, legger Kulturrådet vekt på å tydeliggjøre *behovet* for en slik ordning.¹⁹ Behovet argumenteres fram gjennom skildringen av et scenekunsthelt preget av innadvendthet og isolasjon på flere nivåer: Den enkelte aktøren, om det er en fri gruppe eller en institusjon, opererer isolert fra de andre aktørene. Det er også barrierer mellom de ulike miljøene i scenekunstheltet, for eksempel mellom institusjonsheltet og det frie feltet. Mellom norske byer er det liten eller ingen utveksling av kompetanse og produksjoner. Endelig er norsk scenekunst isolert fra den internasjonale scenekunsten.

Som middel mot isolasjonen foreskriver Kulturrådet *mer utveks-*

¹⁸ Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/> (17.11.03).

¹⁹ De viktigste dokumentene er to interne notater: *Gjestespill: problemstillinger knyttet til formidling av scenekunst* (notat v/ Jon Tombre 12.05.98) og *Formidling av scenekunst – gjestespill* (notat av Halldis Hoaas og Jon Tombre 04.09.98).

ling, og utvekslingen kan fremmes gjennom en ny støtteordning for *gjestespill*.²⁰

Av målformuleringen i veiledningen framgår det at ordningen gjelder tre slags gjestespill:

- innenlandske gjestespill
- norske gjestespill i utlandet
- utenlandske gjestespill i Norge

Fra kulturpolitikken synsvinkel er disse tre områdene temmelig ulike, og i andre land er det ikke vanlig å samle dem i én kulturpolitisk ordning. Jeg har i det hele tatt ikke kommet over noe sånt som en generell gjestespillordning noe annet sted enn i Norge.

Scenekunstutveksling med utlandet løses på ulike måter i forskjellige land, men den inngår som regel i en helhetlig politikk som omfatter alle kunstarter og flere statlige myndigheter, dvs. både kultur- og utenriksmyndighetene, samt ulike kontorer og organisasjoner som jobber mot utlandet. Slik er det også i Norge.

I lys av dette er det særlig to forhold som gjør Kulturrådets gjestespillordning spesiell. For det første er den etablert og blir drevet helt på siden av den generelle utenrikskulturpolitikken, uten at det hittil er skjedd noen samordning av innsatsen.²¹ Jeg kommer tilbake til spørsmålet om organiseringen av utenrikskulturpolitikken på scenekunstmrådet i et eget avsnitt nedenfor.

²⁰ Spørsmålet om utveksling versus isolasjon kunne gjerne vært gjort til gjenstand for en empirisk undersøkelse, fortrinnsvis en casestudie, som kunne beskrevet utvekslingen på de ulike nivåene. Her kunne man tatt i bruk nettverksteorien og den åpne systemteorien fra organisasjonsfaget (Gran og De Paoli 1991). Undersøkelsen ville kunne vise graden av isolasjon og utveksling i forbindelse med hvert enkelt ledd i scenekunstens produksjons- og formidlingskjede, fra konseptualisering og finansiering, via produksjon til distribusjon og promotering – og det kunne dreie seg om utveksling av ideer, kompetanse, personale, penger, produksjons- og visningslokaler osv. avhengig av hvilket nivå man snakket om. Innenfor rammene av den foreliggende evalueringen har det selvsagt ikke vært mulig å gjøre noen empirisk undersøkelse av utvekslingsformene i norsk scenekunst, og leseren må i stor grad ta Kulturrådets påstand om innadvendthet og isolasjon for pålydende. Det er imidlertid bred enighet om at formidling er en flaskehals i norsk scenekunst.

²¹ Den første kontakten mellom Kulturrådets og Utenriksdepartementets respektive scenekunstutvalg fant sted høsten 2003.

For det andre omfatter ordningen ikke bare internasjonal utveksling, men også de *innenlandske* gjestespillene. Spørsmålet om hva som i det hele tatt kan være begrunnelsen for å samle de tre slags gjestespill i én ordning, kommer jeg også snart tilbake til.

Kvalitativ utvikling i norsk scenekunst

Hovedformålet med gjestespillordningen er – så vidt jeg kan se – å *bidra til en kvalitativ utvikling* i norsk scenekunst. Kulturrådets tanke ser ut til å være at utveksling av de beste forestillingene, både innenlands og mellom Norge og utlandet, skal bidra til en prosess som skaper en utvikling henimot et høyere kvalitetsnivå i norsk scenekunst.

Skal vi dømme etter den offisielle målformuleringen, gjengitt ovenfor, gjelder kvalitetsmålet i første omgang de faktiske gjestespillene som presenteres for publikum: Formålet med gjestespillstøtten er ”å styrke formidlingen av norsk scenekunst med høy kunstnerisk kvalitet”. Videre heter det om støttekriteriene: ”Kvalitetsmessige kriterier skal ligge til grunn for tilskuddet, og det legges blant annet vekt på kunstnerisk nivå, målsetting, egenart og originalitet.”²² Kvalitetsmålet slik det framlegges her, ser utelukkende ut til å skulle sikre at gjestespillene som presenteres for publikum, er av god kvalitet. Men hvordan kan ordningen bidra til en *kvalitativ utvikling* av scenekunsten som sådan?

I drøftingen av formidlingsbegrepet i forrige kapittel ble det klart at formidling er en prosess som ikke bare kommer i stand for å dekke et behov hos publikum, den dekker også et behov hos den kunstneriske aktøren selv. Formidling er en kommunikasjonsprosess mellom kunsten og publikum som er like viktig for begge parter. Denne innsikten synes å ligge til grunn for Kulturrådets gjestespillordning: Den skal gi norsk scenekunst *utviklingsmuligheter gjennom formidlingen*.

²² Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/> (17.11.03)

Dette blir tydelig når vi leser dokumentene som lå til grunn for etableringen av gjestespillordningen i 1998-99. I et notat skrevet av scenekunstkonsulenten Jon Tombre og scenekunstutvalgsmedlem Halldis Hoaas argumenteres det for at utveksling av gjestespill kan bidra til å bringe norsk scenekunst ut av en situasjon preget av isolasjon:

Norsk scenekunst har en høy produksjonstakt og en relativt lav frekvens av spilte forestillinger utenfor egne hus/regioner. Norsk scenekunst stimuleres i liten grad til utveksling av forestillinger. Selv forestillinger som utmerker seg med høy kvalitet spilles sjelden utenfor egne hus/regioner. Norsk scenekunst befinner seg således i en introvert situasjon som preges av isolasjon. Kunstformen kapsles inn og forestillingene forblir lokale begivenheter eller, som i enkelte frie scenekunstneres tilfelle, begrenset til lukkede miljøer. Dagens tildelingspraksis resulterer i liten grad i formidling på tvers av miljøer og regioner. Kunstneriske suksesser forblir "hjemme" og deles sjelden med andre.²³

Konklusjonen på dette avsnittet er: "Scenekunstutvalget vurderer aktive relasjoner både nasjonalt og internasjonalt som *vesentlige forutsetninger* for en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst" (orig. uth.). Videre heter det: "Scenekunstutvalget mener det virker undergravende for kunstformen når feltets beste eksponenter i liten grad presenteres i ulike nasjonale og internasjonale fora." Bekymringen gjelder ikke her publikumstilbudet, men kvalitet og utvikling i norsk scenekunst.

At Kulturrådet velger å bruke en *formidlingsordning* til å styrke kvaliteten, kan virke uvant, men dette bunner nettopp i erkjennelsen av at *kvaliteten styrkes i kraft av formidlingen*. I den kulturpolitiske debatten om "kvalitet" er dette i stor grad et uerkjent saksforhold.

Om man tolker gjestespillordningens kvalitetsmålsetting på denne måten, blir også sammenhengen mellom de tre slags gjestespill klar: Det de har til felles, er *ikke* først og fremst at de styrker publikumstilbudet. Blant annet kan dette neppe være målsettingen

²³ Norsk kulturråd: *Formidling av scenekunst – gjestespill*. Notat av Halldis Hoaas og Jon Tombre 04.09.98.

når det er snakk om norske gjestespill i utlandet. Det de har til felles, er at de bidrar til utveksling og dynamikk og dermed til å legge grunnlaget for en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst.

Det er nettopp kvalitetsmålet som gjør det uaktuelt for Kulturrådet å reservere gjestespillstøtten for de frie gruppene, selv om andre hensyn kunne tilsi at Kulturrådet konsentrerte sitt engasjement om dem. I et notat av Tombre het det i 1998 følgende om institusjonene:

Problemstillingen er i like stor grad knyttet til institusjonenes muligheter for å presentere sine beste forestillinger utenfor egne hus. Midler som muliggjør gjestespill både i og utenfor Norge er svært begrenset. Norsk scenekunst befinner seg i en situasjon der landets beste forestillinger unntaksvis presenteres utover i landet eller internasjonalt. Verken eksport eller import av enkeltforestillinger stimuleres innenfor dagens rammer. En kunstnerisk suksess kan med andre ord ikke deles.²⁴

Dersom målet med gjestespillordningen er å bidra til en kvalitativ utvikling av scenekunsten, er det viktig at hvert enkelt gjestespill er blant de beste forestillingene som er å oppdrive. Det er dette som er bakgrunnen for Kulturrådets insistering på ”kvalitetsmessige kriterier” i tilskuddspraksisen. Kvaliteten på den enkelte forestillingen er i dette perspektivet en *forutsetning* for å nå målet, like mye som et mål i seg selv. Uansett kunne det være interessant i evalueringen av gjestespillordningen å kontrollere om kvaliteten på de utvalgte forestillingene virkelig er høy. I kapittel 2 kom jeg imidlertid fram til at en fyllestgjørende kvalitetsevaluering av forestillingene, enten det gjelder verk-kvaliteten eller formidlingskvaliteten, ligger utenfor rekkevidde av denne undersøkelsen.

Tanken med gjestespillordningen er at kvaliteten kan styrkes gjennom *utveksling*. Det er i lys av dette vi bør lese veiledningens definisjon av gjestespillet som ”en forestilling som blir presentert utenfor produksjonsenhetens eget teater/område”. Kravet om at forestillingen skal bringes til et nytt geografisk sted, viser igjen at for-

²⁴ Norsk kulturråd: *Gjestespill: problemstillinger knyttet til formidling av scenekunst*, internt notat v/ Jon Tombre 12.05.98

målet ikke bare er å styrke publikumstilbudet i og for seg (noe man kunne ordnet lokalt), men å skape kvalitet gjennom utveksling, og utveksling forutsetter en *distanse* som skal tilbakelegges.²⁵ Representanter for Kulturrådet opplyser i intervju at man har avvist søknader om gjestespill på hjemstedet. Som eksempel nevnes en søknad om støtte til et gjestespill i Bergen med Jo Strømgren Kompani.

Her kan man innvende at distansen som skal tilbakelegges for at gjestespillet skal ha den tilsiktede virkningen, ikke behøver å være *geografisk*. Hoas og Tombre henviser i det siterte avsnittet til behovet for ”formidling på tvers av miljøer og regioner”. Formidling ”på tvers av miljøer” handler etter alt å dømme om kunstnerisk utveksling mellom scenekunstmiljøene (og det er interessant at ordet ”formidling” anvendes i denne betydningen). I forbindelse med denne slags utveksling er det av betydning at nettopp gjestespillet, mer enn andre formidlingsordninger, bringer *frie grupper og institusjoner* i kontakt med hverandre – som henholdsvis gjest og vertskap. Dette gir ikke bare en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen på landsbasis (noe jeg kommer tilbake til i et seinere avsnitt), men også faglig utveksling mellom miljøer som ofte har vært ansett for å innta *hvert sitt kunstneriske ståsted*.

Den utvekslingen Kulturrådet etterlyser, kunne med andre ord like gjerne bestå i å tilbakelegge *kulturelle eller estetiske* distanser på ett og samme geografiske sted, for eksempel ved at lokale aktører fra det frie feltet gjester en stedlig teaterinstitusjon. (Man måtte imidlertid være nøye med å påse at det virkelig forelå en kulturell eller estetisk distanse.)

Dessuten: Når vi tar i betraktning at det var den vanskelige formidlingssituasjonen for fri scenekunst som først brakte tanken om en gjestespillordning på banen, kan man spørre om ikke gjestespillstøtten kunne vært brukt til å gi gruppene bedre tilgang til

²⁵ Med kravet om geografisk utveksling blir det dessuten klart at hensikten med formidlingen i hvert fall ikke kan være kostnadsbesparelser. Jeg var i forrige kapittel inne på at et utvidet visningsprogram medfører en ekstrakostnad som vanligvis ikke kan dekkes av inntektene fra ekstravisningene, og dette gjelder selvsagt særlig når det er snakk om reising.

visningsarenaer også på hjemstedet: Ettersom de frie gruppene nettopp kjennetegnes ved ikke å disponere egne scenefasiliteter, er distribusjonsproblemet deres ikke mindre hjemme enn ute, i noen tilfeller er det faktisk omvendt.

Det kan imidlertid være gode grunner til å ikke favne for mange formål innenfor én og samme støtteordning, og selv om gjesteopptredener fra stedets egne lokale aktører kan ha noen av de samme gunstige virkningene som gjestespill utenfra, hører de ikke nødvendigvis hjemme i *gjestespillordningen*. De kan ivaretas på annet vis, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 7.

I veiledningen heter det at ”forestillingen det søkes tilskudd til skal ha hatt premiere”. Enkelte av søkerne bemerker at premierekravet kan gjøre det vanskelig å planlegge, og noen mener at Kulturrådet i mange tilfeller har et så godt kjennskap til produsenten av gjestespiellet at det godt kunne ha støttet gjestespiellet usett.²⁶ Fra Kulturrådets side anser man imidlertid premierekravet som helt essensielt: Hensikten med gjestespillordningen er nettopp å bringe *de beste* forestillingene til nye steder, for bare slik kan ordningen på en effektiv måte oppfylle målet om å bidra til en kunstnerisk utvikling i scenekunstheltet. Hensynet til forutsigelighet for mottakerne av tilskudd, som er viktig i andre sammenhenger, gjelder ikke i gjestespillordningen, nettopp fordi kvaliteten på en planlagt produksjon ikke er forutsigelig.

Jeg vil i tillegg bemerke at premierekravet ikke bare behøver å betraktes som en garanti for at Kulturrådets scenekunstutvalg, som faglig vurderingsorgan, får mulighet til å se forestillingen og vurdere kvaliteten før det fatter vedtak om gjestespillstøtte. Poenget er mer allment. For at gjestespillordningen skal oppfylle sin hensikt – å bidra til faglig og kunstnerisk utvikling av scenekunsten og til utviklingen av kulturoffentligheten lokalt og nasjonalt – er det av betydning at forestillingen faktisk har hatt en *virkning* på

²⁶ Flere informanter klager over den korte planleggingshorisonten den offentlige tilskudspraksisen medfører, som blant annet gjør at norske kunstnere i mange tilfeller blir henvist til å fylle hullene som oppstår i utenlandske festivalprogrammer når andre aktører kansellerer sine forestillinger.

sitt opprinnelsessted før den framstår som gjestespill. Om vi skal tale i hermeneutikkens termer, kan vi si at forestillingen skal trekke med seg noe av opprinnelsesstedets ”horisont” til det nye stedet. Representanter for Kulturrådet presiserer i intervju at utvekslingen mellom byene, ikke minst mellom Oslo, Bergen og Trondheim, er et særlig viktig moment i gjestespillordningen, ettersom disse byene i stor grad opererer i hvert sitt *univers* når det gjelder scenekunsten.

Kulturrådets definisjon understreker at gjestespillet er en forestilling ”utenfor vanlig turnévirkosomhet”. Turneen er en formidlingsform som vanligvis ikke kan improviseres etter at forestillingen har hatt premiere, den må planlegges og finansieres på forhånd. Gjestespillet er derimot en *ekstraordinær visning* som avtales etter at det er konstatert at forestillingen har særlige kvaliteter som bør komme et nytt publikum til gode, kvaliteter som i sin tur kan videreutvikles i møtet med det nye publikummet. Normalt er altså gjestespillet en aktivitet som verken gjest eller vertskap nødvendigvis har satt av budsjettmidler til, og dette er etter mitt syn en av begrunnelsene for å opprettholde gjestespillordningen som en spesialisert og spisset støtteordning.

Det er likevel klart at turnéforestillinger vil ha akkurat de samme gunstige effektene som gjestespillforestillinger, dersom kvaliteten er like god. Flere av informantene fra scenekunstheltet understreker at gjestespill og turné er to problematikker som henger nøye sammen. En av representantene for de frie gruppene viser til eksempler på at søkeren er nødt til å velge ut *ett* sted i en turnéroute for å komme i betraktning til gjestespillstøtte og blir oppfordret av Kulturrådet til å plukke ut ”det viktigste” stedet. Det blir meningsløst, hevder denne informanten, ettersom en turné er en helhet, både kunstnerisk og ikke minst økonomisk – det handler blant annet om ressurseffektivitet. Informanten mener at Kulturrådet trolig har søkt å avgrense seg fra Fond for lyd og bilde, som jo yter regulær turnéstøtte til norsk scenekunst.

Det er mulig å skille mellom de gunstige virkningene gjestespillordningen kan tenkes å ha for gjesten på den ene siden og for

vertskapet på den andre. For gjesten kan det dreie seg om følgende:

- gjesten møter et nytt publikum og inkluderes i en ny kultur-offentlighet
- gjesten får mulighet til faglig utveksling med andre scenekunstmiljøer (vertskapet)
- gjesten utvikler sitt faglige nettverk

Alle disse funksjonene skal bidra til en kvalitativ utvikling for den enkelte aktøren, og i forlengelse for scenekunstheltet som helhet.

Det generelle hermeneutiske poenget om at den kunstneriske aktøren og publikum alltid virker *sammen* for å gi kunsthendelsen mening, blir særlig tydelig i de performative kunststartene, scenekunst og musikk, hvor publikum er til stede under framføringen og på en mer uttrykkelig måte er delaktig i skapelsen av kunstverket. Dette får i sin tur en spesiell betydning i forbindelse med gjestespillet: Den kunstneriske aktøren møter her et *nytt* publikum, og dette gir en mulighet for kunstnerne til å oppdage nye sider av forestillingen og vinne nye innsikter som kan være avgjørende i det kunstneriske arbeidet.

Nettopp gjestespillet kan på et overraskende konkret nivå illustrere sammenhengen mellom formidling og kvalitet: Først finner forestillingen sin form i møtet med hjemmepublikummet, gjennom et antall framføringer på hjemstedet og innenfor den horisont som hjemstedets kulturoffentlighet utgjør. Deretter møter forestillingen et *nytt* publikum, med en horisont preget av en annen kulturoffentlighet. I møtet med dette publikummet og denne kulturoffentligheten *vokser* forestillingen, slik at gjestespillpublikummet får bivåne et forestilling som i en viss forstand er *rikere* enn den hjemmepublikummet fikk se, enda allerede denne forutsetningsvis var ”av høy kunstnerisk kvalitet”, ja, håndplukket blant det beste som produseres innenlands og utenlands. Denne særegenheten ved gjestespillet kan gi oss anledning til å snakke om en ”gjestespillets hermeneutikk”.

Et gjestespill er ikke bare en reprise, men en *ny begivenhet*. Dette poenger ser ut til å rendyrkes i et gjestespill med teaterkompaniet Societas Raffaello Sanzio ved BIT Teatergarasjen i mai 2003. Forestillingen, *Tragedia Endogonidia*, som er blitt spilt en rekke steder i Europa etter premieren i Cesena i 1992, framstår på hvert sted i ny versjon, tilpasset stedet og anledningen. Gjestespiellet i Bergen hadde således tittelen *Tragedia Endogonidia BN.#05 Bergen - V Episode*. Ifølge BIT Teatergarasjen fungerer forestillingen som et ”omvendt bestillingsverk”, hvor kompaniet ”bestiller” stadig nye versjoner av sin egen produksjon fra vertsbyene. Det er mulig å hevde at denne forestillingen *kun* eksisterer som gjestespill, konseptet ser ut til *bestå* i utnyttelsen av gjestespiellet's særegne hermeneutikk.

Gjestespiellet innebærer ikke bare et møte mellom gjesten og det lokale publikummet. Kulturrådet ser ut til å legge enda større vekt på utvekslingen *scenekunstmiljøene imellom*, dvs. den scenekunsthaglige utvekslingen, og det er da også rimelig at slik utveksling bidrar til å skape kvalitativ utvikling i scenekunsten. Når vekten ligger på den faglige utvekslingen, blir det dessuten klart at gjestespiellenes virkning ikke nødvendigvis behøver å bero på utveksling over en geografisk distanse.

Gjestespillvirksomheten bidrar endelig til å utvikle gjestens samarbeidsnettverk. Vertskapsinstitusjonen kan være interessert i å videreføre samarbeidet, ikke bare gjennom ytterligere gjestespill, men også gjennom for eksempel samproduksjon. Dersom gjesten disponerer en egen hjemmescene, kan vertskapet være aktuelt for gjenbesøk. Utvekslingen og samarbeidet kan komme i faste og varige former. Gjesten vil dessuten ofte bli introdusert til vertskapsnets øvrige nettverk, og vice versa.

Blant de gunstige virkningene gjestespillvirksomheten kan tenkes å ha for *vertskapet*, nevner vi følgende:

- vertskapet får nye kunstneriske og faglig impulser
- vertskapet utvikler sin kompetanse som arrangør
- vertskapet utvikler sitt faglige nettverk

Det er ikke vanskelig å se at vertsinstitusjonen kan få viktige impulser til den faglige og kunstneriske utviklingen ved å være arrangør for gjestespill. Vertskapet er i mange tilfeller en aktør som selv driver med egenproduksjon for det lokale publikummet. For vertskapet vil det kunstneriske møtet med gjesten, og erfaringen av gjesteforestillingen, gi impulser til egen kunstnerisk virksomhet. Dessuten vil den berikelsen av visningsprogrammet som gjestespillet representerer, bidra til å utvikle vertskapsinstitusjonens forhold til sitt hjemlige publikum.

I et litt videre perspektiv kan vi anta at gjestespillvirksomheten, gjennom å bringe nye impulser utenfra, kan være med og bidra til utviklingen av den lokale kulturoffentligheten (mer om dette i neste avsnitt) og legge et grunnlag for bedre kunstneriske ytelser lokalt.

En viktig effekt av gjestespillet for vertskapet er utviklingen av *arrangørkompetanse*. Intervjuene inneholder flere utsagn i denne retningen. De vertskapene som selv driver med egenproduksjon, dvs. scenekunstinstitusjonene, kan lære mye av å være vertskap for gjestespill. Slik sett kan det hende at gjestespillordningen bidrar til å akselerere den nåværende utviklingen henimot et større mangfold av organisasjonsmodeller, produksjonsmodeller og repertoar i institusjonsfeltet.

Like viktig er utviklingen av arrangørkompetansen utenfor institusjonsfeltet. De programmerende scenene Black Box Teater i Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og Teaterhuset Avant Garden i Trondheim er institusjoner som ikke driver med egenproduksjon, men baserer virksomheten på programmering av aktører utenfra (dvs. på gjestespill). Disse institusjonene har hver for seg og samlet opparbeidet en betydelig ekspertise som kunstnerisk programmerende arrangører. De har også utviklet et betydningsfullt internasjonalt nettverk. Dessuten har de koordinert sin virksomhet i et nettverkssamarbeid seg imellom, kalt Nettverk for Scenekunst. Det er grunn til å tro at gjestespillordningen har hatt stor betydning for utviklingen av disse scenene.

Styrking av publikumstilbudet i Norge

Selv om hovedmålet med gjestespillordningen ser ut til å være å bidra til en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst, er det naturlig å forvente at en formidlingsordning også er tenkt å bidra til å gi publikum på ulike steder i Norge et godt tilbud av scenekunst.

I lys av den tidligere drøftingen av formidlingsbegrepet er det mulig å si at dette er to sider av samme sak. Oppfyller man det første målet, oppfyller man også det andre, på kort eller lang sikt: På kort sikt skaper man umiddelbart en (riktignok beskjeden) *kvantitativ* økning i publikumstilbudet, og med de kvalitetskravene som stilles til den enkelte gjestespillforestillingen, sikrer man også at tilbudet er av *høy kunstnerisk kvalitet*. På lengre sikt vil en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst i høyeste grad komme publikum til gode i form av et bedre tilbud.

Dersom vi med ”formidling” mener det å skape et bedre publikumstilbud, kan vi altså konstatere at dette er et viktig, om enn sekundært, mål med gjestespillordningen.²⁷ At publikumstilbudet ikke kan være det *primære* målet, blir tydelig når man betenker at dette målet bare kan gjelde de gjestespillene som finner sted i Norge, ettersom det ikke er rimelig å anta at norske myndigheter støtter norske gjestespill i utlandet ut fra hensynet til publikumstilbudet.

Likevel er det grunn til å tro at Kulturrådet, i forbindelse med gjestespillvirksomheten *i Norge*, tross alt er interessert i den umiddelbare effekten for publikumstilbudet. Denne effekten kan være av tre slag:

- større tilbud lokalt (flere forestillinger)
- bedre kvalitet på tilbudet lokalt (bedre forestillinger)
- bredere tilbud lokalt (større mangfold av forestillinger)

²⁷ Det er selvsagt også mulig å betrakte styrkingen av publikumstilbudet som det primære og endelige målet, ettersom møtet med publikum er hensikten med all scenekunst og det sted hvor scenekunsten som sådan kommer til realisering. I så fall er det å bidra til kvalitativ utvikling av scenekunsten ikke lenger et hovedmål, men et virkemiddel til å styrke publikumstilbudet. Vi ser at oppfyllelsen av det ene målet avhenger av oppfyllelsen av det andre, og vice versa, så det er ikke nødvendig å se noen motsetning her. Det er likevel klart at Kulturrådet griper saken an fra scenekunstnernes side og setter seg som første målsetting å bidra til en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst.

Det er utvilsomt de to siste effektene som veier tyngst i forbindelse med gjestespillordningen. Mange steder i Norge – i hvert fall i byene (hvor mesteparten av gjestespillene finner sted) – er scenekunsttilbudet allerede stort, og en rent kvantitativ økning av tilbudet kan ikke være en prioritert målsetting. Det er da heller ingen ting som tyder på at dette er hensikten med gjestespillordningen, som dessuten bare kan ha en marginal kvantitativ virkning, ettersom det bare er snakk om noen få enkeltstående visninger. Også om det totale volumet av gjestespillforestillinger ble økt gjennom en utvidelse av budsjetttrammene for ordningen, slik jeg foreslår i denne rapporten, vil den rent kvantitative virkningen av gjestespillordningen fortsatt være marginal.

Likevel kan vi spørre om det ikke er en målsetting for Kulturrådet å få opp *det frie feltets andel* av publikumstilbudet. Dette skulle være en rimelig målsetting sett i lys av Kulturrådets opprinnelige bekymring: det frie feltets tradisjonelle formidlingsproblem. For aktører som ikke disponerer egen scene, dvs. de frie gruppene, kan gjestespill være et viktig innslag i virksomheten, og man kan godt si at gjestespillordningen i en viss forstand er skreddersydd for dem. Dette kommer jeg tilbake til i avsnittet *Bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen i Norge* nedenfor.

Det er heller ingen ting som tyder på at gjestespillordningen brukes til å gi det totale scenekunsttilbudet en bedre *geografisk dekning* på landsbasis, dvs. til å rette opp kvantitative skjevheter i fordelingen av publikumstilbudet totalt sett – mellom landsdeler, mellom by og land, osv. Dette er ellers en vanlig forventning i forbindelse med formidlingsordninger. Men det totale volumet på gjestespillvirksomheten er for lite til å ha noen nevneverdig virkning også på dette punktet. (Derimot er det rimelig å anta at Kulturrådet er interessert i å sørge for at den *kvalitative* virkningen som gjestespillstøtten forutsetningsvis har for det lokale publikumstilbudet, har en rimelig fordeling nasjonalt. Mer om dette i kapittel 6.)

Selv om tilbudet mange steder i Norge er mer enn stort nok rent kvantitativt, er *bruken* av scenekunsttilbudet etter statistikken å

dømme ikke like sterk i alle deler av befolkningen, og et viktig trekk i det kulturpolitiske formidlingsbegrepet består som nevnt i å trekke ”nye grupper” til forestillingene. Men heller ikke dette synes å være et primært mål med gjestespillordningen. Man kan si at den forventningen om et styrket publikumstilbud som Kulturrådet eventuelt knytter til gjestespillordningen, er trygt forankret i det immanente formidlingsbegrepet slik jeg har beskrevet det i kapittel 4 ovenfor. Gjestespillet innebærer riktignok at forestillingen møter et nytt publikum, men det er ingen målsetting at dette publikummet skal være nye brukere av scenekunst.

Det essensielle med gjestespillvirksomheten er at den bringer aktører utenfra inn på den lokale arena, inn i den lokale kulturoffentligheten, og dersom Kulturrådet har fattet sine vedtak i henhold til tildelingskriteriene – ”kunstnerisk nivå, målsetting, egenart og originalitet” – bringer disse aktørene med seg *det aller beste, mest egenartede og originale* innenfor norsk og utenlandsk scenekunst. Det er i denne mening det lokale publikumstilbudet styrkes gjennom gjestespillstøtten. I den grad styrkingen av publikumstilbudet er et mål med gjestespillordningen, er det altså snakk om en *kvalitativ* styrking.

Som omtalt i kapittel 2 kan man se kvaliteten fra to synsvinkler: Man kan fokusere på verkets immanente kvalitet eller på kvaliteten i verkets formidling eller kontekstualisering. Det er tvilsomt om det er mulig å operere med begrepet ”kvalitet” utenfor enhver kontekst, og man kan argumentere for at kvalitetsvurderinger som favner både den immanente og den kontekstuelle (eller kontekstualiserte) kvaliteten – både verkkvaliteten og formidlingskvaliteten – er mest treffende. Ikke minst må det være slik i kulturpolitikken. Det er da også grunn til å tro at Kulturrådet, i vurderingen av kvaliteten på det enkelte gjestespillet, ikke bare vurderer kvaliteten på forestillingen som kunstverk, men kvaliteten på forestillingen *qua* gjestespill, dvs. som potensiell *kunsthendelse*. Det er i kraft av denne kvaliteten at gjestespillet kan representere en styrking av det lokale publikumstilbudet.

På samme måten som en rent kvantitativ økning av det lokale

publikumstilbudet kunne vært besørget gjennom støtte til den lokale produksjonen, er det også mulig å tenke seg virkemidler som kunne bidra til å styrke *kvalitet og mangfold* i den lokale produksjonen. Men om det er kvalitet og mangfold i tilbudet man er ute etter, er gjestespillstøtten et enklere og mer effektivt virkemiddel, ettersom man her kan velge og vrake i et nasjonalt og internasjonalt repertoar preget av meget høy kvalitet, egenart og originalitet. Enda viktigere er det imidlertid at det ikke bare er den opprinnelige, immanente kvaliteten ved forestillingen, men også de tilleggskvalitetene den får *som* gjestespill, som står i fokus i gjestespillordningen, dvs. de kvalitetene som kommer gjennom overvinnelsen av geografiske, kulturelle eller estetiske avstander.

I forbindelse med målet om kvalitativ styrking av publikumstilbudet blir Kulturrådets særlige ansvar for det frie feltet synlig igjen. Om man – i overensstemmelse med kravet om ”egenart og originalitet” – skal skaffe publikum et tilbud av høy kvalitet over et bredt spekter (estetisk, sjangermessig og repertoarmessig), er man nødt til å lete i det frie feltet, ettersom institusjonene i hovedsak arbeider innenfor et relativt snevrere spekter.

Utvikling av norske kulturoffentligheter

Innenfor enhver lokal kulturoffentlighet vil det være behov for lokale kulturaktører som ivaretar behovet for kontinuitet, gjenkjennelse, fordypning, tradisjon og forankring. Men det er også behov for det motsatte, og det er her gjestespillene kommer inn.

I tillegg til å bidra til en kvalitativ styrking av det lokale *publikumstilbudet* bringer gjestespillene nye impulser utenfra til den lokale *kulturoffentligheten*. Selv om dette målet så vidt jeg kan se, ikke er uttrykt separat i noen av dokumentene som skildrer gjestespillordningen, er det grunn til å tro at Kulturrådet er oppmerksom på offentlighetseffekten av gjestespillet.

Når jeg regner dette som et separat mål, er det fordi det ikke bare er snakk om publikums behov for et bestemt repertoar, men også om byens eller lokalsamfunnets behov for begivenheter som kan

være med og sette agendaen i den diskursive offentligheten. Jeg var i forrige kapittel inne på opplysningsaspektet i kulturformidlingen og understreket kulturproduktets preg av å være en fri ytning framsatt i offentligheten. I motsetning til varer, som konsumeres og forsvinner, skal kulturytringene gi *gjenlyd* i et offentlig rom. En vitalisering av kulturoffentligheten er alle tjent med, dvs. allmennheten, selv om ikke alle tilhører den gruppen som utgjør gjestespilletts publikum.

Kulturoffentlighetsmålet dekkes heller ikke av målet om utvikling og kvalitet i scenekunsten: Selv om gode og relevante forestillinger kanskje vekker offentligheten på en særlige effektiv måte (og selv om det gode og relevante ved dem ofte nettopp ligger i det at de er i stand til å vekke offentligheten), ser vi også eksempler på at dårlige forestillinger avføder gode kulturdebatter. Omvendt ser vi gode forestillinger som ikke avføder noen kulturdebatt i det hele tatt.

Igjen vil jeg understreke betydningen av de støttekriteriene som følger av Kulturrådets gjestespilldefinisjon – kravet om geografisk forflytning og premierekravet. Dersom gjestespillforestillingen skal gi den lokale kulturoffentligheten nye impulser, må den ha sin opprinnelse i en annen kulturoffentlighet, dvs. på et annet geografisk sted. Og det er viktig at den allerede har *hatt premiere* på dette andre stedet, dvs. at den har hatt en virkning i sitt opprinnelige miljø før den trekker med seg denne virkningshistorien til det nye stedet hvor den eventuelt får nye virkninger.

Til sammen sikrer disse to kriteriene at gjestespillarrangementet formidler både det særpreget som kommer av at forestillingen er *produsert* på et annet sted (av en aktør som i utgangspunktet har sin agenda innstilt mot den hjemlige kulturoffentligheten, eller som i hvert fall er preget av den), og det særpreget som kommer av at forestillingen faktisk har vært *spilt* og har hatt en virkning på opprinnelsesstedet.

Likevel ser vi også her at den distansen som gir utveksling og nye impulser, ikke strengt tatt hadde behøvd å være geografisk, den kunne like gjerne være *kulturell eller estetisk*. For eksempel finnes

det i en by med litt størrelse alltid flere parallelle kulturoffentligheter, og utvekslingen mellom dem, for eksempel gjennom kryssformidling av scenekunstforestillinger av forskjellig opprinnelse, kan gi noe av den samme vitaliseringseffekten som utveksling mellom ulike geografiske steder.

Internasjonalisering av norsk scenekunst

Målsettingene som er beskrevet i de foregående avsnittene, gjelder i utgangspunktet alle de tre slags gjestespill ordningen omfatter, dvs. både innenlands gjestespill, norske gjestespill i utlandet og utenlandske gjestespill i Norge. I dette kapitlet skal jeg undersøke hvilke særlige mål som gjelder for de to sistnevnte.

For det første er, som tidligere nevnt, målet om å *bidra til å styrke publikumstilbudet* ikke relevant i forbindelse med norske gjestespill i utlandet, men bare i forbindelse med utenlandske gjestespill i Norge.

Hovedmålsettingen med gjestespillordningen, å *bidra til en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst*, gjelder derimot like mye for begge to, men på forskjellig vis, og nettopp denne forskjelligheten anskueliggjør de ulike sidene ved formidlingsbegrepet slik det er drøftet tidligere i rapporten.

Som vi skal se i det følgende, kan norske gjestespill i utlandet tenkes å ha en *direkte* virkning på den kvalitative utviklingen hos den angjeldende norske aktøren, men bare en indirekte effekt på publikumstilbudet i Norge. Utenlandske gjestespill i Norge vil derimot ha en direkte virkning på publikumstilbudet i Norge og bare en indirekte effekt på kvalitativ utvikling i norsk scenekunst.

I den generelle argumentasjonen for ordningen fokuserer Kulturrådet ikke så mye på de direkte, men mer på de indirekte effektene, dvs. på den *samlede utviklingseffekten* av den internasjonale utvekslingen, både import og eksport. Det er norsk scenekunst som sådan, som kunstnerisk felt, som skal hjelpes ut av en situasjon preget av innadvendthet og isolasjon. I det tidligere siterte notatet av Jon Tombre heter det:

Norsk scenekunst er således til forskjell fra våre naboland ikke presentert internasjonalt. Gjestespill fra utlandet (utenfor festivalsammenhenger) forekommer unntaksvis. Scenekunsten står i dagens situasjon i fare for innkapsling og isolasjon. Aktive relasjoner både nasjonalt og internasjonalt er vesentlige forutsetninger for utvikling av kunstformen, og i dag så godt som ikke-eksisterende.²⁸

I det andre siterte notatet, av Halldis Hoaas og Jon Tombre, heter det på samme vis:

Problemstillingen blir, sett i et internasjonalt perspektiv, svært prekær. Hverken eksport eller import inngår som en naturlig del av feltets virksomhet. Norsk scenekunst er til forskjell fra våre naboland i all hovedsak *fraværende* i internasjonale fora.²⁹

Flere informanter, også representanter for Kulturrådet, framhever den internasjonale utvekslingen som det viktigste aspektet ved gjestespillordningen – det mest ”visjonære aspektet”, som en av dem sier. Som vi skal se i neste kapittel, veier den også tyngst tallmessig blant søknader og tildelinger.

Når det gjelder *norske gjestespill i utlandet*, er det lett å argumentere for at de er et nødvendig moment i kompetanseutvikling hos norske scenekunstnere. Jeg viste tidligere til det generelle behovet for å møte et nytt publikum. Dette møtet gir scenekunstnerne en mulighet til å se sitt eget kunstneriske ståsted utenfra, oppdage nye sider av sitt eget arbeid og av den aktuelle forestillingen. Slik vinner de innsikter som driver det kunstneriske arbeidet videre.

Det å møte et *internasjonalt* publikum må antas å gi enda flere utviklingsmuligheter enn det å møte et nytt publikum innenlands. For det første: I store og sentrale land med høy aktivitet på scenekunstheltet vil den norske gjesten møte et større og mer kvalifisert publikum og i enkelte tilfeller et mer *relevant* publikum enn det hjemlige. Dette er tydelig ikke minst i norsk dans, som holder et

²⁸ Norsk kulturråd: *Gjestespill: problemstillinger knyttet til formidling av scenekunst*, internt notat v/ Jon Tombre 12.05.98.

²⁹ Norsk kulturråd: *Formidling av scenekunst – gjestespill*. Notat av Halldis Hoaas og Jon Tombre 04.09.98.

høyt internasjonalt nivå, men som likevel har et begrenset publikum i et lite land som Norge, hvor dansekunsten har svake tradisjoner. For det andre vil den norske scenekunstaktøren mange steder i verden kunne bli stilt overfor store kulturelle barrierer, langt større enn ved innenlandske gjestespill, og oppdraget får dermed en tilsvarende mer drastisk lærings- og inspirasjonsvirkning for kunstnerne.

Akkurat som i forbindelse med de innenlands gjestespillene er det i forbindelse med utenlandsoppdragene ikke minst kontakten med *fagmiljøene* Kulturrådet framhever. Samarbeidet med en vertskapsinstitusjon er ikke bare et arrangementsteknisk, men også et *kunstnerisk* samarbeid. I andre sammenhenger kan arrangøren være samarbeidspart i koproduksjoner. Dette poenget kommer fram i Kulturrådets veiledning til søkerne, hvor det heter at et formål med gjestespillordningen er å ”få presentert det beste av norsk scenekunst for viktige utenlandske miljø”.

Forekomsten i norsk scenekunst av noen aktører med solid internasjonal erfaring, som kan fungere som bindeledd og som leverandør av nye impulser, må antas å gi hele scenekunstheltet et tilskudd av dynamikk og mangfold som legger grunnen for kvalitativ utvikling, en utvikling som i sin tur slår ut i kvaliteten på den innenlands produksjonen: Slik kommer scenekunstepporten også til sjuende og sist det norske publikummet til gode.

For enkelte av de norske scenekunstnerne uten institusjonstilknytning i Norge, altså aktører i det frie scenekunstheltet, er internasjonal virksomhet helt sentralt. Virksomheten er i stor grad *basert på* samarbeid med institusjoner i utlandet, i form av samproduksjoner og gjestespill. For disse er premierer ved utenlandske scener like normalt som premierer hjemme (og det kan derfor være aktuelt å komme på gjestespill til Norge!).

Men også for mange av de aktørene som *ikke* har faste kontakter i utlandet, og som bare gjennomfører sporadiske utenlandsgjestespill, er det viktig å videreutvikle de internasjonale sidene av arbeidet. Dette gjelder enkelte frie aktører med kunstnerisk poten-

sial for internasjonal virksomhet, men også mange av scenekunst-institusjonene.

Både for scenekunstaktører som allerede har en stor internasjonal virksomhet, og for aktører som ønsker å utvikle seg internasjonalt, er gjestespillordningen én av flere mulige finansieringskilder. For den som skal drive virksomhet i utlandet, er det uansett nødvendig å ha offentlige støttemidler hjemmefra som kan bidra til finansieringen av prosjektene. Heller ikke i utlandet er produksjon og formidling av scenekunst på høyt kunstnerisk nivå særlig god butikk. Kostnadene ved et gjestespill er også her normalt større enn billettinntekten som kan hentes inn, og både gjest og vertskap må regne med å bidra med penger og andre ressurser. For eksempel er honoraret fra den utenlandske arrangøren eller koproduzenten vanligvis ikke tilstrekkelig til å dekke alle gjestens kostnader og begrenser seg ofte til dekning av innlosjering, kost og andre utgifter, mens gjesten selv bekoster reisebilletter og honorar til de medvirkende.

Informantene viser til at støttemidler fra hjemlandet kan være et reelt fortrinn i konkurransen om overhodet å bli invitert til de mest prestisjetunge arrangementene i utlandet. Administratorer forteller at de bruker norsk medfinansiering som argument i bookingarbeidet.

I en slik situasjon kan gjestspillstøtten fra Kulturrådet selvsagt være avgjørende for om gjestespillet i det hele tatt kommer i stand. I et av de siterte notatene fra Kulturrådet heter det om finansieringen av internasjonal virksomhet:

Det finnes i dag en internasjonal etterspørsel etter norsk scenekunst (særlig samtidsdansen markerer seg sterkt), og tendenser til nettverksutvikling på tvers av landegrensene. Men med dagens tildelingspraksis kan etterspørselen ofte ikke etterkommes p.g.a. manglende norsk finansiering. Det er som regel en forutsetning hos internasjonale festivalarrangører o.l. at det gjestende ensemblet også har en nasjonal finansiering som en andel av den totale økonomi.

Når det gjelder *utenlandske gjestespill i Norge*, kommer de tilsynelatende først og fremst de norske publikummene til gode, men vi kan anta at de også er av stor inspirasjons- og læringsverdi for norske scenekunstmiljøer. Også dette poenget synes å være understreket i veiledningen for søkerne, som understreker at det er en målsetting ”å få viktige utenlandske forestillinger til Norge”: Her handler det ikke så mye om å imøtekomme en publikumsinteresse som å imøtekomme en *faglig* interesse for ”viktige” forestillinger og kontakt med ”viktige” miljøer i utlandet.

Norske scenekunstmiljøer er avhengige av den direkte inspirasjonen og læringen de får i møtet med de utenlandske forestillingene og dem som står bak. Men effekten kan også være mer indirekte: Den generelle kvalitative styrkingen av publikumstilbudet som et visst volum av utenlandske gjestespill på høyeste internasjonale nivå innebærer, vil på sikt føre til økt kompetanse og skjerpede kvalitetskrav hos det norske publikummet. Også dette kan virke drivende på kvalitetsutviklingen i norsk scenekunst.

I tillegg til dette vil de norske *vertskapene* kunne utvikle sin kompetanse gjennom samarbeidet med gjesten, på samme måte som ved besøk fra en norsk gjest.

Også Utenriksdepartementet har en avsetning til presentasjon av norsk scenekunst i utlandet.³⁰ Det opereres med to tidsfrister i året for søknader om støtte til aktiviteter i utlandet. I tillegg holder man noen såkalte ad hoc-midler i beredskap, og søknadene behandles her fortløpende. Utenriksdepartementets avsetning til scenekunst er mye mindre enn Kulturrådets gjestespillavsetning og var i 2003 på ca. 600 000 kroner.

Utenriksdepartementets kulturarbeid, som ligger under avdeling for presse, kultur og informasjon, har gjennomgått noen forandringer det siste året. Administrasjonen av tilskuddsmidlene er overlatt til utvalgte organisasjoner på de ulike kunstfeltene. Scenekunstarbeidet administreres av de frie sceniske gruppenes interesseor-

³⁰ Se informasjon om Utenriksdepartementets kulturarbeid på <http://www.dep.no/ud/> (3.12.03).

ganisasjon Danse- og Teatersentrum. Det er opprettet et nytt utvalg med representanter for norsk scenekunst som gjør kunstfaglige vurderinger av søknadene.³¹

Som nevnt traff Kulturrådet under planleggingen av gjestespillordningen ingen særlige tiltak for å samordne den med Utenriksdepartementets virksomhet. Kulturrådet har tradisjonelt i det hele tatt ikke befattet seg med utenrikskulturelle spørsmål, og også i denne forstand er gjestespillordningen en nyskapning. Etter nyorganiseringen av kulturarbeidet i Utenriksdepartementet er det imidlertid tatt initiativ til en nærmere kontakt mellom Kulturrådets og Utenriksdepartementets respektive fagutvalg, med sikte på en bedre samordning av virksomhetene.

Man kan spørre om det er hensiktsmessig at internasjonal utveksling i scenekunsten ivaretas av to forskjellige statsorganer. Det er imidlertid lett å se at de to ordningene er basert på helt ulike politiske mål, og at de derfor etter all sannsynlighet har ulike effekter.

Kulturrådet forfølger *kunstpolitiske* mål, mens for Utenriksdepartementet er kunstpolitikken et virkemiddel til å nå utenrikspolitiske mål. Omvendt er *internasjonalisering* et mål i seg selv for Utenriksdepartementet, mens den for Kulturrådet bare er et virkemiddel til kvalitativ utvikling i scenekunsten.

Kulturrådets kunstpolitiske agenda sikrer forutsetningsvis at gjestespillordningen faktisk innrettes slik at den fremmer kvalitativ utvikling i norsk scenekunst. Det innebærer blant annet at Kulturrådet ser de ulike tildelingene i forhold til hverandre. Flere tildelinger til én og samme produserende aktør kan til sammen legge grunnlaget for en internasjonal karriere. Flere tildelinger til samme norske vertsinstusjon kan bidra til å bygge opp lokal arrangørkompetanse med gode internasjonale nettverk. Flere tildelin-

³¹ Fagutvalg for scenekunst består p.t. av Tove Bratten, daglig leder for Danse- og Teatersentrum (utvalgsleder), Kai Johnsen, sceneinstruktør, Silje Engeness, kunstnerisk leder ved Teaterhuset Avantgarden, Randi Urdal, daglig leder for Senter for dansekunst, og Marianne Wimmer, rådgiver i avdeling for presse, kultur og informasjon i Utenriksdepartementet.

ger til utenlandske arrangementer i en bestemt norsk by kan bidra å styrke publikumstilbudet og vitalisere den lokale kulturoffentligheten.³²

Like viktig er det for Kulturrådet å se sammenhengen mellom gjestespillstøtte og andre støtteformer som er tilgjengelige for søkerne. Det kan dreie seg om driftstilskudd fra Kultur- og kirkedepartementet, prosjekttilskudd fra Kulturrådets egen støtteordning for fri scenekunst, tilskudd til ny norsk dramatik og koreografi, osv.³³

Alt dette ligger utenfor Utenriksdepartementets interesse og ansvar. Utenriksdepartementets oppgave er å skape gode internasjonale relasjoner ved kulturens hjelp og ikke omvendt. Dette er noe som også det nyoppnevnte vurderingsutvalget, og Danse- og Teatersentrum som administrativt ansvarlig for ordningen, må forholde seg til. Likeledes må kunstnerne innse at Utenriksdepartementet ikke kan gi den form for oppfølging som man kan forvente fra Kulturrådet, de må tvert imot forholde seg til en utenrikspolitisk agenda: Fra informantene kommer det både utsagn som tyder på at dette oppleves som problematisk, og utsagn som tyder på det motsatte.

Ifølge en av informantene slår dette blant annet ut i en forkjærlighet for norsk representasjon ved *festivaler*, kanskje fordi disse arrangementene gir større nettverkseffekt og en eksponering som er bredere enn den er dyp. I motsetning til dette er kunstnerne selv mest interessert i å bli inkludert i de faste scenenes løpende program, noe som gir en eksponering som er dypere enn den er bred.

For Utenriksdepartementet er kunstpolitikken *instrumentell* i forhold til de utenrikspolitiske målene, og slik sett føyer Utenriksdepartementet seg inn i en lang rekke av aktører, både offentlige og private, som bruker kunst og kultur til å oppnå effekter som ikke umiddelbart har noe med kunsten selv å gjøre. De instrumentelle

³² Slike effekter omtaler jeg nærmere i kapittel 6 (Virkninger av gjestespillstøtten).

³³ Sammenhengen mellom de ulike tilskuddsordningene er omtalt nærmere i kapittel 7 (Gjeste-spillordningen i scenekunstpolitisk kontekst).

målene kan være fullstendig legitime på sitt eget felt. Men i tillegg er det ofte mulig å identifisere felles interesser mellom den kunstneriske og den instrumentelle aktøren, dvs. mål som er legitime i begge leire. Med den nye ordningen av kulturarbeidet i Utenriksdepartementet ser det ut til at vilkårene for å skape en slik overensstemmelse er til stede.

Bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen i Norge

I kapittel 4 fastholdt jeg *det å disponere egen scene* som et viktig kriterium for å skille mellom institusjoner og frie grupper. Denne forskjellen kan i sin tur relateres til de ulike økonomiske vilkårene for de to feltene.

60

Institusjonene har som regel – i kraft av substansielle og forutsigelige tilskudd fra staten – økonomisk styrke til å holde seg med egen scene. Scenen er enten leid eller eid av institusjonen (som i de fleste tilfeller er et selvstendig aksjeselskap). Noen institusjoner eier hele teaterbygninger med alle fasiliteter. Enkelte av disse er historiske, til og med fredede bygninger med de utgiftene det medfører, andre er moderne scenebygg med det siste i ny teknologi. Institusjoner uten tilfredsstillende scene kan komme i betraktning for statlig byggetilskudd over posten for nasjonale kulturbygg i kapittel 320 Allmenne kulturformål i statsbudsjettet. Det nyeste prosjektet med slik støtte er Hålogaland Teaters nybygg. Her beløper statens byggetilskudd seg til 166 mill. kroner, eller 70 % av de samlede byggekostnadene.

De frie sceniske gruppene disponerer derimot i de fleste tilfeller ingen egen scene. Årsaken til dette er igjen økonomisk. Som omtalt tidligere er statsstøtten til de frie gruppene, gjennom Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst, ikke rettet mot drift, men mot produksjon, og produksjonsstøtten ytes dessuten som *prosjekttilskudd*, om enn med muligheter for en prosjektvarighet på opp til fire år. Prosjekttilskuddene er såpass knapt tilmålt at de overhodet ikke kan bidra til å styrke grunnlaget for å holde seg med egne scenefasiliteter. Ja, ettersom prosjekttilskuddet fra Kul-

turrådet forutsetningsvis skal gå til produksjon av nye forestillinger, er det i prinsippet ikke adgang til å bruke tilskuddet til *visning overhodet*.

Det er denne situasjonen som i siste halvdel av 1990-tallet fikk Kulturrådet til å rette søkelyset mot formidlingssituasjonen for fri scenekunst i Norge. Som nevnt flere ganger tidligere var den vanskelige formidlingssituasjonen for de frie gruppene noe av bakgrunnen for at tanken om en *gjestespillordning* i det hele tatt dukket opp i Kulturrådet i 1998.

Et formål med gjestespillordningen – i tillegg til å fremme kvalitativ utvikling i norsk scenekunst og styrke publikumstilbudet i Norge – synes dermed å være å bidra til bedre utnyttelse av scenekapasiteten på landsbasis. I praksis er dette en målsetting om å skaffe de ”sceneløse” aktørene tilgang til scenene. Disse aktørene er i stort flertall både når det gjelder søknader og tildelinger av gjestespillstøtte, og dette gjør at ordningen i en viss forstand kan sies å være skreddersydd for de frie gruppene.

På grunn av en hovedsakelig institusjonsbasert scenekunstopolitikk er infrastrukturen av *dedikerte scenebygg* forbeholdt et lite antall ensembler. Men også de øvrige visningsarenaene er utilgjengelige for frie scenekunstnere, så lenge de ikke kan betale markedspris for å leie dem. Selv de offentlig finansierte *kulturhusene* har problemer med å gi rom for ikke-kommersielle scenekunstprosjekter.

”Det finnes tusenvis av gode scener i Norge,” sier Jon Tombre i intervju, ”og det bygges stadig flere.” Tombre viser til at det eksisterer et misforhold mellom bevilgninger til kulturbygg og bevilgninger til det tilbudet som skal fylle husene.

I løpet av to–tre tiår har det skjedd en sterk utvikling, både kvalitativt og kvantitativt, i det utenominstitusjonelle feltet, men aktørene i dette feltet er ikke utstyrt med en offentlig finansiering som gjør det mulig for dem å kjøpe seg tilgang til egnede scener. Uten et fast driftstilskudd har de ikke økonomi til verken å eie eller leie egen scene. Visningen av forestillingene må derfor skje ved at gruppen leier seg lokal scenekapasitet hos en sceneinstitu-

sjon eller annen arena lokalt eller baserer formidlingen på turneer og gjestespill.

Enkelte kulturpolitiske tiltak er iverksatt for å bøte på dette problemet. For det første nevner jeg *Norsk Scenekunstbruk*, som ble startet som treårig prøveprosjekt i 1995, på initiativ fra Kulturrådet og Danse- og Teatersentrum. Scenekunstbruket er i dag et fast tiltak med et statstilskudd i 2002 på 2,4 mill. kroner. Ordningen, som distribuerer forestillinger fra de frie gruppene til lokale arrangører i hele landet, hovedsakelig barneforestillinger, er basert på et samvirke mellom Danse- og Teatersentrum som sentral faginstans på den ene siden og de lokale arrangørene på den andre siden, med fylkeskulturforvaltningen som organisatorisk bindeledd. Den sentrale faginstansen og de lokale arrangørene samarbeider om sammensetningen og tilretteleggingen av forestillingstilbudet. Finansieringen skjer ved at staten gjennom Norsk Scenekunstbruk refunderer 50 % av utgiftene lokalt. Både kompetansebyggingen, brukerstyringen og samfinansieringen antas å styrke den lokale forankringen.³⁴

For det andre ser vi en stigende politisk interesse for *de programmerende scenene* i de store byene – særlig Black Box Teater i Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og Teaterhuset AvantGarden i Trondheim – som er viktige arenaer for fri scenekunst. De tre nevnte scenene har gjennom årene mottatt en del offentlig støtte, både lokalt og etter hvert fra staten. I dag mottar de relativt beskjedne tilskudd som faste tiltak på Kultur- og kirkedepartementets budsjett; i 2002 lå tilskuddene fra 0,6 til 0,9 mill. kroner.³⁵ Men det går også et tilskudd fra samme budsjettpost til *nettverkssamarbeidet* mellom de tre scenene, kalt Nettverk for Scenekunst, og dette tilskuddet var i 2002 på 1,4 mill. kroner. Nettverk for Scenekunst har også fått tilskudd over Kulturrådets program Rom for kunst, og i 2002 var dette tilskuddet på 0,6 mill. kroner (programmet er nå avsluttet). I tillegg til dette kommer tilskuddene fra lokale myndigheter.

³⁴ Norsk Scenekunstbruk er evaluert av Ellen Aslaksen, jamfør Aslaksen 2000.

³⁵ Jamfør Tabell 14 bakerst i rapporten.

Mens Norsk Scenekunstbruk bidrar til en bedre utnyttelse av *mindre scenefasiliteter utenfor strukturen av dedikerte scenebygg*, bidrar støtten til de programmerende scenene til opprettholdelse av *faste scener for fri scenekunst*. Begge deler bidrar til en bredere visning av produksjonene fra det frie feltet.

Gjestespillordningen ser ut å ha begge disse funksjonene og kanskje enda flere. I veiledningen for søkerne heter det:

Ordningen er åpen for to slags søkere: a. Norske arrangører av gjestespill tilknyttet kulturhus, teater og festivaler i Norge. b. Norske produksjonsheter med forestillinger som er invitert til gjestespill i eller utenfor Norge.

Vertsinstitusjonen kan i prinsippet være en hvilken som helst arrangør (en festival, et teater, et kulturhus), og de aktuelle lokalitetene kan være av et hvilket som helst slag, enten et dedikert scenebygg eller et annet egnet visningsrom. I prinsippet kan dermed gjestespillordningen, dersom den er tilstrekkelig finansiert og forvaltes med skarpsinn, bidra betydelig til en mer fleksibel utnyttelse av den samlede sceniske infrastrukturen i Norge. Om den også gjør det i praksis, skal jeg vurdere i neste kapittel. Jeg skal der særlig fokusere på de to viktigste kategoriene av visningsarenaer, nemlig de dedikerte *scenehusene* som teaterinstitusjonene disponerer, og de lokale og regionale *kulturhusene*.

Av de nevnte formidlingsordningene er det bare gjestespillordningen som kan bidra til en bedre utnyttelse av det nettet av dedikerte scenebygg som scenekunstinstitusjonene forvalter, og dette er tross alt den viktigste sceniske ressursen både i et lokalt og i et nasjonalt perspektiv. I det tidligere nevnte notatet viser scenekunstkonsulenten Jon Tombre til at ”fraværet av *arrangører med god økonomi* gjør at selv en fullsatt sal på for eksempel Black Box ikke fullt ut dekker utgiftene knyttet til leie av lokale, markedsføring og honorar til utøvere”.³⁶ I motsetning til Black Box Teater, som er nødt til å kreve en ganske betydelig leie av de gruppene som presenterer sine forestillinger på deres scene, har scenekunstinstitusjonene sterk nok økonomi til å være vertskap for gjestespill fra

³⁶ Norsk kulturråd: *Gjestespill: problemstillinger knyttet til formidling av scenekunst*, internt notat v/ Jon Tombre 12.05.98 (uth. her).

frie aktører i inn- og utland, også uten særlige gjestespilltilskudd. Jeg skal i neste kapittel komme tilbake til den rollen scenekunstinstitusjonene spiller som vertskap, som søkere og eventuelt som mottakere av tilskudd fra Kulturrådets gjestespillordning. Jeg kommer også tilbake til spørsmålet om gjestespillordningen kan sies å ha noen nevneverdig effekt på utnyttelsen av scenekapasiteten i den institusjonelle infrastrukturen.

6

VIRKNINGER AV GJESTESPILLSTØTTEN

Jeg prøvde i forrige kapittel å identifisere, beskrive og analysere gjestespillordningens formål og avgrensninger. Jeg konkluderte med at hovedmålet med gjestespillordningen er å fremme *kvalitativ utvikling i norsk scenekunst*. I tillegg er det et sekundært mål å fremme en *kvalitativ styrking av publikumstilbudet i Norge*. Jeg understreket dessuten at dette er to sider av samme sak. Kvalitet og formidling henger sammen på ulike nivåer i scenekunsten. I den konkrete forestillingssituasjonen er kvaliteten alltid resultatet av en formidlingsprosess mellom kunstner og publikum, med hermeneutikken kunne vi her snakke om en horisontsammensmeltning. I et videre perspektiv kan det hevdes at heller ikke *den kvalitative utviklingen av scenekunstheltet* er en rent immanent kunstnerisk prosess, men en prosess som oppstår i kunstnerens møte med publikum og kulturoffentligheten, dvs. i formidlingen. På begge nivåer er det altså klart at ”formidling” er noe som kommer i stand ikke bare for å dekke et behov hos publikum, men også for å dekke et behov hos kunstnerne.

Derimot ser jeg ikke at det å bidra til en *kvantitativ styrking av publikumstilbudet* kan være en viktig målsetting for gjestespill-

ordningen. Til det er volumet på gjestespillvirksomheten for lite og vil fortsatt være det med den nødvendige økningen av ramme-
ne som jeg skal foreslå i denne rapporten.

Videre er *internasjonalisering* et framtreddende mål med gjestespill-
ordningen, selv om det fra et kulturpolitisk synspunkt kan være
naturlig å betrakte internasjonaliseringen som et *virkemiddel* i ar-
beidet for å nå hovedmålet: kvalitativ utvikling i norsk scenekunst.

Endelig synes det å være en målsetting for gjestespillordningen å
bidra til en bedre *utnyttelse av den sceniske infrastrukturen i Norge*,
noe som er ensbetydende med å gi de ”sceneløse” virksomhetene
(de frie gruppene) tilgang til scener.

I dette kapitlet skal jeg undersøke om disse målene kan sies å være
innfridd gjennom fireårsperioden 1999–2002 som undersøkel-
sen omfatter. Kapitlet følger ikke hovedinndelingen fra forrige
kapittel, med en gjennomgang av målene i tur og orden. For å
finne ut om målene er innfridd, kan det være like nyttig å gi et
oversiktsbilde av de *aktivitetene* som er resultatet av gjestespill-
støtten, og jeg gjør det ved å fokusere på de fem grunnelementene
som inngår i gjestespillaktivitet, og som vies hvert sitt avsnitt i
dette kapitlet:

- gjesten
- forestillingen
- stedet
- vertskapet
- publikummet

Det er naturlig å begynne med en oversikt over søkning og tilde-
linger gjennom den fireårsperioden som undersøkelsen omfatter,
og det gjør jeg med følgende tre tabeller:

Tabell 1. Søknader om og tildelinger av gjestespillstøtte 1999–2002, ordnet etter det året søknaden ble journalført i Norsk kulturråds administrasjon

	antall søknader	samlet søknadsbeløp	gjennomsnittlig omsøkt beløp	antall tildelinger	samlet tildelingsbeløp	gjennomsnittlig tildelt beløp
1999	59	8 714 093	147 697	33	2 440 000	73 939
2000	65	5 711 748	87 873	37	1 934 000	52 270
2001	103	8 954 605	86 937	60	3 260 000	54 333
2002	81	7 319 741	90 367	32	1 441 050	45 033
alle fire år	308	30 700 187	99 676	162	9 075 050	56 019

Kulturrådet mottar og behandler søknader om gjestespillstøtte fortløpende gjennom hele året. I Tabell 1 er både søknadene og tildelingene ordnet etter *det året søknaden ble journalført i Kulturrådet*. Imidlertid vil mange søknader som innløper mot slutten av et år, gjelde gjestespill som skal finne sted det påfølgende året. De vil bli behandlet i det nye året, og en eventuell tildeling vil da trekkes fra dette årets budsjettavsetning. Derfor gir ikke Tabell 1 et riktig uttrykk for Kulturrådets årlige avsetning til gjestespill.

Søkerlistene jeg har mottatt fra Kulturrådet, inneholder ikke opplysninger om når søknaden er blitt behandlet. Det får en kun svar på ved å studere alle rådsmøtereferatene i perioden, noe jeg ikke har hatt anledning til å gjøre. Omvendt har tildelingslistene, som viser tilskuddene som er foretatt innenfor hvert års budsjettavsetning, ingen angivelse av journalnummer. Opplysningene fra de to typene lister lar seg altså ikke kombinere til en tabell med korrekt årlig fordeling av søknader og tilskudd.

For likevel å gi et riktig inntrykk av Kulturrådets årlige avsetning til gjestespill supplerer jeg her med en tabell som er basert kun på tildelingslistene:

Tabell 2. Tildelinger av gjestespillstøtte 1999–2002, ordnet etter det året tilskuddet er regnskapsført

	antall tildelinger	samlet tildelingsbeløp	gjennomsnittlig tildelt beløp
1999	27	2 000 000	74 074
2000	36	1 970 000	54 722
2001	53	2 582 000	48 717
2002	47	2 673 050	56 873
alle fire år	163	9 225 050	56 595

I det følgende vil de tabellene som viser søknader og tildelinger pr. år, være ordnet etter det året søknaden er journalført i Kulturrådet, dvs. i overensstemmelse med Tabell 1.

Tabell 3. Søknader om og tildelinger av gjestespillstøtte fordelt på type gjestespill 1999–2002 (antall innvilgede søknader i parentes), ordnet etter det året søknaden ble journalført i Norsk kulturråds administrasjon.³⁷

	innenlands gjestespill	norske gjestespill i utlandet	utenlandske gjestespill i Norge	ukjent	sum
1999	19 (7)	12 (9)	8 (5)	21 (13)	60 (34)
2000	18 (11)	23 (15)	14 (4)	11 (8)	66 (38)
2001	25 (15)	32 (19)	25 (18)	22 (9)	104 (61)
2002	22 (11)	26 (12)	27 (7)	10 (5)	85 (35)
sum	84 (44)	93 (55)	74 (34)	64 (35)	315 (168)

En første observasjon forteller oss at det har vært en jevnt over høy søkning til gjestespillordningen, allerede første året kom det inn 59 søknader. Den gjennomsnittlige innvilgningsprosenten for hele fireårsperioden er 53 %. Det må regnes som relativt høyt når vi tar det strenge kvalitetskravet i betraktning. På den annen side utgjør det samlede innvilgede *beløpet* gjennom fire år (9,1 mill. kroner) bare 30 % av det samlede søknadsbeløpet (30,7 mill. kro-

³⁷ Når tallene i kolonnen lengst til høyre i Tabell 3 – som for hvert år summerer tallene for de tre typene gjestespill (samt ukjente) – ikke stemmer overens med oppgavene over gjestespill totalt for de samme årene slik de er oppført i Tabell 2, er det fordi enkelte søknader gjelder to eller flere gjestespill av forskjellig type, som når Ingun Bjørnsgaard Prosjekt søker om støtte til å reise på gjesting med forestillingen pli à pli til "Roma, Bergen og Kassel".

ner). Dette er en følge av to prinsipper som Kulturrådet anvender i sin tilskuddspraksis. For det første: I de tilfellene hvor søknaden gjelder flere gjestespill, vil Kulturrådet normalt bare gi tilskudd til ett av dem. For det andre vil Kulturrådet normalt ikke kunne fullfinansiere gjestespillet.

Gjesten

Selv om det i prinsippet er forestillingens kvalitet som teller i gjestespillsammenheng, kan vi regne med at Kulturrådet ikke stiller seg likegyldig til hvem det er som står bak forestillingen, altså gjesten. Ikke minst er Kulturrådet interessert i å skille mellom institusjoner og frie grupper. I søknadsbehandlingen tar Kulturrådet hensyn til de rådende forhold i finansieringen av norsk scenekunst. Siden institusjonene har en såpass solid grunnfinansiering, er det visse begrensninger i hvilke formål de kan søke om tilskudd til dekning av:

Institusjoner kan søke om tilskudd til reiseutgifter, opphold og diett. Frie produksjonseenheter kan søke om tilskudd til reiseutgifter, opphold, diett, honorar og prøver i sammenheng med gjenopptaking av forestillinger.³⁸

Videre synes Kulturrådet å ta høyde for søkerens totaløkonomi når det opplyser i veiledningen at tilskuddet vanligvis bare vil kunne dekke ”deler av utgiftene ved gjestespillet” og deretter presiserer at ”i visse tilfeller kan utgiftene fullfinansieres”.

Som omtalt tidligere, bestemte Kulturrådet seg i utgangspunktet for at gjestespillordningen måtte være åpen for forestillinger fra en hvilken som helst produsent, så lenge den holdt mål kvalitetsmessig. Derfor kunne også institusjonenes forestillinger komme i betraktning. Følgende tabell viser hvilken andel representantene for de to feltene har i gjestespillordningen, både blant søkerne og blant mottakerne av tilskudd:

³⁸ Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/> (17.11.03).

Tabell 4. Søknader om støtte til norske gjestespill innenlands eller utenlands 1999–2002, fordelt på kategoriene "norsk institusjon", "norsk fri gruppe" og "norsk annen/ukjent" (innvilgede søknader i parentes), ordnet etter det året søknaden ble journalført i Norsk kulturråds administrasjon

	norsk institusjon	norsk fri gruppe	norsk annen/ukjent	sum norske gjestespill innenlands og utenlands
1999	3 (1)	47 (27)	9 (5)	58 (33)
2000	4 (3)	50 (28)	6 (5)	60 (36)
2001	7 (3)	78 (49)	10 (6)	97 (58)
2002	7 (3)	59 (23)	6 (4)	75 (30)
sum	21 (10)	234 (127)	31 (20)	290 (157)

Det er som vi ser, et stort flertall både av søknadene og av tildelingene som gjelder gjestespill med norske frie grupper. Søknadene om gjestespill med norske frie grupper er mer enn ti ganger så mange som søknadene med norske institusjoner. Antallet søknader fra institusjoner må sies å være skuffende lavt, ettersom det er rimelig å anta at et stort antall produksjoner fra dette feltet holder en høy kvalitet og er velegnet som gjestespill. Tabell 5 viser antallet søknader om støtte til gjestespill med de enkelte institusjonene:

Tabell 5. Søknader om støtte til gjestespill innenlands eller utenlands med norske scenekunstinstitusjoner 1999–2002. Antallet søknader pr. institusjon (innvilgede søknader i parentes)

Det Norske Teatret	4 (4)
Nationaltheatret	4 (3)
Sogn og Fjordane Teater	3 (1)
Den Nationale Scene	2 (0)
Teater Ibsen	2 (1)
Nordland Teater	2 (0)
Teatret Vårt	2 (1)
Carte Blanche	1 (0)
Rogaland Teater	1 (0)
Sum	21 (10)

Blant større institusjoner som aldri har søkt om støtte, er Trøndelag Teater og Hålogaland Teater, og ikke minst Riksteatret, som ikke burde være mindre aktuell som søker til gjestespillordningen enn de øvrige institusjonene.³⁹ Ingen av de mindre regionale institusjonene figurerer som søkere.

Når søknader om gjestespill med frie grupper dominerer så sterkt, må vi huske på at de frie gruppene i utgangspunktet er mer tallrike. Danse- og Teatersentrum har registrert 65 medlemmer (og ikke alle frie aktører er medlemmer her). Institusjoner i snever forstand har vi kun 16 stykker av.⁴⁰

Likevel er det ikke utenkelig at de frie gruppene er mer tilbøyelig til å søke, ettersom gjestespill rimeligvis er et viktigere innslag i virksomheten for aktører som ikke disponerer egen fast scene, noe som gjør at ordningen i en viss forstand er skreddersydd for de frie gruppene. (Mitt inntrykk er ellers at mange av de søknadene som gjelder frie grupper, omfatter flere enn ett gjestespill, særlig i forbindelse med festivaler, mens søknadene som gjelder gjestespill med institusjoner, vanligvis omfatter bare ett gjestespill.)

Som vi ser, er det dessuten en viss forskjell mellom de to gruppene med hensyn til *innvilgningsprosenten*. Av 25 søknader om gjestespill med institusjoner ble 10 innvilget – dvs. 40 %. Av 234 søknader om gjestespill med frie grupper ble 127 innvilget – dvs. 54 %.

Dersom vi isolerer *innenlands* gjestespill, er dette enda tydeligere:

Tabell 6. Søknader om støtte til innenlands gjestespill, fordelt på kategoriene "institusjon", "fri gruppe" og "annen/ukjent" 1999–2002 (innvilget søknad i parentes), ordnet etter det året søknaden ble journalført i Norsk kulturråds administrasjon

	institusjon	fri gruppe	annen/ukjent	sum
1999	1 (0)	15 (7)	3 (0)	19 (7)
2000	3 (2)	15 (9)	0 (0)	18 (11)
2001	5 (1)	19 (13)	1 (1)	25 (15)
2002	3 (0)	19 (11)	0 (0)	22 (11)
sum	12 (3)	68 (40)	4 (1)	84 (44)

³⁹ Derimot har svenske Riksteatern gjestet Norge med tilskudd fra gjestespillordningen.
⁴⁰ Jämför tabellene i Vedlegg 1 bakerst i rapporten.

Her ser vi at de frie gruppenes andel er enda større. Av 12 søknader som gjaldt innenlands gjestespill med institusjoner, er bare 3 innvilget, dvs. 25 %. Av 68 søknader om støtte til innenlands gjestespill med frie grupper innvilget Kulturrådet 40, dvs. hele 58 %.

Dette kunne tyde på at Kulturrådet prioriterer de frie gruppene, dvs. ikke bare legger vekt på å skape sirkulasjon av de beste forestillingene uansett, men tar særlige hensyn til en bestemt type aktører, nemlig de frie gruppene, som Kulturrådet tradisjonelt har et særlig ansvar for. Forskjellen kan imidlertid like gjerne bero på ulik score i forhold til andre kriterier, for eksempel kunstnerisk kvalitet. (Vi må også ta høyde for de gjestespillene som ikke kan kategoriseres ut fra det materialet undersøkelsen har hatt til rådighet, i alt fire søknader.)

Noe av bakgrunnen for opprettelsen av gjestespillordningen var Kulturrådets bekymring for formidlingen av de produksjonene som blir finansiert gjennom støtteordningen for fri scenekunst. Vi ser da også at søknader om støtte til gjestespill med frie grupper i stor grad gjelder aktører som har fått slik støtte. Det er mulig å tenke seg to grunner til at Kulturrådet holder seg til sine "egne" grupper. Dels kan det bero på at kvalitetskriteriet, som gjelder like sterkt i begge ordningene, gir en stor grad av overlapping, ved at søknader som gjelder én og samme velkvalifiserte aktør, har en tendens til å gå inn i begge ordningene. Dels kan det hende at Kulturrådet er interessert i å la støtteordningen for fri scenekunst og gjestespillordningen *virke sammen*, til beste for utviklingen av *bestemte aktører*, et prinsipp som står i motsetning til forutsetningen om at støtten skal gå til de beste forestillingene. Det skulle imidlertid ikke være noe i veien for å la dette prinsippet tre i kraft når to søknader stiller likt i forhold til kvalitetskriteriet. For øvrig vil det være uklokt å gi avkall på muligheten til å la to støtteordninger virke sammen.

Dessuten er det også flere eksempler på innvilgede søknader om gjestespillstøtte fra aktører som har fått avslag på sin søknad om prosjektstøtte fra støtteordningen for fri scenekunst.

Ser vi på de søknadene som gjelder norske aktører på gjestespill i inn- eller utland, ser vi forskjeller i antallet søknader og tildelinger *pr. aktør*. De totalt 177 søknadene som gjelder slike gjestespill, fordeler seg på 82 gjesteaktører, noe som gir et gjennomsnitt på 2,16 søknader *pr. gjesteaktør*. Følgende norske gjesteaktører figurerer i flest søknader (antall *innvilgede* søknader i parentes):

Tabell 7. Norske aktører som figurerer som gjester i tre eller flere søknader om støtte til gjestespill i perioden 1999–2002. Antall søknader (innvilgede søknader i parentes).

gjest	antall søknader
Ukjent gjest	27 (7)
Flere gjester	16 (7)
Jo Strømgren Kompani	12 (5)
HerStay	7 (1)
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	7 (3)
Kremet X	5 (3)
Det Norske Teatret	4 (4)
Hollow Creature	4 (4)
Kompani B. Valiente	4 (2)
Nationalteatret	4 (3)
Opera Omnia	4 (1)
Opera Vest	4 (3)
Ibang	3 (2)
Baktruppen	3 (1)
Dans Design	3 (1)
Heine Røsdal Avdal	3 (3)
Hooman Sharifi	3 (2)
Motion ArtPro	3 (1)
Sogn og Fjordane Teater	3 (1)
Teater NOR	3 (2)
Totalteatret	3 (2)
Verdensteatret	3 (3)
Wee	3 (2)
Wee-Scavetta/Kipperberg	3 (1)

Når det gjelder de ulike scenekunstformenes andel blant søknader og tildelinger, kommer jeg tilbake til det i neste avsnitt.

I forrige kapittel beskrev jeg den nytte og fordel gjesten kan tenkes å ha av gjestespillvirksomheten med henblikk på kvalitativ utvikling. For det første har gjesten nytte av å komme til et nytt sted, introduseres for en ny kulturoffentlighet og møte et nytt publikum. Dette møtet gir gjesten mulighet til å betrakte forestillingen utenfra og oppdage nye sider ved sitt eget arbeid, hvilket må regnes som en hermeneutisk forutsetning for utvikling. Det er ikke mulig, innenfor rammene av en evaluering, å kontrollere hvilken effekt gjestespillene faktisk har hatt på dette punktet, verken for den enkelte aktøren eller for scenekunstfeltet som helhet. Også her må vi nøye oss med å vurdere om *vilkårene for måloppnåelse* er gode: I utgangpunktet er kravet om at forestillingen skal presenteres ”utenfor produksjonsenhetens eget teater/område”, en sikkerhet for at det faktisk dreier seg om en annen kulturoffentlighet enn den gjesten tilhører til daglig, og et annet publikum enn det som vanligvis kommer til gjestens forestillinger på hjemstedet.

Videre har jeg nevnt at den *faglige utvekslingen* som følger av gjestespillvirksomheten, er nyttig for gjestens utvikling. Jeg la vekt på at det faglige samarbeidet med vertskapet kan innebære læring og kompetanseheving på flere områder og dessuten utvikling av faglige nettverk. Men også her er det vanskelig å kontrollere om målet om utvikling blir nådd. Imidlertid er det mulig å reflektere over om sammenkoblingen av gjester og vertskap i den totale gjestespillvirksomheten er slik at det er sannsynlig at det oppstår kompetanseutvikling og nettverksbygging. Jeg kommer tilbake til det i forbindelse med omtalen av vertskapet nedenfor.

Forestillingen

Som vi har sett, antas virkningen av gjestespillordningen i høy grad å avhenge av egenskaper ved forestillingen i seg selv. Høy forestillingskvalitet anses som en forutsetning for at gjestespillene skal ha den ønskede virkningen: Bare dersom forestillingene er blant de beste som kan oppdrives, kan utvekslingen gi full effekt i forhold til gjestespillordningens hovedmål: en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst. På den andre siden er høy kvalitet på forestil-

lingene også naturligvis et mål *i seg selv*, ikke minst sett fra publikums synsvinkel.

Enten forestillingskvaliteten er en forutsetning for måloppnåelse eller selv et mål, er det interessant, innenfor rammene av en evaluering, å finne en måte å måle kvaliteten på. På dette punktet kan denne evalueringen som sagt ikke gi full beskjed, ut over den generelle henvisningen til informantintervjuene som synes å bekrefte kvalitetsprofilen på ordningen. Imidlertid legger Kulturrådet i veiledningen for søkerne ikke bare vekt på ”kunstnerisk nivå”, men også på ”målsetting, egenart og originalitet”. Disse kriteriene kan betraktes som aspekter av den kunstneriske kvaliteten og er like vanskelig tilgjengelige for evaluering som den. Likevel er det rimelig å anta at Kulturrådet med disse kriteriene blant annet vil sikre et *kunstnerisk mangfold* i produksjonen av gjestespill, og dette er lettere å kontrollere.

Det kan dreie seg om minst tre slags mangfold. For det første kan Kulturrådet være interessert i å sørge for et mangfold av *scene-kunstformer* – dvs. en viss fordeling mellom teater, musikkteater, dans, performance, figurteater osv. For det andre kan det dreie seg om *estetisk mangfold* (tematisk eller formalt) – dvs. en viss fordeling mellom ulike retninger i scenekunsten som beskrives med termer som tradisjonell, realistisk, litterær, fysisk, modernistisk, postmodernistisk osv. For det tredje kan det dreie seg om et mangfold av *målgruppeorienteringer* – dvs. en viss fordeling mellom forestillinger for bestemte grupper, som voksne, barn, ungdom, eller en viss fordeling mellom forestillinger med bred appell og scenekunst med et smalere nedslagsfelt.

Når det gjelder det estetiske mangfoldet, er det ikke mulig å si noe om gjestespillene uten å gå inn i den enkelte forestillingen slik den er beskrevet i søknaden, eller slik den er blitt realisert på gjestespillscenen, noe det ikke er mulighet til i en undersøkelse som denne. Av samme grunn er det heller ikke mulig å gi noen oversikt over fordelingen av gjestespillene i henhold til målgruppeorienteringen, bortsett fra i forbindelse med barneforestillingene, som jeg kommer tilbake til nedenfor.

Men når det gjelder mangfoldet av scenekunstarter og scenekunstsjangere, kan vi komme et stykke på vei. For 186 av i alt 308 søknader om gjestespillstøtte har det vært mulig å konstatere hvilken scenisk kunststart eller sjanger det dreier seg om. I min kategorisering har jeg holdt meg til kategoriene Danse- og Teatersentrum bruker i sin medlemsindeks (publisert på internettssidene). Danse- og Teatersentrum opererer med følgende ”uttrykk”: dans, figur, performance, teater, musikkteater og crossover.⁴¹ I tillegg har jeg tatt med sirkus og mime. Den totale søknadsmassen fordelte seg da slik på scenekunstformene:

Tabell 8. Søknader om støtte til gjestespill 1999–2002 fordelt på scenekunstform (innvilgede søknader i parentes)⁴²

scene-kunst-form	teater	dans	musikk-teater	perfor-mance	figur	mime	sirkus	cross-over	ukjent	sum
antall	40 (19)	79 (45)	19 (8)	13 (6)	15 (13)	4 (0)	2 (1)	37 (17)	122 (70)	331 (179)
prosent-andel	12 (10,5)	24 (25)	6 (4)	4 (3)	5 (7)	1 (0)	0,5 (0,5)	11 (9)	37 (39)	100,5 (98)

Det er ofte vanskelig å lese en bestemt tilhørighet ut av de knappe opplysningene på søkerlistene, herav den utstrakte bruken av kategorien ”ukjent”.⁴³ Dette gjør det umulig å angi absolutte tall, men på den andre siden er det ingen grunn til at gjestespill med ukjent tilhørighet fordeler seg annerledes over scenekunstformene enn de øvrige, så det er grunn til å tro at den *prosentvise* fordelingen er nokså nær den reelle.

⁴¹ http://www.scenekunst.no/servlet/search?p_type=art&p_mode=det&mission=get_values

⁴² En søknad kan som nevnt omfatte mer enn ett gjestespill, og dersom gjestespillene tilhører forskjellige scenekunstformer, blir søknaden oppført under alle de aktuelle kategoriene. Derfor er totalen i kolonnen lengst til høyre (331) større enn det samlede antallet gjestespillsøknader i fireårsperioden (308).

⁴³ I kategoriseringen har jeg i tillegg brukt mitt eget kjennskap til de enkelte forestillingene og i en viss grad karakteristikk i ulike kilder på Internett, særlig gjestespillaktørenes egne hjemmesider. Det sier seg selv at kategoriseringen av den enkelte forestillingen i mange tilfeller kan være vanskelig, herav den utstrakte bruken av kategorien ”crossover”. For eksempel er mange av Jo Strømgrens produksjoner kategorisert som crossover, men man kan spørre om dette er den rette betegnelsen i forbindelse med Strømgrens forestilling *There*, bare fordi Strømgren her bruker skuespillere som dansere. Likeledes kan man spørre om en danseforestilling skal kalles crossover bare fordi det forekommer noen elementer av figurteater eller et projisert videobilde.

Om vi leser tabellen med forsiktighet, kan vi se at søknadene har en relativt god spredning over scenekunstformene, selv om det er et tyngdepunkt på dans. Dansesøknadene utgjør 24 % av alle søknadene, og det skjuler seg ytterligere en del danseforestillinger under kategorien ”crossover”. Blant de *innvilgede* søknadene ser vi omtrent den samme prosentvise fordelingen, hvilket betyr at innvilgelsesprosenten er noenlunde lik innenfor alle scenekunstformene. Det kan igjen bety at tilhørighet til scenekunstform ikke er et viktig kriterium for Kulturrådet, men at snarere *kvalitet* uansett kunstform er det. Men dette forutsetter i sin tur at kvaliteten er like høy innenfor alle scenekunstformene.

Det er en utbredt oppfatning – som også flere av informantene deler – at dansen i Norge holder et særlig høyt nivå. Man skulle derfor tro at dansesøknadene hadde lettere for å bli innvilget, men det ser ikke ut til å være tilfellet. Som det framgår av tabellen, er det for alle scenekunstformene bare små forskjeller mellom deres respektive andel i det samlede søknadstallet og i det samlede antallet tildelinger, hvilket betyr at alle scenekunstformene har noenlunde lik innvilgelsesprosent.

Innenfor støtteordningen for fri scenekunst er det derimot en uttrykt målsetting å *prioritere* dansen. Det heter at dansen skal ha minst 40 % av avsetningen til støtteordningen, uansett dansens andel i søknadstallet. Argumentet er i dette tilfellet ikke bare kvaliteten, men også det faktum at dansen har en svak institusjonell infrastruktur i Norge og færre kilder til offentlig støtte enn andre scenekunstformer. En lignende prioritering ser vi altså ikke i forbindelse med gjestespillordningen.

I tillegg til fordelingen av gjestespillsøknadene over scenekunstformene har det også vært mulig å identifisere ni søknader som gjelder barneforestillinger, hvorav to innvilgede, men det kan skjule seg flere barneforestillinger i materialet.

I sum er det begrensede konklusjoner man kan trekke når det gjelder de variablene som knytter seg til forestillingen. Den viktigste variabelen er *kvalitet*, og den må forbli udokumentert. Likevel er det lett å se at gjestespillordningen – på samme måte

som støtteordningen for fri scenekunst – bidrar til å øke *mangfoldet* i norsk scenekunst. Selv om volumet på den Kulturrådsstøttede gjestespillvirksomheten ikke er stort, kan virkningen av mangfoldet være sterk i forbindelse med velplasserte gjestespill.

Vertskapet

Jeg har nevnt at det synes å være et mål med gjestespillstøtten å bidra til en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen, hvilket er ensbetydende med å skaffe de sceneløse produsentene (frie grupper) tilgang til scener. Da er det om å gjøre å bidra til utviklingen av *gode vertskap*.

Gjestespillordningen ser i utgangspunktet ut til å ha en viss effekt på dette punktet. Som vist i Tabell 4 ovenfor er det i gjestespillordningen et stort flertall av både søknader og bevilgninger som gjelder gjestespill innenlands og utenlands med frie grupper. Gjennom hele fireårsperioden har Kulturrådet innvilget 101 av i alt 234 søknader om støtte til gjestespill med norske frie grupper i inn- og utland, og dette har nødvendigvis bidratt til å gi de frie gruppene tilgang til scener de sannsynligvis ikke ellers hadde fått tilgang til.

Volumet på denne økningen i tilgang til scener er imidlertid ikke overveldende. Ifølge statistikken til Danse- og Teatersentrum spilte de 63 gruppene som da var registrert som medlemmer i denne organisasjonen, til sammen 2142 forestillinger i 2002.⁴⁴ I lys av dette er 20 innvilgede gjestespillsøknader (innenlands/utenlands) samme år til den samme aktørgruppen ikke mye. Selv en betydelig økning av rammene til gjestespillordningen ville ikke ha en stor effekt, rent kvantitativt, for å øke scenetilgangen for de frie gruppene.

Virkingen av gjestespillordningen når det gjelder å utvikle gode vertskap og skape en mer fleksibel utnyttelse av den sceniske infrastrukturen i Norge, ligger imidlertid ikke primært i det blotte volumet på den støttede gjestespillvirksomheten. Virkingen lig-

⁴⁴ http://www.scenekunst.no/pub/dts/dts_stat.shtml (13.1.04)

ger trolig like mye i den langsiktige virkningen gjestespillene kan få for den enkelte vertskapsaktørens måte å organisere virksomheten på. Gjennom de gjestespillene som tross alt kommer i stand med støtte fra Kulturrådet, utvikles det nye kompetanser, etableres nye praksiser og bygges nye relasjoner og nettverk, som på sikt vil kunne føre til en mer fleksibel utnyttelse av scenekapasiteten i Norge. I samme retning trekker den kulturpolitiske *signaleffekten* av gjestespillordningen: Selv for de aktørene som ikke figurerer som søkere, vil gjestespillordningen, sammen med en rekke andre signaler fra myndighetene (ikke minst signalene i siste kulturmelding), kunne bidra til utvikling av mer fleksible drifts- og produksjonsformer og til en bedre utnyttelse av scenene på sikt.

Det er selvsagt ikke mulig å presentere belegg i det foreliggende datamaterialet for at en slik utvikling faktisk finner sted. Blant informantene er det imidlertid representanter for arrangørene som sterkt understreker arrangørkompetanseutviklingen som et særlig viktig moment i forbindelse med gjestespillordningen.

Den viktigste sceneressursen i Norge ligger i de dedikerte teaterbygningene som *scenekunstinstitusjonene* disponerer, og det anses for særlig maktpåliggende å skape en bedre utnyttelse av denne ressursen, gjennom for eksempel gjestespill med frie aktører. Det er grunn til å tro at forventningene til gjestespillordningen er høye på dette punktet, men resultatet er ikke imponerende. Av de 187 (101) søknadene gjennom hele fireårsperioden som gjelder gjestespill med frie grupper i inn- og utland, er det bare 10 som gjelder gjestespill ved en av de norske scenekunstinstitusjonene, og av disse igjen ble 3 innvilget.

Mangelen på søknader om støtte til gjestespill ved institusjonsteatrene kan selvsagt skyldes en reell manglende interesse hos institusjonene. Det er også mulig at gjestespillordningen ikke er blitt tilstrekkelig markedsført overfor institusjonene, og at kjennskapet til ordningen er dårlig. Et ytterligere moment er økonomisk: Gjestespilltilskuddene fra Kulturrådet er såpass små at de gjør liten forskjell for virksomheter med budsjetter på to- og tresifrede millionbeløp.

En annen viktig arrangørgruppe er *kulturhusene*. Det finnes hundrevis av lokale og regionale kulturhus med gode scenefasiliteter spredt over landet. De viktigste av dem – i alt 92 kulturhus – er organisert i Norsk KulturhusNettverk.⁴⁵ Også her er trolig forventningene til gjestespillordningen høye – og resultatet like nedslående. Så langt det lar seg lese ut av datamaterialet, gjelder bare 13 av søknadene gjennom alle fire årene gjestespill i et kulturhus (kulturhuset St. Croix-Huset i Fredrikstad står bak fire av dem). Av disse ble tre innvilget (herunder to til St. Croix-Huset). Dette resultatet er et illevarslende signal som styrker inntrykket av at aktørene i den omfattende infrastrukturen av lokale og regionale kulturbygg i Norge – hvor staten har investert hundrevis av millioner av kroner de 10–15 siste årene⁴⁶ – ikke har tilstrekkelig kompetanse og initiativ til å komme i kontakt med den profesjonelle kunsten og utnytte produksjonene fra dette feltet.⁴⁷

De norske *festivalene* er imidlertid sterkt representert blant søkerne til gjestespillordningen. Hele 60 av de 308 søknadene om gjestespillstøtte gjennom fireårsperioden gjaldt arrangementer ved norske festivaler. Av disse ble 35 innvilget (en innvilgelsesprosent på 58 %, som er litt over middels). De 35 innvilgede søknadene utgjør 22 % av alle innvilgede søknader, og totalt beløper tilskuddene til festivalgjestespillene seg til 2,4 mill. kroner gjennom fire år, dvs. rundt en fjerdedel av hele avsetningen til gjestespill. Følgende festivaler er sterkest representert i søknadene:

⁴⁵ Jamfør [http://www.kulturhus.no/\(11.1.04\)](http://www.kulturhus.no/(11.1.04)).

⁴⁶ I perioden 1987–2001 var det i alt 953 kulturbygg over hele landet som mottok førstegangstilskudd fra den statlige tilskuddsordningen for lokale og regionale kulturbygg, og disse tilskuddene beløp seg til i alt 628,6 mill. kroner (jamfør Vaagland, Andersen og Eide 2002, side 133).

⁴⁷ Forskerne som står bak evalueringen av statens tilskuddsordning for lokale og regionale kulturhus, påpeker at kulturbyggene i liten grad opererer med noen klar policy for virksomhet og innhold, og at de heller ikke vanligvis har noen markedsføringsstrategi. Forskerne stiller også spørsmål om stramme budsjetttrammer og inntjeningskravet legger for sterke begrensninger på programmeringen. Jamfør Vaagland, Andersen og Eide 2002, side 101.

Tabell 9. Søknader hvor norske festivaler er oppgitt som vertskap for gjestespill, fordelt på de seks festivalene som har søkt støtte flest ganger (innvilgede søknader i parentes)

Festspillene i Bergen	5 (0)
Vestfoldfestspillene	4 (1)
Autunnale-festivalen	3 (1)
Coda-festivalen	3 (2)
Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival	3 (3)
Ultima-festivalen	3 (1)

Videre ser gjestespillordningen ut til å være av stor betydning for de tre *programmerende scenene* BIT Teatergarasjen i Bergen, Black Box Teater i Oslo og Teaterhuset AvantGarden i Trondheim. I disse institusjonene ligger det en arrangørkompetanse som er opparbeidet gjennom mange år, og som gjestespillordningen, sammen med andre tilskuddsformer, bidrar til å sikre og videreutvikle. Vi ser at de tre scenene, samt nettverkssamarbeidet mellom dem (Nettverk for Scenekunst), figurerer sterkt både på søkerlistene og på tildelingslistene. Hele 57 (av totalt 308) søknader gjaldt gjestespill på disse scenene (eller, i noen få tilfeller, utenlands gjestespillvirksomhet organisert av dem). Av disse 57 ble 38 innvilget, hvilket gir en relativt høy innvilgelsesprosent (66 %). De 38 innvilgede søknadene utgjør 23 % av alle innvilgede gjestespillsøknader gjennom fireårsperioden. Det samlede tilskuddet til gjestespillvirksomheten de tre scenene er involvert i, beløper seg til 2,4 mill. kroner gjennom fire år, dvs. om lag en fjerdedel av all gjestespillstøtte.

Dette utgjør en betydelig andel av den offentlige støtten til disse scenene, og det er riktig å si at gjestespillordningen er med på å sørge for eksistensgrunnlaget for dem. Men dersom dette er grunnelsen for prioriteringen av dem, har vi å gjøre med et kriterium som strider mot kvalitetskriteriet. På den andre siden er det ikke umulig at den høyere innvilgningsprosenten for denne gruppen beror nettopp på kvalitetsvurderinger.

Når det gjelder gjestespillordningens virkning i forhold til å skape en bedre utnyttelse av scenekapasiteten, kan vi oppsummeringsvis konstatere at den rent kvantitative virkningen er ubetydelig, samtidig som den langsiktige utviklingseffekten av den Kulturrådsstøttede gjestespillaktiviteten, samt ordningens signaleffekt overfor hele scenekunstheltet, likevel kan vise seg å bli merkbar. Virkningen av gjestespillordningen er ujevnt fordelt mellom arrangørkategoriene. Særlig iøynefallende er den meget begrensede andelen scenekunstinstitusjonene og kulturhusene har i ordningen, ikke minst i lys av de forhåpningene man har gjort seg for dem. Desto større andel i ordningen har de programmerende scenene og festivalene.

Publikummet

82

Jeg har tidligere avvist tanken om at gjestespillordningen kan bidra vesentlig til en *kvantitativ* styrking av publikumstilbudet i Norge. Til det er volumet på gjestespillvirksomheten for liten. Gjennom hele fireårsperioden ble det innvilget 78 søknader om støtte til gjestespill som finner sted i Norge. Selv om enkelte av disse søknadene gjaldt mer enn ett gjestespill, vil Kulturrådet normalt ikke innvilge støtte til mer enn ett gjestespill pr. søknad, så vi kan anta at det totale antallet gjestespill som er gjennomført i Norge med Kulturrådsstøtte gjennom hele fireårsperioden, ikke er særlig høye. Jeg har ikke undersøkt i hvilken grad det enkelte gjestespillet spilles mer enn én kveld, men dette kan ikke utgjøre et betydelig volum. Samlet sett kan ikke gjestespillordningen sies å skape en vesentlig kvantitativ økning av publikumstilbudet. I gjestespillordningens toppår 2001 ble det innvilget 33 søknader om tilskudd til gjestespill i Norge (og antallet gjennomførte gjestespill med Kulturrådsstøtte overstiger nok ikke 40). Til sammenligning spilte scenekunstinstitusjonene samme år 5807 forestillinger,⁴⁸ og de frie gruppene som er medlemmer av Danse- og Teatersentrum, 1568 forestillinger.⁴⁹ Det er lett å se at den rent kvantitative virkningen av gjestespillordningen ikke hadde blitt særlig mer iøynefallende

⁴⁸ St.prp. nr. 1 (2002-2003), Tabell 10.18 (Hovedtall for virksomheten ved Riksteatret og tilskuddsinstitusjonene i 2000 og 2001), side 91.

⁴⁹ http://www.scenekunst.no/pub/dts/dts_stat.shtml

om man hadde doblett eller firedoblet budsjettavsetningen. Med et så beskjedent totalvolum kan ordningen heller ikke ha noen nevneverdig virkning på den *nasjonale fordelingen* av det samlede scenekunsttilbudet. Om den hadde hatt noen særlig virkning på dette punktet, måtte vi ha snakket om en *sentralisering*, ettersom de fleste gjestespillene foregår på de stedene som på forhånd har det største scenekunsttilbudet.⁵⁰

Når det ikke er den kvantitative effekten på publikumstilbudet som teller, må det være den kvalitative. Her er det flere momenter som er av relevans for publikumstilbudet. Den forutsetningsvis høye *kunstneriske kvaliteten* på gjestespillene representerer uten videre en gevinst for publikum, dvs. både den snevert definerte immanente kvaliteten og den kontekstuelle tilleggs kvaliteten som preger forestillingen som gjestespill.

Som nevnt under avsnittet ”Forestillingen” ovenfor bidrar gjestespill i en viss forstand til å øke *mangfoldet* i scenekunsttilbudet, ettersom tildelingene totalt sett har en god spredning over scenekunstformene. Det er grunn til å tro at økningen i mangfold av scenekunstformer i mange tilfeller er merkbar også på det enkelte stedet. Det er imidlertid uvisst om ordningen bidrar til å øke mangfoldet av scenekunstneriske tradisjoner og retninger. Så langt det lar seg lese ut av datamaterialet, ser ordningen ikke ut til å rette seg mot et særlig stort mangfold av målgrupper. For eksempel ser det ikke ut til at ordningen bidrar til å bedre tilbudet for barn og unge.

Imidlertid vil den vitaliserende effekten gjestespillvirksomheten kan ha for den lokale kulturoffentligheten, komme publikum til del.

Stedet

I forrige kapittel regnet jeg utviklingen av kulturoffentligheter som et mål med gjestespillordningen. I dette ligger den gevinsten som bysamfunnet eller lokalsamfunnet eventuelt har av gjestespillvirksomheten.

⁵⁰ Av 158 søknader gjennom fireårsperioden om støtte til gjestespill som skulle finne sted i Norge, gjaldt hele 125 (eller 80 %) gjestespill i Oslo, Bergen eller Trondheim. Av 78 innvilgede søknader i denne kategorien gjaldt 68 (eller 87 %) gjestespill i de tre storbyene.

Flere informanter understreker betydningen av *utvekslingen mellom byene*. Både Oslo, Bergen og Trondheim har scenekunstmiljøer med tyngde, mangfold og kvalitet, men det synes hittil å ha vært lite utveksling mellom dem. Av datamaterialet framgår det at både søknadene og tildelingene i meget høy grad gjelder disse tre byene (jamfør fotnote 50).

Flere av informantene har lagt vekt på *det internasjonale aspektet*, og vi ser at internasjonal utveksling dominerer både i søknadene og på tildelingslistene: Av 162 innvilgede søknader gjaldt 89 (53 %) internasjonal utveksling (55 ut av landet og 34 inn i landet), og dette gjenspeiler noenlunde fordelingen blant søknadene totalt. Et antall på 55 innvilgede søknader om støtte til utenlandsgjestespill må anses som relativt høyt, når man for eksempel sammenligner med antallet innvilgede søknader om støtte til norske gjestespill *innenlands*, som er 73. Dette synes å bekrefte at den internasjonale siden av gjestespillordningen er viktig. På den andre siden ser det ikke ut til at Kulturrådet prioriterer søknader om internasjonal virksomhet (verken import eller eksport) sterkere enn innenlands gjestespill.

7

GJESTESPILLORDNINGEN I SCENEKUNSTPOLITISK KONTEKST

Som nevnt i innledningen er det tre nivåer i denne evalueringsrapporten. Først har jeg forsøkt å bringe klarhet i gjestespillordningens mål og avgrensninger. Deretter har jeg forsøkt å svare på om virkningen av gjestespillordningen står i forhold til disse målene og avgrensningene. I lys av undersøkelsene på de to første nivåene er det til slutt av interesse å undersøke gjestespillordningens rolle i en videre kulturpolitisk kontekst og se den i sammenheng med de øvrige politiske virkemidlene på scenekunstmrådet. Det er det jeg skal gjøre i dette kapitlet.

Gjestespillordningen retter seg med stor presisjon mot et formål som greit lar seg avgrense fra andre formål i scenekunsten. Gjestespillet er en relativt veldefinert aktivitet. Slik lar også støtteordningen seg relativt lett avgrense fra andre former for offentlig støtte på scenekunstmrådet. Et gjestespill er for det første et *formidlingstiltak*, og som sådan kan det avgrenses fra ethvert drifts- eller produksjonsformål: Gjestespillet forutsetter at det allerede foreligger en ferdigprodusert forestilling som egner seg til nye visninger. Slik Kulturrådet definerer det, er gjestespillet dertil et *ekstraordinært* formidlingstiltak, som kommer i tillegg til det ordinære visningsprogrammet: Det ordinære visningsprogrammet foruset-

tes altså finansiert på annet vis, dvs. gjennom en eventuell driftsbevilgning, gjennom prosjektilskudd fra ulike instanser eller noe annet.

Man kan spørre om en knapphet i de andre tilskuddsordningene kan føre til et press på gjestespillordningen, som dermed strekkes og tøyes for å imøtekomme behov som burde vært dekket på annet hold. Dette kan i så fall føre til at gjestespillordningen likevel ikke helt og holdent virker etter hensikten. Jeg kommer tilbake til dette spørsmålet.

Når forholdet mellom gjestespillordningen og de andre tilskuddsformene skal beskrives, er det naturlig å skille mellom ordninger som retter seg mot de produserende aktørene, og ordninger som retter seg mot arrangører, dvs. mot henholdsvis ”gjester” og ”vertskap”.

Produksjonsstøtte og arrangørstøtte

Flere statlige tilskuddsordninger er rettet mot produksjonsformål. Viktigste er driftstilskuddene til de produserende virksomhetene som defineres som ”faste tiltak” i statsbudsjettet. Blant dem veier de nasjonale og regionale institusjonene tyngst, med et samlet tilskuddsbeløp på 730 mill. kroner i 2002.⁵¹ Andre produserende virksomheter som mottar statstilskudd som faste tiltak, er region- og distriktsoperaene, enkelte virksomheter under post 78 Ymse faste tiltak og noen med tilskudd fra post 74 i kap. 320 Allmenne kulturformål.

Videre kan vi nevne Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst, som er en prosjektstøtteordning for produksjon av scenekunstforestillinger. Avsetningen til støtteordningen var i 2002 på 27 mill. kroner.

Selv om gjestespillstøtten i prinsippet skal gå til de *beste* forestillingene fra inn- og utland, uansett hvem som har produsert dem, har vi i denne rapporten sett flere tegn på at gjestespillordningen i virkeligheten er som skreddersydd for de frie sceniske gruppene:

⁵¹ Beløpet inkluderer avsetningen til Riksteatret.

For dem er gjestespill i utgangspunktet et viktigere element i visningsprogrammet, ettersom de frie gruppene er kjennetegnet ved å ikke disponere egen scene. Scenekunstinstitusjonene har på sin side, i kraft av de substansielle faste statstilskuddene, økonomi til å holde seg med egen scene, og de relativt små gjestespilltilskuddene kan uansett ikke gjøre stort fra eller til på budsjettet. Vi ser dessuten at Kulturrådet selv i en viss grad skiller mellom institusjoner og frie grupper i praktiseringen av ordningen: Ifølge veiledningen for søkere kan bare sistnevnte søke om tilskudd til dekning av ”honorar og prøver i sammenheng med gjenopptaking av forestillinger”, mens institusjonene antas å kunne dekke denne utgiften selv. Videre forbeholder Kulturrådet seg retten til enten å delfinansiere eller fullfinansiere gjestespillprosjektene alt etter aktørenes totaløkonomi. Begge disse avgrensningene ser ut til å skulle sikre at ordningen med sine knappe økonomiske rammer ikke i unødig grad skal kanalisere friske midler til aktører som på forhånd har en sterk økonomi, og som i de fleste tilfeller godt kunne ha finansiert en utvidet gjestespillvirksomhet selv, dvs. institusjonene. I stedet ønsker Kulturrådet å kanalisere de friske midlene til de frie gruppene, og gjestespillordningen omtales da også som et *supplement* til Støtteordningen for fri scenekunst, dvs. som et formidlings- eller distribusjonstiltak skreddersydd for blant annet de forestillingene som er kommet i stand med produksjonsstøtte fra Kulturrådet.

Når det gjelder ordninger som retter seg mot arrangører, må de generelle driftstilskuddene til nasjonale og regionale scenekunstinstitusjoner regnes med også her, i den grad disse institusjonene er arrangører av gjestespill. Ellers veier den statlige tilskuddsordningen for lokale og regionale kulturbygg tungt her. Gjennom denne ordningen gikk det i perioden 1987–2001 over 628 millioner kroner som førstegangstilskudd til i alt 953 kulturbygg i hele landet, herunder mange med førsteklasses scenefasiliteter.⁵² Videre kan vi nevne statstilskuddene til de tre programmerende scene-Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant-Garden, samt statstilskuddet til nettverkssamarbeidet mellom disse tre, kalt Nettverk for Scenekunst – tilskudd som samlet beløp seg

⁵² Vaagland, Andersen og Eide 2002, s. 133.

til 3,8 mill. kroner i 2002. Også enkelte festivaler på scenekunstområdet mottar tilskudd fra Kulturrådet.

I tillegg til de produserende aktørene og arrangørene mottar også noen betydelige formidlingsaktører statstilskudd. De står i en viktig mellomposisjon mellom de produserende aktørene og arrangørene og må tas med i betraktning ved en helhetsvurdering av den formidlings situasjonen som danner konteksten for gjestespillordningen. Det dreier seg om Riksteatret og Norsk Scenekunstbruk, som begge er organisasjoner som bringer scenekunstforestillinger ut til arrangører i hele Norge. Riksteatret er i tillegg en produserende aktør. Denne institusjonen er statens eget turnéteater, med en avsetning på statbudsjettet i 2002 på 84 mill. kroner. Norsk Scenekunstbruk er en formidlingsordning som administreres av de frie sceniske gruppens interesseorganisasjon Danse- og Teatersentrum. Norsk Scenekunstbruks statstilskudd var i 2002 på 2,4 mill. kroner.

I det følgende skal jeg kommentere forholdet mellom gjestespillordningen og de øvrige tilskuddsformene og skiller da mellom følgende tilskuddsformer:

- driftsstøtte til institusjoner
- produksjonsstøtte til frie grupper
- formidlingsordninger
- tilskudd til lokale og regionale kulturbygg
- driftsstøtte til programmerende scener
- festivalstøtte

Gjestespillstøtte og driftsstøtte til institusjoner

Som vi har sett, skal gjestespillordningen bidra til at de aller beste forestillingene utveksles mellom ulike miljøer og steder, og forestillinger fra institusjonene er ikke mindre aktuelle kandidater enn forestillinger fra de frie gruppene. Tvert imot, når en tar i betraktning de store statlige ressursene som hvert år legges ned som driftstilskudd til institusjonene, bør det være en særlig høyt prioritert målsetning å sørge for en bredere visning av de beste forestillingene fra dette feltet.

Imidlertid har vi sett at forestillinger fra institusjonene har en forbløffende liten andel i gjestespillordningen. At det presenteres få søknader fra institusjonene, kan bero på at de i utgangspunktet gjennomfører få gjestespill, samt at tilskuddsbeløpene er for små til å motivere dem til å øke gjestespillaktiviteten. Det er grunn til å tro at det er mange forestillinger på institusjonenes repertoar som har en kvalitet som gjør dem velegnet, og potensielt ettertraktet, som gjestespillforestillinger, og det bør være et prioritert mål å få institusjonene til å reise ut med disse forestillingene.

Videre har vi sett at institusjonene figurerer som *vertskap* i like forbausende få søknader. Dette er et skuffende resultat i lys av målsettingen om å skape en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen generelt og om å styrke formidlingen av fri scenekunst spesielt. Også her er det maktpåliggende å sørge for en bedre utnyttelse av de betydelige midlene som er bundet i de statlige institusjonstilskuddene.

Gjestespillstøtte og prosjektstøtte til frie grupper

Støtteordningen for fri scenekunst er hovedfinansieringskilden for fri scenekunst i Norge. I Kulturrådet omtales gjestespillordningen som et *supplement* til denne ordningen: Førstnevnte går til produksjon, sistnevnte til formidling. Siden tilskudd fra støtteordningen for fri scenekunst forutsetningsvis skal gå uavkortet til produksjon av nye forestillinger, har gruppene ofte hatt store vanskeligheter med å finansiere *visningen* av produksjonene, og gjestespillordningen er her en kjærkommen tilleggsfinansieringskilde (sammen med andre kilder som Utenriksdepartementets scenekunststøtte og Fond for lyd og bilde).

Knappheten i støtteordningen for fri scenekunst (og det faktum at denne ordningen uttrykkelig gjelder *produksjon*), samt knappheten i alternative finansieringskilder for formidlingsvirksomhet, kan forklare den sterke søkningen fra frie grupper til gjestespillordningen. Det er grunn til å tro at de gruppene som har mottatt støtte til mange gjestespill, opplever at gjestespillstøtten utgjør en betydelig andel av den totale finansieringen. I en slik situasjon er

det sannsynlig at gjestespillstøtten i realiteten fungerer som et bidrag til opprettholdelsen av virksomheten i gruppen og ikke som støtte til ekstraordinære aktiviteter. Da er det også rimelig å anta at en styrking av de øvrige ordningene vil lette presset på gjestespillordningen, som dermed i større grad vil kunne fungere etter hensikten.

Nå er det i det hele tatt urealistisk å anta at gjestespillordningen, med sin økonomiske ramme på 2–3 mill. kroner, skal kunne være et vesentlig bidrag til å løse de frie gruppenes formidlingsbehov rent kvantitativt. Selv en betydelig økning av avsetningen til gjestespillordningen vil ikke endre på dette. Hensikten med ordningen er da heller ikke å skape et tilfredsstillende *volum* på formidlingen av fri scenekunst, men snarere å plukke de *beste* forestillingene og sirkulere dem i nye kontekster. Uansett økonomiske rammer for ordningen er det naturlig også i framtida at bare en meget liten prosentvis andel av produksjonene fra det frie feltet – nemlig de aller beste av dem – kommer i betraktning for gjestespillstøtte.

Ikke minst fordi gjestespillordningen i en viss forstand skal være en eksklusiv ordning, er det viktig å undersøke mulighetene for å lette presset på ordningen ved å styrke tilgrensende ordninger i det frie feltet.

Gjestespillstøtte og øvrige formidlingsordninger

Kulturrådet betrakter gjestespillet som et *ekstraordinært* formidlingstiltak og forutsetter dermed at finansieringen av aktørenes ordinære formidlingsvirksomhet allerede er ivaretatt på annet vis. Men det er den bare delvis.

For scenekunstinstitusjonene, som disponerer egen fast scene, er den ordinære visningsvirksomheten godt ivaretatt. Det er riktignok et problem at produksjonene ikke i større grad kan komme et bredere publikum til gode gjennom visninger *utenfor* egen scene, i form av turneer og gjestespill. Virkemidlene til økt aktivitet på dette feltet er – foruten gjestespillordningen – ulike incentiver til turnévirksomhet i egen regi eller i regi av Riksteatret.

For de frie gruppene forholder det seg annerledes. Ettersom de ikke disponerer egen scene, må *all* visning finansieres separat og prosjektvis, og ut over gjestespillordningen finnes det få formidlingsordninger for fri scenekunst. Riktignok ivaretar Norsk Scenekunstbruk og Riksteatret en del av den ordinære formidlingen av produksjonen fra det frie feltet, men de er langt fra tilstrekkelige og dekkende. Scenekunstbruket formidler nesten utelukkende forestillinger for barn og unge i det lille formatet. Riksteatret, som står under sin egen kunstneriske ledelse og driver egenproduksjon i tillegg til å formidle produksjoner fra andre aktører, vil etter sakens natur være interessert i å vedlikeholde en kunstneriske profil også i programmeringen av produksjoner av andre aktører. Det vil dermed alltid være en hovedandel av produksjonene fra det frie feltet som verken hører hjemme i Scenekunstbruket eller i Riksteatret. I tillegg til disse prinsipielle begrensningene ville *kapasiteten* til disse to neppe ha vært stor nok til å være i nærheten av å dekke det samlede formidlingsbehovet i det frie feltet.

I tillegg til tilskuddene til disse formidlingsaktørene kommer mindre avsetninger fra Utenriksdepartementet og Fond for lyd og bilde.

Når det gjelder gjestespillordningen, er det som nevnt ikke bare økonomiske, men også prinsipielle grunner til at den ikke kan utgjøre et betydelig bidrag til å øke totalvolumet på formidlingen fra de frie gruppene. Ordningen skal jo i det hele tatt ikke være et bidrag til å finansiere det ordinære visningsprogrammet.

En styrking av finansieringen av de frie gruppenes normale formidlingsvirksomhet ville bidra til å lette presset på gjestespillordningen.

Gjestespillstøtte og reisestøtte fra UD

I avsnittet *Internasjonalisering av norsk scenekunst* i kapittel 5 drøftet jeg forholdet mellom Kulturrådets og Utenriksdepartementets støtte til scenekunstnernes utenlandsvirksomhet. Jeg konkluderte med at Utenriksdepartementet, som etter sakens natur forfølger

utenrikspolitiske og ikke kulturpolitiske mål i sin støttevirksomhet, er et viktig *supplement* til gjestespillordningen.

Forekomsten av flere finansieringskilder med ulike agendaer og målsettinger er generelt gunstig for kulturlivet idet det bidrar til å motvirke ensretting. Det er riktignok slik at finansieringspartnere og sponsorer i mange tilfeller vil sette instrumentelle mål for sin kulturinnsats, mål som ikke alltid er like relevante for kunstvirksomhetene selv. Men mange ganger vil det være mulig å identifisere områder av felles interesse, slik at finansieringsavtalen kan være like tjenlig for begge parter. Slik forholder det seg etter alt å dømme med Utenriksdepartementets støtte til presentasjon av norsk scenekunst i utlandet.

Det er likevel av grunnleggende betydning at det offentlige tilbyr støttemidler som tildeles på *kunstens egne premisser*. Her er Kulturrådets gjestespillordning et uunnværlig verktøy i internasjonaliseringen av norsk scenekunst, mens andre og mer instrumentelt innrettede tilskuddsformer må betraktes som supplement. Det er imidlertid naturlig at Kulturrådet og Utenriksdepartementet har kontakt med hverandre og koordinerer innsatsen på en hensiktsmessig måte.

Gjestespillstøtte og tilskudd til lokale og regionale kulturbygg

Vi har sett at også kulturhusene figurerer som vertskap i forbauende få søknader om gjestespillstøtte. Ved siden av nettet av dedikerte scenebygg som disponeres av scenekunstinstitusjonene (se eget avsnitt ovenfor), er den omfattende infrastrukturen av lokale og regionale kulturhus den viktigste sceniske ressursen i et nasjonalt perspektiv. Staten gjør hvert år meget store investeringer i denne infrastrukturen, og det må være en høyt prioritert kulturpolitisk målsetting å sørge for at den utnyttes på en allsidig og allmennyttig måte. Gjestespillordningen er her en liten, men prinsipielt betydningsfull brikke.

Gjestespillene alene vil under ingen omstendigheter kunne oppta særlig mye av den enorme kapasiteten som ligger i de hundrevis av kulturhus rundt om i landet. Men i kraft av den sterke vekten som ligger på *kvalitet og utveksling* i gjestespillordningen, kan gjestespillforestillingene bli et desto mer markant innslag. Selv om publikumsgrunnlaget for scenekunst ikke er like stort overalt, vil det alltid kunne vekke oppsikt når de beste scenekunstforestillingene som er å oppdrive i inn- og utland, blir vist på den lokale arenaen. Nettopp kulturhusene bør være sentrale arenaer for utveksling og kommunikasjon mellom ulike kulturoffentligheter, nasjonalt og internasjonalt. Gjestespillordningen vil kunne være et betydningsfullt bidrag til å åpne kulturhusene for denne oppgaven.

Gjestespillstøtte og driftsstøtte til programmerende scener

Vi har sett at mer enn en fjerdedel av de samlede midlene som er tildelt fra gjestespillordningen i fireårsperioden, har gått til arrangementer som involverer de tre programmerende scenene Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset AvantGarden (eller nettverkssamarbeidet mellom dem). Det er ingen tvil om at gjestespillstøtten representerer et vesentlig bidrag til opprettholdelsen av den løpende virksomheten i disse institusjonene.

Det er ikke unaturlig at nettopp disse tre institusjonene figurerer såpass sterkt i gjestespillordningen. De driver i hovedsak ikke med egenproduksjon av scenekunstforestillinger, men er basert dels på samproduksjoner med ulike aktører, dels nettopp på en utstrakt gjestespillvirksomhet. De er sentrale aktører i formidlingen av produksjoner fra det frie feltet i Norge, samtidig som de er hovedaktører i internasjonaliseringen av norsk scenekunst.

Sett fra disse institusjonenes side kan gjestespillene imidlertid knapt regnes som ekstraordinære visninger (selv om de måtte være det for gjestene). Det er derfor ikke rimelig at de skal ha en så stor prosentvis andel i Kulturrådets gjestespillordning som de har i

dag. I stedet burde deres behov for offentlig støtte tilgodeses med større generelle driftstilskudd, særlig fra lokale og regionale myndigheter, men også fra staten.

Gjestespillstøtte og festivalstøtte

En annen fjerdedel av de samlede gjestespillmidlene i fireårsperioden gikk, som vi har sett, til festivaler, både rene scenekunsthvaler og andre festivaler. Noen av festivalene har fått så mange tilskudd at gjestespillstøtten blir å oppfatte som et viktig bidrag til opprettholdelsen av virksomheten. Heller ikke for festivalene kan gjestespill regnes som ekstraordinære visninger, og deres grunnleggende finansieringsbehov burde i enkelte tilfeller vært ivaretatt gjennom generelle festivaltilskudd i stedet for gjennom gjestespillordningen. Også i finansieringen av disse festivalene har særlig lokale og regionale myndigheter et ansvar, men også staten. Et mulig virkemiddel er opprettelse av en nasjonal festivalstøtteordning for scenekunst under Norsk kulturråd. Tilskudd fra denne ordningen bør i så fall forutsette medvirkning fra regionale eller lokale myndigheter.

8

OPPSUMMERING OG TIL- RÅDINGER

Mål og avgrensninger

I denne evalueringen har det vært lagt stor vekt på å bringe klarhet i gjestspillordningens mål og avgrensninger (kapittel 5). Kulturpolitiske tiltak retter seg gjerne mot ideelle mål som det er vanskelig å definere og operasjonalisere, og sammenhengen mellom mål og virkemidler kan være kompleks og vanskelig å gjennomskue. Derfor er de offisielle målformuleringene mange ganger veldig knappe og vage.

Målet med gjestespillordningen er for eksempel kort og godt å ”styrke formidlingen av norsk scenekunst med høy kunstnerisk kvalitet både innenlands og utenlands”. I virkeligheten er dette like mye et virkemiddel som et mål.

Jeg har tolket gjestespillordningen slik at hovedmålet er å bidra til *en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst*. For å skape en slik utvikling er det ifølge Kulturrådet nødvendig å skape mer dynamikk og utveksling, og man mener at gjestespillvirksomhet kan bidra til det. Gjestespillordningen er altså riktignok en formidlingsordning, men hovedmålet er kvalitet.

Dermed setter Kulturrådet på en interessant måte fokus på den tette *sammenheng* mellom kvalitet og formidling, en sammenheng som ellers er lite belyst i kulturpolitikken. Men dette viktige punktet kommer ikke fram i Kulturrådets offisielle hovedmålformulering og heller ikke i rådets øvrige kommunikasjon med omverdenen. En av anbefalingene i denne rapporten er derfor at Kulturrådet i større grad bør ha tillit til at de faglige begrunnelsene man opererer med internt, også bærer i offentligheten. Slik kan Kulturrådet også bidra sterkere til en kvalifisert og faglig fundert offentlig debatt om mål og virkemidler i kulturpolitikken.

I stedet kan den gjeldende målformuleringen få en til å tro at gjestespillordningen, som formidlingsordning, kan bidra til en merkbart *kvantitativ økning av publikumstilbudet* av scenekunst. Det kan også være skapt forventninger om at ordningen kan bidra vesentlig til å *skape en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen* i Norge og dermed blant annet bidra til å løse *de frie gruppenes formidlingsproblem*, altså det problemet som opprinnelig var med og motiverte opprettelsen av ordningen. Evalueringen konkluderer med at disse generelle formidlingsmålene bare kan betraktes som sekundære mål med gjestespillordningen, og at de dessuten bare oppfylles i meget begrenset grad. Mer om det nedenfor.

Endelig kan *internasjonalisering* regnes som et selvstendig mål for gjestespillordningen. Det legges stor vekt på betydningen av det internasjonale aspektet både i Kulturrådet og blant søkerne.

Virkninger

Evalueringen konkluderer med at den implisitte forventningen om at gjestespillvirksomhet skal bidra til oppnåelse av hovedmålet – *en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst* – synes velbegrunnet, selv om evalueringen ikke kan gi noe dokumentert svar på om ordningen allerede har hatt en virkning på dette punktet. Evalueringen konkluderer imidlertid med at ordningen i dag er slik *innrettet* at den med sannsynlighet bidrar til en langsiktig kvalitativ utvikling i scenekunsten.

Denne vurderingen er basert på en analyse av formidlingsbegrepet som viser at formidling ikke bare er et spørsmål om distribusjon og promotering av et publikumstilbud. Formidling er en hermeneutisk prosess som bringer et tilgrunnliggende verk i kontakt med nye resepsjonshorisonter. Denne prosessen er det som konstituerer det kommunikative rommet hvor kvaliteten defineres og utvikles. Gjestespillordningen ser ut til å være basert på erkjennelsen av at *kvalitet utvikles gjennom formidling*, og evalueringen støtter denne vurderingen.

Den Kulturrådsstøttede gjestespillvirksomheten bidrar også utvilsomt til å styrke *publikumstilbudet*, men det er snakk om en *kvalitativ* styrking, ettersom volumet på gjestespillvirksomheten er for lite til å gi noen merkbart kvantitativ styrking av tilbudet. Også med den nødvendige økningen av de økonomiske rammene for ordningen vil den rent kvantitative virkningen være marginal. Men virkningen av å sirkulere *de aller beste forestillingene* fra inn- og utland til utvalgte arenaer i Norge gir selvsagt en klar kvalitativ gevinst for publikum. I evalueringen legges det også vekt på å beskrive gjestespillvirksomhetens betydning for vitaliseringen og utviklingen av den lokale kulturoffentligheten der gjestespillene finner sted.

Håpet om å skaffe de frie gruppene bedre formidlingsmuligheter kunne i utgangspunktet se ut til å være langt på vei oppfylt, ettersom det viser seg at de aller fleste søknadene (og tildelingene) gjelder produksjoner fra disse gruppene. Men volumet på den Kulturrådsstøttede gjestespillvirksomheten er som sagt totalt sett så beskjedent at det ikke er riktig å si at den innebærer en betydelig kvantitativ styrking av formidlingen av produksjoner fra det frie feltet. Gjennom gjestespillordningen realiseres det kun om lag ti innenlands gjestespill med norske frie sceniske grupper hvert år. Også her er det eventuelt den *kvalitative* virkningen av å sirkulere de aller beste forestillingene som eventuelt slår til. Ordningen er bevisst rettet mot formidlingen av de aller beste forestillingene og vil derfor nødvendigvis måtte ha et eksklusivt preg uansett hvilke finansielle rammer som settes for den. Derfor er det også nødvendig å se på andre virkemidler for å få et tilfredsstillende volum på

formidlingen av produksjonene fra det frie feltet. Mer om det i neste avsnitt.

Når det gjelder målet om å *skape en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen*, er volumet på gjestespillvirksomheten også her for lite til å ha noen umiddelbar kvantitativ virkning, særlig ettersom bare et meget lite mindretall av de gjennomførte gjestespillene hittil har foregått på de scenene man særlig ønsker å skape en bedre utnyttelse av, nemlig de dedikerte scenene som institusjonene disponerer, samt de lokale og regionale kulturhusene. Det er nødvendig å få opp disse gruppenes andel i gjestespillordningen, noe som igjen vil kreve en økning av rammene for ordningen. Mer om det nedenfor. I dagens situasjon er det grunn til å håpe at de fåtallige gjestespillene som tross alt gjennomføres på institusjonsscenene og i kulturhusene, kan representere et lite bidrag til en *langsiktig* endring og åpning av programmeringen på disse scenene.

Gjestespillordningen er et hovedvirkemiddel i myndighetenes arbeid for *internasjonalisering* av norsk scenekunst, og i praktiseringen av ordningen har dette vært viet stor oppmerksomhet. Det er grunn til å tro at ordningen særlig er av stor betydning for de aktørene som har mottatt støtte til flere internasjonale arrangementer, og som dermed har fått støtte i oppbyggingen av en internasjonal karriere. Likeledes er det åpenbart at ordningen har hatt stor betydning for de norske arrangørene som har mottatt flest tilskudd til gjestespill fra utlandet, for eksempel de programmerende scenene for fri scenekunst i Oslo, Bergen og Trondheim.

Det er av grunnleggende betydning at det finnes en offentlig støtteordning for internasjonal utveksling som opererer ut fra *kunstpolitiske* mål og fordeler støttemidler på kunstens egne premisser. I lys av dette kan Utenriksdepartementets støtte til samme formål – en støtte som etter sakens natur rettes etter utenrikspolitiske mål – bare være et supplement.

Søkningen til ordningen har vært stor gjennom hele den fireårsperioden som rapporten omtaler. I gjennomsnitt har 53 % av søk-

nadene blitt innvilget. Dette er en relativt høy innvilgningsprosent, særlig når vi tar de strenge kvalitetskravene i betraktning. Når det likevel er riktig å hevde at ordningen har uinnløste potensialer, er det særlig med tanke på alle de søknadene som *ikke* er sendt inn.

Når det gjelder gruppen *gjester*, ser vi at det er svært få søknader som gjelder gjestespill med forestillinger fra scenekunstinstitusjonene. Det er ikke dristig å anta at en betydelig andel av institusjonenes produksjoner er av en slik kvalitet at de kan egne seg som gjestespill. Likevel er det åpenbart at gjestespilltilskuddene, som er relativt knappe, ikke alene greier å motivere sceneinstitusjonene til å øke gjestespillvirksomheten. Den kulturpolitiske signaleffekten av ordningen ser heller ikke ut til å ha hatt noen umiddelbar virkning på institusjonene. Det er altså nødvendig å finne supplerende virkemidler for å stimulere institusjonene til økt gjestespillaktivitet.

Når det gjelder gruppen *vertskap*, er scenekunstinstitusjonene svært dårlig representert også her. Nettet av dedikerte scenebygg som scenekunstinstitusjonene disponerer, er uten tvil den viktigste sceneressursen både i et lokalt og et nasjonalt perspektiv, og i kraft av den høye kompetansen er institusjonene veritable ressurs- og kompetansesentre. Med tanke på Kulturrådets ønske om å bidra til en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen er det maktpåliggende å stimulere institusjonene til i langt større grad å stille seg til rådighet som vertskap for gjestespill fra aktører uten egen scene.

Videre er også kulturhusene meget svakt representert i gjestespillordningen. Kulturhusene representerer en like viktig ressurs som de dedikerte scenebyggene, både i kraft av sitt store antall, i kraft av den gode regionale spredningen, som gjør det mulig å tenke seg gjestespillarrangementer på hundrevis av steder rundt i hele Norge, og i kraft av de sceniske fasilitetene som i mange av de større kulturhusene er upåklagelige. Det er nødvendig å aktivisere denne ressursen sterkere i forhold til gjestespillordningen.

Videreutvikling av gjestespillordningen

Evalueringen konkluderer med at sammenhengen mellom mål og virkemidler i gjestespillordningen er god, og at ordningen må betraktes som veldefinert og spisset. Ordningens fokus på kvalitet og utvikling står meget godt i forhold til statens generelle hovedmål i kulturpolitikken og scenekunstopolitikken.

Det er likevel grunn til å anbefale Kulturrådet å foreta en ny gjennomtenkning av målene med ordningen. For det første bør hovedmålet – å *skape en kvalitativ utvikling i norsk scenekunst* – reddykkes og tydeliggjøres. Det er i den anledning nødvendig å minne seg om at ordningen *ikke* kan være et vesentlig bidrag til oppnåelse av generelle formidlingsmål, ettersom ordningen retter seg mot en prosentvis meget liten andel av scenekunstproduksjonen, nemlig de aller beste forestillingene. Man kan således ikke forvente at ordningen skal gi en generell *kvantitativ styrking av publikumsstilbudet* av scenekunst i Norge. Likeledes er ordningen for liten og eksklusiv til å representere et betydelig bidrag til å *skape en bedre utnyttelse av den sceniske infrastrukturen* i Norge. Av samme grunn kan ordningen heller ikke være et hovedvirkemiddel til en generell *kvantitativ styrking av formidlingen av fri scenekunst*. Til disse formålene må staten finne alternative hovedvirkemidler. I gjestespillordningen kan de i høyden være sekundære mål.

Det er all grunn til å oppfordre Kulturrådet til å fortsette å vektlegge det internasjonale aspektet, både når det gjelder støtten til norske aktører som ønsker å bygge opp en internasjonal virksomhet, herunder ikke minst institusjonene, og når det gjelder import av det beste i internasjonal scenekunst til Norge. I forbindelse med eksporten er det nødvendig å sørge for en god samordning med Utenriksdepartementets scenekunststøtte.

Likeledes er det grunn til å anbefale Kulturrådet å *kommunisere* målene med gjestespillordningen tydeligere til omverdenen. Erkjennelsen som ordningen bygger på, at det er en nær sammenheng mellom kvalitet og formidling, kan berike den offentlige kulturdebatten langt ut over det som gjelder gjestespillordningen.

Det er på den andre siden nødvendig å forebygge en oppfatning – i kulturoffentligheten og blant de kulturpolitiske aktørene – om at det kan forventes en merkbar måloppnåelse i forhold til de nevnte generelle formidlingsmålene.

Også søkerne har nytte av å bli minnet om den fulle faglige begrunnelsen for ordningen, slik at det blir klart for alle at ordningen ikke tilbyr støtte til den ordinære virksomheten, men til *ekstraordinære aktiviteter*, nemlig gjesteforestillinger med scenekunst av eksepsjonell kvalitet.

Når det gjelder kommunikasjonen for øvrig, bør Kulturrådet gjøre en sterkere innsats for å lokke fram gode søknader fra flere aktører. Særlig er scenekunstinstitusjonene og de lokale og regionale kulturhusene oppsiktsvekkende dårlig representert i søknadsbun-
kene.

Det er for det første nødvendig å aktivisere scenekunstinstitusjonene sterkere som *gjesteaktører* i inn- og utland. Institusjonene produserer en rekke forestillinger som egner seg som gjestespill. Men utsiktene til å bli tildelt et tilskudd på snaut 60 000 kroner ser ikke ut til å være noen tilstrekkelig motivasjon. For at gjestespillstøtten skal bli et mer tungtveiende argument for institusjonene, burde kanskje tilskuddene vært høyere, men på den andre siden gir dette dårlig ressursutnyttelse dersom vi forutsetter at kvaliteten er like høy hos mer lettmotiverte aktører. Informasjonsarbeid og kompetansebygging, for eksempel i regi av Norsk Teater- og Orkesterforening, kan være et godt virkemiddel. Et annet tiltak er å knytte mer konkrete betingelser til de statlige institusjonstilskuddene, dvs. å forutsette at de nåværende årvisse driftstilskuddene i prinsippet skal dekke en viss gjestespillvirksomhet i inn- og utland.

Det er grunn til å anta at en økt gjestespillaktivitet fra institusjonenes side vil bidra til en bedre måloppnåelse i forhold til hovedmålet om en kvalitativ utvikling av norsk scenekunst så vel som i forhold til målene om kvalitativ styrking av publikumstilbudet og vitalisering av de lokale kulturoffentlighetene. Ikke minst vil gjes-

tespillordningen kunne bety mye for *internasjonaliseringen av institusjonsfeltet*.

For det andre er det nødvendig å gjøre en ekstra innsats for å tilrettelegge de sentrale delene av den sceniske infrastrukturen – scenekunstinstitusjonene og kulturhusene – bedre for gjestespill.

Når det gjelder *institusjonene*, er det økonomiske insentivet en utilstrekkelig motivasjonsfaktor også på dette punktet. Også her kan tilskuddsnivået i gjestespillordningen være utslagsgivende, og det er mulig at større tilskudd kan bidra til å øke antallet gjestespill på institusjonsscenen. Det er imidlertid vanskelig å forestille seg at et gjestespillarrangement koster institusjonen vesentlig mer enn en egenproduksjon, og økonomiske incentiver kan i så fall synes å være bortkastet. Også på dette punktet bør man vurdere informasjonsarbeid og kompetansebygging i regi av Norsk Teater- og Orkesterforening. Ikke minst her kan det være et legitimt og effektivt virkemiddel å knytte mer konkrete betingelser til driftstilskuddet.

I forbindelse med *kulturhusene* skulle man tro at det økonomiske bidraget fra gjestespillordningen ville bli oppfattet som et kjærkomment tilskudd til en ofte anstrengt økonomi, men heller ikke gjestespill som skal finne sted i et kulturhus, vil nødvendigvis få fullfinansiering fra Kulturrådet, og arrangementet kan derfor komme til å representere en netto utgift. Her kan det være nødvendig å tilby en mer dekkende finansiering. For øvrig skyldes kulturhusenes manglende engasjement som arrangører av gjestespill og søkere til gjestespillordningen kanskje også mangel på kompetanse. Det er i dagens situasjon relativt få eksempler på at kulturhusene står i en levende og informert relasjon til de profesjonelle scenekunstmiljøene, og det kan her være nødvendig å iverksette informasjons- og kompetansebyggingstiltak, for eksempel i regi av Norsk KulturhusNettverk. Det er grunn til å tro at en styrket gjestespillordning vil kunne gi et betydelig bidrag til utviklingen av norske kulturhus som arenaer for en levende lokal kulturoffentlighet og for nasjonal og internasjonal kommunikasjon og utveksling.

For å lette presset på gjestespillordningen og dermed bidra til at den kan fungere etter hensikten, kan det være klokt å se nærmere på de øvrige statlige virkemidlene i scenekunstopolitikken.

Evalueringen konstaterer at halvparten av alle tilskuddsmidlene fra gjestespillordningen går til arrangører som har få alternative finansieringskilder. Det er grunn til å tro at disse arrangørene hadde lagt beslag på en mindre andel dersom de hadde en tilstrekkelig grunnfinansiering. En fjerdedel av tilskuddsmidlene går til arrangementer i regi av de tre programmerende scenene for fri scenekunst i Bergen, Oslo og Trondheim (BIT Teatergarasjen, Black Box Teater og Teaterhuset Avantgarden), en annen fjerdedel går til festivaler med scenekunstprogram. Begge gruppene gir etter alt å dømme vesentlige bidrag til utveksling og kvalitetutvikling i norsk scenekunst, og de er ubestridte hovedaktører i den internasjonale utvekslingen. Evalueringen konkluderer med at disse aktørene bør tilgodeses med større generelle driftstilskudd, særlig fra lokale og regionale myndigheter, men også fra staten. Dette vil ventelig bidra merkbart til å lette presset på gjestespillordningen.

Siden ordningen retter seg mot ekstraordinære formidlingsaktiviteter, må man tilse at de *ordinære* formidlingsaktivitetene er ivarettatt. Det er de ikke for de frie sceniske gruppene, som verken disponerer egne scenefasiliteter eller har økonomiske midler til å leie slike. For disse gruppene er gjestespillordningen den eneste formidlingsstøtteordningen, noe som gjenspeiles tydelig på søkerlistene. Det er en viktig konklusjon i denne evalueringsrapporten at gjestespillordningen ikke er eller kan være et hovedvirkemiddel i arbeidet med å styrke formidlingen av fri scenekunst, og det er her nødvendig å finne alternative virkemidler.

Det er her mulig å vurdere flere ulike tiltak. Man kan vurdere å øke avsetningen til støtteordningen for fri scenekunst og samtidig oppheve kravet om at tilskuddene fra denne ordningen kun skal gå til produksjonsformål og ikke til visning og formidling. Dette vil samtidig kreve økte rammer for ordningen, som allerede er underfinansiert.

Man kan også vurdere å opprette en turnéstøtteordning til å dekke behovet for finansiering av det ordinære visningsprogrammet.

Endelig kan man vurdere å opprette en ordning med generelle, årlige driftstilskudd for utvalgte frie grupper, dvs. driftstilskudd som skal dekke produksjon av forestillinger så vel som den ordinære visningsvirksomheten. Slike driftstilskudd vil måtte ha en tidsramme på fra tre til fem år og være knyttet til en prosedyre for periodisk evaluering ved avslutningen av avtaleperioden. Det er grunn til å tro at en slik ordning først og fremst ville være aktuell for de aktørene som i dagens situasjon får mest støtte fra de statlige ordningene (støtteordningen for fri scenekunst og gjestespillordningen). Disse ordningene ville dermed avlastes. En slik driftsstøtteordning har vært drøftet på flere hold. Både Kulturrådet og Danse- og Teatersentrum har gått inn for at det opprettes en slik ordning.

Det må betraktes som en gunstig virkning av en slik støtteordning at den kan styrke den generelle finansieringen av produserende aktører som har vilje og kompetanse til selv å utforme og administrere et komplett visningsprogram. En styrking av den generelle støtten til slike aktører vil bidra til en ansvarliggjøring og profesjonalisering av det frie feltet når det gjelder formidling, noe feltet synes å være modent for, ikke minst i en situasjon hvor formidling i så høy grad står på den kunstneriske og ikke bare den kulturpolitiske agendaen.

I en slik ny og opprustet kontekst vil gjestespillordningen på en enda mer treffsikker måte kunne rettes mot det egentlige formålet – å realisere flere ekstraordinære visninger av ekstraordinære forestillinger.

Imidlertid er det nødvendig å utvide de økonomiske rammene for gjestespillordningen i seg selv. Det er et stort uinnløst potensial i ordningen, ikke bare i kraft av de velbegrunnede søknadene som ikke ble innvilget, men også i kraft av de kategoriene av gjestespill det hittil ikke i særlig grad er søkt om støtte til, men som kan komme til realisering i framtida. Dersom man lykkes i arbeidet

med å trekke scenekunstinstitusjonene og kulturhusene sterkere med i gjestespillvirksomhet, vil tilstrømningen av gode søknader øke meget raskt.

Vedlegg 1 tabeller

Tabell 10. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0324 Teater- og operaformål

		(i 1 000 kr)		
Post	Betegnelse	Regnskap 2002	Saldert budsjett 2003	Forslag 2004
01	Driftsutgifter	103 704	82 696	87 426
70	Nasjonale institusjoner	470 214	494 417	525 353
71	Region-/landsdelsinstitusjoner	175 529	182 260	188 976
73	Region- og distriktsopera	15 349	15 948	16 982
78	Ymse faste tiltak	26 959	29 570	33 581
90	Kjøp av aksjer		50	
	Sum kap. 0324	791 755	804 941	852 318

Tabell 11. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0324 Teater- og operaformål, post 70 Nasjonale institusjoner:

		(i 1 000 kr)	
		2003	2004
	Den Nationale Scene	72 640	75 083
	Den Norske Opera	206 563	227 477
	Det Norske Teatret	101 909	105 337
	Nationaltheatret	113 305	117 456
	Sum	494 417	525 353

Tabell 12. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0324 Teater- og operaformål, post 71 Region-/landsdelsinstitusjoner:

		(i 1 000 kr)	
		2003	2004
	Agder Teater	10 795	11 158
	Carte Blanche	13 523	13 977
	Haugesund Teater	4 377	4 524
	Hedmark Teater	7 405	7 654
	Hordaland Teater	5 772	5 966
	Hålogaland Teater	17 728	18 554
	Nordland Teater	12 526	13 092
	Rogaland Teater	32 089	33 166
	Sogn og Fjordane Teater	10 260	10 823
	Teater Ibsen	13 514	13 968
	Teatret Vårt	11 905	12 305
	Trøndelag Teater	42 366	43 789
	Sum	182 260	188 976

Tabell 13. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0324 Teater- og operaformål, post 73 Region- og distriktsopera:

	(i 1 000 kr)	
	2003	2004
Musikkteater i Bodø	536	554
Opera Nordfjord	536	554
Operaen i Kristiansund	7 172	7 414
Ringsakeroperaen	925	956
Steinvikholm Musikkteater	731	755
Trønderoperaen	1 008	
Opera Nord	520	537
Opera Sør	520	537
Opera Vest	1 766	1 826
Musikkteatret i Trondheim	779	
Vest Norges Opera	1 455	1 503
Regionopera i Trondheim		2 346
Sum	15 948	16 982

Tabell 14. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0324 Teater- og operaformål, post 78 Ymse faste tiltak (beløpene er tilskudd i 2003)

	(i 1 000 kr)
Tiltak	Tilskudd 2003
Akershus teater	500
Bergen Internasjonale Teater	913
Black Box Teater	872
Brageteatret	2 478
Circa Teater	500
Døvetolking av teaterforestillinger	291
Gratis daglig trening (freelance, prof. dansere)	872
Nettverk for scenekunst	1 420
Nordland teater, husleie	²⁾
Norsk Amatørteaterråd	6 799
Norsk Dramatikkfestival	411
Norsk forening for figurteater/Unima Norge	347
Norsk Scenekunstbruk	2 485
Oslo Dansensemble	1 039
Scene for dans	³⁾
Senter for dansekunst	1 860
Teaterhuset Avant Garden	600
Tegnspårkteatret	6 960
Vestlandske Teatersentrum	930
Sum:	29 277

Tabell 15. Statsbudsjettet for 2004: kap. 0320 Allmenne kulturformål, post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd, scenekunsttilskuddene (tilskudd i 2003)

Tiltak	(i 1 000 kr) Tilskudd 2003
ASSITEJ/Norsk Barne- og Ungdomsteaterforum	345
ASSITEJs barne- og ungdomsfestival	79
ASSITEJs internasjonale generalsekretariat	100
Buskerud Teater	658
Danse- og teatersentrum	1 792
Det Åpne Teater	3 419
Figurteatret i Nordland	4 196
Grenland Friteater	515
Landsforbundet Teatrets Venner	272
Marked for scenekunst, Sandefjord	159
Nordic Black Theatre, inkl. utviklingsprosjekt for ungdom	3 598
Nord-Trøndelag Teater	2 106
Norsk Revyfaglig Senter	1 408
Per Gynt Stemnet	227
Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival	317
Scenehuset i Oslo, husleie	390
Stellaris Danseteater	497
Østfold Teaterverksted	734
Sum:	101 475

Tabell 16. Økonomiske nøkkeltall for scenekunstinstitusjonene.⁵⁴

(i 1 000 kr)

Institusjon	Drifts- skostnad	Statlig driftstil- skudd	Regionalt drifts- tilskudd	Egen- inntekt	Drifts- resultat	Års- resultat	Egen- kap. pr. 31.12.02
Agder Teater ²⁾	27 743	10 390	4 599	7 931	-2 180	-2 393	-2 278
Carte Blanche	20 817	13 014	6 019	2 036	420	766	870
Den Nationale Scene	86 354	69 990		13 699	-2 665	-1 398	4 837
Den Norske Opera	241 693	193 723		40 146	-529	1 580	1
Det Norske Teatret	130 028	99 152		22 632	1 646	2 048	15 733
Haugesund Teater	5 866	4 213	2 197	727	1 271	1 272	712
Hedmark Teater	12 707	7 127	3 947	925	-208	-77	227
Hordaland Teater	8 684	5 555	2 405	1 231	577	674	996
Hålogaland Teater	28 981	17 063	7 313	5 010	405	1 016	2 100
Nationaltheatret	149 098	107 349		40 469	720	105	9 632
Nordland Teater	19 506	12 056	5 168	2 399	117	500	1 871
Rogaland Teater	55 033	30 995	13 359	9 446	-1 233	931	14 375
Sogn og Fjordane Teater	15 927	9 875	4 233	1 121	-343	-296	-330
Teater Ibsen	19 472	13 007	5 574	1 635	745	978	685
Teatret Vårt	20 087	11 458	4 912	3 953	260	271	1 098
Trøndelag Teater	71 453	40 776	17 476	13 466	325	1 564	9 210
Sum	913 449	645 743	77 202	166 826	-672	7 541	59 739

⁵⁴ Kilde: St.prp. nr. 1 (2003-2004), s. 91.

Tabell 17. Virksomhetstall for scenekunstinstitusjonene.⁵⁵

Institusjon	Antall oppsetninger		Antall forestillinger		Publikumsbesøk		Antall årsverk pr. 31.12	Av disse kunstnerisk
	2001	2002	2001	2002	2001	2002	2002	2002
Agder Teater	36	30	318	372	70 156	83 780	52	17
Carte Blanche	9	8	45	67	7 058	15 445	26	18
Den Nationale Scene	27	22	561	525	90 154	92 889	160	60
Den Norske Opera	27	34	171	184	155 479	129 825	405	225
Det Norske Teatret	19	24	555	568	158 049	136 850	214	62
Haugesund Teater	15	14	203	115	35 280	12 475	3,5	0
Hedmark Teater	24	16	155	127	22 306	17 048	22	13
Hordaland Teater	9	8	227	263	20 548	27 873	9	0
Hålogaland Teater	7	10	248	161	38 127	32 618	36	16
Nationaltheatret	23	24	673	775	162 720	180 027	229	74
Nordland Teater	18	22	239	309	25 910	35 840	27	11
Riksteatret ²⁾	15	15	628	615	90 846	144 192	92	27
Rogaland Teater	16	16	431	485	58 606	81 847	95	33
Sogn og Fjordane Teater	24	21	187	269	24 150	31 001	25	14
Teater Ibsen	8	10	241	202	25 751	26 122	25	12
Teatret Vårt	10	10	367	248	34 895	39 306	27	11
Trøndelag Teater	13	21	411	497	84 987	82 717	140	50
Sum	300	305	5 660	5 782	1 105 022	1 169 855	1 588	643
Sum justert for samarbeid ³⁾	291	294	5 590	5 692	1 093 638	1 152 025		

¹⁾ Statlige tilskudd til samiske kulturtiltak ble i 2002 overført til Sametinget. Det rapporteres derfor ikke om Beavivás Sámi Teáhter i tabellen.

²⁾ Tallene for Riksteatret i 2002 inkluderer også den aktivitet som ble formidlet fra andre teatre/frie grupper.

³⁾ Når teatrene samarbeider om oppsetninger, rapporterer begge institusjoner om tilknyttede resultater. I 2002 samarbeidet teatrene om 11 oppsetninger med 88 forestillinger og et publikumstall på 17 830.

Vedlegg 2 dokumenter



Tilskudd til gjestespill

Veiledning for søkere

Tilskuddsordningen er en del av Norsk kulturfond, som blir forvaltet av Norsk kulturråd.

Formål

Målet med tilskuddsordningen er å styrke formidlingen av norsk scenekunst med høy kunstnerisk kvalitet både innenlands og utenlands. Målet er videre å få presentert det beste av norsk scenekunst for viktige utenlandske miljø, og å få viktige utenlandske forestillinger til Norge.

Hva kan det søkes støtte til?

Det kan søkes støtte til gjestespill. Et gjestespill er i denne sammenheng en forestilling som blir presentert utenfor produksjonsenhets eget teater/område og utenfor vanlig turnévirksomhet.

Tilskuddet vil vanligvis kun dekke deler av utgiftene ved gjestespillet, men i visse tilfeller kan utgiftene fullfinansieres.

Hvem kan søke?

Ordningen omfatter både den «frie» og den institusjonaliserte scenekunsten, norske gjestespill i og utenfor Norge, og utenlandske gjestespill i Norge.

Ordningen er åpen for to slags søkere:

- Norske arrangører av gjestespill tilknyttet kulturhus, teater og festivaler i Norge.
- Norske produksjonsenheter med forestillinger som er invitert til gjestespill i eller utenfor Norge.

Vilkår for tilskudd

- For å kunne søke må det foreligge en intensjonsavtale mellom arrangør og produksjonsheter.
- Forestillingen det søkes tilskudd til skal ha hatt premiere.
- Kvalitetsmessige kriterier skal ligge til grunn for tilskuddet, og det legges blant annet vekt på kunstnerisk nivå, målsetting, egenart og originalitet.

Arrangørens og produksjonsenhets totaløkonomi er med på å bestemme størrelsen på tilskuddet.

Institusjoner kan søke om tilskudd til reiseutgifter, opphold, diett. Frie produksjonsenheter kan søke om tilskudd til reiseutgifter, opphold, diett, honorar og prøver i sammenheng med gjenopptaking av forestillinger.

Kunngjøring

Tilskuddsordningen for gjestespill blir kunngjort i Norsk lysingsblad og et utvalg av landets største aviser i sammenheng med hovedutlysingen av midler fra Norsk kulturfond.

Ordningen har ellers ingen bestemt søknadsfrist. Søknadene blir behandlet fortløpende i utvalgs- og rådsmøtene.

Søknaden

Søknaden skal være skriftlig og skal sendes i syv eksemplarer til Norsk kulturråd. Midlertidig søknad på faks eller e-post **skal** etterfølges av en signert originalsøknad.

Søknaden skal ha følgende opplysninger:

- Navn, adresse, kontonummer og organisasjonsnummer til søkeren (arrangør eller produksjonsheter), og navnet til den som har det samlede ansvaret for økonomi, planlegging og gjennomføring av gjestespillet.

Litteratur og kilder

Kilder

Norsk kulturråd: *Formidling av scenekunst – gjestespill. Notat av Halldis Hoaas og Jon Tombre 04.09.98*

Norsk kulturråd: *Gjestespill: problemstillinger knyttet til formidling av scenekunst*, internt notat v/ Jon Tombre 12.05.98

Norsk kulturråd: *Tilskudd til gjestespill. Veiledning for søkere*, <http://www.kulturrad.no/> (17.11.03)

St.meld. nr. 48 (2002–2003) Kulturpolitikk fram mot 2014

St.prp. nr. 1 (2002–2003) for budsjetterminen 2003

St.prp. nr. 1 (2003–2004) for budsjetterminen 2004 Litteratur

Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by? scenekunstformidling på 90-tallet to forsøksprosjekt og to tenkemåer*, Oslo: Norsk kulturråd, 2000.

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

Anne-Britt Gran og Donatella De Paoli: *Teaterorganisering – En tverrfaglig tilnærming*, Arbeidsnotat fra Handelshøyskolen BI nr. 27, Oslo: Handelshøyskolen BI, 1991.

Dag Hallberg: *Bokslut för scenkonst*, Stockholm: Statens Kulturråd, 2003.

Karen Hannah, Jørn Langsted og Charlotte Rørdam Larsen: *Ønskekvist-modellen: kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*, Århus: Klim, 2003.

Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt: organisering av kunstnerisk virksomhet Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998*, Oslo: Norsk kulturråd, 1999.

Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.): *Kunst, kvalitet og politikk [: rapport fra Kulturrådets årskonferanse 2000*, Oslo: Norsk kulturråd, 2001

Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid* om norsk kultursamarbeid med utlandet, Oslo: Norsk kulturråd, 1997.

Jorid Vaagland, Torhild Andersen og Trude Hella Eide: *I hus med kulturen evaluering av den statlige tilskuddsordningen til lokale og regionale kulturbygg*, ØF-rapport nr. 12/2002, Lillehammer: Østlandsforskning 2002.

Om forfatteren

Jørgen Langdalen (f. 1961) er mag. art. i musikkvitenskap med en studie av den venetianske 1600-tallsoperaen, og arbeider for tiden med en doktorgradsavhandling om operakomponisten Gluck. Han har ellers arbeidet innenfor den offentlige kulturforvaltning, og virker nå som frittstående konsulent og utreder på kulturpolitikkfeltet. Langdalen har også bidratt til forskningsfeltet kunst/næringsliv og underviser for tiden i kultur og ledelse ved Bedriftsøkonomisk Institutt (BI).

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evaluerings-prosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Oversikt over begge skriftseriene finnes på www.kulturrad.no/publikasjoner

Hvordan bestille?

Notatene utgitt før 2000 er utgått. Notatene fra 37 er tilgjengelige i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmesider, www.kulturrad.no.