



# Operasjon operanasjon

Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater

OLA K. BERGE, ÅSNE DAHL HAUGSEVJE, MARI TORVIK HEIAN, OLE MARIUS HYLLAND

TF-rapport nr. 381

2016

**Tittel:** Operasjon operanasjon  
**Undertittel:** Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater  
**TF-rapport nr:** 381  
**Forfatter(e):** Ola K. Berge, Åsne Dahl Haugsevje, Mari Torvik Heian, Ole Marius Hylland  
**Dato:** 30. mars 2016  
**ISBN:** 978-82-7401-945-4  
**ISSN:** 1501-9918  
**Pris:** 200,- (Kan lastes ned gratis fra [www.telemarksforskning.no](http://www.telemarksforskning.no))  
**Framsidedfoto:** [www.pixabay.com/](http://www.pixabay.com/)  
**Prosjekt:** Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater  
**Prosjektnr.:** 20151200  
**Prosjektleder:** Ola K. Berge  
**Oppdragsgiver(e):** Kulturdepartementet

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

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



**Ola K. Berge** er kulturviter med utdanning fra Høgskolen i Telemark. Berge har vært ansatt som kulturforsker ved Telemarksforskning siden 2009. Han har arbeidet flere år med eksport og internasjonali-  
sering av norsk musikk. Berge har erfaring fra forskning og utredning innenfor flere ulike kunst- og  
kulturpolitiske emner, blant annet Nordisk Ministerråds og Innovasjon Norges kulturarbeid. Han har  
publisert flere artikler som tematiserer det norske musikkfeltet, bl.a. copyrights spørsmål knyttet til  
populærmusikk. Berge er for tiden i ferd med å avslutte en doktorgrad om norsk utenrikskulturelt  
arbeid med fokus på UD's kulturpolitikk.



**Mari Torvik Heian** er sosiolog med utdanning fra Universitetet i Bergen. Heian har vært ansatt ved  
Telemarksforskning siden 2005 og har erfaring fra diverse forskningsprosjekter og evalueringer både  
på kulturområdet og på andre forskningsområder. Hun har arbeidet med både kvalitative intervjuer  
og analyser av kvantitative data. Siden 2007 har hun hatt kulturpolitikk som sitt forskningsområde,  
blant annet gjennom to store kunstnerkarundersøkelser, og er i ferd med å fullføre en doktorgrad  
om norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold.



**Åsne Dahl Haugsevje** er kulturviter med utdanning fra Universitetet i Bergen. Haugsevje har arbei-  
det som forsker ved Telemarksforskning siden 2013. Hun har erfaring fra forskning og utredning  
innenfor flere ulike kunst- og kulturpolitiske emner, blant annet kultur for barn og unge, kunstpoli-  
tikk, regional filmpolitikk, museum og kulturnærings. Haugsevje har tidligere arbeidet ved Høgskole-  
n i Telemark, knyttet til kulturstudiet, og har også erfaring fra kommunal sektor.



**Ole Marius Hylland** er kulturhistoriker med utdanning fra Universitetet i Oslo. Han har hovedfag i  
folkloristikk og skrev sin doktoravhandling i kulturhistorie om folkeopplysning på 1800-tallet.  
Tidligere har han blant annet arbeidet som foreleser ved Universitetet i Oslo og som seniorrådgiver  
i ABM-utvikling (Statens senter for arkiv, bibliotek og museum). Hylland har arbeidet ved Tele-  
marksforskning siden 2008 og er forsker 1 og fagkoordinator for kulturområdet ved instituttet. Han  
har skrevet flere artikler om kulturpolitiske og kulturhistoriske emner, blant annet om Fremskritt-  
partiets kulturpolitikk, om dårlig kvalitet i kunst, og om begrepet egenverdi.

# Forord

Kulturdepartementet utlyste i juni 2015 en evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget, og denne rapporten er resultatet av evalueringen. Arbeidet er gjennomført i perioden oktober 2015 – april 2016.

Fem forskere ved Telemarksforskning har arbeidet med dette oppdraget. Ola K. Berge har vært prosjektleder, mens Åsne Dahl Haugsevje, Mari Torvik Heian, Ole Marius Hylland og Heidi Stavrum har vært prosjektmedarbeidere. De fire førstnevnte har skrevet rapporten, mens Heidi Stavrum har fungert som diskusjonspartner underveis og var en viktig bidragsyter særlig i en tidlig fase av evalueringsarbeidet.

En stor del av det empiriske materialet som danner grunnlaget for denne rapporten, består av kvalitative intervjuer. Vi vil takke alle våre informanter for at de har vært villige til å bruke av sin tid og dele sine erfaringer med oss. Vi vil særlig takke ledelsen ved de ti operainstitusjonene som alle bidro profesjonelt og helhjerta, flere på kort varsel. Til slutt vil vi takke vårt ekspertpanel som på en profesjonell måte bidro til et kritisk blikk på kvalitet i det norske operafeltet. Til sist vil vi takke vår oppdragsgiver, Kulturdepartementet, for konstruktivt samarbeid og god dialog underveis.

Bø, 4. mai 2016

Ola K. Berge

Prosjektleder



# Innhold

English summary .....	7
<b>1. Innledning.....</b>	<b>8</b>
1.1 Opera i den norske kulturpolitikken.....	8
1.2 Evalueringens mandat og problemstillinger .....	10
1.3 Kunnskapsstatus.....	11
1.4 Metode og datainnsamling .....	14
1.5 Rapportstruktur .....	17
<b>2. De regionale opera- og musikkteaterinstitusjonene .....</b>	<b>19</b>
2.1 Organisering og finansiering.....	19
2.2 Institusjonenes formål.....	22
2.3 Repertoar og kunstnerisk personale 2010-2015 .....	23
2.3.1 Repertoar .....	24
2.3.2 Kunstnerisk personale – regi, musikalsk ledelse og rollebesetning .....	29
<b>3. Kvalitet, tilgjengelighet, samarbeid, forankring og rekruttering .....</b>	<b>32</b>
3.1 Hva er opera? .....	32
3.2 Operafeltets ulike kretsløp.....	34
3.3 Lokale virkeligheter og institusjonsidentitet.....	35
3.4 Kvalitetsforståelser i operafeltet.....	39
3.5 Amatør – profesjonell .....	47
3.6 Operafeltets infrastruktur .....	48
3.7 Profesjonaliseringens pris.....	51
<b>4. De ulike institusjonene .....</b>	<b>54</b>
4.1 Regionopera .....	54
4.1.1 Bergen Nasjonale Opera.....	54
4.1.2 Opera Sør.....	57
4.1.3 Nordnorsk Opera og Symfoniorkester .....	59
4.1.4 Trondheim Symfoniorkester / TSO Musikkteater.....	61

4.2	Distriktsopera .....	63
4.2.1	Opera Trøndelag .....	63
4.2.2	Opera Nordfjord .....	65
4.2.3	Operaen i Kristiansund .....	67
4.2.4	RingsakerOperaen.....	69
4.2.5	Opera Østfold .....	71
4.2.6	OscarsborgOperaen.....	73
5.	Oppsummering og konklusjoner .....	76
	Referanser .....	83

# English summary

This publication presents and analyses the findings from an evaluation of the Norwegian regional opera field, empirically focusing on ten institutions that receive grants directly from the Norwegian Ministry of Culture. The Ministry of Culture commissioned the project.

The project's mandate was to produce knowledge about the Norwegian regional opera field in a relatively broad sense, as the existing research literature is scarce. However, two overarching research questions were particularly instructive for the research: *Are the opera institutions important and relevant to their local and regional communities?* and, *Do regional Opera and Musical Theatre productions attend to the government's aim about high artistic quality?* The two questions reflect quite directly the two explicit requirements that comes with governmental funding, to produce accessible opera of high quality.

The evaluation covers ten regional institutions that roughly divide into two groups: Four of them – *The Arctic Philharmonic*, *Trondheim Symfoniorkester (TSO music theatre)*, *Bergen National Opera*, and *The Regional Opera Company - Opera Sør* – are regarded *regional* institutions, located in four larger cities across Norway. Six institutions – *Ringsakeroperaen*, *OscarsborgOperaen*, *Opera Østfold*, *Opera Nordfjord*, *Operaen i Kristiansund* and *Opera Trøndelag* – are regarded *district* institutions, located in smaller places across Norway, some in quite rural areas. Where the regional institutions mostly are fully professional (both administratively and artistically), and with the ambition of performing opera of national or international quality standard, the district operas are based on professional-amateur cooperation.

The overall conclusion of the evaluation is that the answer to both questions is yes. This conclusion, however, comes with a comprehensive note to oneself, to remember and acknowledge the role local conditions play for the institutions' capability to individually keep up to the standards that are expected.

The ten institutions relate to very different local and regional realities. The different contexts constitutes not only what is realistic to produce at the different places, but also what is desirable to achieve. With the governmental funding, comes both explicit and implicit requirements and expectations, most prominently regarding quality and the institutions capacity of having regional and local impact. The study shows that the opera institutions on this basis constantly make choices and priorities, some of which are specifically context sensitive. Some of these choices involve a challenging act of balancing partly conflicting objectives, e.g. between the goal of achieving high artistic quality and involving amateurs, pivotal for maintaining local enthusiasm, or between the goal of developing the opera genre and to cultivate and maintain the interest of the local/regional audience.

# 1. Innledning

Da Stortinget 15. juni 1999 vedtok at det skulle oppføres et operahus i Bjørvika, var dette en virkeliggjøring av en 100 år gammel drøm. Sjelden har en kulturpolitisk sak vekket så stor interesse i norsk offentlig samfunnsdebatt. Å bygge et nytt operahus forutsatte en stor statlig investering, og operadebatten dreide seg om prioritering og fordeling innad på kulturfeltet, mellom samfunnssektorer og ikke minst mellom Oslo og resten av landet (Røyseng 2000:7f). Stortinget besluttet denne dagen ikke bare å bygge et nytt operahus i Oslo, men også å styrke operavirksomheten i landet for øvrig. Vedtaket er i ettertid ofte referert til som «dobbelvedtaket», og hadde følgende ordlyd:

- Vedtak 511: Det bygges et nytt operahus med lokalisering i Bjørvika. Operahusprosjektet gjennomføres uavhengig av den videre vei- og byutvikling og med basis i en særskilt reguleringsplan.
- Vedtak 512: Det utvikles en modell for opera- og ballettformidling i Norge innen ferdistillelsen av det nye operahuset.<sup>1</sup>

I ettertid er det stilt spørsmål ved om det i det hele tatt ville vært politisk gjennomførbart å bygge dette operahuset, uten samtidig å vise konkret at man også ville satse på opera utenfor Oslo (Badendyck 2008:8). I dag, 17 år etter dobbelvedtaket, får 10 operainstitusjoner utenfor Oslo statlig støtte gjennom satsingen på region- og distriktsopera, og det produseres opera i alle landsdeler.

Denne rapporten presenterer resultatene fra evalueringen av den helhetlige kulturpolitiske satsingen på region- og distriktsopera og musikkteater. Betegnelsen musikkteater benyttes gjerne som en fellesbetegnelse for alle typer teater som har musikk som bærende element, og omfatter både opera, ballett, operette og musikal m.m.<sup>2</sup> Betegnelsen brukes gjerne også mer snevert, som et synonym for musikal.<sup>3</sup> Musikkteaterbegrepet er således ikke entydig og avklart, noe som også er vår erfaring gjennom arbeidet med denne evalueringen. Vi har heller ikke selv tatt sikte på å avklare begrepet nærmere, og vil i rapporten for enkelthets skyld ofte referere til opera, uten at dette er ment å utelukke musikal som sjanger. Før vi gir en nærmere beskrivelse av vårt mandat, vil vi sette opera (og musikkteater) inn i en større kulturpolitisk kontekst.

## 1.1 Opera i den norske kulturpolitikken

---

Opera og musikkteater er en del av den norske scenekunstpolitikken, og scenekunst har vært et sentralt område både for kulturpolitikken og for den kulturpolitiske forskningen helt siden begge disse størrelsene med noen rett kan sies å ha blitt etablert. Det statlige økonomiske engasjementet i kulturproduksjon og -distribusjon, og dermed starten på en kulturpolitikk i snever forstand, startet imidlertid for scenekunstens del relativt sent. Faste statlige tilskudd til teatre ble ikke innført før siste halvdel av 1930-tallet (Dahl og Helseth 2006, Frisvold 2005). Siden denne begynnelsen har bevilgninger til og støtteordninger for scenekunst utgjort et viktig område for nasjonal kultur-

---

<sup>1</sup> Stortinget 15. juni 1999, Nytt operahus (II), St.prp. nr. 48 (1998-99), Innst. S. nr. 213 (1998-99).

<sup>2</sup> Jf. Store norske leksikon, <https://snl.no/musikkteater>

<sup>3</sup> Jf. Wikipedia, <https://no.wikipedia.org/wiki/Musikal>



politikk. Innretningen på scenekunstopolitikken har samtidig gjennomgått noen viktige endringer i denne perioden, særlig gjennom at nye former for tiltak eller støtte har kommet til. Scenekunstopolitikken har utviklet seg fra kun å være en institusjonell støtte til nasjonale institusjoner, til å inkludere demokratiserende tiltak, utdanning, scenekunst utenfor institusjonene («fri scenekunst») m.m.

Det kan identifiseres noen hovedgrunner til at scenekunst har spilt en så vidt sentral rolle for kulturpolitikken. For det første ble scenekunst og dramatikk vurdert som vesentlig i en periode hvor det var viktig å etablere nasjonale institusjoner og et nasjonalt, norsk kulturliv. Den nasjonsbyggende funksjonen til scenekunst var dermed viktig. Med det ble det også bygget opp institusjoner og bygg som fremdeles er viktige og kostnadskrevende poster på det norske kulturbudsjettet. Selv om det riktignok var svært begrenset med økonomisk støtte fra myndighetene i denne nasjonsbyggende perioden, var den politiske interessen og offentlige diskusjonen rundt teatrenes rolle likevel vesentlig (jf. Dahl og Helseth 2006:88ff, Frisvold 1980). Det har i mange år også vært bred politisk enighet om betydningen av disse institusjonene. For det andre var scenekunst i etableringen av en sosialdemokratisk kulturpolitikk i etterkrigsårene vurdert som et viktig område for demokratisering av kultur. Riksteatret ble opprettet i 1948 som den første av de kulturelle riksinstitusjonene, og ble etablert ved Lov om Riksteatret. Denne loven beskriver institusjonens formål slik: «Riksteatret har til føremål å fremja arbeidet med å føra dramatisk kunst ut til folket i bygd og by og på andre tenlege måtar å auka kjennskapen til god dramatisk kunst.» Formuleringen har det samme hovedinnholdet som Teaternevnden av 1935 også representerte i sitt forslag om et mulig riksdekkende teater. Nevnden beskrev viktigheten av et slikt teater på denne måten: «Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stillede samfundsklasser, eller for befolkningen i våre største byer» (i Dahl og Helseth 2006:205).

Ved etableringen av Den Norske Opera & Ballett (DNO&B) i 1958 ble også denne institusjonen vurdert som en riks-institusjon, med et ansvar for å spre operakunsten ut til det norske folk. (Dahl og Helseth 2006). Dette ansvaret ligger fremdeles til DNOs virksomhet og bør sees i sammenheng med arbeidet med distrikts- og regionoperaer.

Et tredje moment som forklarer scenekunstens sentrale kulturpolitiske stilling er knyttet til denne kunststartens vedvarende økonomiske utfordringer. Scenekunststartene er spesielt arbeidsintensive og vanskelige å rasjonalisere teknologisk. Den amerikanske kulturøkonomen Baumol har analysert og gitt navn til dette fenomenet (jf. Baumol og Bowen 1968). Den såkalte Baumol's disease betegner hvordan enkelte former for (kultur)produksjon ikke lar seg effektivisere, og dermed over tid vil måtte kreve stadig økte tilskudd, så fremt kulturarbeidernes lønn skal følge den generelle lønnsutviklingen (jf. Løyland og Ringstad 2007). Et vanlig eksempel på dette er at en strykekvartett fremdeles krever fire musikere for å fremføres. Både strykekvartetter og teaterstykker, så vel som operaer, har et begrenset potensial for rasjonalisering. Scenekunstsektoren har vært preget av en serie økonomiske kriser fra mellomkrigstiden og fram til en fast institusjonsstøtte ble etablert på 1960-tallet (jf. Dahl og Helseth 2006, Frisvold 2005:45ff, Gladsø et. al. 2004). Skulle scenekunsten overleve økonomisk, måtte den etter hvert ha en eller annen permanent form for ekstern støtte. Scenekunsten har generelt vært en viktig driver for etableringen av en offentlig kulturpolitikk.

I nyere tid har særlig spørsmålet om de økende utgiftene til pensjonskostnader fått mye oppmerksomhet, særlig for en stor institusjon som DNO&B. Dette eksemplifiserer hvordan Baumols sykdom stadig er aktuell, og hvordan kostnader til det ikke-kunstneriske arbeidet kan gå på bekostning av ressurser til det kunstneriske arbeidet.

På mange måter har kunstformen opera fått en særegen stilling innenfor den norske kulturpolitiske debatten, og da særlig som symbol. Opera (og til dels ballett) har gjerne blitt brukt som eksempel på en kunstform som er både smal og kostbar, og dermed som en kunstform hvor subsidiebehovet er særlig høyt. Diskusjoner om operakunsten i Norge har nødvendigvis også vært knyttet spesielt til den langvarige prosessen frem mot åpningen av et nytt operahus i Bjørvika i 2008 (jf. Røyseng 2000). Operakunst og operahus har dermed ofte fremstått som en form for lakmestest på hvor aktører plasserer seg i det kulturpolitiske feltet, siden opera rent faktisk representerer et ytterpunkt blant kulturtiltak med et visst gap mellom antall kroner som bevilges til opera og antall som sier de har besøkt en operaforestilling. I kulturbarometeret for 2012 oppgir 8% at de har besøkt en operaforestilling sist år; den minst besøkte av de 11 kulturtilbudene i SSBs statistikk (Vaage 2013).

Samtidig er det gjerne slik at når opera kommer opp som tema i kulturpolitisk debatt, er det gjerne Operaen i bestemt form, altså DNO&B og operahuset i Bjørvika man snakker om. Det er en markant forskjell mellom den offentlige synligheten til den nasjonale operaen og til de regionale operatiltakene. Et interessant aspekt ved denne problemstillingen, som vil vies oppmerksomhet i evalueringen, er den forskjellen det potensielt kan være mellom oppfatningene av opera som elitekultur og den lokale forankringen og det lokale eierskapet som er noe av formålet til arbeidet med distrikts- og regionoperaer.

Den statlige satsingen på distrikts- og regionopera berører mange velkjente kulturpolitiske problemstillinger: forholdet mellom nasjonal og regional kulturproduksjon, forholdet mellom amatørbasert og profesjonell kultur, organisering av scenekunst, forholdet mellom faste ansettelses og frilansvirksomhet m.m. Dette er problemstillinger som går igjen i en rekke utrednings- og evalueringsprosjekter som er gjennomført de siste årene, og som også er viet stor plass i denne rapporten.

## 1.2 Evalueringens mandat og problemstillinger

---

Vårt utgangspunkt for denne evalueringen er de overordnede problemstillingene som er formulert i mandatet fra Kulturdepartementet. Her etterspørres svar på

- Om distrikts- og regionoperaene gjennom operaproduksjon og ev. annen aktivitet når mål om tilgjengelighet og høy kunstnerisk kvalitet, ev. bidrar til å utvikle operasjangeren.
- Om ulike typer samarbeid og nettverk som er etablert mellom operavirksomhetene og eventuelle andre aktører kan sies å bidra ytterligere til måloppnåelse.
- Om distrikts- og regionoperaene er godt forankret i lokalsamfunnet/regionen.
- Om region- og distriktsoperaene fungerer som rekrutterings- og utviklingsarena for utøvere og andre relevante kunstneriske fagpersoner (regissører, scenografer, kostymedesignere etc.).

Videre sies det at det særlig skal legges vekt på:

- Rollen nettverket OperaNorge spiller for økt samarbeid og nettverksbygging og mål om høy kunstnerisk kvalitet.
- Om etablerte strukturer for samarbeid og overføring av kompetanse og ressurser mellom aktørene i opera- og musikkteaterfeltet i regionen fungerer godt nok eller om det er forbedringspotensial.

- Om innlemming av opera- og musikkteatertiltakene i symfoniorkestrene har bidratt til å styrke tilbudet av opera og musikkteater i disse regionene.
- I hvor stor grad frivillige involveres i opera- og musikkteatervirksomheten i regionene.
- Ev. andre effekter av samproduksjoner.

I disse problemstillingene, i bakgrunnsdokumenter og styringsdokumenter for denne satsingen, ser vi at det er ambisiøse mål som settes for den regionaliserte operavirksomheten. Bl.a. står det under Kap. 324 Scenekunstformål/Kap. 323 Musikkformål i Kulturdepartementets proposisjon til Stortinget for 2015–2016:

Bevilgningene under kapitlet bygger opp under departementets overordnede mål om å bidra til at alle kan få tilgang til kunst og kultur av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse.

Målene for bevilgningene til scenekunstformål/musikkformål i 2016 er å legge til rette for produksjon, formidling og etterspørsel av ulike scenekunst/musikkuttrykk. (s. 95 og 99)

I vårt arbeid med evalueringen har vi forsøkt å operasjonalisere disse målene og vår analyse dreier seg nettopp rundt hvorvidt disse målene nås og eventuelt kombineres. Vi vil også diskutere hvorvidt det ligger potensielle motsigelser i disse målene, hvilket alltid er en fallgrube når mange og ambisiøse mål sammenstilles.

### 1.3 Kunnskapsstatus

---

Før vi presenterer våre analyser av det empiriske materialet i evalueringen, er det nødvendig å spørre: hva vet vi om norsk scenekunst, og om den nasjonale og den regionale operaens plass innenfor denne? Vi vet ganske mye om det førstnevnte og ganske lite om det sistnevnte. I så måte er vårt håp at den foreliggende evalueringsrapporten om det norske region- og distriktsoperafeltet, i tillegg til å besvare konkrete spørsmål knyttet til forvaltningen av rundt 70 millioner statlige kulturkrone, også vil utgjøre et vesentlig bidrag til den svært sparsommelige litteraturen om opera på regionalt og lokalt nivå.

Den kulturpolitiske forskningen på, og kulturanalytiske behandlingen av norsk scenekunst mer allment har gjerne tatt utgangspunkt i det man har antatt at er et sett med kjennetegn for organisering og praksis innenfor dette kunstfeltet. Disse kjennetegnene kan oppsummeres i følgende fire punkter:

- 1) Scenekunstinstitusjonene er *hybride* organisasjoner, med en blanding av kunstnerisk, administrativ og økonomisk ledelse.
- 2) Scenekunstinstitusjonene er *hierarkiske* organisasjoner, der mye makt over ettertraktede goder – særlig repertoarvalg og rollebesetning – er samlet hos et fåtall, som regel hos en enkeltperson.
- 3) Det er en eksplisitt eller implisitt, reell eller fiktiv motsetning mellom institusjonell og såkalt fri scenekunst, både i forhold til kunstneriske resultater, finansiering og kulturpolitisk rolle.
- 4) Scenekunstfeltets arbeids- og utdanningsmarked, kan sies å være preget av helt særlige forhold mellom tilbud og etterspørsel.

En hovedkategori av relevant litteratur om scenekunst knytter scenekunsten til kulturpolitikk enten i form av en mer generell analyse av scenekunstopolitikk eller i form av utredninger eller evalu-

eringer knyttet til spesifikke tiltak. Her utgjør evaluerings- og utredningslitteraturen en vesentlig andel. Denne har gjerne kommet til på bestilling fra Norsk kulturråd eller andre, og der evalueres særlig finansieringsordninger og tiltak (Bergsgard og Røyseng 2001, Hylland et. al. 2010, Hylland og Mangset 2011, Hylland og Røyseng 2014, Røyseng og Stavrum 2007) eller organisasjoner/institusjoner (Arnestad 2005, Langdalen 2005a, Langdalen 2005b).

Mer overordnede analyser og behandlinger av norsk scenekunstpolitikk finner man for det første i stortingsmeldinger og offentlige utredninger om scenekunst. De mest relevante fra de siste årene er NOU 2002:8 *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst* og St.meld. nr. 32 (2007-2008) *Bak kulissene*. Disse behandler generelle premisser og prinsipper. Mandatet til scenekunstutvalget i 2002 lød blant annet slik: «Utvalget skal med utgangspunkt i hovedmålene [for kulturpolitikk på scenekunstheltet] vurdere om dagens struktur av institusjoner og frie grupper, finansieringsordninger, eierskap og andre eksterne rammebetingelser samt institusjonsinterne forutsetninger er godt nok innrettet for å nå målene for området.» Dette innebar blant annet å vurdere hvordan «kvalitet» skal forstås i scenekunstsammenheng, samt «fremme forslag til tiltak for å fremme, vurdere og belønne høy kvalitet». I Engerutvalgets *Kulturutredning 2014* (NOU 2013:4) ble også den kulturpolitiske tilstanden til scenekunsten behandlet. Utvalget påpeker at scenekunstsektoren har fått en betydelig økning i kulturpolitisk støtte, uten en tilsvarende vekst i produktiviteten.

Det finnes også relevant akademisk forskningslitteratur om scenekunst og scenekunstpolitikk i bred forstand. Røysengs doktoravhandling (2007) om forholdet mellom kunstnerisk autonomi og økonomisk-administrative forhold i ledelse av scenekunstinstitusjoner er et toneangivende bidrag på feltet. Telemarksforskings forskningsprosjekt om kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner utgjør også relevant bakgrunnsforskning for en evaluering som denne (Kleppe et. al. 2010, Mangset et. al. 2012). Videre har en stor andel generelle arbeider om norsk scenekunstpolitikk de siste årene kommet i form av master- og hovedoppgaver. Dette gjelder særlig innenfor teatervitenskap, der en serie oppgaver har analysert hvordan statlige føringer i form av bevilgninger, stortingsmeldinger m.m. preger den faktiske scenekunsten. Wist-Kirkemo (2011) har skrevet om hvordan repertoaret ved Nationalteatret påvirkes av statlig støtte, Næss (2011) og Haga (2010) har skrevet om diskursiv makt i definisjoner av kunstnerisk kvalitet, Høigilt (2010) og Velure (2006) har skrevet om det møtet som foregår mellom kunstnerisk virksomhet og kulturpolitiske føringer (jf. også Andersen 2011, Jenssen 2009).

Litteraturen om distrikts- og regionalopera er som nevnt langt mer sparsommelig i omfang. Mye av den generelle litteraturen nevnt over er anvendelig og relevant for en analyse av region- og distriktsopera, men samtidig er mye av denne operavirksomheten organisert på måter hvor ikke analyser f.eks. av institusjonsteatre og fri scenekunst har direkte overføringsverdi.

Det finnes likevel noen relevante bidrag. En av disse er en konferanserapport fra 2000: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge* (Gran 2000). I denne presenteres en rekke regionale institusjoner/tiltak for regional opera- og ballettproduksjon, deriblant flere av de institusjonene som i dag får midler over scenekunstkapitlets post 73. Oversikten er gammel og delvis utdatert, men er relevant som historisk bakgrunnsmateriale.

En nyere gjennomgang og analyse finnes i en masteroppgave i teatervitenskap om operapolitikk: *Opera, geografi og kjærlighet* (Badendyck 2008). I denne foretas en systematisk gjennomgang og sammenligning av de ulike operainstitusjoner i Norge, og Badendyck deler operafeltet inn i nasjonal, regional og distriktsopera. Gjennomgangen er svært relevant for denne evalueringen.

Videre finner man relevant forskningslitteratur av kulturhistorisk eller kulturanalytisk karakter. Et interessant eksempel er Vigdis Aunes doktorgradsavhandling fra NTNU fra 2010, med tittelen *Det lokalhistoriske spillet som kultur-estetisk praksis for ungdom* (2010). Avhandlingen analyserer hvilke drivkrefter som får ungdom til å slutte opp om lokale kulturhistoriske spel, med empirisk utgangspunkt i operaoppsetningen Olav Engelbrektsson i regi av Opera Trøndelag, en av institusjonene som evalueres i foreliggende rapport. Nettopp slektskapet mellom lokalhistoriske spel og distriktsopera, er et av forholdene innen region- og distriktsoperafeltet som tematiseres og problematiseres i analysedelen.

Evalueringslitteraturen som foreligger på scenekunstmrådet bør dessuten nevnes. Når det gjelder påvirkninger på det lokale og regionale planet, foreligger det en tidligere evaluering av en operaoppsetning på Fredriksten festning, gjennomført av Østlandsforskning i 2005 (Ericsson og Vaagland 2006). Denne konkluderte svært positivt og optimistisk for de økonomiske ringvirkningene av denne oppsetningen. Evalueringen av forsøksprosjektet AdOpera! (Røyseng og Stavrum 2007) handler også om regionale forhold knyttet til scenekunst- og operaproduksjon. AdOpera! var et kulturrådsfinansiert prosjekt som hadde som målsetting å styrke moderne opera og kunstnerisk nyskaping innen operakunsten over hele landet. Evalueringen av prosjektet konkluderte med at man langt på vei hadde lyktes med å utvikle og forbedre arbeidet med moderne opera i et nasjonalt perspektiv. Nettverksmodellen som lå til grunn for organiseringen av prosjektet samsvarer god med den desentraliserte strukturen som ellers preger norsk kulturpolitikk. Likevel markerte prosjektet gjennom sitt fokus på profesjonelle miljø og profesjonelt produksjonsarbeid en avstand til samarbeid mellom amatører og profesjonelle, som ellers er et karakteristisk trekk ved mye av den regionale operavirksomheten i landet. Spenningen mellom kunstnerisk nyskaping, profesjonell produksjonskompetanse og amatørbasert virksomhet og samarbeid er utforsket ytterligere også i den foreliggende evalueringen.

De senere årene har det videre blitt iverksatt en serie scenekunstevalueringer på initiativ fra Kulturdepartementet, og evalueringen av region- og distriktsopera bør naturlig nok sees i lys av disse. Særlig interessant er evalueringen av Den Norske Opera & Ballett (Røyseng et. al. 2015). Tidligere har sammenlignbare evalueringer blitt gjennomført av Nationaltheatret og Sogn og Fjordane teater m.fl. Mest relevant er trolig evalueringen av Kristiansand symfoniorkester og Opera Sør: *I takt med tiden* (Cranner et. al. 2015). Sistnevnte rapport har et visst overlapp med mandatet for evalueringen av distrikts- og regionoperaene, men er først og fremst et sentralt bidrag for vurderingen av Opera Sør spesielt.

I en evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater er det også nødvendig å forholde seg til relevant kunnskap om kulturpolitiske forhold og strukturer mer allment, særlig knyttet til forholdet mellom nasjonal, regional og lokal kulturpolitikk, slik dette arter seg i Norge og i Norden. I Norge har man fra etterkrigstiden og fram til i dag bygd opp en sterkt desentralisert kulturforvaltning, og det har vært og er et overordnet kulturpolitisk mål å spre kunst og kultur av god kunstnerisk kvalitet til alle i befolkningen (jf. Dahl og Helseth 2006, Mangset 1992, Vestheim 1995). Dette gjelder også for scenekunstheltet, der institusjoner som Riksteateret, de regionale institusjonsteatrene og Den kulturelle skolesekken er aktører som særlig har bidratt til å oppfylle slike mål. De politiske målene og ønskene om å produsere og formidle kvalitetskunst til alle i hele landet kan imidlertid stå i motsetning til det som av forskere identifiseres som en sterk hierarkisering og sentralisering av makt og anerkjennelse på kunstfeltet. Mangset (Mangset 1998, 2013:23ff) har for eksempel identifisert en systematisk ulikevekt på kunstfeltet mellom sentrum og periferi. Dette gjelder særlig knyttet til forståelser av kvalitet og kunstnerisk makt. De mest prestisjetunge kunstinstitutionene, de mest feirede kunstnerne, de mest autoritative kritikerne, de viktigste kulturfinansieringskildene og de tyngste kulturpolitikkerne befinner seg alle i sentrum, helst i

hovedstaden. Nesten halvparten av Norges profesjonelle kunstnere - langt flere enn befolkningen for øvrig bor i Oslo-regionen (Oslo og Akershus) (Elstad og Pedersen 1996, Heian et. al. 2008, Heian et. al. 2015).

I *Kulturutredningen 2014* tegnes også et tvetydig bilde av utviklingen i det lokale og regionale kulturlivet i Norge (NOU 2013:4, kap 12.31). På én side beskrives et lokalt kulturliv med stor aktivitet og høy publikumsdeltakelse. På en annen side fortelles det om en kultursektor under press og om institusjoner i det lokale kulturlivet som mangler kapasitet og ressurser til å utføre sine definerte oppdrag. I utredningen vises det til at statlige aktører som Norsk kulturråd og Kulturdepartementet i løpet av det siste tiåret har fått en forsterket rolle som utviklingsaktører og finansierer også lokalt og regionalt, men at sterkere statlige føringer også potensielt bidrar til å binde opp de regionale aktørenes handlingsrom. Utvalget avdekker i forlengelsen av dette et behov for å forbedre dialogen og samhandlingen mellom ulike kulturpolitiske forvaltningsnivå, slik at man unngår tendensen til at det økte statlige engasjementet i realiteten oppfattes som politisk sentralisering.

De svenske kulturpolitikkforskerne Blomgren og Johannisson (2014) er inne på noe av det samme, i det de påpeker at det også i Sverige er utfordringer både knyttet til forholdet mellom nasjonale og regionale kulturpolitiske aktører, og til hvordan regionale kulturpolitiske aktører skal legitimere sin tilstedeværelse og etablere en tydelig posisjon i det kulturpolitiske feltet. Blomgren og Johannisson konkluderer med at til tross for at det også i Sverige har vært gjort sterke forsøk på å styrke det regionale kulturpolitiske nivået, er det fortsatt slik at de regionale aktørene og institusjonene først og fremst oppfattes som instrumenter for å gjennomføre statlig sanksjonert kulturpolitikk (2014:58,59).

Denne generelle diskusjonen om utfordringer og muligheter knyttet til forholdet mellom nasjonal og regional kulturpolitikk og hvordan dette potensielt kan påvirke kunstnerisk utvikling og kvalitet i ulike deler av kulturfeltet, er høyst relevante perspektiver også i den foreliggende evalueringen av region- og distriktsopera/musikkteater.

## 1.4 Metode og datainnsamling

---

Kulturdepartementet beskriver hovedformålet med evalueringen på denne måten (vår uthevning):

Formålet med evalueringen av distrikts- og regionopera/musikkteater er å skaffe kunnskap om opera- og musikkteaterfeltet regionalt. Det skal undersøkes om satsingen på distrikts- og regionopera bidrar til å **styrke regionene som kulturelle sentra** og om opera- og musikkteaterproduksjonen regionalt ivaretar regjeringens mål om **høy kunstnerisk kvalitet**.

Formålet med evalueringen er med andre ord todelt: Den skal på den ene siden undersøke operainstitusjonenes (og produksjonens) evne til å styrke regionene som kulturelle sentra og den skal på den andre siden se nærmere på denne produksjonens kunstneriske kvalitet. Denne todelingen representerer en spissformulering av de kulturpolitiske målene med operatiltakene – de skal både produsere god kunst og samtidig utvikle regionene de produserer innenfor.

I arbeidet med evalueringen har vi benyttet oss av tre metodiske framgangsmåter, som til sammen har skaffet oss et rikt grunnlag for å vurdere både hver enkelt operainstitusjons unike karakter, kvaliteter og forutsetninger, og den helhetlige distrikts- og regionoperasatsingen som sådan:

- a) Besøk ved samtlige operainstitusjoner der vi gjennomførte kvalitative gruppe- og enkeltintervju med interne og eksterne informanter, november og desember 2015.

- b) Gruppe- og enkeltintervju med operafaglige eksperter, februar 2016.
- c) Analyse av ulike typer dokumenter.

I det metodiske arbeidet har vi behandlet de to målsettingene ovenfor både separat og i sammenheng. Dels har prosjektdesignet vært delt i to hoveddeler, der vi har sett operavirksomheten som 1) regional kulturutvikling og 2) kunstproduksjon. I del 1 av denne strategien undersøkte vi lokal forankring, påvirkning regionalt og lokalt, lokal vurdering av tiltakene, lokalt samarbeid, bruk av frivillige m.m. I del 2 undersøkte vi derimot vilkårene for operaproduksjon. Her sto den faktiske kunstproduksjonen i de ulike tiltakene/institusjonene sentralt, i tillegg til analyser av det kunstneriske samarbeidet og nettverket som den regionale operaproduksjonen inngår i. I dette arbeidet sto dessuten kunstfaglige vurderinger av regionale produksjoner og produksjonsmiljøer hentet inn gjennom et bredt sammensatt ekspertpanel sentralt. Som vi skal komme tilbake til, viste samtidig det empiriske arbeidet at vi hadde hatt rett i våre antagelser om en sammenheng mellom de to nivåene. Særlig kom dette til syne i hvordan den enkelte institusjonens stedlige kontekst påvirker og danner ramme for den kunstneriske produksjonen.

Et særtrekk ved den statlige satsingen på distrikts- og regionopera er den store variasjonen i hvordan tiltakene er organisert. I denne evalueringen er dette tatt høyde for. Særlig medførte det at vi prioriterte svært høyt å oppsøke alle de ti institusjonene/miljøene for et relativt omfattende eksplorativt feltarbeid. I denne prioriteringen lå dessuten en anerkjennelse av at det er viktig å se den enkelte institusjon i sin spesifikke kontekst, samt å få et innblikk i de enkelte institusjonenes stedlige virkelighet – vi ønsket å selv oppleve under hvilke fysiske og sosiale forhold det produseres opera i Norge utenfor Oslo. Slik sett ligger denne evalueringens metodedesign svært nær antropologiens metodeideal og -praksiser.

For å samtidig kunne se de ulike institusjonene samlet, organiserte vi et feltarbeid hvor alle ti institusjoner systematisk ble besøkt og undersøkt på en likeartet måte. Rent teknisk ble dette organisert som fire feltarbeidsturneer: en for Midt- og Nord-Norge, dvs. Trondheim, Stjørdal, Tromsø og Bodø (både Bodø og Tromsø ble besøkt), en for Vest-Norge, dvs. Bergen, Nordfjordeid og Kristiansund, en for Øst-Norge, dvs. Østfold og Ringsaker og til slutt to separate besøk i hhv. Kristiansand og ved OscarsborgOperaen i Drøbak. I hovedsak ble datainnsamlingen strukturert rundt intervjuer (i hovedsak gruppeintervju, men også en del individuelle intervju) med til sammen **158 informanter**. I tillegg fikk vi noe tid til å observere institusjonene og deres arbeidsmåter og –vilkår (særlig de fysiske forutsetningene for operaproduksjon og organisering). Ved tre av institusjonene fikk vi se en opera/musikkteateroppsetning: i Trondheim fikk vi se TSOs oppsetning av *Nora – too late*<sup>4</sup>, i Brumunddal fikk vi se RingsakerOperaens oppsetning av *Carmen*, og i Kristiansund fikk vi se Kristiansundsoperaens oppsetning av balletten *Nøtteknekkeren*.

Til grunn for valget av feltarbeidsturneer lå både logistiske og praktiske (dvs. pragmatiske) betraktninger. Som nevnt var det ønskelig å oppsøke alle institusjonene fysisk. I tillegg var dette en måte å komme i direkte kontakt med et stort antall informanter, noe som etter vårt syn ville bidra til et bredt og godt sammensatt datamateriale. Man kan innvende at vi burde sett enda flere oppsetninger. Det ville vi gjerne også, men evalueringsprosjektets tidshorison muliggjorde dessverre ikke det – flere av institusjonene har f.eks. sine oppsetninger på sommeren. Man kan videre innvende at feltarbeidets relativt stramme tidsrammer medførte at ikke alle relevante informanter ved de enkelte institusjonene hadde mulighet til å stille opp. Likeledes, i noen regioner gjorde prosjek-

---

<sup>4</sup> Denne produksjonen er bestilt og produsert av Nordnorsk Opera og Symfoniorkester og Ibsen International, i samarbeid med AdOpera!

tets ressursituasjon det vanskelig å oppsøke miljøer og informanter langt fra institusjonenes hovedkontorer og scener. Dette ble kompensert gjennom flere telefonintervju.

I feltarbeidets intervjudel, intervjuet vi dels *interne* informanter, dvs. administrativ og kunstnerisk ledelsen ved institusjonene, samt noen merkantilt ansatte. Til sammen dreier dette seg om **37 informanter**. Dels intervjuet vi det man kan betegne som *eksterne* informanter. I denne gruppen finner vi alt fra lokale og regionale politikere, kommunalt og fylkeskommunalt ansatte byråkrater (som igjen var alt fra kultur-, til nærings- og reiselivsansvarlige), sponsorer, kulturskolerektorer og -lærere og DKS-kontakter, til representanter for konkurrerende kulturinstitusjoner (ensembler, festivaler mv.), lokale medier og utdanningssektoren (representanter for kulturskoler, videregående skoler så vel som høyskoler/universitet (konservatorier)). Til sammen omfatter denne kategorien **109 informanter**. En gruppe informanter som kom til å levere et viktigere empirisk bidrag enn vi hadde regnet med, var sangere og til dels orkestermusikere. Vi velger å nevne denne gruppen spesielt, da de i særlig grad bidro med informasjon om hvordan sangere (og dels musikere som inngår i orkesterdelen av operaproduksjoner) opplever feltet. Korsangere er ofte frilans musikere, som har erfaring fra en lang rekke ulike institusjoner, ensembler og andre kunstneriske sammenhenger. De er dermed i en særstilling i å kunne gi vurderinger som både berører den enkelte institusjonen og feltet som helhet, både med hensyn til hvordan operafeltet utvikles og med tanke på kvalitetsvurderinger. Til sammen dreier dette seg om **14 informanter**. For øvrig må vi her vise til den problematikken som er knyttet til bruken av begrepet profesjonell, som vi vier en del plass i våre egne analyser. Alle informantene i denne kategorien er det vi vurderer som profesjonell i lys av sin *funksjon*. Vi har ikke i alle tilfellene oversikt over om informanten f.eks. har en profesjonsutdannelse til grunn for denne posisjonen. I Tabell 1 under følger en oversikt over informanter og informantkategorier fordelt på institusjon.

Tabell 1 Antall informanter knyttet til de ti institusjonene

	Interne informanter	Eksterne informanter	Profesjonelle sangere/orkestermusikere	Totalt
Opera Trøndelag	3	15		18
TSO	5	9	2	14
NOSO	5	7		12
Opera Østfold	2	12	2	16
RingsakerOperaen	3	11	2	16
Opera Nordfjord	5	17		22
BNO	4	11	1	16
Operaen i Kristiansund	4	12	2	18
OscarsborgOperaen	2	5	2	9
Opera Sør/Kilden	4	10	3	17
<b>Til sammen</b>	<b>37</b>	<b>109</b>	<b>14</b>	<b>158</b>

Utvalget ble for øvrig, til tross for en del omrokking, improvisasjon og erstatninger, foretatt slik at antall og sammensetning av informanter ble nokså likt på alle institusjonsbesøkene.

I arbeidet med å vurdere institusjonenes generelle kunstneriske kvalitet baserte dette seg i hovedsak på a) en grundig kartlegging av de aktuelle opera/musikkteatermiljøene basert på dokumenter og tekstmateriale, og b) data fra et bredt sammensatt ekspertpanel med deltagere med særlig operafaglig kompetanse.



For alle de ti miljøene har vi sett på:

- Repertoar og repertoaranalyse: nasjonalitet, premierer, andelen nyproduksjon og samtidssverk mm.
- Publikumstall og antall forestillinger
- Evt. anmeldelser i rikspresse og lokalpresse
- Oversikt utøvere: norske, internasjonale, andel profesjonelle/amatører, faste ansettelser, engasjementer

For å innhente andre vurderinger enn våre egne, gjennomførte vi dessuten et gruppeintervju og to telefonintervjuer med et utvalg eksterne operafaglige eksperter. Hovedformålet med dette, var å få tilgang til overordnede kunstfaglige vurderinger, særlig sett i lys av det kulturpolitiske målet om å produsere opera av høy kvalitet også i regionene. Kartleggingsarbeidet nevnt over var en del av grunnlaget for de diskusjonene som utspant seg i ekspertpanelet. I tabellen under (Tabell 2) ser man en oversikt over panelets medlemmer og roller.

Tabell 2 Oversikt over informanter i ekspertpanelet.

Navn	Rolle
Gisle Kverndokk	Komponist
Eystein Sandvik	Kritiker, NRK
Stein Henriksen	Direktør, Munch-museet. Tidl. direktør, Opera Vest
Espen Langvik	Solist, DNO&B
Mira Bartov	Dekan, Operahøgskolen
Astrid Kvalbein	Postdoktor, UiO. Kritiker, Aftenposten
Bjørn Simensen	Tidl. operasjef, DNO&B
Per Boye Hansen	Operasjef, DNO&B

Selv om vi ikke helt kan utelukke noen skjevheter eller svakheter ved datamaterialet, gir det samlet sett en bred dekning av og et godt og pålitelig grunnlag for de to hovedtemaene for evalueringen: regional utvikling som kultursentra og ivaretagelse av kunstnerisk kvalitet.

## 1.5 Rapportstruktur

Rapporten videre har følgende hovedstruktur:

I kapittel 2, følger en deskriptiv gjennomgang av de 10 institusjonene som inngår i region- og distriktsoperaordningen per 2015. Hovedvekten vil her ligge på repertoarvalg, rollebesetning, finansieringsmodeller og publikumstall.

I kapittel 3, presenterer vi den analytiske tilnærmingen til evalueringen. Vi presenterer og diskuterer her vårt analytiske nøkkelbegrep *institusjonsidentitet* med utgangspunkt i evalueringens mandat og fokus på kriterier som kvalitet, tilgjengelighet, samarbeid, forankring og rekruttering. Vi legger særlig vekt på å drøfte aspekter som hva en operaforestilling er, behovet for en lokal identitet, ulike kvalitetsforståelser i opera-Norge, begrepsparret amatør-profesjonell, operafeltets krets-løp (portvoktere, publikum, kritikere), operafeltets infrastruktur (fysiske forutsetninger for operaproduksjon – bygg, scene, grav, scenografi, rekrutteringsmodeller), ulike sider ved regional forankring (frivillige, lokalt engasjement, publikum, politikk) og til slutt det vi har valgt å kalle *profesjonalitetens pris*.

I kapittel 4, flyttes fokus fra det generelle og over på den enkelte institusjon. Med utgangspunkt i, og med analytisk drahjelp fra diskusjonene i kapittel 3, vurderer vi den enkelte institusjon ut i fra evalueringens problemstillinger. Særlig sentralt står spørsmål om kvalitet samt lokale og regionale ringvirkninger.

I siste kapittel trekker vi de ulike analytiske og empiriske nivåene sammen. Her forsøker vi slik å se hele region- og distriktsoperafeltet samlet, for på grunnlag av det presentere våre overordnede vurderinger knyttet til de problemstillingene som lå i evalueringsmandatet fra Kulturdepartementet. Her tillater vi oss dessuten å tenke litt høyt, og strekke yttergrensene for nettopp dette mandatet, med ryggdekning i hva vi ved Telemarksforskning i dette prosjektet oppfatter som et bredt, godt og svært spennende empirisk materiale.

## 2. De regionale opera- og musikkteaterinstitusjonene

Det feltet som vi i denne rapporten omtaler som *region- og distriktsoperaer*, besto pr. 2015 av ti ulike institusjoner. I dette kapittelet skal vi presentere disse institusjonene kort og deskriptivt, med vekt på hvordan de er organisert og finansiert. Vi skal også gå kort igjennom hvordan de selv beskriver sin virksomhet og hvordan de rapporterer om sine egne resultater. I tillegg inneholder dette kapittelet en oversikt og gjennomgang av repertoaret ved de ti institusjonene i perioden fra 2010 til 2015 – hvilke forestillinger er satt opp og hvilket kunstnerisk personale har blitt brukt i disse forestillingene?

### 2.1 Organisering og finansiering

---

Region- og distriktsoperaene i Norge har det til felles at de formidler opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden, og at de får faste statlige og regionale tilskudd til å gjøre dette. Samtidig skiller de seg fra hverandre på en rekke områder – i størrelse, organisering, finansiering, kunstnerisk profil osv. De ti institusjonene som omtales her, deles vanligvis inn i regionoperaer og distriktsoperaer, selv om de i budsjett- og forvaltningssammenheng vanligvis samles i en og samme kategori. De fire institusjonene som kategoriseres som regionoperaer, er Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Trondheim musikkteater/TSO og Nordnorsk Opera og Symfoniorkester. De øvrige regnes som distriktsoperaer. Bruken av begrepene region- og distriktsopera går et langt stykke tilbake, men de ble formalisert gjennom bl.a. Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett som kom i 2002<sup>5</sup> og i St.meld. nr. 32 (2007-2008) *Bak kulissene*. I den sistnevnte stortingsmeldingen står å lese en slags forventning eller definering av hvordan regionoperaer skiller seg fra distriktsoperaer: «Med regionopera menes operavirksomhet som tar sikte på å være profesjonell i alle ledd, eventuelt med unntak av operakor. Distriktsopera har et større innslag av amatører/frivillige» (s. 145). I denne forklaringen sies det interessant nok ikke noe om den geografiske plasseringen av operaene. Samtidig utdypes det at regionoperaer bør fungere eller oppstå i samarbeid med andre regionale institusjoner, som teatre eller orkestre:

For at modellen med regionopera skal kunne fungere godt, må eksisterende kunstinstitusjoner med tilskudd over departementets budsjett medvirke til satsingen. Dette gjelder særlig institusjoner på musikk- og teaterfeltet. Det er således nødvendig at orkestrene og teatrene blir trukket med i et forpliktende samarbeid om et regionalt operatilbud så langt det er mulig. (ibid.).

En parallell forskjell mellom institusjonene ligger nettopp i hvorvidt de er organisert som selvstendige institusjoner for opera eller om de er samorganisert med en annen virksomhet. Syv av institusjonene er organisert som selvstendige enheter, mens i Opera Sør, TSO Musikkteater og NOSO er operavirksomheten samorganisert. Opera Sør er organisert som en del av Kilden kulturhus og TSO Musikkteater er organisert som en del av Trondheim symfoniorkester. I NOSO er også operavirksomheten en integrert del av organisasjonen, som har både Bodø og Tromsø som faste vis-

---

5

[https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal\\_plan\\_for\\_formidling\\_og\\_produksjon\\_av\\_opera\\_og\\_ballett\\_2002.pdf](https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal_plan_for_formidling_og_produksjon_av_opera_og_ballett_2002.pdf)

ningssteder. Forskjellen mellom selvstendige institusjoner og samorganisering finner vi også igjen i finansieringsformen, der det statlige tilskuddet til operaarbeidet for TSO, NOSO og Opera Sør er inkludert i det generelle tilskuddet til Kilden og de to symfoniorkestrene.

Nedenfor vises en oversikt over organisasjonsform og utvalgte nøkkeltall for region- og distriktsoperaene.

Tabell 3 Organisasjonsform og nøkkeltall for de ti region- og distriktsoperaene.<sup>6</sup>

Opera	Årsverk (2014)	Organisasjonsform	Tilskudd KUD 2014	Tilskudd KUD 2015	Budsjett, inntekter (2015)	Egeninntekter (2014)	Egeninntekter (2015, budsjett)	Publikumstall (2014)
Bergen Nasjonale Opera	30	Stiftelse	19 763	19 520	32 498	6960	4560	14888
Opera Nordfjord	1,8	Stiftelse	3708	4 500	8863	2051	2435	4048
Opera Trøndelag	10,5	Samvirkeforetak	4096	4 331	9604	2820	3374	12000
Opera Østfold <sup>7</sup>	4,6	Fylkeskommunal avdeling	3567	3685	12004	695	4565	1850
	13,2 (2013)							12999 (2013)
Operaen i Kristiansund	35	Aksjeselskap	14647	14 985	33 800	11 509	10 733	18630
OscarsborgOperaen	1	Stiftelse	2299	2 375	7030	3519	3555	7000
RingsakerOperaen	6,4	Stiftelse	3942	4 072	7998	2041	2180	4249
Kilden, inkl. Opera Sør	181,2	Interkommunalt selskap (Kilden)	108721	112 232	192417	35746	30375	92841
TSO, inkl. TSO Musikkteater	101,5	Stiftelse (TSO)	77951	80 752	124006	11890	8646	73356
NOSO	52	Aksjeselskap (NOSO)	49861	56 112	84309	5069	4149	31521

Av oversikten ser vi bl.a. at det blant de ti institusjonene er hele fem ulike organisasjonsformer: AS, stiftelser, et interkommunalt selskap, en fylkeskommunal avdeling og et samvirkeforetak. Den vanligste blant disse organisasjonsformene er stiftelsesformen, som er valgt av fem av institusjonene. Opera Trøndelag, Opera Østfold og Kilden er alene om sin valgte organisasjonsform. Her er Opera Østfold et interessant eksempel, som er organisert som en avdeling under Østfold kulturutvikling, som er en fylkeskommunal institusjon for kulturformidling. Det er videre en stor variasjon i institusjonenes størrelse, målt f.eks. ved antall årsverk som ble brukt til operavirksomheten i 2014. Blant de frittstående institusjonene varierer tallet mellom OscarsborgOperaens enkeltstående årsverk og Bergen Nasjonale Operas 30 årsverk.

I oversikten gjengis tall for *hele* virksomheten til henholdsvis Kilden, NOSO og TSO. Som beskrevet, blir tilskuddene til operavirksomhet for disse tre institusjonene gitt som en del av det totale tilskuddet. Verken i tildelingsbrev eller i rapportering fra institusjonene skilles tilskuddet til operae eller musikkteatervirksomhet ut. Det gjør at det er utfordrende å tallfeste den statlige støtten til

<sup>6</sup> Kilde: Institusjonenes budsjettsøknader og aktivitetsrapporter til Kulturdepartementet.

<sup>7</sup> For Opera Østfold er gjengitt årsverk og publikumstall både for 2013 og 2014, siden de ikke hadde noen (hoved)oppsetninger i 2014.

region- og distriktsopera for disse tre. Kulturdepartementet anslår selv at den samlede operastøtten til disse beløper seg til rundt 20 millioner kroner. Den samlede statlige bevilgningen til region- og distriktsopera var i 2015 dermed på rundt 70 millioner kroner. I tidligere budsjett dokumenter har operastøtten blitt anslått gjennom en prosentvis fordelingsnøkkel. Kilden brukte i perioden 2010-2012 en fordelingsnøkkel, der 5% av tilskuddet ble øremerket Opera Sør. Skulle man fremdeles brukt den fordelingsnøkkel, ville tilskuddet til operavirksomheten i Kilden i 2015 ha vært ca. 5,6 millioner.

Rammefinansieringen av de tre institusjonene har konsekvenser for hvordan man kan vurdere forholdet mellom den kulturpolitiske operastøtten og de faktiske resultatene av denne støtten. Vi diskuterer dette forholdet senere i rapporten.

Hvis vi ser nærmere på forholdene mellom tilskudd, egeninntekter og publikummere, kan vi sette opp en oversikt som vist i Tabell 4. Her har vi tatt utgangspunkt i rapporterte totale inntekter, egeninntekter og publikumstall for 2013 og 2014, samt i budsjetterte inntekter for 2015.

Tabell 4 Egeninntekter i prosent av totale inntekter 2013-2015. Tilskudd pr. publikummer 2013-2014.<sup>8</sup>

Opera	Egeninntekter			KUD-tilskudd pr. publikummer	
	2013	2014	2015	2013	2014
Bergen Nasjonale Opera	20 %	20 %	14 %	1310	1327
Opera Nordfjord	42 %	28 %	27 %	474	916
Opera Trøndelag	37 %	33 %	35 %	292	341
Opera Østfold	46 %	9 %	38 %	235	1928
Operaen i Kristiansund	32 %	34 %	32 %	877	786
OscarsborgOperaen	47 %	52 %	51 %	371	328
RingsakerOperaen	26 %	27 %	27 %	950	928
Kilden, inkl. Opera Sør	18 %	23 %	16 %	861	1171
TSO, inkl. TSO Musikkteater	9 %	10 %	7 %	1125	1063
NOSO	4 %	7 %	5 %	1757	1582

For å vise variasjoner over en kort tidsserie, inkluderer tabellen egeninntekter for årene 2013 til 2015, beregnet som prosent av totale driftsinntekter. Vi ser at andelen egeninntekter (for 2013 til 2015) varierer mye, og ligger mellom 4 og 52 prosent. (Merk at det for Kilden, TSO og NOSO fremdeles er snakk om inntekter og publikumstall til hele institusjonen.) Sammenlignet med andre scenekunstinstitusjoner ligger snittet på egeninntektningen relativt høyt. I stortingsmeldingen om scenekunst fra 2007, *Bak kulissene* (St.meld. nr. 32 (2007-2008)), ble det dokumentert at region- og distriktsoperaene var den institusjonstypen på scenekunstabudsjettet som hadde den høyeste andelen egeninntekter, med et gjennomsnitt på 31,5 % (s. 100).

<sup>8</sup> Kilde: Budsjettsøknader og aktivitetsrapporter til Kulturdepartementet.

Det kan knyttes noen kommentarer til fordelingen mellom institusjonene når det gjelder størrelsen på egeninntektene. Det er gjennomgående regionoperaene som har den laveste andelen egeninntekter, og distriktsoperaene som har den høyeste andelen. Det er blant de operaene som har en tydelig ambisjon om gjennomgående profesjonalitet og operaproduksjon på internasjonalt nivå at egeninntektene er lavest. Et unntak er OscarsborgOperaen, som både har høye kunstneriske og profesjonelle ambisjoner og samtidig er den operaen med høyest andel egeninntekter. Uansett kan det se ut til at det åpenbart er utfordrende å generere høye egeninntekter for konsert- og operaproduksjon i Midt- og Nord-Norge – det er NOSO og TSO (igjen, hele institusjonen og ikke kun operavirksomheten), som har den laveste andelen egeninntekter. I motsatt ende av denne oversikten finner vi, som nevnt, OscarsborgOperaen, som gjennomgående genererer rundt halvparten av sine driftsinntekter.

Dersom vi ser tilskuddene fra Kulturdepartementet i forhold til de publikumstillene som institusjonene selv rapporterer, får vi en annen indikator med stort variasjonsrom. Departementets tilskudd pr. publikummer varierer mellom 235 og 1757 kroner. I tillegg kommer andre offentlige tilskudd, fra kommune og fylkeskommune. Disse tilskuddene er ikke med i våre tabeller.

De to nevnte indikatorene – andel egeninntekter og tilskudd pr. publikummer – er ikke aktive verktøy for målstyring fra Kulturdepartementet. Vi legger heller ingen større vekt på disse faktorene i vår evaluering av de institusjonene som denne rapporten omfatter. Når vi har valgt å ta disse med, er det nettopp fordi de er i utgangspunktet nøytrale tall som dokumenterer den store variasjonen i mellom region- og distriktsoperaene i Norge. Blant de ti institusjonene drives produksjon av opera med ulik hyppighet, med ulikt publikumsgrunnlag, med ulikt kostnadsnivå, med ulike geografiske forutsetninger og med ulike ambisjoner. Det spennet vi ser i egeninntekter og tilskuddsprofil speiler disse ulikhetene, og speiler også, slik vi vurderer det, et veletablert kulturpolitisk mønster.

## 2.2 Institusjonenes formål

Hvordan er det så de ti operainstitusjonene oppfatter seg selv? Hvilke mål, formål, visjoner og verdier er det de beskriver seg selv ved hjelp av? For å gi et inntrykk av dette kan vi sette opp en oversikt over institusjonenes egne målformuleringer, som vist i Tabell 5.

Tabell 5 Region- og distriktsoperaenes målformuleringer.<sup>9</sup>

Opera	Formål
<b>Bergen Nasjonale Opera</b>	<i>Bergen Nasjonale Opera er etablert med det formål å sikre utvikling av høy profesjonell kompetanse og kapasitet innenfor operasektoren i Bergen og i Vest-Norge. Bergen Nasjonale Opera har som oppgave å presentere et bredt spekter av opera- og musikkteateroppsetninger, på høyt kunstnerisk nivå.</i>
<b>Opera Nordfjord</b>	<i>Opera Nordfjord har som føremål å skape eit blømande operamiljø i Nordfjord og omliggende distrikt. Dette skal gjerast ved å sette opp opera, operette, musikal og ballett av høg kvalitet i regionen gjennom gjensidig samarbeid mellom amatørar, profesjonelle og frivillige.</i>
<b>Opera Trøndelag</b>	<i>Foretaket skal drive profesjonell virksomhet innen opera/musikkteater, lokalt og regionalt, etter distriktsoperamodellen. Foretaket skal spesielt fremme aktivitet hvor barn og unge</i>

<sup>9</sup> Kilde: Vedtekter, hjemmesider og budsjettsøknader.

	<i>kan utvikle seg innenfor scenekunst.</i>
<b>Opera Østfold</b>	<i>Opera Østfold skal være ledende innenfor produksjon av opera/musikkteater i Østfold. Opera Østfold skal produsere operaoppsetninger med et allsidig repertoar som spenner fra det klassiske til våre dagers musikkuttrykk samt ha en høy kunstnerisk kvalitet for et bredt sammensatt publikum.</i>
<b>Operaen i Kristiansund</b>	<i>Operaen i Kristiansund driver en omfattende virksomhet med forestillingsproduksjon og et utstrakt samarbeid med andre. Et utstrakt samarbeid med grunnskolen og kulturskolene i regionen gjør institusjonen til en pioner når det gjelder å utvikle samarbeidsmønstre mellom kulturinstitusjon og skole.</i>
<b>OscarsborgOperaen</b>	<i>Vårt formål er å spille operaforestillinger på Oscarsborg Festning om sommeren. Stiftelsen er en distriktsopera med fast post på statsbudsjettet. (...) Vårt programtilbud består av kjente operaer som er spesielt egnet for framførelse på Oscarsborg, og vårt styre med representanter fra kultur- og næringsliv vil kvalitetssikre prosjektene og fremskaffe de nødvendige økonomiske garantier. Stiftelsens formål er å drive produksjon av opera, musikkteater og lignende, og alt som står i forbindelse med dette, herunder å prioritere bruk av norske kunstnere.</i>
<b>RingsakerOperaen</b>	<i>RingsakerOperaen har som formål å arrangere opera- og operetteoppsetninger med høyt kunstnerisk nivå, basert på et samarbeid mellom profesjonelle og frivillige.</i>
<b>Opera Sør/Kilden</b>	<i>Kilden Teater- og Konserthus skal være hele Sørlandets kulturelle kraftsenter. Gjennom et mangfoldig kulturtilbud på høyt kunstnerisk nivå, akustikk i verdensklasse og spektakulær foajé i sjøkanten, skal vi bidra til gode opplevelser for alle.</i>
<b>TSO Musikkteater</b>	<i>Trondheim Symfoniorkesters formål er å fremføre symfonisk musikk, kammermusikk mv. på et høyt kunstnerisk nivå, og derved bidra til å fremme og utvikle den allmenne interesse for musikk både nasjonalt og internasjonalt.</i>
<b>NOSO</b>	<i>NOSO har som formål å bygge opp og drive opera- og orkestervirksomhet i Nord-Norge av høy kunstnerisk kvalitet.</i>

Vi ser at det er nokså små variasjoner i hvordan institusjonene selv beskriver målene for eget arbeid. Ikke overraskende er den mest brukte formuleringen «høyt kunstnerisk nivå», gjerne i kombinasjon med begrepet «profesjonell». Et annet fellestrekk er bevisstheten om at virksomheten er forankret i det geografiske – enten det gjelder regionen eller det lokale. Bergen Nasjonale Opera har ambisjoner for Bergen og Vest-Norge, Kilden skal være Sørlandets kulturelle kraftsenter, NOSO skal bygge opp virksomhet i Nord-Norge, og Opera Nordfjord skal skape et blomstrende operamiljø i Nordfjord. Samtidig finner vi også en variasjon i disse egenoppfatningene som på mange måter også her gir gjenklang av inndelingen i distrikts- og regionoperaer. Det er distriktsoperaene som fremhever samarbeidet med amatører og andre lokale krefter.

Institusjonenes egenoppfatning av sin virksomhet, rolle og funksjon skal vi komme nærmere inn på, i beskrivelsene av hver enkelt institusjon i kapittel 4.

## 2.3 Repertoar og kunstnerisk personale 2010-2015

Et vesentlig, og i vår sammenheng enda mer relevant, skille mellom de ti institusjonene ligger i deres respektive kunstneriske profiler. Hva slags forestillinger setter de opp, og med hvilke kunstneriske personale? Resten av dette kapittelet vil dreie seg om de ti operaenes repertoar og kunstneriske bemanning.

## 2.3.1 Repertoar

I denne delen av analysen tar vi utgangspunkt i perioden mellom 2010 og 2015. Vi har satt opp en oversikt over de ti institusjonenes viktigste forestillinger eller hovedoppsetninger i de seks årene fra 2010 til og med 2015 (Tabell 6). Kildene til denne oversikten har vært en kombinasjon av programhefter fra operaene, operaenes egne nettsider, interne dokumenter, rapportering til Kulturdepartementet og medieoppslag. Utvalget av hva som er inkludert i oversikten er basert på vårt eget skjønn ut i fra institusjonenes egen presentasjon av forestillingene og på hvilken formidlingsarena forestillingene ble spilt. Det vil f.eks. si at arrangementer av typen operakafé, operapub o.l. ikke er inkludert i oversikten. De fleste av institusjonene driver en god del av denne typen lavterskelformidling, men den typen virksomhet faller utenfor den repertoaranalysen som det skal handle om her.

For å systematisere oversikten over operaenes forestillinger i perioden, har vi brukt et sett med hovedkategorier for disse, med en tilhørende fargekode:

Klassiker/operakanon	Stykker som hadde urpremiere før 1900, og som kan beskrives som å tilhøre en etablert <i>operakanon</i> <sup>10</sup> .
Musikal	Musikaler fra standardrepertoaret
Utenlandsk 1900-2000	Ikke-norske operaer med premiere mellom 1900 og 2000
Nyskrevet utenlandsk	Ikke-norske operaer med premiere etter 2000
Nyskrevet norsk	Norske operaer med premiere etter 2000
Norsk øvrig	Øvrige norske operaer, premiere før 2000
Symfonisk konsert/ballett	Rene symfoniske konserter og ballettforestillinger. ( <i>Konsertante</i> <sup>11</sup> operaforestillinger regnes ikke med her).
Høydepunkt-forestilling	Forestilling med utvalgte høydepunkter, gjerne fra det klassiske operarepertoaret.

Det er store variasjoner mellom institusjonene, i repertoarprofil, antall produksjoner, frekvens på forestillinger og bruk av amatører/profesjonelle/innleide operakunstnere. Dersom vi bruker de nevnte grovkornede kategoriene for å se på repertoaret til de ti institusjonene, blir det tydelig at de prioriterer ulikt i repertoarpolitikken. Noen av institusjonene har en overvekt av klassikere fra den etablerte operakanon, mens andre kan ha en overvekt av det vi har kalt høydepunkt-forestillinger.

---

<sup>10</sup> Både begrepet operakanon og begrepet klassiker, samt andre begreper vi bruker for å systematisere repertoaret, er begreper som vi selv har forsøkt å operasjonalisere og definere ved hjelp av eget skjønn. Det finnes, oss bekjent, ingen etablerte definisjoner av slike begreper som operafeltet selv er samlet om, og det er omdiskutert hvilke verker som kan sies å tilhøre operalitteraturens standardrepertoar og ikke. I denne oversikten har vi forholdt oss først og fremst til årstall for premiere, nasjonalitet til opphavsmann, hvorvidt det er en opera eller en musikal eller en symfonisk konsert, og hvorvidt det er et helhetlig verk eller utvalgte stykker. I oversikten ligger det nødvendigvis også noen pragmatiske valg.

<sup>11</sup> Uttrykket *konsertant* (adj.) brukes om oppsetninger av operastykker som inneholder musikken fra stykkene, og der scenografi, kostymer etc. er utelatt.



Det generelle inntrykket er likevel det klassiske operarepertoarets framtrede plass på det norske operafeltet.

**Klassikere:** Det som dominerer oversikten er klassikerne, her definert løselig som operaer med premiere før 1900. Mange av disse utgjøres av det som en av informantene kalte «kryssord-operaene»: *Aida*, *La Traviata*, *Carmen*, *Tryllefloyten*, *Turandot*, *Figaros bryllup* m.fl. Eksempelvis har fem av operaene satt opp *Carmen* i perioden mellom 2010 og 2015. Samtidig er det også mer eller mindre kanoniserte operaer innenfor denne kategorien. Selv om f.eks. Bergen nasjonale opera har satt opp en rekke klassikere innenfor denne definisjonen av begrepet, har de gjerne valgt noe mindre kjente stykker fra operatradisjonen, som f.eks. Debussys *Pelléas og Mélisande* og Chabriers *L'Étoile*.

**Musikal:** I repertoaret til operaene finner vi også musikaler, f.eks. *West Side Story* og *Sound of Music*, men disse utgjør ikke noen vesentlig del av totalbildet. Kilden/Opera Sør er den institusjonen som har satt opp flest musikaler i perioden, med tre stykker (*Spelemann på taket*, *Reisen til julestjernen* og *West Side Story*).

**Utenlandsk 1900-2000:** Denne kategorien forestillinger er svært ujevnt fordelt i operarepertoaret mellom 2010 og 2015. Det er bare to institusjoner – Bergen og TSO – som har satt opp stykker fra denne kategorien mellom 2010 og 2015. Bergen nasjonale opera har satt opp fem forestillinger av dette slaget i perioden, og er klart mest aktive med slike forestillinger. Flere av disse er innleide produksjoner. TSO har satt opp to forestillinger i samme periode.

**Nyskrevet utenlandsk:** Denne typen stykker er nesten fraværende i repertoaret til region- og distriktsoperaene, med noen svært få unntak. TSO satte opp Lera Auerbachs *The Blind* i 2014, som hadde verdenspremiere i 2013. I 2015 satte også både TSO og NOSO opp Wei/Fosse-operaen *NORA – too late*, med libretto av Jon Fosse og musikk av kinesiske Du Wei.

**Nyskrevet norsk:** Det er satt opp relativt mange nyskrevne norske forestillinger mellom 2010 og 2015. Med unntak av OscarsborgOperaen og Opera Østfold<sup>12</sup> har alle institusjonene satt opp forestillinger innenfor denne kategorien i denne perioden. Samtidig er det et stort spenn innenfor disse. Kategorien inkluderer nyskrevet materiale fra opphavsmenn og -kvinner som både tilhører det vi kan kalle det etablerte klassiske musikkfeltet, som Gisle Kverndokk, Knut Vaage og Synne Skouen, samt musikere og komponister med tilhørighet i andre genre – som Frode Alnæs, Sondre Lerche og Atle Halstensen.

**Norsk øvrig:** Det er få eksempler på det vi kunne kalle en norsk operakanon i repertoaret til region- og distriktsoperaene. Samlet er det kun to forestillinger fra denne kategorien. Den ene er Henning Sommerros og Edvard Hoems *Olav Engelbrektsson*, som med jevne mellomrom har blitt spilt ved Opera Trøndelag (tidligere Steinvikholm musikkteater) siden premieren i 1993. Den andre er Edvard Fliflet Bræins *Anne Pedersdotter* (fra 1971), satt opp i 2010 ved Bergen Nasjonale Opera.

**Symfonisk konsert/ballett:** Flere av institusjonene setter også opp mer tradisjonelle symfoniske konserter og ballettforestillinger. Disse har vi lagt mindre vekt på i vår gjennomgang. Den uten

---

<sup>12</sup> Den første operaen Opera Østfold satte opp i 2005 var for øvrig den norske, da nyskrevne, operaen *Aurora*, jf. <http://www.operaostfold.no/?historie=aurora-2005>

sammenligning vanligste forestillingen i denne kategorien er (balletten) *Nøtteknekkeren*, som tre av institusjonene har satt opp i perioden. Operaen i Kristiansund har denne som fast årlig innslag.

**Høydepunkt-forestilling:** Den minst skarpskårne kategorien forestillinger i vår repertoaroversikt har vi kalt høydepunkt-forestillinger. Disse kommer i større og mindre versjoner, og det er også mange mindre arrangementer som kunne blitt plassert i denne kategorien. Det dreier seg om alt fra helaftens gallaforestillinger med perler fra operarepertoaret til uformelle pubkvelder med en tenor og et piano. De aller fleste av institusjonene har inkludert en eller annen variant av slike forestillinger i repertoaret sitt. Den institusjonen som ser ut til å ha flest slikt representert i repertoaret mellom 2010 og 2015 er Kilden/Opera Sør.

Tabell 6 Repertoar (hovedoppsetninger) ved de ti institusjonene, 2010-2015.

Repertoar 2010-2015. Hovedoppsetninger

	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Ringsakeroperaen	Offenbach: Hoffmanns eventyr	Söderlind: I Cancelliraadens	Kalman: Czardasfyrstinnen	Viva Verdi!	Mozart: Tryllefløyten	Bizet: Carmen
Oscarsborgoperaen	Verdi: Aida	Mascagni og Leo.: Cavalleria Rus	Operafest i borggården	Donizetti: Elskovsdrikken	Verdi: Rigoletto	Strauss: Flaggermusen
Opera Østfold		Bizet: Carmen		Verdi: Nabucco		Puccini: Tosca
Opera Nordfjord	Norge-Brasil: En opera	Bernstein: West Side Story	Puccini: Madame Butterfly	Strauss: Flaggermusen	Puccini: Turandot [konsertant]	Beethovens 9.
	Verdi: Requiem	Mozart: Tryllefløyten		Nøtteknekkeren	Bellini: Søner av sola (nynorsk)	Verdi: Maskeballet
				Mozart: Tryllefløyten		Rodgers/Ham.: The Sound of
Operaen i Kristiansund	Nilsson/Alnæs: Donna Bacalao	Johansen/Hjort: Med kniven på	Nilsson/Alnæs: Donna Bacalao	Verdi: Konge for en dag	Strauss: Flaggermusen	Donizetti: Lucia di
	Verdi: Requiem	Puccini: Gianni Schicchi og	Dolven: Alkymisten	Puccini: Madame Butterfly	Scarlatti: Kjærlighet og sjalusi	Mozart: Figaros bryllup
	Nøtteknekkeren	Verdi: La Traviata	Händel: Messias	Nøtteknekkeren	Johansen: Pappaperm	Nøtteknekkeren
	Johansen/Hjort: Med kniven på	Puccini: La Boheme	Gounod: Faust		Nøtteknekkeren	
		Nøtteknekkeren	Nøtteknekkeren			
Bergen nasjonale opera	Mozart: Figaros bryllup	Offenbach: Hoffmanns eventyr	Chabrier: L'Etoile	Janáček: Den listige lille reven	Halst./Jæger/Lerche: Alt om	Hall: Folie a deux
	Bræin: Anne Pedersdotter	Stravinsky: Oedipus Rex	Debussy: Pelléas og Mélisande	Dun: Marco Polo	Rimskij-Korsakov: Gullhanen	Mozart: Don Giovanni
	Verdi: La Traviata	Humperdinck: Hans og Grete	Händel: Xerxes	Beethoven: Fidelio	Kverndokk/Strindberg: Påske	Britten: En
	Vaage/Pedersen: Veslefrikk	Wagner: Siegfried [konsertant]	Prokofiev: Askepott		Verdi: Aida [konsertant]	Bach: Markuspasjonen
	Leoncavallo: La Bohème					
Kilden/Opera Sør	Mozartig	Verdensballett i Fjæreheia	Bernstein: West Side Story	Bizet: Carmen	Kverndokk/Strindberg: Påske	Schuberts ufullendte (KSO)
	I Kirsten Flagstads fotspor	Mozartig	Mozart: Tryllefløyten	Til Eva	Operagalla i Kirsten Flagstads	Verdi: Rigoletto [konsertant]
	Spelemann på taket	Nordic Tenors	I Kirsten Flagstads fotspor	Opera i parken/parketten		Mozart: Uten en rød tråd
	Reisen til julestjernen					
Opera Trøndelag	Mozart: Tryllefløyten	Sommerro/Hoem: Olav	Sommerro/Hoem: Olav	Sommerro/Hoem: Olav	Norge i rødt, hvitt og blått	Sommerro/Hoem: Olav
					Mozart: Tryllefløyten	Mozart: Figaros bryllup
Trondheim symfoni-orkester/musikkteater	Tsjajkovski: Iolanta	Kalman: Czardasfyrstinnen	Puccini: Turandot	Mozart: Don Giovanni	Bizet: Carmen	Tsjajkovski: Eugen Onegin
	Franck: Hulda	TSO goes musical!		Purcell: Dido & Aeneas	Kverndokk/Strindberg: Påske	Boito: Mefistofele
				Auerbach: The Blind	Piazolla: Maria de Buenos Aires	Wei/Fosse: NORA - too late
				ABBA: Thank you for the music	Saariaho: L'amour de loin	
			Grieg/lbsen: Peer Gynt			
Nordnorsk opera og symfoniorkester	Bizet: Carmen	Glorvigen/Brønne: Teskjej.	Puccini: La Bohème	Der Shöne Tod	Brøske/Meløy:	Bolshoi in the arctic. Mozart:
	Skouen: R'arier for en kjole -		Operafest: opera på en time!	Verdi: La Traviata	Nøtteknekkeren	Tsjajkovski: Eugen Onegin
	Veslefrikk			Heksehammeren [konsertant]	Chess in Concert	Händel: Messias
	Tsjajkovskij: Nøtteknekkeren				Operagalla	Wei/Fosse: NORA - too late
Kategorier og fargekoder	Klassiker/operakanon	Nyskrevet norsk (spilletidspkt.)				
	Musikal	Norsk øvrig				
	Utenlandsk 1900-2000	Symfonisk konsert/ballett				
	Nyskrevet utenlandsk	Høydepunkt-forestilling				

Hvilke generelle inntrykk av repertoarpolitikken til region- og distriktsoperaene kan vi danne oss med bakgrunn i denne oversikten? Vi kan samle disse i fire separate punkter:

### Kanon vs. nyskrevet

Som nevnt, er det et overordnet inntrykk av at det, ikke overraskende, er klassikere som dominerer repertoaret til de norske region- og distriktsoperaene. I vår oversikt har vi løselig definert klassikere som etablerte forestillinger med premiere før 1900. Nærmere halvparten (65 av 137) av alle hovedoppsetningene til de ti institusjonene mellom 2010 og 2015 havner i denne kategorien. Samtidig er det noen underliggende mønstre som ligger under denne kategoriseringen. Vi kan innenfor klassikerne skille mellom de som ligger innenfor den udiskutable internasjonale operakanon og de stykkene som ligger utenfor denne. Dette skillet er selvsagt diskutabelt, men de fleste vil være enige om at komponistene Bizet, Verdi, Mozart, Puccini og Leoncavallo tilhører den etablerte kanon. Hvis vi skiller ut disse, ser vi at om lag en tredjedel av repertoaret (42 av 137) består av operaer fra disse komponistene. Mest spilt er Mozarts *Tryllefløyten*, med seks oppsetninger, og Bizets *Carmen*, med fem oppsetninger.

Den nest største kategorien av oppsetninger er den som vi her har samlet under overskriften Nyskrevet norsk. 15% av forestillingene (21 av 137) ligger innenfor denne kategorien, som altså omfatter forestillinger med relativt ulike kunstneriske profiler og grad av regional forankring. Når det gjelder nyskrevne utenlandske forestillinger er dette på den andre siden den minst representerte kategorien av forestillinger i repertoaret. Kun 2 eller 3 av forestillingene havner i denne gruppen.

### Operaverk vs. operagalla

Å formidle opera kan foregå på svært ulike måter – fra fullskala oppsetninger med fullt symfoniorkester, operakor, scenografi, kostymer og regi, til en tenor som akkompagneres av et piano på en pub. I dette spennet ligger også svært ulike nivåer av kostnader, administrasjon og logistikk. Alle de ti operaene arbeider på begge sider av et slikt hovedskille – både med helaftens forestillinger og med det vi kan kalle lavterskel-operaformidling. Denne siste formen for operaformidling inkluderer både operagallaer og andre former for høydepunkt-forestillinger, og operaarrangementer på kafeer, puber o.l. I oversikten ovenfor er kun hovedforestillinger av denne typen inkludert. Disse utgjør samlet 12% (16 av 137) av repertoaret. I tillegg kommer altså de mange mer løpende arrangementene fra de ti institusjonene, hvorav svært mange kommer i kategorien høydepunkter, svisker eller kjente arier.

### Norsk vs. utenlandsk

En relevant skillelinje for en repertoaranalyse av region- og distriktsoperaene er forholdet mellom norske og ikke-norske forestillinger. Til en viss grad overlapper dette skillet med skillet mellom klassikerne og de nyskrevne oppsetningene. Til det utenlandske repertoaret hører samtidig også både de klassiske og de nyskrevne utenlandske stykkene, de fleste musikalene, de symfoniske konsertene og ballettene, samt de ulike høydepunkt-forestillingene. Samlet utgjør dette rundt 80% av repertoaret, mens altså rundt 20% av repertoaret utgjøres av norsk opera og musikkteater. Dette er i utgangspunktet ikke egnet til å overraske. Den norske operalitteraturen er ikke fyldig og tradisjonsrik sammenlignet med den europeiske, og det er svært få norske stykker som fungerer som publikumsvinnere med lav risiko for operaene. Unntakene her utgjøres av de (relativt) nyskrevne

oppsetningene som har tydelig lokal forankring, som Donna Bacalao i Kristiansund og Olav Englebretsson ved Opera Trøndelag.

## Opera vs. konsert

En siste kategori som kan brukes som referansepunkt for en oversikt over repertoaret, er det vi kan kalle opera vs. konsert. Alle de ti institusjonene har både operaoppsetninger med kostymer, regi og scenografi, samt rene musikkoppsetninger, enten med symfoniske konserter eller med såkalte *konsertante* oppsetninger av operaforestillinger (se fotnote 11). Med en smal definisjon av opera, som enkelte av våre informanter tar til orde for, faller de sistnevnte forestillingene utenfor operabegrepet. I denne forståelsen oppfattes opera som en tverrfaglig kunstform, der teateret møter musikken som møter scenografien i en samlet regi. Det er nødvendigvis også et helt annet løft å sette opp en opera i denne betydningen enn å sette opp en konsertutgave av et stykke. I vår oversikt har vi ikke systematisk gått igjennom hvordan fullskala og konsertante oppsetninger fordeler seg, men vi ser at mange av institusjonene har satt opp konsertversjoner av stykker fra den etablerte operakanon: Kilden satte f.eks. opp en konsertant *Rigoletto* i 2015, Opera Nordfjord gjorde det samme med *Turandot* i 2014, Bergen Nasjonale Opera satte opp Wagners *Siegfried* konsertant i 2011. Eksemplene er flere.

### 2.3.2 Kunstnerisk personale – regi, musikalsk ledelse og rollebesetning

En annen måte å vurdere den kunstneriske profilen til region- og distriktsoperaene på, er å se på hvordan de setter sammen det kunstneriske personalet til sine hovedoppsetninger. For å få en oversikt over dette, har vi gjennomgått de aller fleste av disse for å skrive inn regissør, dirigent, scenograf og de fire viktigste sangerne for hver oppsetning. Informasjonen er hentet fra programhefter, institusjonenes nettsider, anmeldelser og medieoppslag. Den følgende gjennomgangen bygger på dette faktagrunnlaget, som altså inkluderer rundt 900 enkeltnavn<sup>13</sup>.

Som for repertoargjennomgangen, bruker vi også her en kort punktvis gjennomgang for å oppsummere inntrykket av hva slags kunstnerisk personale som benyttes for å realisere oppsetningene i de ti institusjonene i feltet: profesjonelle vs. amatører, norsk vs. utenlandsk personale og gjengangere vs. nye navn.

#### Profesjonelle vs. amatører

Som vist ovenfor, er *profesjonalitet* og profesjonell operaproduksjon et av de sentrale nøkkelordene for beskrivelsene av formålet til de ti region- og distriktsoperaene. Profesjonalitet forstås gjerne delvis som en litt generell kvalitetsbetegnelse, og delvis som en betegnelse på at aktører er utdannet innenfor og/eller lever av den aktiviteten de bedriver. Innenfor operafeltet vil dette bety at det kunstneriske personalet har høyere kunstnerisk utdanning, f.eks. fra klassisk sang, og at det er det kunstneriske virket som er deres fremste levebrød. Innenfor den operaproduksjonen som foregår

---

<sup>13</sup> Denne oversikten er ikke inkludert i denne rapporten. Det store antallet navn sprenger rammene for rapporten, og på grunn av enkeltstående informasjonshull er den ikke 100% komplett. Samtidig er den mer enn informasjonrik nok til å være et grunnlag for de generelle beskrivelsene vi gir i dette delkapitlet.

ved region- og distriktsoperaene er det som oftest et samarbeid mellom profesjonelle og amatører. Graden av samarbeid og betydningen av amatørers innsats varierer samtidig veldig. For enkelte av operaene er forankringen i et lokalt nettverk av amatører og frivillige selve livsgrunnlaget for institusjonen, og enkelte av formåls erklæringene uttrykker dette tydelig. For andre, særlig for regionoperaene, er ambisjonen om profesjonalitet i så mange ledd som mulig en ledetråd i arbeidet med opera, som nødvendigvis gjør at amatørhjelp blir langt mindre vesentlig. Forholdet mellom profesjonell innsats og amatørinnsats er også en permanent kilde til mulige diskusjoner for institusjonene, slik vi kommer tilbake til senere i rapporten.

Uansett omfanget av bruk av amatører i oppsetningene, er det store flertallet av aktørene profesjonelle blant de sentrale rollene og for de sentrale kunstneriske funksjonene (regi, musikalsk ledelse og scenografi). De er profesjonelle både i betydningen «kunstnerisk utdannet» og i betydningen «med kunsten som levebrød». Det vil også si, særlig for solistene, at de aller fleste er forankret i den klassiske delen av musikkfeltet. Det finnes noen få unntak, der solister er hentet fra populærfeltet – som Knut Marius Djupvik i en oppsetning ved Operaen i Kristiansund og Anneli Drecker i en oppsetning ved NOSO.

Bruken av amatører i oppsetningene blir ikke synliggjort i en oversikt over operaenes hovedoppsetninger og de viktigste kunstneriske funksjonene for disse. Både for de som har samarbeid med amatører som en integrert og sentral del av arbeidet og for de som i utgangspunktet ønsker profesjonalitet i alle ledd, vil amatørernes hjelp komme på et annet nivå – i mindre roller, i kulissene, i det administrative apparatet m.m. Vi kommer tilbake til betydningen av dette arbeidet flere steder i kapittel 3 og 4.

## Gjengangere vs. nye navn

Er det mulig å si noe mer om hvem som utgjør det kunstneriske personalet for oppsetningene, utover hvorvidt de kan beskrives som profesjonelle aktører? Hvem er det som besetter de ulike posisjonene mer konkret? Her kan vi for eksempel se nærmere på variasjonen innenfor og mellom de ti institusjonene. Hvilket forhold finnes mellom navn som går igjen og eventuelle nye navn? Et klart inntrykk er at langt de fleste kunstneriske posisjonene fylles av etablerte og kjente navn. Blant disse er det også noen som går igjen både på tvers av institusjonene og gjennom den perioden som evalueringen omfatter. Vi skal kort nevne noen av disse.

Blant sangerne er noen som har innehatt mange ledende roller ved de ti operaene. Fremst blant disse er Trond Halstein Moe, som er en av Norges mest meritterte operasangere, fast ansatt ved DNO&B siden 1988. Imellom 2010 og 2015 har han hatt solistroller på 15 oppsetninger ved region- og distriktsoperaene, dvs. på over 10% av alle oppsetningene ved disse operaene i denne perioden. Rollene er fordelt på seks av de ti institusjonene. Andre mye brukte solister er Thomas Ruud, som har sunget på 10 oppsetninger, Marius Roth Christensen (9 oppsetninger) og Angelica Voje (7 oppsetninger), alle godt etablerte sangere med solistroller innenlands og utenlands. Oversikten over det kunstneriske personalet ved oppsetningene viser også at region- og distriktsoperaene utgjør et viktig arbeidsmarked for norske klassiske sangere. Det er svært mange av solistene som har sunget ved tre, fire eller flere av de ti operaene, i tillegg til oppdrag ved DNO&B og ved utenlandske operascener. Dette er et funn også i intervjumaterialet og drøftes videre i kapittel 3.

For de andre kunstneriske funksjonene i vår oversikt – regi, musikalsk ledelse og scenografi – er det også åpenbart at det er enkelte navn som går igjen, både innenfor den enkelte institusjon og imellom dem. Eksempelvis har dirigenten Michael Pavelich arbeidet med musikalsk ledelse og regi ved Opera Nordfjord i en årrekke. Han var også en av stifterne av operaen i 1988. På lignende

måte har dirigenten Kjell Seim vært fast musikalsk leder for Operaen i Kristiansund siden 1989. Seim har også dirigert forestillinger på to av de øvrige operaene.

Innenfor regi er det ett navn som bør nevnes særskilt, fordi han har hatt en så vesentlig betydning for region- og distriktsoperaenes profil i vår periode. Ronald Rørvik har hatt regi på hele 25 forestillinger mellom 2010 og 2015, noe som utgjør en betydelig andel (nærmere 20%) av alle hovedoppsetningene ved de ti operainstitusjonene. Videre har Rørvik regissert forestillinger ved seks av de ti institusjonene (alle disse seks er distriktsoperaer). Dette gjør det mulig å hevde at en enkeltstående regissør har hatt stor innflytelse på utviklingen av norsk region- og (særlig) distriktsopera i den perioden denne evalueringen omfatter.

Er det så mulig å si noe om forholdet mellom det vi kan kalle gjengangere og *nye* navn? Tilsynelatende er det lengre mellom nye og unge navn blant regissører og dirigenter enn for solistene, selv om det også der er de etablerte sangerne som dominerer. Her er det allikevel flere unntak, og vi kan nevne to: Elisabeth Teige, nå tilknyttet DNO&B, ble utdannet fra Operahøgskolen i 2012, og sang i Tryllefløyten ved Opera Trøndelag (da Steinvikholmen musikkteater) i 2010 og hovedrollen i Madam Butterfly i 2013. En annen ung sanger, Hamida Maryam Kristoffersen, sang hovedroller ved operaoppsetninger ved NOSO i 2011 og 2012, mens hun enda var under utdanning. Det er imidlertid ikke tvil om at det gjennomgående brukes profesjonelle og etablerte sangere til solistrolle i operaenes hovedoppsetninger.

## Norsk vs. utenlandsk personale

Et siste punkt for vurderingen av det kunstneriske personalets sammensetning, gjelder forholdet mellom norsk og utenlandsk personale. Som vi så i gjennomgangen av de ti operaenes formålsbeskrivelser, er dette et poeng som av og til nevnes eksplisitt som et mål for institusjonene. For OscarsborgOperaen er f.eks. «prioritere bruk av norske kunstnere» skrevet inn i stiftelsens vedtekter. Bruken av norske kontra utenlandske kunstnere er også et tema som har vært luftet i offentlige diskusjoner om hvilket ansvar norske musikk institusjoner har for å engasjere norske musikere og sangere. Temaet viser at kunstneriske og kulturpolitiske hensyn ikke alltid behøver å spille godt på lag: skal norske institusjoner f.eks. ha en minimumskvote av norske musikere og sangere, eller kan dette gå på bekostning av kvalitet? (Dette temaet ser vi nærmere på i kapittel 3.4.)

Dersom vi går mer konkret til verks, og ser på de navnene som figurerer i vår oversikt over kunstnerisk personale, ser vi at det overveiende flertallet er norske regissører, dirigenter, sangere og scenografer. Enkelte av disse er blant gjengangerne som vi omtalte overfor, og enkelte tilhører en relativt begrenset pool av norske profesjonelle, klassiske sangere. Det som er unntakene fra dette bildet, faller i to kategorier – der man leier inn utenlandske vokalister til enkeltforestillinger («stjernetenor», «stjernesopran»), og der man har et institusjonelt samarbeid eller utvekslingsavtale med en utenlandsk operascene. Et eksempel på det siste er TSO, som har samarbeidet med Krakow Opera om operaoppsetninger, f.eks. *Mefistofele* i 2015. Det tydeligste eksempelet finner man likevel i Bergen Nasjonale Opera, som i flere år har leid inn hele forestillinger fra operascener f.eks. i Frankrike, inkludert regissør, scenograf og solister. Nettopp Bergens bruk av utenlandske solister ga høsten 2015 støtet til en diskusjon om forholdet mellom norsk og utenlandsk kunstnerisk personale. Også dette vil vi berøre nærmere i neste kapittel, som med utgangspunkt i data samlet inn under feltarbeidet, tar for seg og utdyper mange av de problemstillingene vi har reist så langt.

# 3. Kvalitet, tilgjengelighet, samarbeid, forankring og rekruttering

Med utgangspunkt i de ambisiøse målene om at distrikts- og regionoperaene både skal være tilgjengelige og ha høy kvalitet, bygges på samarbeid, ha god forankring og bidra til rekruttering og utvikling (jf. kap. 1.2), er spørsmålet i dette kapitlet: I hvilken grad svarer operainstitusjonene til forventningene om både å være en katalysator for lokale og regionale effekter og å produsere opera av høy kvalitet? I dette kapitlet tar vi for oss noen av de mest sentrale dimensjonene og problemstillingene på operafeltet som er relevante for besvarelsen av dette spørsmålet, med utgangspunkt i det analytiske nøkkelbegrepet *institusjonsidentitet*. Men før vi kommer så langt, spør vi: Hva er opera?

## 3.1 Hva er opera?

---

Den allmenne forestillingen om opera er gjerne assosiert med tunge scenetepper, tragiske historier, overdådige kostymer og renessansepykker. Det er også en utbredt forestilling at opera bare er for «fiffen» – og gjerne den eldste delen av den. Og det stemmer at folk flest ikke går i operaen. Opera er den minst besøkte av de 11 kulturtilbudene i SSBs statistikk og bare 8 % av landets befolkning har sett en operaforestilling i løpet av det siste året. Andelen som har sett opera er lavere blant de uten utdanning (6%) enn de med høyere utdanning (18 %). Dessuten er de over 67 år sterkt overrepresentert (Vaage 2013). Folks assosiasjoner til opera er ofte også knyttet til de større operahusene i Europa med sine store scener og mektige saler, dype orkestergraver og storslåtte scenografi. Og når opera kommer opp som tema i den norske samfunnsdebatten, er det som regel Operaen i bestemt form, altså Den Norske Opera & Ballett (DNO&B) og Operahuset i Bjørvika man snakker om. Region- og distriktsoperaene og annen operavirksomhet for øvrig er det mindre oppmerksomhet rundt. Disse institusjonene har dessuten andre forutsetninger enn DNO&B – både når det gjelder økonomi og faglige ressurser, lokaler og fasiliteter – til å produsere fullverdige operaoppsetninger.

Men hva skal til for at noe kan karakteriseres som en fullverdig operaoppsetning? Operaens særegenhet ligger i møtet mellom flere kunstneriske uttrykksformer og typer kunstnere, og mange av våre informanter vektlegger at opera er et komplekst kunstuttrykk. En operaforestilling inkluderer både sangpartier, orkesterakkompagnement, kostymer og kulisser og hvor mange ulike fag- og kompetanseområder må arbeide sammen, både på, bak og foran scenen. Alt fra solister, korsangere, musikere og dirigent, regissør, koreograf, scenograf, kostymedesignere, maskeleggere, påklede- re, lysdesigner, dramaturg og ofte språk- og logopedkonsulenter, i tillegg til produsenter og administrasjon er involvert. At opera ses på som en kompleks kunstform, kommer også til uttrykk i det politiske dokumentet *Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett*.<sup>14</sup> Dette do-

---

<sup>14</sup>[https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal\\_plan\\_for\\_formidling\\_og\\_produksjon\\_av\\_opera\\_og\\_ballett\\_2002.pdf](https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal_plan_for_formidling_og_produksjon_av_opera_og_ballett_2002.pdf)



kumentet (kap. 5.5.3) viser særlig til tre egenskaper ved opera og dans som gjør dette til et komplekst uttrykk – det *tverrkunstneriske*, *det sceniske* og *det performative*:

- 1) Opera og dans er tverrkunstneriske: I opera og dans anvendes et mangfold av kunstneriske virkemidler for å skape en forestilling, så som musikk, sang, bevegelse, poesi, scenebilde, kostymer, lys osv. Dette åpner for å involvere ulike utøvere på ulike nivåer og dermed realisere en variert rekruttering og kompetanseutvikling.
- 2) Opera og dans er sceniske kunstarter: Som scenekunstarter er opera og dans avhengig av et ganske omfattende teknisk og administrativt apparat for å komme til fremførelse. Funksjonene spenner fra koreografi til billettsalg og fra kostymesøm til økonomistyring. Det sceniske krever en organisasjon som kan nyttiggjøre seg en stor frivillig deltakelse.
- 3) Opera og dans er performative kunstarter: Opera og dans er kunstarter som skal fremføres for et publikum. Det betyr at utøvere og publikum må komme sammen på et bestemt sted til et bestemt tidspunkt, og dette gir kunstartene en lokal begivenhetskarakter som bidrar til å øke interessen for alle kunstartene.

Det som skaper operakunstens kompleksitet er med andre ord både samspillet mellom flere og ulike kunstneriske uttrykksformer, selve møtet med publikum og i tillegg tekniske og administrative oppgaver.

Kompleksiteten i opera som kunstform betyr også at å framføre fullverdige operaforestillinger både er ressurs- og plasskrevende. Som vi også skal komme tilbake til i beskrivelsen av de ulike institusjonene, er det stor variasjon i hvilke typer lokaler og scenefasiliteter de ulike distrikts- og regionoperaene har tilgang til og tar i bruk. Både Opera Trøndelag, Opera Østfold og OscarsborgOperaen spilles på store utendørsscener, med ulike muligheter og utfordringer. Noen av de andre operaene, som Nordfjordoperaen, har gode fasiliteter i eget relativt nytt operahus, mens andre steder, som i Kristiansund, men også i Bergen, setter lokalene begrensninger for hva det er mulig å sette opp. Ved NOSO begrenses forestillingene som det skal turneres med av lokalene de skal besøke. I tillegg til manglende tilgang på gode lokaler, kan også organisasjonsform og økonomisk prioritering sette begrensninger til hvilke typer forestillinger som settes opp. Operaen i Kristiansand har av ulike hensyn de siste årene satt opp mange av sine produksjoner konsertant (se fotnote 10). Denne formen har slått an hos publikum i Kristiansand, men noen av ekspertinformantene er mer kritiske og mener konsertante oppsetninger har lite med opera å gjøre. Det er ifølge en av dem snarere «nesten det motsatte av opera», fordi det sceniske aspektet er fjernet. En annen av ekspertinformantene gir uttrykk for et liknende synspunkt:

Jeg er i prinsippet skeptisk til konsertante fremføringer. De får ikke på noen måte frem kraften i opera, hvor opplevelsen består av både tekst, visuelle elementer og musikk. Dermed kan det for et mer eller mindre trent publikum gi en svært begrenset opplevelse i forhold til den kunstneriske kraften opera kan representere. For å befeste opera som kunstform kan dermed konsertante fremføringer virke mot sin hensikt. Hvis man ikke har ressurser til mer enn konsertante fremføringer, så er det problematisk selvsagt, men skal man fremme operakunsten bør man prøve å vise opera i sin fulle bredde. Bedre med mindre aktivitet og forestillingsantall som er mer substansielle, enn mye aktivitet med handikappede produksjoner. Konsertante- og kvasiproduksjoner må være en nødutgang, de skaper ikke operainterese. Det er dessverre mye kvasiarbeider det brukes ressurser på, og som ikke bidrar til å skape forståelse og interesse for den kunstformen opera er.

Mens operaen i Kristiansand har konsertante oppsetninger som en sentral del av sin aktivitet, arrangerer også flere av de andre distrikts- og regionoperaene nedskalerte oppsetninger i konsertform, i tillegg til de faste hovedoppsetningene. For eksempel inviterer NOSO hvert år til en operagalla med «vokal- og orkesterperler fra operaens verden [...] med lystige, vakre arier og feiende overtyrer – ispedd heftige klanger, latter og tårer. I år står høydepunkter fra operaer som *Tosca*,

*Turandot, Don Giovanni, Gianni Schicci, Carmen og Così fan Tutte* på programmet». <sup>15</sup> Opera-pub er et annet konsept, som både BNO og Opera Østfold arrangerer. Opera Østfold lover «vakker opera blandet med lun stemning, god mat og drikke. Dyktige musikere og sangere byr på seg selv på en mer leken måte enn det vi er vant til fra den store scenen, og publikum kommer mye tettere på artistene». <sup>16</sup>

Utradisjonelle lokaler og rammer tas altså i bruk for å lokke folk til å høre opera – og for å ufarliggjøre sjangeren. Flere av informantene er opptatt av at distrikts- og regionteatrene skal bidra til å bryte ned oppfatningen av at opera bare er for spesielt interesserte fra smalere lag. Det var også et motiv da Ringsaker Operaen satte opp forestillingen *La Automobile* i en bilverkstedhall i samarbeid med en av de lokale sponsorene. Tilsvarende kan man under Oslo Operafestival, arrangert av organisasjonen *Opera til folket* <sup>17</sup>, oppleve opera på trikken som skal gi «muligheten til å høre noen av Norges beste operasangere fremføre varierte og magiske operaarier og duetter i et folkelig og avslappet miljø. [...] Dette er absolutt det sprøeste vi gjør. Trikken har ikke den beste akustikken, men likevel blir den stappfull hver eneste gang.» <sup>18</sup> Denne typen arrangementer tar ikke mål av seg å være fullverdig opera, men er heller ment å skape oppmerksomhet og interesse rundt opera som kunstform og trekke publikum til andre, større arrangementer.

Flertallet av både distrikts- og regionoperaene er opptatt av nettopp å skape økt interesse blant folk og tiltrekke seg publikummere som ellers ikke ville gått i operaen. Valg av repertoar, men også scenografi og kostymer kan være valgt ut fra at det skal være attraktivt eller spektakulært, også for ikke-operaelskere. For eksempel har brukte Opera Østfold 25 Harley Davidson motorsykler som rekvisitter – og motorsyklister som statister – i sin oppsetning av *Trubaduren* i 2007. Flere av våre informanter tar til orde for at slike og andre kreative og overraskende løsninger i framføringen av gamle operaverk også bidrar til å fornye operasjangeren. I hvilken grad og på hvilke måter disse virksomhetene samtidig skal stå for – og står for – kunstnerisk nyskaping er det imidlertid ulike meninger om.

## 3.2 Operafeltets ulike kretsløp

---

Poenget med at det kan være ulike meninger om operaens innhold, form og begreper, står sentralt i en kulturanalytisk vinkling, som ofte preger den kulturpolitiske evalueringssjangeren. Det at det er debatt, til og med kamp, om hva opera er eller kanskje skal være, hvor grensene for publikumsfrierte går for ikke å miste sjangerens egenart osv. er tidløse kultursosiologiske temaer. I mye av litteraturen som omtaler og fortolker disse temaene, står makt sentralt. Flere steder i denne rapporten benytter vi den franske sosiologen Pierre Bourdieus teorier om kunstfeltet som redskap i våre egne analyser. Bourdieu var svært opptatt av hvordan makt, særlig i form av å inneha posisjonen til å definere virkeligheten innenfor et spesifikt felt og dermed til å tildele symbolske og økonomiske gevinster, konstituerer feltet. Selv om Bourdieus hypoteser er hyppig debattert og kritisert, er det neppe særlig kontroversielt å hevde at også operafeltet bærer preg av en viss kamp

---

<sup>15</sup> <http://www.noso.no/program/operagalla-2016>

<sup>16</sup> <http://www.operaostfold.no/program/opera-pa-pub/>

<sup>17</sup> Opera til folket (tidligere Kulturentusiastene) er en organisasjon som jobber med formidling av opera i Oslo og omegn gjennom hele året. Jf. <http://operatilfolket.no/> og <http://operatilfolket.no/konserter/operatrikken-2/> For ordens skyld: Denne festivalen er ikke en del av distrikts- og regionoperaordningen

om definisjonsmakt, da ulike definisjoner av begrepet vil få kulturpolitiske og kunstfaglige konsekvenser.

I Bourdieus arbeid, har nemlig ulike deler av et felt ulik status. Han skiller gjerne kunstfeltet i delfeltet for *begrenset produksjon* (det elitære) og *storskalaproduksjon* (det kommersielle), der delfeltet for begrenset produksjon som regel er preget av en feltspesifikk elite (Bourdieu 1993). Her styrer kunstfeltets egne regler mye av tenkingen rundt produksjon, distribusjon og konsumpsjon av kunsten, og forestillingen om feltets autonomi står sterkt. Det kommersielle delfeltet er derimot mer åpen mot samfunnets øvrige logikk, særlig med tanke på hvordan markedstenkning er ansett som velegnet for å regulere samfunnsfelt. I det første tilfellet er man med andre ord mest opptatt av hvordan kunstens egenverdi, slik den defineres av en elite, kan opprettholdes, mens man i det andre er mest opptatt av hvordan de mange skal nyte godt av kunstproduksjon. Noe av det Bourdieu har blitt kritisert for, er at teorien passer bedre i det klassesdelte og hierarkisk oppbygde Frankrike enn i det sosialdemokratiske og egalitære Norge, der forskjellen mellom kunstfeltets eliter og publikum er mindre (i noen tilfeller kanskje helt fraværende?). Bourdieus to delfelt åpner dessuten i liten grad for politisk styring av kunstproduksjon, som nettopp er en viktig del av en nordisk modell for kulturpolitikk. Dette er også foranledningen til at den norske kunstsosiologen Dag Solhjell, med utgangspunkt i Bourdieu, har tilføyd et slags tredje delfelt (Solhjell 1995). Der Bourdieu opererte med sine delfelt for begrenset produksjon og storskalaproduksjon, introduserer Solhjell tre kretsløp. I det *inklusive kretsløpet* er det den politiske kapitalen som gjelder (i motsetning til hhv. kunstnerisk verdi og penger i de to andre kretsløpene) og handler nettopp om at mange skal nyte godt av kunstproduksjon.

Et viktig poeng for oss er at etablering av, forhandling om og vedlikehold av definisjonsmakt er nært knyttet til ulike kretsløp. Til en kulturinstitusjon, vil det som regel være knyttet en rekke aktører, både andre institusjoner, organisasjoner, grupper og enkeltstående, som spiller inn til diskursen om hva nettopp denne institusjonen skal og bør være, alt fra publikummet i institusjonens målgruppe til ulike eksperter, kunstnere og produksjonsteknisk ekspertise, politikere, myndigheter osv. Ulike institusjoner vil dermed ha ulike kretsløp stående mer eller mindre sentralt i konstitueringen av sitt institusjonelle «jag». Det er f.eks. trolig at DNO&B vil knytte an til et kretsløp med en større andel av operafaglige eksperter, et operakompetent publikum, ekspertkommentatorer og anmeldere osv. enn en distriktsopera. Her vil målgrupper og støttespillere kunne være helt andre. Dette kom til uttrykk f.eks. da vi ba institusjonene om hjelp til å foreslå informanter til intervju-rundene vi gjorde på feltarbeidet til evalueringen. Uten å legge for mye vekt på dette, kan vi nok slå fast at regionoperaene i større grad foreslo informanter med profesjonell tilknytning til kunstfeltet, mens distriktsoperaene like gjerne foreslo dugnadsarbeidere og lokalpolitikere med regionalpolitisk interesse.

Solhjell og Bourdieu kommer vi tilbake til når vi drøfter ulike kvalitetsforståelser konkret for operafeltet. I denne omgang nøyer vi oss med å hevde at ulike institusjoner konstituerer og konstitueres av de kretsløpene de inngår i, og at disse er ulike og dels inkompatible. Dette forsøker vi å understøtte i neste kapittel, som tar for seg hvordan begrep som bl.a. kvalitet og profesjonalitet forstås og forhandles i ulike lokale virkeligheter, og hvordan dette siden munner ut i stede-gne profiler, det vi kaller institusjonsidentiteter.

### 3.3 Lokale virkeligheter og institusjonsidentitet

---

Man skal ikke ha forsket særlig lenge på det norske region- og distriktsoperafeltet for å konstatere at de ulike institusjonene forholder seg til svært ulike lokale og regionale virkeligheter. I arbeidet

med å evaluere disse, ble det derfor raskt åpenbart at ulike lokale kontekster konstituerer, ikke bare hva som er realistisk å få til av operaproduksjon de ulike stedene, men også hva som er ønskelig å få til, både med hensyn til (ulike forståelser av) kvalitet og rollen som regionalt «kraftsenter». En konsekvens av dette er at den enkelte institusjon må gjøre valg og foreta prioriteringer for å 1) holde så høy kvalitet som mulig gitt de rammene de har, men også 2) overleve som institusjon, f.eks. stå på god fot med publikum, opprettholde kunstnerisk renommé og/eller røkte frivillig innsats og lokal dugnadsånd. Slike valg kan ofte innebære en utfordrende balansegang mellom målsettinger som delvis kan oppleves som motstridende. For mange av institusjonene kan f.eks. målet om høy kunstnerisk kvalitet oppleves å stå i direkte motsetning til både det å være forankret i lokalsamfunnet/regionen og målsetninger om å være rekrutterings- og utviklingsarenaer for utøvere og andre kunstneriske fagpersoner, dersom kriteriene for kvalitet er frikoblet fra den lokale og regionale virkeligheten de befinner seg i. På samme måte vil det å i for stor grad bli pålagt instrumentelle målsetninger om å være lokal utviklingsaktør, kunne ses som en avsporing i arbeidet med å profesjonalisere virksomheten og realisere mål om høyest mulig kunstnerisk kvalitet.

For å eksemplifisere: I operadiskursen, er de fleste f.eks. enige om at høy generell kvalitet er nært knyttet til kvaliteten på operaorkesteret. Dette har særlig sammenheng med at der solistene (altså sangerne) ofte hyres inn til forestillingene utenfor Oslo og DNO&B, opereres det her i større grad med orkesterløsninger som er lokalt/regionalt tilpasset. Noen institusjoner, som regionoperaene, benytter fast tilknyttede, profesjonelle orkester, mens distriktsoperaene i større grad baserer seg på orkester der profesjonelle og amatører samvirker og heller ikke øver sammen på regulær basis. Mange informanter, særlig i ekspertpanelet, understreker sterkt at det nesten er umulig å lage opera av høy kvalitet uten et orkester på et høyt nivå. De mest kritiske framholder på bakgrunn av dette at man reelt sett kanskje ikke kan si at noen av de ti institusjonene holder et nasjonalt eller internasjonalt virkelig høyt nivå. Selv ikke institusjonene med faste orkester kan sies å gjøre det, fordi disse orkestrene har for liten del av sin prøvetid dedikert til operaoppsetningene de medvirker i. For institusjonene som baserer seg på orkester der kanskje mer enn halvparten av musikerne er amatører, vil den rene kunstneriske kvaliteten aldri kunne bli svært god. Det er viktig å samtidig tilføye at man her snakker om kvalitet nærmest i teoretisk forstand. I evalueringens mandat ligger å vurdere både om institusjonene når «mål om tilgjengelighet og høy kunstnerisk kvalitet». Et sentralt spørsmål er dermed hva slik høy kvalitet består i. Det er selvsagt helt urealistisk å tro at man skal kunne ha opera i verdensklasse ved alle de ti institusjonene det her er snakk om. Selv ikke i nasjonal toppklasse vil det la seg gjøre. De samme informantene, også de mest kritisk innstilte, er derfor påpasselige med å tilføye at målsettingen om høy kvalitet er et mål å strekke seg etter, og dessuten en kulturpolitisk målsetting: man ønsker ressurser til sektoren slik at kvaliteten blir så god som overhodet mulig. De stedene der man ikke har tilgang på fast orkester, vil kvalitet måtte ha et annet innhold. Der vil man kunne si at f.eks. samspillet mellom profesjonelle og amatører har en *egenverdi* utover ren kunstnerisk kvalitet. Mange av informantene beskriver det som rene under at man får til det man gjør i f. eks. Nordfjordeid, på Ringsaker eller i Kristiansund. Et sitat fra en ekspert i ekspertpanelet illustrerer dette, og kan oppsummere det mange sa med ulik ordlyd:

Ringsakermodellen, for eksempel, er jo ganske unik. At de for noen få år siden hadde en forestilling med Søderlind med ni forestillinger! Det er jo fullstendig eksepsjonelt. Den hadde lokalkoloritt, handler om en historisk hendelse på Ringsaker for mange år siden, og laget en opera på det. Som ble vist ni ganger. Og et annet eksempel som er ganske eksepsjonelt, i Nordfjordeid, i en kommune på 5000 innbyggere, så er det 3000 som går på opera. Det er også ganske unikt.

Som beskrevet i kapittel 2, er det bemerkelsesverdig små variasjoner i hvordan institusjonene selv beskriver sitt eget arbeid. Ikke overraskende er den mest brukte formuleringen «høyt kunstnerisk

nivå», gjerne i kombinasjon med begrepet «profesjonell». Det er dermed nærliggende å tro at man opererer med et relativisert kvalitetsbegrep. Kvalitet har ikke nødvendigvis *ett* innhold, det kan ha flere. Man ser likens at dette innholdet vil endres ut fra hvilken kontekst man beveger seg i og, dermed, hvilke aktører man snakker med. Et viktig aspekt av dette, som er rikelig omtalt i forskningslitteraturen, er at det er knyttet ulik status til ulike kvalitetsforståelser (Bourdieu m.fl.). Vi skal, som før lovet, komme nærmere inn på dette i kapitlet om kvalitetsforståelser i operafeltet.

En viktig side ved dette er hvordan man forstår og håndterer denne problematikken analytisk. Det har over lang tid vært en løpende utfordring for både kulturbyråkratiet og kulturpolitisk evaluering å finne solide måter å måle og operasjonalisere f.eks. kunstnerisk kvalitet på. En metode som etter hvert har fått relativt bredt gjennomslag er den såkalte *Ønskekvistmodellen*, som opprinnelig ble utviklet i Danmark (Langsted et. al. 2003). Modellen deler inn kunstnerisk eller kunstfaglig vurdering i tre hoveddimensjoner – Villen, Kunnen og Skullen. Denne modellen har blitt benyttet både i Danmark og i Norge, blant annet i flere av de scenekunstevalueringene som har blitt initiert av Kulturdepartementet. I Danmark har den også blitt benyttet ved evalueringen av den regionale institusjonen Opera Hedeland (Varden 2013:2). Kanskje aller mest interessant i denne sammenhengen, er at den står sentralt i evalueringen av DNO&B fra 2015 (Røyseng et. al. 2015). I sin gjennomgang av metoden slår evaluator fast at kunstnerisk kvalitet ikke kan måles med objektive kriterier, og at kvalitet heller ikke er ensbetydende med publikumssuksess. Ønskekvistmodellen har derfor

... som siktemål å etablere et samtalerom rundt noen kjernepunkter eller kjerneelementer som skal inngå i vurderingen av kunstnerisk kvalitet. For å kunne snakke om kvalitet i performativ kunst etablerer modellen tre grunnkriterier, Villen, Kunnen og Skullen.

Villen er engasjementet, den kunstneriske visjonen og kommunikasjonsviljen. Kunnen er de evner og ferdigheter som skal til for å realisere den kunstneriske visjonen. Skullen finnes i relasjonen til samtiden og dialogen med publikum. De tre kjernebegrepene har som utgangspunkt at det finnes et nivå av enighet der en oppfatter kunstnerisk kvalitet som

- kunst som er båret fram av engasjement, ikke av likegyldighet
- kunst som er basert på utfoldelse av kunstnerisk talent og særlige kunstneriske evner, ikke overlatt til tilfeldigheter
- kunst som berører sin samtids mennesker og problemstillinger, som ikke er uvedkommende eller tilbakeskuende.

Samtalen om kunstnerisk kvalitet tar utgangspunkt i, og kan stadig vende tilbake til, de tre kjernebegrepene og forholdet mellom dem. (Ibid:10ff)

De originale begrepene Villen, Kunnen og Skullen er for øvrig erstattet med de fornorskede begrepene *vilje, evne og relevans*.

Ønskekvistmodellen har på kort tid vokst fram som en sentral metode for å «måle» og vurdere kvalitet i kunstfeltet, noe ikke minst våre intervjuer viste. Modellens begrepsapparat virker mange steder å ha blitt internalisert i måten man omtaler kvalitet, også på en slik måte at man uten å nødvendigvis kjenne til modellen eller vise eksplisitt til den, opererer med hovedprinsipp som tydelig er inspirert eller avledet av denne.

Et hovedproblem med modellen, slik vi ser det, som også er årsaken til at vi ikke benytter den i våre analyser, er imidlertid at selv om den er et interessant og fruktbart verktøy for å diskutere ulike aspekt ved og forståelser av kvalitet, så er den mindre egnet til å avlede generelle kvalitetsvurderinger. Kort sagt, et kunstnerisk produksjonsmiljø kan ha både engasjement og vilje, kompetanse og talent, og ha samfunnsmessig relevans, *uten* nødvendigvis å holde særskilt høy kvalitet. Kvalitet vil i slike tilfeller være vurdert basert på en slags intensjonsetikk. Man kommer med mo-

dellen nemlig ikke utenom et sentralt analytisk poeng: i og med at man i utgangspunktet har forkastet et positivistisk syn på kvalitet som en essensiell størrelse, så vil kvalitet heller være resultat av ulike forhandlinger. Det er nettopp det vi ser så tydelig i det empiriske materialet; profesjonalitet, kvalitet, relevans – alt er gjenstand for forhandlinger mellom parter med relativt ulike agendaer.

I et forsøk på å komme rundt denne problematikken, foreslår vi to strategier knyttet til et sentralt analytisk nøkkelbegrep, *institusjonsidentitet*.

1. Den ene strategien tar for seg de forhandlingene som foregår rundt sentrale, omstridte begrep som inngår i hvordan man vurderer kvalitet og effekt både i operadiskursen og i kulturpolitisk tenkning, og knytter slike lokalt framforhandlede forståelser til flere ulike institusjonsidentiteter.

Som beskrevet over fører lokale kontekster, med påfølgende lokal institusjonsidentitet, med seg en rekke valg og prioriteringer siktet inn mot å nettopp finne gode balansepunkt i spørsmål som gjelder motstridende målsettinger. Institusjonsidentitet vil her være et nyttig begrep for å kunne si noe om a) hvordan ulike mål og prioriteringer kan stå i veien for hverandre, og b) at man derfor må finne lokalt/regionalt tilpassede balansepunkter der hensynet til de ulike målsettingene nødvendigvis er ulik fra miljø til miljø. Bl.a. handler dette ofte om samtidig å dyrke lokal egenart, men i mange tilfeller like mye å strekke seg etter sentrale standarder for operaproduksjon som man finner både i den nasjonale og internasjonale operadiskursen. Slike valg innebærer å strekke seg mot spesifikke *kvalitetsforståelser*, men er også knyttet til å inngå i ulike *kretsløp* (f.eks. portvoktere, publikum, kritikere) og *infrastrukturer* (bygg, rekrutteringsmodeller), spesifikke for den enkeltes institusjonsidentitet.

2. For å komme et stykke videre i å måle kvaliteten ved den enkelte institusjon med utgangspunkt i lokale, premissgivende kontekster, går vår strategi videre ut på å se like institusjoner opp mot hverandre. Vi benytter med andre ord en modell der vi ser miljøer med lik eller lignende institusjonsprofil (peers) i sammenheng.

En slik form for vurdering av peers, er vanlig i en rekke sammenhenger der man ønsker å si noe om kvalitet, men der kvalitet samtidig er flertydig. Å sammenligne ulike region- og distriktsoperaer vil, for å benytte en av ekspertinformantenes egen metafor, kunne fortone seg som å sammenligne hummer og risgrøt, noe som vel ut ifra sammenhengen framstår som umulig. Begge deler er godt på egne premisser, men kvalitetsopplevelsen må ses i forhold til hvor god henholdsvis risgrøt og hummer teoretisk kan bli, ikke hvilke av rettene som er best. En slik strategi har flere fordeler. Man slipper urealistiske forventninger til institusjoner basert på kriterier som er grunnleggende omstridte. I stedet tar man den enkelte institusjon på alvor, i det man gir vurderinger som er anvendelige i den forstand at de vet hva som kan forbedres. Selvsagt krever modellen at man har relevante referanseinstitusjoner, men på kunstfeltet er dette sjelden et problem. Man må være klar over at man aldri vil finne identiske institusjoner, men så lenge sentrale utfordringer er likeartet, vil man kunne hente ut en gevinst. Når evalueringens oppdragsgiver ber om at vi skal vurdere om institusjonene når «mål om tilgjengelighet og høy kunstnerisk kvalitet», vil institusjonsidentitet være et nyttig begrep for å kunne si noe om a) hvordan disse to begrepene kan stå i veien for hverandre, og b) at man derfor må finne lokalt/regionalt tilpassede balansepunkter der hensynet til de ulike målsettingene nødvendigvis er ulik fra miljø til miljø. Følgelig vil vi strukturere resten av analysen i tre deler:

- I) En generell gjennomgang av de dimensjonene som dels preger den enkelte identiteten, dels skiller disse idealtypene fra hverandre (som f.eks. synet på hva kvalitet er, hva profesjona-

litet er eller hva utvikling av operafeltet kan eller skal innebære), hvor vi vil drøfte hvordan disse viktige begrepene forstås, forhandles og genererer handling i den norske operadiskursen.

- II) En del der de ulike institusjonene vurderes med henblikk på kvalitet og lokale/regionale ringvirkninger, basert på deres spesifikke og idealtypiske institusjonsidentitet, sett i relasjon til andre i samme kategori. Her vil vi altså med utgangspunkt i andre institusjoner i peer-gruppen med lignende institusjonsidentitet, diskutere hvordan de sentrale kvalitets- og utviklingskriteriene *kvalitet, tilgjengelighet, samarbeid, forankring og rekruttering* operasjonaliseres i de ulike institusjonene.
- III) En avsluttende konklusjonsdel, der vi vil se alle de ulike institusjonene i sammenheng og gi en vurdering av den norske region- og distriktsoperafeltet ut ifra et overordnet perspektiv.

### 3.4 Kvalitetsforståelser i operafeltet

---

Som nevnt alt flere ganger, forstås og forhandles kvalitet på ulike måter ved de ulike institusjonene og i ulike deler av operafeltet. På direkte spørsmål til deltagerne i ekspertpanelet om man kan bruke den samme modellen for kvalitetsvurdering på alle de ti institusjonene, den samme skalaen og de samme kriteriene, svarte ett medlem:

Det blir nærmest et kulturpolitisk spørsmål. Utfra et faglig ståsted kan man vurdere dem basert på det resultatet som kommer fram. Men så kan man gå bak og se på hva som er årsakene til at det blir såpass ulikt. Og da vil man jo se at rammebetingelser og forutsetninger på hvert enkelt sted er så ulike, at det gir et svar på hvorfor kvaliteten er så ulik. Men likevel vil det jo gi mening å bruke et like skarpt blikk på det kunstneriske resultatet, uavhengig av rammevilkår. Så jeg mener det er viktig å holde de to tingene fra hverandre. Så ikke det blir slik at «kvaliteten der er høy, fordi at rammebetingelsene er så dårlige». Så en ting er å diskutere den uheldede kvaliteten, en annen ting er å se på rammebetingelsene.

En slik analyse tar imidlertid utgangspunkt i at kvalitetsbegrepet har et tyngdepunkt. Dette tyngdepunktet er for denne informantene «det kunstneriske resultatet». En annen informant, har et litt annet syn på kvalitet. Han dreier fokuset over til det han betegner som *opplevd kvalitet*, dvs. hva publikummet opplever som bra. Et slikt perspektiv innebærer samtidig et forsøk på å flytte definisjonsmakten bort fra noen få eksperter og over mot et bredere publikum. Imidlertid vil også de fleste eksperter mene at kvalitet har mange aspekter og nivå, også f.eks. publikumsappell. En informant i vårt ekspertpanel illustrerer dette gjennom å si at det å sammenlikne operaoppsetninger er som å sammenlikne risgrøt og hummer; begge deler er godt men knapt sammenliknbart. Selv om kvaliteten på en oppsetning i henhold til en standard er mangelfull, kan den likevel gi «store opplevelser» (intern informant, Opera Trøndelag). Vi har derfor valgt å se på kvalitet som a) *kontekstspesifikk*, knyttet til en institusjonsidentitet, men samtidig b) *relasjonell*, knyttet til at kvalitet for den enkelte institusjonen må ses i sammenheng med andre liknende institusjoner.

Som vi drøftet i kapittel 2, skiller institusjonene seg overraskende lite fra hverandre i hvordan de beskriver seg selv og sine overordnede målsetninger. Under intervjuene kom det imidlertid tydeligere fram hvordan de samme begrepene som benyttes der faktisk rommer ulikt innhold. I dette avsnittet ser vi nærmere på slike forståelser, og spør: hvordan forstår de ulike operamiljøene begrepet kvalitet? Hva legger de i det og hvordan forholder en slik forståelse seg til en bredere operadiskurs?

I vårt møte med de ti operainstitusjonene fant vi særlig fire hovedgrupper av kvalitetsforståelser:

- Kvalitet forstått som kvaliteten på det som framføres på scenen, dvs. en ren *kunstnerisk kvalitet*.
- Kvalitet forstått som kvaliteten på alle deler av operaforestillingen som spilles, dvs. en *utvidet kunstnerisk og publikumsrettet kvalitet*.
- Kvalitet forstått som kvaliteten på hele prosessen med å produsere en eller flere operaforestilling(er), dvs. en *prosessuell kvalitet*.
- Kvalitet forstått som kvaliteten på det totale arbeidet med å etablere og vedlikeholde opera som sosial og kunstnerisk aktivitet i et sosialt og geografisk rom, dvs. en *institusjonell kvalitet*. I denne forståelsen inngår dessuten kvalitet i form av å engasjere og mobilisere publikum.

Med andre ord vil målet om generell kvalitet i større grad enn enkeltstående kvalitet være knyttet til evne til å balansere ulike målsettinger, til beste både for institusjonen lokalt og operafeltet generelt. En slik tenkning er dessuten ikke spesiell for region- og distriktsoperafeltet alene. F.eks. skriver Røyseng et. al. (2015:12) om slike motsetninger i sin evaluering av DNO&B:

Mandatet spesifiserer at panelet skal bidra til informasjon og innsikt om DNO&B særlig når det gjelder kunstnerisk kvalitet og ressursutnyttelse. Dette er sider ved kunstnerisk virksomhet som ofte oppfattes som motsetninger. Panelet har arbeidet ut fra en oppfatning om at ressursutnyttelse og ressursprioritering på den ene siden og arbeidet for å realisere høy kunstnerisk kvalitet på den andre, må foregå i et fruktbart samspill for at en institusjon som DNO&B skal lykkes over tid.

Dette er dermed vurderinger som gjelder for mange av de motsetningsfylte og paradoksale forholdene som gjerne trekkes fram som typiske på kunstfeltet, herunder også opera og musikkteaterfeltet. Å vurdere kvalitet som evne til å balansere vanskelige eller motstridende målsettinger, kan f.eks. ses operasjonalisert i DNO&Bs strategiplan for 2010-2014, der man nettopp har understreket motsetningene som potensielt fruktbare utgangspunkt for kvalitet. De skriver bl.a. at «Løftet er å lykkes gjennom mangfold og eksklusivitet, kompromissløs kvalitet og høy aktivitet og tradisjon og provokasjon.» (Ibid:16)

## Kunstnerisk kvalitet

Alle institusjonene vektlegger kunstnerisk kvalitet svært høyt. Verket som skal framføres må i seg selv holde høy kvalitet. Det samme gjelder måten det framføres på og det produksjonstekniske.

Når det gjelder kvalitet på verket, vil en vurdering nødvendigvis være subjektiv. Det er, som nevnt i kapittel 2, likevel ingen tvil om at noen operaer oppfattes som særlige klassikere, både blant kjennere og ikke-kjennere. Det er likevel ikke slik at en klassiker nødvendigvis har høy status overalt i operaverdenen. Som en etter hvert stor kunstsosiologisk forskningslitteratur har påpekt, er kunstfeltet – også operafeltet – preget av stadige kamper om makten til å definere kvalitet, vokte porter til status og ære, samt å dele ut belønninger og profitt (se f.eks. Bourdieu 1993, Mangset 2013, Solhjell 1995). Et vedvarende trekk, både hjemme og ellers i den vestlige verden, er at kunstfeltet synes å trekkes mot sentrum (Mangset 1998). Region- og distriktsoperaene vil slik i kraft av sin blotte geografiske situering stille med handicap, med tanke på status. Dette er noe som vi finner igjen i det empiriske materialet, særlig i form av a) en irritasjon knyttet til at mye ressurser er lagt til DNO&B og generelt til østlandsområdet. b) Denne irritasjonen omformes i mange tilfeller til en form for mot-kulturell selvforståelse, som genererer energi til å videreføre eget prosjekt med økt styrke, og c) i noen tilfeller en reforhandling av en slik statussituasjon, der men velger å overse eller redusere en sentrumsdominans gjennom å redefinere sentrum. Et eksempel på



det siste er BNO i Bergen, som sier de ikke anerkjenner Oslo som det reelle sentrum i den norske operadiskursen. De velger å heller se sentrum som viktige operabyer på kontinentet, noe som igjen fører til at Bergen og Oslo er omtrent likestilte.

Et annet trekk ved kunstfeltet, er at noen aktører innehar større definisjonsmakt enn andre; man snakker gjerne om en (kultur)elite. I operafeltet, og kanskje i musikkfeltet generelt, har en slik elite tradisjonelt vært knyttet opp til et eksklusivt kretsløp, bestående av en liten gruppe aktører med høy kulturell kapital, som regel på bekostning av et kommersielt kretsløp, gjerne basert på folkelig appell og popularitet. I følge (Solhjell 1995) er det norske billedkunstfeltet også preget av et tredje kretsløp – det inklusive kretsløpet, hvor verdier som har bred kulturpolitisk tilslutning står sentralt, som for eksempel sikring av lik tilgang til kunst og kunstopplevelser (Solhjell og Øien 2011:50-51). De tre kretsløpene står i asymmetriske forhold til hverandre – kunstfeltet består av hierarkier der makten blant aktørene på feltet er ujevnt fordelt og står slik i over- og underordnede posisjoner til hverandre. En slik skjevfordeling av status finnes også på operafeltet. Generelt virker det som om nyskrevet samtidsopera, på tross av å ha relativt lav folkelig appell, nyter høy status i det man kan kalle en elitepreget operadiskurs, mens klassikerne, og gjerne sviskene som de kalles, dvs. de mest kjente ariene løstrevet fra den helhetlige operaoppsetningen, generelt nyter lavere status. Aller lavest status i den elitepregede operadiskursen, har nyskrevne operaer med lokale komponister og librettister som særlig sikter seg inn mot å være relevante for et lokalt og regionalt publikum. I og med at slike eliter ofte har mye de skulle ha sagt – de er gjerne sentralt plassert i posisjoner som kan ses som portvokterfunksjoner for å tildele ressurser, status eller andre goder – vil deres vurderinger være noe også andre deler av operafeltet må forholde seg til. Flere av informantene ved (særlig) distriktsoperaene forteller f.eks. at kvaliteter knyttet til lokal relevans har betydning for deres virke. På spørsmål om hva som er målet med å lage opera i Nordfjord, forteller f.eks. tre av informantene at:

Det er et forsøk på å lage en regionalt forankret opera. Vi synger på nynorsk når vi kan. Vi bruker lokale krefter når det er mulig.

Vi prøver ikke å være en bleik utgave av Sydneyoperaen. Vi lager noe helt annet.

Her ute i distriktet må utviklingen av opera til en viss grad skje på publikums premisser. Man kommer ingen vei hvis interessen forsvinner.

Det å spille på norsk, nynorsk, eller til og med dialekt, anses av mange som en kvalitet i seg selv. At komponist eller librettist har lokal forankring vurderes også i mange tilfeller som en kvalitet, og dessuten noe som ofte ses som langt viktigere enn at verket ellers er norsk. Dette har selvsagt å gjøre med at en slik lokal forankring gjerne øker oppsetningens generelle relevans. Det spiller dessuten på generell lokalpatriotisme. Disse kvalitetene er som man ser nettopp slike som man i de mer elitepregede kretsene av operafeltet mener har lav status, og som fører til en uthuling av kvalitetsoperabegrepet. En informant sier:

Når det gjelder samtidsopera, så er det store hull i kvalitetsbegrepet. Noen prosjekter kan være veldig lokale produksjoner, hvor ofte en lokal ildsjel, uten operafaglig kompetanse har en idé. Og så sitter det såkalte operasjefer som ikke egentlig har kompetanse til å vurdere slike ting, men som kanskje har vært turistsjef i kommunen, eller kommunepolitiker, og skal lede prosjektet i havn. Det blir litt som slike spel som settes opp rundt omkring i Norge, og som har verdi fordi det samler lokalsamfunnet på en meget flott måte. I slike produksjoner ønsker man seg topp kompetanse på noen områder, mens andre områder dekkes av amatører uten erfaring. Et slikt eksempel er Søderlinds *I Cancelliraadens Dage*, hvor musikken er skrevet av en profesjonell operakomponist, mens librettoen av en amatør [...] Og *Donna Bacalao* i Kristiansund er et annet eksempel på noe av det samme. Det kan være verdifulle prosjekter der og da,

men ikke alltid verk som vil ha en levetid utover det stedet det er produsert. Mange av institusjonenes valg er basert på lokale preferanser. Og mange er slike happenings. Der dekkes samtidsmusikkbehovet. Ellers setter de opp *La Traviata*, for det er sånt de vet om og som de elsker og som de kan selge billetter til i lokalsamfunnet. Så der er det veldig mange kvalitetsbegreper som ikke blir diskutert, for man har en kjær ildsjel i lokalsamfunnet som har en ide og som får gjenhør for den.

Som tidligere nevnt, er kvaliteten på orkesteret ansett som en særdeles viktig komponent i den totale opplevelsen av framføringskvalitet. Det samme gjelder selvsagt for øvrige musikalske innslag, dvs. solister og kor. Hva som anses som kvalitet er videre nært knyttet til generelle kvalitetsindikatorer innen det klassiske musikkfeltet. Det er liten tvil om at et kunstmusikalsk ideal knyttet til teknisk perfektjonisme og virtuositet, kompleksitet og stringens preger også operafeltet, med tanke på hva som ses som viktige kvalitative kriterier. Slike ideal, som igjen er knyttet til og preget av høy institusjonaliseringsgrad, lange tradisjoner og høy kulturell kapital, preger dessuten feltets selvforståelse. Solister som behersker sitt fag til fingerspissene, et kor som kommer inn på slaget og som har den «rette» klangen, et orkester som er samspilte, har god klang og driv og energi, er dermed alle element som bestemmer hvorvidt den totale musikalske kvaliteten anses som god.

Kvalitet har altså både en håndverksmessig og en estetisk side, som dessuten går hånd i hånd. Når det gjelder å beherske håndverket, vil dette selvsagt ofte knyttes opp mot profesjonalitet. I (egen)omtale av en institusjons kvalitet og kvalitetsnivå, blir det ofte vist til profesjonalitet for å angi kvalitet. Profesjonalitet vil etter manges mening borge for kvalitet. Jo flere profesjonelle musikere i orkesteret, jo høyere kvalitet. Hos de mest ambisiøse institusjonene er imidlertid kvalitet helt eller delvis løst fra profesjonalitetsspørsmål. Her mener man at det ikke er nok å være profesjonell, at dette ikke er noen garanti for at kvaliteten er høy (nok). Slike institusjoner har gjerne profesjonalitet som et selvfølgelig utgangspunkt, i form av at alle medvirkende har dette som profesjon, har godkjent utdanning osv. En kvalitetsdiskusjon og -vurdering vil slik starte på et annet sted enn om produksjonen er profesjonell. Ved mindre institusjoner, der man er helt eller delvis avhengig av amatørmedvirkning, egner derimot profesjonalitet seg som et mål på hvor god kvalitet det er rimelig å tenke seg.

Nettopp det klassiske musikkfeltets fokus på virtuositet vil slik prege hvordan kvalitet oppfattes, både internt og eksternt. I andre kunstsjangre, har klassiske formale krav om virtuositet blitt forkastet til fordel for nye. For eksempel er det i populærmusikken ikke alltid så nøye om man behersker instrumentet sitt teknisk for å oppleves som god. Kanskje energien musikken framføres med er viktigere, og i noen tilfeller er til og med det å være teknisk god ansett som en negativ kvalitetsindikator. Slike reforhandlinger av framføringskvalitet ses i mindre grad i operafeltet. Dette kan nok til en viss grad være hemmende for de institusjonene som likevel aldri vil kunne oppnå for eksempel målet om å ha et fullprofesjonelt orkester. Det er samtidig ikke vanskelig å forstå at operafeltets egne kvalitetsforståelser nettopp må være det som legges til grunn, dersom man ønsker å nå fram innenfor f.eks. kulturdepartementets krav om å produsere opera av høy kvalitet. Denne kvaliteten vil jo gjerne være angitt nettopp av de i feltet med størst definisjonsmakt.

## Utvidet kunstnerisk og publikumsrettet kvalitet

I et av intervjuene fra en av distriktsoperaene, sier informanten: «Dere spør om kvalitet, og kvalitet i alle ledd er det vi satser på.» (Intern informant, Opera Trøndelag). Dette utsagnet møtte vi i mange ulike tapninger under feltarbeidet. Hovedinnholdet gikk i at man med kvalitetsbegrepet, i tillegg til kunstnerisk kvalitet som beskrevet over, også inkluderte andre sider ved selve oppset-

ningen. Flere la vekt på at en forestilling er langt mer enn bare det som foregår på scenen og i orkestergraven. En informant ved Opera Nordfjord, forteller f.eks. at,

Helt fra det øyeblikket folk kommer inn døra, møter pynta vertskap, teppet går opp... Fra første stund, skal det være så profesjonelt som mulig, i alle ledd, slik at du skulle ha kunnet vært hvor som helst. Vi skal eliminere alt det som gir et amatørmessig uttrykk. Så det er kvalitet på alle ledd, helt fra parkeringsvakta, til den kunstneriske opplevelsen. Samtidig skal det være nært.

Slike utsagn kan tolkes i to retninger. Det er selvsagt nærliggende å tenke at en profesjonell institusjon er opptatt av at alle sider og detaljer ved en forestilling skal være av god kvalitet. Stemning og rammer i øvrig er jo svært viktige deler av en totalopplevelse, noe alle som driver i underholdningsbransjen vet, selv de som driver innenfor de høykulturelle delene av kulturfeltet. En annen fortolkning er at dette er en måte å reforhandle kvalitetsbegrepet til å omhandle mer enn scenisk kvalitet. Man leder dermed oppmerksomheten bort fra hva som er godt med hummer, og over på hva som gjør at også risgrøt er så godt (jf. sitat ekspertinformant gjengitt s. 39).

Slike strategier på å redefinere kvalitet, bevisste eller ikke, tar mange ulike retninger. I sin anmeldelse av Opera Østfolds oppsetning av *Tosca*, i Ballade.no<sup>19</sup>, 22. juni, 2015, stiller anmelder Marren Ørstavik i overskriften spørsmålet «Kan utendørsopera egentlig bli noe særlig bra?» Hun skriver videre:

Utendørsopera setter åpenbart en god del begrensninger på kvaliteten. Scenen, som i dette tilfellet består av historiske Fredriksten festning i Halden, er nødvendigvis langt mer statisk enn i et moderne operahus og har ikke all verdens muligheter. Orkesteret er omplassert til et telt ute på siden, og lyden deres overføres gjennom høyttalere til et konstruert amfi helt uten klang. Solistene har mikrofoner, men fortsatt bærende stemmer – det tar tid å venne seg til dobbel lyd. Koret, som ofte i lokale utendørsprosjekter, består av en blanding av profesjonelle og amatører, og det preger resultatet.

Man setter ikke opp utendørsopera for å skape en opplevelse av høy musikalsk kvalitet. Til det er begrensningene for store – lyd og samspill lider under høyttaleroverføringene og manglende kontakt mellom scene og orkester.

I Opera Østfold, er man likevel opptatt av at lyd kvaliteten som når publikum skal være i «verdensklasse» (intern informant, Opera Østfold). En sentral del av operaens selvoppfatning ligger i at den er akustisk, dvs. sangen skal bære ut i hele salen uten forsterkning. Utøverne bygger stemmen opp i mange år for å kunne klare dette, og det som slår mange når de hører en operasanger på nært hold for første gang er hvor høyt de faktisk synger. På en utescene som Fredriksten festning i Halden, er likevel dette umulig å oppnå. Man må forsterke både sang og orkester. Dette er imidlertid teknisk svært vanskelig. Å gjengi et lydbilde med et naturtro akustisk preg, er nesten umulig, særlig der publikum sitter spredt. Å overvinne slike utfordringer blir dermed noe som raskt fortøner seg som en kvalitet i seg selv. Ørstaviks anmeldelse kan tyde på at de lykkes med nettopp dette. Hun skriver:

Også lyden – så snart man har vent seg til at den er høyttaleroverført – er omsorgsfullt behandlet. Det er ikke mulig å skape den nerven og nærheten som ligger i ren akustisk fremførelse, men Opera Østfold tilbyr i stedet noe annet: lyd designer Martin Mayer har laget en kreativ surround-opplevelse som innimellom får publikum til å snu seg etter en plutselig uttrykksfull klarinett eller stryker. Det understreker at utendørsopera er en helhetsopplevelse og stiller inn

---

<sup>19</sup> <http://www.ballade.no/sak/kan-utendørsopera-egentlig-bli-noe-saerlig-bra/>

ørene på at alt her er en del av musikken: orkesteret og solistene, selvfølgelig, men også fuglelyder, vindens sus og ikke minst et par velplasserte kanonskudd fra festningsmuren.

## Prosessuell kvalitet

En tredje kvalitetsforståelse knytter an til kvaliteten på samspillet mellom operaproduksjon og den konteksten slik produksjon foregår i. Det å lage opera som på en god måte binder sammen opera som kunstform med sine lokale omgivelser, flytter på sett og vis fokuset bort fra den rent kunstneriske kvaliteten på det som framføres. Og det flytter for så vidt også fokuset fra den totale produksjonskvaliteten og over på kunsten sin instrumentelle rolle. En av ekspertene i panelet uttalte:

Jeg vil påstå at det knapt finnes «objektive» kvalitetskriterier. Som kritikere er vi jo ofte enige om det håndverksmessige, har solistene store nok stemmer, spiller orkesteret reint osv. Men det å lage god opera der man er, dreier seg jo også om man greier å spille i den konteksten man opererer i. Uansett hvor store byer eller små steder man spiller på.

Med få unntak er man ved de ti institusjonene avhengig av et samspill mellom profesjonelle og amatører. Å gjøre dette samspillet så godt som mulig, både med tanke på kunstnerisk kvalitet (dvs. å «trekke» amatørerne i retning av de profesjonelle og dermed i retning av nasjonale kvalitetsstandarder) og institusjonell kvalitet (dvs. å trimme institusjonen til å legge optimalt til rette for et slikt heldig møte) ses av mange som en egen kvalitet. Mange informanter forteller om møtet mellom profesjonelle og amatører som noe stort. En informant ved en av distriktsoperaene forteller,

Vi har altså verdenskjente scenografer og lysmestere osv. som kommer til bygda, og de bringer inn impulser som er helt nye. Vi får kvalitetskrav som er veldig bra for å knytte sammen læring og arbeidsliv. Entreprenøriell læring kaller vi det.

Denne prosessen har dessuten en spesiell egenverdi *utover* kunstnerisk og institusjonell kvalitet, noe som virker å tangere rammene for hva kunst kan utløse på sitt beste. Mange har sikkert sett den svenske filmen *Så som i himmelen*, som handler om en verdensberømt svensk dirigent som pga. utbrenthet vender hjem til sin hjembygd i Norrland. Det at han klarer å løfte et amatørkor opp på et kunstnerisk høyt nivå oppfyller på mange måter myten om kunstens iboende magiske kapasitet (jf. Kris og Kurz 1979). Noen mener derfor til og med at man, dersom denne prosessen er optimalt ivaretatt, kan få til opera av høyere kvalitet enn ved verdens største og mest prestisjefylte operaer, nettopp fordi en slik prosessuell kvalitet er tettere på en autentisitet som mange ser som svært nær kunstens innerste vesen. Dermed vil man også kunne relativisere kvalitetsbegrepet omvendt av i tilfellet med kvalitet vs. profesjonalitet; det at alle ledd er profesjonelle betyr ikke nødvendigvis at kvaliteten blir høy. En informant ved Opera Trøndelag, forteller f.eks. at en helt reell utfordring ved utstrakt bruk av profesjonelle er at «de ikke klarer å dra lasset sammen» (intern informant, Opera Trøndelag). Det er lett å tenke på operaverdenes stereotypier her, med di-vaen som ikke akkurat er opptatt av kollektive verdier.

En av informantene i ekspertpanelet er imidlertid klar på at dersom man i for sterk grad tillater amatører å være det som styrer rammen for satsingen eller ambisjonene institusjonen har, så vil man ikke klare å utvikle operafeltet kvalitativt:

Det kan godt hende at det bør være slik noen steder at folk uten profesjonell kompetanse kan få være med og snekre kulisser og synges i kor osv. I dette bør vi i Norge skille mellom distrikts- og regionoperaer. Distriktsoperaer og andre lokale prosjekter kan i prinsippet drive med hva de vil. Men regionsoperaene vi har her i Norge, bør etterstrebe profesjonell standard i

alle ledd. De bør i prinsippet være bygget på en profesjonell ambisjon. Alt annet vil ikke bære eller kunne utvikles over tid. De bør også avklare om de skal ha en profesjonell ambisjon og hva det innebærer av mål og strategier. De bør ikke satse på å være treningsarena, de må komme seg videre. I Norge er det slik at alle skal delta, alle skal få oppleve, alle skal ha tilbud. I Bergen kan du for eksempel godt ha fire «operaselskap» som holder på med amatører, for min del, men regionoperaen på Vestlandet må ha en profesjonell ambisjon. Det samme med Regionoperaen på Sørlandet. Da bør det ikke være aksept for at disse skal være treningsarenaer for andre steder, men at de har sine egne ambisjoner om hvilket tilbud deres region bør ha, og at det bør etterstrebe profesjonell standard. Så kan det ta litt tid å komme dit, men det må være en tydelig ambisjon og forpliktelse. De må komme seg videre, de må bli profesjonelle, de må klare å skape et profesjonelt operatilbud ute i regionene. Ellers er det ikke noen begrunnelse for å benytte nasjonale statlige midler på det.

Også dette perspektivet bygger etter vårt syn oppunder ideen om at ulike institusjoner må få lov å bygge egne institusjonsidentiteter, det være seg med fokus på profesjonalitet eller lokal forankring og prosessuell kvalitet.

## Institusjonell kvalitet

I tillegg til målet om å lage enkeltstående operaoppsetninger av høy kvalitet, forstås kvalitet dessuten som å lykkes i å bygge, utvide og utvikle operasjangeren eller -feltet. Alle institusjonene forholder seg til denne typen kvalitet, om enn i litt ulik grad og på ulike måter.

Å utvikle operafeltet kan f.eks. forstås som å utvikle repertoar, som igjen kan være å presentere nyskrevne verk, sette opp gamle verk på en (mer eller mindre) ny måte (f.eks. ny regi), eller sjeldne verk som f.eks. ikke er satt opp i Norge før. Skal man tro ekspertpanelet, er det å presentere nyskrevne verk det som både har høyest status og som ses som det viktigste. Samtidig er dette det vanskeligste. På spørsmål om region- og distriktsoperaenes ansvar for å bidra til produksjon og formidling av samtidsopera, svarer en av panelets medlemmer at: «Det er det ingen som klarer, så hvorfor skulle *de* klare det?». Samtidig er ikke dette helt riktig. Som kapittel 2 tar opp, spilles nyskrevet opera rundt omkring på de ti scenene. Noen er til og med publikumssuksesser. Det er likevel slik at lokal kontekst for en stor del vil være bestemmende for hvordan dette faller ut, og at dette er noe man må ta hensyn til lokalt i arbeidet med å programmere. I og med at det å utvikle operafeltet likevel blir sett på som viktig, ikke minst fra bevilgende myndigheter, passer man mange steder på å også understreke at utvikling er noe mer enn bare å sette opp samtidsopera. Flere hevder at det å gi klassikerne ulike former for ny drakt kan ses som en både viktig og legitim måte å utvikle sjangeren på.

Å utvikle operafeltet kan videre forstås som arbeid med å utvikle publikum, som igjen kan være å folkeliggjøre operasjangeren og trekke til seg nytt publikum gjennom å benytte repertoar instrumentelt (sjangerblanding, kjendiseri osv.) Dette anses på operafeltet som relativt legitimt<sup>20</sup>, kanskje pga. det stigmaet som de fleste erkjenner opera har eller har hatt som noe for «fiffen». Det kan også være å presentere opera av så høy kvalitet at det gjør det attraktivt for et stadig større, særlig kvalitetsbevisst, publikum.

Til sist kan målet om å videreutvikle operafeltet, og at man kvalitativt får til dette, forstås som det å utvikle utøvere, f.eks. gi unge talenter utviklingsmulighet eller rekruttere mange nye talenter til

---

<sup>20</sup> Å bruke kjendiser som ikke er profesjonelle i operafaget er også noe DNO&B gjør. I 2015/16 har komiker Atle Antonson hatt rollen som Papageno i Trylleføyten.

den kunstmusikalske sjangeren. Når det gjelder rekruttering/oppfølging av lokale/regionale og nasjonale talent som uttalt kvalitet i operaarbeidet, kan man i grove trekk skille mellom a) de institusjonene som har fokus (om enn i ulik grad) på å rekruttere og utvikle utøvere i ulike faser av en utøverbane (alt fra nybegynnere til ferdig utdannede sange- re/musikere/komponister/librettister/regissører/koreografer/kostymedesignere etc.), og b) de som foretrekker å benytte profesjonelle utøvere i alle ledd. I dag bygges profesjonelle kor både ved BNO og TSO (i tillegg til DNO&B), så ved disse institusjonene ser man mao. for seg helprofesjonaliserte produksjonsmiljø. Her vil det være begrenset vilje til å eksperimentere med «uferdige» utøvere, selv om de f.eks. har relevant utdanning. For de fleste institusjonenes del vil man plassere seg et sted midt mellom det å selv rekruttere og utvikle mesteparten av deltakerne, og det å kun benytte helprofesjonelle aktører. De aller fleste vil dessuten skille mellom ulike sider av driften. F.eks. vil man ved BNO hevde at den delen av driften som utelukkende omfatter profesjonelle (av høy kvalitet) kun er begrenset til en eller to hovedoppsetninger per år, mens man i andre sammenhenger vil benytte, og dermed utvikle, både rene amatører og nyutdannede utøvere på operafeltet.

I evalueringen av DNO&B er også dette et tema, og der står det:

I egnevalueringssrapporten framheves det at de internasjonale sangerne inspirerer ensemblene, men panelet må også understreke behovet for at norske talenter og talentutvikling bør ha høy prioritet, av hensyn både til hjemmepublikummet og landets musikalske verdikjede. (Røyseng et al. 2015:29)

Når et slikt krav blir tillagt Norges nasjonale opera og ballett, er det rimelig å forvente at en slik målsetning også skal gjelde for region- og distriktsoperafeltet. Det kan her være relevant å dvele noe ved begrepet *verdikjede*. Flere av distriktsoperaene forteller f.eks. at de selv ser det å være et springbrett for nyutdannede sangere til en profesjonell karriere som en viktig kvalitativ side ved egen virksomhet. Slik inngår de som en viktig ledd i en større verdikjede. En informant i ledelsen ved en av distriktsoperaene hevder at

Vi er utrolig viktige for nyutdanna sangere som kan komme hit eller for eksempel til Ringsaker. De kan kanskje ikke synge på Nasjonaloperaen ennå, for de har foreløpig ikke stor nok stemme, men de kan komme til oss som har en mindre scene. Eller kanskje de har stor nok stemme, men de har ikke blitt oppdaget ennå i Oslo. Vi har hatt folk som har sunget hos oss, og blitt engasjert av Per Boye Hansen året etterpå. Vi gir dem muligheten, vi tar sjansen på dem, og så får de vist seg fram for de større scenene. Og da har de opparbeidet en trygghet. Uten distriktsopera hadde arbeidsmarkedet for alle disse vært minimalt.

En region- eller distriktsopera kan dessuten være en viktig aktør for lokale og regionale klassiske musikere og sangere. En slik forteller at «Opera Nordfjord er som frisk luft for en proff musiker som også må være pedagog». En annen, også fra Nordfjord, sier det samme:

Det å få være med på Opera Nordfjord hever oss som jobber som profesjonelle musikere i fylket. Og våre elever som ønsker å satse videre får en unik mulighet til å prøve seg før de satser videre. Grunnen til at jeg kan bo her er Opera Nordfjord, og jeg vet at jeg snakker på vegne av mange av mine kollegaer. Opera Nordfjord gjør at vi får prøve oss og heve oss. Helt konkret har vi flere eksempler på at talentfulle elever har satset på musikk som følge av at de har fått utvikle seg her. [...] Vi har også eksempler på ungdom som kom hjem under/etter musikkstudier for å spille i orkesteret.

Det går imidlertid et skille mellom de som systematisk tenker rekruttering og utvikling som en integrert del av, ikke bare operafeltet (jf. målet om å utvikle det norske operafeltet), men også av den egen kunstneriske virksomheten. Dette er som regel en satsing som er ment å sikre tilgang til

gode amatører til så mange roller som mulig i egne oppsetninger. Dette kan i noen tilfeller, som i Stjørdal, ta form av rene private kulturskoler.

### 3.5 Amatør – profesjonell

---

Også profesjonalitet forstås på ulike måter ved de ulike institusjonene og i ulike deler av operafeltet. En ting er at antallet profesjonelle aktører i en opera eller musikkteateroppsetning gjerne vil føre til at den kunstneriske kvaliteten stiger, og at det dermed er en hypotetisk sammenheng mellom profesjonaliseringsgrad og kvalitet. Men, som vi også diskuterer flere andre steder, er det ikke helt fastlagt hva begrepet *profesjonell* rommer.

For mange vil status som profesjonell være knyttet til å leve av å utøve opera/musikkteater, enten som sanger, orkestermusiker eller kunstnerisk produksjonsledelse/team (regi, koreografi, maskelegging, kostyme, lys/lyd etc.). Man vil likevel raskt møte problemer i en slik definisjon. Mange av aktørene er utøvende i en viss stillingsprosent, mens de ellers er tilknyttet f.eks. pedagogisk virksomhet. Er man f.eks. profesjonell sanger dersom man er solist i 60% stilling og kulturskolelærer i de resterende 40%?

En annen inngang til profesjonalitet kunne være gjennom utdanning, f.eks. relevant høyskole/konservatorium-utdanning. Men hva er relevant? Og vil man f.eks. være profesjonell utelukkende etter avlagt eksamen, eller har man en grad av profesjonalitet etter  $\frac{3}{4}$  av studietiden? Slik kan man fortsette. I tillegg har man mer åpenlyse måter å «strekke» profesjonalitetsbegrepet. Flere av informantene i studien snakker om semiprofesjonelle utøvere, eller de strekker amatørbegrepet og snakker om «profesjonelle» amatører, flinke amatører, de aller beste amatørerne osv. Dette er utøvere uten formell tilknytning til kunstykker i form av utdanning, ansettelsesforhold eller inntekt, men som likevel, subjektivt, anses å holde et nivå tilsvarende det man vil forvente hos en profesjonell. Slike utøvere vil uansett ikke være aktuelle for hovedroller i oppsetningene, men i noen tilfeller kan de være egnet i mindre bærende roller. Gevinsten av slik rollebesetning kan som før nevnt være stor, f.eks. bedre forankring av oppsetningen blant lokalt publikum, en større samling rekrutter, et bidrag i et felles løft for å utvikle talent, osv. En reforhandling av hva en profesjonell skal og kan være, vil dermed ofte være lett å begrunne.

Den hyppigst forekommende motforestillingen mot en slik relativisering av profesjonalitetsbegrepet er ikke av kvalitativ art, som man gjerne kunne tro, men heller at kvalitetsnivået for en «semi-profesjonell» vil nås senere og med adskillig merarbeid enn med «proffene». Faktisk er de fleste av de vi snakket med enige om at det kunstneriske nivået på gode amatørsangere, men også en del produksjonsroller (inspisient nevnes), med tilstrekkelig øving kan bli svært høyt, helt oppunder hva profesjonelle får til på det beste i Norge. Noen er dog ikke enig i dette, og viser til hvor krevende det er å fylle stillinger som profesjonelle korsangere, som f.eks. de 12 som nå er utlyst ved TSO. Når man knapt finner kvalifiserte profesjonelle sangere til å bekle disse stillingene i et internasjonalt arbeidsmarked, hvordan kan man da hevde at amatører engang kan være i nærheten av å holde et profesjonelt kunstnerisk nivå?

En del av forhandlingene rundt innholdet i profesjonalitetsbegrepet handler ikke om kunstnerisk kvalitet. Det handler f.eks. om prosess. Amatører sies f.eks. å kunne inneha en profesjonell *innstilling*. Man møter presis og forberedt til øving, over målbevisst til prøvesang osv. En tredje fortolkning av profesjonalitet er kunnskap om feltet. Flere av ildsjelene sentralt i distrikstoperafeltet har svært stor kunnskap om operarepertoaret, solister, historiske innspillinger og oppsetninger osv., gjerne større enn mange med profesjonell tilknytning til feltet.

## 3.6 Operafeltets infrastruktur

---

Operaproduksjon er som andre kunstformer avhengig av en infrastruktur for å kunne produsere kunst av høy kvalitet og som dessuten genererer positiv effekt også utover institusjonene selv. Som mange av informantene understreker, er kanskje opera særlig avhengig av en velfungerende infrastruktur, fordi operaproduksjon er så kompleks, kanskje den mest komplekse av alle kunstformer. Vi skal fokusere på særlig tre viktige forutsetninger for slik produksjon: operahus, institusjonsledelse og samarbeidet institusjonene imellom, med særlig henblikk på organisasjonen Opera Norge.

Region- og distriktsoperafeltet er preget av vedvarende strukturelle utfordringer i form av egnede lokaler for produksjon og framføring av opera/musikkteater. Selv om flere av informantene mener at opera slett ikke trenger påkostede og spesialtilpassede bygg, er likevel de aller fleste enige om at skal man vise fullverdig opera og dermed ta kunstformen på alvor, så må de fysiske forutsetningene være til stede.

Det er flere argumenter mot å utelukkende satse på store, påkostede operaproduksjoner. Noen informanter argumenterer for at opera ikke må stivne i store, pompøse sceniske produksjoner, men heller lære seg å klare seg med nedskalerte rammer. Dette vil, mener de, både være mer bærekraftig økonomisk, gjøre opera mer tilgjengelig for flere, og dessuten ikke låse operaproduksjonen til et fåtall faste, og dermed uoppløselige miljøer, uavhengig av kvalitet. Andre mener dessuten at operasjangeren har godt av å utfordres av små og utradisjonelle scener og produksjonslokaler. Dette stimulerer kreativitet og innovasjonsevne og gjør operaen mer levende. Noen av disse hevder til og med at dette er mer i tråd med hva opera var historisk, før man begynte å bygge store, prangende operahus i europeiske hovedsteder.

Det er likevel ikke vanskelig å forstå at det kan være svært utfordrende å sette opp opera i uegnede lokaler. Man vil raskt måtte erkjenne at bygget setter begrensninger for oppsetningens potensielle kvalitet. Utfordringen er imidlertid følgende: Hvor mange statlig finansierte operahus – de koster gjerne mellom en halv og en milliard å bygge – skal vi ha i Norge? Og i hvilken grad sementerer slike bygg operafeltet til noen enkelte steder/produksjonsmiljøer? Hvordan skal man kunne stimulere til innovasjon og konkurranse mellom flere miljøer når man er så avhengig av ikke-flyttbare produksjonsmidler for å produsere kunstarten?

På mange måter er spørsmålet om hva som er en egnet operascene knyttet til spørsmålene vi reiste innledningsvis om hva opera er eller skal være. Det er også knyttet nært opp til problematikken rundt profesjonalisering av operafeltet. En informant i ledelsen ved Opera Trøndelag sier noe om dette, ved å slå fast at ettersom ting blir mer profesjonalisert, må man også betale mer. F.eks. når et nytt kulturhus tas i bruk, kommer krav om at «proffene» kommer inn. Ønsker man profesjonelle institusjoner, vil selv en moderat produksjon være kostnadskreven, ønsker man fullskala produksjoner, så vil dette kreve adekvate framføringsrom. Vårt inntrykk er at spørsmål om framføringspraksis og -format, og dermed egnede lokaliteter for dette, er nært knyttet til spørsmål om definisjonsmakt på operafeltet. Dersom man legger til grunn et liberalt syn på hva opera kan være, som inkluderer et mangfold av framføringsformer og formater på et mangfold av scenetyper, vil det påvirke satsningen i kvantitativ retning. En satsing på opera i mer snever forstand, vil heve kvaliteten og profesjonaliteten ved det enkelte stedet/institusjonen, men vil nødvendigvis begrense satsingen til færre steder. Hva man legger i operabegrepet vil slik få direkte kulturpolitiske implikasjoner. Dette er spørsmål norske kulturpolitikere må ta stilling til. Slike spørsmål er i neste omgang knyttet til spørsmål om hvor mye ressurser man ønsker å benytte på en spesifikk kunstform i konkurranse med andre. På den andre siden, er spørsmål om plassering av eventuelle operahus



ikke ulike problemstillinger som man har på alle andre felt der man skal ta strukturelle valg med betydelige konsekvenser, som f.eks. trasevalg for stamvei eller jernbane, sykehusstruktur osv.

Utover de fysiske forutsetningene for operaproduksjon, er institusjonsledelse en viktig del av feltets infrastruktur. Det at ledelsen innehar høy kompetanse er selvsagt viktig både for å bygge organisasjonen lokalt, men også for operafeltet samlet. Det empiriske materialet er langt fra entydig når det kommer til å vurdere kvaliteten på denne kompetansen rundt i landet. Generelt er medlemmene i ekspertpanelet nokså kritisk innstilt til hvordan særlig distriktsoperaene styres. Et medlem kan målbære denne kritikken:

Selv om profesjonaliseringen foregår, så henger det igjen i administrasjonene. Det har nesten blitt et hedersmerke å ikke kunne noe om opera. «Jeg var med i koret her, og nå er jeg blitt operasjef». Og så lener de seg på de innleide teamene som ikke har som jobb å se de lange linjene, pushe agendaen, ikke har som jobb å prate med myndigheter, ikke har en visjon for sitt distrikt og for sin distriktsopera. Det kunstneriske teamet som kommer inn har jo bare som jobb å lage neste års forestilling. Og dermed går de glipp av en motor, en som har kombinasjonen av kunnskap og engasjement. Det jeg ønsker er en profesjonalisering på ledersiden også i opera-Norge. Og da tenker jeg ikke på Miller og Bergen. Flere av de distriktsoperaene har en helt egen dynamikk her, de startet uten noe profesjonelt rundt seg, hadde bare amatører i kor, orkester, verksted. Og så krydret de med profesjonelle solister.

Den samme informanten mener kunstfeltet generelt er for dårlige til å rekruttere eller dyrke fram ledere med kunstnerisk kompetanse, og sier:

... men hvordan ligger det an i Norge til å få kunstnere til å bli ledere? For så lenge vi ikke får til det, så blir det slik at turistsjefen blir operasjef. De er sikkert gode til å se hva som er bra for regionen, men ikke hva som er gode kunstneriske valg.

Mange av de eksterne informantene vi snakket med ved distriktsoperainstitusjonene, ville imidlertid ikke kjent seg igjen i denne kritikken. Snarere tvert om framhever de den kompetansen som disse har som høy og dessuten skreddersydd. En ekstern informant som representerer en av Opera Trøndelags hovedsamarbeidspartnere, og som også samarbeider tett med andre store kulturinstitusjoner i regionen som f.eks. *Spelet om Heilag Olav* på Stiklestad, forteller om en ledelse (ved Opera Trøndelag) som går utenpå de fleste andre han/de har hatt kontakt med. De er både ryddige og leverer på imponerende vis, hevder han.

Det kan dermed virke som om synet på hva som er god og nødvendig kompetanse for å drive opera følger mange av de samme skillelinjene som det empiriske materialet indikerer i en rekke andre spørsmål. De som er opptatt av å utvikle operafeltet i retning av stadig mer profesjonaliserte institusjoner og som ønsker et særlig fokus på kvaliteten på selve framføringene, vil også hevde at ledelsen må ha en spesifikk operafaglig kompetanse. De som derimot er opptatt av lokal forankring, å bygge et bredt publikum lokalt osv., vil trekke fram andre, entreprenørielle kvaliteter. Når det er sagt, er det slik vi opplever det ikke noen avgrunn mellom disse posisjonene. Tvert om finnes det forståelse for motsatt holdning og prioritering i begge (eller flere) leire, og mange mellomposisjoner finnes.

Det de ulike synene på ledelseskvalitet trolig likevel vil kunne enes om, er utfordringen som ligger i det at små institusjoner med små administrasjoner er svært sårbare. Det er nemlig slik at svært mange mener at kontinuitet i ledelsen er et viktig suksesskriterium. Det å forankre den kunnskapen og entusiasmen som ofte finnes hos en eller to i institusjonsledelsen, gjerne hos de som startet og bygde opp institusjonen, bredere i en større organisasjon, ses som sentralt.

Til sist handler operafeltets infrastruktur om samarbeidet institusjonene imellom. Slikt samarbeid finner sted innenfor både formelle og mer uformelle rammer. Et eksempel på en formell samarbeidsstruktur er organisasjonen *OperaNorge*, som er et nettverk av norske operaprodusenter<sup>21</sup> og<sup>22</sup>. På nettsidene sine skriver de:

I dag består OperaNorge av 22 medlemmer spredt over hele landet. Den Norske Opera & Ballett, regionoperaene, distriktsoperaene og en rekke andre operaaktører er medlemmer i foreningen. Foreningens formål er å ivareta medlemmenes felles interesser og behov samt fremme de synspunkter som til enhver tid er representative for medlemmene. Videre skal ON fremholde musikkteatrets kunstneriske verdier og pedagogiske muligheter, arbeide for økt aksept for operakunstens rolle i kulturlivet samt bygge kompetanse blant medlemmene.

Et annet formelt samarbeidsnettverk som omfatter flere av institusjonene i denne evalueringen, er *AdOpera!*. *AdOpera!* er, ifølge organisasjonens egne nettsider, «et nasjonalt nettverk av operaprodusenter med formål å styrke utvikling, produksjonskompetanse og formidling av moderne opera og musikkteater, med vekt på norske verk.»<sup>23</sup> og<sup>24</sup> Av mer uformell karakter finner man samarbeid mellom enkeltinstitusjoner. F.eks. forteller informanter i ledelsen ved Opera Nordfjord hvordan operaen i Kristiansund nærmest har hatt en slags mentor-rolle, og slik bidratt til å etablere institusjonen slik den framstår i dag. I og med at opera-feltet i Norge er relativt lite, er det naturlig at aktørene her treffes fra tid til annen, og også slike uformelle kontaktpunkter oppgis som viktige i arbeidet ved de enkelte institusjonene.

Når det gjelder samarbeid som følge av OperaNorge, støtter datamaterialet opp under organisasjonen som en relevant og sentral aktør. Ikke mange informanter nevner den uoppfordret, men på spørsmål trekkes den fram som nyttig. Flere peker på at man her har en arena for strategisk, kulturpolitisk tenking, men også for praktiske spørsmål knyttet til utfordringer rundt scenografi, produksjon og oppbevaring av kulisser og kostymer, co-produksjoner, gjestespill og gjenbruk av produksjoner, osv.

Det som kanskje er noe overraskende, er at det ikke i enda større grad finnes formaliserte og konkrete samarbeid institusjonene imellom, både som følge av OperaNorges virksomhet og andre samarbeidsstrukturer. Rett nok finner man, i tråd med en generell trend både internasjonalt og hjemme, enkelte eksempler på samproduksjoner. F.eks. setter NOSO i 2016 opp *Barbereren i Sevilla*, i samarbeid med Opera Bergen (altså ikke BNO) og Festspillene i Bergen, med oppsetning både i Bergen, Bodø og Tromsø.<sup>25</sup> Dette er kanskje noe som vil komme mer og mer. Med tanke på de mange andre utfordringene operafeltet står ovenfor, også lokalt og regionalt, er det likevel grunn til å stille spørsmål ved om institusjonene ikke ville kunne ha nytte av å overskride de barrierene som trolig kommer av at de på mange plan er konkurrenter, og samarbeide om viktige utfordringer knyttet til effektive modeller for rekruttering, profesjonalisering, repertoarutvikling osv. Vårt inntrykk er at institusjonene vet ganske lite om hverandre og hvordan slike problemstillinger løses lokalt.

---

<sup>21</sup> [www.operanorge.no/](http://www.operanorge.no/)

<sup>22</sup> Organisasjonen består av følgende institusjoner/miljøer: DNO&B, BNO, Opera Sør / Kilden, Narvik Kulturhus, NOSO, Opera di Setra, Opera Nordfjord, Opera til folket/Oslo Operafestival, Opera Østfold, Operaen i Kristiansund, OscarsborgOperaen, Opera Trøndelag, Opera Rogaland, RingsakerOperaen, TSO, Åmot Operagard og Norsk Folkeopera.

<sup>23</sup> <http://www.bno.no/utvikling/adopera/>

<sup>24</sup> Institusjonene som er del av nettverket er NOSO, TSO, BNO Sandnes kulturhus, Opera Østfold og Opera Sør / Kilden

<sup>25</sup> <http://www.fib.no/no/Program/?TLp=1076681>

Til sist kan det være på sin plass å si noe om samarbeid på operafeltet med utgangspunkt i den helt sentrale rollen og plassen den nasjonale operaen i Oslo har. Det er ikke tvil om at den faglige kompetansen DNO&B innehar i liten grad kommer region- og distriktsoperafeltet til del. Dette er noe svært mange av informantene vi snakket med kommenterte, inkludert flere av ekspertpanelets medlemmer. Særlig blir det pekt på ansvaret Nasjonaloperaen historisk har hatt som Riksopera. En av ekspertinformantene sier f.eks. at man ikke kan snakke om opera i Norge uten å komme inn på *Riksoperaen*. Denne virksomheten, beslektet med Riksteateret og Rikskonsertene er, ifølge flere av våre informanter, aldri formelt avsluttet eller besluttet lagt ned, men isteden nedprioritert over tid og dermed faset ut. Både «nedleggelsen» av Riksoperaen og mangelen på formelt samarbeid mellom Nasjonaloperaen og resten av operafeltet (utover OperaNorge der DNO&B er medlem), er noe mange av informantene beklaget. Flere pekte på at de fremdeles hadde gode kontakter i operaen, som velvillig stilte opp dersom man trengte faglige råd eller tips av ymse slag, partitur osv., og at dette var noe man med fordel kunne utvikle og gjøre allment.

### 3.7 Profesjonaliseringens pris

---

Det norske operafeltet er preget av en pågående profesjonalisering. Den nasjonale satsingen på region- og distriktsopera og -musikkteater er således et ledd i en mer generell utvikling mot gradvis mer profesjonalisering, som bl.a. kommer til uttrykk gjennom profesjonalisering av orkester og kor. Alle de ti institusjonene som omtales i denne evalueringen kan sies å bevege seg i retning av mer profesjonalisering. Prosessen har beveget seg i ulikt tempo ved de ulike institusjonene, og har vært mer gjennomgripende ved enkelte institusjoner enn ved andre. Som vi har beskrevet i kapittel 2.1 er det knyttet en særskilt forventning til at regionoperaene skal drive profesjonelt, mens distriktsoperaene i større grad skal basere sine virksomheter på et samspill mellom profesjonelle og amatører. Dette er imidlertid ikke et helt entydig skille. Opera Østfold og OscarsborgOperaen baserer seg i høy grad på profesjonelle krefter, men regnes likevel ikke som regionoperaer. En av våre ekspertinformanter, som også er sitert tidligere (jf. kap. 3.4), er av den oppfatning at dette skillet med fordel kan rendyrkes:

Distriktsoperaer og andre lokale prosjekter kan i prinsippet drive med hva de vil. Men regionsoperaene vi har her i Norge, bør etterstrebe profesjonell standard i alle ledd. De bør i prinsippet være bygget på en profesjonell ambisjon. Alt annet vil ikke bære eller kunne utvikles over tid. De bør også avklare om de skal ha en profesjonell ambisjon og hva det innebærer av mål og strategier. De bør ikke satse på å være treningsarena, de må komme seg videre. I Norge er det slik at alle skal delta, alle skal få oppleve, alle skal ha tilbud. I Bergen kan du for eksempel godt ha fire «operaselskap» som holder på med amatører, for min del, men regionoperaen på Vestlandet må ha en profesjonell ambisjon. Det samme med Regionoperaen på Sørlandet. Da bør det ikke være aksept for at disse skal være treningsarenaer for andre steder, men at de har sine egne ambisjoner om hvilket tilbud deres region bør ha, og at det bør etterstrebe profesjonell standard. Så kan det ta litt tid å komme dit, men det må være en tydelig ambisjon og forpliktelse. De må komme seg videre, de må bli profesjonelle, de må klare å skape et profesjonelt operatilbud ute i regionene. Ellers er det ikke noen begrunnelse for å benytte nasjonale statlige midler på det.

Selv om «profesjonalitet» ikke er et entydig begrep og kan forstås ulikt, er det som vi har påpekt tidligere en hypotetisk sammenheng mellom profesjonaliseringsgrad og kvalitet (jf. kap. 3.4). Bruken av profesjonelle krefter i alle deler av virksomheten, både kunstnerisk, håndverksmessig og administrativt, må man kunne anta at vil sikre en høyere kvalitet på operavirksomheten enn der-

som en stor andel ufaglærte står bak. Det er også våre informanternes generelle opplevelse: profesjonalisering gir kvalitet. For en av ekspertinformantene er denne sammenhengen helt åpenbar:

Kvalitet handler jo om profesjonalitet. Kvaliteten blir jo ikke bedre av å trekke inn et samarbeid med amatører. Samarbeid med amatører kan jo gi et kulturelt miljø, et engasjement og en interesse for opera som kunstform, man får et publikum fordi så mange mennesker er involvert lokalt. Men kvaliteten på produksjonen i seg selv blir jo ikke bedre av at man trekker inn amatører.

Samtidig, som denne informanten også selv er inne på, er det knyttet andre positive ringvirkninger til å benytte amatører, og som logisk nok institusjoner som ikke inviterer amatørerne med går glipp av.

Det er et gjennomgående trekk i vårt materiale at profesjonalisering har en bakside, og det er naturlig nok i miljøene ved og omkring de mest profesjonaliserte institusjonene at dette er et tydelig funn. En av de negative konsekvensene av profesjonalisering er knyttet til kostnadsnivået og hva det har å bety for operativiteten. Å produsere opera på høyt nivå koster penger. Bruk av profesjonelle krefter betyr høye lønnsutgifter. «Profesjonell kvalitet» på materielle løsninger er også med på å drive kostnadene i været. Samtidig vil virksomheten alltid ha begrensede midler, og man står gjerne overfor et dilemma mellom å smøre midlene tynt ut over et stort antall aktiviteter og prosjekter, eller å begrense antallet aktiviteter til noen få som man til gjengjeld kan gjennomføre på en ordentlig måte med ønsket kvalitet. Tendensen blant regionoperaene har vært at profesjonaliseringen har medført en konsentrasjon av ressursene, og dermed en reduksjon av omfanget av operaoppsetninger. En informant med tilhørighet til miljøet omkring NOSO uttrykker skuffelse over hvordan det han omtaler som det profesjonelle «NOSO-konseptet» har ført til at det blir vist mindre opera enn før:

Vi føler oss snytt. Vi har kommet tilbake til den tida der opera blir oppfatta som noe som skjer en sjelden gang i blant. [...] Vi har hatt opera i kirka, det er jeg overbevist om at NOSO aldri ville gjøre. For hvis de skulle gjøre det, med proffer, ville det koste 800.000,-, mens vi gjør det for en tiendedel. Konseptet umuliggjør det. NOSO-konseptet.

Profesjonalisering kan altså til en viss grad medføre et redusert aktivitetsnivå, i den forstand at publikum riktignok får oppleve opera av høyere kvalitet, men sjeldnere, sammenlignet med hva de fikk før profesjonaliseringen skjot fart. Samtidig handler profesjonaliseringens bakside om mer enn kvantitet. En informant, også denne med tilknytning til kulturlivet i NOSOs region, uttrykker en sorg over at profesjonaliseringen har fratatt folk den operagleden som tidligere gjerne oppstod i møtet mellom profesjonelle og amatører:

Amatørgleden over å lage en forestilling sammen med profesjonelle har forsvunnet. Den brede amatørgleden er borte. Det er liksom, (slår i bordet), det er *profesjonelt*. Har vi råd til seks sangere, så har vi seks sangere, resten får ikke være med. Sånn er det. Det er liksom sett utenfra. De gamle forestillingene viste en helt annen glede. Det har blitt borte på veien, det har faktisk skjedd. Man vinner mye på kvalitet og spissing av det profesjonelle, men man mister jo også folk flest. Og gleden i det.

Den tapte muligheten for amatørerne til å medvirke til å skape noe sammen med proffene, oppleves av mange informanter som en drøy pris å betale for et profesjonelt operahus. Vårt inntrykk er at mange informanter, både folk som selv har vært medvirkende amatører og folk som hovedsakelig representerer et dedikert publikum, sørger over tapet av en opera som, om enn litt haltende og rufsete i kantene, hadde sitt utspring i et «magisk møte» mellom de profesjonelles solide kompetanse og amatørernes entusiasme og kjærlighet til opera som kunstform.

Selv om NOSO er benyttet som illustrerende eksempel her med hensyn til denne problemstillingen, støtter alle regionoperaene på denne type utfordring i større eller mindre grad. Vi ser også at flere av dem har satt inn kompenserende tiltak for nettopp å holde liv i operagløden lokalt, for eksempel gjennom stunt som opera-pub eller pop-up opera.

En tredje problematisk følge av profesjonalisering, handler om lokal forankring og ringvirkninger. Operainstitusjoner som baserer sin virksomhet på et stort innslag av lokale amatører og frivillige, og som satser tungt på å dyrke lokale talenter fra ung alder, det være seg sangere, orkestermusikere eller for den saks skyld ballettdansere, får mye «gratis» entusiasme og oppmerksomhet tilbake fra befolkningen i regionen. Denne dynamikken er sterkt tilstede ved flere av distriktsoperaene, f.eks. Opera Nordfjord og RingsakerOperaen, og gir seg utslag på flere måter. Når nær sagt alle i regionen enten medvirker selv eller kjenner flere av dem som medvirker i orkesteret, i koret, i snekring av kulisser eller i kostymegruppa, går billettsalget nær sagt av seg selv. Dette kan også bidra til å skape interesse for opera blant helt nye publikumsgrupper, slik Ericsson og Vaagland (2005:39f) har beskrevet i en rapport om Opera Østfold. Ved de profesjonelle regionoperaene nyter man i mindre grad godt av det flere informanter i institusjonsledelsene rundt om har referert til som «tante-faktoren», effekten som omfatter det at lokale talenter på scenen fører med seg et antall publikum (tante og onkel, bestemor og bestefar betaler alle billett for å se familiens stolthet opptre).

Distriktsoperaenes utstrakte bruk av amatører gir også et godt utgangspunkt for at befolkningen får et sterkt eierskap til institusjonen som «bygdas egen opera». Ved regionoperaene må man i større grad bygge stolthet og eierskap på andre måter enn gjennom å tilby mulighet for medvirkning og deltakelse, og da fortrinnsvis gjennom å skape opera av ypperste kvalitet. Dette behovet for å stimulere oppmerksomhet og bygge eierskap hos publikum deler regionoperaene med en rekke institusjoner i det profesjonelle kunstfeltet. Røyseng et. al. (2015:30) skriver om hvilken betydning barnekoret har, selv for en tung institusjon som DNO&B, når det gjelder publikumsutvikling, forankring og ringvirkninger:

Barnekoret er en enestående ressurs for Nasjonaloperaen, også i nordisk perspektiv. Ensemblet er unikt med hensyn til rekruttering og funksjon i verdikjeden, som musikalsk ressurs, men også som et middel for å forankre Nasjonaloperaen sterkt i bevisstheten hos det norske, musikkteaterinteresserte publikum.

Blant regionoperaene kan BNO trekkes fram som et eksempel på en institusjon som satser på barne- og ungdomskor, noe som kan gi institusjonen en sårt tiltrengt plass i bevisstheten til publikummet på Vestlandet. Det er grunn til å forvente at en satsing på lokale og regionale kor flere steder i landet, vil kunne få en effekt i form av å forankre opera generelt hos et bredt musikkinteressert norsk publikum.

## 4. De ulike institusjonene

I dette kapitlet gir vi en beskrivelse av de enkelte operainstitusjonene. Beskrivelsene er for en stor del basert på våre samlede inntrykk fra feltarbeidet, men bygger også på ekspertintervjuene og det øvrige, tekstlige, materialet. Kapitlet er organisert på bakgrunn av todelingen mellom regionopera på den ene siden og distriktsopera på den andre siden. Først omtaler vi hver enkelt av de fire regionoperaene, dernest tar vi for oss de seks distriktsoperaene.

### 4.1 Regionopera

---

Begrepet regionopera benyttes om operavirksomhet som har ambisjon om å være profesjonell i alle ledd (St.meld. nr. 32, kap. 10.3). Et unntak gjøres for operakor, noe som har sammenheng med den generelt lave profesjonaliseringsgraden på det norske korområdet.

Av de ti operainstitusjonene som får støtte over statsbudsjettet er det fire som pr. i dag regnes som regionoperaer: Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Nordnorsk Opera og Symfoniorkester og Trondheim Symfoniorkester. Felles for disse fire operavirksomhetene er at de er bygget opp omkring et fast profesjonelt orkester.

#### 4.1.1 Bergen Nasjonale Opera

Bergen Nasjonale Opera (BNO) er institusjonen med den desidert største tildelingen, og er slik sett i en særstilling med hensyn til ressurser sammenlignet med de andre regionale institusjonene. En viktig bærebjelke i operavirksomheten er det faste samarbeidet med Bergen Filharmoniske Orkester (BFO). BNO ble stiftet i 2005, den gang under navnet Den Nye Opera, av BFO, Den Nationale Scene (DNS), Grieghallen AS og Fests spillene i Bergen. Før dette var operavirksomheten i Bergen ivaretatt av de to operainitiativene Vest Norges Opera/Opera Bergen og Opera Vest. Opera Vest ble integrert i Den Nye Opera i 2006. Veien fram til en profesjonell regionopera i Bergen har til dels vært preget av konflikt og samarbeidsutfordringer mellom operamiljøets ulike fraksjoner.

BNO tar i dag mål av seg å skape profesjonell opera av ypperste kvalitet og å være en reell utfordrer til DNO&B. Identiteten er knyttet til, som virksomhetens navn tilsier, at man i Bergen ønsker å være *nasjonal* opera, og altså noe kvalitativt mer enn en regionopera for Vestlandet. En representant for ledelsen ved BNO beskriver hvor institusjonen står for øyeblikket med hensyn til kvalitet og status i operafeltet:

Vi har en utfordring strategisk sett når det gjelder balansen mellom de store hovedproduksjonene og de andre aktivitetene vi driver med. Sett utfra et globalt perspektiv befinner vi oss i en relativt liten vestlandsby. Vi har ambisjoner om å være en A-institusjon og har nådd et nivå som vi for noen år siden kunne bare drømme om. Våre to hovedproduksjoner er på en måte våre to vinduer til det internasjonale operamiljøet. Vi har mye internasjonal pressedeckning, spesielt gjelder dette våre store produksjoner, som er spydspissene våre. Men de representerer ikke helheten i det vi driver med. Vi har også mange andre aktiviteter som også er viktige, men ikke like synlige. Folk flest ser bare de to største produksjonene der vi opererer på et nivå som er imponerende for en by av Bergens størrelse, og der vi jobber med partnere som er på et meget høyt nivå. Det er helt utrolig. Spydspissproduksjonene våre - der er vi helt kompromissløse

og vi ønsker ikke å redusere budsjettene til disse to årlige produksjonene. Det er disse som drar oss videre og gjør oss til en nasjonal opera, til noe mer enn en regionopera for Vestlandet.

Å skape opera av høy kvalitet på samme nivå som på europeiske scener med utgangspunkt i en, globalt sett, liten by på Vestlandet, en utkant i Europa, er med andre ord en utfordring. Men ifølge denne informanten er det mulig dersom man konsentrerer mye av ressursene omkring noen få prestisjetunge produksjoner. Som følge av denne tydelige ambisjonen om å være nasjonal opera, har BNO valgt å rendyrke en profesjonell linje og velge bort bruk av frivillige og amatører, med unntak av i korvirksomhet. En konsekvens av dette valget er at den delen av operamiljøet i byen som har basert sin virksomhet på amatører eller en blanding av amatører og profesjonelle, ikke har blitt inkludert i BNO. Selv om temperaturen i operastriden i Bergen nok har sunket noe de siste årene, er det fortsatt ulike holdninger til det valget BNO har tatt i dette spørsmålet. Mange av våre informanter er imidlertid klare på at en fullstendig profesjonalisering har vært en forutsetning for BNOs muligheter for å realisere sine ambisjoner. En ekspertinformant omtaler profesjonaliseringsprosessen som har pågått i Bergen som brutal med hensyn til forholdet til amatørkrefte. Men selv om prosessen fører til ekskludering av aktører som tidligere var en del av miljøet, mener informanten at prosessen har vært en nødvendighet for BNO som institusjon. Denne oppfatningen deles av andre ekspertinformanter. Det er institusjonens ambisjon, rolle og oppdrag i operafeltet som avgjør om full profesjonalisering er hensiktsmessig. Status som regionopera, og for BNOs del; nasjonal opera, forplikter.

En viss grad av profesjonalisering er gjennomført i Bergen også når det gjelder kor. Edvard Grieg Kor, stiftet i 2002, er et profesjonelt kor bestående av åtte sangere som lønnes fast i 60% stilling, og som utvides med flere profesjonelle sangere ved behov, slik at koret ofte teller 24-36 sangere. Selv mener ledelsen i koret at Edvard Grieg Kor er landets beste a cappella-kor. En informant som arbeider med koret, opplever at det er svært vanskelig å finne nok virkelig gode korsangere på profesjonelt nivå, og at problemet ligger i utdanningen:

De må kunne lese godt nok noter og synge rent uten akkompagnement – a cappella. De skal kunne ulike sangspråk som fransk, tysk, russisk og italiensk. De er som solister, men også ensemblemusikere. Der i ligger også problemet; vi har ikke gode nok utdanninger i Norge, langt mindre en helhetlig struktur for rekruttering og gjennomgående opplæring fra barn til profesjonell. Og vi har et imageproblem: det er liksom mindre status knyttet til å synge i kor, sammenlignet med å være solist. (...) Sangutdanningen i Norge er uttalt "solistisk", som om det er en motsetning til ensemblemusikere. Men det vi trenger er jo folk som kan synge selvstendig etter noter, kan synge på ulike språk, ensemblesynging! Det er ikke det de nyutdannede kan, de har øvd inn en rekke mer eller mindre relevante arier for prøvesang. Dagens fagplan generelt er utdatert og legger ikke til rette for der jobbmulighetene nå er i vekst.

Informanten påpeker at i takt med den pågående profesjonaliseringen av korfeltet i Norge (Simonsen et. al. 2010), vil arbeidsmarkedet for korsangere øke. På sikt vil det være der jobbene for norske sangere er, i motsetning til soliststillinger som det kun er en håndfull av. Informanten mener at sangutdanningen har en utfordring med hensyn til å bli mer tilpasset behovet i arbeidsmarkedet:

Det tar tid å utvikle stemmen, og det er ikke et bachelorprogram tilpasset for. Solister blir ikke fullmodnet i løpet av utdanningen. Man gjennomfører solistutdanningen, men veldig få får jobb som solist. De fleste blir enten lærere eller må "ta til takke" med kor. Men de er ikke erfaringsmessig gode nok for det, heller.

Korsatsingen i Bergen er et langsiktig arbeid som fortsatt er i etableringsfasen. I begynnelsen så man seg nødt til å rekruttere omtrent halvparten av sangerne i Edvard Grieg Kor fra utlandet eller

fra andre steder i Norge. I dag er flere av sangerne fra Bergen eller har flyttet dit. Som en del av den langsiktige satsingen ble det i 2013 også etablert et prosjektbasert Edvard Grieg Ungdomskor, og det arbeides systematisk med talentutvikling av unge korister.

BNO har de siste årene hatt et sammensatt repertoar. Hovedoppsetningene har i all hovedsak bestått av operaklassikere, som for eksempel Beethovens *Fidelio*, Verdis *Aida* og Mozarts *Don Giovanni*, men med et forholdsvis stort innslag av nyskrevne norske og utenlandske produksjoner. Den kunstneriske kvaliteten på de siste årenes produksjoner får jevnt over positive vurderinger fra våre ekspertinformanter. BNO trekkes enda til fram som en av de institusjonene som til en viss grad fyller ut operatilbudet på noen av de områdene DNO&B ikke dekker, eksempelvis med en produksjon som Brittens *En midtsommernatts drøm* som ble satt opp i Bergen i 2015.

Selv om BNO befinner seg på samme nivå som DNO&B når det gjelder kunstneriske ambisjoner og profesjonalisering, er det ikke noe samarbeid mellom de to institusjonene. En mulig forklaring på dette kan være at det har sammenheng med en generell motvilje fra miljøer i Bergen om å forholde seg til Oslo og det som fra Bergen oppleves som Oslo-folks provinsielle syn på Bergen. Det kan også ha sammenheng med at internasjonale miljøer oppleves som vel så relevante for BNO å samarbeide med som miljøer i Oslo. Det er i og for seg heller ikke noe nytt at aktører i Bergen har hatt tradisjon for å vende seg internasjonalt, over Nordsjøen og ut mot Europa, snarere enn mot Oslo. En ekspertinformant forklarer mangelen på samarbeid med at BNO er en konkurrent som DNO&B har interesse av å holde ute, i motsetning til flere av distriktsoperainstitusjonene:

[Distriktsoperaene] utgjør ikke noen reell konkurranse for DNO, så man kan liksom holde det litt nede og si at det ikke er bra, men at det er sjarmerende det de driver med. Men mellom Bergen og Oslo er det jo et konkurranseforhold. Og der er det jo null samarbeid, så vidt jeg vet. Det synes jeg er merkelig, at ikke de klarer å samarbeide. For de er jo på samme profesjonaltetsnivå. [...] Men der er det en veldig konkurranse, da, mellom Oslo og Bergen. Slik jeg opplever det er det som oftest bare de mindre distriktsoperaene med halvamatører som blir tatt med inn i varmen i Oslo.

Om BNO ikke samarbeider med DNO&B, så har institusjonen et utstrakt samarbeid med en rekke andre aktører lokalt og nasjonalt, og har ledet operanettverket AdOpera! Internasjonalt samarbeid er høyt prioritert, og trekker veksler på det internasjonale kontaktnettet til institusjonens høyt profilerte kunstneriske leder siden 2010, Mary Miller.

Også i castingen har BNO etablert en internasjonal praksis, noe som den siste tiden har møtt kritikk i operafeltet. Kritikken toppet seg da BNO satte opp Mozarts *Don Giovanni* i 2015 uten en eneste norsk solist på scenen. «Norske solister bør ha fortrinn», uttalte den norske tenorsolisten Henrik Engelsen til bladet Musikkultur senere samme år, og fortsatte:

– Å sette opp *Don Giovanni* uten en eneste norsk solist, er helt vilt, sier Henrik Engelsen. Han gir Bergen Nasjonale Opera massiv kritikk for ikke å være «nasjonal». – Det burde ligge i mandatet til en operasjef å engasjere landets egne sangere. Det er lett å hente inn sangere fra utlandet, det kan hvem som helst gjøre. Men å bygge opp en opera som er bærekraftig, det krever mer. [...] Ingen andre operakompanier driver på den måten, verken operaen i Kristiansund eller operaen i Østfold. I tillegg kaller operaen i Bergen seg for nasjonal.<sup>26</sup>

BNO på sin side forsvarer sin utstrakte bruk av internasjonale stjerner i solistroller med at det finnes et svært begrenset antall norske solister som holder høy nok kvalitet. De få som er gode nok er ofte engasjert på utenlandske operascener, og er dermed i liten grad tilgjengelige for opp-

---

<sup>26</sup> – Norske solister bør ha fortrinn. [www.musikkultur.no](http://www.musikkultur.no), publisert 4. juni 2015.



drag i Norge. Dessuten henvises det til at operafeltet er internasjonalt i sin karakter, og at solistenes nasjonalitet er et lite relevant kriterium – det er kvalitet som må være i fokus, og man jakter på de beste av de beste.

Våre ekspertinformanter støtter til en viss grad argumentet om at utvalget av norske solister med stjerne kvalitet er begrenset. Et par av ekspertene mener også at stjernesolistene fra utlandet tilfører en friskhet til operavirksomheten i Bergen som kan sies å være positiv. Flere av dem påpeker imidlertid at BNO ville vunnet på å differensiere mer mellom hovedroller og mellomroller, dvs. bekle de aller mest krevende rollene med internasjonale stjernesolister, men i større grad benytte norske sangere i mellomrollene. Flere eksperter mener også at utfordringen med casting av norske solister handler mye om at BNO ikke er tidlig nok ute i planleggingen av produksjonene. Det viktigste ankepunktet mot BNOs praksis er at det å fly inn internasjonale stjerner ikke er en god måte å bygge operainteresse på regionalt og nasjonalt. Ressursmessig er BNO i en særstilling, og har midler til å ta snarveien til kvalitet gjennom å basere seg på et «kjøpelag», for å bruke et begrep fra fotballens verden, i stedet for i større grad å bidra i et langsomt og møysommelig arbeid for å bygge opp norske solister. Det er imidlertid grunn til å spørre hva man taper av lokal forankring, entusiasme, operainteresse og lokale, regionale og nasjonale ringvirkninger ved å prioritere ressursene på denne måten.

Selv om BNO har møtt til dels kraftig kritikk på sin bruk av internasjonale stjerner, er det viktig å minne om at de på korsiden har valgt en mer lokalt forankret strategi der man har erfart at profesjonelle sangere som får en fast stilling som er stor nok til at det er verdt å bosette seg i Bergen får en positiv effekt for bygging av opera lokalt. Det bør også påpekes at institusjonen driver talentutvikling og arbeid rettet mot barn og unge. Et konkret eksempel som bør nevnes er talentprogrammet Unge Stemmer som er etablert med støtte fra Kavlifondet, og som har som formål å støtte opp under unge norske operatalenter som er under utdanning i utlandet.

### 4.1.2 Opera Sør

Opera Sør har status som regionopera for Sørlandet. Opera Sør ble stiftet i 1997 av Agder Teater (AT), Kristiansand Symfoniorkester (KSO), Operaens Venner, Kristiansand Kammer- og Operakor, Kristiansand kommune og de to fylkeskommunene i Agder.

I 2011 ble Opera Sør oppløst som egen stiftelse, og operavirksomheten ble i stedet organisert som en avdeling i det nye Kilden Teater- og Konserthus i Kristiansand. I dag er Opera Sør en av tre kunstnerisk produserende avdelinger i Kilden, sammen med KSO og AT. Fusjonen med orkesteret (og teateret) bygger opp under Opera Sørs identitet som regionopera. Bevilgningene fra Kulturdepartementet som tidligere gikk til orkesteret, teateret og operavirksomheten, er slått sammen til én og går i dag til Kilden. Opera Sør har dermed gått fra å være en selvstendig programmerende aktør til å være en del av Kildens samlede programmering. Dette er ordnet på den måten at lederen for Opera Sør har det kunstneriske programmeringsansvaret, men de endelige avgjørelsene tas av Kildens ledergruppe ledet av Kildens administrerende direktør.

Opera Sørs kunstneriske profil før innlemmingen i Kilden var dominert av tradisjonelle operaklassikere. De første årene i Kilden fulgte Opera Sør opp ved å sette opp Mozarts *Tryllefloyten* (2012) og Bizets *Carmen* (2013), men i 2014 ble en planlagt produksjon av Verdis *Aida* avlyst. Kilden

har siden, med unntak av Gisle Kverndokks kammeropera *Påske*<sup>27</sup> i 2014, ikke prioritert å sette opp fullskala operaoppsetninger, og har i stedet valgt å erstatte disse med mindre kostnadskrevende prosjekter, f.eks. en konsertant utgave av Verdis *Rigoletto* (2015). I en egenevaluering av KSO og Opera Sør som inngikk som innspill til evalueringsrapporten *I takt med tiden* (Craner et. al. 2015) skriver KSO/Opera Sør om oppsetningen av *Rigoletto*:

Det må innrømmes at det var med en viss skepsis vi gjorde dette, men publikum tok imot *Rigoletto* med stor begeistring. Reaksjonene fra publikum var at de ikke savnet scenografi og kostymer. I stedet satte de pris på at musikken var i fokus, at det var sangere på et meget høyt kunstnerisk nivå og at akustikkene i konsertsalen positivt forsterket opplevelsen.<sup>28</sup>

Våre ekspertinformanter deler på sin side ikke begeistringen for denne måten å forvalte operavirksomheten på. Flere av dem stiller seg sterkt kritiske til at Opera Sør og Kilden ikke lenger prioriterer å sette opp en årlig fullskala operaoppsetning. En ekspert mener at hvis det er så lite midler tilgjengelig at man ikke kan lage ordentlig opera, er konsertante oppsetninger aller siste utvei. En annen ekspert uttrykker forståelse for at man av og til av ressurs hensyn lander på å sette opp operer konsertant, men stiller seg likevel svært negativ:

[K]onsertante operaer er etter mitt syn ikke på noen som helst måte en fullverdig operaoppsetning. Altså, det er en konsert. Det er nesten det motsatte av å gjøre opera. Man kan gjøre det av og til for å vise et spesielt verk, men altså, det å sette opp en opera som *Rigoletto* som konsertant, det er en flott musikalsk opplevelse, men det har jo ikke noe med opera å gjøre. Opera er jo nettopp det at det er sammensmeltningen av det musikalske med det sceniske. Og når man har fjernet det sceniske, har man forsåvidt fjernet det som gjør det til opera.

En tredje av ekspertene går enda litt lenger i sin kritikk av operavirksomheter som prioriterer konsertante versjoner fremfor større oppsetninger:

Det kan jo orkesteret gjøre alene. Det trenger man ingen operaorganisasjon for å gjøre. Det er å melde seg ut.

Bentein Baardson, som har vært Kildens første administrerende direktør i perioden 2011-2015, uttalte til Fædrelandsvennen i forbindelse med åpningen av Kilden at han ønsket «å gå i allianse» med publikum, og anslaget ble satt med en bred og folkelig åpningsforestilling.<sup>29</sup> Gjennom de første etableringsårene har Kildens ledelse, ifølge mange av informantene våre, fokusert på å selge nok billetter. Det kunstneriske programmet i Baardsons periode har derfor vært dominert av prosjekter med bred publikumsappell, som f.eks. Bernsteins musikal *West Side Story* som stod på programmet i 2012. Erfaringen fra oppsetningen av den langt smalere kammeroperaen *Påske* i 2014 var at det var tungt å trekke publikum. I fjorårets egenevaluering framgår det at «Den tradisjonelle operaen vil antakeligvis ikke komme høyest på prioriteringslisten de nærmeste årene»,<sup>30</sup> noe som begrunnes med kostnader og verkstedskapasitet. Det påpekes også at Kilden har prioritert en satsing på orkesteret for å utvide antallet musikere, og at det nå er teateret som står «for tur med tanke på et kontinuerlig teatertilbud» (ibid.). Det er altså lite som tyder på at nedprioriteringen av fullskala sceniske operaoppsetninger bare var en midlertidig strategi.

---

<sup>27</sup> Oppsetningen var et resultat av AdOpera!-samarbeidet.

<sup>28</sup> Egenevalueringsskjema, Kristiansand Symfoniorkester/Opera Sør. Revidert versjon, datert 24. april 2015, s. 27.

<sup>29</sup> Åpner med hip hop, opera, kor og allsang. Fædrelandsvennen, 21. desember 2011.

<sup>30</sup> Egenevalueringsskjema, Kristiansand Symfoniorkester/Opera Sør. Revidert versjon, datert 24. april 2015, s. 33.

Både eksterne ekspertinformanter og lokale informanter ser ut til å være enige om at profesjonaliseringen av operaaktiviteten i Kristiansand har medført på den ene siden en merkbar kvalitetsheving, og på den andre siden en kraftig reduksjon i operaproduksjonens omfang. Lokale informanter uttrykker forståelse for at det blir kostbart når man ønsker å gjøre det ordentlig. Samtidig ser vi i Kristiansand noe av den samme sorgen som vi har sett andre steder. Sorgen over alt som forsøkt med profesjonaliseringen. En lokal informant som representerer det interesserte operapublikummet i byen uttrykker stor skuffelse over dagens situasjon:

Det er litt smått. Operaens Venner drev med egenproduksjon av opera. Da Opera Sør kom, tok de over den funksjonen. Men det har blitt litt lite opera i byen nå. Operaens Venner er skuffet. Jeg ser jo det at det er kostbart, men det blir likevel snaut. Hvis man ikke kan gjøre fullskala opera, kunne man iallfall kjørt orkesterversjoner. Det skjer nå nesten ingen ting her i byen når det gjelder konsertdrama. Operaens Venner er nå litt usikre på om det er noen vits å fortsette, for det er lite å tilby. Man må arrangere reiser ut av byen for å oppleve opera. Når det gjelder opera er vi skikkelig i baken. [...] Det var jo et stort engasjement her i byen tidligere, venneforeningen hadde på det meste 1200 medlemmer. Store produksjoner, med kostnader og alt. Så tok det slutt da Opera Sør overtok.

Denne informanten er ikke alene i sin kritikk. Også flere andre informanter med tilknytning til institusjonen og/eller kulturlivet i regionen bekrefter at profesjonaliseringen og organiseringen som en del av Kilden har medført en reduksjon i operaaktiviteten. I 2004, syv år før Kilden åpnet sine dører første gang, og før Opera Sør fikk status som regionopera, ble modellen i Kristiansand med samarbeid mellom opera-, teater- og orkestervirksomhetene løftet fram som en foregangsmodell av daværende operasjef ved DNO&B, Bjørn Simensen:

– Kristiansand er i dag med sin operasatsning et unikt forbilledlig eksempel for andre storbyer. De har kommet lengst i landet når det gjelder å fylle forutsetningene om samarbeid mellom orkesteret og regionteatret.<sup>31</sup>

I prinsippet er fusjonen av de tre enhetene og den nye organiseringen i Kilden en modell som gir store muligheter for ytterligere stordriftsfordeler og synergieffekter som kan gi hver enkelt avdeling et løft de ikke kan klare å skape alene. Det er naturlig at en organisasjon som Kilden, som fortsatt er forholdsvis ung, trenger noen år på å finne sin identitet og få drift og samarbeid til å falle på plass. Det er likevel grunn til å stille spørsmål ved hva Opera Sør, som den minste av de tre produserende enhetene, har fått ut av fusjonen. Vår samlede vurdering er at omorganiseringen har medført en svekkelse av operasatsingen i Agder, og at operaproduksjonen må styrkes for at virksomheten skal forsvare sin status som regionopera for Sørlandet.

### 4.1.3 Nordnorsk Opera og Symfoniorkester

Nordnorsk Opera og Symfoniorkester (NOSO) ble etablert i 2009 gjennom en rikspolitisk styrt fusjon av operavirksomhetene Musikkteateret i Bodø og Opera Nord og orkestrene Bodø Sinfonietta og Tromsø Symfoniorkester. Samorganiseringen med orkestrene danner grunnlaget for NOSOs identitet som regionopera, og institusjonen har alle de tre nordligste fylkene som nedslagsfelt.

Ifølge våre ekspertinformanter har NOSO etter fusjonen kommet seg raskt opp på et høyt kunstnerisk nivå utfra de forutsetningene som er tilstede. Før fusjonen var miljøene i de to byene rela-

---

<sup>31</sup> Kristiansand et forbilde for regionopera. [www.ballade.no](http://www.ballade.no), publisert 12. februar 2004.

tivt ulike i repertoar og profil. Dette handlet særlig om profesjonaliseringsgrad og ensemblesammensetning. I Bodø var det profesjonelle orkesteret utgangspunktet, og profilen var mer samtidsoperarettet enn i Tromsø, der det var et større innslag av amatørmusikere og et mer tradisjonelt operarepertoar. Etter fusjonen har NOSO et variert repertoar der man har fortsatt å gjøre samtidsmusikk, men også det mer tradisjonelle. Fra ekspertinformantene får institusjonen ros for å ha satt opp forholdsvis mye moderne opera, og at de slik sett har fått mye ut av ressursene sammenlignet med DNO&B.

NOSO har gjennomgått en rask og intensiv profesjonalisering. Dette har ført til at kvaliteten på mange vis er hevet. Samtidig har denne profesjonaliseringen hatt en pris, som ved andre regionoperaer. Informanter snakker om «sorgreaksjoner» i etterkant av at tidligere samarbeidspartnere har blitt «ofret» til fordel for profesjonelle, og at gamle miljøer av ildsjeler, amatører og operaentusiaster føler seg ekskludert.

Profesjonalisering medfører også et høyere kostnadsnivå, og dermed færre operaaktiviteter enn før og mindre variasjon i formater og arenaer. En lokal informant uttrykker skuffelse over at prosjekter som før kunne gjennomføres fordi amatører løftet i flokk, ikke lenger er mulig nå som NOSO-konseptet krever profesjonalitet i alle ledd. Samme informant mener at opera drukner i orkestervirksomheten, og at når opera er på dagsorden, er det alltid på orkesterets premisser.

Institusjonen er lokalisert til to byer i to fylker. Dette er en kostnadsdrivende og upraktisk organisering. Mye ressurser går med til reising og logistikk, ikke minst for orkesteret som også er delt i to der halvparten av musikerne holder til i Tromsø og halvparten i Bodø. Som om ikke det var nok, er operasjefen bosatt i Oslo. Å ha Oslo som bosted kan være gunstig med tanke på nasjonalt og internasjonalt nettverk, men gir tilsvarende mindre nærhet til Nord-Norge, og skaper ytterligere logistiske utfordringer. En informant fra regionen mener operasjefen har bidratt til å løfte institusjonen kunstnerisk, men at det hadde vært en fordel om hun hadde bodd i regionen:

Kunstnerisk sett har det vært et kjempeløft. Men så kan man kanskje si at man har mistet noe av eierskapet og nærheten til en daglig leder her, som man kunne påvirke repertoarvalg med og ta en kaffe og en prat om opera. [...] Operasjefen bor i Oslo, så hun er jo ikke akkurat ute og snakker med folk. Men vi får betydelig mer opera for pengene nå, og kvaliteten på forestillinger og utøvere er i absolutte toppklasse.

I tillegg til den doble lokaliseringen og en pendlende operasjef, har NOSO en tredje logistisk utfordring. NOSO er en turnerende organisasjon som dekker mange øvrige spillesteder ikke bare i Troms og Nordland, men også i Finnmark. Orkesteret turnerer også internasjonalt, og har aldri færre enn 50 turnédøgn i året. Kritiske røster i vårt materiale påpeker at den logistisk krevende orkestermodellen med to hovedkvarter, turnering i landsdelen og internasjonalt, krever for mye ressurser, og at operavirksomheten er skadelidende. At orkesterbiten krever mye og har en tendens til å bli prioritert foran operabiten, deler NOSO altså med de andre regionoperaene. Det er en oppfatning blant en del informanter at de to operamiljøene mistet mer enn orkestermiljøene som følge av fusjonen.

Det er dessuten en asymmetri med tanke på hvilken standard og funksjonalitet NOSOs to hovedarenaer har. Bodø har et nytt operahus, Stormen, som er en stor ressurs for NOSO. Tromsø kan ikke matche dette, noe som preger hele institusjonens virksomhet. Det foreligger så vidt vi vet planer for å bøte på dette. Problemstillingen knyttet til arenaenes begrensning er også i høyeste grad tilstede i NOSOs turnévirksomhet. Det er varierende grad av forutsetninger for å sette opp opera av høy kvalitet på de ulike spillestedene rundt omkring i regionen. De færreste arenaene har orkestergrav og rommer ikke fullt orkester, noe som medfører et behov for å tilpasse produksjo-

nene, for eksempel arrangere for mindre ensembler. Et dilemma ved turnevirksomheten er at de dårligste spillestedene til en viss grad legger premissene for kvaliteten på produksjonene. NOSOs ledelse forholder seg til dette som best de kan, og forsøker å vende det til noe positivt og kreativt at man er nødt til å tenke utenfor boksen hvis man skal skape god opera i Nord-Norge.

#### 4.1.4 Trondheim Symfoniorkester / TSO Musikkteater

I 2009 ble TSO Musikkteater en del av Trondheim Symfoniorkester (TSO). TSO fikk fra dette tidspunktet status som Midt-Norges regionale operaaktør, og favner om symfonisk musikk, musikkteater og et samarbeid med Trondheimsolistene (TS). Også i Trondheim har prosessen fram mot en samling av eksisterende operakrefter i én institusjon vært preget av ulike operasyn og arbeidsmåter og påfølgende samarbeidsproblemer.

Som ved de andre regionale operavirksomhetene, står målet om høy kunstnerisk kvalitet i sentrum, og man har nådd en høy grad av profesjonalisering av virksomheten. TSO er fortsatt en ung institusjon når det gjelder musikkteater, og har brukt tid på å finne sin identitet. En utfordring har vært å forsøke å finne en balanse mellom innleie av krefter utenfra og bruk av lokale krefter. Selv om TSO har et ønske om å bruke regionale sangere der det er mulig, gjerne nyutdannede, er det viktig for institusjonen å ikke kompromisere på kvalitet, og dermed har de gjerne falt ned på å hente profesjonelle aktører med høy kvalitet utenfra. En informant som representerer institusjonsledelsen, påpeker at ikke alle lokale som ønsker jobb får det, fordi de må prioritere kunstnerisk kvalitet, og at dette nok til tider kan oppleves hardt og brutalt. Dette har møtt kritikk fra aktører i regionen som mener at TSOs dominerende rolle i regionen har skapt et operavakuum som går ut over de små operamiljøene i byen som ikke er en del av TSO og som derfor ikke nyter godt av statsstøtte, slik en talsmann for et av disse miljøene uttaler til Adresseavisen:

– I dag er det kun TSO musikkteater som på fast basis opererer innenfor denne type kunstuttrykk i Trondheim og Sør-Trøndelag. Selv om Trondheim Symfoniorkester (TSO) til en viss grad tilrettelegger for bruk av lokale sangere, savner jeg et eget uttrykksrom for alle aktører som er involvert i en operaproduksjon og har base i byen.<sup>32</sup>

Savnet etter et slikt uttrykksrom og debatten omkring bruk av lokal arbeidskraft har en klar parallell til debatten i Bergen knyttet til BNOs tilsvarende dilemma. Selv om ledelsen ved disse to institusjonene selv mener at de gjør det som står i deres makt for å ta i bruk lokale krefter, møter de kritikk også fra ekspertinformantene. En ekspertinformant mener at både TSO og BNO bør arbeide langt mer enn de så langt har gjort for å stimulere det lokale operamiljøet:

Jeg tror at det er veldig viktig for operakunsten i de forskjellige distriktene, og særlig i de store byene, å bygge tradisjon i byen som gjør at du også stimulerer det miljøet som er lokalt. Det gjelder også for DNO&B, [...] at selv om det er mange internasjonale stjerner, så er det viktig å være med og bygge interessen for opera i Norge, og da må man også ta vare på de beste krefte vi har rundt oss. Og der synes jeg at både Bergen og Trondheim har sviktet. NOSO, i mindre grad. Der synes jeg de har vært flinke.

TSO har påbegynt oppbyggingen av et profesjonelt kor. Dette er et samarbeid med Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, og blir Trondheims profesjonelle kor med 12 sangere i 60% stilling. Målet er et kor som holder samme kunstneriske kvalitet som Det norske solistkor, og som også vil

---

<sup>32</sup> Stemmer i for norske arbeidsplasser. Adresseavisen, publisert 9. juli 2015.

bidra til å utvikle det lokale kormiljøet som ellers er basert på amatører. I sammensetningen av koret er TSO opptatt av å finne sangere på toppnivå uten at det går på bekostning av regional forankring og sosiale og kommunikative forhold. Det gjør at det ikke er ønskelig å basere seg fullt og helt på et utenlandsk kjøpelag – et visst regionalt innslag er nødvendig, men kvalitet går foran.

Våre ekspertinformanter erfarer at operavirksomheten fram til nå har druknet i TSOs øvrige virksomhet, der en svært ambisiøs sjefsdirigent har mange og omfattende planer for symfonisk musikk. Som i Nord-Norge og i Kristiansand ser vi at modellen med orkesterstyrt opera er utfordrende. En av våre ekspertinformanter uttrykker seg slik om svakheten ved denne modellen:

Nå er jo både Bergen, Kristiansand, Trondheim og NOSO avhengig av samarbeid med profesjonelt symfoniorkester, og det er jo forutsetningen for at de lykkes på så høyt nivå som de gjør, så det er jo helt utenkelig at de skulle få eget operaorkester. Det sier seg selv at det vil aldri skje, så jeg tror det er veldig bra at man har tilgang til disse symfoniorkestrene. Men jo større kunstnerisk frihet du gir til en kunstnerisk leder, som er satt til å spesifikt forvalte operakunsten, desto større mulighet har man til å lykkes. Hvis det blir behandlet som en aktivitet man gjør litt på siden, og som ikke får den kunstneriske energien som skal til, så kan det bli et litt sånn pliktløp. Man gjør det fordi man skal gjøre det, men man får ikke en sterk kunstnerisk leder som står opp for kompaniet og som fanebærer kunsten.

Utfordringene ved orkesterstyrt opera ser ut til å være knyttet til hvorvidt opera oppfattes som noe orkesteret skal gjøre i tillegg til symfonisk musikk, eller om opera oppfattes som en integrert del av orkesterets kjernevirksomhet. Dette handler både om ledelsens kunstneriske syn, prioritering og ressursforvaltning. I materialet vårt ser vi også at det varierer litt hvor dedikerte orkestermusikerne er når det gjelder å spille opera. Noen orkestermusikere opplever det som interessant og utviklende å spille opera, og det bidrar også til å gi arbeidshverdagen variasjon. Andre er mindre positivt innstilt. En problemstilling som dukker opp, ikke bare i forbindelse med TSO, men også når det handler om de andre regionoperainstitusjonene, er at livet i orkestergraven til en viss grad er et liv i skyggen. I symfonisk musikk er det til sammenligning musikerne som er hovedpersonene og som får oppmerksomheten. En ekspertinformant mener at det å få orkestrene til å prioritere opera er noe av det viktigste i den videre utviklingen av regionoperaene, ikke minst fordi publikum fortjener det:

Publikum har ikke behov for at orkesteret skal spille 48 uker symfonisk musikk. De burde i større grad også spille musikkteater. [...] Det må stå i statuttene at de skal avgi musikere til musikkteaterformål. [...] Du kan se på Bremerhaven, en tysk by med 70-80.000 mennesker, de har i samme institusjon symfonikonserter, musikkteater og ballett. Det har de integrert, så de får et mye større tilbud til publikum. For det er publikum de spiller for, og det er publikum de må organisere seg i forhold til, ikke hva musikerne selv ønsker å spille. Det å få musikere til å være med på musikkteater og opera, det hadde vært noe av det viktigste. Det er dette som er problemet i Kristiansand, for eksempel, for de vil spille Bruckner og Wagner, de vil ikke spille Puccini og Verdi. Men samtidig har Kristiansand de beste muligheter for samkjørt drift i og med at operaen og orkestret er i samme hus og har samme ledelse.

TSOs publikum kan beskrives som et kresent, interessert publikum som gruppe skiller seg fra publikummet til de typiske distriktsoperaene. I en kulturpublikumsundersøkelse fra 2012 viste TSOs kjernepublikum seg å være aktive, reiseglade mennesker med god økonomi og høy utdanning (Bjørnsen et. al. 2012, se også egenevaluering TSO for perioden 2010-2013). Enkelt sagt er «tante-faktoren», som vi har beskrevet i kap. 3.7, langt mindre tilstede i Trondheim enn på Ringsaker. Dette medfører at publikumstilfanget i Trondheimsregionen er relativt lite, og institusjonsledelsen erfarer en viss «repertoarømfintlighet» i den forstand at det er en utfordring for dem å utvikle repertoaret samtidig som de skal klare å holde på det konservative publikumet. TSO sliter ofte med

å fylle Olavshallen, og mange produksjoner settes opp med få forestillinger. Man kan derfor spørre om dette er god ressursutnyttelse. Når det er sagt, har TSO ved flere anledninger samarbeidet med f.eks. BNO og NOSO om produksjoner, for å redusere kostnadene. Erfaringene med disse samarbeidene har vært positive, og dette vil institusjonen fortsette med, en strategi som støttes av ekspertinformantene. Men samarbeid kan gjennomføres på flere måter. En av våre ekspertinformanter uttrykker seg slik om produksjonen av Mozarts *Don Giovanni* som TSO satte opp i 2013:

Jeg synes at Trondheim – det har blitt litt bedre, men problemet som jeg opplevde da jeg var der og så *Don Giovanni* for to år siden, det var altså en produksjon som var laget i Polen, og transportert derfra til Trondheim, hvor medvirkende, til og med kor og statister var fra Polen. Det blir et slags gjestespill. Og det er litt det samme som kanskje er tendensen i Bergen.

Hvis samarbeidsprosjekter tar form av å være innkjøp av rene gjestespill, slik *Don Giovanni* her beskrives som, vil den operabyggende effekten lokalt og regionalt være av langt mindre betydning enn hvis det er snakk om co-produksjoner der flere institusjoner er aktivt involvert.

## 4.2 Distriktsopera

---

Distriktsoperatiltakene utgjøres av OscarsborgOperaen, Opera Østfold, Opera Nordfjord, Operaen i Kristiansund, RingsakerOperaen og Opera Trøndelag. Begrepet distriktsopera benyttes dermed, i motsetning til regionopera, om de institusjonene som får støtte over Statsbudsjettets kap. 324, post 73 som ikke er tilknyttet faste orkester.

### 4.2.1 Opera Trøndelag

Opera Trøndelag startet opp i 1992, da som Steinvikholm Musikkteater. I 1993 satte de opp sin første opera, musikkdramaet *Lucie* (fra 1996 kjent under navnet Olav Engelbrektsson) på Steinvikholm Slott. Operaen måtte senere flytte utenfor selve slottet i frykt for slitasje på slottsruinene. Fra 1998 fikk institusjonen fast daglig leder.

Opera Trøndelag kan i hovedsak kategoriseres som en typisk distriktsopera, men har på institusjonsnivå imidlertid også trekk av å være det man kan kalle *event-opera*<sup>33</sup>, dvs. en institusjon som baserer seg på og bygges rundt ett unikt, omfattende og storslått arrangement på en særegen plass, i dette tilfellet Steinvikholm slott, en slottsfestning på Skatval i Stjørdal kommune i Nord-Trøndelag. Institusjonen har dermed flere potensielle institusjonsidentiteter. Det er imidlertid ikke vanskelig å slå fast at vesentlige sider av virksomheten er nært beslektet til institusjoner som de i Nordfjordeid og Ringsaker (jf. kapittel 4.2.5 og 4.2.6). Man har fokus på lokalt tilpassede oppsetninger, vesentlig bruk av frivillige og amatør-profesjonell-samarbeid osv. En slik institusjonsidentitet er med andre ord ikke bare basert på sterkt lokalt og regionalt engasjement, dugnadsånd og stå på-vilje, den forutsetter det. Det som trekker i retning av event-opera, der profilen er mer lik den i Oscarsborg og Halden, er selvsagt de årlige oppsetningene slottsfestningen. Visjonen er, ifølge institusjonen selv, å nå ut til flest mulig, at folk skal bli glad i opera, at det skal «passe til folk her». Det er slik svært betegnende innenfor egen institusjonsidentitet at de her, som de selv sier, ønsker «å lage musikkteater på så høgt nivå som mulig utfra de stedlige forutsetningene og

---

<sup>33</sup> Vi tenker her *ikke* på fenomenet med at opera av og til brukes av institusjonene ved ulike events for sponsorer og andre samarbeidspartnere.

økonomiske rammer». Som hos flere andre av institusjonene med liknende identitet, er man her opptatt av å hele tiden holde høy «kvalitet i alle ledd». En slik tilforlatelig holdning kan imidlertid også betraktes som en relativisering av kvalitetsbegrepet, der «objektiv» kunstnerisk kvalitet, som har høy symbolsk status i operadiskursen, erstattes av alternative kvalitetsformer, gjerne det en informant kaller opplevd kvalitet. Dette fanger alt fra opplevelsen av å bli tatt vel imot i garderobe og av parkeringsvakt, til å få se et lokalt talent blomstre sammen med en innleid profesjonell.

Hovedoppsetningen helt fra starten har altså vært *Olav Engelbrektsson*. Operaen er relativt nyskrevet, altså ikke en typisk klassiker, men går likevel for «fulle hus». På den ene siden kan dette indikere at repertoar og publikumsoppslutning ikke er like tett sammenknyttet som man ofte hører; nyskrevet opera kan godt ha gode publikumstall. På den andre siden, kan noe av forklaringen ligge i nettopp det arbeidet man har lagt ned for å forankre stykket lokalt, både med tanke på det innholdsmessige (operaen er en historisk opera som vel kan ligne lokalhistoriske spel), men også med tanke på det produksjonsmessige. Mange av de eksterne informantene vi snakket med i Stjørdal fortalte ivrig om dugnadsånd, lokalpatriotisme og engasjement. Man har på mange måter fått til å etablere Opera Trøndelag som en viktig utviklingsarena for de av innbyggerne i lokalsamfunnet og regionen som ønsker å forsøke seg innenfor klassisk musikk og musikkteater (jf. Aune 2010). I tillegg har man engasjert store deler av lokalsamfunnet til alt fra å bygge scenografi til å organisere parkering. Denne statusen innebærer dessuten at institusjonen står sterkt i en regional politisk diskurs. Opera Trøndelag ses som et fyrtårn, og er prioritert og godt likt både blant politikere, administrasjon i fylkeskommunen. Det samme kan sies om institusjonens status blant sponsorer og næringsliv.

Et svært interessant aspekt ved virksomheten slik vi ser det, og som kanskje kan inspirere andre institusjoner, er institusjonens målrettede rekrutterings- og talentutviklingsarbeid, særlig gjennom arbeidet med *Operaskolen* som startet i 2001. Dette arbeidet springer dels ut av et pragmatisk ønske om å i større grad være selvforsynt både med teknisk personell og med sangere til mellomroller, statistroller og ikke minst kor, dels ut av et idealistisk ønske om å utvikle lokale talenter til operafeltet. Informanter med lang fartstid på det norske operafeltet forteller da også at man har lykkes med dette ved Opera Trøndelag, bl.a. gjennom å få fram sangere som senere har utdannet seg til profesjonelle operasangere, både hjemme og i utlandet. En informant fra fylkeskommunen sier, «dette gode systemet er selvforsterkende, fordi man benytter egne rekrutter».

I tillegg til de lokale ringvirkningene som flere av informantene peker på, medfører rekrutteringsmodellen ved Opera Trøndelag at man holder kostnadsnivået nede. Operaen leier rett nok inn profesjonelle aktører innenfor lys/lyd, samt solister til de ledende kunstneriske rollene, men forsøker samtidig systematisk å lære opp og bruke «egne» flinke amatører på disse områdene. De forteller f.eks. at de i løpet av disse årene har trent opp egen inspisient, som nå har nye i lære etter seg. Førrige inspisient har nå blitt regissør. Opplæringen beskrives internt som å lære gjennom «å gå i hæl»». Institusjonen mener selv de er svært profesjonelle på å utvikle både teknisk og kunstnerisk personale, og peker på at Olav Engelbrektsson er en god skole nettopp for slikt utviklingsarbeid, fordi den er teknisk og kunstnerisk krevende.

I mange av intervjuene vi gjorde rundt om støtte vi på begrepet «tante-faktoren». Denne effekten som omfatter det at lokale talenter på scenen fører med seg et antall publikum, er svært effektiv for å ikke bare sikre publikum, men på mindre steder også forankre arrangement i brede lag av befolkningen. Man vil ved de mer profesjonaliserte operainstitusjonene, som f.eks. i Bergen eller Trondheim, være svært opptatt av å ha en så stor profesjonaliseringsgrad som mulig, basert på ideen om at dette ikke bare sikrer best mulig kvalitet (i mange av begrepets avskygninger), men at slik kvalitet lar seg gjøre med forholdsvis kort prøvetid. I Stjørdal er det en annen logikk som gjelder, nært knyttet nettopp til en lokalt fundert institusjonsidentitet. Her fortelles det om operafore-



stillinger som har blitt skrevet om og skreddersydd etter ulike behov som f.eks. å få med flere eksponerte amatørroller, mer dans osv., og regissører som har blitt «overkjørt» i prosesser rundt rollebesetning, fordi man ønsket å prioritere også andre hensyn enn kunstnerisk kvalitet. Dette kan f.eks. være ønsker om å inkludere tidligere elever fra den lokale Operaskolen, noen som vekker lokal åtgåum osv. I institusjonsledelsen snakkes det derfor om at, «Vi lager våre egne gode forutsetninger». Man er med andre ord villig til å fire noe på kvaliteten på solistene i de mindre rollene, dersom de er lokale.

Som omtalt andre steder, ser man i en slik modell dessuten en egenverdi i det å kombinere amatører og profesjonelle; man oppnår en egen «nerve» i forestillingen i tillegg til at feterte stjerner kan gi en motivasjonseffekt for de øvrige involverte. Denne strategien bunner, i tillegg til dette og den nevnte tante-effekten, også i en ren økonomisk betraktning. Selv om amatørerne krever noe lengre prøvetid, vil de likevel være en rimeligere ressurs fordi de ikke krever honorar basert på tariffen. Intervju med institusjonsledelsen viser at man er klar over faren som kan ligge i en honorarpolitikk som er basert på en lokal filosofi, ikke i en sentralt opparbeidet rettighetstenkning. Likevel synes det som at dette er problemstillinger som lar seg håndtere lokalt. Fordelene, sett fra et overordnet operafaglig perspektiv, synes dessuten store. At man lokalt og regionalt evner å utvikle rekruttert helt fra de er barn, videre inn i kor eller mindre roller, for så å utvikles sakte men sikkert mot en profesjonell yrkesbane som operasanger, er uten tvil av stor verdi. Det er, slik vi ser det, dermed ikke et spørsmål om hvorvidt slik talentutvikling er av det gode. Det er snarere et spørsmål om i hvilken grad og etter hvilken modell talentutviklingen skal skje over *hele* landet og ved *alle* institusjonene.

## 4.2.2 Opera Nordfjord

Opera Nordfjord kan kategoriseres som en typisk distriktsopera. Institusjonsidentiteten her er preget av utstrakt amatør/profesjonell-samarbeid, vekt på lokal forankring og bruk av lokale og regionale ressurser både til kunstnerisk og teknisk produksjon. Operaen er dessuten svært opptatt av å ha en folkelig profil. Man ser følgelig at kvalitetsbegrepet forstås ut fra en lokal identitet, med vekt på opplevd kvalitet blant institusjonens målgruppe. En av informantene, som er sentral i styre og stell i operaen, forteller at man er opptatt av å lage en regionalt forankret opera, som synger på nynorsk når de kan og som bruker lokale krefter når det er mulig. Med en slik institusjonsidentitet følger også tett integrasjon med lokale og regionale myndigheter, og flere sentrale lokalpolitikere er aktive i operaen, i styret, som frivillig eller som samarbeidspartner. I følge våre informanter, er operaen samlende og oppleves som et fyrtårn for hele fylket og regionen (som strekker seg på tvers av fylker). Fra 2000 fikk Opera Nordfjord fast bevilgning over statsbudsjettet, også dette etter aktiv politisk arbeid fra lokal- og fylkespolitikere.

Opera Nordfjord har fra starten satset på et profesjonelt orkester, noe som oppleves som en viktig arena for lokale/regionale profesjonelle musikere og sangere. Det jobbes aktivt med rekruttering og man har i dag flere lokale talenter ved utdanningsinstitusjoner som Grieg-akademiet i Bergen og Norges musikkhøgskole i Oslo. Orkesteret teller mellom 32 og 38 musikere, noe som øker til opp mot 50 ved større oppsetninger. Av disse er alle profesjonelle med unntak av «noen veldig flinke amatører fra kulturskolen», ifølge en informant i institusjonsledelsen. Hva som ligger i dette profesjonalitetsbegrepet er imidlertid litt diffust. Som tidligere diskutert er vurdering av profesjonalitet ofte gjenstand for forhandling, der dette knyttes opp mot indikatorer som utdanning eller profesjonstilknytning, men også mer subjektive vurderinger av kvalitet. Et interessant poeng som kommer fram i møte med Operaen i Nordfjordeid, er at man fra ledelsens side forteller at det var en fordel at det ikke var amatørorkester i bygda ved oppstart, da dette trolig ville ha ført med seg

krav om å benytte lokale musikere uavhengig av kunstnerisk kvalitet. Dette indikerer at selv ved institusjoner med typisk distriktsoperaidentitet, finnes det en iboende spenning mellom det å benytte profesjonelle krefter på den ene siden, med de kvalitetsmessige fordelene det fører med seg, og amatører på den andre, med de ringvirkningene det måtte ha med hensyn til lokalt engasjement. Det er lett å tenke seg at institusjoner som i motsetning til Nordfjordeid har hatt lokale amatørorkester å forholde seg til, og som kanskje har følt seg presset til å benytte disse, vil støte på noen av de kvalitetsmessige dilemmaene som man i Nordfjordeid er «glad man slapp».

Det som kanskje kjennetegner Opera Nordfjord med tanke på den statusen institusjonen har i nærmiljøet/regionen, er et visst misforhold mellom alt det som blir sagt om hvor viktig operaen er og hvilke positive ringvirkninger den har hatt og det faktum at man over tid opplever svikt i rekruttering, interesse og publikum. Til tross for nytt operabygg og relativt gode rammebetingelser som følge av fast bevilgning over statsbudsjettet, forteller flere av informantene i Nordfjordeid om sviktende interesse rundt operavirksomheten. Forgubbing av frivillig-stab og kor, sviktende publikumsinteresse og en svært personavhengig og dermed sårbar institusjonsledelse, er utfordringer som beskrives. Dette har ført til en fornyet tenking rundt å nå både kjernepublikummet og nye målgrupper, som igjen har ført til fokus på rekruttering av ungdom, f.eks. gjennom å sette opp familieforestillinger som *Nøtteknekkeren* og *Sound of Music*.

Det er altså et sprik mellom opplevd rolle og den rollen operaen faktisk ser ut til å ha. Mange av informantene som står operaen nær forklarer dette med at publikummet har blitt blasert etter mange år med produksjoner av høy kvalitet. Publikum og frivillige vet ikke sitt eget beste. Den oppblomstringen av kulturell aktivitet og kapital som operaen selv har gått i bresjen for, har snudd seg imot operaen, i form av at folk har gått videre, ikke minst til alternative arrangement som har vokst opp i kjølvannet av Opera Nordfjord (f.eks. Malakoff Rockfestival). Dette er utfordringer som man kan påregne at de fleste distriktsoperaene på ett tidspunkt vil støte på.

Dette blir dessuten forsterket av at lokal ledelse er personavhengig og sårbar, og at ildsjeler og dugnadsånd som kjent kan slukne med store konsekvenser. Operaen i Nordfjord har en relativt kort historie, og er et godt eksempel på hvor viktig enkeltpersoner kan være i kulturlivet. Ekteparet Pavelich, musikkutdannet i USA, flyttet i 1996 til Nordfjordeid og startet som lærere i kulturskolen. På få år var de helt sentrale i å bygge opp operamiljøet til hva man ser i dag. Denne ledelsesmodellen, som i stor grad er fundert på engasjerte ildsjeler, er samtidig svært sårbar. En informant nær ledelsen forteller:

Men hvorfor vil vi? Jeg tror mye handler om at det er veldig personavhengig. Kari og Michael er unike. Kari kom med en fullstendig idiotisk ide, at hun ville lage opera i Nordfjord. Og alle vi som den gangen ikke trodde på dette, vi mener nå at dette har vi vært for hele tiden. Suksessen henger nok veldig på disse to personene, særlig Kari.

I et slikt perspektiv, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor mange i det norske operafeltet ønsker en profesjonalisering, selv ved de små institusjonene. Dette har på sin side den konsekvensen at man mister noe av nærheten til den lokale og regionale grasrota, der man jo som regel rekrutterer både publikum, statister og frivillige. Dette dilemmaet står svært sentralt i det norske distrikts- og regionoperafeltet, og må ses som et av våre viktigste funn. Å klare å spre og forankre ansvar, eierskap, motivasjon og arrangørkompetanse til flere i organisasjonen, vil være en viktig del av den profesjonaliseringsprosessen som må følge av denne operaens institusjonsidentitet.

I 2009 fikk Opera Nordfjord eget opera- og kulturhus. Huset er i tillegg bibliotek og kino, og er samlokalisert med Eid videregående skole. Salen har orkestergrav, fast amfi og fasiliteter som mu-

liggjør operaforestillinger i full skala. Huset er moderne, fleksibelt og populært blant de som er glad i opera. En informant forteller at

[...] det med huset er spesielt. Det å ha eit fullskala opera/kulturhus [...] er spesielt og fantastisk. Det gjer også at ingen ledd er svake. Huset, inkludert dei som jobbar der, byggjer opp under produksjonane. Det at rammene er proffe, gjer at amatørane ikkje kjenner seg som amatørar.

Integrasjonen med den videregående skolen fører med seg et utstrakt produksjonsteknisk samarbeid, der elever på yrkesfag blant annet bidrar til scenografi, bygger kulisser osv., eller på andre måter engasjerer ungdom til å bidra inn i produksjonene. Det at en av de sentrale kunstneriske drivkreftene i operaen dessuten er ansatt ved Eid videregående skole i en relativt fri stilling gjør at man kan jobbe aktivt med rekruttering av ungdom, for eksempel gjennom å sette opp skoleoppsetninger. Flere av informantene mener disse holder høyt nivå og slik sett «forbereder» unge talenter på de kravene til kvalitet som ligger i å bli med i en av operaoppsetningene, eller for så vidt å søke seg mot videre musikkutdanning.

### 4.2.3 Operaen i Kristiansund

Operaen i Kristiansund er ved siden av Teateret vårt i Molde, fylkets største scenekunstprodusent og setter årlig opp mellom 20 og 50 forestillinger, de fleste egenprodusert. Institusjonen er med dette den største distriktsoperaen i landet og er dessuten Norges eldste opera. Mange av informantene påpeker dette og operaen framstår med en kulturhistorisk verdi de andre ikke oppviser i samme grad. Dette oppleves som en styrke, fordi det peker bakover mot operakunstens storhetstid og gir dermed en følelse av autentisitet. Samtidig kan dette nok noen ganger være en hemsko, da det samtidig minner om operakunstens sosiokulturelle slagsider; det var selvsagt i særlig grad Kristiansunds overklasse som fra starten satte i sving operaen og besøkte den. I dag er situasjonen med hensyn til publikum en annen. Svært mange informanter fra de andre region- og distriktsoperamiljøene sier de er imponert og overrasket over hvordan Kristiansundsoperaen klarer å fylle sine arenaer, både under operafestuka og sine øvrige arrangement<sup>34</sup>. Mange, også administrasjonen i operaen selv, peker særlig på en suksessfylt strategi med å sette sammen klassikere og nyere, mindre kjente operaer i festukeprogrammet, noe som i sin tur fører til at man har klart å bygge en særegen tillit mellom arrangør og publikum. Det pekes også på at man i tillegg til å ha fokus på et dedikert operapublikum, har lykket med å skape et lavterskeltilbud som får med seg grasrota, og institusjonsledelsen selv forteller at de er opptatte av å lage en opera som er tilgjengelig for publikum. Noen hevder at en slik strategi noen ganger kan fjerne seg vel langt fra operasjangeren – Operafestuka har bl.a. hatt konsert med *Carpe Diem* og Åge Aleksandersen og *Sambandet* – men at man kanskje bør ha en såpass stor takhøyde.

Resultatet av strategien med å både innlemme innslag utover operasjangeren og å blande klassikere med mindre kjente operaforestillinger, er at mange ser hele programmet. Publikum besøker ikke bare hovedoppsetningen, fordi de har tillit til at også de mindre kjente oppførelsene er av høy kvalitet. Ledelsen forteller nettopp at de ser det som sin oppgave å presentere/finne balansen mellom klassikere og mer nyskapende opera. Man har dermed hatt både verdenspremierer og klassikere. Et krav er imidlertid at man alltid spiller på norsk. Både ledelsen og øvrige informanter mener at operaen i Kristiansund til dels har vært modige i sin programmering og repertoarvalg, og bl.a.

---

<sup>34</sup> Bl.a. framheves dette av en av informantene vi snakket med i Stjørdal/Opera Trøndelag. Denne informanten har stor operafaglig kompetanse og har vært sentral på det norske operafeltet i en årrekke.

bestilt flere nyskrevne operaer av nålevende komponister. Det hevdes at ikke engang DNO&B gjør så mye nytt som her. Av eksempler på vellykkede satsinger, nevnes f.eks. ny opera for barn/unge, *Sundbåten Syver*, og opera med lokal tilhørighet, *Donna Bacalao*. Ledelsen opplever likevel at de ikke får nok igjen for å bestille nytt, og ønsker nå å være nyskapende på andre måter. Dette kan f.eks. være å sette opp klassikere på nye måter.

Det blir av mange nevnt at man i Kristiansund, med operafestuka har klart å skape festivalstemning, ikke ulikt Jazzfestivalen i Molde (på folkemunne, «Jazzen»), slik at mange går og ser opera for å få med seg folkeliv og røre, kanskje like gjerne som de mer kunstnerisk interessante sidene ved operaprogrammet. Et annet interessant aspekt ved publikumet ved region og distriktsoperæne, som særlig kommer til syne i Kristiansund, er at institusjonen knyttes til lokalpatriotisme. I Kristiansund opplever mange at de mister tjenester i sammenslåings-, sentraliserings- og rasjonaliseringsprosesser. Sist gjaldt dette sykehuset i byen, som er foreslått nedlagt og flyttet til Molde. En velfungerende opera kan slik ses som et uttrykk for en «siste skanse» imot slike tendenser, og dermed noe man hegner særlig om. En av de eksterne informantene uttalte slik at skulle operaen forsvinne så ville det være mye verre enn både sykehusnedleggelse og (uheldige) kommunesammenslåinger til sammen. Slik lokal entusiasme er selvsagt viktig i arbeidet med å bygge publikum lokalt og regionalt. Samtidig kan det også være en fare for at slike stemninger virker ekskluderende, nettopp fordi de dyrker en «oss imot dem»-kultur. Det virker imidlertid som om ledelsen i Kristiansund er oppmerksom på en slik fare, og at de samtidig forsøker å utnytte den dynamikken som ligger i lokal entusiasme og eierskap, samt å være inkluderende med tanke på at denne institusjonen har et regionalt ansvar. Det er jo svært langt til nærmeste andre operahus. Synet på operaen som en leverandør av lokal stolthet er imidlertid godt forankret politisk både lokalt og på fylkesnivå, det samme blant næringsliv og sponsormarked.

Det er vanskelig å omtale operaen i Kristiansund uten å komme inn på hus-problematikk. Vi har tidligere i rapporten diskutert i hvilken grad man skal la dette spørsmålet være et avgjørende premiss for å lage opera. Noen informanter mener kategorisk at man ikke kan lage kvalitetsopera uten å ha romlige forhold som er lagt særskilt til rette for nettopp opera. Andre igjen, mener at man ikke skal la seg begrense av fysiske rammer, og at det går fint å lage både nyskapende og klassisk opera av høy kvalitet, med relativt små ressurser, også med tanke på hus. For Kristiansunds del, er det likevel ikke vanskelig å følge institusjonsledelsen i deres ønske om endrede romlige løsninger for virksomheten. Selv om noen av informantene rett nok påpeker at det kan bli for mye fokus på nytt bygg, og at man heller burde sette pris på alt det gode man får ut av hva man har, er nåværende lokaler neppe optimale, hverken for publikum, orkester, sangere eller øvrig kunstnerisk stab. Festiviteten, som bygget heter, er nyoppusset, men oppleves likevel trangt. Til tross for at det er av arkitektonisk og kulturhistorisk interesse, og dermed har stor egenverdi, oppleves det som lite egnet for å utvikle miljøet i byen utover hva man ser i dag. Dette gjelder nok særlig kunstnerisk kvalitet. Dårlige lagerfasiliteter, øve- og prøverom osv., angir en tydelig yttergrense for hvor man kan legge ambisjonsnivået for kommende produksjoner.

En utvikling av det kunstneriske nivået, som følge av bedre produksjons- og publikumsfasiliteter, er noe som trengs i Kristiansund. Mange av informantene, ikke minst ekspertinformantene, men også regionale informanter, er relativt kritiske til kvaliteten ved viktige deler av virksomheten i Kristiansund. Blant annet nevner flere at orkesteret ikke holder ønsket nivå, noe som dels er resultat av manglende ekstern rekruttering til orkesteret, dels knappe ressurser og dårlige prøvefasiliteter. Orkesteret, som for øvrig snart kan se tilbake på 100 års historie, har under forestilling en besetning på 53. Av disse er 13 ansatte i den såkalte Operaens sinfonietta (opprettet i 1997), noen er innleide mens andre er amatører. Også på kor- og sangersiden er det et utviklingspotensial. Imidlertid påpekes det fra institusjonsledelsen at både orkestermusikere og sangere prøvespiller/-

synger før de tas inn i oppsetningene. Selv om Kristiansund arbeider målrettet med rekruttering, bl.a. gjennom prosjektet *Scenario*, har man ikke klart å drive fram hverken stor bredde eller enere. Her bør man se f.eks. til virksomheten i Opera Trøndelag for mer helhetlige modeller og rasjonaliteter.

Når det gjelder repertoar, står operaen i Kristiansund seg godt, med tanke på å ha ambisjoner på operafeltets vegne. Som nevnt, forsøker de bevisst å innlemme både nyskrevne verk og klassikere, både med og uten nyskapende element. Av nyskrevne verk, har de hatt suksess med operaer med lokalt tilsnitt. Nyskrevne verk med høy status i de mer elitepregede delene av operafeltet har ikke vært oppført i særlig grad, men man kan her argumentere for at slike faller utenfor operaens institusjonsidentitet. I den grad slike produksjoner skal vises, bør dette slik være knyttet til samarbeidsstrukturer som Opera Norge eller AdOpera!, i form av co-produksjoner, der risiko og utgifter deles mellom flere institusjoner.

#### 4.2.4 RingsakerOperaen

RingsakerOperaen i Brumunddal ble etablert som en forening i 1979, og i 1998 ble den organisert som en stiftelse og fikk status som distriktsopera. Siden oppstarten har RingsakerOperaen hatt 25 hovedoppsetninger; årlig siden 2002.

RingsakerOperaen har en typisk distriktsoperaprofil med en identitet knyttet til lokalt engasjement og amatørvirksomhet. Institusjonen er i stor grad basert på lokale frivillige, på og bak scenen, i kombinasjon med innleide profesjonelle kunstnere til sentrale roller og funksjoner. Denne institusjonen likner slik sett særlig på tre av de andre distriktsoperaene – Opera Trøndelag, Opera Nordfjord og Operaen i Kristiansund. Den kunstneriske profilen ved RingsakerOperaen er, som de fleste andre region- og distriktsoperaene, preget av klassikerne. Men i 2011 satte de opp en nyskrevet opera, «I Cancelliraadens dage», basert på en roman av Trygve Andersen med handling som utspiller seg i Ringsaker på 1700-tallet. Selv om stykket hadde lokal tilknytning, ble dette sett på som et dristig valg, både kunstnerisk og med tanke på at det ikke ville være noen opplagt publikumssuksess. En av våre ekspertinformanter berømmer RingsakerOperaen for dette og mener det er eksepsjonelt at de klarte å sette opp hele ni godt besøkte forestillinger av dette stykket. Institusjonen gir selv uttrykk for at publikum var mindre entusiastiske under denne forestillingen enn på klassikerne, fordi musikken var ukjent og det ble for krevende. RingsakerOperaen ser det ellers ikke som sin oppgave å utvikle operafeltet ved å sette opp nyskapende opera, men heller drive publikumsutvikling, og viser til at uten RingsakerOperaen ville det vært mange som aldri hadde sett eller hørt opera. Samtidig som klassikerne foretrekkes, ønsker de både å fri til og å utfordre publikum gjennom å tenke nytt omkring for eksempel tiden handlingen i et operastykke utspiller seg i eller hvor operaen spilles. For eksempel har de spilt opera i lagerbygningen til en av sponsorene (Møller bil).

I tillegg til hovedoppsetningene samarbeider operaen med ulike kulturinstitusjoner om mindre arrangementer gjennom året. For eksempel en årlig nyttårskonsert i Hamar kulturhus, arrangementer eller konserter i samarbeid med biblioteket, Hamar teater og Brumunddal brassband og eventer for sponsorer og øvrig næringsliv. I tillegg har operaen lagt noen produksjoner til rette for turnévirksomhet i Oppland og Hedmark. Operaen samarbeider også med andre kulturinstitusjoner i regionen, som for eksempel Kirsten Flagstad-festivalen og en lokal rockefestival (Tømmers-tokkfestivalen), samt barnehager, ungdomskoler, videregående skoler og Toneheim folkehøyskole.

På operaens nettsider<sup>35</sup> står det at RingsakerOperaen skal «produsere og formidle opera og annet musikkteater basert på samarbeid mellom amatører og profesjonelle. En produksjon engasjerer mange frivillige innenfor stiftelsens foreninger.» Disse foreningene er alle lokale.<sup>36</sup> I følge institusjonsledelsen utgjør det frivillige arbeidet knyttet til RingsakerOperaen grovt regnet ti årsverk (250 frivillige), og de aller fleste frivillige er fra området. Scenearbeid, lyd og lys, sminke, påkledning, billettsalg m.m. er det frivillige som står for. Operakorets medlemmer er amatørsangere fra regionen, i noen oppsetninger har det lokale barnekoret og danseskolen vært med. Orkesteret består av en blanding av innleide profesjonelle musikere, lokale semi-profesjonelle musikere og amatørmusikere. Institusjonsledelsen gir uttrykk for at orkestersituasjonen er vanskelig, fordi det ikke finnes noen profesjonell orkesterbase i regionen. Hedmarken symfoniorkester (HSO), som er en av operaens stiftere og er basert på Hamar har spilt på de aller fleste hovedoppsetningene siden oppstarten. Men for RingsakerOperaen er det kostbart å benytte HSO – ved forrige oppsetning kostet det nærmere 1 mill. kroner benytte dette orkesteret. Dessuten er heller ikke dette orkesteret fullprofesjonelt og kvaliteten er ifølge institusjonsledelsen varierende. Til neste oppsetning planlegges en alternativ løsning der RingsakerOperaen selv setter sammen et orkester med blant annet musikere som til vanlig spiller i HSO

Alle solistene er innleide profesjonelle sangere, og de kunstneriske lederne (regissør, orkesterleder, inspisient, kormester osv.) er også profesjonelle. Å jobbe med blandingen av «amatørens entusiasme» og «proffenes fagkunnskap» oppleves som givende, ifølge en av de kunstneriske lederne. Han mener at uansett nivå handler det om bevisstgjøring rundt kunstnerisk kvalitet, for eksempel om hvilken klang man ønsker, med hvilken dynamikk, frasering osv. Kvalitet handler slik sett om bevisstgjøring om «å være den beste utgaven av seg selv». Å hente inn profesjonelle ses på som viktig for å heve den kunstneriske kvaliteten, samtidig som en informant fra institusjonsledelsen gir uttrykk for at andre kvaliteter, for eksempel trivsel blant amatørerne, er vel så viktige:

Det sosiale med amatørerne er svært viktig. Hvis ikke det funker, går det ikke. Hvis koret ikke har det OK, så kan vi ikke få nytt neste år. Så de må ikke strekkes for hardt. Men de må strekke seg faglig, og det ønsker de. Innen rimelighetens grenser. Vi kjenner veldig på det balansepunktet.

Koret ses på som helt essensielt for RingsakerOperaens eksistens, og et viktig kriterium for repertoarvalg er at det er en oppsetning med kor. RingsakerOperaens hovedoppsetninger er prisgitt frivillige som ser det som meningsfullt å delta, og ambisjonene må ligge på et nivå som er mulig for amatører å nå. Balansen mellom det profesjonelle og amatører kommer også til uttrykk når en av informantene fra en lokal kulturinstitusjon sier at:

Man skal passe seg for at det ikke blir for profesjonelt. For da kan man miste den lokale stoltheten og entusiasmen. Man kan miste følelsen av at man sammen har lagd noe stort. Når naboen er kulissesnekker går man kanskje på opera selv om man aldri har hørt det før.

Den utstrakte bruken av lokale frivillige er en viktig grunn til at RingsakerOperaen er godt forankret lokalt og i regionen, både i politisk ledelse, blant andre kulturinstitusjoner og i lokalbefolkningen. Det legges vekt på at det skal være attraktivt å være frivillig, men samtidig erkjenner ledelsen at det foregår en forgubbing, særlig i koret (men for øvrig også blant publikum). Operaen

---

<sup>35</sup> [www.ringsakeroperaen.no/om-oss/](http://www.ringsakeroperaen.no/om-oss/)

<sup>36</sup> Ringsaker Operakor, Hedmarken Symfoniorkester, Ringsakeroperaen Produksjon og Ringsakeroperaens Venner er stiftere.

har jobbet aktivt med rekruttering, men det har vært vanskelig å få til en kontinuerlig satsing. Det at mange unge flytter ut av kommunen for å studere går dessuten ut over rekrutteringsgrunnlaget.

At RingsakerOperaen er arena for nyutdannede, profesjonelle sangere og musikere fra regionen er også med på å styrke den regionale forankringen. Det bidrar til lokal stolthet og entusiasme og i neste omgang økt publikumsoppslutning. En av de kunstneriske lederne mener dessuten at å rekruttere unge solister og orkestermusikere, helst regionale, forutsatt at de klarer å fylle rollene, er en viktig del av RingsakerOperaens oppgave. På den måten kan de være et bindeledd mellom unge nyutdannede sangere og musikere og livet som profesjonell.

#### 4.2.5 Opera Østfold

Fredriksten festning i Halden ble valgt til Fylkestusenårssted for 2000-2005 med mål om å gjøre festningen til en nasjonal (og internasjonal) kulturarena, og i forbindelse med hundreårsmarkeringen av Norge ble den nyskrevde operaen, «Aurora», satt opp som den første ved festningen i 2005. Fylkeskommunen var ansvarlig produsent, i samarbeid med DNO og Halden kommune. I 2007 ble neste opera satt opp, denne gangen «Trubaduren» av Verdi. I 2009 fikk Opera Østfold status som distriktsopera og siden da har de satt opp opera på festningen annethvert år. Østfold fylkeskommunes rolle er fortsatt sentral i Opera Østfold, som er organisert som en egen avdeling i Østfold kulturutvikling, og hvor både operasjefen og produksjonssjefen er ansatt. Dette setter Opera Østfold i en særstilling, både organisatorisk og ressursmessig, sammenliknet med de andre operaene.

Opera Østfolds særpreg er at den foregår utendørs, ved festningen fra 1600-tallet, som troner over Halden. Operaen markedsfører seg som Norges største utendørsopera og ambisjonen er å bli verdens beste opera med ikke-akustisk utendørslyd. Flere av våre informanter beskriver operaforestillingene som settes opp ved festningen som spektakulære, på grunn av bruken av festningen som kulisse, i tillegg til lyssetting, scenografi og lyd. Hele infrastrukturen og alle fasiliteter, i tillegg til scenen, bygges opp for hver produksjon, og til sammen er inntil 550 personer involvert i produksjonen i løpet av det siste året før oppsetningen. I følge institusjonsledelsen er de økonomiske rammene for små til at det vil være forsvarlig, eller i det hele tatt mulig, å sette opp opera på festningen oftere enn hvert andre år. Dette stiller representanter fra noen av de andre distriktsoperaene seg spørrende til, og mener hyppigheten er for lav. Samtidig er det flere av ekspertinformantene som mener at dette har vært et av suksesskriteriene for at Østfold Opera har holdt et høyt kunstnerisk nivå.

Identiteten til Opera Østfold er åpenbart tett knyttet til Fredriksten festning og kan i likhet med både Oscarsborg og Opera Trøndelag beskrives som en event-opera. Av de andre distriktsoperaene har Opera Østfold flest likhetstrekk med OscarsborgOperaen, ikke bare fordi de begge foregår utendørs på en festning, men også når det gjelder de kunstneriske ambisjonene og kvaliteten, slik våre ekspertinformanter omtaler den. Profesjonaliseringsgraden er høy – musikerne i orkesteret, solistene, scenografene og instruktørene er alle profesjonelle. Koret er ledet av en profesjonell kormester, men består av amatørsangere. Inntakskravene for å komme med i koret er relativt strenge, og utsiling skjer gjennom prøvesang. Rundt 25 % av de som prøver, består. Koret ses på som attraktivt og består stort sett av medlemmer fra Østfold, men noen er også fra Oslo og omegn.

At Opera Østfold i stor grad vektlegger profesjonalitet, ser vi også på sammensetningen av orkesteret som til sammen består av 60 profesjonelle musikere på hver oppsetning. Operaen har inngått samarbeid med Det Norske Blåseensemble og Wermland Operas orkester, slik at disse to slås

sammen til ett orkester. I tillegg engasjerer strykere fra Oslofjord kammerfilharmoni, som for øvrig også benyttes i OscarsborgOperaen. At operaen har inngått samarbeid med svenske Wermland Opera ses på som positivt, men en av våre informanter som selv er orkestermusiker, skulle heller sett de i enda større grad hyret inn musikere bosatt i Norge, for å styrke sysselsettingen blant norske musikere.

Selv om profesjonaliseringsgraden er høy ved Opera Østfold engasjerer de amatører til statistroller, kor, som dansere og sminkører og lokale frivillige til funksjoner som parkeringsvakter, bærehjelp m.m. Et hovedinntrykk fra vårt datamateriale fra Opera Østfold, er at det er stor lokal entusiasme knyttet til operaen på festningen. Stoltheten til festningen, i kombinasjon med at innbyggerne involveres for eksempel gjennom at elever fra videregående skole får praksis (elever fra bygg- og anleggslinja er med og bygger scene, elever fra frisørinja bistår med sminke) og at lokale amatører og andre frivillige får delta, bidrar til stor oppslutning om operaen blant innbyggerne i Halden og området rundt. At det lokale barnekoret har deltatt og at operakoret består av medlemmer fra Østfold bidrar også til å trekke lokalt publikum (jf. høy tante-faktor). Opera Østfolds forankring lokalt må også ses i sammenheng med at de samarbeider med lokale og regionale aktører om mindre arrangementer og aktiviteter. For eksempel er det inngått samarbeid med Det Norske Blåseensemble om å turnere med operakoret og utvalgte solister hvert år. Opera Østfold samarbeider også med DKS om å arrangere operaprojekter for ungdomsskoler og videregående skoler i fylket. Disse operaprojektene består av 1) en egen forberedelsesforestilling som blir vist i ungdomsskoler og videregående skoler i fylket, 2) at operaen inviterer elever til generalprøver til hovedforestillingen og 3) et 10-dagersprosjekt der elevene er med og produserer og framfører operaen. Opera Østfold søker årlig staten om midler til å finansiere disse prosjektene. Det er også inngått samarbeid om en barnehageurné i samarbeid med Rikskonsertene og Østfold kulturutvikling og med Den kulturelle spaserstokken. Det arbeides også med en satsing på opera for og med unge utøvere på videregående- og høyskolenivå fra Østfold, Oslo og Akershus, som sammen med profesjonelle sangere og musikere skal sette opp en opera basert på Astrid Lindgrens *Sunnaneng*. I tillegg tilbyr operaen eventer for bedrifter (bl.a. annet for sponsorer) og samarbeider med et lokalt utested om å arrangere jevnlig operakvelder for å holde operainteressen oppe gjennom året.

Med andre ord involverer Opera Østfold folk i alle aldre – fra barnehagebarn til eldre, så vel som lokalt næringsliv – og favner slik ganske bredt i sine initiativer. At operaen er organisert inn under fylkeskommunen gjør sannsynligvis veien til denne typen involvering i mange tilfeller kortere. Det lokale engasjementet kommer også til syne gjennom at Opera Østfold har bred politisk støtte både i kommunen og fylkeskommunen. Inntrykket er også at operaen er godt forankret i næringslivet. Representanter fra både fylkeskommunen, kommunen, næringslivet og turistnæring gir uttrykk for at Opera Østfold, i tillegg til andre store arrangementer på festningen, som *Allsang på grensen*<sup>37</sup> og *Tons of rock*<sup>38</sup>, betyr mye for Halden og regionen rundt når det gjelder omdømme og ringvirkninger i form av blant annet handel og overnattingsdøgn. I intervjuene kom det imidlertid fram at det har pågått en politisk diskusjon i Halden kommune, som er i en vanskelig økonomisk situasjon, om skillet mellom nærings- og kulturpolitikk. Debatten har blant annet dreid seg om hvorvidt *Allsang på grensen* skal støttes av kommunen, og om det i så fall skal støttes via nærings- eller kulturbudsjettet. Samtidig har det vært politisk enighet om å støtte operaen, via kulturbudsjettet. Begrunnelsene for hva som ligger til grunn for at det ene havner på kulturbudsjettet og det andre på næringsbudsjettet har vi ikke innblikk i. Men med kultursosiologiske briller er det nær-

---

<sup>37</sup> Allsang på grensen er et underholdningsprogram som sendes på TV2 og som spilles inn på Fredriksten festning i sommerhalvåret ([www.allsangpagrensen.no/](http://www.allsangpagrensen.no/))

<sup>38</sup> Tons of Rock er en årlig musikkfestival som arrangeres på Fredriksten festning (<http://tonsofrock.no/>)



liggende å se for seg at opera mer åpenbart enn allsang ses på som støtteverdig kultur. Allsangen representerer kanskje i større grad kommersielle interesser, hvor det kunstneriske innholdet ikke settes like høyt. Denne typen debatter er også interessante i kulturpolitisk forstand fordi de representerer den store troen på koblingen mellom kultur og næring som har preget kulturpolitikken de siste 10-15 årene. At mange har tro på den økonomiske betydningen operaen har for Halden, kommer også fram i intervjuene med de lokale aktørene fra kultur- og næringsliv, slik en av dem gir uttrykk for her:

Det skal jo også tjenes penger på dette. For næringslivet er det viktig at det skjer noe rundt det. Og at operaforestillingene er tilgjengelige, og noe folk kjenner litt til – at det er noen svisker, er viktig. Vi ser at Carmen solgte mest, fordi den kjenner folk til. Bredde bruker vi for hva det er verdt. Og at det er forutsigbart, samme helgen annethvert år, det selger til turoperatører i utlandet. Det er fullt på hotellene den helgen.

Det er med andre ord stor tro på at Opera Østfold har lokale, økonomiske ringvirkninger. Flere av informantene viser også til en evaluering fra 2005, gjennomført av Østlandsforskning som de mener støtter opp under dette (Ericsson og Vaagland 2006). Evalueringen skulle se på samfunnsmessige effekter av den aller første operaen ved Fredriksten, *Aurora*.<sup>39</sup> Evalueringen konkluderte med at oppsetningen bidro med relativt høye lokale økonomiske effekter som først og fremst skyldtes at forestillingene trakk mange tilskuere utenfra. Rapporten trekker imidlertid fram andre, men mindre målbare effekter som de vesentligste, som markedsførings- og profileringseffekter og overføring av kulturell kompetanse, særlig til amatørerne. Forskerne viser til at det rådet stor begeistring over å ha deltatt og en styrking av lokale identitet, lokal tilhørighet og stolthet til festningen og å bo i Halden og Østfold. Denne type begeistring og stolthet kommer også fram i vårt materiale fra Opera Østfold.

#### 4.2.6 OscarsborgOperaen

I 1998 ble Oscarsborg festning frigitt for kulturarrangementer, og samme året ble stiftelsen Oslofjord Operafestival opprettet med det formål å spille operaforestillinger i borggården. Det ble satt opp fire operaer med ujevne mellomrom mellom 1998 og 2007, men etter at OscarsborgOperaen fikk status som distriktsopera i 2010, har de årlige forestillinger.

OscarsborgOperaens forestillinger settes opp i midten av august, utendørs, innenfor festningens murer. Ifølge våre informanter er det den gode akustikken og fremføringen av akustisk utendørsopera, i tillegg til selve festningen som spillested og omgivelsene rundt, som gjør at denne operaen helt spesiell. En av informantene fra institusjonsledelsen uttrykker det slik:

Man kommer tett på stemmen, på sangeren. Det gir en helt egen opplevelse. Det tror jeg gir en helt egen nærhet, man får det i fanget.

Også en av informantene fra ekspertpanelet trekker fram OscarsborgOperaens arena som han mener gir en unik totalopplevelse både på grunn av den akustiske kvaliteten og den spesielle stemningen som selve festningen bidrar til. Denne informanten peker imidlertid på at oppsetningene på festningen er underdimensjonert i forhold til mulighetene, hvis man sammenligner dem med store utendørsforestillinger på toppnivå. Dette forklarer han med at dette er en opera som, i likhet med de fleste andre av distrikts- og regionoperaene, har begrensede økonomiske ressurser til rådighet.

---

<sup>39</sup> <http://www.ostforsk.no/wp-content/uploads/2014/11/182005.pdf>

I likhet med Opera Østfold har også denne institusjonen klare trekk av event-opera med utgangspunkt i beliggenheten og festningsarkitekturen. Ambisjonen er å bli verdensledende på akustisk utendørsopera. Selv om dette er en distriktsopera, skiller den seg fra de andre ved at den ikke bruker amatører, bortsett fra i deler av koret. Men også koret består delvis av profesjonelle sangere og orkesteret er helprofesjonelt. OscarsborgOperaens høye kunstneriske ambisjoner ligger på linje med de mest ambisiøse regionale operaene, og mener selv de kvalitetsmessig opererer i samme sjikt som DNO&B. Som i de fleste andre region- og distriktsoperaene er det klassikerne det satses på også her. Å sette opp nyskrevne operaer ses ikke som noe alternativ – formålet er ifølge institusjonen selv å skape interesse og gi «opera til folket». Institusjonsidentiteten til denne operaen er knyttet til det unike ved festningsarkitekturen og er basert på ambisiøse kunstneriske standarder og strenge krav til profesjonalitet.

Det vektlegges også at å besøke OscarsborgOperaen skal være en helhetlig opplevelse – fra man reiser med båten, enten det er fra Oslo eller Drøbak – til man forlater øya. Men beliggenheten i Oslofjorden byr samtidig på logistikkutfordringer. Man er avhengig av båttransport for frakting av både gods og publikum, og det er ressurskrevende. For at logistikken skal fungere er man dessuten avhengig av et godt samarbeid med Riksantikvaren (som har fredet festningen) og Forsvarsbygg (som forvalter bruken festningen).

Nærheten Oscarsborg har til Oslo, gjør at publikumsgrunnlaget er stort. Men samtidig gir beliggenheten grunn til å diskutere OscarsborgOperaens rolle som lokal aktør og kulturelt sentrum for regionen. Representanter fra Frogn kommune gir uttrykk for at forankringen operaen har til Frogn og til Follo-distriktet er svak, og at operaen ikke har særlig stor betydning verken for det lokale kulturlivet, næringslivet eller Drøbak som by. At en stor andel av publikummerne kommer direkte med båt fra Oslo, ses også på som begrensende for potensielle økonomiske ringvirkninger i Drøbak. Men ifølge en annen informant har hotellet i Drøbak full dekning i perioden før og under operaen settes opp og restaurantene er godt besøkt. I tillegg er operaen god butikk for gjestehavnen og havnekroa ute på øya.

Når det gjelder kulturelle ringvirkninger lokalt og regionalt, tilsier erfaringer fra de andre distriktsoperaene at en forutsetning er at innbyggerne og de lokale kulturinstitusjonene involveres, for eksempel gjennom bruk av amatører og andre frivillige. Dette gjøres i liten grad ved OscarsborgOperaen, og det begrunnes med at det vil forringe operaens kvalitet. Et argument for å prioritere bruk av profesjonelle framfor frivillige som kommer fram i intervjuene er dessuten at distrikts- og regionoperaene har en viktig oppgave i å sysselsette musikere og sangere i et stramt arbeids- og oppdragsmarked. Samtidig gir en av informantene som representerer en lokal kulturinstitusjon uttrykk for at det er ønske om at befolkningen i området involveres mer i operavirksomheten. For eksempel har medlemmer i lokale kor gitt uttrykk for at det er synd å ikke få en sjanse til å være med i operakoret. Samtidig gir både operasjefen og en representant fra orkesteret uttrykk for at operaen har betydning for kulturlivet i regionen ved at de samarbeider med profesjonelle musikere som er bosatt der, blant annet gjennom Oslofjordfilharmonien og at de engasjerer lokale unge profesjonelle solister når det er mulig. En informant i institusjonsledelsen uttrykker dessuten at

[...] de nasjonale er lokale for oss. Operaen, Filharmonien, KORK m.m. er lokale, selv om de er nasjonale. Det regionale for oss er at det er på borgen. Det er en ekstrem tilknytning til borggården.

Dessuten har OscarsborgOperaen lekt med ideen om å bygge opp merkevaren Arctic Verona, slik en annen informant i ledelsen forteller om her:

Vi må utvikle ideen om hva vi vil bli og hva vi vil gjøre. For vi har et ønske om å bli noe veldig mye mer. [...] Jeg tror at i Norge, så ligger Oscarsborg nærmest det å bygge opp en sånn merkevare, til å bli et sted hvor folk skal valfarte fra hele Europa for å komme å høre. Og det har med den helt, helt unike akustikken å gjøre.

# 5. Oppsummering og konklusjoner

Evalueringen etterspør bred kunnskap om det norske region- og distriktsoperafeltet. I vår fortolkning av mandatet, legger vi særlig vekt på å svare på to forhold:

1. Er institusjonene viktige og relevante aktører i sine nærmiljø, og
2. Holder de høy kvalitet?

I tillegg har vi sett det som viktig å besvare følgende underspørsmål:

- a) Utvikler institusjonene operasjangeren?
- b) Er de forankret i sine nærmiljø?
- c) Er de relevante rekrutteringsarenaer på feltet?
- d) Samarbeider de?
- e) I de tilfellene der opera- og musikkteatertiltakene er innlemmet i symfoniorkestrene, fungerer dette?

I vår besvarelse, har vi lagt vekt på å ha et særlig fokus på følgende i mandatet:

- Rollen nettverket OperaNorge spiller for økt samarbeid og nettverksbygging og mål om høy kunstnerisk kvalitet.
- Om etablerte strukturer for samarbeid og overføring av kompetanse og ressurser mellom aktørene i opera- og musikkteaterfeltet i regionen fungerer godt nok eller om det er forbedringspotensial.
- Om innlemming av opera- og musikkteatertiltakene i symfoniorkestrene har bidratt til å styrke tilbudet av opera og musikkteater i disse regionen.
- I hvor stor grad frivillige involveres i opera- og musikkteatervirksomheten i regionen.

De ti institusjonene som støttes gjennom satsingen på region- og distriktsopera forholder seg til svært ulike lokale og regionale virkeligheter. De ulike kontekstene konstituerer ikke bare hva som er realistisk å få til av operaproduksjon på de ulike stedene, men også hva som er ønskelig å få til, både med hensyn til kvalitet i ulike forståelser av begrepet og med hensyn til rollen som kraftsenter for det regionale kulturlivet. Vi har med tydelighet sett at de enkelte operainstitusjonene må gjøre til dels svært forskjellige kontekstuelle valg og prioriteringer. Slike valg kan i noen tilfeller innebære en utfordrende balansegang mellom delvis motstridende målsettinger, f.eks. mellom målet om høy kunstnerisk kvalitet og amatørers mulighet for medvirkning, eller mellom målet om å utvikle operasjangeren og å dyrke og vedlikeholde publikums interesse.

Med dette som forutsetning, mener vi å kunne trekke to overordnede konklusjoner fra vårt arbeid, godt støttet av det empiriske materialet:

## 1. Distrikts- og regionoperainstitusjonene er viktige og relevante aktører i sine nærmiljø.

Ikke bare styrker de operavirksomheten i regionene, de har overveiende positive ringvirkninger langt utover dette relativt begrensede kunstfeltet. I tilsvarende diskusjoner rundt regionale knutepunktinstitusjoner, f.eks. knutepunktfestivalene på musikkfeltet, har man sett en debatt rundt hvorvidt slike institusjoner fortrenger konkurrerende tiltak eller virker konkurransevridende mer

enn de utgjør en ressurs som genererer addisjonell verdi. I og med at vi i liten grad finner fortrengningseffekter utover de alternativkostnadene som man alltid vil kunne innvende mot ethvert kulturpolitisk tiltak, kan man etter vårt syn konkludere med at region- og distriktsoperaene samlet sett oppfyller målet om å være en lokal og regional aktør med livets rett. Det betyr ikke at ikke enkelte institusjoner også med tanke på å være en drivkraft i lokalt musikk og teaterliv ikke har et forbedringspotensial. Vi vil her særlig trekke fram det vi mener er et viktig ansvar for å utvikle lokale talent, være en arena for videreutvikling av unge profesjonelle og et verdifullt miljø også for det frie feltet innen musikk- og teaterfeltet.

## 2. Distrikts- og regionopera når mål om høy kvalitet.

Vår andre hovedkonklusjon knytter an til spørsmålet om opera- og musikkteaterproduksjonen regionalt ivaretar regjeringens mål om høy kunstnerisk kvalitet. Her er svaret i enda større grad enn det foregående betinget av hvilken kvalitetsforståelse man legger til grunn, dvs. om man vurderer framføringskvalitet eller opplevd kvalitet. Det er ikke til å komme forbi at den framføringskvaliteten man finner, særlig ved de institusjonene som ikke har faste og helprofesjonelle orkester tilknyttet, ikke er på høyde med den man finner ved større institusjoner. Når det er sagt, skal man kanskje ikke henge seg opp i framføringskvalitet. I den klassiske musikk-diskursen, står verdier knyttet til virtuositet og perfeksjon svært sterkt. Så sterkt at de av og til nok kan fortrenge andre verdier, verdier som mindre operaproduksjonsmiljøer gjerne byr på: folkelig oppslutning og entusiasme, pasjon og selvoppofrelse; det en informant treffende refererer til som «brennende hjerter». Vi hevder ikke at de to er uforenelige. Likevel mener vi at Kulturdepartementet gjør lurt i å inkludere begge, eller flere, kvalitetsforståelser til grunn når de vurderer måloppnåelse. Det har vi gjort, og konkluderer ut fra det med at, ja, man når mål om høy kvalitet.

Imidlertid vil vi også her tilføye at det selvsagt er forskjeller de ti institusjonene imellom, og at man ved å åpne for en kvalitetsforståelse som utgår fra ulike lokale virkeligheter og institusjonsidentiteter, da bør åpne for høy kvalitet som et bevegelig mål som må forfølges, både med tanke på framføring og lokal forankring.

## Utvikling av operasjangeren

I evalueringens mandat, innbakt i spørsmålet om kvalitet og tilgjengelighet, ligger også et spørsmål om distrikts- og regionoperaene gjennom operaproduksjon og eventuelt annen aktivitet bidrar til å utvikle operasjangeren. Også her, vil svaret veksle ut fra hva man mener med utvikling. Som vi har vist, kan begrepet romme både det å utvikle sjangeren mht. repertoar og scenisk form, f.eks. hva PA-lyd, scenografi eller rett og slett sal og scene kan bety. Alt i alt, konkluderer vi med at, ja, institusjonene bidrar til å utvikle operasjangeren.

Konklusjonen er imidlertid ikke ubetinget. I møtet med ekspertene i vårt ekspertpanel, bet vi oss merke i hvor engasjerte, overrasket og (til dels) kritiske de var etter å ha sett vår oversikt over repertoarvalg ved de ti institusjonene i perioden 2010-15 (jf. Tabell 6.) Det er ikke særlig tvil om at det klassiske repertoaret står sterkt i Opera-Norge. Dette har nok sine grunner. F.eks. forteller mange informanter om at et for sterkt fokus på utvikling av nytt repertoar lett kan føre til en avskalling av både publikum, lokal/regional entusiasme og ikke minst interesse fra amatørerne som er avgjørende for institusjonen. Det kan likevel være relevant å minne om at grensene mellom ulike repertoar i mange tilfeller kan være kunstige og i noen tilfeller hindre innovasjon, kreativitet og vitalitet. Særlig kan man anta at grensen mellom klassiske og nyskrevne operaer er kunstig med tanke på å være tilgjengelige for publikum. Her vil man heller kunne skille mellom enkelte forestillings kvalitets og evne til å trekke publikum. F.eks. ser man flere eksempler på klassiske operaer

som ikke har solgt så godt som man trodde, eller som har hatt skjev publikumsdemografi, mens nyskrevne operaer, som har blitt opplevd som relevante, har solgt svært godt. Fotballoperaen Norge – Brasil i Nordfjordeid er et godt eksempel på dette siste. Vi sitter som forskere igjen med et inntrykk av at operafeltet repertoarmessig har en god del å gå på i Norge i dag. Det er grunn til å spørre seg om ikke klassikerne dominerer i *for* stor grad. Det kan virke som om rammene er litt trange, både med tanke på å slippe til med nyskrevet opera og å teste sjangergrensene mer systematisk. Vi mener selvsagt ikke at opera som sjanger skal fratas muligheten til å dyrke sin egenart, hva nå det måtte være. Vi vil likevel minne om at det en sjanger kanskje mest effektivt poengteres gjennom, er de delene av virksomheten som ligger i randsonene for hva som regnes som kjerneinnhold. Slik sett vil man vinne på å utfordre grensene mer målrettet. Det er f.eks. interessant å observere at DNO&B siden oppstarten har utgjort en hyppig benyttet scene for andre musikalske sjangre, både på operataket og i konsertsalen. Imidlertid er slike sjangre i liten grad forsøkt integrert i operaens kjernevirksomhet. Det samme gjelder for øvrig for region- og distriktsoperafeltet. Kanskje ville dette falle utenfor institusjonens mandat, kanskje har dette økonomiske forklaringer, like fullt kan man se dette som underlig. Trolig er denne rendyrkingen av opera også delaktig i at man sjelden ser opera på scener og festivaler utover operafeltets egne.

Et annen del av utviklingsbegrepet er knyttet til scenisk og framføringsteknisk utvikling. Det virker som det foregår endel utvikling som er knyttet til nettopp dette. Dette er nettopp fordi region- og distriktsoperafeltets bredde, også med tanke på framføringssteder, er relativt stor. De ulike lokale rammevilkårene gir slik grobunn for lokale løsninger og utvikling som man kanskje ikke ville sett dersom arenaene hadde vært mer ensartet (og, vil kanskje noen, hevde, mer egnet for å sette opp klassisk opera). Imidlertid vil vi som for repertoarpolitikk, advare mot kunstige skiller og framstillinger i operaverdenen, mellom fullskala oppsetninger for å rekruttere publikum, med der til høye produksjons- og visningskostnader. Vilje til å utvikle opera som sjanger har initiert flere mindre forestillinger som, helt uavhengig av krav om store bygg og spesialtilpassede produksjons- og visningsforhold, har hatt stor suksess og gjort opera relevant langt utover de tradisjonelle salongene. Dette handler derfor om vilje til å utvikle opera som sjanger i et lite land med spredt bosetting. Når det er sagt, er det ingen tvil om at skal man spille de klassiske operaene i full skala, og også videreutvikle dette formatet på en tilfredsstillende måte, så trengs produksjons- og visningsfasiliteter av høy standard. Det er ikke vanskelig å se at de miljøene som har fått gode hus har blomstret med tanke på produksjonsteknisk kvalitet. Motsatt, vi har selv sett i hvilken grad f.eks. dårlige visningslokaliteter i stor grad begrenser operaen i Kristiansunds mulighet til å oppnå egne ambisjoner om kvalitet.

## Forankring i lokalsamfunnet/regionene

Denne evalueringen skal også ta stilling til hvorvidt distrikts- og regionoperaene er godt forankret i lokalsamfunnet/regionen. Som vist i kapittel 2 (avsnitt 2.2), er målene om lokal/regional forankring i målformuleringene til de ti institusjonene i ulik grad artikulert. Geografisk tilhørighet er nevnt i de fleste målformuleringer, og er særlig eksplisitt i noen av distriktsoperaene. For eksempel har Opera Nordfjord som formål å skape et «blømande operamiljø i Nordfjord og omliggende distrikt». RingsakerOperaen er et annet eksempel på at den lokale forankringen er viktig, gjennom en eksplisitt formulering om samarbeid med frivillige. Hvordan organisasjonene omtaler seg selv gjenspeiler, til en viss grad, inndelingen i distrikts- og regionoperaer. Et par av de regionale operaene har imidlertid ikke nevnt regional tilhørighet i sine målformuleringer i det hele tatt, som for eksempel TSO, som med sin formulering utelater det regionale og poengterer at formålet er å «fremme og utvikle den allmenne interesse for musikk både nasjonalt og internasjonalt». Kanskje skal man ikke legge for mye vekt på noen korte målformuleringer. Spørsmålet videre er likevel om

disse målformuleringene om lokal og regional tilknytning (eller fravær av dem), også vises igjen i institusjonenes praktiske arbeid. Konkret handler det om i hvilken grad og på hvilke måter institusjonene involverer lokale frivillige, og det henger også ofte sammen med hvordan institusjonene samarbeider med lokale/regionale kulturinstitusjoner, utdanningsinstitusjoner og ev. andre offentlige institusjoner. Den lokale/regionale forankringen handler også om samarbeid med lokalt/regionalt næringsliv og videre hvorvidt og ev. hvordan institusjonene fungerer som rekrutterings- og utviklingsarena for unge aktører på operafeltet.

Med utgangspunkt i vårt datamateriale vil vi konkludere med at den viktigste suksessfaktoren for å forankre operavirksomheten lokalt, er gjennom å involvere frivillige. Samtidig er det kanskje her den omtalte balansegangen mellom ambisjoner om høy kunstnerisk kvalitet og lokal/regional forankring, tydeligst kommer til uttrykk. Som beskrevet i kapittel 3.7, «Profesjonaliserens pris», er det en relativt omforent oppfatning at profesjonalisering gir kvalitet. Samtidig er en bakside av profesjonaliseringen, i tillegg økt kostnadsnivå og ofte redusert aktivitetsnivå, at den lokale entusiasmen og oppmerksomheten fra befolkningen i nærområdet/regionen svekkes. Videre har det konsekvenser for publikumsoppslutningen – institusjoner med stor grad av frivilliginvolvering gir høy «tante-faktor»; institusjoner med høy profesjonaliseringsgrad trekker et smalere og ofte dermed mindre publikum. En utstrakt bruk av frivillige gir med andre ord befolkningen en sterkere følelse av stolthet og eierskap til den lokale operaen enn institusjonene som i større grad vektlegger profesjonalisering. Og ut fra logikken om at kvalitet er avhengig av profesjonelle, følger graden av frivilliginvolvering grovt sett skillet mellom distrikts- og regionoperaene. Det vil si, institusjonene med tydeligst distriktsprofil, dvs. Opera Trøndelag, Operaen i Kristiansund, Opera Nordfjord og RingsakerOperaen, baserer seg i størst grad på lokale frivillige, og det er også disse stedene at det lokale engasjementet, den politiske oppslutningen og forankringen i befolkningen ser ut til å være tydeligst. Regionoperaene har, blant annet, som del av samorganiseringen med profesjonelle orkestre, jevnt over en høy profesjonaliseringsgrad. Men skillet mellom distrikts- og regionopera når det gjelder frivillig involvering er ikke helt entydig. Som beskrevet likner OscarsborgOperaen mer på regionoperaene i profesjonaliseringsgrad og bruk av frivillige, og dertil løsere lokal forankring enn de andre distriktsoperaene. Opera Østfold, som også har status som distriktsopera, er på sin side den institusjonen som etter vår oppfatning i størst grad har greitt å få til en høy profesjonaliseringsgrad og samtidig skape engasjement og forankring i lokalt og regionalt, gjennom blant annet systematisk involvering av frivillige.

Selv om noen av de ti institusjonene utmerker seg med en mer utstrakt og gjennomgripende bruk av frivillige enn andre, kan samtlige sies å bevege seg i retning av mer profesjonalisering, om enn i ulikt tempo. Enkelte av våre ekspertinformanter tar til orde for at det bør være et mål at alle institusjonene skal bli tilnærmet helprofesjonelle. Andre ekspertinformanter ser det derimot både som mer realistisk og ønskelig at lokale, frivillige amatører fortsatt skal være en sentral del ved enkelte av institusjonene, for å ivareta de verdiene det fører med seg. Det sistnevnte synspunktet vil tale for at skillet mellom distrikts- og regionoperaene rendyrkes i større grad enn det gjøres i dag.

Satsingen på distrikts- og regionopera i Norge skal bidra til at befolkningen i hele landet har tilgang til opera. Regionoperaene ligger riktignok relativt spredt utover landet, plassert i fire (og etter hvert fem, med Stavanger) landsdeler. Distriktsoperaene ser imidlertid ut til å være mer eller mindre tilfeldig plassert, i den forstand at de har oppstått på grunn av enkelte ildsjeler (som i Nordfjord), på grunn av en historisk hendelse (som på Steinvikholmen) eller på grunn av spektakulære steder (som Oscarsborg og Fredriksten). Man kan derfor spørre seg om det ligger noen helhetlig vurdering bak den geografiske plasseringen av disse institusjonene, og hva som eventuelt er gått tapt ved ikke å gjøre en slik overordnet og helhetlig kulturpolitisk vurdering. Hvorvidt geografisk plassering skal være del av denne ordningens uttalte kulturpolitiske strategi, er opp til

myndighetene å mene noe om. Men det er likevel verdt å påpeke at den, i hvert fall tilsynelatende, tilfeldige plasseringen av operainstitusjonene innebærer at noen institusjoner ligger relativt tett. For eksempel ligger TSO og Opera Trøndelag bare en knapp halvtimes kjøretur fra hverandre. Samtidig står folkerike regioner som Sør-Østlandet (Buskerud, Telemark og Vestfold) uten regional opera. Vi legger her ikke opp til noen anbefaling å etablere nye regionale eller lokale operainstitusjoner. Snarere mener vi at dette eksemplet synliggjør behovet for en overordnet kulturpolitisk tenkning rundt operafeltets infrastruktur, noe vi også har vært inne på med tanke på husproblematikken som preger deler av operadiskursen.

## Institusjonene som rekrutterings- og utviklingsarena

Evalueringen skal videre ta stilling til hvorvidt region- og distriktsoperaene fungerer som rekrutterings- og utviklingsarena for utøvere og andre relevante kunstneriske fagpersoner (regissører, scenografer, kostymedesignere etc.). Det vil her være betimelig å spørre seg hvor operafeltet i Norge ville vært i dag uten region- og distriktsoperafeltet. Det er etter vår mening liten tvil om at disse institusjonene og det miljøet de inngår i og støtter oppunder i sine nærmiljø, fyller en viktig funksjon for det totale norske operafeltet, både som arena for sangere, musikere og andre kunstneriske fagpersoner.

Institusjonene utgjør en betydelig rolle som arbeidsplass for disse yrkesgruppene både lokalt, regionalt og nasjonalt. Siden mange operaer spilles på norsk, vil det være behov for norske sangere – det er ikke gitt at utenlandske utøvere kan fylle slike roller selv om en viktig del av operafaget nettopp er å lære seg tyske, franske, italienske eller engelske librettoer. I Trondheim (TSO) hørte vi om de mange utenlandske søkerne som (tilsynelatende) sto klar til å flytte til Norge for å få en 50 % stilling i et profesjonelt operakor; 40 av 90 søkere til 12 stillinger var utenlandske. Det er mao. svært hard og internasjonalsert kamp om faste utøvende musikerstillinger. Nettopp i en slik situasjon vil det være viktig å fokusere på rekruttering og utvikling av norske utøvere, selv om det i seg selv selvsagt ikke er noe galt med utenlandske musikere og sangere. Det er her riktig å peke på at det norske operafeltet har sine særegne kretsløp, infrastrukturer og næringskjeder.

Veien fra å bli rekruttert inn i en barnekorsatsing ved en av institusjonene til å stå på en internasjonal operascene er lang, men ikke mindre en reell mulighet i dag. Det samme kan sies om musikere, scenografer, lys- eller kostymedesignere. Slik vi ser det må det være en hovedoppgave for region- og distriktsoperafeltet å sikre at dette, i samarbeid med lokale kulturskoler, øvrig skoleverk og andre relevante aktører, skjer på best mulig måte.

Vi vil samtidig påpeke at på dette området finnes betydelige institusjonelle forskjeller. Ikke alle er like gode. Særlig er dette knyttet til institusjonenes vilje og evne til å se operafeltet som en helhet, der nettopp topp og bredde er gjensidig avhengig. Som vi også konkluderer med i avsnittet om nettverk og samarbeid, virker det dessuten som om det finnes et uforløst potensial for læring de ulike institusjonene imellom. Knappe ressurser og anstrengt arbeidssituasjon lokalt i institusjonene samt lokale/individuelle forskjeller bør ikke komme i veien for dette.

I evalueringens mandat blir vi bedt om å legge særlig vekt på å vurdere i hvor stor grad frivillige involveres i opera- og musikkteatervirksomheten i regionen. Det er lett å tenke dette punktet inn i en diskurs rundt ildsjeler og lokal forankring i distriktet, der operaproduksjon er avhengig av dette for å være levedyktig over tid. Man kan imidlertid også tenke på lokale kormedlemmer, orkestermusikere, inspisenter eller kostymesyere som frivillige, og frivillig-aspektet og utøver-aspektet i operaproduksjon knyttes dermed sammen. Som vi berører flere steder, vil en profesjonalisering av institusjonene i noen grad løse opp denne relasjonen. Vi forstår ønsket om å profesjonalisere ope-



ra-Norge, særlig regioninstitusjonene, som bl.a. kommer tydelig til syne i ekspertpanelets oppfatninger. Samtidig vil vi framheve den sterke stillingen amatører og frivillige har hatt også i den kunstneriske delen av operaproduksjonen, og stille spørsmål ved om ikke en slik tradisjon også kan ha sider som er vel verdt å ta vare på, ikke bare lokalt, men også regionalt (og til og med nasjonalt). Nettopp fordi opera er en ressurskrevende kunstform å dyrke, vil det til enhver tid være begrenset hvor mange miljøer som kan produsere den. Selv de regionale institusjonene vil ut ifra dette kunne sies å ha et ansvar for å være en reell utviklingsaktør også for amatørdelen av feltet.

## Samarbeid og nettverk

Evalueringen etterspør videre kunnskap om ulike typer samarbeid og nettverk som er etablert mellom operavirksomhetene og eventuelle andre aktører som kan sies å bidra ytterligere til måloppnåelse. Konkret blir vi bedt om å se på om rollen nettverket OperaNorge spiller for økt samarbeid og nettverksbygging og mål om høy kunstnerisk kvalitet, og om etablerte strukturer for samarbeid og overføring av kompetanse.

Når det gjelder samarbeid som følge av OperaNorge, tyder datamaterialet på at organisasjonen på mange måter er en relevant og sentral aktør. Flere peker på at man her har en arena for strategisk, kulturpolitisk tenking, men også for praktiske spørsmål knyttet til utfordringer rundt scenografi, produksjon og oppbevaring av kulisser og kostymer, co-produksjoner, gjestespill og gjenbruk av produksjoner, osv.

I våre samtaler med institusjonene er det likevel interessant og ganske slående hvor lite konkret samarbeid det foregår på feltet. Til tross for at kunstfeltet både internasjonalt og hjemme går i retning av økt samarbeid, også på produksjon og visning, er ikke denne trenden like klar på det norske regionoperafeltet. Selv om flere av institusjonene i evalueringen ligger svært nær geografisk, er det lite kontakt dem imellom, med TSO og Opera Trøndelag som et åpenbart eksempel. Kanskje kan dette ha å gjøre med at institusjonene i tillegg til å se seg som gode kolleger, også står i interne konkurranseforhold. Noe kommer av at institusjoner er ulike, både med tanke på organisering og profil (jf. institusjonsidentitet), noe av at ledelsen oppfatter å ha mer enn nok med seg selv og sine produksjoner, som ofte skjer med knappe ressurser. Det er likevel grunn til å spørre om ikke noen områder, f.eks. modeller for rekruttering og talentutvikling, repertoarutvikling osv. kunne egnet seg både for konkrete samarbeid og for intern læring basert på en form for best practice-tenking.

## Opera- og musikkteater som del av symfoniorkestrene

Oppdragsgiver ber til sist evaluator om å vurdere om innlemming av opera- og musikkteateriltakene i symfoniorkestrene har bidratt til å styrke tilbudet av opera og musikkteater i disse regionene. Det er dermed institusjonene i Tromsø/Bodø, Trondheim, Kristiansand det her er snakk om.<sup>40</sup>

Vår samlede vurdering er at selv om en slik innlemming har flere fordeler, så har den samtidig mange problematiske sider. Både kunstnerisk og administrativt, vil samlokalisering og tett samarbeid i mange tilfeller ha klare fordeler, noe vårt datamateriale også støtter. En betydelig fare er imidlertid at operasatsingene, både kunstnerisk og med tanke på egenidentitet drukner i orkestrenes virksomhet. At orkesterbiten krever mye og har en tendens til å bli prioritert foran opera, er

---

<sup>40</sup> BNO er ikke innlemmet i Bergen Filharmoniske Orkester (BFO)

noe som virker å være gjeldende både for Opera Sør/Kilden, TSO og NOSO. Orkestrene har som regel betydelig mer ressurser, ofte høyere generell status, større virksomhet/produksjonsfrekvens og (derfor) mer synlige lederskikkelser. Skal denne modellen videreføres, anbefaler vi derfor at det legges et betydelig arbeid i å rendyrke regionoperaenes profil og institusjonsidentitet. Vi anbefaler slike tydelige satsinger, selv med fare for noen parallelle administrative strukturer. Slike bør imidlertid selvsagt unngås så langt som råd. Regionopera/musikkteater bør være tydelige enheter med egen klar profil og identitet, ikke minst for å løse ut rollen som fyrtårn/knutepunkt som den direkte tildelingen over satsbudsjettet legger opp til.

## Til slutt

De ti operainstitusjonene som er løftet fram og synliggjort i denne evalueringen, representerer ti ulike måter å skape opera på. Ingen av dem er helt like. Alle har sitt utspring i lokale forutsetninger, og alle er formet under individuelle lederskap. I rapporten har vi pekt på at de ulike operavirksomhetene har utviklet sine respektive institusjonsidentiteter og må gjøre sine valg og prioriteringer på bakgrunn av de begrensninger og muligheter som disse rommer. Enkelte målsettinger er vanskelige å forene, og noen strategiske valg er gjensidig utelukkende. For eksempel vil et valg om å i høy grad basere virksomheten på profesjonelle krefter, nødvendigvis medføre at man i mindre grad trekker på amatører. Motsatt vil et valg om å satse tungt på å være en treningsarena for amatører og unge talenter nødvendigvis ha betydning for fremføringskvaliteten. Videre vil et valg om utstrakt bruk av utenlandske sangere, vanskeliggjøre en samtidig satsing på et overveiende norskspråklig repertoar. Å stille krav om at samtlige institusjoner skal ha like god måloppnåelse på alle fronter, synes både urimelig og lite hensiktsmessig. Vi anbefaler derfor departementet om å føre en operapolitikk som gir rom for at den enkelte operainstitusjon i større grad enn i dag kan rendyrke sin institusjonsidentitet. Dette må ikke forstås som at det ikke skal stilles krav til institusjonene om at operavirksomheten skal holde høy kvalitet og ha regional relevans. Snarere etterlyser vi en politikk som tar hensyn til at disse målene ikke har samme innhold, tyngdepunkt og konsekvens på alle steder. Selv om ikke hvert enkelt operahus i landet ene og alene vil kunne løse alle oppgaver, vil den samlede nasjonale satsingen på opera og musikkteater utenfor Oslo kunne bevege det norske operafeltet videre.

# Referanser

- Andersen, J. A. (2011). *Grenland Friteater - en kvalitativ studie av Norges eldste gruppeteater*, Høgskolen i Telemark.
- Arnestad, G. (2005). *Endå fleire teaterinstitusjonar. Ei evaluering av Nord-Trøndelag teater, Østfold Teater og Buskerud Teater. Delrapport i evalueringa av statsbudsjettets kap. 320, post 74*
- Aune, V. (2010). *Det lokalhistoriske spillet som kultur-estetisk praksis for ungdom*. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for kunst- og medievitenskap.
- Badendyck, N. C. (2008). *Opera, geografi og kjærlighet. Opera som symbolpolitikk*. Oslo: N.C. Badendyck.
- Baumol, W. J. og Bowen, W. G. (1968). *Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. London.
- Bergsgard, N. A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning - gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Blomgren, R. og Johannisson, J. (2014). Varför regional kulturpolitik? Legitimeringsberättelser i svenska regioner. *Soslogi idag*, 44 1/2014
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Cranner, S., Bergrabb, G., Borchgrevink, H. og Hasti, A. (2015). *I takt med tiden. En evaluering av Oslo-Filharmonien og Kristiansand Symfoniorkester/Opera Sør*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Dahl, H. F. og Helseth, T. (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Elstad, J. I. og Pedersen, K. R. (1996). *Kunstneres økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*. Oslo: Institutt for sosialforskning.
- Ericsson, B. og Vaagland, J. (2006). *Aurora : operaen Aurora på Fredriksten festning. Samfunnsmessige effekter*, nr 18/2005. Lillehammer: Østlandsforskning.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk : bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Frisvold, Ø. (2005). *Teatret i norsk kulturpolitikk : bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Pensumtjeneste.
- Gladsø, S., Helseth, T., Dahl, H. F., Universitetet i Oslo Institutt for medier og, k. og Høgskolen i, L. (2004). *Teater mellom jus og politikk : studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub.
- Gran, A.-B. (2000). *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge : rapport fra konferansen i Haugesund mars 2000*, nr 41. Oslo: Norsk kulturråd.
- Haga, G. (2010). *Kunst og makt. En analyse av språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet*.

- Heian, M. T., Løyland, K. og Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Heian, M. T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter* TF - rapport nr. 350. Bø: Telemarksforskning.
- Hylland, O. M., Kleppe, B. og Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, O. M. og Mangset, P. (2011). *Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. TF-rapport nr. 291. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Hylland, O. M. og Røyseng, S. (2014). *Koreokrati. En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Høigilt, J. (2010). *Spenning i teatret : en kartlegging av møtet mellom teaterfeltet og kulturpolitikken*. Oslo: Universitetet i Oslo Institutt for kulturstudier og orientalske, språk.
- Jenssen, A. C. (2009). *Den tyranniske regissør gjemmer seg i kulissene. En kvalitativ studie av regissørens autoritet*. Bø: Høgskolen i Telemark.
- Kleppe, B., Mangset, P. og Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforskning, rapport nr. 343.
- Kris, E. og Kurz, O. (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Langdalen, J. (2005a). Evaluering av Danse- og teatersentrum. *Delrapport i evalueringen av statsbudsjettets kapitel 320, post 742005a*
- Langdalen, J. (2005b). Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival. *Delrapport i evalueringen av statsbudsjettets kap. 320, post 742005b*
- Langsted, J., Hannah, K. og Rørdam Larsen, C. (2003). *Ønskevist-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim.
- Løyland, K. og Ringstad, V. (2007). Norwegian subsidized theatres - failure or future? *International Journal of Cultural Policy*, 13 4/2007
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (1998). *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, P., Kleppe, B. og Røyseng, S. (2012). Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 42 4/2012
- Mangset, P. (2013). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt. TF-rapport nr. 313*. Bø: Telemarksforskning.
- NOU 2002: 8 *Etter alle kunstens regler*. Oslo: Kulturdepartementet.
- NOU 2013:4 *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.

- Næss, H. (2011). *Kvalitetsbegrepets premisser i lys av en stortingsmelding og praksis i kultursektoren*.
- Røyseng, S. (2000). *Operadebatten: kampen om kulturpolitisk legitimitet*, nr 17. Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr.polit. graden. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, S. og Stavrum, H. (2007). *AdOpera!* Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, S., Fagerholt, A., Lossius, G. T., Shetelig, G. og Veng, P. E. (2015). *På de skrå bredder. En evaluering av Den Norske Opera & Ballett*. Kulturdepartementet
- Simonsen, M. B., Norge, K. og Norsk, k. (2010). *Profesjonalisering av kor : evaluering av en forsøksordning*: Norsk kulturråd.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- St.meld. nr. 32 (2007-2008) *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Vaage, O. F. (2013). *Norsk kulturbarometer 2012*, b. 135. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Varden, J. (2013). *Evaluering af Opera Hedeland*: Kulturstyrelsen, Høje-Taastrup Kommune.
- Velure, H. (2006). *Estetikk og scenekunstpolitikk. Kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. Bergen: H. Velure.
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget.
- Wist-Kirkemo, M. B. (2011). *Hvordan påvirkes Nationaltheatrets repertoar av statlig støtte og offentlige bevilgninger? : konsekvenser av bevilgninger til norsk scenekunst*. Oslo: Universitetet i Oslo.

## Andre referanser

- Adresseavisen: Stemmer i for norske arbeidsplasser. Publisert 9. juli 2015.
- Fædrelandsvennen: Åpner med hip hop, opera, kor og allsang. Publisert 21. desember 2011
- <http://operatilfolket.no/>: Operatrikken. <http://operatilfolket.no/konserter/operatrikken-2/>. Nedlastingsdato: 30.03.2016
- <http://tonsofrock.no/>
- [https://no.wikipedia.org/wiki/Kategori:Operahus\\_i\\_Norge](https://no.wikipedia.org/wiki/Kategori:Operahus_i_Norge)
- Store norske leksikon, <https://snl.no/musikkteater>. Nedlastingsdato: 11.04.2016
- Wikipedia, <https://no.wikipedia.org/wiki/Musikal>. Nedlastingsdato: 11.04.2016
- [www.allsangpagrensen.no](http://www.allsangpagrensen.no)

www.ballade.no: Kristiansand et forbilde for regionopera. Publisert 12. februar, 2004.  
<http://www.ballade.no/sak/kristiansand-et-forbilde-for-regionopera/>. Nedlastingsdato: 30.03.2016

www.ballade.no: Kan uten-dørsopera egentlig bli noe særlig bra? Publisert 22. juni, 2015. Nedlastingsdato: 30.03.2016

www.bno.no

www.fib.no

www.kilden.com/Avdeling/Opera-Sor

www.musikkultur.no: – Norske solister bør ha fortrinn. Publisert 4. juni 2015.  
<http://www.musikkultur.no/artikkel-6.54.251412.f5c1e4e32c>. Nedlastingsdato: 29.03.2016

www.noso.no

www.oik.no

www.operaen.no

www.operanordfjord.no

www.operanorge.no/

www.operaostfold.no

www.operatrondelag.no

www.oscarsborgoperaen.no

www.regjeringen.no: Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett.  
([https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal\\_plan\\_for\\_formidling\\_og\\_produksjon\\_av\\_opera\\_og\\_ballett\\_2002.pdf](https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/kulturdokumenter/nasjonal_plan_for_formidling_og_produksjon_av_opera_og_ballett_2002.pdf)) Publisert 24. april 2002. Nedlastingsdato: 30.03.2016

www.ringsakeroperaen.no

www.tso.no