



Rapport 917

Utbredte forestillinger

En gjennomgang av Riksteatret

OLE MARIUS HYLLAND, ÅSNE DAHL HAUGSEVJE, LINE ELISE HOLMBOE
OG BÅRD KLEPPE

Tittel: Utbredte forestillinger

Undertittel: En gjennomgang av Riksteatret

Rapport nr.: 917

Forfatter(e): OLE MARIUS HYLLAND, ÅSNE DAHL HAUGSEVJE, LINE ELISE HOLM-
BOE OG BÅRD KLEPPE

Dato: 10.06.2025

ISBN: 978-82-336-0807-1

ISSN: 2703-7894

Prosjekt: Gjennomgang av Riksteatret

Prosjektleder: Ole Marius Hylland

Oppdragsgiver(e): Kultur- og likestillingsdepartementet

Telemarksforskning
Postboks 4
3833 Bø i Telemark
Tlf.: +47 35061500

Forord

I august 2024 ble Telemarksforskning tildelt oppdraget med en gjennomgang og en evaluering av Riksteatret fra Kultur- og likestillingsdepartementet. Denne rapporten presenterer resultatene av gjennomgangen av Riksteatret, som er et arbeid som har skjedd parallelt med en evaluering av Riksteatret, i tråd med mandatet fra departementet. Denne evalueringen (Fieldseth et al. 2025) publiseres samtidig som den foreliggende rapporten. Disse to rapportene skal ses i lys av hverandre. Denne rapporten er utarbeidet av Telemarksforskning, og er skrevet av Ole Marius Hylland, Åsne Dahl Haugsevje, Line Elise Holmboe og Bård Kleppe. Hylland har også vært prosjektleder for oppdraget.

Gjennomgangen har samtidig hatt god nytte av den analysen og de vurderingene som ble gjennomført av det kunstfaglige panelet som ble engasjert til å vurdere kunstnerisk kvalitet og ressursbruk i Riksteatret i evalueringsrapporten. Dette panelet har bestått av Melanie Fieldseth, Annette Therese Pettersen, Per Ståle Knardal og Maria Utsi.

Det er et sammensatt og spennende arbeid som nå er fullført, og vi håper at denne rapporten om Riksteatret er både nyttig, interessant og leseverdig. Vi vil rette en stor takk til de mange informantene som har sagt seg villig til å dele sin kunnskap med oss. Det gjelder særlig informantene fra Riksteatret. Vi vil også takke oppdragsgiveren, Kultur- og likestillingsdepartementet, og våre kontaktpersoner i departementet for et godt samarbeid underveis i prosessen. I tillegg vil vi også gjerne rette en takk til det kompetente panelet, som vi både har samarbeidet godt med og lært mye av.

Bø, 27. juni 2025

Ole Marius Hylland

Prosjektleder

Innhold

Forord.....	3
Sammendrag	7
1. Innledning	10
1.1 Bakgrunn og mandat.....	10
1.2 Gjennomføring av prosjektet, metoder og empiri	12
1.2.1 Dokument- og statistikkstudier.....	12
1.2.2 Spørreundersøkelse til Riksteatrets spillesteder.....	12
1.2.3 Egenevaluering Riksteatret	13
1.2.4 Evaluerings fra kunst- og økonomifaglig panel.....	13
1.2.5 Intervjuer	13
1.3 Oppbygning av rapporten. Leseveiledning	15
2. Riksteatrets virksomhet.....	16
2.1 Institusjonens historie.....	16
2.2 Organisering av Riksteatret.....	19
2.3 Riksteatrets virksomhet i tall.....	21
3. Scenekunst(politikken) i Norge	23
3.1 Om mål og middel for scenekunstopolitikken.....	23
3.2 Det norske scenekunstoffet. Forutsetninger og infrastruktur	24
3.3 Endring og utvikling av scenekunstoffet	25
3.3.1 Scenekunstopolitikken	26
3.3.2 Nyetableringer.....	28
3.3.3 Kunstneriske samarbeid og utvikling av repertoar.....	29
3.3.4 Digitalisering og teknologisk utvikling.....	29

3.3.5	Publikum og kritikk.....	30
3.3.6	Oppsummering.....	31
4.	Spørreundersøkelse til spillestedene	33
4.1	Riksteatrets faste spillesteder	33
4.2	Spørreundersøkelse til dagens spillesteder	35
4.2.1	Kommunikasjon og samarbeid med Riksteatret	35
4.2.2	Repertoar	36
4.2.3	Kvaliteten på forestillingene	37
4.2.4	Lønnsomheten på produksjonene	38
4.2.5	Samarbeidet med Riksteatret om praktisk og teknisk gjennomføring	39
4.2.6	Interessen blant lokalt publikum.....	40
4.2.7	Tilbudets omfang.....	41
4.2.8	Riksteaterets produksjoner sammenlignet med andre scenekunsttilbud	42
4.2.9	Konsekvenser for kulturtilbudet i regionen	43
4.2.10	Riksteatrets betydning.....	44
4.2.11	Innspill til hvordan Riksteatret kan organiseres og drives annerledes	45
4.2.12	Oppsummering.....	46
5.	Mål 1: Scenekunst av høy kvalitet.....	47
5.1	Om Riksteatrets mål.....	47
5.2	Repertoar. Utvikling av kunstnerisk profil og virksomhet.....	48
5.3	Kvalitet i produksjon og formidling.....	54
5.3.1	Hovedpunkter fra panelets evaluering av Riksteatret.....	55
5.4	Kunstnerisk ledelse og kunstneriske valg	62
5.5	Oppsummering og diskusjon	65
6.	Mål 2: Bygge fellesskap gjennom scenekunsttilbud	67
6.1	Riksteatrets spillesteder	68

6.2	Å engasjere, utfordre og forene publikum på tvers	71
6.3	Teateropplevelser som stimulerer og engasjerer barn og familier	77
6.4	Arbeid med publikumsutvikling.....	78
6.4.1	Kjernepublikum versus nye publikumsgrupper.....	79
6.4.2	Styrking av integreringsperspektivet.....	81
6.5	Oppsummering og diskusjon	82
7.	Mål 3: Aktiv samarbeidspartner	85
7.1	Kunstneriske samarbeid	85
7.2	Regionale aktører og arrangører.....	88
7.3	Kompetansedeling.....	90
7.4	Oppsummering og diskusjon	91
8.	Effektiv ressursutnyttelse	92
8.1	Riksteatrets egen vurdering av sitt arbeid med ressursutnyttelse.....	93
8.2	Fagpanelets vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse.....	94
8.3	Vår vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse	96
9.	Stabilitet og endring. Oppsummering og diskusjon.....	97
9.1	Riksteatrets versus scenekunstheltets utvikling	97
9.2	Riksteatret som produserende og/eller programmerende teater.....	100
9.3	Riksteatret som etat? Organisasjonsform og styring	102
9.4	Status quo? Riksteatret i årene fremover	104
Referanser.....		106
Vedlegg.....		108

Sammendrag

Formålet med denne gjennomgangen er å se på Riksteatrets rolle og funksjon i et samlet scenekunsthelt og vurdere hvordan dagens riksteatermodell svarer på behov og utfordringer som finnes på feltet. Gjennomgangen skal kunne danne grunnlag for videre utvikling av Riksteatrets organisering og oppgaver i scenekunstheltet og vise hvor godt Riksteatret fungerer ut fra tre perspektiver: kulturpolitiske hensyn, kunstnerisk kvalitet og effektiv ressursutnyttelse. Kildematerialet til denne gjennomgangen har bestått av en kombinasjon av dokumenter, en spørreundersøkelse og materiale fra kvalitative intervjuer. Materialet inkluderer også Riksteatrets egnevaluering og en kunstnerisk evaluering gjennomført av et eget ekspertpanel.

Riksteatrets virksomhet i dag ligner på mange måter den virksomheten som ble etablert med premieren i Kirkenes i juli 1949: Et scenekunsttilbud som er administrert fra og ofte utviklet av Riksteatret i Oslo, som turnerer i ulike deler av landet til større og mindre spillesteder. Samtidig har det skjedd vesentlige endringer i de mer enn 75 årene som har gått siden *En reise i natten* ble satt opp i Kirkenes. Riksteatret har ikke lenger fast ansatte skuespillere, antallet spillesteder er langt lavere, og Riksteatret produserer i langt større grad egne forestillinger.

Organiseringen av den kunstneriske produksjonen til Riksteatret er preget av en kombinasjon av lang planleggingshorisont, praktisk arbeid med turnéorganisering og et samarbeid med en rekke aktører. Sentralt for Riksteatrets prosjektorganisering står den såkalte *produksjonsmodellen*, som beskriver roller, ansvarsområder, milepæler og faser i produksjonsarbeidet. Hver enkelt produksjon er organisert som et prosjekt med et eget mandat og egne rammer og ressurser. I produksjonen og formidlingen av forestillinger er det et utstrakt samarbeid med eksterne aktører. Dette inkluderer det etablerte nettverket av spillesteder, som i skrivende stund består av 75 spillesteder. Vår spørreundersøkelse til disse spillestedene viser at de gjennomgående er svært fornøyde både med tilbudet fra og samarbeidet med Riksteatret.

Riksteatret har tre overordnede mål: 1) å tilby scenekunst av høy kvalitet, og fremme kunstnerisk utvikling; 2) å bygge fellesskap gjennom et tilgjengelig, mangfoldig og relevant scenekunsttilbud og 3) å være en aktiv samarbeidspartner for andre aktører i scenekunstheltet. Det er ikke ett åpenbart, klart og tydelig svar på spørsmålet om Riksteatret oppfyller det scenekunsthpolitiske målet om å tilby et repertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse. Vurdert fra spillestedenes perspektiv, leverer Riksteatret et repertoar med svært høy kvalitet. Blant informantene finner vi en mer blandet vurdering av repertoar og fornyelse til teatret. Det er et par av informantene som peker på at Riksteatret har et ganske tradisjonelt repertoar, som vektlegger det trygge fremfor det fornyende. Fagpanelets evaluering av den kunstneriske måloppnåelsen til Riksteatret er relativt kritisk. Panelet anerkjenner profesjonaliteten i produksjoner og turnering, samt enkeltstående eksempler på forestillinger og grep som oppleves som eksempler på fornyelse og høy kvalitet. Samtidig er panelets overordnede vurdering at Riksteatret ikke har utnyttet det

kunstneriske handlingsrommet de vurderes å ha, til for eksempel å utvikle repertoaret, prøve ut alternative formidlings- og forestillingsformer, og mer aktivt arbeide for nye fortellinger, nye stemmer og nytt publikum.

Til målet om å bygge fellesskap gjennom scenekunsten hører ambisjoner om god fordeling av spillesteder og utvikling av publikum. Riksteatret spiller over det meste av landet, og spillestedene har god geografisk spredning. De regioner og deler av landet som *ikke* mottar tilbud fra Riksteatret er for en stor del regioner hvor det finnes andre scenekunsttilbud. Samtidig vurderer vi det slik at det er gode utviklingsmuligheter for å teste ut andre og også mindre spillesteder. Når det gjelder publikums*utvikling*, har Riksteatret særlig arbeidet med markeds- og kommunikasjonsarbeid. De ser ut til å ha en god rekkevidde til de som kan beskrives som deres kjernepublikum, samtidig ser det ut som det er et visst utnyttet potensial til å nå ut til nye publikummere, som vanligvis ikke kjøper billett til en forestilling på et kulturhus. Ny kunstnerisk ledelse har en eksplisitt ambisjon om dette. Dette bør, som blant annet informanter fra Riksteatret påpeker, følges opp med en type rapportering som nettopp vektlegger nye publikummere.

Til målet om samarbeid er det vårt inntrykk at de kunstneriske samarbeidene som Riksteatret inngår, er gjennomgående pragmatisk motivert: De skal passe med repertoaret, ressurstilgangen, teatersjefens kunstneriske visjoner, tilgjengeligheten til regissør og skuespillere, tilgang på rettigheter m.m. De faktiske samarbeidene er vanligvis resultat av en kombinasjon av personlige nettverk og initiativ, samt rene tilfeldigheter. Samarbeidet med regionale aktører og arrangører har vært en integrert del av Riksteatrets virksomhet siden oppstarten. Både arrangører og regionteatre beskriver gjennomgående samarbeidet med Riksteatret i positive ordelag. Arrangørene, deriblant en rekke kulturhus, er særlig fornøyd med den profesjonaliteten som de opplever at Riksteatret representerer. Regionteatre beskriver også sameksistensen med Riksteatret som ganske uproblematisk – at Riksteatret i langt større grad er en samarbeidspartner, eller en potensiell samarbeidspartner, enn en konkurrent.

Riksteatret er organisert som en etat, og vi vurderer det slik at det kan være behov for å formalisere uavhengigheten til teatret. Dette kan gjøres på flere måter. Både organisasjonsstruktur, lover og forskrifter er mulige verktøy for å forhindre for tette bånd mellom politikk og kunst, og for å gjøre raske, politisk motiverte endringer vanskeligere å gjennomføre. Vi vurderer det slik at det er gode grunner til å se på om enten en formell omorganisering eller en spesifisering i Lov om Riksteatret kan være aktuelle måter å trygge uavhengigheten til teateret på.

Riksteatret er en sentral institusjon i den norske kultursektoren, og en institusjon som mange ulike aktører har et forhold til: publikummere, skuespillere, regissører, kulturpolitikere, scenekunsthøgskoleeksperter, kulturhus og arrangører. Det er dermed ikke overraskende at det også finnes ganske ulike syn på Riksteatrets virksomhet og på eventuelle behov for at Riksteatret skal endre på virksomheten sin. Det finnes for eksempel, som nevnt, ulike syn på kvaliteten på Riksteatrets repertoar. Samtidig er Riksteatret en kunstinstitusjon som er forankret i politikk og praksis. Det er det ektefødte barnet til noen av de mest

grunnleggende ideene i norsk kulturpolitikk: at det er god, kulturell velferdspolitik å sørge for at det blir produsert og distribuert scenekunst av god kvalitet, som en så bred befolkning som mulig får muligheten til å oppleve. Det er også en institusjon som er forankret i praksis og pragmatisme: kunsten skal fungere, den skal turnere, den skal inn i bussen og ut på veien.

Selv om Riksteatret er preget av tyngde og stabilitet, er det på ingen måte en uforanderlig institusjon. Det skal og bør det heller ikke være. Et nøkkelord for å beskrive hva Riksteatret har gjort, sett i forhold til hva de kunne ha gjort, er *handlingsrom*. Flere peker på at Riksteatret har og har hatt et større handlingsrom enn de faktisk har benyttet. Det virker som det er gode muligheter for å utnytte dette handlingsrommet bedre. En aktiv utprøving av et handlingsrom bør følges opp av en kritisk gjennomgang om tiltak fungerer etter formålet. Det handler blant annet om å utvikle god og realistisk, kvalitetssikret kunnskap om publikum.

Riksteatret opererer i et scenekunsthelt som har endret seg en god del gjennom de siste tiårene. Mange nye og ulike aktører har kommet på banen, både nye regionteatre, private teatre og flere statlige scenekunstaktører. Befolkningen har tilgang på et stort og variert tilbud, aktiviteten er preget av digitalisering og ny teknologi, sjangeroverskridelse, tverrfaglighet og kunstnerisk mangfold. Det har skjedd en vekst i det frie feltet, og vi har fått flere nye kulturhus rundt om i landet og et operabygg i hovedstaden. Det foregår mye samarbeid på tvers i feltet, og skillelinjene mellom ulike aktører og ulike deler av feltet er blitt mindre tydelige enn før. Det er vanskeligere enn før å se klare forskjeller i hva slags scenekunst som kommer fra de frie scenekunstgruppene, og hva som kan oppleves på institusjonsteatrene. Men selv om aktiviteten i feltet er stor, er det bare en liten andel av befolkningen som faktisk bruker den offentlig finansierte scenekunsten. For Riksteatret og dets eier og finansør, Kultur- og likestillingsdepartementet, er dette både en utfordring og en mulighet til å ta i bruk det uutnyttede handlingsrommet:

Dersom det er riktig at scenekunstheltet er preget av mindre skarpe skillelinjer mellom hvem som produserer hva slags scenekunst, ligger det en mulighet i å utvikle Riksteatret til å bli et verktøy – en spydspiss – for å gjøre noe nytt, vel og merke dersom det er kulturpolitisk vilje og ønske til å gjøre nettopp det. Dersom det er et kulturpolitisk prioritert mål at et nytt publikum er viktigere enn et eksisterende kjernepublikum, bør dette også reflekteres tydelig i bruk av indikatorer, mål og rapportering som følger opp en slik prioritering. Og, dersom en prioritering av et nytt publikum skulle gå på bekostning av et eksisterende kjernepublikum, bør det være solid departemental og eksplisitt støtte til den prioriteringen.

I skrivende stund har Riksteatret gått inn i en periode med en ny teatersjef, som har signalisert et sett med eksplisitte og nokså omfattende ambisjoner. Dersom disse ambisjonene blir oppfylt, vil det komme til å endre en del på virksomheten til teatret. Det vil også kunne komme til å svare på noen av de utfordringene og noe av det endringspotensialet som er pekt på i denne gjennomgangen. Samtidig vil det komme nye utfordringer i årene fremover, der noen er forutsigbare og andre er mer ukjente. Riksteatrets evne til å møte disse utfordringene vil avhenge av at kulturpolitiske mål, kunstproduksjon, stabilitet, endringsevne, kunnskap og praksis er balansert på akkurat den rette måten.

1. Innledning

1.1 Bakgrunn og mandat

Riksteatret er en tradisjonsrik institusjon som har et tradisjonsrikt kulturpolitisk mål som grunnlag for sin virksomhet: formidling og demokratisering av kvalitetskultur til så store deler av landet som mulig. Riksteatret ble foreslått opprettet allerede i 1937, men først etablert ved Lov om Riksteatret i 1948. Den første paragrafen i denne loven er denne: «Riksteatret har til foremål 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.» Dette formålet er beholdt gjennom snart 80 år, men Riksteatret formulerer det i dag på hjemmesidene sine med litt andre ord: «Riksteatret er heile landet sitt teater. Vi er til for at folk i heile landet skal ha tilgang til scenekunst av høg kvalitet – same kor i landet dei bur.» Dette overlapper med den ambisjonen som de nå nedlagte institusjonene Rikskonsertene og Riksgalleriet tidligere har hatt. Riksteatret er i dag underlagt Kultur- og likestillingsdepartementet som et eget forvaltningsorgan.

I St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulisserne* varslet Kultur- og kirkedepartementet innføring av periodiske evalueringer på musikk- og scenekunstfeltet. Evalueringene inngår i departementets ordinære system for mål- og resultatvurdering på musikk- og scenekunstmrådet. Den eneste gjenværende statsstøttede scene-kunstorganisasjonen som ikke er evaluert er Riksteatret.

En *gjennomgang* av Riksteatret ble varslet blant annet i Kultur- og likestillingsdepartementets budsjettproposisjon for 2022 (Prop. 1 S (2021–2022), s. 81). Rett i forkant av dette budsjettet ble Strategi for scenekunst 2021-2025 lansert, der et av de foreslåtte tiltakene var formulert som «Greie ut den framtidige rolla og funksjonen til Riksteatret» (Kulturdepartementet 2021, s. 27).

Denne gjennomgangen skal både gjennomføre en evaluering av Riksteatret i tråd med tidligere gjennomførte periodiske evalueringer, og, blant annet med denne evalueringen som utgangspunkt, gjennomføre en overordnet analyse av Riksteatrets rolle og funksjon sett opp mot utvikling av og behov på scenekunstfeltet. Det innebærer blant annet å se på hvordan Riksteatrets arbeid svarer på både generelle scenekunstpolitiske mål, målene for organisasjonen selv og de mer allmenne kravene til effektiv ressursbruk som stilles til alle organisasjoner og institusjoner med statlig finansiering. Denne rapporten presenterer resultatene fra den overordnede gjennomgangen av Riksteatret. Den kunstfaglige evalueringen av Riksteatret er publisert som en selvstendig rapport (Fieldseth et al. 2025).

Formålet med denne gjennomgangen er, i tråd med utlysningen fra Kultur- og likestillingsdepartementet, å se på Riksteatrets rolle og funksjon i et samlet scenekunstfelt og vurdere hvordan dagens riksteatermodell svarer på behov og utfordringer som finnes på feltet. Gjennomgangen skal kunne danne grunnlag for videre utvikling av Riksteatrets organisering og oppgaver i scenekunstfeltet.

I oppdraget inngår som nevnt en evaluering av kvalitet og ressursutnyttelse i Riksteatrets virksomhet. Evalueringen skal gi kunnskap om ressursutnyttelse, måloppnåelse og resultater ved virksomheten for perioden 2018–2024. Evalueringen inngår i kunnskapsgrunnlaget for den samlede gjennomgangen av teatret. I tråd med tidligere periodiske evalueringer er denne evalueringen basert på en kombinasjon av egnevaluering, resultatrapportering, intervjuer og forestillingsbesøk, med Ønskekvistmodellen som det grunnleggende metodiske grepet. Evalueringen er basert på arbeidet og de faglige vurderingene til et eget panel (jf. Fieldseth et al. 2025).

Denne gjennomgangen tar utgangspunkt i de spørsmålene som er formulert i utlysningen av oppdraget:

1. I hvilken grad innfrir Riksteatret de overordnede scenekunstoppolitiske målene, målene for virksomheten og kravene til effektiv ressursbruk?
2. Hvordan har Riksteatret utviklet seg i lys av utviklingen på scenekunstheltet for øvrig?
3. Hvilke forventninger har ulike interessenter, herunder kulturhus og regionale aktører m.fl., til Riksteatret rolle og funksjon i scenekunstheltet?
4. Er Riksteatrets produksjons- og formidlingsvirksomhet innrettet på en hensiktsmessig måte i lys av behov, strukturer og rammebetingelser i feltet som helhet?
5. Er det særlige områder innenfor virksomheten som har potensial for videreutvikling?
6. Finnes det andre måter å innrette virksomheten eller oppgaveløsningen på med tanke på bedre oppnåelse av de scenekunstoppolitiske målene og mer effektiv ressursbruk?

Vår fortolkning av disse spørsmålene er at de handler om tre forhold: 1) hvorvidt Riksteatret oppfyller målene for virksomheten – høy kvalitet, kunstnerisk utvikling og fornyelse, et tilgjengelig, mangfoldig og relevant tilbud, en rolle som aktiv samarbeidspartner og effektiv ressursbruk, 2) forholdet mellom forventninger, behov og utvikling i scenekunstheltet på den ene siden og Riksteatrets virksomhet på den andre siden, samt 3) mulig utvikling og/eller endring av Riksteatrets virksomhet. Sagt på en annen måte skal gjennomgangen vise hvor godt Riksteatret fungerer ut fra tre perspektiver: kulturpolitiske hensyn, kunstnerisk kvalitet og effektiv ressursutnyttelse.

I denne rapporten diskuterer vi disse forholdene gjennom flere kapitler. Spørsmålene som ligger til grunn for gjennomgangen henger sammen på en slik måte at det er utfordrende å diskutere de helt separert fra hverandre. Vi har likevel strukturert rapporten slik at det første og viktigste spørsmålet, om Riksteatret oppfyller målene for virksomheten sin, diskuteres i kapittel 5, 6 og 7, som tar for seg de tre overordnede målene for teatret. Spørsmålene om forventninger fra ulike interessenter (spørsmål 3) blir diskutert i flere kapitler, men særlig i kapittel 4, som handler om Riksteatrets spillesteder. De øvrige spørsmålene (spørsmål 2, 4, 5 og 6), som handler om en overordnet vurdering av Riksteatrets virksomhet i lys av ulike typer utvikling, samt om potensialet for videreutvikling av teatret, diskuteres i de to avsluttende kapitlene.

1.2 Gjennomføring av prosjektet, metoder og empiri

Et såpass sammensatt oppdrag som dette må nødvendigvis løses med en kombinasjon av ulike metoder og kilder. Formålet med prosjektet har, som vist ovenfor, vært å gjennomgå Riksteatrets virksomhet i lys av både generell utvikling på scenekunstheltet, målene for scenekunstopolitikken og ulike aktørers erfaringer med og synspunkter på Riksteatrets virksomhet. I dette ligger også innhenting av synspunkter på hvordan Riksteatret er organisert. Kildematerialet vårt har bestått av en kombinasjon av dokumenter, data fra en spørreundersøkelse og materiale fra kvalitative intervjuer. Materialet inkluderer også Riksteatrets egne evaluering og en kunstnerisk evaluering gjennomført av et eget ekspertpanel.

1.2.1 Dokument- og statistikkstudier

Vi har benyttet en rekke skriftlige kilder i arbeidet. Dette inkluderer ulike typer dokumenter og eksisterende analyser av scenekunstheltet. De ulike dokumentene kan systematiseres i tre hovedkategorier: 1) politiske dokumenter om kultursektoren generelt og scenekunstheltet spesielt (f.eks. stortingsmeldinger, Kultur- og likestillingsdepartementets budsjettproposisjoner 2018–2024, Kultur- og likestillingsdepartementets Strategi for scenekunst 2021–2025, tildelingsbrev fra Kultur- og likestillingsdepartementet til Riksteatret 2018–2024), 2) dokumenter fra Riksteatret om virksomheten (f.eks. Riksteatrets årsrapporter 2018–2024, Riksteatrets strategier, budsjettdokumenter, produksjonshåndbok samt Riksteatrets produksjonsverktøy *Riksplanen*) og 3) eksisterende analyser av scenekunstheltet (f.eks. publikasjoner om Riksteatrets historie samt utredninger og evalueringer om scenekunstheltet).

Vi har også basert analysene på et tallmateriale hentet fra Telemarksforskings prosjekt *Norsk kulturindeks*,¹ som dokumenterer både tilstanden og utviklingstrekk på scenekunstheltet og andre kulturområder. Dette tallmaterialet består blant annet av oversikter over produksjoner, forestillinger og publikum for institusjonsteatre, privatteatre og DKS-produksjoner fordelt kommunevis, med tidsserier tilbake til 2015. Dataene gir et viktig bilde av Riksteatrets relative betydning for scenekunstheltet rundt om i landet. I tillegg til tallmaterialet fra Norsk kulturindeks, har vi også benyttet tall fra Norsk kulturbarometer (SSB).

1.2.2 Spørreundersøkelse til Riksteatrets spillesteder

Vi utarbeidet en spørreundersøkelse målrettet til alle spillestedene til Riksteatret. Undersøkelsen hadde som formål å finne ut hvordan Riksteatrets arbeid og tilbud ser ut fra mottakersiden. Undersøkelsen ble sendt ut på e-post til representanter for 78 spillesteder via surveyverktøyet SurveyXact høsten 2024.

¹ Norsk kulturindeks, Telemarksforsking, <https://kulturindeks.no/>

Representanter for 62 av disse svarte på undersøkelsen, som gir en svært god svarprosent på 80. Resultatene fra undersøkelsen presenteres i kapittel 4.

1.2.3 Egenevaluering Riksteatret

Høsten 2024 fikk Riksteatret tilsendt et egnevalueringsskjema med en rekke spørsmål utarbeidet av Telemarksforskning. Det var to ulike utgangspunkt for de spørsmålene vi ønsket svar på fra institusjonen. Det ene var de eksplisitte målene som formuleres for scenekunstopolitikken generelt og for Riksteatret spesielt, slik disse f.eks. er formulert i tildelingsbrevene fra Kultur- og likestillingsdepartementet. Det andre utgangspunktet lå i Ønskekvistmodellen. Alle tidligere periodiske evalueringer av scenekunstinstitusjoner har benyttet seg av denne modellen, så også vi. Egenevalueringsskjemaet Riksteatret mottok var utarbeidet etter modell av skjemaene fra noen av disse tidligere evalueringene, og tilpasset Riksteatret (spørsmålene er gjengitt i Vedlegg 1). Svarene på skjemaet skulle fylle to formål. De skulle inngå i grunnlaget for evalueringen av Riksteatret (som har resultert i rapporten av Fieldseth et al. 2025), og de skulle være et utgangspunkt for de intervjuene vi senere i oppdragsperioden gjennomførte med ansatte ved Riksteatret. Riksteatret besvarte skjemaet i november 2024, og utvalgte utdrag fra besvarelsen er gjengitt i kapitlene 5-8.

1.2.4 Evaluering fra kunst- og økonomifaglig panel

Som beskrevet tidligere i kapitlet har dette oppdraget inkludert en evaluering av kvalitet og ressursutnyttelse i Riksteatrets virksomhet. Evalueringen har hatt som formål å gi kunnskap om ressursutnyttelse, måloppnåelse og resultater ved virksomheten for perioden 2018–2024. Evalueringen er basert på arbeidet og de faglige vurderingene til et kunst- og økonomifaglig ekspertpanel bestående av Melanie Fieldseth, Maria Utsi, Anette Therese Pettersen og Per Ståle Knardal. Telemarksforskning, ved Ole Marius Hylland og Åsne Dahl Haugsevje, har fungert som sekretariat for ekspertpanelet. Resultatene fra evalueringen er presentert i en egen evalueringsrapport (Fieldseth et al. 2025) utarbeidet av de fire ekspertene i samarbeid med Hylland og Haugsevje, og er blant annet tilgjengeliggjort på Telemarksforskings nettsider.²

1.2.5 Intervjuer

En sentral del av det empiriske materialet som denne gjennomgangen er basert på er fremskaffet gjennom intervjuer. Vi har gjennomført 14 intervjuer med til sammen 19 informanter, både tidligere og nåværende ledere ved Riksteatret, representanter fra ulike institusjoner og aktører i scenekunstheltet samt representanter fra forvaltningen. Tabell 1 gir en oversikt over informantene og hvilke kategorier de representerer.

² Se <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/>

Tabell 1 Oversikt over informanter og informantkategorier.

Intervju	Informant	Informantkategori
1	1	Riksteatret, teatersjef 2015-2020
2	2	Riksteatret, teatersjef 2025-
3	3	Riksteatret
	4	Riksteatret
	5	Riksteatret
	6	Riksteatret
4	7	Riksteatret, teatersjef 2020-2025
5	8	Regional teaterinstitusjon
6	9	Regional teaterinstitusjon
7	10	Kulturtanken
8	11	Regional teaterinstitusjon
9	12	PAHN
10	13	Regional teaterinstitusjon
11	14	Regional teaterinstitusjon
12	15	Kulturdirektoratet
13	16	NTO
14	17	Kultur- og likestillingsdepartementet
	18	Kultur- og likestillingsdepartementet
	19	Kultur- og likestillingsdepartementet

Ingen informanter er navngitt i rapporten. Likevel er flere av informantene vanskelig å anonymisere fullt ut. Dette gjelder spesielt de tre tidligere og nåværende teatersjefene fra Riksteatret som er intervjuet. All bruk av direkte sitater er derfor sjekket ut og avklart med hver enkelt informant.

Sju av informantene ble intervjuet i grupper på fire og tre informanter, mens de øvrige 12 informantene ble intervjuet enkeltvis. De to gruppeintervjuene ble gjennomført fysisk i Oslo, resten ble gjennomført på Teams. Vi gjorde opptak av alle intervjuene, og benyttet Universitetet i Oslos auto-transkripsjonstjeneste Autotekst, som er basert på Whisper fra OpenAI, tilrettelagt for norsk av Nasjonalbiblioteket. Transkripsjonene ble kvalitetssikret manuelt, og deretter analysert tematisk. Den tematiske analysen ble strukturert fortrinnsvis med utgangspunkt i forskningsspørsmålene og mandatet for gjennomgangen. Men vi anla også en mer induktiv tilnærming til transkripsjonene, der vi var våkne for relevante temaer og momenter som hver enkelt informant hadde kommet inn på i samtalen. Eksempelvis var det flere informanter som hadde synspunkter på Riksteatrets produksjonsmodell og etatsorganisering. Det samlede intervjumaterialet er fylldig og inkluderer mange ulike stemmer og synspunkter på Riksteatret, institusjonens styrker og

svakheter, hva institusjonen bidrar med i dagens scenekunsthelt og hvordan dette eventuelt har endret seg i lys av samfunnsmessige og scenekunstopolitiske endringer siden institusjonen ble etablert.

1.3 Oppbygning av rapporten. Leseveiledning

Etter dette innledende kapitlet følger et kapittel 2 om Riksteatrets virksomhet, belyst gjennom institusjonens historie, organisering og et lite utvalg nøkkeltall for teatret for den siste perioden. I kapittel 3 beskriver vi noe av bakgrunnen for gjennomgangen av Riksteatret, der vi ser på den norske scenekunstopolitikken og utviklingen av denne samt på hovedtrekk ved det norske scenekunstheltet. Vi diskuterer også kort noen utvalgte utviklingstrekk på dette feltet, for å ha en bakgrunn for en diskusjon mot slutten av rapporten om hvordan Riksteatrets utvikling relaterer seg til en mer generell utvikling. Kapittel 4 handler i sin helhet om Riksteatrets spillesteder, og kapitlet presenterer resultatene fra en spørreundersøkelse til disse spillestedene.

Kapittel 5, 6 og 7 er analytiske kapitler, som er strukturert for å gjenspeile de tre hovedmålene til Riksteatret, knyttet henholdsvis til scenekunstens kvalitet, formidling av scenekunsttilbud og rollen som samarbeidspartner i scenekunstheltet. Kapitlene er også innbyrdes strukturert etter de ulike delmålene som er gitt Riksteatret. Som det vil komme frem i teksten, medfører dette at enkeltstående temaer blir behandlet flere steder. Dette er delvis en gjenspeiling av Riksteatrets målstruktur, der overlappende delmål er plassert under ulike hovedmål. Dette er samtidig også en analytisk nødvendighet, slik vi vurderer det, siden f.eks. temane kvalitet, relevans og publikumsutvikling er utfordrende å holde systematisk fra hverandre.

I kapittel 8 behandler vi spørsmålet om effektiv ressursutnyttelse spesifikt. Kapitlet er basert på en kombinasjon av fagpanelets vurdering, Riksteatrets egevaluering og materiale fra den overordnede gjennomgangen. Det avsluttende kapittel 9 er et kapittel der vi oppsummerer gjennomgangen ved å diskutere forholdet mellom stabilitet og endring for institusjonen Riksteatret. Det avsluttes med en diskusjon av teatrets fremtid for de neste to tiårene.

2. Riksteatrets virksomhet

Dette kapitlet er en kort introduksjon til Riksteatrets virksomhet. Vi presenterer en kort gjennomgang av teatrets bakgrunn og historie, etterfulgt av en beskrivelse av hvordan Riksteatret er organisert. Til slutt i kapitlet presenteres noen nøkkeltall for virksomheten til teatret i perioden mellom 2018 og 2023. Kapitlet er basert på informasjon fra tidligere litteratur og Riksteatrets årsrapporter og produksjonshåndbok.

2.1 Institusjonens historie

I juli 1949 rapporterte mange av landets aviser den følgende NTB-notisen fra Kirkenes:

500 mennesker var tilstede i kinosalen på Kirkenes søndag kveld, da Riksteatret hadde Norges-première på sin virksomhet under egen ledelse. Teatret spilte «En reise i natten» av Sigurd Christiansen, og skuespillerne, som i et par dager har oppholdt seg i Kirkenes for å gjøre alt klart til premiøren, løste sin oppgave strålende. (f.eks. i *Nattene*, 19. juli 1949)

I sin oppsummering etter Riksteatrets første ti år, beskriver teatersjef Fritz von der Lippe den første forestillingen som noe av en heroisk ferd mot det kalde nord:

En stekhet soldag i juli steg vi luftig sommerkleddt om bord i et Catalinafly i Bergen. Denne befordringen span-derte Luftforsvarets overkommando på oss. Redningsbeltene kom på. Vi satt på harde benker og fløy og fløy dagen lang. Kaldere og kaldere ble det, og gråere og gråere. Nærmest vinterkleddt steg vi om kvelden ut av flyet så langt nord og øst i landet som vi kunne komme. Vi bodde i et hotell i en gammel tyskerbrakke. Vi spilte i en brakke av samme herkomst. (von der Lippe 1959, s. 5)

Det er en lang og sammensatt historie som leder frem til opprettelsen av Riksteatret i 1948 og den første premieren sommeren 1949. Den har blant annet en bakgrunn i et aksjonsutvalg for teater som ble opprettet i 1934 (jf. Mangset og Hylland 2017; Frisvold 1980), som var et forsøk på et redningstiltak for norske teatre. Disse teatrene hadde siden midten av 1920-tallet hatt svært vanskelige vilkår. Flere teatre hadde blitt lagt ned, og andre teatre hadde store økonomiske utfordringer. «Det står om livet», skrev aksjonsutvalget (Frisvold 1980, s. 34). I etterkant av dette utvalget ble det foreslått for kirkeminister Knut Liestøl at han burde nedsette en «teaternevnd», inspirert av en tilsvarende Teaterkommission i Danmark. Forslaget ble tatt til følge, og i januar 1935 ble 12 medlemmer utnevnt som medlemmer av Teaternevnden, under ledelse av Harald Grieg, forlagssjef og statens representant (ibid.). Med dette utvalget ble det gitt en anledning til å beskrive et kulturpolitisk rammeverk for de norske teatrene.

Nevnden beskrev forholdet mellom offentlige myndigheter og scenekunsten på følgende måte:

For den norske stat er det derfor en plikt, som ikke lenger er til å komme utenom, å skaffe norsk teater en økonomisk støtte, som ikke bare er fast, men også så rummelig at vår scenekunsts eksistens virkelig kan sies å være

trygget. Men selvsagt må en slik støtte ikke gis uten at der til gjengjeld stilles strenge krav til teatrene. Først og fremst må deres innsats ligge på et høit kunstnerisk nivå. Men et hovedvilkår må det også være, at scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomisk heldig stillede samfunndklasser, eller for befolkningen i våre største byer (sitert i Frisvold 1980, s. 56).

Her beskrives kulturpolitiske mål og kulturpolitisk ansvar på en måte som er tydelig gjenkjennelig 90 år seinere. Fremdeles er det slik at formålet med en offentlig kulturpolitikk gjerne beskrives med en kombinasjon av begreper som minner om Teaternevndens argumenter fra 1937: Det offentlige har et ansvar for at kunsten skal (over)leve, men det må stilles krav både til kvaliteten på kunsten og til den demokratiske formidlingen av den.

Nevnden foreslo seks konkrete virkemidler for en ny, offentlig teaterpolitikk (Frisvold 1980, s. 57):

- Statsstøtte til Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Det Norske Teatret og Folketeatret
- Offentlig styrerepresentasjon
- Etablering av Riksteatret som statlig institusjon
- Opprettelse av toårig teaterskole
- Opprettelse av Statens Teaterråd
- Innføring av teaterlov

Forslagene fra teaternevnden ble positivt mottatt i Stortinget, og i sin innstilling til nevndens forslag skriver Kirke- og undervisningsdepartementet at «Departementet slutter seg videre til Teaternevndens forslag om opprettelse av et Riksteater i det vesentlige efter de i nevndens innstilling optrukne linjer. Som nevnden selv bemerker trenger planene nøiere utforming og forberedelse, hvorfor Riksteatret neppe vil kunne settes i virksomhet i kommende termin (...)» (St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 18 (1937), s. 5).

Teaternevndens opprinnelige forslag om etableringen av et eget norsk riksteater inneholdt flere ulike elementer: De teatrene som skulle bli tildelt offentlig støtte (Nationaltheatret, Den Nationale Scene og Det Norske Teatret), skulle også få ansvar for å sende forestillinger ut på speleferd (turné). I tillegg skulle også NRK ta et større ansvar for å sende (opptak av) teaterforestillinger. Dette skulle også foregå under det overordnede paraplyen med et nytt riksteater. Som et tredje element skulle det også opprettes et eget Riksteater-ensemble, med 12 skuespillere. Dette ensemblet skulle ha et særlig ansvar for å turnere rundt i landet med forestillinger.

Den faktiske opprettelsen av Riksteatret skulle bli utsatt i mer enn ti år, som selvsagt blant annet skyldtes den andre verdenskrig. Med Stortingets vedtak av Lov om Riksteatret i desember 1948 ble teatret formelt etablert. Selv om Riksteatret ikke ble formelt opprettet før dette vedtaket, var altså forslag om en slik institusjon diskutert lenge før krigen. Den offentlig oppnevnte Teaternevnden av 1935 foreslo som tidligere nevnt i sin innstilling (1937) at den norske stat burde opprette et Riksteater, med formål om å spre

teaterforestillinger og «den dramatiske kunst» til andre enn de som bodde i byer med faste teatre. Dette formålet finner vi igjen i nevnte riksteaterlov, der formålsparagrafen lyder som følger: «Riksteatret har til foremål 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.» Blant rekken av riksinstitusjoner med ambisjoner om spredning av kultur, har Riksteatret vært den mest stabile. I dag presenterer teatret seg slik på egne hjemmesider: «Riksteatret er heile landet sitt teater. Vi er til for at folk i heile landet skal ha tilgang til scenekunst av høg kvalitet – same kor i landet dei bur.»³

Riksteatrets virksomhet i dag ligner på mange måter den virksomheten som ble etablert med premieren i Kirkenes i juli 1949: Et scenekunststilbud som er administrert fra og ofte utviklet av Riksteatret i Oslo, turnerer i ulike deler av landet til større og mindre spillesteder. Selv om det på et overordnet nivå er en virksomhet der praksis i 2025 ligner på praksis i 1949, har det likevel skjedd vesentlige endringer i de mer enn 75 årene som har gått siden *En reise i natten* ble satt opp i Kirkenes.

For det første har Riksteatret over tid gått vekk fra en modell der teatret har fast ansatte skuespillere og andre kunstnerisk ansatte. I de første tiårene hadde Riksteatret en fast stab med skuespillere. De første ble ansatt i 1950, og dette året hadde teatret åtte fast ansatte skuespillere. Så sent som i 1989 hadde teatret 23 fast ansatte skuespillere. Som vi kommer tilbake til nedenfor, er det pr i dag ingen på Riksteaterets fast ansatte som arbeider som skuespiller, regissør eller dramaturg. Den siste fast ansatte som arbeidet som skuespiller gikk av med pensjon i 2020. Samme år sluttet også den siste fast ansatte dramaturgen.⁴

For det andre har antallet spillesteder som Riksteatret turnerer til blitt redusert i flere omganger. I dag ligger antallet spillesteder på rundt 75. Dette tallet har i perioder vært langt høyere. Hvilke og hvor mange spillesteder Riksteatret turnerer til, er et tilbakevendende diskusjonstema knyttet til Riksteatrets virksomhet. Vi kommer tilbake til denne diskusjonen senere i rapporten.

For det tredje har samarbeidet med andre teatre endret og utviklet seg. I de første årene var Riksteatret i stor grad en formidler av *andre* teatres forestillinger. Det første tiåret utgjorde såkalte *samarbeidsturneer* med forestillinger fra etablerte institusjonsteatre en større andel av virksomheten enn Riksteatrets egne turneer. Antallet forestillinger var samtidig høyt, og til dels høyere enn i nyere tid. På 50-, 60- og 70-tallet lå antall årlige forestillinger gjerne over 800, med et rekordår i 1973, da Riksteatret viste 1391 forestillinger (Wiik 1990).

³ Kva er Riksteatret, <https://www.riksteatret.no/om-riksteatret/hva-er-riksteatret/>

⁴ Riksteatret, Årsrapport 2020, s. 23.

2.2 Organisering av Riksteatret

Riksteatret er organisert som en statlig etat under Kultur- og likestillingsdepartementet. Ved utgangen av 2023 hadde Riksteatret 77 fast ansatte. Antallet årsverk i 2023 var 98,7, som inkluderte 28,4 årsverk fordelt på ca. 115 prosjektansatte.⁵

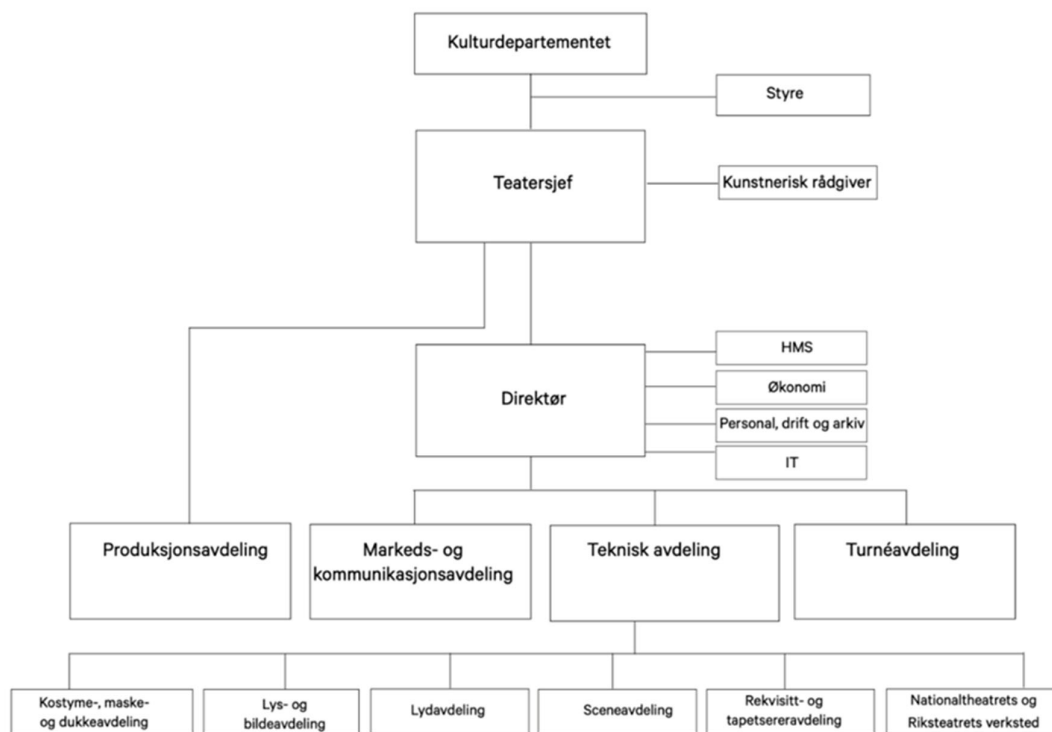
Riksteatret holder til i Nydalen i Oslo. Lokalene inneholder arealer for administrasjon, produksjon og visning. I tillegg til lokalene i Nydalen deler Riksteatret felles verkstedlokaler med Nationaltheatret på Brobekk i Oslo. En av de fast ansatte ved Riksteatret har arbeidssted på Brobekk, sammen med 16 fast ansatte fra Nationaltheatret.⁶

Teatersjefen er Riksteatrets øverste leder og rapporterer direkte til Kultur- og likestillingsdepartementet. Teatersjefen har også et styre å forholde seg til. I tillegg til teatersjefen består ledelsen av direktør, teknisk sjef, produksjonssjef og markeds- og kommunikasjonssjef. Direktøren rapporterer til teatersjefen.

Virksomheten er en såkalt matriseorganisasjon, som innebærer at den kombinerer to forskjellige ledelsesstrukturer, både en linjeorganisering og en prosjektorganisering. Linjeorganiseringen går frem av organisasjonskartet i Figur 1. Produksjonsavdelingen er direkte underlagt teatersjefen, mens de andre avdelingene (markeds- og kommunikasjonsavdeling, teknisk avdeling og turnéavdeling samt funksjoner for HMS, økonomi, personal, drift og arkiv samt IT) er underlagt direktør. Under teknisk avdeling ligger kostyme-, maske- og dukkeavdeling, lys- og bildeavdeling, lydavdeling, sceneavdeling, rekvisitt- og tapetsereravdeling samt Nationaltheatrets og Riksteatrets verksted.

⁵ Riksteatret, Årsrapport 2023.

⁶ Riksteatret, Årsrapport 2023.



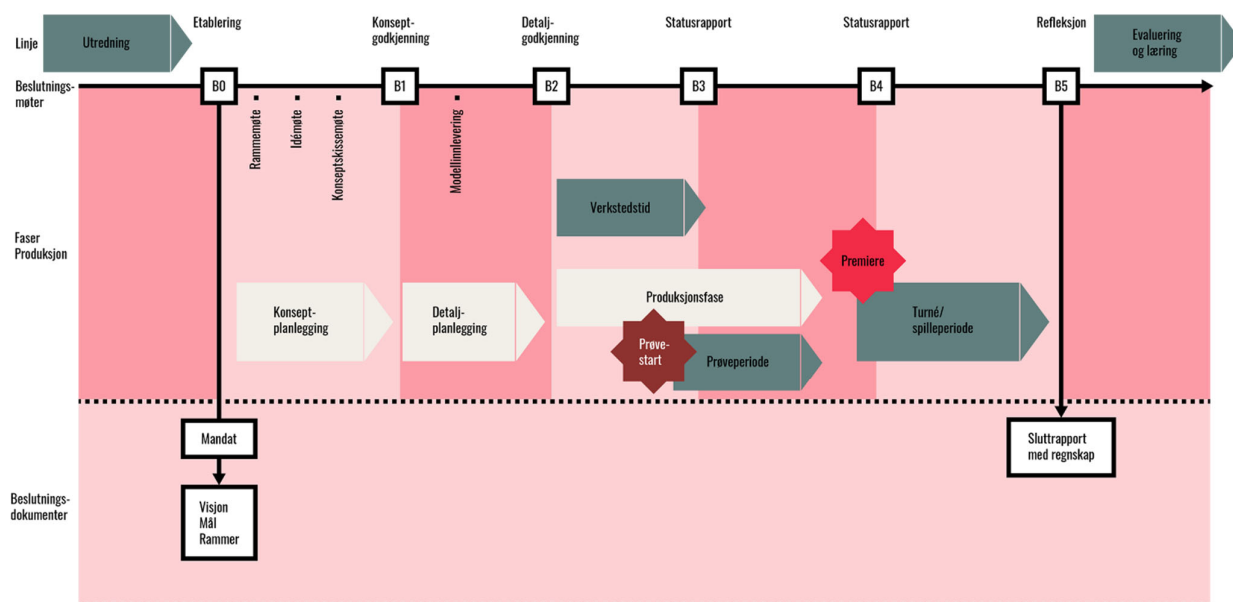
Figur 1. Organisasjonskart for Riksteatret. Kilde: Årsrapport 2023

Organiseringen av den kunstneriske produksjonen til Riksteatret er preget av en kombinasjon av lang planleggingshorisont, praktisk arbeid med turnéorganisering og et samarbeid med en rekke aktører. Lang planleggingshorisont har de til felles med stedbundne institusjonsteatre, men det grunnleggende fokuset på turnering av forestillinger er det åpenbare særtrekket ved Riksteatret. Organiseringen av turnélogistikk henger sammen med praktisk produksjon og tekniske løsninger. Som vi så av organisasjonskartet ovenfor, har Riksteatret så mange som seks underavdelinger under Teknisk avdeling, som for eksempel Kostyme-, maske- og dukkeavdeling og Rekvisitt- og tapetsereravdeling. Riksteatret er dermed så å si fullstendig selvforsynt med teaterteknisk kompetanse. Teatret selv legger vekt på at det er viktig med kombinasjonen av kompetanse på turnélegging og den teatertekniske kompetansen de har i eget hus, siden kravene til f.eks. scenografi, rekvisitter og sceneteknologi som skal ut på turné er noe annet enn for stedfast teaterproduksjon.

Sentralt for Riksteatrets prosjektorganisering står den såkalte *produksjonsmodellen*, som Riksteatret innførte fra 2011. Produksjonsmodellen beskriver roller, ansvarsområder, milepæler og faser i produksjonsarbeidet. Hver enkelt produksjon er organisert som et prosjekt med et eget mandat og egne rammer og ressurser.

I Riksteatrets interne Produksjonshåndbok er denne modellen illustrert med følgende figur (Figur 2 (også gjengitt i vedlegg i større utgave)):

Riksteatrets produksjonsmodell



Figur 2. Riksteatrets produksjonsmodell. Kilde: Riksteatrets Produksjonshåndbok.

Som vi ser, beskriver modellen ulike linjer (utredning, beslutningsmøter, produksjon), og ulike faser og beslutningsmøter og -dokumenter knyttet til de ulike fasene.

Det at Riksteatret ikke bare er en nasjonal teaterinstitusjon med statsstøtte, men er organisert som en statlig etat direkte underlagt Kultur- og likestillingsdepartementet, gjør at virksomheten skiller seg noe fra de andre nasjonale teatrene når det gjelder administrative forhold. (Dette diskuteres nærmere i kapittel 9).

2.3 Riksteatrets virksomhet i tall

En måte å få oversikt over Riksteatret er å se på noen grunnleggende tall som sier noe om omfanget av virksomheten. I Tabell 2 nedenfor viser vi noen utvalgte nøkkeltall, hentet fra teatrets årsrapporter mellom 2018 og 2024.

Tabell 2 Nøkkeltall for Riksteatrets virksomhet. Økonomiske tall i hele 1000. Kilde: Riksteatrets årsrapporter 2018-2024.

Indikator	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
<i>Årsverk⁷</i>	99,3	107,9 ⁸	102,0	108,5	102,4	98,7	97,0
<i>Forestillinger</i>	447	441	184	286	413	384	463
<i>Produksjoner</i>	12	10	9	9	7	8	8
<i>Publikumstall</i>	140 111	125 899	33 338	49 399	73 033	76 522	129 011
<i>Billettinntekter</i>	28 590	24 756	7 691	11 589	15 509	18 044	34 812
<i>Tilskudd (nettobevilling)</i>	120 121	121 851	122 623	129 276	136 028	129 375	140 801 ⁹

Nøkkeltall som disse er for grovkornede og kontekstavhengige til å være et godt grunnlag til å si noe vesentlig om hvor godt Riksteatrets virksomhet fungerer, og om hvordan den har utviklet seg de siste årene. Noen kommentarer er likevel på sin plass. Den viktigste er at tallene for 2020 og 2021 nødvendigvis er sterkt preget av den daværende pandemien og av de smitteverntiltak som alle utøvende kulturinstitusjoner måtte forholde seg til. Det gjør at 2020 og 2021 er åpenbare unntaksår, og det er også mulig å tenke seg at de relativt sett lavere tallene på publikum og billettinntekter i 2022 og 2023 kan forklares med ettervirkninger av pandemien. I det bildet er det også interessant å merke seg at 2024 utmerker seg med både det høyeste antall forestillinger og de høyeste billettinntektene i perioden (ikke justert for prisvekst). Det samlede publikumstallet var også noe høyere enn i det siste før-pandemiske året, 2019.

⁷ Som referert i årsrapport: «Årsverk inkluderer prosjektansatte skuespillere, teknikere og kreativt team.»

⁸ Økningen skyldes en ny beregningsmetode: «Økningen i årsverk fra 2018 til 2019 skyldes i hovedsak endring i definisjonen av utførte årsverk, fastsatt av Kommunal- og moderniseringsdepartementet (...). Endringen medfører mellom annet at sykefravær og overtid blir talt med, ulikt tidligere praksis.

⁹ I årsrapporten for 2024 er nettobevilling beregnet på en annen måte, slik at tallet ikke er direkte sammenlignbart med tidligere år.

3. Scenekunst(politikken) i Norge

Kapittelet bereder grunnen for denne gjennomgangen av Riksteatret gjennom å beskrive den kulturpolitiske konteksten institusjonen opererer i: For det første går det inn på den scenekunstopolitikken som Riksteatret er en integrert del av, en del av kulturpolitikken der Riksteatret i mer enn 60 år har vært av de aller viktigste virkemidlene. For det andre beskriver vi noen overordnede trekk ved det norske scenekunstfeltet og utviklingen av dette, for å gi et rammeverk for en analyse av hvilken rolle Riksteatret spiller innenfor dette feltet.

3.1 Om mål og middel for scenekunstopolitikken

I Kultur- og likestillingsdepartementets budsjettproposisjon for 2024 (Prop. 1 S (2023-2024)) kan vi lese de følgende scenekunstopolitiske målene:

Målene for bevilgningene til musikk og scenekunst i 2024 er å legge til rette for

- produksjon og formidling av ulike musikk- og scenekunstuttrykk av høy kvalitet over hele landet
- kunstnerisk utvikling og fornyelse av musikk- og scenekunstuttrykk
- et musikk- og scenekunsttilbud som er tilgjengelig for et bredt og mangfoldig publikum. (s. 69)

I departementets tildelingsbrev til Riksteatret, bes Riksteatret om «å se sin virksomhet i sammenheng» med disse overordnede målene. Virksomhetens overordnede formål, som er nedfelt i riksteaterloven, er «å fremja arbeidet med å føra dramatisk kunst ut til folket i bygd og by og på andre tenlege måtar å auke kjennskapen til god dramatisk kunst».¹⁰ I tillegg til denne formålsparagrafen, definerer departementet i sitt tildelingsbrev til Riksteatret tre spesifikke mål for virksomheten. Til hvert av disse målene er det knyttet et sett med separate styringsparametere, og til hvert av disse er det igjen fastsatt målemetoder og resultatmål. I 2024 var målene, og de medfølgende styringsparametere, som følger:

1. Riksteatret skal tilby et scenekunstrepertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse
 - 1.1. *Kvalitet i produksjon og formidling*
 - 1.2. *Variert repertoar*
 - 1.3. *Utvikling og fornyelse*
2. Riksteatret skal bygge felleskap gjennom et scenekunsttilbud som er tilgjengelig, mangfoldig og relevant for publikum i hele Norge
 - 2.1. *Publikumsoppslutning*

¹⁰ Lov om Riksteatret (riksteaterlova), <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1948-12-13-5>

- 2.2. *Spillestedsfordeling*
- 2.3. *Publikumsutvikling*
- 3. Riksteatret skal være en aktiv samarbeidspartner for andre aktører i scenekunstheltet
 - 3.1. *Kunstneriske samarbeid*
 - 3.2. *Kompetansedeling*
 - 3.3. *Samarbeid med regionale aktører*
 - 3.4. *Arrangørutvikling*
 - 3.5. *Partnerskap*¹¹

Riksteatret har med andre ord et omfattende hierarki av mål å forholde seg til i sin virksomhet, fra de generelle kultur- og scenekunstpolitiske målene til mer spesifikke virksomhets- og resultatmål.

3.2 Det norske scenekunstheltet. Forutsetninger og infrastruktur

Riksteatret er en integrert del av det norske scenekunstheltet. Det har vært vanlig å dele inn dette feltet i tre delsektorer: institusjonsteatre, frie scenekunstgrupper og private teatre (se f.eks. Hylland og Mangset 2018, Hylland og Kleppe 2019). Inndelingen er basert på skiller i organisering og finansiering – institusjonsteatrene har en fast scene og fast offentlig finansiering, de frie gruppene er for en stor grad prosjektfinansiert, og de private teatrene er utelukkende finansiert gjennom egne inntekter. Denne tredelingen er i mindre grad dekkende enn tidligere, og Riksteatret hører ikke naturlig hjemme i noen av disse kategoriene. Det er mer nærliggende i en analyse av scenekunstheltet samlet å beskrive det gjennom å se på forskjeller i blant annet programmering (f.eks. programmerende scener/teatre/kulturhus), produksjon (ulike samarbeid mellom scener, grupper og teatre) og turnering av produksjoner (ulike turnesløyer: Riksteatret, Den kulturelle skolesekken, regionteatre med produksjoner på turne).

Skal man oppsummere det norske scenekunstheltet i tall, består det i tillegg til Riksteatret av 27 (nasjonale og regionale) institusjoner, 100-150 frie scenekunstgrupper, fire-fem private teatre og teaterprodusenter, et lite antall programmerende scener, en lang rekke kulturhus og visningssteder, og ti-tolv ulike festivaler for scenekunst. Her finnes også interesse- og bransjeorganisasjoner, både for skuespillerne og andre scenekunstarbeidere og deres arbeidsgivere: Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere, Dramatikerforbundet, Norsk Sceneinstruktørforening, Film- og teatertechnisk forening, Norske Scenografer, Danse- og teatersentrum, Norsk teater- og orkesterforening og Produsentforeningen for privatteatre. Scenekunstheltet består også av over 1400 skuespillere, over 850 dansere og koreografer, ca. 120 scenografer, over 300 dramatikere, og rundt 200 sceneinstruktører, hvis man tar utgangspunkt i medlemstall for de ulike kunstnerorganisasjonene (jf. Heian et al. 2015; Kleppe og Askvik 2019). I tillegg kommer et hundretalls studenter innenfor ulike typer scenekunstheltfag og et stort omland av amatøraktivitet, av og til i nært samarbeid

¹¹ Kultur- og likestillingsdepartementet: Statsbudsjettet 2024. Tildelingsbrev til Riksteatret, 20.12.2023.

med den profesjonelle scenekunsten (jf. Hylland og Kleppe 2019). De fleste av disse er også i en eller annen form interessenter sett i forhold til Riksteatret, som mulig arbeidsgiver, co-produsent, samarbeidspartner, men også som mulige konkurrenter om publikum, kunstnerisk arbeidskraft og finansiering.

Den statlig subsidierte scenekunsten når publikum i store deler av landet. Telemarksforskning har samlet statistikk over scenekunstproduksjoner og spillesteder i Norge siden 2013. Denne viser at det ble vist scenekunst i 229 kommuner i 2022. (Riksteatrets andel av denne formidlingen diskuteres nærmere i kapittel 6.1.)

Vi har tidligere brukt et begrep om scenekunstens økosystem for å gi et samlet bilde og en samlet beskrivelse av den norske scenekunstsektoren (f.eks. Kleppe et al. 2018, Hylland og Kleppe 2019, Berge et al. 2022). Et begrep om økosystem vektlegger for det første at det finnes et mangfold av aktører involvert, og videre at det er et samspill og en kompleksitet i dette systemet. Denne kompleksiteten innebærer f.eks. at det er en viss gjensidig avhengighet og balanse i et økosystem, og at en endring i en del av systemet vil påvirke andre deler av systemet. Denne gjennomgangen vil bruke et slikt perspektiv for å få et helhetlig analytisk grep om den sammenhengen som Riksteatret inngår i. Vi har tidligere pekt på at i den delen av økosystemet som gjelder fri scenekunst er det en mulig ubalanse mellom produksjon og formidling, en ubalanse som kan se ut til å være forårsaket av virkemidlenes innretning, men også av tradisjoner og praksiser blant kunstnere og visningssteder (Berge et al. 2022).

3.3 Endring og utvikling av scenekunstheltet

Et av spørsmålene som mandatet for denne gjennomgangen etterlyser et svar på, er hvordan Riksteatret har utviklet seg i lys av utviklingen på scenekunstheltet for øvrig. Det er et omfattende spørsmål, og vi har ikke gjennomført en generell utredning av det norske scenekunstheltet innenfor rammene av dette prosjektet. Her skal vi kort og punktvis gjennomgå noen av de sentrale utviklingstrekkene som tidligere analyser, inkludert våre egne, har pekt på. Det er først og fremst utviklingen de siste to tiårene som er relevante her. I den avsluttende delen av rapporten vil den øvrige analysen av Riksteatret holdes opp mot disse utviklingstrekkene, for å kunne si noe om forholdet mellom Riksteatrets og scenekunstheltets utvikling.

I de kultur- og scenekunsthpolitiske dokumentene som er produsert fra statlig hold finner vi også enkelte kommentarer til utviklingen på scenekunstheltet, som det er verdt å vise til her. I Kultur- og likestillingsdepartementets *Strategi for scenekunst 2021-2025* (Kulturdepartementet 2021) kan vi for eksempel finne denne beskrivelsen av utviklingen:

Utviklinga innanfor scenekunst dei 10–15 siste åra har resultert i stor aktivitet, mange nye aktørar og eit variert tilbod av profesjonell dans og teater, opera og musikkteater til befolkninga i Noreg. Utviklinga har også ført til nye utfordringar og behov for nye typar arenaer og strukturar for produksjon, formidling og samarbeid. (s. 10)

Kulturrådets områdeplan for scenekunst 2022-2024 skriver dette om feltet:

Dagens tilnærminger til scenekunstproduksjon er preget av sjangeroverskridelse, tverrfaglighet og kunstnerisk mangfold. Form, innhold og strategier spiller samtidens strømninger og er i kontinuerlig utvikling og forandring.

I samtidens scenekunst utforskes ofte mulighetene som ligger i scenekunstens evne til å bringe mennesker sammen i delt tid og rom. Mange er opptatt av hvordan man kan gi publikum nye estetiske erfaringer ved å utfordre forventninger og vante perspektiver, slik at scenekunstens grunnelementer og den konteksten de inngår i selv blir gjenstand for kunstnerisk undersøkelse.

Et økende produksjons- og formidlingssamarbeid med institusjonsteatre er en utvikling som åpner for nye kunstneriske muligheter og ressursmessige synergieffekter, så vel regionalt og nasjonalt som internasjonalt. En annen økende tendens er co-produksjoner med scenekunstnere og scenekunsthøyskoler rundt omkring i landet. De ulike festivalene har forskjellige kunstneriske programmeringsprofiler og festivalene inngår i forskjellige nasjonale og internasjonale nettverk. Dette er med på å legge grunnlaget for et kunstnerisk mangfold på festivalscenene.¹²

Oppsummert peker altså sentrale offentlige dokumenter om scenekunsthøyskolen på at feltet er preget av sjangeroverskridelse, tverrfaglighet, kunstnerisk mangfold, nye aktører, mer samarbeid og generelt stor aktivitet. La oss nå se på scenekunsthøyskolen og på målene i denne.

3.3.1 Scenekunsthøyskolen

Hvis vi begynner med den scenekunsthøyskolen som Riksteatret er en integrert del av, kan vi si at det er få vesentlige forandringer i denne høyskolen de siste to tiårene. De overordnede målene og ambisjonene for denne høyskolen har endret seg lite i perioden mellom 2005 og 2025. Dette er også reflektert i hvordan målene for Riksteatret er formulert i tildelingsbrev og årsrapporter. Det er også verdt å minne om at loven som regulerer og forankrer Riksteatrets virksomhet har gjennomgått svært få forandringer siden 1948.

I scenekunsthøyskolen *Bak kulisene* (St.meld. nr. 32 (2007-2008)), ble det følgende hovedmålet for scenekunsthøyskolen formulert: «Hovedmålet for scenekunsthøyskolen er å ha et scenekunsthøyskoletilbud av høy kunstnerisk kvalitet, som er mangfoldig, nyskapende og utfordrende, og som når hele befolkningen og forvalter kulturarven» (s. 16).

Dette hovedmålet blir utdypet slik:

Dette skal nås gjennom:

1. Et profesjonelt tilbud av teater-, opera-, danseforestillinger og andre scenekunsthøyskoleuttrykk over hele landet
 - sterke institusjoner med tydelige oppdrag
 - gode rammer for den frie scenekunsten
 - gode ordninger for gjestespill og turneer.
2. Høy kvalitet gjennom utvikling og fornyelse

¹² <https://www.kulturdirektoratet.no/norsk-kulturfond/scenekunst>

- gode vilkår for nyskapende scenekunst
 - støtte utviklingen av et Dramatikkens Hus
 - bredt samarbeid og utveksling av scenekunst med utlandet.
3. Nå hele befolkningen
- klare strategier i institusjonene for å nå et bredere publikum
 - styrke produksjon og formidling av forestillinger rettet mot barn og unge
 - styrke formidlingen av scenekunst til områder med lav dekning.
4. Større mangfold
- større andel kunstnerisk personale med minoritetsbakgrunn
 - nå ut til et større publikum blant minoritetsbefolkningen
 - sikre jevn rekruttering av kvinner og menn innen alle områder av scenekunsten.
5. Effektiv ressursutnyttelse
- bredt og systematisk samarbeid mellom institusjonene
 - systematisk evaluering av resultater av kvalitativ, kvantitativ og økonomisk art
 - god forvaltning av bygningsmassen. (s. 16)

I Kultur- og likestillingsdepartementets *Strategi for scenekunst 2021-2025* står det følgende om målet med strategien: «Målet er å sikre verkemiddel som gir gode rammer og vilkår for utvikling, produksjon og formidling av scenekunst, slik at heile befolkninga i Noreg kan ha eit tilbod av profesjonell dans og teater, opera og musikkteater» (s. 9). Gjennom mange år har scenekunstopolitikken hatt mål om produksjon og formidling, utvikling og fornyelse, samt bred tilgjengeliggjøring. Det relative vektleggingen av de ulike målene har samtidig variert noe.

De endringene som har kommet i scenekunstopolitikken de siste tjue årene har, i større grad enn nye retninger for politikken, handlet om nye støtteordninger eller revisjon av eksisterende støtteordninger. Dette gjelder særlig de ordningene som forvaltes av Kulturrådet og Kulturdirektoratet. Blant de viktigste endringene og utviklingstrekkene kan vi nevne de følgende:

- Ordningen med basisfinansiering av frie scenekunstgrupper etablert i 2006 og utvidet i flere omganger. Ordningen ble lagt om til *Fri scenekunst – kunstnerskap* i 2019.
- Ordningen *Fri scenekunst – etablerte virksomheter* ble lansert i 2024.
- Regelen om at institusjoner med fast støtte over statsbudsjettet som hovedregel ikke kunne søke støtte fra ordninger i Norsk kulturfond ble fjernet i 2022.
- Det ble etablert en ordning for regionale kompetansesentre for dans i 2009, som ledet til etableringen av 11 ulike kompetansesentre. Ordningen ble avviklet fra 2021 fordi kompetansesentrene ble flyttet til en ny post på statsbudsjettet.

Overordnet kan man si at det offentlige støtteapparatet har styrket, og etter alt og dømme også profesjonalisert den frie scenekunsten, særlig gjennom flere ordninger med langsiktig støtte for etablerte scenekunstgrupper (jf. Hylland et al. 2012, Kleppe et al. 2018).

I tillegg til disse endringene, som særlig gjelder det frie feltet, har det også vært en generell økning i utgiftene til scenekunst over statsbudsjettet. Dette har delvis handlet om en gradvis økning i driftsbevilgningene til de faste institusjonene, men også om etableringer av nye institusjoner. Det klart viktigste løftet på scenekunstheltet i denne perioden har vært nybygget til Den Norske Opera & Ballett, som ble åpnet i

2008. Driftsbevilgningen til Den Norske Opera & Ballett er den klart største over Kap. 323, post 70 Musik og scenekunstinstitusjoner på Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett. I 2024 var denne bevilgningen på drøye 743 millioner kroner. I tillegg til realiseringen av et nytt operabygg, er det også etablert andre statlig finansierte institusjoner i løpet av de siste to tiårene. Dansens Hus, Norges nasjonale scene for dans, ble etablert i 2004. I 2024 var bevilgningen til denne scenen over Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett 58,5 millioner kroner. Et annet eksempel er Dramatikkens hus, som «har det nasjonale ansvaret for utvikling av ny norsk og samisk dramatikk og er fagfeltets utviklingsarena og prøverom¹³». Dramatikkens hus, som ble åpnet i 2010, ble i 2024 bevilget 19,6 millioner kroner over Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett.

3.3.2 Nyetableringer

Når Kultur- og kirkedepartementet i *Bak kulisene* gikk igjennom scenekunstlandskapet og den regionale formidlingen av scenekunst i 2007, noterte de seg at det var et tydelig varierende tilbud mellom de ulike fylkene. Dette ble forklart med at fylker med eget teater hadde (ikke overraskende) både et bedre tilbud og større publikumsoppslutning enn fylker uten eget teater. Fire fylker uten teatre innenfor det såkalte «funksjonsdelingssystemet» (der staten dekker 70 prosent og fylket 30 prosent) ble trukket frem: Oppland, Akershus, Buskerud og Østfold. I etterkant har Teater Innlandet blitt etablert som en omdanning av Hedmark Teater (2010), og Brageteatret har fått status som regionteater for Buskerud (2014). Unge Viken teater i Akershus og Østfold Internasjonale Teater har utviklet virksomheten sin, men disse to fylkene har fremdeles ingen teatre med status som regionteater.

Et annet utviklingstrekk som er relevant her, men som vi ikke har konkrete tall på, er at det i de siste to tiårene har kommet flere private teateraktører på feltet, samtidig som de eksisterende har utviklet virksomheten sin. I dag er blant annet Folketeateret, Christiania Teater, Chateau Neuf og Chat Noir aktive private teatertilbud. I tillegg har også flere dedikerte stand-up-scener etablert seg, i etterkant av at Latter ble etablert på Aker Brygge i 2004. Et konkret utviklingstrekk på de private scenene som i skrivende stund virker å være aktuelt, ble påpekt av en av informantene våre: at de private teatrene setter opp stykker fra den etablerte teaterkanon med kjente skuespillere. To eksempler fra inneværende år er at Christiania Teater setter opp *En sporvogn til begjær* og *Hamlet*. Med andre ord er ikke Shakespeare nødvendigvis forbeholdt statsfinansierte institusjonsteatre.

¹³ <https://www.dramatikkenshus.no/om-oss>

3.3.3 Kunstneriske samarbeid og utvikling av repertoar

Et utviklingstrekk som blir trukket frem av flere aktører, både i vårt materiale og i andre kilder, er at samarbeidet mellom institusjonsteatre og frie scenekunstgrupper har økt betydelig (Fieldseth 2015). Ifølge enkelte har det også bidratt til at det etablerte skillet mellom disse to formene for scenekunstproduksjon har blitt mindre viktig. Det er også enkelte, også blant våre informanter, som i forlengelsen av dette vil tone ned et eventuelt inntrykk av at den kunstneriske utviklingen skjer i den frie scenekunsten, og ikke i institusjonene. En av informantene våre formulerer det for eksempel slik: «Det er en stor gruppe talentfulle uavhengige kunstnerskap som jobber både innenfor og utenfor institusjonene, og nå for tiden i mye større grad i samarbeid med institusjoner» (Inf. 16). Den økende grad av samarbeid har også resultert i flere samproduksjoner/co-produksjoner mellom ulike aktører, selv om terskelen for å omtale noe som en samproduksjon av og til virker noe lav.

En annen skillelinje som av og til har blitt mindre viktig, er knyttet til repertoaret til de private teatrene sett i forhold til institusjonsteatrene. Som også påpekt av en av informantene, er det større grad av overlapp mellom de private og de institusjonelle scenene enn tidligere, når det gjelder hvilke forestillinger som produseres. De samme musikalene (men med ulik besetning) og de samme barneforestillingene kan settes opp på både statsfinansiert og privatfinansiert teater.

Selv om det er sammensatt felt, der det eneste fellestrekket strengt tatt er at scenekunsten produseres utenfor de faste institusjonene, er det også identifisert noen utviklingstrekk som har preget den frie scenekunsten etter millenniumskiftet. I en analyse av den frie scenekunstens kunstneriske utvikling på 2000-tallet oppsummerer Melanie Fieldseth utviklingen med fire «overordnede, men relaterte utviklingstrekk»:

- 1) Scenekunstens verkforståelser befinner seg i et dynamisk spenn mellom en avgrenset forestilling på scenen og en situasjon som utforsker grenseoppgangene mellom sosiale og teatrale rom, mellom publikum og kunst.
 - 2) Scenekunsten er preget av et likestilt dramaturgisk prinsipp som inkluderer publikum som et element på linje med tekst, bevegelse, tid, rom og kropp, samt visuelle og lydlige elementer. Nye dramaturgier muliggjør nye fortellinger.
 - 3) Scenekunsten er preget av en forståelse av utøveren som gjør det mulig å undersøke og bygge opp lag av fiksjon og tilnærmet autenticitet i én og samme forestilling.
 - 4) Scenekunsten utvikler seg gradvis i et globalt perspektiv. Her kastes det et nytt og kritisk lys på kunstneriske og kulturelle identiteter og hvordan scenekunsten kan forholde seg til politiske og sosiale sammenhenger.
- (Fieldseth 2015, s. 76)

3.3.4 Digitalisering og teknologisk utvikling

«Digitalisering» er trolig blant de eldste nyordene vi har. På scenekunstfeltet har man i minst to tiår diskutert mulighetene for å formidle scenekunst digitalt, både som direkte overføring og etter hvert som strømming/opptak. Allerede i scenekunstmeldingen *Bak kulissene* (St.meld. nr. 32 (2007-2008)) ble dette omtalt

som en relevant og interessant mulighet. Det ble blant annet vist til at Metropolitan Opera i New York startet med direkte overføringer av operaforestillinger til digitale kinoer i 2006, noe som inkluderte blant annet Verdensteatret kino i Tromsø. Den nye teknologien, ble det sagt, «gir (...) et mulig kulturtilbud for hele den norske befolkningen som for bare kort tid siden var utenkelig» (s. 175). Scenekunstinstitusjonene ble oppfordret til å bruke de teknologiske mulighetene, samtidig som dette måtte vurderes som *tillegg* og ikke erstatninger:

Det er viktig at norske scenekunstinstitusjoner forholder seg åpne til de nye formidlingsteknologiene og vurderer muligheten av å ta disse i bruk for å nå bredere ut. Departementet vil imidlertid understreke at de nye formidlingsteknologiene ikke kan erstatte den fysiske opplevelsen av scenekunst, og at disse derfor må komme i tillegg til det øvrige formidlingsarbeidet. (s. 175)

Tolv år senere, i kulturmeldingen fra 2018 (Meld. St. 8 (2018-2019)) ble et lignende poeng formulert:

Digital teknologi kan òg brukast som inngangar til «analoge» kunstopplevingar som teater og museum og vekkje interesse og nyfiken hos nye publikumsgrupper. Scenekunstproduksjonar som blir filma og lagde til rette for nye medium, kan distribuerast digitalt og dermed gjerast tilgjengelege for eit stort publikum over heile landet. (s. 51)

Kulturmeldingen viste også til at den digitale plattformen («det digitale teatre») Applaus Scene hadde fått støtte, som en tjeneste som skulle formidle scenekunst digitalt til barn og unge¹⁴.

To år etter kulturmeldingens formuleringer skulle noen av ideene om digitaliseringens muligheter bli testet ut i praksis. Med pandemien og de påfølgende nedstengningstiltakene i mars 2020 var digital formidling en periode den eneste muligheten for formidling av levende scenekunst og musikk. Det førte blant annet til at Riksteatret formidlet flere forestillinger digitalt, blant annet via Applaus Scene (se også kap. 9.1). Selv om Riksteatret også hadde digitale forestillinger på repertoaret i de to påfølgende årene, er det generelle inntrykket at digitalisert formidling av scenekunst ikke er en viktig formidlingsform for denne sektoren. Det skyldes etter alt å dømme nettopp det at scenekunst er en fysisk, stedsbasert og levende kunstform, og der nettopp de nye formidlingsteknologiene ikke kan erstatte den fysiske opplevelsen av scenekunst (jf. Hylland 2022).

3.3.5 Publikum og kritikk

Det er to andre utviklingstrekk som er verdt å nevne, og som i en viss grad også har vært gjenstand for diskusjon i det norske scenekunstheltet. Det ene handler om at det er en åpenbar nedgang i den publiserte scenekunstkritikken de siste to tiårene, slik tilfellet også er for annen type kulturkritikk. Omfanget av anmeldelser av scenekunst i ulike former er nedskalert i norske medier de siste årene (Gundersen 2018, s. 92-93; Rygh 2023). Dette kan ha to ulike negative konsekvenser, ifølge de kritiske analysene av denne utviklingen. For det første gjør det at den offentlige samtalen, og dermed kunnskapen, om faglig vurdering av

¹⁴ Applaus Scene, <https://applausscene.no/>

kultur, står i fare for å forsvinne. De kritiske kommentarene knyttet til dette perspektivet refererer ofte til at kulturstoffet i mediene blir redusert til ren forbrukerjournalistikk. For det andre gjør dette også at den markedsføringsverdien som ligger særlig i gode anmeldelser blir borte, slik at betydningen av andre former for markedsføring øker.

Et eksempel på en kommentar til denne utviklingen finner vi i et ferskt (mars 2025) debattinnlegg fra daglig leder i Scenekunstbruket, Tine Valavuo Tyldum. Hun skriver blant annet at «Kunsten, og i denne sammenheng scenekunsten, har en utfordring når kjendisnyheter har blitt de nye “kulturnyhetene”», og følger opp med denne prinsippformuleringen:

I en polarisert tid der sterke ekkokamre og enighetsfellesskap råder, mener vi kunstkritikken kan bidra nettopp til å møte og samtale med meningsmotstandere, og dermed også være med å styrke demokratiet. Om vi stadig søker konsensus rundt scenekunstopplevelser, gjør det oss til en fattigere kunstnasjon.¹⁵

Det andre utviklingstrekket er mindre diskutert, men kan like fullt være en kilde til bekymring. Hvis vi ser på tall for ulike typer kulturbruk i den siste utgaven av SSBs *Norske kulturbarometer* (Bekkengen 2024), ser vi at den norske befolkningens interesse for scenekunst ikke har vært så lav, så lenge slike målinger har vært gjennomført av SSB (med pandemiåret 2021 som et unntaksår). Kun 38 prosent av befolkningen har, ifølge barometeret, besøkt en scenekunstforestilling de siste 12 månedene. Dette inkluderer også amatørteater, lokalrevy o.l. Det betyr, kritisk vurdert, at så lite som en tredjedel eller mindre av den norske befolkningen er brukere av den offentlig finansierte scenekunsten. Noen av kommentarene til disse tallene viser til at det kan være en ettervirkning av den kraftige reduksjonen i publikumstall som kom under pandemien, men samtidig viser tallene for andre kulturtilbud at de nærmer seg før-pandemiske tall.

3.3.6 Oppsummering

Scenekunstfeltet og scenekunstopolitikken i Norge er i det store og hele preget av en viss kontinuitet, der Riksteatret har hatt en tydelig plass i mer enn 60 år. Samtidig er det noen relevante endringer innenfor sektoren de siste to tiårene som er relevante for å plassere Riksteatrets virksomhet inn i en bredere kontekst.

Når det gjelder scenekunstopolitikken, har den et stabilt sett med overordnede mål, som handler om produksjon og formidling av ulike scenekunstuttrykk av høy kvalitet over hele landet, om utvikling og fornyelse av disse uttrykkene, og om et tilbud som er tilgjengelig for et bredt og mangfoldig publikum. Disse overordnede målene ligger også til grunn for Riksteatrets virksomhet. De endringene som har kommet innenfor scenekunstopolitikken de siste tyve årene har blant annet dreid seg om en kulturpolitisk styrking av og en profesjonalisering av den frie scenekunsten, blant annet gjennom etablering av nye støtteordninger og nye kompetansesentre. Samtidig har det også vært en generell økning i bevilgningene til de faste institusjonene og det har vært etablert nye institusjoner og kulturbygg, med Den Norske Opera & Ballett

¹⁵ <https://scenekunst.no/artikler/hva-skall-vi-med-kritikken>

som den mest sentrale. Regionalt har det vært etablert eller omorganisert institusjoner med regionalt scenekunstansvar. I det samme tidsrommet har det også vært en klar utvikling i aktivitetsnivået til den *private* scenekunstsektoren.

Et tydelig utviklingstrekk innenfor de to siste tiårene, er at samarbeidet mellom institusjonsteatre og frie scenekunstgrupper har økt. Det har også gjort at de kunstneriske forskjellene mellom disse avsenderne av scenekunst i manges mening har blitt mindre enn tidligere.

Et annet generelt trekk som bør nevnes, er den generelle digitaliseringen av kultursektoren. Samtidig er dette en utvikling som fremdeles i liten grad har påvirket den faktiske produksjonen og formidlingen av scenekunst, med unntak av de digitale forestillingene som ble produsert under pandemien. Digitale forestillinger produseres fremdeles, men de utgjør en svært liten del av det samlede scenekunstilbudet.

Et siste utviklingstrekk som preger scenekunstfeltet som sådan, er på den ene siden at det har vært en klar nedgang i publisert scenekunstkritikk de siste to tiårene, særlig i dagspressen. Dette har to potensielle negative konsekvenser: at den offentlige samtalen rundt vurdering av kultur blir gradvis borte, og at den informasjons- og markedsverdien som ligger i anmeldelser også forsvinner.

4. Spørreundersøkelse til spillestedene

Riksteatrets spillesteder er blant de som kjenner Riksteatrets virksomhet aller best. Det er de som samarbeider med teatret om den praktiske gjennomføringen. Det er de som markedsfører forestillingene lokalt, det er de som får tilbakemelding fra publikum og det er de som ser om forestillingene selger eller ikke. Informantene fra Riksteatret legger også stor vekt på at dialogen med de lokale arrangørene er svært viktig, både for en vellykket praktisk gjennomføring av forestillingene og for en utvikling av tilbudet. Det er derfor særlig interessant å høre hva arrangørene rundt på spillestedene mener om Riksteatret. Som del av dette oppdraget sendte Telemarksforskning derfor ut en spørreundersøkelse høsten 2024 til de lokale arrangørene på samtlige av Riksteatrets faste spillesteder. Undersøkelsen ble sendt til personer med ansvar for samarbeidet med Riksteatret på sin arena. Stillingsbenevnelsen på personen som sitter på ansvaret og kontakten med Riksteatret har ulike navn, det være seg for eksempel kulturhusleder eller daglig leder på kulturhuset, kultursjef, produsent eller plansjef. Svarprosenten på undersøkelsen var på over 80 prosent. Her presenterer vi resultatene fra undersøkelsen, men først gir vi en oversikt over spillestedene.

4.1 Riksteatrets faste spillesteder

Riksteatrets arbeid har helt siden oppstarten handlet mye om et tett samarbeid med de stedene og arenaene som skal ta imot forestillingene som sendes på turne. En integrert del av dette arbeidet har dreiet seg om en stegvis og langsiktig profesjonalisering av arenaene – å sørge for at de arenaene som skal brukes til formidling av scenekunst oppfyller de kravene som stilles. Den beste illustrasjonen på dette er de mange utgavene som Riksteatret har publisert av publikasjonen *Vi rigger en scene!*. Dette var en publikasjon som punktvis og detaljert beskrev hvordan (de tekniske) fasilitetene for scene, sal og garderobe burde se ut. Den første utgaven ble trykket og distribuert i 1955. Da hadde teatret allerede i 1950 publisert et lite hefte om hvordan et teaterlokale skulle være – *Teaterlokalet – En rettleiing*, og distribuert det i 7000 eksemplarer (Riksteatret 1950). I utgaven fra 1958 finner vi for eksempel beskrivelse både av hvordan skuespillergardrobene bør innredes og om hvordan det elektriske anlegget på arenaen bør bygges opp, i tillegg til mye annet teknisk og detaljert informasjon. Selv om ikke publikasjonen *Vi rigger en scene!* har kommet i nye opplag på en del år er formidling av tekniske krav til spillesteder fremdeles viktig for Riksteatret. Disse kravene formidles blant annet gjennom dokumentet *Riksteatrets kravspesifikasjon for nye kulturhus*¹⁶.

I produksjonen og formidlingen av forestillinger er det altså, slik det har vært siden oppstarten, et utstrakt samarbeid med eksterne aktører. Dette inkluderer det etablerte nettverket av spillesteder, som i skrivende stund består av 75 spillesteder, fordelt på regionene Nord-Norge (16), Midt-Norge (10), Vestlandet (17),

¹⁶ Se <https://www.riksteatret.no/globalassets/3.-om-riksteatret/tekniske-krav/riksteatrets-tekniske-krav-til-nybygg-2020.pdf>

Sørlandet (7) og Østlandet (27). Det konkrete antallet steder der Riksteatret spiller forestillinger har variert gjennom årene, og i perioder har antallet vært langt høyere. I de første årene med Riksteatret turnerte de til over 300 spillesteder. Pr. mars 2025 er det spillestedene i Tabell 3 som med mer eller mindre jevne mellomrom mottar Riksteatrets teaterproduksjoner.

Tabell 3. Oversikt over Riksteatrets spillesteder 2025. Kilde: Riksteatrets hjemmesider.

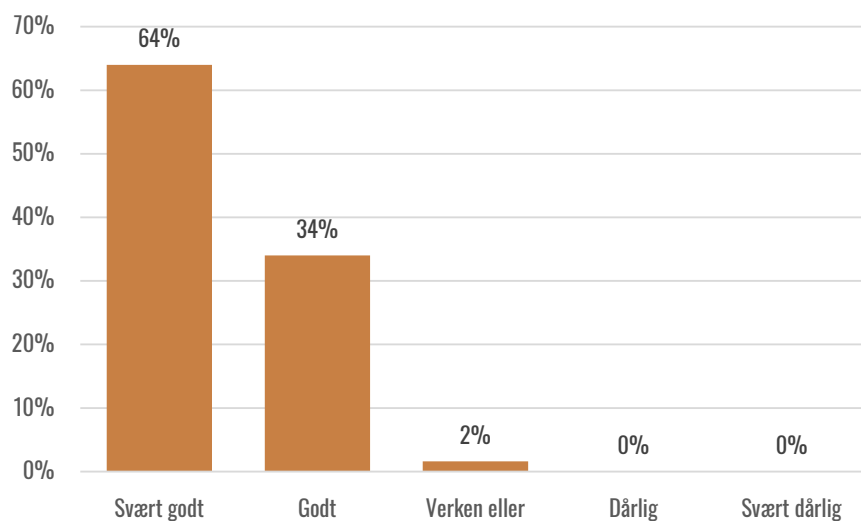
Alta kultursal	Stormen	Finnsnes kulturhus
Arktisk kultursenter	Harstad kulturhus	Sør-Varanger kultursal
Longeyarbyen kulturhus	Nordland teater	Mosjøen kino
Narvik kulturhus	Halti	Kulturbadet
Hurtigrutens hus	Lofoten kulturhus	Kulturhuset
Vadsø kulturhus	Bjugn kulturhus	Nærøysund kulturhus
Melhus rådhus	Kulturhuset i Namsos	Oppdal kulturhus
Orkanger kulturscene	Storstuggu	Steinkjer kulturhus
Kimen kulturhus	Turneteatret i Trøndelag	Tysværtunet
Bømlø kulturhus	Egersund kulturhus	Florø kulturhus
Førdehuset	Festiviteten	Teatret Vårt
Operahuset i Nordfjord	Oseana	Kulturhuset Trivselshagen
Sandnes kulturhus	Sogndal kulturhus	Stord kulturhus
Sunndal kulturhus	Ørsta kulturhus	Parken kulturhus
Rauma kulturhus	Arendal kulturhus	Flekkefjord kultursenter Spira
Grimstad kulturhus	Kilden	Lyngdal kulturhus
Buen kulturhus	Risørhuset	Askim kulturhus
Gullbring kulturanlegg	Drammens Teater	Elverum kulturhus
Fagernes kulturhus	Blå Grotte	Gjøvik kino og scene
Brygga kultursal	Hamar kulturhus	Bakkenteigen kulturhus
Ullensaker kulturhus	Rådhuseteatret	Bølgen kulturhus
Maihaugsalen	Parkteatret	Notodden teater
Nøtterøy kulturhus	Riksteatret	Trikkehallen
Otta kulturhus	Kulturhuset Ælvespeilet	Hjertnes kulturhus
Granvin kulturhus	Ibsenhuset	Tynset kulturhus
Modum kulturhus	Ål kulturhus	

4.2 Spørreundersøkelse til dagens spillesteder

Spørreundersøkelsen bestod av spørsmål der respondentene skulle oppgi sin mening på en Likert-skala, som er en type vurderingsskala som brukes til å måle holdninger eller meninger. Skalaen hadde fem forhåndsdefinerte svaralternativer, og det fulgte også med tilhørende åpne spørsmål der respondentene kunne utdype svarene sine. Undersøkelsen ble sent ut til 78 spillesteder høsten 2024. 62 av disse svarte på undersøkelsen, som gir en svarprosent på 80. Blant dem som ikke svarte, var det enkelte som oppgav at de representerte en arrangør på et kulturhus som nettopp var blitt tatt inn som spillested, og at de derfor ikke hadde noen erfaringer å dele. Vi skal i det følgende gjennomgå svarene tematisk.

4.2.1 Kommunikasjon og samarbeid med Riksteatret

Det første spørsmålet i spørreundersøkelsen lød: *Hvordan vurderer du kommunikasjonen og samarbeidet med Riksteatret?* Som Figur 3 viser, svarte nær sagt samtlige respondenter svært godt (63 %) eller godt (35 %) på dette spørsmålet.



Figur 3. Hvordan vurderer du kommunikasjonen og samarbeidet med Riksteatret? N=61.

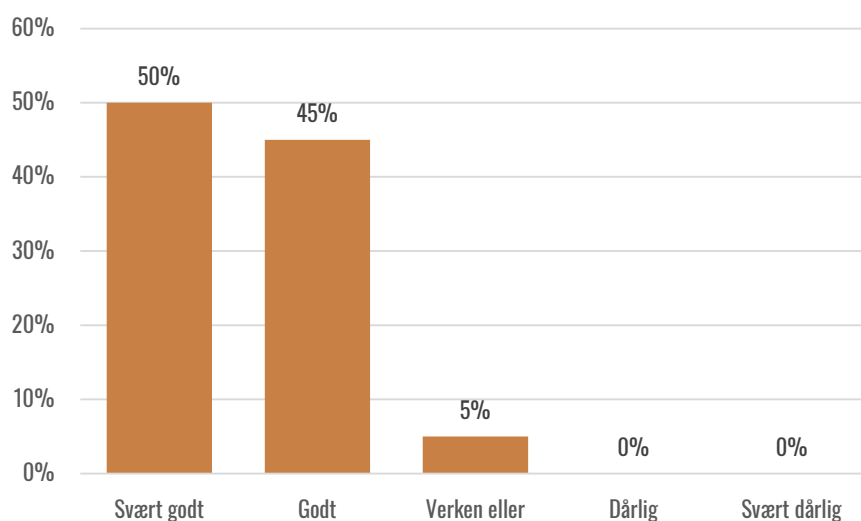
I de åpne svarene får Riksteatret gjennomgående positive tilbakemeldinger når det gjelder kommunikasjon og informasjon. Riksteatret er kjent for tydelig, hyppig og rask kommunikasjon, og de er tidlig ute med informasjon og spilletatoer. Dette forenkler de lokale arrangørenes planlegging. De lokale arrangørene gir uttrykk for at samarbeidet med Riksteatret er godt når det gjelder markedsføring og tekniske behov. Det fremheves av flere at det er positivt at Riksteatret har dedikerte kontaktpersoner for hvert fylke, at de arrangerer fylkesvise samlinger, og at de generelt er tilgjengelige og løsningsorienterte. Arrangørene på spillestedene setter også pris på å bli involvert tidlig i prosessene, og de føler seg godt tatt vare på, for eksempel

gjennom jevnlig oppfølging på e-post og telefon før og etter forestilling, både fra Riksteatrets turnéleder og fra markedsavdelingen. Flere peker på at Riksteatret holder gode arrangørseminarer og informasjonsmøter med relevante personer fra produksjonene på felles streaming-sendinger. Det nevnes også at de har gode hospitantordninger som spillestedene benytter seg av.

De åpne svarene inkluderer også et par innspill til forbedring. Det første gjelder markedsføringsmateriell. I forkant av forestilling mottar spillestedene markedsføringsmateriell fra Riksteatret, slik at disse rekker å distribuere det videre ut i sine kanaler. De åpne svarene indikerer at dette vanligvis kommer i god tid, men ikke alltid, og at det her er et visst forbedringspotensiale. Det andre innspillet gjelder involvering; noen spillesteder ønsker mer kommunikasjon med Riksteatret om hvilke forestillinger de får, og hvilke datoer de skal spilles.

4.2.2 Repertoar

Vi ønsket å undersøke hvor fornøyd arrangørene er med repertoaret til Riksteatret. Det er jo dette spillestedene skal markedsføre og selge billetter til. Vi spurte: *Hvordan vil du vurdere repertoaret til Riksteatret?* Som Figur 4 viser, svarer et overveldende flertall at repertoaret er enten svært godt (50 %) eller godt (45 %). Kun fem prosent svarer verken eller, mens ingen svarer dårlig eller svært dårlig.



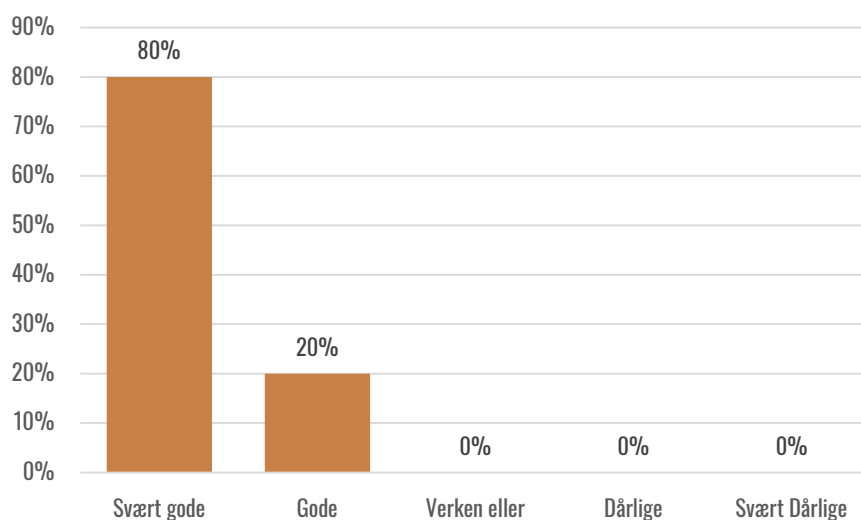
Figur 4. Hvordan vil du vurdere repertoaret til Riksteatret? N=62.

I de åpne svarfeltene beskrives repertoaret av mange respondenter som en god blanding av dagsaktuelle temaer, klassikere, nye stykker og familieforestillinger, som dekker ulike sjangre og aldersgrupper, noe som gir en bred appell. En skriver: «Så og si alltid utsolgt. Og repertoaret er ikke nødvendigvis 'trygt'. Det er utfordrende og spennende. Det er det som gjør dette til en særdeles fin samarbeidspartner.» Flere respondenter trekker fram barneforestillingene som spesielt populære. Utsolgte forestillinger er et tegn på godt

repertoar, oppgir et spillested. Andre steder rapporterer om topp kvalitet, men varierende publikumsappell. Ifølge et stort flertall av respondentene i undersøkelsen er forestillingene fra Riksteatret kjent for å ha høy kunstnerisk kvalitet, og de siste årene har repertoaret vært variert og allsidig. Publikum har stor tillit til at de leverer godt teater, skriver flere, og produksjonene treffer godt i markedet. Et modig repertoar bestående av ny dramatik er viktig for å lære opp publikum, skriver en respondent i sitt åpne svar. Noen få arrangører ønsker flere kommersielle oppsetninger for å tiltrekke et bredere publikum.

4.2.3 Kvaliteten på forestillingene

Det neste spørsmålet handlet konkret om forestillingene og kvaliteten på disse. Her spurte vi: *Hvordan vil du vurdere kvaliteten på forestillingene fra Riksteatret?* 80 prosent av spillestedene vurderte kvaliteten på forestillingene som svært god, mens de resterende 20 prosent mente de var gode, jf. Figur 5.



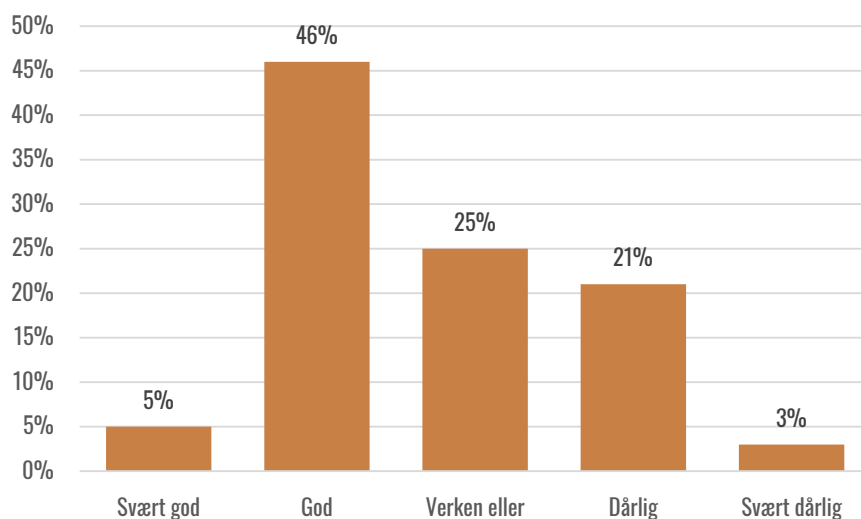
Figur 5. Hvordan vil du vurdere kvaliteten på forestillingene fra Riksteatret? N=62.

Også her får Riksteatret gjennomgående gode tilbakemeldinger i de åpne svarene. Riksteatret har rykte på seg for å levere kvalitet, og dette gjør det enkelt for arrangører å selge forestillingene til publikum, er det mange som rapporterer om. Mange respondenter skriver også at kvaliteten er høy både kunstnerisk og teknisk. Mange respondenter oppgir at teatret er profesjonelle i alle ledd, fra teknisk personell til skuespillere og scenearbeidere. Scenografien er imponerende, og store produksjoner med mye kulisser kommer også til mindre spillesteder, er det flere som trekker frem som positivt. Selv på mindre spillesteder i grise-grendte strøk får man følelsen av storbyteater, takket være de store og profesjonelle produksjonene, er noe flere respondenter rapporterer om. Alt i alt er det mange positive tilbakemeldinger i de åpne svarfeltene.

En av de få stemmene i undersøkelsen som er kritiske til Riksteatret, uttaler at det er en gammeldags tanke at distriktene skal få besøk av kvalitetsteater fra hovedstaden. For hen er det selvsagt at det produseres profesjonell scenekunst av høy kvalitet også i distriktene. Denne stemmen hører til unntakene.

4.2.4 Lønnsomheten på produksjonene

Det neste spørsmålet handler om økonomien på Riksteatrets produksjoner. Her spurte vi: *Hvordan vurderer du lønnsomheten på produksjonene fra Riksteatret for din organisasjon?* Her finner vi det eneste spørsmålet i undersøkelsen der respondentene til sammen benyttet seg av hele skalaen av svaralternativer, fra svært god til svært dårlig. Figur 6 viser at halvparten av respondentene svarer at lønnsomheten er svært god eller god, mens en av fire svarer at den er dårlig eller svært dårlig. Den siste fjerdedelen svarer verken eller.



Figur 6. Hvordan vurderer du lønnsomheten på produksjonene fra Riksteatret for din organisasjon? N=62.

En oppsummering av hovedpunkter fra de åpne svarene bidrar til å utfylle og forklare ulike problemstillinger knyttet til lønnsomhet for spillestedene. Et svar som går igjen er at spillestedene forteller at de med Riksteatrets oppsetninger får vise teater de ellers ikke hadde fått vist, samtidig som de slipper å ta egen risiko. Jo bedre Riksteatret går økonomisk, jo bedre går vi, skriver en. Et spillested uttaler at det alltid er økonomisk trygt for dem å ha besøk av Riksteatret, selv om det ikke alltid er teater som selger best hos dem. Mangespillesteder er fornøyde med finansieringsmodellen og garantisummen fra Riksteatret, mens andre mener at garantisummen ikke dekker kostnadene. Flere rapporterer at det økonomiske ikke er så viktig med hensyn til samarbeidet med Riksteatret. Et spillested forteller at de ikke tjener mye på produksjonene, men at alternativet – å kjøpe produksjoner – ikke ville gitt dem høyere inntekter. Kravene til markedsarbeid, personell og bærehjelp ved rigging av forestillinger er høye, og dette kan være økonomisk belastende for små steder, melder flere. Et spillested eksemplifiserer dette når de forteller om krav om både hustekniker og arrangør til stede fra opprigg, gjennomføring og til nedrigg, samt bærehjelp, dette til forestillinger med 12-16 publikummere hver gang med en billettpris på 350,- per pers. Det vurderes som temmelig kostbart for spillestedet.

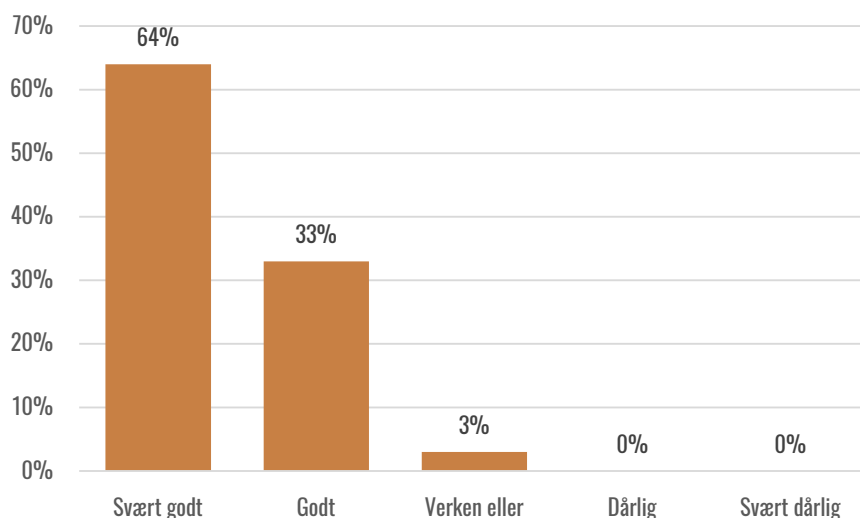
Noen spillesteder strever mest med å få solgt billetter til barneforestillingene, mens forestillinger for voksne går mer av seg selv. Andre steder er det stikk motsatt. Flere spillesteder uttrykker et ønske om større inntektsandel ved utsolgte forestillinger for å dekke de høye kostnadene. Dette gir et insentiv for å selge billetter, legger en respondent til. Andre rapporterer at deres kostnader alltid blir dekket innenfor de gitte rammene. Noen melder om at de er avhengige av fulle hus for å ha ok økonomi i forestillingene eller for å dekke husets kostnader.

Flere steder påpeker at verdien av å ha Riksteatret på besøk ikke kan måles i penger. Det gir et kvalitetsstempel og er viktig for kulturhuset å ha slike produksjoner. Flere spillesteder melder om at selv om billettinntektene ikke alltid dekker kostnadene, er forestillingene ofte godt besøkt, noe som gir positive ringvirkninger i lokalsamfunnet. Et poeng som mange er inne på i sine åpne besvarelser er at Riksteatrets forestillinger har en stor verdi som et samlingspunkt i lokalsamfunnet og et kulturtilbud av høy kvalitet. Slik har det å få besøk av Riksteatret verdi utover det økonomiske.

For noen få spillesteder blir Riksteatret en konkurrent, men for de fleste spillestedene er det ikke slik. For dem som allerede strever med å bygge teaterpublikum i egen by, oppleves Riksteatret om en direkte konkurrent når de spiller på andre scener enn deres, som for eksempel på kulturhuset i byen. Dette går ut over lokalteaterets billettsalg og dermed deres økonomi. De fleste respondentene rapporterer at Riksteatret aldri er en konkurrent til deres egen virksomhet, men at de sørger for å utfylle hverandre i tilbud og repertoar.

4.2.5 Samarbeidet med Riksteatret om praktisk og teknisk gjennomføring

Det neste spørsmålet i undersøkelsen handlet om samarbeidet med Riksteatret. Her ba vi arrangørene vurdere påstanden *Hvordan vurderer du samarbeidet med Riksteatret om den praktiske og tekniske gjennomføringen av produksjonene?* **Feil! Fant ikke referansekilden.** viser at nær sagt samtlige respondenter oppgir at samarbeidet er svært godt (64 %) eller godt (33 %). Et lite mindretall (3 %) svarer verken eller, mens ingen svarer dårlig eller svært dårlig. Riksteatret får med andre ord svært gode skussmål fra lokale arrangører når det gjelder samarbeidet om praktisk og teknisk gjennomføring.



Figur 7. Hvordan vurderer du samarbeidet med Riksteatret om den praktiske og tekniske gjennomføringen av produksjonene? N=62.

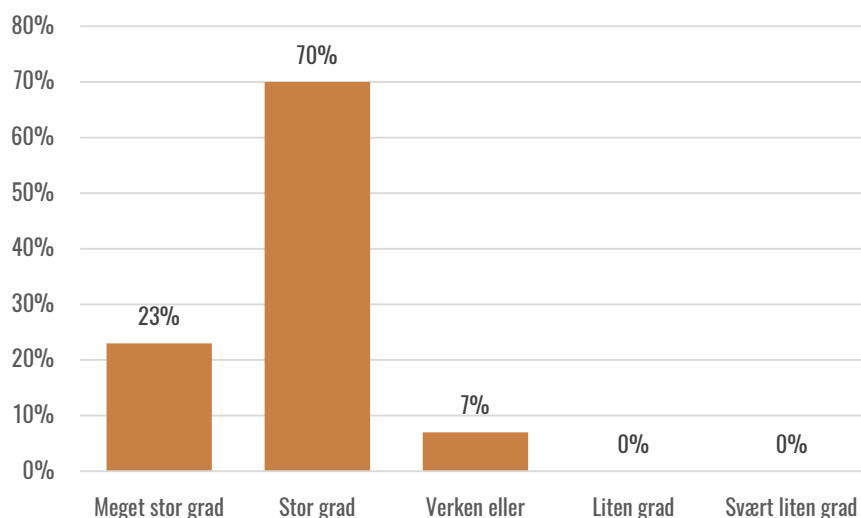
Også i de åpne svarene gir respondentene uttrykk for at de er svært fornøyde. Langt de fleste beskriver det praktiske samarbeidet som godt i alle ledd, fra planlegging til gjennomføring. Etter mange år med samarbeid har spillestedene blitt godt kjent med Riksteatrets rutiner og ansatte. De melder om at Riksteatret er systematiske og konsekvente, noe som gjør det praktiske samarbeidet lettere fra gang til gang. Riksteatrets ansatte er hyggelige og profesjonelle, noe som bidrar til et samarbeid som glir godt. Teknisk *rider* foreligger i forkant, og det er stort sett god dialog på selve dagen. Ansvarsfordelingen er klar, selv om det kan oppstå friksjon under tidspress, spesielt når det gjelder bærehjelp og tekniske krav.

Når det gjelder det tekniske, er de fleste spillesteder godt fornøyd. Riksteatret har en høy standard for tekniske krav – så høye krav at et spillested rapporterer at Riksteatret setter standarden for en del av det tekniske hos dem. Dette gjør at scenen deres til enhver tid er klar for de krav også andre aktører måtte ha. Til tross for høye krav til det tekniske fra Riksteatrets side, kan det likevel hende at lyd og lys ikke blir optimalt. En respondent forteller at samarbeidet er godt, men at de ofte opplever at lyd- og kanskje særlig lysoppsettet ikke er tilpasset deres scene. Dette fører til at forestillingene kan virke mørkere enn det de antar er meningen, og at lyden kan bli for lav og/eller dårlig balansert. Denne tilbakemeldingen hører imidlertid til unntaket. De fleste er veldig fornøyd.

4.2.6 Interessen blant lokalt publikum

Resultatene fra undersøkelsen vi har presentert så langt, har gitt oss noen klare indikasjoner på interessen for Riksteatrets produksjoner lokalt. Undersøkelsen hadde også et eget spørsmål om dette. Her spurte vi *I hvilken grad opplever du at det lokale publikummet er interessert i forestillingene fra Riksteatret?* Som Figur 8 viser

svarte et stort flertall her enten meget stor grad (23 %) eller stor grad (70 %), mens sju prosent svarte verken eller. Heller ikke på dette spørsmålet svarte noen liten grad eller svært liten grad.

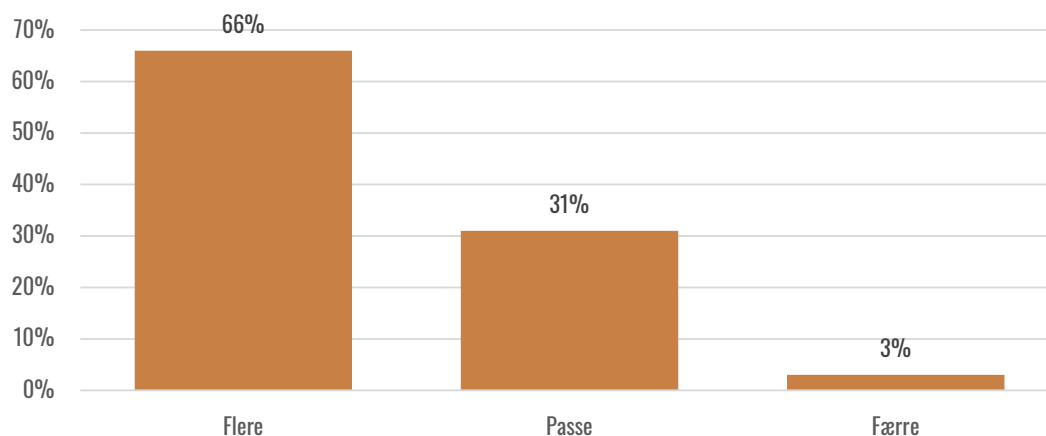


Figur 8. I hvilken grad opplever du at det lokale publikummet er interessert i forestillingene fra Riksteatret? N=62.

Tilbakemeldingene på de åpne svarene indikerer at publikumsinteressen for Riksteatrets forestillinger er god. Publikum forbinder Riksteatret med høy kvalitet. Teatret har et godt rykte, og institusjonen fungerer som et kvalitetsstempel i manges øyne – de selger godt bare på navnet sitt. Mange steder har et trofast teaterpublikum, spesielt på barneforestillinger. Publikum følger med på programmet for å ikke gå glipp av forestillinger, er det flere som rapporterer. Kjente skuespillere eller stykker selger godt, melder noen spillesteder. Interessen varierer ut fra hvilken oppsetning som settes opp, og nærhet til andre hus som har samme forestilling kan påvirke besøket, er det noen som skriver. De fleste melder imidlertid om en jevnt god interesse. Et spillested skriver at alderen på kjernepublikummet for forestillingene er stigende. Et svar fra en annen respondent bekrefter dette: “Publikummet dør ut”. Pandemien har ellers påvirket teaterbesøket, og noen spillesteder formidler at de så langt ikke har klart å gjenreise interessen for teater i etterkant av den.

4.2.7 Tilbudets omfang

Et spørsmål i undersøkelsen omhandlet omfanget av Riksteatrets tilbud. På spørsmål om respondentene ønsket seg flere eller færre tilbud fra Riksteatret i sin region, eller om tilbudet var passe, svarte to tredjedeler at de ønsket seg flere tilbud, mens nesten en tredjedel oppga at omfanget oppleves som passe, jf. Figur 9. Kun noen svært få svarte at de ønsket seg færre tilbud.



Figur 9. Kunne du ønske deg flere eller færre tilbud fra Riksteatret i din region? Eller er tilbudet passe slik det er i dag? N=62.

4.2.8 Riksteaterets produksjoner sammenlignet med andre scenekunsttilbud

Vi var også interessert i å vite hva som skiller Riksteatrets produksjoner fra andre scenekunsttilbud i regionen, sett fra de lokale arrangørenes ståsted. Her stilte vi kun et åpent spørsmål der vi ba respondentene svare i et svarfelt: *Hvordan vil du beskrive Riksteaterets produksjoner sammenlignet med andre scenekunsttilbud i regionen?* Tilbakemeldingene på dette spørsmålet er stort sett at Riksteatret skiller seg ut som den klart beste leverandøren av scenekunst i regionen. Arrangørene gir uttrykk for at de opplever at Riksteatrets produksjoner har høyere kunstnerisk kvalitet enn andre scenekunstleverandører, at institusjonen har høyere profesjonalitet i alle ledd, at den er enkel og forutsigbar å samarbeide med og at den har et godt rykte blant publikum, noe som gjør at folk møter opp på forestillingene. Enkelte mener at dette også kjennetegner regionteatret i deres region samt enkelte andre aktører, og at Riksteatret slik sett er et godt supplement til disse. De fleste som har svart mener imidlertid at Riksteatret er mye bedre enn de andre leverandørene av scenekunst til deres spillested. Under følger fem svar som beskriver Riksteatrets produksjoner sammenlignet med andre teatertilbud:

Det finnes masse bra der ute, men Riksteateret er i en særstilling. Måten de har bygd opp vårt publikums tillit er unik. Det er profesjonelt på et helt annet nivå. Det er flere aktører som besøker vårt hus og de er også bra, men det er apparatet rundt som gjør den store forskjellen.

Kultur avlar kultur og vi ser positivt på utviklinga. Men som regionteater kan vi jobbe inn mot publikum på ein annan måte enn Riksteateret evnar. Då Riksteateret blei oppretta, var det ikkje nokon regionteater i Noreg. Difor er det sær viktig at samarbeidet med Riksteateret er tett og godt. Viss ikkje blir Riksteateret ein direkte konkurrent med vårt tilbod.

Som merkevare ligger de et lysår foran. Fantastiske barne- og ungdomsproduksjoner. Ingen leverer slike her, eller kan erstatte Riksteatret på dette per nå. [Andre produksjoner] er ofte lavkostproduksjoner av mindre format, og med svært variabel kvalitet, eller at de ikke når ut til publikum. Flotte og store scenografier som ikke andre får til.

Gode skuespillere.

[Riksteatret har] Større fokus på publikumsopplevelsen. Opplever ofte at andre tilbud tar kunstneriske valg først og kobler på publikumsopplevelsen etterpå. RT er også effektive og ryddige i det tekniske, samt bistår med å styrke husenes kompetanse rundt salg og kommunikasjon.

De er lettere å selge. Produksjonene evner stort sett å engasjere ved å være dagsaktuelle, kjente, med kjente skuespillere eller ved å på andre måter treffe en nerve hos publikum. Merkenavnet RT står tilsynelatende også sterkt hos publikum. Andre aktører (sett bort fra familieforestillinger) er erfaringsmessig tyngre å selge billetter til.

4.2.9 Konsekvenser for kulturtilbudet i regionen

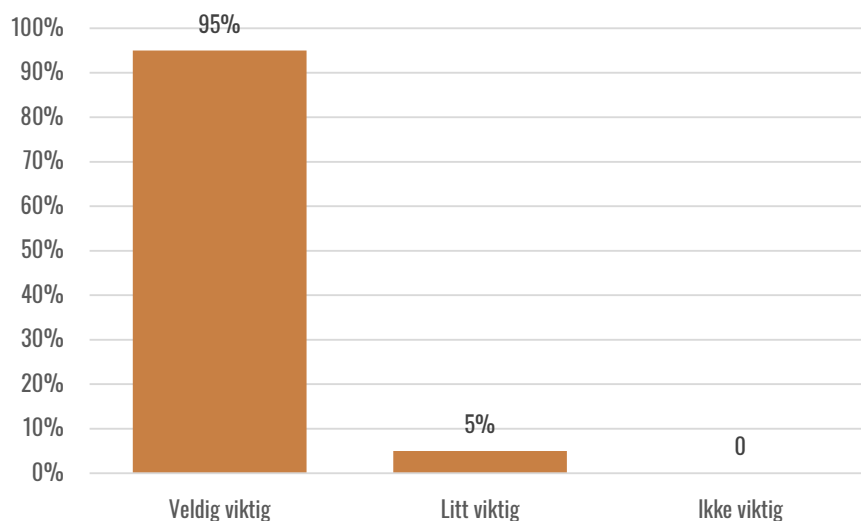
Et av spørsmålene handlet også om hvordan Riksteatrets tilstedeværelse påvirker kulturlivet i regionen. Her spurte vi først om positive konsekvenser: *Har Riksteatrets tilstedeværelse noen positive konsekvenser for kulturtilbudet i din region?* Her var det gjennomgående mange bekreftende svar. Flere trekker frem at Riksteatret tilbyr teaterproduksjoner av høy kvalitet som ofte ikke vil være tilgjengelige uten deres tilstedeværelse. Mange nevner at Riksteatret bidrar til å bygge og opprettholde et teaterinteressert publikum, noe som er viktig for både små og store kulturhus. Riksteatrets forestillinger tiltrekker seg publikum fra andre kommuner, noe som øker besøkstallene og interessen for teater i regionen. En respondent nevner at tilbudet fra Riksteatret i regionen har stor betydning for skoleklasser ved videregående skoler, som får billetter gjennom Riksteatrets Billettfond (dette utdypes i kap. 6.4.2). Noen spillesteder melder om at Riksteatrets profesjonalitet og høye standarder for kvalitet setter en standard for andre aktører, og bidrar til å heve kompetansen hos lokale arrangører. Riksteatrets tilstedeværelse inspirerer lokale amatørteatergrupper og unge teaterinteresserte, og gir dem muligheten til å oppleve profesjonelt teater på nært hold. For teaterungdommer som får møte og snakke med profesjonelle, kjente skuespillere er dette en stor motivasjon, skriver en respondent.

Et par respondenter mener at Riksteatrets forestillinger gjør regioner mer attraktive å bo i, ved å tilby kvalitetsunderholdning som ellers kun ville vært tilgjengelig i større byer. En respondent løfter frem at Riksteatret bidrar til en kulturell tilhørighet ved å tilby nasjonale produksjoner som kan diskuteres på tvers av regioner.

Vi spurte også om Riksteatrets tilstedeværelse noen negative konsekvenser. Spørsmålet lød: *Har Riksteatrets tilstedeværelse noen negative konsekvenser for kulturtilbudet i din region?* Her var svarene at det generelt ikke har noen negative konsekvenser. Tvert imot indikerer de fleste svarene at Riksteatrets bidrag er utelukkende positivt, og at de beriker kulturtilbudet betydelig. Samarbeidet mellom Riksteatret og regionteatrene oppfattes som positivt og utfyllende.

4.2.10 Riksteatrets betydning

Sist i undersøkelsen spurte vi hvor viktig Riksteatret er i scenekunstopolitikken, sett fra de lokale arrangørenes ståsted. Spørsmålsformuleringen lød: *Basert på din kjennskap til organiseringen av scenekunst i Norge, hvor viktig er Riksteatret?* Som Figur 10 viser, var svarene overveldende positive også på dette spørsmålet. 95 prosent svarte at Riksteatret er veldig viktig.



Figur 10. Basert på din kjennskap til organiseringen av scenekunst i Norge, hvor viktig er Riksteatret? N=62.

Det skal nok her legges til at et slikt spørsmål kan antyde at man ønsker å endre den nåværende scenekunstopolitikken, og at dette mobiliserer en ekstra respons fra spillesteder som er redd for å miste dette tilbudet. Svarene vitner likevel om at Riksteatret har en særlig sterk stilling i scenekunstopfeltet blant arrangører rundt om i landet som er spillesteder for Riksteatret. I de åpne svarene på dette spørsmålet framkommer det som en sentral begrunnelse at Riksteatret er avgjørende for å kunne gi scenekunstopplevelser av høy kvalitet til mindre byer og distrikter, hvor tilbudet ellers ville vært begrenset. Mange oppgir at Riksteatrets tilstedeværelse bidrar til å bygge og opprettholde interessen for scenekunst i regionene, og gir barn og unge muligheten til å oppleve profesjonelt teater. En respondent skriver at Riksteatrets Billettfond er veldig viktig for skolene i regionen, som benytter seg mye av dette fondet. Riksteatret er med på å gi alle barn og unge muligheten til å oppleve godt teater, nevner flere. I samme moment nevnes det av flere respondenter at Riksteatret er med på å skape en god relasjon til det å gå i teateret, og fremmer forståelse for og glede over scenekunst for unge og voksne. Riksteatret er med på å skape fremtidige teatergjengere, skuespillere og scenekunstarbeidere, nevner noen.

Flere understreker at det er svært viktig at Riksteatret fortsatt finansieres over statsbudsjettet. Flere benytter også anledningen til å påpeke savnet av Riks*konserterne*. Begge disse poengene reflekterer antakelig en frykt for omlegging av den nåværende ordningen.

4.2.11 Innspill til hvordan Riksteatret kan organiseres og drives annerledes

Til sist i undersøkelsen stilte vi et åpent spørsmål om de lokale arrangørene hadde innspill til hvordan Riksteateret eventuelt kunne vært organisert og drevet annerledes. De aller fleste, om lag 70 prosent, svarer at Riksteateret er godt organisert og veldrevet, og at det ikke er behov for endringer.

Noen har forslag til endringer og forbedringer. Noe går på økonomi og ressurser. Flere nevner at Riksteatret bør tilføres økte ressurser for å bedre økonomien for alle parter. En respondent ytrer ønske om at Riksteatret i større grad involverer lokale aktører og legger igjen et større avtrykk, enn å komme innom og dra samme dag. Noen ser også ressursituasjonen til Riksteatret i lys av organisasjonsform. En respondent sier at for dem virker det som at Riksteatrets organisering som statlig etat kan være hemmende for deres utvikling og synlighet i offentligheten. De får lite oppmerksomhet på politisk nivå og taper budsjettkampen hvert år, selv om tilbudet er ønsket, besøket er godt og behovet er stadig økende, sier representant for et spillested. Riksteatrets produksjoner gir både mangfold og kvalitet i det lokale kulturlivet, og det er mange kulturhus rundt om i landet som gjerne skulle vært spillested, men hvor Riksteatrets ressurser ikke strekker til, legger vedkommende til. En respondent nevner at det bør utredes hvordan Riksteatret kan få større synlighet og tilrettelegges for videreutvikling, samt at det er viktig med forankring hos departement og politisk ledelse. En respondent sier at de ikke har grunnlag for å mene noe om hvilken organisasjonsform som kan gi Riksteatret større spillerom, men det bør utredes hva som skal til for å skape større synlighet og tilrettelegge for videreutvikling. Og legger til at Riksteatret både er distriktspolitikk og kulturpolitikk - en sjelden suksesshistorie som bringer gode opplevelser til den ytterste avkrok av landet og som sannsynligvis gir et stort bidrag til å minske avfolkning i distriktene. Det i seg selv bør være et sterkt argument for å styrke organisasjonen, uavhengig av organisasjonsform, sier en. Det er forslag om at garanti-summen bør sees på og indeksreguleres, da den har vært den samme siden 2005.

I svarfeltene kommer det også noen forslag som handler om produksjonenes innhold og form. Noen foreslår et enda større mangfold i uttrykksformer og format, samt å inkludere flere allerede eksisterende produksjoner. En arrangør foreslår at Riksteatret i større grad bør samarbeide med regionteatrene og bruke deres produksjoner, samt turnere med produksjoner fra det frie feltet og danseinstitusjoner. Noen få gir uttrykk for at Riksteatret burde ha bedre dialog med spillestedene om hvilke produksjoner som bør legges til hvilke spillesteder. I en kommentar nevnes usikkerhet rundt kvaliteten på bærehjelpen, og respondenten foreslår at disse kanskje burde være ansatt eller organisert direkte av Riksteatret for bedre HMS og arbeidsmiljø.

4.2.12 Oppsummering

Riksteatret har siden oppstarten hatt et nært samarbeid med et bredt nettverk av spillesteder rundt i Norge. Teatret har også vært aktivt involvert i oppbyggingen og profesjonaliseringen av dette nettverket. Dette har blant annet handlet om å drive kompetansebygging knyttet til praktiske og tekniske krav til scenerommene. Nettverket av spillesteder har utviklet seg over tid, og antallet spillesteder ligger i dag på om lag 75. I tidligere perioder har antallet vært langt høyere.

Vi sendte ut en spørreundersøkelse til samtlige av Riksteatrets spillesteder høsten 2024, og 80 prosent av dem besvarte undersøkelsen. Spørsmålene gjaldt blant annet kommunikasjon og samarbeid med Riksteatret, repertoar og kvalitet på forestillingene, lønnsomheten på produksjonene, eventuelle konsekvenser for kulturtilbudet i regionen, og Riksteatrets betydning mer generelt. Det generelle inntrykket fra denne spørreundersøkelsen er at spillestedene har en positiv, og til dels svært positiv oppfatning av Riksteatret. Det gjelder for eksempel på spørsmålet om kommunikasjon og samarbeid, hvor nær sagt alle svarer Svært godt eller Godt på spørsmålet om hvordan de vurderer dette. Det samme mønsteret finner vi på spørsmålene om repertoaret og kvaliteten på forestillingene. På spørsmålet om kvalitet på forestillingene er det 80 prosent som svarer at disse er Svært gode, mens de resterende 20 prosent svarer Gode. På spørsmålet om Riksteatrets betydning i den norske scenekunstopolitikken, svarte 95 prosent Veldig viktig.

5. Mål 1: Scenekunst av høy kvalitet

Dette kapittelet beskriver den overordnede målstrukturen til Riksteatret, og ser nærmere på hvordan Riksteatrets virksomhet kan sies å ha svart på det første av de tre overordnede målene for teatret: *Riksteatret skal tilby et scenekunstrepertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse*. Vi tar utgangspunkt i en kombinasjon av repertoargjennomgang, det kunstfaglige panelets diskusjon og utsagn fra informanter i intervju for å diskutere dette komplekse spørsmålet.

5.1 Om Riksteatrets mål

Det første av de tre overordnede målene for Riksteatret er formulert slik i tildelingsbrevet fra Kultur- og likestillingsdepartementet: «Riksteatret skal tilby et scenekunstrepertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse». Dette målet er videre inndelt i tre underliggende mål, omtalt som *styringsparametre*: 1) kvalitet i produksjon og formidling, 2) variert repertoar, og 3) utvikling og fornyelse. I tildelingsbrevet (for 2024) er det nevnt at det er fastsatt målemetoder og resultatmål som skal brukes til vurdering av oppnådde resultater. Disse er ikke oppgitt i tildelingsbrevet, men i Riksteatrets årsrapporter er resultatrapporteringen strukturert etter disse. Der kommer det følgende mål- og indikatorhierarkiet til syne, som vist i Tabell 4.

Tabell 4 Mål, delmål og resultatmål i tildelingsbrev til og rapportering fra Riksteatret.

Overordnet mål	Delmål (styringsparameter)	Resultatmål
Riksteatret skal tilby et scenekunstrepertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse	<i>Kvalitet i produksjon og formidling</i>	Virksomheten skal være preget av kunstnerisk vilje, evne og relevans
	<i>Variert repertoar</i>	Riksteatret skal tilby et bredt spekter av scenekunst. Hvert spillested skal ha et tilpasset repertoar
	<i>Utvikling og fornyelse</i>	Riksteatret skal videreføre utforskning av ulike forestillingsformater, arenaer og spilletidspunkt
		Riksteatret skal bedre utnyttelsen av teknikkens plass som en del av det kunstneriske uttrykket ved å ta i bruk ny teknologi og nye produksjonsmetoder
Riksteatret skal bygge fellesskap gjennom et scenekunsttilbud som er tilgjengelig, mangfoldig og relevant for publikum i hele Norge	<i>Publikumsoppslutning</i>	Riksteatret skal spille dramatikkk som engasjerer og utfordrer, og fortelle historier som forener på tvers av geografi og demografi
		Riksteatret skal by på stimulerende og engasjerende teateropplevelser for et barne- og familiepublikum
	<i>Spillestedsfordeling</i>	Riksteatret skal ha en god geografisk fordeling av spillesteder
	<i>Publikumsutvikling</i>	Riksteatret skal tilby meropplevelser knyttet til forestillinger, gjerne i samarbeid med lokale aktører

		Riksteatret skal få flere nye publikumsgrupper inn i teatret
		Riksteatret skal øke besøksfrekvensen for den enkelte publikummer
		Riksteatret skal gjøre teater tilgjengelig for barn og unge bl.a. gjennom samarbeid med skolen
		Riksteatret skal styrke integreringsperspektivet i publikumsarbeidet
Riksteatret skal være en aktiv samarbeidspartner for andre aktører i scenekunstfeltet	<i>Kunstneriske samarbeid</i>	Samproduksjoner
	<i>Kompetansedeling</i>	Riksteatret skal være en kompetansepartner og bidra til profesjonalisering gjennom kunnskapsdeling innenfor ulike fagområder
	<i>Samarbeid med regionale aktører</i>	Riksteatret skal videreutvikle forholdet til de ulike regionale aktørene og styrke graden av ressursdeling
	<i>Arrangørutvikling</i>	Riksteatret skal ha klare roller, forventninger og krav til arrangører
		Riksteatret skal videreutvikle arrangører som samarbeidspartnere for å bygge teaterinteressen, øke publikumsbesøket og synliggjøre Riksteatret lokalt
		Riksteatret skal ha et godt samarbeid med Norsk Kulturhusnettverk
	<i>Partnerskap</i>	Riksteatret skal utvikle et kontaktnett av bedriftspartnere og teatervenner

Dette kapitlet inneholder en diskusjon av hvorvidt Riksteatret kan sies å oppnå og oppfylle det første av de tre overordnede målene, om kvalitet, utvikling og fornyelse. Det er et krevende spørsmål å svare på, siden det blant annet henger nært sammen med hvilket perspektiv spørsmålet er stilt fra. En diskusjon av dette spørsmålet henger også, nødvendigvis, sammen med hvilke begrep om kvalitet, utvikling og fornyelse man benytter seg av. I dette kapitlet og de to neste, vil vi angripe spørsmålene om måloppnåelse gjennom å gi en diskusjon av ulike perspektiver opp mot hverandre.

Diskusjonen i dette kapitlet er strukturert slik at vi først ser på repertoar og utvikling av dette, og dermed går inn på to av delmålene under dette målet – *varierte repertoar* og *utvikling og fornyelse*. Deretter ser vi nærmere på det delmålet som handler om *kvalitet i produksjon og formidling*, der panelets evaluering er en sentral kilde (Fieldseth et al. 2025). Dette følges av en diskusjon av hvordan kvalitet, utvikling og fornyelse ser ut fra perspektivet til den kunstproduserende institusjonen, altså Riksteatret.

5.2 Repertoar. Utvikling av kunstnerisk profil og virksomhet

Den kunstneriske profilen til et teater blir synlig gjennom kunstneriske valg – gjennom valg av teatersjef, gjennom valg av kunstnerisk personale i regissører, skuespillere, scenografer og musikere m.fl., og kanskje først og fremst gjennom valg av *repertoar*. Det er hvilke forestillinger og produksjoner et teater setter opp som er ryggraden i deres kunstneriske profil, enten det er snakk om et produserende eller et

programmerende teater. Det er også gjennom valg av repertoar, som først og fremst er teatersjefens ansvar, at en kunstnerisk visjon blir oversatt til kunstnerisk praksis.

Riksteatret har siden oppstarten arbeidet med en viss bredde i repertoaret, og teatret har også hele tiden hatt en ambisjon om å tilby et visst mangfold av forestillinger. Dette blir for eksempel tydelig når man leser teatersjef Fritz von der Lippes oppsummering av Riksteatrets første ti år:

Om repertoaret får andre domme. Vi har spilt klassiske og moderne skuespill. Vi har hatt nye norske og nye utenlandske stykker. Vi har så langt vi evnet gitt av det repertoaret som de faste teatrene har spilt, forestillinger som folk da leser om gjerne vil se. Vi har også gått våre egne veier og funnet frem til ny dramatikk som de faste teatrene ikke har oppført, eller først kom til å spille senere. (von der Lippe 1959, s. 25).

Von der Lippes beskrivelse peker også på en vesentlig endring i Riksteatrets virksomhet fra utgangspunktet, som nevnt innledningsvis. I den første perioden var en viktig del av Riksteatrets formidling å turnere forestillinger som allerede var satt opp av ulike institusjonsteatre, eller *faste* teatre, som von der Lippe skriver. Som et eksempel kan nevnes at i sesongen 1952-53 turnerte Riksteatret med to forestillinger fra Nationaltheatret (Bjørnstjerne Bjørnsons *En fallitt* og Bernard Shaws *Candida*), to forestillinger fra Den Nationale Scene (Strindbergs *Frøken Julie* og Arthur Klæbos *Isflå*), en forestilling fra Det Norske Teatret, en fra Folketeatret, en fra Rogaland Teater, og en fra Centralteatret. I tillegg turnerte Riksteatret med to forestillinger fra den svenske Riksteatern.

Hvis vi hopper mer enn 60 år frem, hvordan kan vi så oppsummere utviklingen av Riksteatrets repertoar i de siste fem-seks årene? I arbeidet med denne gjennomgangen (og evalueringen) har vi blant annet laget en systematisk oversikt over alle produksjoner under Riksteatrets paraply i perioden mellom 2018 og 2023, basert på informasjon i årsmeldingene til teatret. (En forenklet utgave av denne oversikten er gjengitt i vedlegg til rapporten.) Dette inkluderer også digitale produksjoner, som under pandemien også ble en aktuell måte å formidle scenekunst på. Det inkluderer også både egne produksjoner, samproduksjoner, eksterne produksjoner og gjestespill.

Oversikten viser at Riksteatret i perioden 2018-2023 har formidlet 77 ulike produksjoner (basert på tall fra årsmeldingene). Siden noen produksjoner har blitt spilt over ulike sesonger, er det imidlertid noe overlapp og dobbelttelling involvert her. Tallet på unike produksjoner er rundt 60, listet opp i Tabell 5 i alfabetisk rekkefølge uten ytterligere informasjon. Oversikten inkluderer også noen få forestillinger som ble innstilt på grunn av pandemi og tilhørende restriksjoner.

Tabell 5. Alfabetisk liste over Riksteatrets produksjoner (inkludert gjestespill, som er satt i kursiv) i perioden 2018-2023. Kilde: Årsmeldinger fra Riksteatret.

1066: Slaget ved Stamford Bridge	<i>Bartleby</i>	Blokk til blokk
Bukkene Bruse lager rumpebrann	Bølgebrus	<i>Deep Field</i>
Detektimen – en kriminalmusikal	Detektivbyrå nr. 2 – Operasjon teater	Don Quijote
Drømmen om en hvit jul	Eg snakker om det heile tida	En mann ved navn Ove
Fire begravelser og et bryllup	Folk og røvere i Kardemomme by	<i>Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis</i>
Fuglane	Georgs magiske medisin	Gjengangere
<i>Havboka</i> (to ulike produksjoner)	Hedda Gabler	Helt hekta!
Høna, egget og reven	Hør'a, dagbok!	Jacobsen, vær så god!
Jeanne d'Arc	Jungelboken	Karius og Baktus
Klara, villsvinet og den lille musikkfabrikken	Kollaps i kulissene	LIV
Mine venner	Mio, min Mio	Musikkfabrikken
Nei og atter nei	Operasjon Teater	Pang!
Peer Gynt	Prisen	Pust
På havets bunn	Romeo og Julie	<i>Rødlista</i>
<i>Sidespringerne</i>	Stein i lomma	Stormfulle høyder
Sult	Svar på brev frå Helga	Tante Ulrikkes vei
Teaterkonsert Sundfør	Til barnets beste	Tobias og dagen det smalt
Tollak til Ingeborg	Toppa VG-lista	Trollmannen frå Oz
Tung tids tale	<i>Uår av Terje Vigen</i>	Vaffelhjarte
Ved målet	<i>Verda er ein skandale</i>	Verdens nest kuleste forestilling

Det er flere mulige innganger til å beskrive Riksteatrets produksjoner i den aktuelle perioden. Fordelingen mellom egne produksjoner og samproduksjoner og eventuelle gjestespill er et naturlig sted å starte. Som nevnt har Riksteatrets formidling av scenekunst hele tiden bestått av en kombinasjon av produksjoner de står for selv, produksjoner de samarbeider med andre om å utvikle og produksjoner som andre aktører har utviklet.

Fordelingen mellom disse kategoriene har variert noe mellom de aktuelle årene (2018–2023). Samtidig er perioden som helhet preget av det skarpe bruddet som pandemien representerte, som gjør det utfordrende å sammenligne de ulike årenes produksjon og vanskelig å definere hva som er et normalt og hva som er et avvikende år. Hvis vi illustrerer fordelingen mellom ulike produksjoner med repertoaret i 2018, som var et normalt år i den forstand at det ikke var påvirket av pandemi, ser vi at repertoaret besto av fire egne produksjoner (*Trollmannen frå Oz*, *Prisen*, *Stein i lomma* og *Karius og Baktus*), fem samproduksjoner (*Folk og røvere i Kardemomme by*, *Tung tids tale*, *Kollaps i kulissene*, *Georgs magiske medisin*, og *Jacobsen, vær så god!*) og tre eksterne produksjoner (*En mann ved navn Ove*, *På havets bunn* og *Fire begravelser og et bryllup*). (I tillegg ble fire gjestespill fra andre teatre vist på Riksteatrets scene under Heddadagene).

Året etter (2019) var antallet (helt) egne produksjoner kun to, mens i det første etter-pandemiske året, 2022, inkluderte repertoaret sju egne produksjoner. I hele perioden 2018–2023 har antallet samproduksjoner variert mellom fire og sju. Med andre ord er det ikke noen tydelig trend eller utvikling i evalueringsperioden av balansen mellom egenproduksjon og samproduksjon. En markant endring i de siste tre årene av evalueringsperioden (2021–2023), er imidlertid at det ikke er rapportert om noen produksjoner som i sin helhet er produsert/utviklet av andre, slik tilfellet var for de første tre årene.

En annen måte å analysere repertoaret og utviklingen av det på, er gjennom å se på fordelingen av originalskrevet dramatik og produksjoner som er basert på et kjent forelegg (bok, film, TV-serie, dataspill osv.), og tilpasset eller utviklet som scenisk produksjon fra det grunnlaget. Fordelingen vil kunne si noe om hva slags scenekunst som har blitt formidlet av Riksteatret de siste årene. Det overordnede inntrykket fra en gjennomgang av hvilke produksjoner som kan kategoriseres som originalskrevet dramatik og hvilke som er dramatiseringer og tilpasninger, er at det er en relativt jevn og stabil balanse mellom de to kategoriene. I 2018 viser vår oversikt at ti av produksjonene (som inkluderer gjestespill på RTs scene under Heddadagene) kan kategoriseres som originalskrevet dramatik (f.eks. *Prisen*, *Stein i lomma*, *Kollaps i kulissene* og *På havets bunn*). Seks av produksjonene er tilpasninger/adapteringer (f.eks. *En mann ved navn Ove*, *Georgs magiske medisin*, *Havboka* og *Karius og Baktus*). For 2023 er en tilsvarende fordeling åtte originalskrevne forestillinger (bl.a. *Hør'a, dagbok!*, *Musikkfabrikken* og *Gjengangere*) og fem forestillinger med litterære forelegg (bl.a. *Tollak til Ingeborg*, *Nei og atter nei* og *Stormfulle høyder*).

Blant de originalskrevne sceneforestillingene – hvor mange av disse var av nyere dato og hvor mange av disse igjen var norske? Et svar på disse spørsmålene peker i retning av hvorvidt ny norsk dramatik har blitt inkludert i repertoarleggingen til Riksteatret. Også på dette parameteret er det en viss balanse og ingen

entydig utvikling i den ene eller andre retningen. Blant de ti originalskrevne forestillingene i 2018 hadde fem av dem hatt urpremiere etter 2010, og tre av disse igjen hadde norsk opphav (*Jacobsen, vær så god!*, *På havets bunn* og *Fire begravelser og et bryllup*). I 2022 hadde tre av sju originalskrevne forestillinger hatt urpremiere etter 2010, og to av disse var norske. For det siste året i evalueringsperioden, 2023, var tallet på originalforestillinger med nyere urpremiere fem av åtte, og alle disse var norske (*Bølgebrus*, *Hør'a dagbok!*, *Detektiven - en kriminalmusikal*, *Musikkfabrikken* og *Drømmen om en hvit jul*).

Om vi skal oppsummere denne relativt deskriptive gjennomgangen av Riksteatrets repertoar de siste femseks årene, ser vi for det første at pandemien nødvendigvis også preget muligheten til å formidle og turnere scenekunst. Særlig i denne perioden, men også etterpå, gjennomførte Riksteatret flere digitale forestillinger. I 2020 ble både *Gjengangere*, *Havboka* og *1066: Slaget ved Stamford Bridge* vist digitalt. De to første ble formidlet via Applaus Scene¹⁷, som er en strømmepattform for teater, og den siste ble strømmet på Vierlive,¹⁸ som også er en live-strømmetjeneste. Med andre ord benyttet Riksteatret pandemien til å prøve ut nye formidlingsformer.

Når det gjelder samproduksjoner i perioden mellom 2018 og 2023 har det vært relativt stabilt, mens det i andre del av perioden ikke rapporteres om produksjoner som i sin helhet er produsert av andre. Det er også en balanse i hele perioden mellom originalskrevet dramatikk og tilpasninger/adapsjoner. På spørsmålet om ny norsk dramatikk er inkludert i repertoaret er det også et ganske stabilt bilde, med et visst unntak av 2023, som nevnt ovenfor. Samlet sett kan vi si at repertoaret viser en viss variasjon innenfor en ganske stabil ramme. Det som i *liten* grad er inkludert i repertoaret i den aktuelle perioden, er danseforestillinger, figurteater, og forestillinger som går utenfor det etablerte fullskala- og/eller scene-sal-formatet, sett bort fra de digitale forestillingene.

Hvilke synspunkt finner vi ellers i våre data om Riksteatrets repertoar og utviklingen av dette? Som vi så i kapittel 4, uttaler spillestedene seg svært positivt om kvaliteten på Riksteatrets repertoar. 50 prosent av dem vurderer Riksteatrets repertoar som «svært godt», og 45 prosent vurderer det som «godt». Fem prosent svarer «verken eller», og ingen svarer «dårlig» eller «svært dårlig». De åpne svarene på dette spørsmålet legger blant annet vekt på at Riksteatret har en god blanding av dagsaktuelle temaer, klassikere, nye stykker og familieforestillinger. Det legges også vekt på at Riksteatret tilpasser sitt repertoar til ulike publikumsgrupper, for eksempel gjennom bredere og mer populære barneforestillinger og noe smalere forestillinger for voksne.

En av de mest positive respondentene i spillestedsurveyen sier dette:

Det er jevnt over veldig høy kvalitet på forestillingene som kommer fra RT. Dette vet publikum også, og de prioriterer å se forestillingene fra RT. Repertoaret er variert og har de siste årene blitt ennå mer "moderne" og imøtekommende for å tiltrekke seg nye publikummere og følge med i tiden. I tillegg har de stykker tilpasset et publikum

¹⁷ Applaus Scene, <https://applausscene.no/>

¹⁸ Vierlive, <https://vier.live/no>

som er et mer typisk teaterpublikum (som benytter seg av teatertilbud andre steder i landet også). Vi er veldig fornøyde med repertoaret fra RT.

En av de respondentene som ser muligheter til forbedringer sier dette:

Godt og variert program har det vært, vi ønsker oss selvfølgelig enda mer til de mindre spillestedene og ser at de større stedene som allerede har et variert og stort sceneprogram fra før får enda flere produksjoner enn vi som ikke har så stort program fra før får tilbud om. Dette mener vi er veldig uheldig, det burde vært motsatt prioritering. De mindre stedene som klarer å programmere lite selv, burde hatt flere produksjoner enn de som har stort program fra før.

Med dette peker hen på en generell utfordring for forholdet mellom turnevirksomhet og repertoar for Riksteatret – i hvor stor grad skal innretningen på tilbudet forholde seg til det eksisterende scenekunstsilbudet på spillestedene? Som vi så er tilpasning til spillested satt opp som et eget resultatmål. Vi kommer tilbake til en diskusjon av dette spørsmålet i neste kapittel.

Våre informanter har ulike synspunkt på kvaliteten og utviklingen av Riksteatrets repertoar. En informant med lang erfaring fra det norske scenekunstheltet, fremhever at kvaliteten til Riksteatrets repertoar må vurderes *relativt*:

Jeg synes at det er viktig at det som man kaller kvalitetsvurdering i hvert enkelt prosjekt, altså at kunstnerisk kvalitet også blir vurdert ut ifra hvilket publikum det er tiltenkt. Altså hvilken kvalitet representerer det for den det publikummet som det er tiltenkt? Og der er det forskjell på by og land igjen da, ikke sant? Et nisjepublikum kontra et bredere publikum som kanskje er mindre vant til å gå i teater, mindre vant til å se scenekunst som kanskje må introduseres på en litt annen måte. (Inf. 9)

Samme informant opplever at den generelle kvaliteten på repertoaret til Riksteatret er god, og hen trekker frem en av teatersjefene som særlig heldig med kombinasjonen av fornying og publikumsappell: «Da var det Ellen Horn som var teatersjef, og hun synes jeg ble egentlig at den teatersjefen som har greid i størst grad å kombinere kunstnerisk spennende repertoar med stor appell» (Inf. 9). En annen informant fra regionteaterfeltet har en mer tilbakeholden vurdering av Riksteatrets repertoar:

Jeg har vært ganske kritisk til mange av de tingene de har sendt rundt. Jeg synes ikke det har holdt det helt mål. Også fordi at jeg tenker at Riksteateret bør ha som mål å være med og fornye scenekunsten. Siden det er det eneste teateret (...) som turnerer hele landet» (Inf. 11).

Samme informant mener også å se at Riksteatrets repertoar og deres *fullskalaproduksjoner* ligner på det mange andre etablerte teatre produserer. Hen får støtte i dette synet fra en annen informant i samme felt, som samtidig peker på en begrenset kunstnerisk variasjon i *hele* det norske institusjonelle scenekunstheltet:

Hvis jeg hadde lagt fram alle repertoarene til alle norske teatre foran deg uten at du visste hvilke teater som var avsender, så hadde du antageligvis bare klart å plukke ut ett eller to og det er fordi de spiller på nynorsk, og det er Det Norske Teatret, og Det Vestnorske i Bergen. (Inf. 8)

For denne informanten er dette et resultat av at krav til inntjening legger begrensninger på evnen til å ta kunstnerisk risiko.

Vurdering av repertoar handler for mange om det preget ulike teatersjefer har satt på repertoaret, slik blant annet informanten ovenfor vurderte Ellen Horns repertoarlegging. Det er også en tydelig forventning til at en teatersjef aktivt skal sette sitt preg på repertoaret. Denne forventningen reflekteres også i teatersjefenes ambisjon om en gjennomført kunstnerisk profil. En tidligere teatersjef sier f.eks.: «Så det var en klar repertoaridentitet, eller repertoarprofil, som jeg ikke vet i hvilken grad var gyldig før meg, og heller ikke etter meg» (Inf. 1).

På spørsmålet om kunstnerisk profil på og utvikling av repertoaret, er det en informant fra Riksteatret som formidler en viss selvkritikk på vegne av egen institusjon:

Riksteatret har alltid hatt veldig høy måloppnåelse når det gjelder kvalitet med hensyn til profesjonalitet, fagkompetanse og erfaring. Det er ansatt erfarne, faglig dyktige og kompetente mennesker på alle nivåer av organisasjonen. Når det kommer til fornyelse, så opplever jeg ikke at Riksteatret har drevet med det i så stor grad. (Inf. 2)

Samme informant sier samtidig at *noen* teatersjefer har tatt risiko, og har lyktes med å drive med fornying i enkeltprosjekter.

5.3 Kvalitet i produksjon og formidling

Den viktigste kilden til vurdering av kvaliteten til Riksteatrets scenekunstproduksjon og -formidling i denne rapporten, er det tidligere omtalte kunstfaglige panelets evaluering av Riksteatret. Vi gjengir hovedpunktene fra den evalueringen nedenfor. Samtidig finnes det også enkelte andre kilder som uttaler seg om hvordan de oppfatter kvaliteten på Riksteatrets forestillinger, og vi skal kort gjengi noen av disse synspunktene før evalueringens innhold blir gjengitt.

Den første av disse kildene er de svarene som ble gitt av spillestedene i den spørreundersøkelsen som de besvarte (jf. kap. 4.2). Som vist ovenfor, var spillestedene fornøyd, og til dels *svært* fornøyd med det repertoaret som de ble tilbudt som en del av Riksteatrets turnesløyfer. Det er et lignende mønster som viser seg i svarene på spørsmålet «Hvordan vil du vurdere kvaliteten på forestillingene fra Riksteatret?». På dette spørsmålet svarte så mye som 80 prosent «Svært god», mens de resterende 20 prosent svarte «God». Med andre ord var det ingen av respondentene som brukte alternativene «Verken eller», «Dårlig», eller «Svært dårlig». Dette inntrykket gjenspeiles også i de åpne svarene, der vi for eksempel kan lese at «Riksteatret er kvalitet. Alt som leveres der i svært høy klasse. Jeg har høye forventninger, men blir likevel ofte imponert» og «Alltid fantastiske kvalitet. Dette kommenterer også vårt publikum.» Noen påpeker også at ikke absolutt alt er på samme nivå: «Enkelte produksjoner holder skyhøy kvalitet, mens andre ikke treffer helt. Men det er flere gode enn dårlige forestillinger.»

Som flere av de informantene som ble sitert under gjennomgangen av repertoar ovenfor viser, finnes det også andre, mer tilbakeholdne vurderinger av Riksteatrets kvalitet i scenekunstheltet. Som vi skal se, har også det kunstfaglige panelet en mer sammensatt vurdering av repertoar og kunstnerisk fornyelse i Riksteatrets virksomhet.

5.3.1 Hovedpunkter fra panelets evaluering av Riksteatret

Det har, som nevnt, parallelt med arbeidet med denne gjennomgangen foregått et arbeid med en evaluering av Riksteatret (Fieldseth et al. 2025, jf. kap. 1.2.4). Denne evalueringen hadde som sitt primære mandat å vurdere kunstnerisk kvalitet og utvikling, samt vurdere målet om effektiv ressursutnyttelse. Her skal vi gjengi hovedpunktene fra panelets evaluering av Riksteatret. De er gjengitt som direkte sitat, og vi gjengir utvalgte avsnitt i sin helhet, der panelet formidler overordnede beskrivelser og vurderinger.

Om evalueringens mandat

«Denne evalueringen skal besvare et spørsmål om i hvilken grad Riksteatret innfrir de overordnede scenekunstpolitiske målene, målene for virksomheten og kravene til effektiv ressursbruk. Det er kunstnerisk kvalitet og effektiv ressursutnyttelse som først og fremst står i fokus.

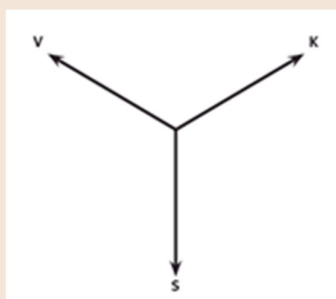
Nettopp fordi Riksteatret ikke skal arbeide med utgangspunkt i eget ensemble, står teatret fritt til å velge mellom ulike produksjons- og samarbeidsformer og sceniske uttrykksformer og teatret står fritt til å bestemme hvilke kunstneriske lag som skal engasjeres. Disse frihetene rammes inn av de overordnede scenekunstpolitiske målene i tildelingsbrevet. En annen forutsetning som spiller inn, er at Riksteatrets scene i Nydalen skal brukes.

Dette gir et handlingsrom som kan brukes på forskjellige måter. Panelet har vært opptatt av å sette oss inn i hvilket handlingsrom Riksteatret har definert for seg selv og hva det fylles med. Vi har også vært opptatt av hva som derigjennom velges bort eller nedprioriteres, ikke minst når det gjelder valg som har vært prioritert tidligere eller som eksplisitt omtales i Riksteatrets egnevaluering.»

Om Ønskekvistmodellen

«Ønskekvistmodellen [se Figur 11], ble opprinnelig utviklet i Danmark for å måle kunstnerisk kvalitet innenfor scenekunst (Langsted et al. 2004). Modellen ble av de tre danske forskerne som sto bak den beskrevet som et «samtalerum, hvor der på en struktureret måte kan føres dialog om kunstnerisk kvalitet og om de elementer, denne kvalitet består av» (Langsted et al. 2004, s. 7). Dette samtalerommet struktureres rundt tre hovedelementer i kvaliteten ved scenekunsten – vilje, evne og relevans (opprinnelig: villen, kunnen og skullen). Kunsten skal med andre ord ville noe (kunstnerisk engasjement), kunne noe (kunstneriske

evner) og skulle noe (bety noe for noen). Styrken i og forholdet mellom disse tre elementene illustreres med lengden på tre akser, som til sammen danner en ønskevist-figur:



Figur 11. Ønskevistmodellens tre grener: Villen, Kunnen, Skullen.

Samtidig fanger ikke modellen de delene av scenekunstproduksjon som handler om å utnytte ressurser på en best mulig måte, siden den er eksplisitt ikke-kvantitativ (Langsted et al. 2004, s. 143). Det gjør at denne evalueringen også inkluderer en metode for å vurdere ressursutnyttelse og resultater. Dette innebærer blant annet at vi gjennomfører en systematisk gjennomgang av tre elementer: mål, resultater og ressursbruk. I denne sammenhengen krever den sammensatte evalueringen en særlig tilpasning for å ta høyde for den både komplekse og omdiskuterte sammenheng mellom kunstnerisk kvalitet og effektiv ressursbruk. Det vil si at vi vil både diskutere 1) det mer allmenne forholdet mellom mål, resultater og ressursbruk og 2) forholdet mellom ressursbruk og kunstnerisk kvalitet.

Med utgangspunkt i kjernebegrepene *vilje*, *evne* og *relevans* skal modellen gjøre det mulig å drøfte forskjellige prosesser og elementer knyttet til både enkeltforestillinger og virksomheten som helhet.

Vilje er relatert til institusjonens kunstneriske visjoner og ambisjoner, engasjement og kommunikasjon. Det kan også si noe om kunstnerisk egenart og forankring knyttet både til enkeltforestillinger og repertoarvalg. På et mer overordnet nivå inkluderer det institusjonens forståelse av rolle og samfunnsoppdrag som panelet mener er premissgivende for hvordan institusjonen handler.

Evne handler langt på vei om interne forhold, kompetanser og hvordan det legges til rette for kunsten som skal lages og spilles. Det gjelder blant annet hvilke kunstneriske og produksjonsmessige valg som tas, og hvilke kunstneriske og produksjonsmessige ressurser, evner og ferdigheter som stilles til rådighet for å realisere visjonene for så vel enkeltforestillingerne som institusjonen som helhet.

Relevans sier noe om hvordan institusjonen forholder seg til samtiden og publikum og hvordan dette kommer til uttrykk, for eksempel gjennom samarbeid, repertoar, turnévalg og publikumsarbeid m.m.

Relevans handler også om hvilke kunstneriske fellesskap Riksteatret forholder seg til og hvilke erfaringer teatret ønsker å legge til rette for gjennom repertoaret og valg av spillesteder.»

«Samlet sett viser denne gjennomgangen at Riksteatret jobber systematisk med sin ressursutnyttelse. Analysen av inntekter, kostnader og produksjonsvolum viser at teateret har håndtert utfordringer knyttet til økonomiske rammer og eksterne faktorer, som pandemiens innvirkning, på en realistisk måte. Selv om perioden 2018–2023 har vært preget av økonomiske svingninger og redusert publikumsoppslutning etter pandemien, tyder både tallgrunnlaget og Riksteatrets egne vurderinger på at institusjonen har hatt en bevisst og strategisk tilnærming til ressursbruk. Gjennom produksjonsmodellen, kontinuerlig evaluering av driftskostnader og en aktiv styring av turnévirkksomheten, fremstår Riksteatret som en institusjon som arbeider målrettet for å optimalisere bruken av tilgjengelige midler. Vi vil i kapittel 5 vurdere mer helhetlig hvordan Riksteatrets bruk av tilgjengelige midler kan sees i sammenheng med organisatorisk strukturering og effektivitet, som også inkluderer målene om det kunstneriske oppdraget.»

Om repertoarvalg

«I perioden etter 2020 ser det ut til å være en større vektlegging av nyskrevet materiale og dramatiseringer av eksisterende, særlig litterære, forelegg av nyere dato, selv om det også finnes innslag av klassisk dramatik. Gjennomgående merker panelet en tendens til å bygge repertoaret rundt navn (for eksempel *LIV*, *Teaterkonsert Sundfør, Jacobsen, vær så god!*) og forelegg (for eksempel *Detektivbyrå nr. 2 – Operasjon teater*, *Havboka*, *Stormfulle høyder*, *Bare Elling* og *Fantorangen*) som publikum antas å kjenne til.

Dette kan sies å reflektere den generelle tendensen i institusjonsteaterfeltet de siste 10 år, med stort fokus på å tilrettelegge litterære verk for scenen. Særlig preger dette forestillinger rettet mot barn og unge. I årene 2018 til 2021 er kun tre av totalt 14 produksjoner rettet mot barn og unge basert på nyskrevet materiale (*På havets bunn* (2018), *Høna, egget og reven* (2021) og *Tobias og dagen det smalt* (2021)). I 2023 ser man imidlertid resultatet av RiksPitch, teaterets satsing på nye produksjonsideer lansert i 2021. To av produksjonene rettet mot den unge målgruppen er dette året basert på nyskrevet materiale, og en produksjon, *Hør'a, dagbok*, som også er et resultat av RiksPitch, er en bearbeidelse av en barnebok. Det er også verdt å merke seg at både *Bølgebrus* og *Hør'a, dagbok* fra dette året, samt *Tobias og dagen det smalt* fra 2021, produseres i samarbeid med Hålogaland Teater.»

«Nøst opprettet ordningen RiksPitch, en “ny arena for idéutveksling med åpen dialog mellom morgendagens skapende kunstnere og institusjoner med forskjellig programprofil”, hvor kunstnere/idéinnehavere kunne sende inn sine forestillingsforslag. Dette ble gjennomført første gang i 2021, og Riksteatret fikk inn 267 forslag - hvor 12 av disse ble invitert til å presentere sine ideer. Presentasjonen ble gjort under festivalen Heddadagene samme år, og i tillegg til Riksteatret var landets øvrige produserende teatre invitert. Panelet vil anerkjenne det kunstneriske potensialet i satsingen og det ser ut til å ha hatt repertoarmessige konsekvenser som utvider Riksteaterets kunstneriske bredde og bidrar til at et større mangfold av historier og

virkeligheter reflekteres på scenen. Som pekt på har satsingen hatt særlig stor konsekvens for teaterets repertoar rettet mot barn og unge, men panelet opplever også *Per Hansen - en trofast mann* som en særlig vellykket og viktig satsing. Stykket ble foreslått gjennom RiksPitch i 2021, og er eneste produksjon i evalueringsperioden som er skrevet av en samisk dramatiker, og en av svært få ganger Riksteatrets repertoar har reflektert samisk ståsted og virkelighet. Teksten ble også kåret til vinner av Den nasjonale Ibsenprisen i 2025.

Samtidig som RiksPitch har vært viktig for teaterets repertoar og evne til nyskaping, merker panelet seg at det også kan synes som eneste “vei inn” for dramatikere og verk som representerer minoritetsposisjoner og -erfaringer, samt kunstnere utenfor teatersjefens nettverk. Panelet spør seg derfor om det nasjonale oppdraget og opplevelsen av å måtte treffe “hele landet” har bidratt til at teateret i så stor grad har bygget sitt repertoar ut fra et normativt ståsted som sentrerer majoritetserfaringer. Panelet merker seg at det i evalueringsperioden er svært få produksjoner som kan sies å reflektere andre kulturelle ståsted og erfaringer enn majoritetserfaringer.»

«Samlet sett opplever panelet teaterets repertoarpolitikk i evalueringsperioden som relativt trygg og uten stor kunstnerisk risiko. Samtidig anerkjenner panelet at samarbeidene med det frie feltet har vært kunstnerisk vellykket og bidratt til større bredde i repertoaret både kunstnerisk og formatmessig. Det samme må kunne sies om RiksPitch, som siden 2021 har brakt både nye historier og kulturelle perspektiv inn i teaterets repertoar. Med Ønskevistmodellens tre begreper kan vi si at RiksPitch og de overnevnte samarbeidene viser en økende vilje til å tenke nytt på hva som skaper relevans både kunstnerisk og for publikum. Samtidig er det grunn til å spørre om det finnes noen mekanismer eller vaner hos Riksteatret som forsinke eller vanskeliggjør denne utviklingen. Panelet finner det i hvert fall betimelig å sette fokus på at et teater med et så omfattende nasjonalt mandat, og en så tydelig selvforståelse som “Hele landets teater” i så liten grad faktisk har klart å reflektere “hele landet” gjennom sine repertoarvalg.»

Om produksjon, produksjonsmodellen m.m.

«Riksteatret er godt rigget for det teaterfaglige håndverket og logistikken som trengs for å være et effektivt, produserende turnéteater som skal rekke over store geografiske områder. På dette punktet utmerker teateret seg med profesjonalitet, spisskompetanse og stor gjennomføringsevne. Det er utviklet og innarbeidet en produksjonsmodell som muliggjør et mest mulig omforent utgangspunkt, effektivitet, tidsmessig involvering av de ulike rollene og avdelingene, samt sjekkpunkter underveis i produksjonsprosessen. Produksjonsmodellen er åpenbart et nyttig verktøy for et teater med komplekse planleggingsbehov og samarbeid, og som er avhengig av framdrift for å overholde avtaler med spillestedene. Panelet vil også trekke fram teatersjefens arbeid med å innføre en mer fleksibel tilnærming til prøvetid. Dette er en positiv utvikling som tar hensyn til behovene til den enkelte produksjonen og er egnet til å styrke kunstnerisk kvalitet.»

«Produksjonsmodellen kan underbygge det logistiske systemet ved å sikre trinnene i en prosess og framdrift, men ikke kunstnerisk kvalitet. Det er dermed verdt å spørre om produksjonsmodellen, som framstår strømlinjeformet, er egnet til å legge til rette for kunstneriske prosesser som kan frambringe forestillinger på nye måter og innenfor andre forestillingsformater enn hovedsceneformatet. Er modellen fleksibel nok til å la Riksteatret dyrke fram prosjekter som skaper kunstnerisk fornyelse og utvikling, for eksempel gjennom forestillinger som endrer på relasjonen mellom scene og sal eller tar i bruk andre typer scenerom? Mens produksjonsmodellen på den ene siden kan sies å være et godt eksempel på Riksteatrets evne som produserende turnéteater, er det ikke gitt at den underbygger den kunstneriske viljen eller fører til kunstproduksjon som oppleves relevant.

Det finnes imidlertid eksempler på mindre allmennkjente, men like fullt kunstnerisk anerkjente forestillinger som Riksteatret har inkludert i repertoaret, som allerede nevnte *Bølgebrus* (2023), *Tobias og dagen det smalt* (2021) og konsertforestillingen *Blokk til Blokk* (2020).

På bakgrunn av slike eksempler er det grunn til å spørre hvorfor Riksteatret fremstår tilbakeholden med å inkludere produksjoner laget av selvstendige scenekunstgrupper i repertoaret. Mange av disse kompaniene lager forestillinger i turnébart format og de arbeider innenfor en stor spennvidde av uttrykksformer og tematikker. Datamaterialet gir imidlertid i noen grad inntrykk av at slike turnésamarbeid snarere er unntaket enn regelen, og at disse produksjonene ofte anses som for «smale» til å spille på Riksteatrets spillesteder. Dette tyder på at Riksteatret i for liten grad bruker *evnen*, altså spisskompetansen på kompleks planlegging og turné, til å åpne for turnésamarbeid med uavhengige scenekunstnere og kompanier, eller for så vidt andre institusjoner, som kunne ha styrket teatrets kunstneriske ambisjoner (*vilje*) og *relevansen* av repertoaret ved å nå fram til et sammensatt publikum med ulike interesser.»

«Denne utviklingen har medført at teatersjefen er den eneste ansatte med formell kunstfaglig kompetanse, hvis vi ser bort fra de spesialiserte, teaterfaglige stillingene på verkstedet. Der de fleste institusjonene har et dramaturgiat eller en dramaturg som bidrar til å sikre en flerstemmig, kunstnerisk fundert diskusjon av repertoar, kunstneriske lag og trolig også ulike måter å forstå relevansen av disse valgene, er dette ikke tilfellet hos Riksteatret. Det kan også tenkes at dramaturger eller kunstfaglige ansatte med en lignende erfaringsbakgrunn vil kunne styrke den kunstneriske dialogen opp mot produksjonene på en annen måte enn produsentene. Gitt kompleksiteten i Riksteatrets mandat er dette en sårbarhet som panelet mener bør problematiseres. Det er grunn til å spørre om ikke et sterkere kunstfaglig apparat i institusjonen vil kunne styrke den kunstneriske samtalen internt og virksomhetens kunstneriske utvikling og fornyelse med hensyn til repertoarvalg og publikumsutvikling.»

«Panelet vil berømme Riksteatret for å inkludere levende musikk på scenen, i en tid hvor panelet ser en generell dreining i scenekunstheltet mot bruk av innspilt musikk fremfor levende musikere. Ettersom Riksteatret produserer forestillinger med begrenset ensemble, blir musikeren på scenen også en sparringspartner for utøverne. I de forestillingene panelet har sett, har musikken hatt en dramaturgisk funksjon som

medforteller og stemningsforsterker. Det har også vært en satsing på større bruk av koreograf i tillegg til regissør på mange av produksjonene. *Prima Facie* er et eksempel på at koreografien integreres i utøverens uttrykk, og at det koreografiske og dramaturgiske samspillet mellom utøver og musiker fungerer godt.»

«Det er panelets inntrykk at Riksteatret programmerer med hensyn til formidling av historier og innhold. Bruken av kjent forelegg kan være et virkemiddel for å gjøre Relevans-grenen lengre, men det forkorter samtidig Vilje-grenen gjennom det panelet observerer som et noe begrenset dramaturgisk og formatmessig mangfold i repertoaret. Samlet gir dette et inntrykk av et repertoar med lite kunstnerisk risiko.

I kjølvannet av pandemien har det vært en dreining mot det som er blitt omtalt som et tryggere eller mer konservativt repertoar, noe panelet mener også stemmer med Riksteatrets repertoar i evalueringsperioden.

Panelet har i denne evalueringen tatt for seg teaterets kunstneriske prioriteringer og sett disse opp mot både Ønskekvistmodellens begreper om evne, vilje og relevans, og evalueringens hovedmål. Panelet har også forsøkt å se på teaterets kunstneriske praksis i relasjon til utviklingen i det øvrige scenekunstheltet, som en del av vurderingen av relevans. Avslutningsvis vil panelet se nærmere på Riksteatrets kunstneriske utvikling og mulige handlingsrom.»

«Panelet mener det er grunnlag for å peke på to sentrale forhold som gjennomgående preger teaterets handlingsrom slik Riksteatret selv ser ut til å definere det. Det første forholdet er en kombinasjon av det vi oppfatter som en noe rigid tolkning av Kultur- og likestillingsdepartementets forventninger til teaterets virksomhet og måloppnåelse, sammen med en strømlinjeformet produksjonsmodell. Det andre forholdet er teaterets etablerte oppfatning av den kunstneriske kapasiteten og interessen til publikum utenfor de store byene.

Panelet spør om Riksteatret har et større kunstnerisk handlingsrom enn hva som brukes i dag. I det følgende vil dette drøftes ved å se nærmere på publikum, lokal forankring og relevans og til slutt hvilke andre muligheter som finnes.

Panelet opplever at teateret i sin egnevaluering og omtale i liten grad reflekterer rundt egen situering i et bredt scenekunstlandskap, som i dag er betydelig mer omfattende og mangefasettert enn for bare 20-30 år siden. At tilgangen på både fri og institusjonell scenekunst i dag er mer utbredt enn tidligere, synes ikke å prege eller utfordre teaterets forståelse av egen rolle ute i regionene, eller påvirke teaterets oppfatning av publikums kapasitet og erfaring i møte med scenekunst. Panelet har inntrykk av at det finnes en etablert oppfatning av hva publikum vil ha, og at dette kan komme i veien for kunstnerisk utvikling og fornyelse av repertoaret.»

«Egenevalueringen gir inntrykk av at Riksteatret ser at det hadde styrket kvaliteten på formidlingen dersom turnétilbudet ble målrettet i større grad enn i dag. Dette er panelet enig i. Av datamaterialet fremgår det at Riksteatret gjennomgående har lagt vekt på en modell som innebærer å spille én forestilling per spillested og produsere i storsceneformat for å nå et størst mulig publikum på hvert turnéstopp. Det kommer

samtidig fram i intervjuet med teatersjefen at det å lage store utendørs- eller vandreforestillinger har vært til vurdering, men ble skrinlagt på grunn av tidligere dårlige erfaringer og økonomiske etterspill. Her ser panelet en diskrepans mellom den interne viljen - Riksteatret gir uttrykk for å ville produsere i flere former - og den viljen som kommer til uttrykk gjennom repertoaret.»

Panelets hovedinntrykk

«Hovedinntrykket til panelet er at det finnes et uutnyttet kunstnerisk handlingsrom til å velge et repertoar med en større grad av uttrykksbredde, kunstnerisk særpreg og nyansert refleksjon om egen samtid, enn tilfellet er med repertoaret i evalueringsperioden. Panelet konstaterer at formuleringene i de senere årenes tildelingsbrev er ganske åpne, noe som burde tilsi at det finnes et større handlingsrom enn hva teateret legger til grunn. Hvorvidt styringssignalene Riksteatret viser til er reelle eller uttrykk for Riksteatrets tolkning av eiers forventninger er vanskelig å få grep om, blant annet fordi uttalelsene som er framsatt i egnevalueringen og intervjuene er noe sprikende. Panelet har for eksempel savnet konsistente argumenter for å prioritere ned eller bort danseforestillinger.»

«At Riksteatret har behov for et repertoar som balanserer mellom produksjoner teateret tror vil treffe publikum bredt og produksjoner som ikke anses som like trygge satsinger, er forståelig. Men vi spør oss om Riksteatret ikke er i overkant forsiktig i tilnærmingen til hva som gir balanse. Kan en forestille seg en programmering som utvider dette spennet? Når Riksteatret ser ut til å nyte så stor tillit som det gjør (uttrykkes blant annet i siste spillestedsundersøkelse), lurar vi på om ikke teateret har et større kunstnerisk handlingsrom enn hittil er brukt.»

«Riksteatrets produksjoner preges jevnt over av profesjonalitet og holder faglig høy kvalitet. De viser dermed en stor grad av evne slik den beskrives i Ønskekvistmodellen. Imidlertid mener panelet at teateret i liten grad bidrar til kunstnerisk utvikling og fornyelse gjennom valg av repertoar og kunstneriske lag, særlig i lys av utviklingen i det øvrige scenekunstheltet, noe som innebærer en lavere, eller vekslende, grad av vilje og relevans. Selv om evalueringen løfter fram flere gode eksempler på initiativ og prosjekter, deriblant RiksPitch og billettordninger, er det panelets vurdering at Riksteatrets fortolkning av sitt mandat som nasjonalt turnéteater er moden for bearbeiding.

I kapittel 4 [i evalueringsrapporten] er Riksteatrets kunstneriske virksomhet vurdert. Evalueringen anerkjenner også i dette kapittelet at Riksteatret fremstår som godt rigget for logistikken som kreves for å være et effektivt, produserende turnéteater. Dette innebærer organisasjonen i og for seg, men også de relasjonene, prosedyrene og systemene som er opparbeidet for gjennomføring av forestillinger på de mange spillestedene. Riksteateret har sterke administrative styringsmekanismer gjennom sin eierstyring, organisasjonsstruktur, interne retningslinjer og systemer. Dette tydeliggjøres, for eksempel, gjennom den sterke rollen til produksjonsmodellen. Planleggingen og målsettingen av prosjekter, turneer og Riksteatrets formål i sin helhet ser ut til å bygge på en tydelig systematikk, og som krever bestemte tilpasninger i alle deler av et

prosjekt. Den systematiske tilnærmingen til planlegging og gjennomføring av prosjekter fremstår å ha høy profesjonalitet og være grundig innarbeidet på alle nivå i teatret og panelet vil understreke at vi anerkjenner at et verktøy som produksjonsmodellen gir forutsigbarhet og muligheter til å kontrollere et svært kompleks teater og dermed har svært mange positive sider ved seg.

Panelets hovedinntrykk [...] er likevel at det finnes et uutnyttet kunstnerisk handlingsrom til å velge repertoar med en større grad av uttrykksbredde, kunstnerisk særpreg og nyansert refleksjon om egen samtid. Det er med andre ord panelets anbefaling at Riksteatret forsøker å åpne opp det kunstneriske handlingsrommet og stiller seg spørsmål ved hvordan strukturer, systemer og målsettinger kan forstås, justeres og tilpasses for å oppnå dette. Balansert ressursbruk, kombinert med strategiske satsinger på kunstnerisk utvikling, vurderes som sentralt for Riksteatrets videre utvikling. For å få til dette, mener panelet det kan være nyttig å sette søkelys på hvordan man kritisk kan reflektere rundt sine målsettinger. Dersom man har refleksjonsrom der det åpnes bevisst for å kritisk reflektere hvilke logikker som driver beslutningene, teknisk-administrative eller kunstnerisk fornyelse og utvikling (for å prøve å tydeliggjøre en mulig dikotomi), og i sterkere grad opprette rom for å utfordre spenningene mellom disse, kan Riksteatret opparbeide en ytterligere systematikk og kompetanse på å hele tiden utfordre balansen mellom det strukturelle og kunstneriske fornyende. Dette kan få konsekvenser for både langsiktig og kortsiktig planlegging, økonomiske og budsjettmessige prioriteringer, forståelsen av målstrukturer og sammensetningen av de administrative strukturene helt fra styret til de enkelte organisasjonsenheter.

Riksteatret har mulighet til å lære ytterligere av prosjekter de selv oppgir har utfordret sin egen arbeidsmodell. Et eksempel, som vi nevner i kapittel 4, er produksjonen *Bølgebrus*. Riksteatret opplyser i egevalueeringen at de hadde gode erfaringer med denne, men at det likevel ble ansett som risikabelt. Denne produksjonen kan være et eksempel på noe som kan benyttes som et case for intern læring ved å utfordre sin egen forståelse av risiko og mulighetene man har for å utfordre etablerte strukturer og arbeidsmåter.»

Ønsker man å lese ekspertpanelets vurderinger i sin helhet, ligger rapporten (Fieldseth et al. 2025) tilgjengelig på Telemarksforsknings nettsider.¹⁹

5.4 Kunstnerisk ledelse og kunstneriske valg

Kvalitet og kunstnerisk fornyelse vil nødvendigvis se annerledes ut og vurderes forskjellig fra ulike ståsteder. I denne avsluttende delen av kapitlet skal vi se nærmere på hvordan disse faktorene kan vurderes fra Riksteatrets perspektiv – med andre ord hvordan kunstnerisk ledelse og kunstneriske valg fra teaterets egen side legger et grunnlag for kvalitet og fornyelse. De viktigste kildene til denne diskusjonen er intervjuer med og egevaluering fra ansatte i Riksteatret, men vi inkluderer også andre kilder.

¹⁹ Se <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/>

Kunstnerisk ledelse og kunstneriske valg er for det første forankret i ulike formuleringer av (kunstneriske) visjoner. Dette gjelder for den enkelte teatersjef, som den øverste kunstneriske ansvarlige. I den produksjonsmodellen som Riksteatret organiserer arbeidet etter, er det også formulert visjoner for hver enkelt forestilling.

Hvorvidt teatersjefene ved Riksteatret har formulert eksplisitte visjonsformuleringer har variert. En tidligere teatersjef formulerte sin visjon for teatret som «Det beste for de fleste». (Dette diskuteres nærmere i kap. 6). Den nylig avtroppede teatersjefen forklarer sin visjon som et ønske om å gjøre Riksteatret mer relevant og mer kunstnerisk tydelig, og også om å nå barn og unge med *nytt* teater. Den påtroppende teatersjefen har formulert en serie med punkter som beskriver sin kunstneriske ambisjon med teatret. Disse er også gjengitt teatrets egevaluering (jf. kap. 2). Der finner vi denne listen over foreslåtte grunnsetninger for nylig påtroppet teatersjef:

- Vi skal skape nye historier foran å prioritere klassikere
- Vi skal etterstrebe et strukturelt mangfold på teatret
- Vi skal prioritere samarbeid med kvenske, samiske og skogfinske institusjoner
- Vi skal bidra til klimavennlige løsninger i teaterproduksjon og drift og løfte tema rundt sosial bærekraft i vårt arbeid
- Vi skal produsere barneforestillinger og ungdomsforestillinger som skal spilles GRATIS og på DAGTID i skoletiden – og denne gruppen skal prioriteres!
- Vi skal ha flere urpremierer enn premierer
- Vi skal prioritere norsk og nordisk dramatikk og være tilgjengelig for samarbeid på minoritets-språk
- Når vi dramatiserer bøker, må relevansen og aktualiteten være høy
- Vi skal presentere en bred scenekunstsjanger som også kan være sjangeroverskridende
- Vi skal spille på scener som passer til forestillingens format og publikumsdemografi
- Dersom vi produserer monologer så skal det ikke være økonomisk motivert
- Vi skal programmere forestillinger fra både det frie feltet og fra institusjonsteatrene når vi ønsker at publikum skal få oppleve disse
- Vi skal besøke teater- og kulturfestivaler med eget og andres repertoar
- Vi skal være best på lav pris
- Vi skal presentere scenekunst som andre private aktører ikke vil/kan ta risiko med
- Vi skal bidra økonomisk og praktisk til at regionteatre får besøkt Heddadagene som finner sted i Oslo
- Vi skal bidra til at prisvinnende forestillinger blir sett av flere
- Vi skal prioritere spillesteder som har lite besøk av andre regionteatre
- Vi kan også spille på steder som ikke har kulturhus for å sikre et demografisk tilbud
- Vi skal utnytte lokalene i Nydalen gjennom å invitere inn kunstnere, kompanier og teaterfolk som trenger ressurser
- Vi skal ta ledelsen i utvikling av produksjonsmodeller for scenekunstinstitusjonene
- Vi skal ta ansvar for produsentutvikling for scenekunstheltet
- Vi skal være foran i løypa på arrangørutvikling og dele raust til bransjen
- Vi skal senke terskelen for rekruttering av fagfolk i teatret gjennom hospitering og kursing
- Vi skal senke terskelen inn i teatret – mindre forbud, mer tilrettelegging

Som vi ser, er det et ambisiøst sett med mål som er formulert av den nye teatersjefen. I et intervju med oss, sier hun:

Det er grunnsetninger som jeg håper kan hjelpe oss i å legge et repertoar, og manøvrere i alle de spørsmålene om hvor skal vi spille og for hvem. Og jeg håper jo at det i de grunnsetningene er noe som oppnås ... ikke på et halvår eller en teatersesong, men at det kan nås over en lengre periode.

Blant de formulerte punktene kan vi merke oss at det er flere av dem som både relaterer seg direkte til de overordnede målene for Riksteatret og som også er direkte relevante for den kritikken som formuleres av det kunstfaglige panelet. Dette gjelder for eksempel ambisjonen om å ha flere //premierer og nyutviklede forestillinger fremfor premierer og klassikere. Det gjelder også ambisjoner om at produksjonsvalg skal være motivert mer av kunstneriske hensyn enn av andre forhold – at dramatisering av bøker skal være motivert av relevans og aktualitet, og at produksjon av monologer ikke skal være økonomisk motivert. I tillegg signaliseres også et visst ønske om å være sjangeroverskridende og å bruke en større variasjon i scener, tilpasset format og demografi.

Hvilke verktøy har Riksteatret implementert for å utvikle kvalitet i forestillingene sine? Som nevnt ovenfor, er det ikke bare teatersjefene og teatret som sådan som opererer med visjoner. Det er også formulert visjoner for den enkelte forestilling. Innenfor produksjonsmodellen (jf. s. 21) er dette noe som er et tema for det første *beslutningsmøtet* i modellen (B0). Som et eksempel på en slik visjon kan vi sitere den som ble formulert for forestillingen *Prima Facie*²⁰:

PRIMA FACIE i Norge! Ryktene om teaterteksten Prima Facie gikk over landegrenser etter det ble skrevet i 2019. En slagkraftig og aktuell teatertekst om en kvinnelig advokat som går fra forsvarer til fornærmet i en voldtektssak. Aktualiteten, enkelheten, historiefortellingen – dette føltes som samtidsteater på sitt aller beste. I Prima Facie lar Suzie Miller hovedpersonen møte denne tematikken både teoretisk, moralsk og føle den på kroppen. Hvordan er det å se en sak fra utsiden og å være midt oppi den? Og er rettssystemet egentlig kun laget for menn? 1/5 kvinner i Norge har opplevd en form for seksuelt overgrep da de var barn/unge. 9% av alle norske kvinner har opplevd voldtekt minst én gang i livet. Vi har fremdeles ingen samtykkelov i Norge. Det er ikke nok å si nei. Prima Facie tar tyren ved hornene og lar oss oppleve kompleksiteten og ambivalensen ved en slik opplevelse. Samtidig bruker den det kalde og pragmatiske rettssystemet som motvekt til det fysiske og emosjonelle. Kombinasjonen blir et hjerterått stykke teater hvor hovedpersonen blir utfordret på alle fronter. En teateropplevelse som garantert vil berøre sitt publikum. Hjerteskjærende, opprivende, brutalt, tankevekkende, sjokkerende og provoserende. En kvinne. Et trommesett. En kveld. En hendelse. I all sin enkelhet.

Slik Riksteatret selv forklarer formålet med slike visjoner, skal de forklare hvorfor de gjør den enkelte produksjon, hvem den er rettet mot og hva de ønsker oppnå med den. Det er noe som har utviklet seg over mange år, forteller de, og alle ansatte, deltakere og skuespillere blir orientert om visjonen til forestillingen de deltar i.

²⁰ Visjonsformuleringen er hentet fra det interne produksjonsverktøyet *Rikspanen*, som vi har fått tilgang til.

En av informantene fra Riksteatret sier at de på mange måter driver med «samtidsevaluering», på den måten at det skrives daglige forestillingsrapporter når stykker er på turne, som benyttes som en kvalitetssjekk på at ting fungerer som de skal. I en slik rapport kommenteres gjerne publikums respons og opplevelsen av kontakt mellom sal og scene.

Som vi så ovenfor, uttrykte en av informantene fra Riksteatret en, på vegne av egen institusjon, selvkritisk vurdering av hvorvidt teatret har arbeidet med (kunstnerisk) fornyelse. Hen sier samtidig at det har vært litt større grad av fornying de siste årene, under teatersjef Arne Nøst. Det samme poenget gjengis av en annen informant fra teatret, som peker på at avtroppende teatersjef blant annet har vært opptatt av å få inn nye unge regissører og teste ut nye tekster, som blant annet har gitt seg utslag i et økende antall urpremierer. Den første informanten legger for sin side også til at det oppleves som det er et element av motstand i organisasjonen mot forslag til forestillinger som kan representere en fornying, fordi «det krever økonomiske omdisponeringer, det krever litt metodeendring, og det krever kanskje en endring i posisjon» (Inf. 2).

Som utdraget fra ekspertpanelets rapport (kap. 5.3.1) viser, stiller panelet spørsmål nettopp «om det finnes noen mekanismer eller vaner hos Riksteatret som forsinker eller vanskeliggjør» (Fieldseth et al. 2025, s. 34) det å tenke nytt. Samtidig bemerker panelet at satsingen RiksPitch og flere eksempler på samarbeid de siste årene viser en økende vilje til nytenking.

5.5 Oppsummering og diskusjon

Som vi så av tabellen over Riksteatrets målhierarki i innledningen av dette kapittelet, handler det første av de tre overordnede målene for teatret om kvalitet i produksjon og formidling, variert repertoar og utvikling og fornyelse. Brutt ned på resultatmål handler dette om at virksomheten skal være preget av kunstnerisk vilje, evne og relevans, at de skal tilby et bredt spekter av scenekunst, at det skal være et repertoar tilpasset hvert spillested, at forestillingsformater, arenaer og spilletidspunkt skal utforskes, og at ny teknologi og nye produksjonsmetoder skal tas i bruk.

Gjennomgangen i dette kapitlet har vist at det ikke er ett åpenbart, klart og tydelig svar på spørsmålet om Riksteatret oppfyller det scenekunstopolitiske målet om å tilby et repertoar av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse. Blant våre informanter, i det kunstfaglige panelets evaluering og i svarene på spørreundersøkelsen besvares spørsmålet om kvalitet på ulike måter. Vurdert fra spillestedenes perspektiv, leverer Riksteatret et repertoar med svært høy kvalitet. Selv om ikke mottagerne av Riksteatrets formidling, publikum, er direkte inkludert i denne gjennomgangen, mener også spillestedene å se at publikummet deres er gjennomgående positive til Riksteatrets tilbud og kvaliteten på det. Blant de vi har intervjuet, finner vi en mer blandet vurdering av repertoar og fornyelse til teatret. Det er et par av informantene som peker på at Riksteatret har et ganske tradisjonelt repertoar, som vektlegger det trygge fremfor det

fornyende. I denne typen vurdering finner vi også synspunktet at *alle* de faste scenene/institusjonsteatrene, inkludert Riksteatret, har et repertoar som ligner på hverandre.

Fagpanelets evaluering av den kunstneriske måloppnåelsen til Riksteatret er, som sitert ovenfor, relativt kritisk. Panelet anerkjenner profesjonaliteten i produksjoner og turnering, samt enkeltstående eksempler på forestillinger og grep som oppleves som eksempler på fornyelse og høy kvalitet. Samtidig er panelets overordnede vurdering at Riksteatret ikke har utnyttet det kunstneriske handlingsrommet de vurderes å ha, til for eksempel å utvikle repertoaret, prøve ut alternative formidlings- og forestillingsformer, og mer aktivt arbeide for nye fortellinger, nye stemmer og nytt publikum. Som panelet formulerer det i evalueringsrapporten:

Panelet observerer (...) et noe begrenset dramaturgisk og formatmessig mangfold i repertoaret. Samlet sett opplever panelet teaterets repertoarpolitikk i evalueringsperioden som relativt trygg og uten stor kunstnerisk risiko. Samtidig anerkjenner panelet at samarbeidene med det frie feltet har vært kunstnerisk vellykket og bidratt til større bredde i repertoaret både kunstnerisk og formatmessig (Fieldseth et al. 2025, s 33-34).

Hvis vi skal forsøke å oppsummere de ulike vurderingene av kvaliteten på Riksteatrets scenekunst, ser vi at det er ulike kvalitetsbegreper som er i spill, som delvis er i konflikt med hverandre. Skjematisk kan vi her snakke om et kvalitetsbegrep som i varierende grad er *pragmatisk*. Sagt på en annen måte: vurderes kvaliteten på scenekunsten absolutt og universelt, eller vurderes den relativt og kontekstuell? I praksis er dette overlappende posisjoner. Det er samtidig liten tvil om at de ulike vurderingene av Riksteatrets scenekunst befinner seg ulike steder på en akse mellom å vurdere kvalitet etter en generell målestokk – som en av informantene beskrev som «å ha Berlin-brillene på» – og å vurdere kvalitet relativt sett i forhold til hva som er mulig og hva som fungerer best for det enkelte publikum. Vi ser at Riksteatret selv, slik flere informanter fra teatret forklarer det, opererer med et pragmatisk kvalitetsbegrep, som de blant annet underbygger med sin egen erfaring med repertoarbygging og turnelegging for ulike typer produksjoner. De som er kritiske til Riksteatrets kunstneriske profil og evne til nyskaping, inkludert ekspertpanelet, mener at det er et kunstnerisk handlingsrom i Riksteatrets praksis som ikke er benyttet godt nok, og som ikke på en god nok måte følger opp Riksteatrets mål om kunstnerisk fornyelse og mangfold. Et eksempel på det, som nevnt ovenfor, er nedprioriteringen av dans som en del av Riksteatrets repertoar.

6. Mål 2: Bygge fellesskap gjennom scenekunsttilbud

I dette kapitlet ser vi nærmere på det andre av de tre overordnede målene for Riksteatret, slik det er formulert i tildelingsbrevet fra Kultur- og likestillingsdepartementet: «Riksteatret skal bygge fellesskap gjennom et scenekunsttilbud som er tilgjengelig, mangfoldig og relevant for publikum i hele Norge». Som med det første overordnede målet (jf. forrige kapittel) er også dette videre inndelt i tre underliggende mål, omtalt som styringsparametre: 1) publikumsoppslutning, 2) spillestedsfordeling og 3) publikumsutvikling. Også disse underliggende målene har fått knyttet til seg et sett resultatomål. Overordnet mål 2 med delmål/styringsparametre og resultatomål er som vist i Tabell 6 (se også kap. 5.1).

Tabell 6 Mål, delmål og resultatomål i tildelingsbrev til og rapportering fra Riksteatret.

Overordnet mål	Delmål (styringsparameter)	Resultatomål
Riksteatret skal bygge fellesskap gjennom et scenekunsttilbud som er tilgjengelig, mangfoldig og relevant for publikum i hele Norge	<i>Publikumsoppslutning</i>	Riksteatret skal spille dramatikk som engasjerer og utfordrer, og fortelle historier som forener på tvers av geografi og demografi
		Riksteatret skal by på stimulerende og engasjerende teateropplevelser for et barne- og familiepublikum
	<i>Spillestedsfordeling</i>	Riksteatret skal ha en god geografisk fordeling av spillesteder
	<i>Publikumsutvikling</i>	Riksteatret skal tilby meropplevelser knyttet til forestillinger, gjerne i samarbeid med lokale aktører
		Riksteatret skal få flere nye publikumsgrupper inn i teatret
		Riksteatret skal øke besøksfrekvensen for den enkelte publikummer
		Riksteatret skal gjøre teater tilgjengelig for barn og unge bl.a. gjennom samarbeid med skolen
		Riksteatret skal styrke integreringsperspektivet i publikumsarbeidet

Vi begynner kapitlet med en kort analyse av hvordan Riksteatrets spillesteder fordeler seg, før vi går nærmere inn på hvordan Riksteatret forstår sitt publikum, hvordan de programmerer med tanke på publikum over hele landet samt hvordan de jobber med publikumsutvikling. I kapitlet benytter vi data fra Norsk kulturindeks, Riksteatrets årsrapporter, intervju- og surveymaterialet, ekspertpanelets evalueringsrapport og Riksteatrets egnevaluering.

6.1 Riksteatrets spillesteder

På det meste turnerte Riksteatret til godt over 200 spillesteder. Siden den gang er antallet spillesteder redusert kraftig. I dag turnerer teatret til rundt 75 ulike steder. De siste årene har enkelte steder kommet til, men da har man gjerne fjernet andre. I Riksteatrets tidlige periode var de den eneste aktøren som kom med teaterforestillinger til mange av disse stedene. I dag finner vi scenekunstinstitusjoner i alle landsdeler. Ikke minst har fremveksten av regionteatrene, fra 1970-tallet og utover, ført til store endringer i scenekunstheltet. Riksteatret er fortsatt enkelte steder den eneste aktøren som kommer med scenekunst, men mange steder er de en av flere aktører. Det er ingen tvil om at Riksteatret gjennom mange tiår har vært svært viktig for teatertilbudet i norske regioner. Men hvor viktig er Riksteatret i dag?

Vi har sett på det samlede regionale scenekunsttilbudet i alle landets kommuner i perioden 2019–2023, og forsøkt å vurdere Riksteatrets betydning. Tallene er hentet fra Telemarksforskings Norsk kulturindeks, og inkluderer tall på forestillinger og publikum på alle teatre som mottar støtte over statsbudsjettet, inkludert Riksteatret. Oversikten viser kun åpne forestillinger, det vil si at forestillinger i regi av Den kulturelle skolesekken er utelatt. I oversikten har vi, så langt det har latt seg gjøre, kun inkludert samproduksjoner én gang. Det er her verdt å merke seg at pandemiårene er inkludert i vår oversikt. Tallet på forestillinger er derfor noe lavere enn normalt.

Som tabellen i vedlegg 3 bak i denne rapporten viser, ble det i denne perioden vist en eller flere teaterforestillinger i 303 av landets nåværende 357 kommuner. I samme periode spilte Riksteateret en eller flere forestillinger i 79 kommuner (fem av kommunene hadde kun én forestilling). Blant de 79 kommunene der Riksteatret spilte, var Riksteatret det største teatret (målt i antall forestillinger) i 35 av kommunene.

Dersom vi legger til grunn at scenekunst er et regionalt tilbud, kan det være hensiktsmessig å kartlegge Riksteatrets betydning i norske regioner. Det finnes ingen standard regioninndeling, men for dette formålet har vi valgt en inndeling på 74 regioner, som vist i Tabell 7. 57 av disse har hatt besøk av Riksteatret. Tabell 7 viser totalt antall teater- og operaforestillinger for alle statlige finansierte teater inkludert forestillinger fra Riksteateret samlet for årene 2019 til 2023. Den viser videre antall forestillinger vist av Riksteateret og hvor stor andel Riksteatrets forestillinger utgjør av totalt antall forestillinger. For å si noe om Riksteatrets relative tilstedeværelse, viser vi også antall forestillinger per innbygger i regionene.

I fem av regionene (Dalane, Lister, Østre Agder, Orkdalsregionen og Oppdal/Rennebu) utgjør teatertilbudet til Riksteatret over halvparten av teatertilbudet. I Dalane utgjorde forestillingene fra Riksteateret nesten hele teatertilbudet i regionen. Dersom vi undersøker besøket (ikke vist i tabellen), finner vi at besøket på Riksteatrets forestillinger utgjør mer enn halvparten av det totale besøket på profesjonell scenekunst i 20 av regionene. I 44 av regionene utgjør besøket mer enn 25 prosent av det totale teaterbesøket.

Samtidig ser vi at det også er flere regioner der Riksteateret ikke, eller i liten grad, er til stede. Dette gjelder i de store byene der man finner andre viktige teatre, samt i regioner tett på de store byene. Men, vi finner også enkelte regioner som i liten grad har tilgang på et teatertilbud. Dette gjelder særlig Ryfylke og Setesdal, men også Hitra/Frøya og Sør-Helgeland.

Flest Riksteaterforestillinger per 1000 innbygger i disse regionene finner vi i Rørosregionen (4), Ytre Helgeland (3), Øst-Finnmark (2,9), Oppdal/Rennebu (2,7) og Namsosregionen (2,7).

Tabell 7: Teater- og operaforestillinger i årene 2019–2023 for alle statlig finansierte teater inkludert Riksteatret, andel Riksteatret og antall riksteater-forestillinger per 1000 innbyggere fordelt på regioner. (Kilde: Norsk kulturindeks)

Region	Tot	RT	Andel RT	RT-forestillinger per 10 000 innbygger	Region	Tot	RT	Andel RT	RT-forestillinger per 10 000 innbygger
Dalane	20	19	95	1,6	Øst-Finnmark	224	36	16	2,9
Lister	42	33	79	1,7	Bodøregionen	153	22	14	0,7
Østre Agder	95	68	72	1,4	Lofoten	145	20	14	1,6
Orkdalsregionen	35	22	63	1,7	Drammensregionen	255	35	14	0,5
Oppdal/Rennebu	22	13	59	2,7	Øvre Romerike	228	29	13	0,5
Sunnhordland	84	40	48	1,3	Haugesundregionen	400	48	12	1,0
Ytre Helgeland	51	23	45	3,0	Søndre Østfold	406	38	9	0,4
Namsosregionen	105	43	41	2,7	Hamarregionen	385	32	8	0,7
Rørosregionen	37	15	41	4,0	Ålesundregionen	362	28	8	0,7
Lillehammerregionen	72	28	39	1,4	Moldere regionen	848	54	6	1,7
Sandefjord/Larvik	114	42	37	0,8	Sunnfjord	384	24	6	1,4
Hallingdal	39	14	36	1,4	Kristiansandregionen	885	47	5	0,6
Midt-Gudbrandsdal	41	14	34	1,5	Nordmøre	246	12	5	0,4
Tønsbergregionen	134	45	34	0,7	Grenland	1209	30	2	0,5
Midt-Troms	61	20	33	1,2	Tromsøregionen	1071	25	2	0,6
Narvikregionen	58	18	31	1,3	Ranaregionen	1072	15	1	0,9
Midt-Telemark	43	13	30	1,5	Stavangerregionen	2636	33	1	0,2
Valdres	54	16	30	1,8	Oslo	11018	116	1	0,3
Ringerike	51	15	29	0,6	Trondheimsregionen	2717	23	1	0,2
Vest-Finnmark	122	34	28	1,9	Bergenregionen	4428	25	1	0,1
Vesterålen	80	22	28	1,5	Mosseregionen	121	0	0	0,0
Fosen	63	17	27	1,3	Follo	490	0	0	0,0
Fjellregionen	65	17	26	2,3	Nedre Romerike	954	0	0	0,0
Gjøvikregionen	98	25	26	0,7	Asker og Bærum	74	0	0	0,0
Nord-Troms	57	14	25	1,8	Kongsbergregionen	47	0	0	0,0
Sogn	107	26	24	1,8	Nord-Gudbrandsdal	31	0	0	0,0
Søre Sunnmøre	72	17	24	0,7	Setesdal	7	0	0	0,0

Øst-Telemark	48	11	23	1,1	Nordhordland	23	0	0	0,0
Nordfjord	184	42	23	1,9	Voss og Hardanger	52	0	0	0,0
Mosjøregionen	78	17	22	2,1	Ryfylke	2	0	0	0,0
Stjørdalregionen	134	29	22	1,7	Storfjord	27	0	0	0,0
Vest-Telemark	75	16	21	2,3	Hitra/Frøya	10	0	0	0,0
Indre Østfold	80	17	21	0,6	Indre Namdal	22	0	0	0,0
Kongsvingerregionen	85	18	21	0,7	Sør-Helgeland	16	0	0	0,0
Innherred	230	45	20	1,3	Indre Salten	31	0	0	0,0
Harstadregionen	128	25	20	1,5	Midt-Finnmark	191	0	0	0,0
Sør-Østerdal	102	18	18	0,9	Hadeland	25	0	0	0,0

Vår oversikt viser altså at Riksteatret spiller over det meste av landet. Spillestedene har en god geografisk spredning, og Riksteatret oppnår med andre ord det som resultatmålet for spillestedsfordeling tilsier at institusjonen skal, jf. Tabell 6. Det er noen få regioner som ikke får besøk av Riksteatret, men flere av disse er regioner som betjenes av andre scenekunstaktører, eller som ligger tett på Osloregionen. Selv om lista over spillesteder har vært justert noe fra tid til annen, har dette vært forholdsvis stabilt de siste ti årene, jf. vedlegg 3.

I sin egnevaluering understreker Riksteatret at de alltid har valgt å begrense «hele landet» til landet med unntak av bysentrene Oslo, Bergen, Stavanger og Trondheim, og med det lagt vekten på steder der scene-kunsttilbudet generelt er lavere. Riksteatret peker på at de har hatt stor betydning for utbyggingen av kulturhus landet over og har styrket disses posisjon lokalt, gjennom å være en vesentlig, og mange steder en primær, leverandør av scenekunst. Omfanget av det tilbudet hvert enkelt spillested får, styres ifølge Riksteatret av institusjonens ramme:

Strategien har vært å bygge interessen for scenekunst på hvert sted gjennom en besøksfrekvens fra Riksteatret som gir hvert sted et tilbud 3-6 ganger i året, et tilbud som inkluderer en bredde som gir tilbud innen alle aldersgrupper. Tidligere var danseforestillinger en del av tilbudet, men dette er lagt bort grunnet reduserte rammer, og det at KUD tok ut dette som en av oppgavene.²¹

Riksteatret gjør i egnevalueringen oppmerksom på at turnéleggingen forholder seg til gjeldende strategiplan²² som sier at Riksteatret skal opprettholde og kvalitetssikre god spredning av spillesteder i hele landet, og vektlegge at repertoaret og markedsføringen treffer demografisk bredt.

I intervju med Riksteatrets ledergruppe, kommer det fram at det er flere forhold som avgjør hvilke steder Riksteatret velger å turnere til, blant annet at stedet har et visst befolkningsgrunnlag. Spillestedene må også kunne tilby et kulturhus med visse tekniske minimumskrav. Riksteatret kommer med andre ord ikke til de

²¹ Riksteatrets egnevaluering, november 2024, s. 9.

²² Riksteatret, Strategiplan 2020–2025.

mest grisgrendte stedene uten kulturhus. Det ville likevel være misvisende å si at befolkningsgrunnlag styrer alt: «en skal prioritere den kostnaden det er å dra til Nord-Norge, istedenfor å se på muligheten som ligger i å spille i Osloområdet. Der bor det et par millioner mennesker med lettere inntjening» (Inf. 7). Blant spillestedene er det imidlertid en hel rekke små og mellomstore byer. Det er en viss overlapp mellom Riksteatrets spillesteder og steder som andre scenekunstaktører, ikke minst regionteatrene, betjener i større eller mindre grad. Teatersjefen fra den siste perioden sier:

Vi spiller jo i Tromsø, Bodø, Molde, Ålesund, Stavanger. Os, rett ved Bergen. Man kan jo si at... Det er ikke unaturlig å spille i et større, befolkningstett område, selv om det er et teater eller to i området fra før. (Inf. 7).

Fordi Riksteatret turnerer forestillinger som er tilpasset storsal-formatet, begrenser potensielle spillesteder seg stort sett til steder som har et kulturhus eller en scene med visse tekniske minimumskrav. Det finnes imidlertid unntak. I 2023 turnerte Riksteatret med familieforestillingen Bølgebrus. Den ble spilt utendørs, og var en forestilling som la vekt på å opprettholde nærhet og samspill mellom utøvere og barnepublikummet. Hver forestilling hadde kapasitet til 30 publikummere.²³

Som beskrevet i kapittel 5.3, har ny teatersjef tatt til orde for å prioritere spillesteder som har lite besøk av regionteatre. Denne ambisjonen må også sees i sammenheng med at hun ønsker at Riksteatret skal spille på steder som ikke har kulturhus, noe som også vil innebære å ta i bruk andre formater. Kultur- og likestillingsdepartementet legger i tildelingsbrevene til Riksteatret og i dialogen med institusjonen ingen spesi-
fikke føringer på hvilke spillesteder Riksteatret turnerer til, utover at de skal ha en god geografisk fordeling. Riksteatret står slik sett fritt til å gjøre større eller mindre endringer i dette. Dersom Riksteatret i innværende periode velger å ta i bruk nye formater og spille på nye typer arenaer – og på andre steder, vil dette være i tråd også med hvordan ekspertpanelet vurderer at Riksteatret bør utvikle seg.

6.2 Å engasjere, utfordre og forene publikum på tvers

Lykkes Riksteatret med å nå ut til folk i hele landet med engasjerende og utfordrende scenekunst som forener publikum på tvers? Ser vi på resultatene fra surveyen til spillestedene, er svaret et nærmest rungende ja. Spillestedene er svært fornøyde med Riksteatrets repertoar, som de mener utgjør en god miks av nyskapende teater og kjente stykker, og som holder publikum engasjert. Spillestedene er også godt fornøyd med Riksteatrets måte å tilpasse repertoaret til det lokale publikummet. I det følgende skal vi dykke nærmere ned i disse temaene med utgangspunkt i det øvrige datamaterialet.

I egnevalueringen svarte Riksteatret blant annet på spørsmålet om hvordan institusjonen reflekterer rundt forholdet mellom utvikling/fornyelse og publikumsoppslutning, og om de vurderer det til å være noen

²³ Riksteatret, Årsrapport 2023, s. 14.

motsetninger mellom disse størrelsene. Riksteatrets svar var at dette er en kompleks problemstilling som kontinuerlig er oppe til diskusjon. Videre skriver de:

Ser man på kultur som noe som bekrefter og skaper fellesskap og tradisjon, kan man hevde at kunsten bør være utfordrende, kanskje til og med grensesprengende, i forhold til det etablerte. På sitt beste kan det ene bevare, mens det andre utfordrer. Dynamikken ligger i spennet mellom disse. Vi må akseptere at uttrykkene kan strekke seg i begge retninger, men helst fremover. Det er en kunstinstitusjons oppgave.

Repertoaret må være tilgjengelig i form og innhold, men kanskje ikke like mye for alle i hver produksjon. «Dessverre» er ikke alle nysgjerrig anlagt, men vil heller oppleve gjenkjennelse og forståelse. Dette må vi ha respekt for når vi strategisk utvikler teatrets kunstneriske program. Kulturen og teaterrommets fellesskap vil skape trygghet for nye overaskende opplevelser om teatertilbudet har kontinuitet og bredde på hvert enkelt spillested. Det tror vi på og arbeider for.²⁴

Vi tolker Riksteatret som at de ser virksomheten sin som en vedvarende balansekunst mellom på den ene å skape gjenkjennelse hos et bredt publikum, og på den andre siden å utfordre publikum, selv om de risikerer å treffe noe færre. Samtidig mener institusjonen selv at de har beveget seg mer mot den sistnevnte siden de siste årene:

Vi leter stadig i paradokset mellom å ta kunstnerisk risiko, fornye, eller å lage forestillinger vi vet det kommer mange på. Hva skal en statsstøttet institusjon prioritere? Svaret hittil har vært; begge deler. Men tendensen de par siste årene har vært mot å se på at verdien av å nå nye publikummere, og skape nye fortellinger er større enn å nå mange. Slik at utvikling og fornyelse har fått større og større plass når det gjelder repertoarvalg.²⁵

Selv trekker Riksteatret fram forestillingene *Bare Elling* og *Per Hansen* som eksempler på forestillinger som representerer de to ulike strategiene som de har beskrevet her. Begge er eksempler på urpremierer, men der den første er basert på et velkjent roman-univers som skaper god gjenkjennelse hos Riksteatrets voksne publikum, er den siste en helt ny fortelling. Dette får konsekvenser for publikumstallet. Mens *Bare Elling* har hatt et gjennomsnittsbesøk på 340, vil tallet sannsynligvis ende på rundt 170 for *Per Hansen*, ifølge Riksteatret. Det er således knyttet mer risiko til å turnere med *Per Hansen*, men budsjetter i balanse skaper «rom for å ta slik risiko og ha «råd» til å drive med utvikling og fornyelse», skriver Riksteatret i sin egevaluering. Våren 2025 ble *Per Hansen* for øvrig nominert til en Heddapris i kategorien Beste scenetekst.

Også i intervjuene beskrives programmeringen ved Riksteatret av flere informanter som en balansekunst. Det som skal balanseres er på den ene siden at produksjonene skal representere scenekunst av høy kvalitet, og på den andre at teatret skal nå ut til publikum i hele landet. «Det beste for de fleste», som var Riksteatrets visjon i perioden 2016–2020,²⁶ fanget nettopp denne balansekunsten mellom «scenekunst av ypperste kvalitet» (Inf. 1) og formidling av denne til hele landet. Daværende teatersjef utdyper tanken bak visjonen slik:

²⁴ Riksteatrets egevaluering, november 2024, s. 9.

²⁵ Riksteatrets egevaluering, november 2024, s. 9.

²⁶ Riksteatret, Strategi for Riksteatret 2016–2020.

Dette [samfunnsoppdraget] har ikke mening hvis ikke det vi bringer oppleves som meningsfullt og verdifullt av mottakerne. Så det må være teaterkunst på høyeste nivå. Og så mener jo også jeg at repertoaret må være slik at det kan nå flest mulig. Det ble jo litt ledd av, men for meg var det helt konkret og meningsfylt, en slags visjonsformulering: *det beste for de fleste*. Det kan jo lyde som om det kunne være ... Men hvis man ser på det helt konkret, så er det at det må være *best*, men det må også ha et perspektiv som innebærer at man ønsker å nå flest mulig. Så må man finne den balansen. (Inf. 1)

Prinsipielt sett behøver det ikke å være en iboende motsetning mellom disse to forholdene (høy kvalitet og det å nå flest mulig). «Det beste for de fleste» vil imidlertid i praksis, ifølge samme informant, være scenekunst som har et kommersielt tilsnitt, og som dermed favner bredt.

Selv om den påfølgende teatersjefen ikke benyttet den samme visjonen,²⁷ og til en viss grad også har lagt opp programmeringen noe annerledes, har Riksteatret også i perioden etter 2020 programmert med utgangspunkt i at ikke alle typer forestillinger passer å spille overalt. Smale produksjoner med svak kommersiell appell er fortsatt utfordrende for Riksteatret å sette opp, ifølge flere informanter som jobber ved Riksteatret i dag. Det pekes på to årsaker til dette. Den ene handler om hva som utfra Riksteatrets erfaring kjennetegner publikum utenfor de store byene rundt omkring i landet. Den andre handler om at Riksteatret er et turnerende teater som spiller én forestilling på hvert sted.

Den første forklaringen er altså at publikum utenfor de store byene sett under ett har mindre tilgang til scenekunst, og dermed angivelig er mindre tilbøyelige til å kjøpe billett til «smale» forestillinger, enn hva et mer blasert storbypublikum angivelig er tilbøyelige til. En informant ved Riksteatret formulerte det slik at det alltid har vært forskjeller på urbane og mindre urbane strøk. I byene har man et bredt tilbud, mens andre steder kan Riksteatret være det eneste tilbudet om scenekunst. Det vil si, ifølge denne informanten, at smalere forestillinger ikke vil ha så godt besøk på de mindre stedene. En annen informant fra teatret påpeker i forlengelsen av dette at Riksteatrets programmeringspraksis til dels bygger på en fordom om publikum på landet som preger ikke bare Riksteatret, men bransjen som sådan.

Samtidig som informanter ved Riksteatret vedgår at dette er et syn på bygdepublikummet som ikke nødvendigvis alltid samsvarer med virkeligheten, gir flere uttrykk for at selv om publikummet på bygdene kan være like differensiert som i byene, opplever de at publikum ikke er likt over alt – befolkningssammensetningen på et sted preger publikummet. Eksempelvis kan det være stor forskjell på publikummet i små industribyer med lavt utdanningsnivå og publikummet i små universitetsbyer. Det kan også, som en informant påpeker, være bestemte preferanser hos publikum på ulike steder, som gjør at ulike typer forestillinger treffer bedre enn på andre steder. For eksempel er danseforestillinger mye besøkt i Sandnes, som har et stort dansemiljø, mens en del andre typer forestillinger kan treffe godt i litteraturbyen Lillehammer.

Informantene fra Riksteatret får støtte fra flere andre informanter som representerer scenekunstinstitusjoner som turnerer i ulike deler av landet. En av disse (Inf. 9) fremhever at et turnerende teater som

²⁷ I perioden 2021–2025 har visjonen vært «Hele landets teater», jf. Riksteatret, Strategi 2021–2025.

henvender seg til publikum på små steder ikke kan ha et like smalt og spisset repertoar som en byscene som henvender seg til et nisjepublikum. Samtidig påpeker samme informant at dette ikke betyr at man tenker utelukkende kommersielt – man må ha flere tanker i hodet samtidig, og forsøke å skape stedlig relevans. Informanten tar til orde for at kunstnerisk kvalitet må vurderes utfra hvilket publikum det er tiltenkt:

Og der er det forskjell på by og land igjen da, ikke sant? Nisjepublikum kontra et bredere publikum som kanskje er mindre vant til å gå i teater, mindre vant til å se scenekunst, som kanskje må introduseres på en litt annen måte. Og mitt ståsted der handler jo rett og slett om at jeg så at man ofte vurderte kunstnerisk kvalitet [...] i et vakuum, eller for å si det litt flåsete, sett med Berlin-briller (Inf. 9).

Og slike briller har man gjerne på seg i det frie feltet og i Kulturrådet, ifølge informanten. Også en annen av disse informantene er tydelig på at det ikke er realistisk å spille alle typer forestillinger over alt: [sitat til sitatsjekk]. Som teatersjef vil man alltid måtte gjøre vurderinger der man bygger på erfaringen man har fra det unike publikummet på hvert sted, mener informanten, og ofte vil man programmere i dialog med lokale arrangører, som er de som kjenner publikummet best.

Et av spørsmålene i egenevalueringen gikk nettopp på hvordan Riksteatret tenker rundt repertoar, turnélegging og formidling i ulike deler av landet, hvor den kulturelle sammensetningen av befolkningen er ulik. I sitt svar skriver Riksteatret at de ikke har mulighet til å tilpasse det kunstneriske innholdet etter demografiske segmenteringskriterier, slik regionteatrene har anledning til. Årelang erfaring og tett dialog med lokale arrangører har imidlertid gitt Riksteatret god innsikt i spillestedene og hvilke forventninger publikum har. Denne innsikten har de nytte av i repertoarleggingen og når de driver målrettet markedsføring og salg. Riksteatret har også anledning til å legge turnérutene innom spillesteder som er spesielt relevante for produksjonenes tematikk. Eksempelvis gikk forestillingen *Førstereis* primært til spillesteder langs kysten, mens *NORR – da gudene breaket*, som var en danseforestilling, gikk til spillesteder med videregående skoler med danselinjer. *Per Hansen*, som er lagt til et samisk miljø, og der dramatiker og skuespillere er fra Finnmark, hadde turnépremiere i Finnmark.

Ekspertpanelet har i sin evalueringsrapport festet seg ved at Riksteatret både i sin egenevaluering og i intervju referer til at publikum på bygda ikke vil ta godt imot det Riksteatret forstår som «smalere» forestillinger; altså at «smal» scenekunst ikke fungerer i møte med publikum utenfor de store byene. Ekspertpanelet «er nysgjerrig på om dette er antakelser eller dokumentert gjennom undersøkelser» (Fieldseth et al. 2025, s. 40), som de skriver i sin rapport. Panelet skriver videre at de opplever at Riksteatret ikke i stor nok grad reflekterer rundt sin egen situering i scenekunstlandskapet, som både har vokst og endret seg mye de siste 20–30 årene, og de fortsetter:

At tilgangen på både fri og institusjonell scenekunst i dag er mer utbredt enn tidligere, synes ikke å prege eller utfordre teaterets forståelse av egen rolle ute i regionene, eller påvirke teaterets oppfatning av publikums kapasitet og erfaring i møte med scenekunst. Panelet har inntrykk av at det finnes en etablert oppfatning av hva publikum vil ha, og at dette kan komme i veien for kunstnerisk utvikling og fornyelse av repertoaret (Fieldseth et al. 2025, s. 40).

Ekspertpanelet retter med andre ord en viss kritikk mot Riksteatret for at de til en viss grad undervurderer publikum utenfor de store byene, og mener at en slik undervurdering kan virke hemmende på kunstnerisk utvikling og fornyelse.

Nylig avgått teatersjef sier imidlertid i intervju at han ikke er «så veldig opptatt av den enorme forskjellen som noen synes å tro det er mellom et tettsted og en mindre by» (Inf. 7). Under hans ledelse har Riksteatret i større grad enn tidligere satt opp nyskrevet teater, og i sin årsrapport fra 2023 omtaler teatret dette som en positiv erfaring:

I 2023 gjennomførte vi en betydelig endring i sammensetningen av klassiske og moderne dramatikkk sammenlignet med året før. Vår bevisste satsning på ny dramatikkk, dramatisering av nye litterære verk, og utforskning av banebrytende barneteater resulterte i flere urpremierer. Dette brøt med myten om at det største publikumet er skeptisk til nyskapt teater.²⁸

Vårt inntrykk er Riksteatret i perioden 2020–2025 dermed har representert en viss fornyelse når det gjelder synet på publikum og hva slags repertoar man antar at ulike publikumsgrupper vil kunne ta imot. Samtidig er det forståelig at det tar tid å bevege en stor institusjon som Riksteatret med mange kompetente og erfarne ansatte som har fulgt institusjonen over lang tid.

En av informantene (Inf. 6) ved Riksteatret sier i intervju: «Så kan man insistere på [...] at vi ikke skal undervurdere publikum. De skal få like krevende intellektuelle forestillinger som i byen». Hun legger til at utfordringen med dette forsterkes av at Riksteatret ikke er et stedsbasert, men et turnerende, teater. Dette handler om det vi presenterte som forklaring nummer to innledningsvis i dette delkapitlet, som handler om at Riksteatret som et turnerende teater viser forestillingene én gang på hvert spillested. Riksteatret er avhengig av at publikum innfinner seg i salen denne ene kvelden, og ikke venter med å kjøpe billett til de har hørt fra bekjente at det er verdt å ta turen til kulturhuset:

Et stedlig teater, et stedbundet teater, kan bygge et publikum. Du spiller forestillingen 35 ganger, da kan du få noe i gang. Men når du kommer til Otta, så må publikum allerede være forberedt. For kvelden etter er du et annet sted. Det er for seint at de får høre om deg av naboen (Inf. 1).

Teatersjefen i den siste perioden forteller at Riksteatret er avhengig av å «få folk på forhånd til å ville oppsøke dem den kvelden Riksteateret kommer, mens [for scenekunstinstitusjoner som holder til] i en by som Stavanger, så kan ryktet gå sånn at publikum kan komme etter hvert» (Inf. 7). For å oppnå å få publikum på sine forestillinger, må Riksteatret «ha noe å selge på forhånd» (Inf. 7), for eksempel forestillinger som er basert på «kjent forelegg» eller som benytter «kjente skuespillere, som gir knagger for folk å henge nytt stoff på» (Inf. 7). Riksteatret har ikke den samme muligheten som stedlige teatre har til å trene opp publikumet sitt til å se smalere forestillinger. En tidligere teatersjef ved Riksteatret bruker dramatikkk av Jon Fosse som eksempel:

²⁸ Riksteatret, Årsrapport 2023, s. 15.

Når du kommer én kveld til ett sted, og skal nå hele publikummet der, så er det ikke Jon Fosse du kommer med. Nå som han har vunnet nobelprisen vil kanskje flere komme – fordi han har vunnet nobelprisen, og de vil gjerne se nobelprisfenomenet. Men da er det *den* faktoren som slår inn. Så i min tid spilte vi altså ikke Jon Fosse. Det er det sikkert mange som har undret seg over, men dette er altså forklaringen. At han er for eksklusiv, den dramatikken er for eksklusiv, du risikerer altså å få et for lite publikum til at det har mening at Riksteatret spiller ham (Inf. 1).

Så langt i kapitlet har vi omtalt hvordan Riksteatrets erfaringer med publikumssammensetning på deres spillesteder og det at hver forestilling kun spilles én gang på hvert sted, har å bety for hva teatrets program fylles med. Med dette som utgangspunkt, hva bør repertoaret da bestå av når man samtidig skal engasjere, utfordre og forene på tvers mennesker i vår tid – i alle landsdeler? En tidligere teatersjef ved Riksteatret mener at man da må ha tilstrekkelige faktorer som kan tjene som stikkord for et publikum: «Det er enda mer gyldig nå i det mediebildet vi har, som nærmest er gått i oppløsning når det gjelder fellesarenaer.» (Inf. 1). I praksis vil dette si å ha kjente skuespillere med, og titler som har en gjenkjennelighet i seg.

Samtidig er det ikke et mål for Riksteatret å fylle salen for enhver pris. En informant i Riksteatret understreker at samfunnsoppdraget snarere er å spille teater for hele Norge, uansett hvor man bor. Det betyr, ifølge informanten, at Riksteatret skal turnere med en type repertoar som man også kan oppleve i byene, selv om det i noen tilfeller ikke vil trekke like mye publikum:

[...] det er litt av tanken at de som bor på Nordreisa også skal få oppleve det man får i mer urbane strøk. Det er en del av oppdraget vårt. Da må vi også akseptere at enkelte produksjoner trekker færre publikummere. Men det betyr samtidig at vi har en bredde i tilbudet vårt – slik at tilbudet vårt favner bredt og kan appellere til ulike publikumsgrupper, tenker jeg. Det er selve kjernen i oppdraget vårt som Riksteatret. (Inf. 4).

Denne tolkningen av samfunnsoppdraget taler for at Riksteatret bør tilby en viss bredde, der man setter sammen et program bestående av noen forestillinger med bred appell og noen forestillinger der man kan tåle et litt mindre publikum. Som vi husker, tyder resultatene fra surveyen på at spillestedene er godt fornøyde med hvordan Riksteatret utøver denne balansen mellom bredt og smalt, med et lite unntak for noen spillesteder som melder at de ønsker seg noe *flere* kommersielle forestillinger som kan trekke et større publikum. Med pandemi, krig i Europa og økonomiske nedgangstider skal man, ifølge teatersjefen fra den siste perioden heller ikke undervurdere verdien av underholdning:

Men det er en ting som endret seg etter ett år i under pandemien... Jeg har veldig tro på god underholdning. Det er å gi folk noe som de kan le av, som gjør at de kan slippe den der ansvarsfølelsen eller de angstrommene folk har i sine privatliv, ja, nærmest ufrivillig har havnet i (Inf. 7).

Ifølge denne informanten kan man se på Riksteatrets profil fra 2022 og utover, at det er mer av det som kan kalles ren underholdning, enn tidligere i denne teatersjefens periode.

Påtroppet teatersjef stiller seg imidlertid kritisk til en praksis der man blander bredt og smalt, og der tanken er at det brede skal veie opp for det smale:

Skal du ha «folkelig og konverserende», eller skal du ha «smal og på en måte nyskapende»? (...) Det er på en måte en konstruksjon ... Jeg tenker ikke smalt på den måten. Jeg er opptatt av hvilke historier og hvilke teaterformater publikum fortjener, som ikke opplever like mye scenekunst. Jeg tror at veldig mange teatersjefer tenker at 'La oss gjøre litt av hvert. La oss finansiere det dyre og smale som genererer færre publikummere med det kjente, kommersielle og folkelige'. Det er en slags dans som jeg ikke vil by opp til. For meg handler det mest om hva skattepengene skal brukes til. Og det fins andre aktører enn Riksteatret som kan drive med det kommersielle eller det som selger seg selv, på en måte. Hvis vi skal bruke skattepengene til kunst og kultur, så er vi nødt til å gjøre det som må til for å nå de overordnede målene. Jeg tror at i den tida vi er i nå, med masse privatteatre, og et sterkt kunstnerisk fritt felt, og regionteatre som også skal gjøre det her, så blir det litt sånn at alle blander alle dropsene. Og så blir ikke institusjonene et sterkt nok redskap for demokrati og utjevning som de kunne ha vært. Og det bekymrer meg. (Inf. 2).

Slik vi tolker den nye teatersjefens ambisjoner for repertoarvalg og publikumsarbeid, virker hun å være nokså på linje med ekspertpanelets vurderinger av eksisterende praksis ved Riksteatret og deres utfordringer til teatret framover. Ekspertpanelet etterlyser for eksempel at Riksteatret tar større kunstnerisk risiko, våger å utfordre publikum i større grad og blir mindre opptatt av å sikre høye publikumstall. De skriver også i sin rapport:

Panelet vurderer at Riksteatret langt på vei søker å viske bort geografiske, kulturelle og estetiske forskjeller, med utgangspunkt i en antakelse om at et mest mulig generelt og allment repertoar har størst potensial for bred appell. Denne universalistiske tilnærmingen synes å bygge på forestillingen om at felles referanser og erfaringer allerede eksisterer og bør være utgangspunktet for repertoarutviklingen. En slik praksis innebærer imidlertid at flertallsperspektivet løftes fram som normativt, mens erfaringer som avviker fra dette – både tematisk, språklig og estetisk – sjeldent synliggjøres. I stedet for å anerkjenne det partikulæres evne til å åpne for universell innsikt og resonans, opererer Riksteatret med en forståelse av det universelle som i realiteten er situert i majoritetskulturelle erfaringer og uttrykk (Fioldseth et al. 2025, s. 43).

Om vår tolkning er rimelig, kan det med andre ord se ut til at Riksteatret i det siste har beveget seg, og muligens er i ferd med å bevege seg videre i den retningen som ekspertpanelet foreslår.

6.3 Teateropplevelser som stimulerer og engasjerer barn og familier

Resultatene fra spørreundersøkelsen, jf. kap. 4, viser at mange spillesteder har et trofast teaterpublikum, spesielt når det gjelder barne- og familiefestillinger. Undersøkelsen viser også at det unge publikummet kan være vanskeligere å rekruttere enn voksne. En tidligere teatersjef mener at et suksesskriterium for å få publikum til barne- og familiefestillinger er å velge «stoff som foreldrene kjenner seg trygge på at barna kommer til å være lykkelige for å ha blitt trukket med på.» (Inf. 1). Barn kommer ikke til teatret på egen hånd, det er foreldrene som velger å ta dem med. Da må man, ifølge blant andre denne informanten, finne måter å appellere til foreldre på. Å velge forestillinger som foreldre kjenner igjen fra sin egen barndom, er én mulig strategi, som Riksteatret til en viss grad har benyttet gjennom årene.

Teatersjef i perioden 2020–2025 har imidlertid ønsket å satse mer på å nå barn og unge med nyskapende scenekunst. Repertoaret rettet mot barn og familier i denne perioden har bestått av kjente klassikere, men også av nyskrevet scenekunst. Riksteatrets Billettfond, som retter seg mot skoleklasser, bidrar til at teatret når fram til ungdom. Denne satsingen omtales nærmere i kap. 6.4.2.

Praksisen med å tilrettelegge litterære verk for scenen har, mener ekspertpanelet, i særlig grad preget Riksteatrets repertoar rettet mot barn og unge. Denne praksisen stiller ekspertpanelet seg kritisk til. Samtidig påpeker panelet at repertoaret rettet mot barn og unge fra 2023 i større grad er basert på nyskrevet materiale, noe de tolker som et positivt resultat av satsingen på RiksPitch som ble lansert i 2021.

Den nye teatersjefen gir uttrykk for at hun vil innta en mer offensiv tilnærming for å nå ut med et mer nyskapende teatertilbud til barn: «Det er liten vits å spille Egner hvis du skal nå de store målene. Ikke noe galt med Egner, men det er mange andre som spiller Hakkebakkeskogen, og spørsmålet er hva Riksteatret skal bruke skattepengene på» (Inf. 2). I dette utsagnet ligger det et synspunkt om at Riksteatret, i større grad enn andre teaterinstitusjoner, har mulighet til å ta et større ansvar for at barn og unge skal få oppleve nyskapende scenekunst. Ny teatersjef er slik sett nokså på linje med ekspertpanelet i synet på hva Riksteatret skal vise for barn og familier. Samtidig er både hun og andre informanter ved Riksteatret tydelige på at det å nå ut til et større barnepublikum og med mer nyskapende scenekunst vil kreve både en omlegging fra kveldsforestillinger til dagforestillinger, og en endring i hvordan Kultur- og likestillingsdepartementet måler Riksteatrets resultater.

6.4 Arbeid med publikumsutvikling

Riksteatret har, som de skriver i egenevalueringen, ikke direkte tilgang til kundedata om publikummet sitt, i og med at billettsalget går gjennom kulturhusenes ulike billettsystemer. Men gjennom det interne produksjonsverktøyet Riksplanen har de oversikt over salgsutviklingen på hvert spillested. De bruker også analyseverktøy for å måle trafikk til nettside og konverteringsrater, og benytter markedsundersøkelser utført av Riksteatret selv eller eksterne aktører. Med jevne mellomrom gjennomfører Riksteatret publikumsundersøkelser rettet mot mottakerne av deres egne nyhetsbrev. Den siste i rekken ble gjennomført i 2024, og viser blant annet at 84 prosent av respondentene ser på det som sannsynlig eller veldig sannsynlig at de vil besøke en Riksteatret-forestilling de neste 12 månedene.²⁹ Med tanke på at disse undersøkelsene går til respondenter som allerede har tatt et aktivt valg om å motta nyhetsbrev fra Riksteatret, er det rimelig å anta at disse primært treffer Riksteatrets kjernepublikum. Slik sett er ikke disse undersøkelsene en spesielt god kilde til informasjon om hvordan publikum mer generelt opplever Riksteatrets forestillinger. I 2019 og 2024 gjennomførte Riksteatret omdømmeundersøkelser blant befolkningen (se omtale i kap. 6.4.1).

²⁹ Publikumsundersøkelse 2024, Riksteatret.

Riksteatret har en egen markeds- og kommunikasjonsavdeling, som i egevalueringen er beskrevet som at den er bygget opp som et «kommunikasjonsbyrå» der presse, pr, sosiale medier, salg, markedsføring, skole, publikumsutvikling, samarbeidspartnere og grafisk design jobber sammen og samlet for å nå publikum gjennom ulike kanaler. De siste årene har Riksteatret særlig jobbet med å bygge opp egne kanaler (sosiale medier, nettsider og nyhetsbrev), og innholdet som produseres til disse kanalene deles med kulturhusene. De framhever også at de jobber strategisk med pressedekning på alle spillestedene. Kombinasjonen av kommunikasjonsarbeidet som Riksteatret gjør sentralt og det de lokale arrangørene gjør på hvert enkelt spillested, er ifølge institusjonen helt avgjørende.

I forbindelse med forestilling på de ulike spillestedene arrangerer Riksteatret ulike aktiviteter i samarbeid med de lokale arrangørene. Et eksempel fra 2023 var en gratis danse-session for barn og unge som ble arrangert på spillestedene i forkant av alle visningene av forestillingen *Hør'a dagbok!*, der deltakerne, til sammen 3000 barn og unge, fikk bli kjent med musikken og lærte dansetrinn fra forestillingen. Samme år ble det også arrangert Afternoon Tea og krim-quiz på flere spillesteder i forbindelse med henholdsvis *Stormfulle høyder* og *Detektimen – en kriminalmusikal*, og samtale med Nina Lykke, Harald Eia og Vigdis Hjort om tematikken i forestillingen *Nei og etter nei*.³⁰ Riksteatret skriver i sin årsrapport at de skaper oppmerksomhet, og at de «belyser viktige samfunnstemaer, formidler kunnskap og skaper gode teateropplevelser».³¹

6.4.1 Kjernepublikum versus nye publikumsgrupper

De lokale arrangørene er, som surveyen til spillestedene viser, generelt svært fornøyde med Riksteatrets forestillinger, og videreformidler at det lokale publikummet tar godt imot forestillingene. Det Riksteatret gjør, gjør de bra, og dem Riksteatret når ut til er altså svært fornøyde. Mange av våre informanter mener at Riksteatret har vært svært gode på å betjene sitt kjernepublikum, men møter kritikk for at de i for stor grad prioriterer dette kjernepublikummet, for eksempel ved å fortsette å spille i sal-scene-format på kulturhus, fremfor å søke å nå ut til nye publikumsgrupper. Ny teatersjef påpeker at når Riksteatret setter opp stykker basert på kjent forelegg eller med kjente skuespillere, får de enda flere publikummere blant de som allerede har økonomi eller forståelse av å kjøpe billett til et kulturhus – de får kjernepublikummet, bare et større volum:

Vi når et kjernepublikum på disse kulturhusene. Men er Riksteatret tilgjengelig og demokratisk nok? Vi når ikke dem som av flere grunner ikke kjøperbillett for å se teater på kulturhus. Der er det mange terskler. Det er det samme for alle teatre. [...] Hvis du skal få tak i de andre, så må du sette opp relevante, nye ting som på en måte trykker på noen knapper som ikke det etablerte, tradisjonelle eller kjente gjør (Inf. 2).

De man ikke når ved å fortsette med den samme praksisen, mener denne informanten, er de som ikke betaler billett for å se teater på kulturhus. Disse vil det koste mer å få kontakt med, det vil kreve mer å

³⁰ Samtalearrangementet ble også strømmet og gjort tilgjengelig som podkast.

³¹ Riksteatret, Årsrapport 2023, s. 18.

produsere teater for dem, og det vil bli et mindre publikumsvolum i en periode. Men Riksteatret, som eies av staten, bør ha ambisjon om å få til dette, mener den nye teatersjefen.

Publikumsundersøkelsen fra 2024, nevnt ovenfor, ble gjennomført i samarbeid med Teatret Vårt og Norsk Publikumsutvikling (NPU) i forbindelse med forestillingen *Det mørke fortet – Et Minecraft-eventyr*. Et mål med undersøkelsen var å finne ut om forestillingen nådde ut til nye publikumsgrupper.³² Resultatene fra undersøkelsen viser at forestillingen hadde 16 prosent førstegangsbesøkende, som er nesten dobbelt så mange som bransjesnittet på ni prosent. Blant mennene som svarte på undersøkelsen var 25 prosent av dem førstegangsbesøkende, mens bransjesnittet er 10 prosent.³³ Når det gjelder denne ene forestillingen, kan Riksteatret altså dokumentere at de har lyktes med å nå ut til nye grupper. Publikumsundersøkelser som favner bredt om en større del av Riksteatrets tilbud finnes ikke, men Riksteatret er medlem i NPU, og vil fra 2025 delta i denne organisasjonens undersøkelsesprogram.

Å nå ut til nye publikumsgrupper er et av Riksteatrets styringsparametre, og er slik sett ikke en ambisjon som har kommet inn med den nylig påtroppede teatersjefen. Informanter ved Riksteatret opplever imidlertid at Kultur- og likestillingsdepartementet i det siste har kommet med sterkere signaler om at det er ønskelig å sette mer kraft bak arbeidet med å nå nye publikumsgrupper. En informant i Riksteatrets ledergruppe forteller:

I referatet fra forrige etatsstyringsmøte våren 24, der står det svart på hvitt, at det ligger i Riksteatrets natur, at man skal nå et bredere publikum fremfor [å få] økte inntekter. Det er en eksplisitt forventning til at inntektene ikke nødvendigvis blir like store som før. (...) Det var litt overraskende at dette kun kom frem i et motereferat, og ikke er tydeligere uttalt (...) Men det er akkurat i de baner vi tenker. Det står her: «Samtidig ligger det til Riksteatrets oppdrag, at dere skal ta hensyn til målet om å nå bredt ut og nye grupper, mer enn å nå så mange som mulig. Det vil delvis kunne føre til reduserte inntekter.» (Inf. 3).

Informanten har nå merket seg at departementet sier helt eksplisitt at det er i orden å la inntektene synke, men opplever at departementet *likevel* er opptatt av at publikumstallet skal holdes oppe. Dette gjør informanten betenkt.

Når det er sagt, gir en informant fra Kultur- og likestillingsdepartementet uttrykk for at det er Riksteatret som er spesielt opptatt av publikumstall: «Det kan virke som at Riksteatret er opptatt av publikumstall for å sikre sin legitimitet i feltet» (Inf. 17).

Slik vi tolker våre informanter fra Riksteatret, er de positivt innstilt til i større grad å satse på å nå ut til nye grupper, og barn er i så måte en viktig gruppe. De er samtidig opptatt av at dette ikke kan gjennomføres uten at departementet følger opp med relevante måter å måle resultater på. Flere informanter ved Riksteatret er eksempelvis av den oppfatning at et barn må telle mer resultatmessig enn en voksen publikummer.

³² Riksteatret, Årsrapport 2024.

³³ Det mørke fortet – frekvens, demografi og anbefalingsscore sammenliknet med bransjesnitt i NPU Monitor 2022–2024. Rapport per 16. april 2024.

En av informantene sier at «Hvis vi skal være et teater for hele landet, og hvis vi skal være for barn, så må vi komme på dagtid når vi faktisk kan nå dem» (Inf. 3), og det vil kreve at man «bryter arenatradisjonen» (Inf. 7). Nylig påtroppet teatersjef ønsker å spille mer for barn, gratis og på dagtid, og mener det vil ha stor verdi om Riksteatret klarer å få til dette, men understreker at

da må kanskje departementet være villig til å telle hodet til ett barn som tre hoder. [...] Altså at det fins en validering av at nytt publikum har mer verdi enn eksisterende. Og all den tid det eksisterende publikum blir målt som verdifullt, så vil man jo måtte velge. Man vil jo ikke kunne sette all kraft inn på det nye publikummet. Du kan ikke få til alt for de samme pengene når du har blitt applaudert for å få til det du alltid har fått til. Som ny teatersjef på Riksteatret, så vil jeg gjerne nå målene som er satt for oss, men det vil gi publikumsnedgang (Inf.2)

Informanten fra Riksteatret etterlyser at offentlig scenekunststatistikk tar opp i seg nye måter å måle resultater på, som for eksempel skiller mellom barn og unge, og som er tettere knyttet til de faktiske kulturpolitiske målene. Også den nye teatersjefen mener at departementet bør ta initiativ til å fremskaffe ny statistikk:

De måltallene, eller den statistikken som bestilles, den bestilles på et veldig overordna nivå. Det er sånn antall publikummere, antall samarbeid, antall egenproduksjoner, antall familieforestillinger. Det blir ikke bestilt antall barn som ikke kommer sammen med familien eller den publikummeren som aldri har opplevd scenekunst tidligere. [...] Jeg tror at Riksteatret har et stort potensial til å bli et teater som oppnår de store målene. Men jeg tror det kreves ... ganske mange ting samtidig. Det kreves en større endring. Og den må egentlig institusjonene samhandle om. (Inf. 2)

Riksteatret har altså over tid forsøkt å balansere arbeidet mellom å nå ut til nye publikumsgrupper samtidig som de ivaretar sitt trofaste kjernepublikum. Den nye teatersjefen og ekspertpanelet ser ut til å dele vurderingen av at det framover vil bli viktigere å bygge et nytt og ungt publikum, og at en konsekvens av en slik prioritering nødvendigvis vil medføre at teatret i noe mindre grad vil kunne komme til å prioritere å tilfredsstille kjernepublikummet. Kultur- og likestillingsdepartementet på sin side viser til at Riksteatret har full anledning til å justere sin kurs og i større grad utnytte sitt handlingsrom. Dersom Riksteatret framover velger å legge om sin virksomhet radikalt, for eksempel ved å tilby færre kveldsforestillinger for et allment publikum til fordel for dagforestillinger for barn, vil dette imidlertid påvirke det økosystemet som scenekunstheltet kan forstås som (jf. kap. 8). Eksempelvis vil en slik omlegging ha direkte innvirkning på det samlede scenekunsttilbudet på de ulike stedene og de lokale arrangørenes økonomi.

6.4.2 Styrking av integreringsperspektivet

I sitt arbeid med inkludering og mangfold arbeider Riksteatret langs flere akser. Institusjonen utarbeider informasjon om forestillingene på flere språk. I 2022 etablerte institusjonen Riks+, som er et initiativ som skal fremme inkludering og fellesskap, og sikre at flere får tilgang til teatret. Målet med tiltaket er å tilgjengeliggjøre teateret for et bredere publikum, «med særlig fokus på grupper som ofte står utenfor

kulturelle tilbud på grunn av økonomiske, språklige eller sosiale barrierer». ³⁴ Gjennom Riks+ tilbys gratis eller rabatterte billetter til barnefamilier i økonomisk sårbare situasjoner, og samarbeid med ideelle organisasjoner. Riks+ er ifølge Riksteatret manges aller første møte med teater. Et annet inkluderingstiltak er Riksteatrets Billettfond. Med dette tiltaket retter Riksteatret seg til alle landets lærere som ønsker å ta med seg skoleklasser på forestilling:

Med billettfondet gjør vi det mulig for enda flere ungdommer å oppleve teater på kveldstid sammen med et publikum fra flere generasjoner. Helt kostnadsfritt og med kort reisevei. Tilbudet har vist seg å være en treffsikker kanal for å møte ungdommen på deres arena – i nærheten av deres bosted. ³⁵

Riksteatret fremhever i sin egnevaluering at de også utvikler undervisningsmateriell spesielt tilpasset utvalgte forestillinger. Dette kan benyttes fritt i skolesammenheng. Både Riks+ og Billettfondet fremheves i ekspertpanelets evalueringsrapport som viktige initiativer som setter «fokus på inkludering og fellesskap» og som «viser vilje til å nå publikum som kanskje ellers ikke ville ha besøkt teatret» (Fieldseth 2025, s. 39).

Som tidligere beskrevet er nylig avgått teatersjef opptatt at forskjellene mellom publikum på små steder og i byene ikke bør overdrives. Han er også opptatt av å ikke overdrive forskjellene mellom folk med ulik kulturell bakgrunn, og gir uttrykk for at han liker å tenke på at enkeltindivider med ulik kulturell bakgrunn likevel kan ha nok felles erfaring til å kunne få noe ut av Riksteatrets forestillinger. Det er mange temaer som er allmennmenneskelige, og som kan treffe både bygdeungdom og urban innvandrerungdom. Han trekker fram et eksempel, barnemusikalen *Hør'a dagbok!*, som handlet om utenforskap og det å vokse opp som innvandrer på Tøyen. Forestillingen turnerte i 2023, og hadde premiere i Finnmark, noe som ifølge informanten fungerte veldig bra.

En informant fra en annen scenekunstinstitusjon mener på sin side at Riksteatret har mulighet til å bidra mer enn de gjør i dag for å skape toleranse for folk som ser annerledes ut, snakker annerledes og tenker annerledes. Dette kan de få til, mener informanten, gjennom å i større grad enn i dag hente inn scenekunstnere med innvandrerbakgrunn.

6.5 Oppsummering og diskusjon

Dette kapitlet har diskutert Riksteatrets virksomhet i lys av det andre og kanskje mest ambisiøse av de tre overordnede målene for Riksteatret. I komprimert form handler dette målet om at Riksteatret skal bygge fellesskap gjennom tilgjengelig, mangfoldig og relevant scenekunst. På mange måter et dette også norsk kulturpolitikk i komprimert form, der kultur skal være tilgjengelig og betydningsfull for så mange som

³⁴ Riksteatrets egnevaluering, 2024, s. 21.

³⁵ Riksteatrets egnevaluering, 2024, s. 21.

mulig, for derigjennom å være en samlende kraft. I målhierarkiet til Riksteatret er ambisjonen i dette andre målet delt opp i spillestedsfordeling, publikumsoppslutning og publikumsutvikling.

«Riksteatret skal ha en god geografisk fordeling av spillesteder.» Slik formuleres resultatmålet knyttet til spillesteder. Dette er en formulering som, slik vi vurderer det, ikke fungerer så godt. Hva betyr «god fordeling» her? Er det en jevn fordeling på regioner det er snakk om? Er det en fordeling som er relativ i forhold til befolkningstall, geografiske avstander eller øvrig tilbud av scenekunst? Det fremstår ikke som helt klart, samtidig som fordeling av spillesteder griper inn i kjernen av Riksteatrets arbeid.

Riksteatret har nå en turnestruktur som omfatter 75 spillesteder. Dette tallet har tidligere i Riksteatrets historie vært betydelig høyere. I perioden 2019-2023 viste Riksteatret scenekunst i 79 av landets 357 kommuner, og i 35 av disse var teatret den viktigste scenekunstaktøren, målt i antall forestillinger. Fordeler vi landet i regioner, ser vi at i over en fjerdedel av regionene utgjør besøk på Riksteatrets forestillinger mer enn halvparten av det samlede scenekunstbesøket. (Dette må også sees i lys av det relativt lave tallet med forestillinger fra Riksteatret, sammenlignet med det samlede tilbudet av profesjonell scenekunst i Norge. Eksempelvis hadde Riksteatret i 2023 til sammen 384 forestillinger, mot et samlet tall på 7166.)

Riksteatret spiller over det meste av landet, og spillestedene har, i flere betydninger, *god* geografisk spredning. Riksteatret er dermed på flere måter et *distriktsteater*. De regioner og deler av landet som *ikke* mottar tilbud fra Riksteatret er for en stor del regioner hvor det finnes andre scenekunsttilbud. Spillestedsstrukturen er relativt stabil. Samtidig vurderer vi det slik at det er gode utviklingsmuligheter for å teste ut andre og også mindre spillesteder, også der de tekniske kravene til storsal-produksjoner ikke er oppfylt.

Har Riksteatret et scenekunsttilbud som engasjerer, utfordrer og forener? I seg selv peker spørsmålet på kulturlivets evige diskusjon om forholdet mellom å gi folk det de vil ha, å gi folk det de ikke visste de ville ha, og å gi folk det de ikke visste at de trengte. Kunst kan både utfordre *og* bekrefte, forene *og* splitte. Riksteatret har en løpende diskusjon om disse spørsmålene, og begrepet *balansekunst* blir brukt av flere for å beskrive dynamikken mellom det å treffe bredt og det å gi publikum utfordringer og mindre trygge valg. De mener selv å ha beveget seg mot det siste i løpet av de siste årene, og vi mener å se at det er flere tegn på nettopp en slik utvikling. Ny kunstnerisk ledelse ved Riksteatret signaliserer også ambisjoner i samme retning.

Riksteatret beskriver to ulike utfordringer med publikumsoppslutning og -utvikling, sett i lys av målet om å både engasjere, utfordre og forene. Den ene handler om at Riksteatret spiller en enkeltstående forestilling på hvert sted, slik at en gradvis bygging av interesse for en enkelt forestilling over noen visninger ikke er mulig. Den andre utfordringen handler om erfaringer med at ikke alle tilbud treffer like godt over hele landet, særlig utenfor de større byene - spissformulert som at du ikke kan spille smal scenekunst på bygda. Her er samtidig meningene delte. Riksteatret viser til sitt eget brede erfaringsgrunnlag for en slik vurdering, men bruker samtidig begrepet «fordom» om oppfatningen av det ikke-urbane publikumets preferanser. Ekspertpanelet mener teatret undervurderer dette publikummet, mens en annen stemme fra

Riksteatret peker på at en viss *gjenkjennelighet* er viktig for å nå frem, og kanskje nettopp også for å kunne forene, som er et av punktene i det aktuelle målet til teatret. Befolkningssammensetningen på ulike steder, og med det kulturelle preferanser, kan også variere fra sted til sted, og dette er også en faktor Riksteatret sier de må ta i betraktning.

Riksteatret har også et mål om stimulerende og engasjerende teateropplevelser for et barne- og familiepublikum. Barn og unge, og også familier, har vært en viktig målgruppe for teatret over mange år. Måten denne målgruppen har blitt vektlagt på, har samtidig variert. Litt karikert kan vi si at dette kan vurderes gjennom å se hvilken posisjon Thorbjørn Egner-forestillinger har i repertoaret. I perioden 2013-2018 ble fire ulike Egnerforestillinger vist i regi av Riksteatret, og to av disse ble vist over to kalenderår. I perioden 2019-2024 har ingen av Egners klassikere for barn vært inkludert på repertoaret. Den nye teatersjefen bruker selv Egner som eksempel, og sier at de ikke kan spille Egner hvis de skal nå målet om et nyskapende tilbud for barn.

Når det gjelder publikums*utvikling*, har Riksteatret særlig arbeidet med markeds- og kommunikasjonsarbeid, som også inkluderer tilleggsaktiviteter i forbindelse med forestillinger. De ser ut til å ha en god rekkevidde til de som kan beskrives som deres kjernepublikum, samtidig ser det ut som det er et visst uutnyttet potensial til å nå ut til nye publikummere, som vanligvis ikke kjøper billett til en forestilling på et kulturhus. Ny kunstnerisk ledelse har en eksplisitt ambisjon om dette. Dette bør, som blant annet informanter fra Riksteatret påpeker, følges opp med en type rapportering som nettopp vektlegger nye publikummere.

7. Mål 3: Aktiv samarbeidspartner

I dette kapitlet diskuterer vi Riksteatrets virksomhet opp mot det *tredje* av de overordnede målene for virksomheten: at teatret skal «være en aktiv samarbeidspartner for andre aktører i scenekunstheltet» (jf. kap. 5.1). Som de underliggende delmålene, eller styringsparameterne, viser, dreier dette seg om ulike former for samarbeid, som vi skal diskutere nærmere nedenfor: kunstneriske samarbeid, kompetansedeling, samarbeid med regionale aktører, arrangørutvikling og partnerskap. Her legger vi særlig vekt på de fire første av disse samarbeidsformene. Som det vil gå frem, er det en viss overlapping med noen av temaene som er diskutert i de to foregående kapitlene. Dette skyldes (blant annet) selve målstrukturen til Riksteatret, der for eksempel kjerneaktiviteten som ligger i produksjon av forestillinger er en del av alle de tre overordnede målene. Vi samler diskusjonen under overskriftene Kunstneriske samarbeid, Regionale aktører og arrangører og Kompetansedeling.

7.1 Kunstneriske samarbeid

Kunstneriske samarbeid mellom aktører i scenekunstheltet er svært vanlig, ofte gjennom ulike typer samproduksjon eller co-produksjon. Som flere informanter peker på, og som vi også selv tidligere har trukket frem, har det generelle omfanget av slike kunstneriske samarbeid økt de siste to tiårene, som nevnt i kapittel 2. Det gjelder for det første *mellom* institusjonsteatre, der Riksteatret har «vendt seg noe mer ut til institusjonsfeltet og samarbeider mer med institusjonene enn de har gjort tidligere», som en av informantene opplever det (Inf. 14). Generelt gjelder det også mellom institusjonsteatre og (såkalte) frie grupper, der det etter hvert har blitt vanlig å påpeke at skillet mellom disse delene av scenekunstheltet er langt mindre definitivt i dag enn det var for noen år siden (Fieldseth 2015), og som også en av våre informanter påpeker: «Noe av det mest spennende fra den frie scenekunsten de siste årene er skapt nettopp i samarbeid med institusjonene. Den tiden hvor dette var to adskilte verdener som ikke snakka sammen er forbi» (Inf. 16).

Som vist til ovenfor, er det ikke noe nytt for Riksteatret å samarbeide med andre teaterinstitusjoner om å sende deres produksjoner og forestillinger ut på turne. Det var en integrert del av aktivitetene allerede fra første sesong i 1949–50 (von der Lippe 1959). Det virker likevel ikke rimelig å omtale dette som kunstneriske samarbeid eller samproduksjon, der vi legger til grunn at man samarbeider om selve utviklingen av forestillingen og kunstneriske valg for en produksjon, ut over det å dele på utgifter og praktiske oppgaver. Samtidig finnes det ulike forståelser av hva en co-produksjon skal forstås som. Melanie Fieldseth beskriver for eksempel begrepet på denne måten:

Co-produksjon er en samarbeidsform som synliggjør den gjensidige avhengigheten mellom kunstnere og programmerende arenaer. En avtale om co-produksjon kan innebære at kunstneren mottar et økonomisk tilskudd,

produksjonstjenester, dramaturgisk bistand eller andre ressurser til bruk i produksjonsperioden og forplikter seg som regel til å vise forestillingen på co-produsentens arena. (Fieldseth 2015, s. 79)

Som vi viste i kapittel 5, i gjennomgangen av Riksteatrets repertoarutvikling, består en vesentlig del av teatrets repertoar av ulike typer av samproduksjoner. Grovt anslått kan vi si at i perioden mellom 2018 og 2023 har det vært like mange egenproduksjoner som samproduksjoner i Riksteatrets repertoar. Fordelingen varierer samtidig fra år til år. I tillegg kommer eksterne produksjoner og gjestespill, som vi ikke regner som kunstneriske samarbeid i denne sammenheng.

Det er litt ulike inntrykk som gis av motivasjonen for samproduksjoner. Den avtroppende teatersjefen beskriver kunstneriske samarbeid av denne typen som interessante, siden det er to kunstneriske ledelser som skal kommunisere. I tillegg kommer det økonomiske og praktiske fordeler, og de kan også gi muligheter til at den enkelte forestilling får «et større fotavtrykk», i betydningen at den kan formidles til flere. Riksteatrets egnevaluering beskriver noe av det samme poenget slik:

Ved co-produksjon deler vi en felles kunstnerisk visjon som muliggjør å presentere forestillinger som passer inn i repertoaret ved flere scener eller institusjoner. Slike samarbeid prioriterer felles utnyttelse av kunstneriske krefter og annen spisskompetanse, og skaper et større økonomisk handlingsrom, samtidig som de gir prosjektene lengre spilleperioder og et større publikum.

Og videre, i samme egnevaluering: «Samarbeidene oppstår ved ett felles kunstnerisk mål mellom teatersjefer og ønske om en bredere formidling eller en merutnyttelse. Samarbeidet mellom teatrene er kunstnerisk, økonomisk og praktisk.»

En tidligere teatersjef beskriver på den annen side samproduksjoner på en mer rendyrket pragmatisk måte, og sier at det er utelukkende praktiske hensyn, økonomiske og logistiske, som ligger til grunn for samproduksjoner. I seg representerer ikke samproduksjoner noen utvidelse av mangfoldet, sier han.

Riksteatrets egnevaluering beskriver også kunstneriske samarbeid på en ganske annen måte enn informanten ovenfor: «Det er utelukkende de kunstneriske kvalitetene som ligger til grunn for vurdering av produksjoner og samarbeid. Disse kvalitetene kan ligge i tilgjengeligheten av spesifikke skuespillere, regissører eller andre kreative krefter, samt i rettighetene til verket.»

En informant fra Riksteatret fremhever at en mulig samproduksjon må være en forestilling som passer inn i repertoaret, og som kan fylle en ledig plass, tematisk og/eller praktisk, i teatrets spilleplan. Det kan i tillegg være et ønske om å samarbeide med f.eks. et regionteater man ikke har samarbeidet med på en stund, eller en spesifikk regissør eller skuespiller man ønsker å ha med i et prosjekt. Det beskrives som et sammensatt puslespill, og som informanten sier: «vi er jo lite fleksible», siden en detaljert turne- og forestillingsplan legges for et par år frem i tid. I tillegg skal, som hen påpeker, kunstneriske samarbeid gjerne også passe med den sittende teatersjefens kunstneriske profil.

Hvordan kommer kunstneriske samarbeid i stand? Riksteatret beskriver det slik i sin egnevaluering, med vektlegging av teatersjefens rolle:

Teatersjefen ved Riksteatret har regelmessig direkte kontakt med kolleger fra andre teatre for idéutveksling og utforskning av potensielle samarbeid flere år frem i tid. Denne prosessen er tidkrevende og involverer gradvis flere fagpersoner i organisasjonen. Under halvparten av prosjektideene vi utreder blir realisert og balansen mellom egenproduksjoner og samarbeidsprosjekter vil variere fra år til år.

De kunstneriske samarbeidene som Riksteatret er involvert i, er i liten grad resultatet av en fast systematikk for utvikling av slike samarbeid. I tillegg til at et mulig samarbeid skal *passé*, er det en kombinasjon av personlige og faglige nettverk og tilfeldigheter som leder frem til konkrete samproduksjoner: hvilke regissører er ledige for oppdrag, hvilke teatre sitter med rettigheter til et interessant stykke.

Et interessant eksempel på utvikling av en produksjon finner vi i forestillingen *Prima Facie*, som har vært på Riksteatrets repertoar i 2025. Informanter fra Riksteatret beskriver starten på denne produksjonen som en stegvis prosess: En av Riksteatrets produsenter hadde lest om stykket, og foreslo for Riksrådet, et internt kunstnerisk råd, at de skulle lese stykket. Dette rådet, og teatersjefen, var enige om at det var et godt og spennende stykke, som de gjerne ville produsere. I tillegg, som en av informantene sier, «trengte de en monolog», siden de på andre produksjoner hadde brukt store ressurser blant annet på skuespillere. Det var, altså både kunstneriske og pragmatiske vurderinger som lå til grunn. Rådet og teatersjefen ønsket en konkret regissør, som teatersjefen ringte, og som sa ja til oppdraget. Siden tok representanter for Riksteatret kontakt med Nationaltheatret for å foreslå et samarbeid, der en av Nationaltheatrets skuespillere hadde hovedrollen, og at stykket i etterkant kunne spilles på Nationaltheatret. En aktuell skuespiller ble spurt, og takket ja. Riksteatrets informanter beskriver dette som en ganske typisk prosess. (Våren 2025 ble *Prima Facie* nominert i tre kategorier for Heddaprisen – beste skuespiller/hovedrolle, beste skuespiller/medspillere og beste regi.)

Et viktig moment i vurderingen av mulige samarbeid, som Riksteatret selv fremhever, er hensynet til et *helhetlig* repertoar. Det som eventuelt kjøpes inn eller de samarbeidene som inngås skal kunne høre hjemme i denne helheten: «Det er forestillingens tittel eller innhold og målgrupper, som passer sammen med resten av repertoaret vi allerede har laget, som styrer om vi samarbeider med det teateret» (Inf. 3). Dette momentet blir pekt på som noe som må tas med i betraktning når teatret får henvendelser fra frittstående scenekunstgrupper med spørsmål om deres forestilling kan være aktuell for formidling i regi av Riksteatret. Teatret selv forteller at de får relativt mange slike henvendelser, men at svært få av dem leder frem til et faktisk samarbeid. De henviser gjerne frittstående scenekunstgrupper videre til RiksPitch, Riksteatrets arena (etablert i 2021) for idéutveksling rundt og *pitching* av ideer til nye forestillinger (se også s. 57).

Som evalueringen til fagpanelet pekte på (jf. kap. 5), er det noe begrenset samarbeid og samproduksjon mellom Riksteatret og frie scenekunstgrupper. To relevante unntak som panelet trekker frem fra senere år,

er samarbeidet med Rimfrost og Katma produksjoner (Fieldseth et al. 2025). Spørsmålet om kunstneriske samarbeid med frie scenekunstgrupper berører også en større diskusjon om forholdet mellom det å være et produserende og det å være et programmerende teater. I denne diskusjonen, som blir berørt gjentatte ganger i vårt materiale, er det svært forskjellige meninger. Enkelte informanter tar til orde for at Riksteatret i langt større grad bør operere som et programmerende teater, med et særlig ansvar for å turnere produksjoner fra den ikke-institusjonelle delen av scenekunstheltet – de frie gruppene. Andre informanter, argumenterer sterkt for Riksteatrets mandat og funksjon er nært knyttet til deres arbeid som et produserende teater, og at det er en dårlig ide å gå vekk fra den modellen. Vi kommer tilbake til denne diskusjonen i det avsluttende kapitlet.

Fra et kulturpolitisk synspunkt uttrykker en av informantene at alle typer samarbeid som Riksteatret inngår i ønskes velkommen:

Vi ser gjerne at de gjør samarbeid med ulike aktører i feltet, som privatteatre, frie grupper og andre miljøer utenfor den faste institusjonsstrukturen. Og i tillegg at de samarbeider med institusjonene for å få ut forestillinger som produseres i den faste strukturen. (Inf. 17)

7.2 Regionale aktører og arrangører

Som nevnt i gjennomgangen av spillesteder (kap. 4), har Riksteatret helt siden starten arbeidet med å utvikle, kvalitetssikre og profesjonalisere det nasjonale nettverket av scener, arrangører og spillesteder. Dette har delvis handlet om det konkret tekniske – om hvordan sal, scener, garderober, teknikk, lys og lyd bør innrettes for å kunne være et fungerende mottakerapparat for et turnerende teater. Senere har samarbeidet også handlet om det mer *arrangørtekniske*, om markedsføring, publikumsarbeid m.m. En informant fra Riksteatret forteller at hen også bruker turneene som en anledning til å snakke med lokale og regionale kulturpolitikere, for å forankre Riksteatrets virksomhet så godt som mulig. Hen påpeker at det kan ha betydning at lokale og regionale politikere, som kjenner representantene på stortingsbenken fra sitt fylke, er klar over verdien av at Riksteatret kommer til deres kommune, og at dette er en fortelling som de kan fortelle videre.

En annen informant fra Riksteatret peker på at tildelingsbrevet deres tidligere inneholdt en formulering om at teatret skulle være konsulent for alle kulturhus som skulle bygges. Formuleringen er tatt bort, sier hen, men de er fremdeles en ressurspartner for alle som ønsker å bygge kulturhus. Til dette ligger blant annet den kravspesifikasjonen (nevnt over) de har utviklet for nye kulturhus.³⁶

³⁶ <https://www.riksteatret.no/globalassets/3.-om-riksteatret/tekniske-krav/riksteatrets-tekniske-krav-til-nybygg-2020.pdf>

Riksteatrets mangeårige samarbeid med og bidrag til utvikling av lokale spillesteder, kan ifølge en tidligere teatersjef vurderes som et bidrag til lokal samfunnsutvikling i ganske bokstavelig forstand:

Betydningen av Riksteatrets bidrag til de lokale spillestedene eller de lokale arenaenes funksjon som samfunnshus, altså som senterbyggende. ... at de sørger for at x antall elever blir opplært, og at det er en institusjon med en rekke ringvirkninger i et lokalsamfunn som altså har betydning for det lokalsamfunnets videre liv. Eller fullverdige liv. Og der spiller nok Riksteatret en ganske vesentlig rolle. (Inf. 1)

Samme informant sier også at Riksteatret i hans periode brukte mye tid for å følge opp at publikumsarbeidet lokalt var så godt som mulig. Hen beskriver det som svært viktig for teatret å være lydhør overfor og ha tett dialog med arrangørene.

En sentral type aktør i det norske scenekunstheltet er de regionale teatrene. Et flertall av disse er også turnerende teatre, og noen av dem spiller også på de samme scenene som Riksteatret. De regionale teatrene og Riksteatret er dermed to typer aktører i scenekunstheltet som delvis deler både ambisjoner, publikum og arenaer, selv om de også skiller seg fra hverandre på mange områder. Det er også en historisk relasjon mellom Riksteatret og regionteatrene: Det første regionteatret, Hålogaland Teater, var i den aller første perioden organisert som en del av Riksteatret.

Med overlappende oppgaver og potensielt også publikum, kunne man tenke seg at regionteatrene opplevde Riksteatret som en konkurrent, med statlig finansiering og et stort administrativt og teknisk apparat i ryggen. Blant våre informanter fra regionteatrene er det lite eller ingenting som tyder på at Riksteatret blir oppfattet som en konkurrent, men i langt større grad som en samarbeidspartner. En informant fra regionteaterfeltet sier at Riksteatret på ingen måte er en konkurrent, men at det er et utfyllende og positivt tilbud, som «bidrar til å utvikle et teaterpublikum» (Inf. 8). Hen er tydelig på at det fra hans perspektiv ikke er et problem å ha begge typene teater: «Hvis det er en eksisterende idé om at det er et problem at man både har et riksteater og et regionteater, så kan jeg i hvert fall kategorisk si, at det er det ikke» (Inf. 8).

En annen informant fra et regionteater peker på at deres turnerende virksomhet er bredere, og dekker langt flere steder enn de som får et tilbud av Riksteatret. De spiller, forteller hen, for eksempel på en rekke grendehus som er for små for Riksteatret. Samlet spiller hans teater på 21 steder, hvorav under halvparten av disse også er inkludert i Riksteatrets turnesløyfe.

Som vist i gjennomgangen av spillestedsundersøkelsen i kapittel 4, har vi stilt spørsmål til arrangørene om hvordan de opplever samarbeidet med Riksteatret – både samarbeidet med Riksteatret om den praktiske og tekniske gjennomføringen av produksjonene, og om kommunikasjon og samarbeid med Riksteatret mer allment. På begge spørsmålene er det overveiende positive svar, der de aller fleste svarer Svært godt (64 %) og Godt (henholdsvis 33 % og 34 %) på spørsmålene. Det som trekkes frem som positivt er blant annet tilgjengeligheten og oppfølgingen fra Riksteatret, en gjennomgående profesjonalitet og en ryddig arbeidsfordeling. Samtidig er det også et visst forbedringspotensial på enkelte punkter som noen av respondentene peker på.

7.3 Kompetansedeling

Et tema som delvis overlapper med temaet om samarbeid med regionale aktører og arrangører, er spørsmålet om *kompetansedeling*. Som vi har sett, er det en eksplisitt forventning til Riksteatret at de skal bidra til kompetansedeling og profesjonalisering på scenekunstheltet.

Det er i hovedsak på to områder der Riksteatrets kompetanse fremstår som særlig relevant og viktig for andre aktører på scenekunstheltet. Det ene er gjennom Riksteatrets produksjonsmodell, som er et relevant verktøy også for andre teatres arbeid med produksjon av forestillinger. Det andre området er kjerneoppgaven turnering av scenekunst, der Riksteatret utvilsomt er den aktøren med lengst og bredest erfaring innenfor den norske scenekunstsektoren.

Riksteatret forteller selv at de deler produksjonsmodellen med andre institusjonsteatre, og at ansatte ved teatret jevnlig holder innlegg og forteller om hvordan produksjonsmodellen fungerer. Det er også en ambisjon signalisert av påtroppende teatersjef om å fortsette med kompetansedeling og -utvikling på dette området. Ambisjonene er sitert slik i egenevalueringen: «Vi skal ta ledelsen i utvikling av produksjonsmodeller for scenekunstinstitusjonene. (...) Vi skal ta ansvar for produsentutvikling for scenekunstheltet» (fra en liste med strekpunkter som oppsummerer ambisjonene, se hele listen på s. 62).

Det andre aktuelle området for kompetansedeling er altså turnékompetanse. På dette feltet blir Riksteatret av mange informanter som en svært profesjonell aktør. En informant oppsummerer inntrykket slik: «Og i tillegg til de kunstneriske funderte samarbeidene, så har vi fått inntrykk av at Riksteatret er jo en velsmurt turnéorganisasjon. [...] Dette er noe de kan godt, og også noe jeg opplever de ønsker å dele» (Inf. 17).

En av informantene trekker også frem Riksteatrets samarbeid med arrangører som et arbeid hens regionteater har latt seg inspirere av. En annen informant peker på en digital plattform, et planleggingsverktøy for turnerende teatre, som Riksteatret har vært drivkraft for å utvikle.

I egenevalueringen beskriver Riksteatret selv arbeid med kompetansedeling på denne måten:

Riksteatret samarbeider også med de andre teatrene om arbeidsmetodikk og produksjonsmåter. RT har utviklet ett digitalt planleggingsverktøy (...) som flere andre regionteatre også har tatt i bruk. Her har RT vært førende og bidratt til samhandling og opplæring. Riksteatrets produksjonsmodell har også inspirert andre teatre i metodikk og produksjonsstyring. RT har ved flere anledninger bidratt til jevnlig samlinger med de andre turnerende teatrene hvor felles utfordringer som turnetariff, repertoar, arrangørmodeller etc. har vært diskutert (Riksteatrets egenevaluering, s. 4).

Det er to typer av samlinger som etter alt å dømme har vært viktige for kompetansedeling, som blir trukket frem i vårt materiale: Det ene er en type arrangørsamling, der arrangørene/spillestedene på Riksteatrets turnésloyfe blir invitert til en samling for en kombinasjon av presentasjon av kommende repertoar og kompetanseutveksling om den lokale arrangørvirksomheten. Den andre typen samling er rettet mot andre

turnerende teatre, og er en samling som gjerne har vært arrangert i forbindelse med Heddadagene. Flere av informantene omtaler disse samlingene som viktige og relevante.

7.4 Oppsummering og diskusjon

Dette kapittelet har handlet om hvordan man kan vurdere Riksteatrets måloppnåelse på det tredje av deres tre hovedmål. Dette målet dreier seg om Riksteatret som en «aktiv samarbeidspartner», og deles inn i flere delmål – om kunstneriske samarbeid, om samarbeid med regionale aktører og arrangører, om kompetansedeling, og om partnerskap. Bredden i disse delmålene er talende for bredden i en turnerende scenekunstvirksomhet, der det kunstneriske, det administrative og det praktiske henger tett sammen i praksis.

Når det gjelder kunstneriske samarbeid på scenekunstheltet, er det et generelt inntrykk, som også bekreftes av flere informanter, at det er mer en regel enn et unntak. Slike samarbeid har økt i omfang, både mellom institusjonsteatre, og mellom frie grupper og institusjonsteatre. Riksteatret er også en del av denne utviklingen, og teatret er jevnlig involvert i samproduksjoner med andre faste teatre. Omfanget av samarbeid med grupper eller kompanier utenfor den faste strukturen er vesentlig mindre. Riksteatret selv, representert ved både nåværende og tidligere ledelse, beskriver motivasjonen for kunstneriske samarbeid noe ulikt, med ulik vektlegging av økonomiske eller kunstneriske motivasjoner. Teatrets egevaluering summerer formålene med kunstnerisk samarbeid opp med en både-og-formulering: «Samarbeidet mellom teatrene er kunstnerisk, økonomisk og praktisk». Det overordnede inntrykket er at de kunstneriske samarbeidene som Riksteatret inngår, er gjennomgående pragmatisk motivert: De skal passe med repertoaret, ressurstilgangen, teatersjefens kunstneriske visjoner, tilgjengeligheten til regissør og skuespillere, tilgang på rettigheter m.m. De faktiske samarbeidene er vanligvis resultat av en kombinasjon av personlige nettverk og initiativ, samt rene tilfeldigheter.

Samarbeidet med regionale aktører og arrangører har vært en integrert del av Riksteatrets virksomhet siden oppstarten. Dette har blant annet handlet om å spre kunnskap om de tekniske behovene for spillestedene på teatrets turnésløyfer. Senere har det også handlet om markedsføring, publikumsarbeid og kommunikasjon. Både arrangører og regionteatre beskriver gjennomgående samarbeidet med Riksteatret i positive ordelag. Arrangørene, deriblant en rekke kulturhus, er særlig fornøyd med den profesjonaliteten som de opplever at Riksteatret representerer. Regionteatre som vi har snakket med, beskriver også sameksistensen med Riksteatret som ganske uproblematisk – at Riksteatret i langt større grad er en samarbeidspartner eller en potensiell samarbeidspartner enn en konkurrent.

Spørsmålet om kompetanseutvikling og -deling henger sammen med samarbeidet med de regionale aktørene. Her ser vi at to typer kompetansedeling ser ut til å være viktig for andre deler av scenekunstheltet – arbeidet med produsentrollen og implementering av en produksjonsmodell, samt kompetansen knyttet til det å organisere og administrere turnering av scenekunst.

8. Effektiv ressursutnyttelse

I vår vurdering av effektiv ressursutnyttelse i Riksteatret baserer vi oss på et samlet datamateriale, som består av fagpanelets evalueringsrapport, Riksteatrets egnevaluering, Riksteatrets årsrapporter og survey- og intervjumateriale.

De periodiske evalueringene av scenekunstinstitusjoner, som har blitt gjennomført siden 2012 som en oppfølging av St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*, har bestått av vurdering av både kvalitet og effektiv ressursutnyttelse. Et særtrekk ved kunstinstitusjoner er at mye av formålet med virksomheten er å fremme og utvikle kvalitet. Måling av resultater og vurdering av ressursutnyttelse er denne type virksomheter utfordrende. I sitt arbeid med å vurdere kvalitet og effektiv ressursutnyttelse ved Riksteatret, har fagpanelet derfor støttet seg til anbefalinger i rapporten *Kostnadseffektivitet og god økonomistyring i scenekunstselskapene*, utarbeidet av Trond Bjørnenak (2016) på oppdrag fra NTO i etterkant av Riksrevisjonens utvidede kontroll av scenekunstselskapene i 2015 (Riksrevisjonen 2015). Rapporten inneholder blant annet en diskusjon av begrepene *kostnadseffektivitet* og *god økonomistyring*, og påpeker at en forutsetning for å kunne måle kostnadseffektivitet er at det er mulig å definere produksjonen og finne gode produksjonsmål. Dette er vanskelig når det kommer til scenekunstselskaper, ifølge Bjørnenak. Fagpanelet skriver i evalueringsrapporten:

Anbefalingene til panelet om effektiv ressursutnyttelse og god økonomistyring, støtter seg med dette på flere av poengene til Bjørnenaks rapport fra 2016. Et viktig poeng her er at det er fullt mulig å snakke om god økonomistyring og kostnadseffektivitet i scenekunsten. Som han skriver i rapporten:

Hovedpoenget er at kostnadseffektivitet i scenekunstselskaper er svært problematisk og bør ikke banaliseres til enkelte nøkkeltall. Gjør man det kan det lett føre til en sub-optimalisering som gir lavere kostnadseffektivitet. Manglende mål på kostnadseffektivitet betyr imidlertid ikke at scenekunstselskaper ikke kan ha en god økonomistyring (Bjørnenak 2016, s. 6).

For å unngå banaliseringen Bjørnenak advarer mot, bør dermed styringssystemene i denne typen virksomheter inneholde god dynamikk og et søkelys på langsiktig planlegging basert på det egentlige målet for styringen av virksomheten, scenekunst av høy kvalitet. (Fieldseth et al. 2025, s. 46).

Vi kommer tilbake til dette senere i kapitlet i omtale av fagpanelets vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse. Men før vi går til fagpanelet, ser vi nærmere på hvordan Riksteatret selv vurderer ressursutnyttelsen ved institusjonen.

8.1 Riksteatrets egen vurdering av sitt arbeid med ressursutnyttelse

I sin egnevaluering vurderer Riksteatret sin ressursutnyttelse som gjennomgående god. De trekker fram at budsjettering og budsjettavviksoppfølging har en sentral plass i all planlegging og gjennomføring av teatrets aktivitet. De viser til gode rutiner for å tallfeste økonomiske konsekvenser av ulike alternativer i repertoarutredningen. En stor del av driftskostnadene ved teatret (blant annet lønn, husleie og strøm) ligger fast uavhengig av repertoarvalg, og dette legger klare føringer for produksjonsbudsjettene. Riksteatret skriver følgende i egnevalueringen:

God ressursutnyttelse er alltid fremst i tankene når vi planlegger. Hvor mange skuespillere skal være med? Når er verkstedterminen for produksjon av dekorasjonen? Hvor stort er materialbudsjettet? Kan vi bruke teknisk utstyr som vi allerede har, eller må vi kjøpe nytt, eller leie? Kan eventuelt nyinnkjøpt utstyr gjenbrukes i fremtiden? Kan produksjonen bemannes med fastansatte teknikere, eller må vi korttidsengasjerte noen teknikere spesifikt for denne produksjonen? Kan denne turneen få plass i én buss, eller trenger den to busser? Hvordan kan vi optimalisere turnéruten slik at det ikke blir unødvendig mange spillefrie dager på turné? Kan vi legge turnéruten slik at all transport skjer med buss, eller må vi ta fly enkelte strekninger? Kan vi finne en samarbeidspartner som kan være med på finansieringen av produksjonen? Kan produksjonene få et videre liv etter Riksteatrets turné, for eksempel en spilleperiode på et stasjonært teater i Oslo eller et annet sted i landet? (Riksteatrets egnevaluering, s. 23).

Riksteatret fremhever videre i egnevalueringen at de er opptatt av at en teaterproduksjon og teaterturné er et stort løft som bruker mye av fellesskapets midler, noe som gjør at det er viktig å sikre høy utnyttelsesgrad. En måte å sikre dette på er å spille forestillingene mange ganger og nå ut til et bredt publikum, som igjen krever at man legger opp til optimale spilleperioder og turnéruter, effektive arbeidsplaner innenfor gjeldende tariff, effektive planer for materialbruk, effektive verkstedterminer og prøveperioder. Prøvetid organiseres etter en norm på 8-9 uker, men i enkelte tilfeller kortes den ned for å spare ressurser, dersom det vurderes slik at dette ikke vil forringe den kunstneriske kvaliteten. Riksteatret påpeker også at én person i det kunstneriske laget ofte har to parallelle funksjoner, for eksempel er scenograf ofte også kostymedesigner. Slike løsninger medfører noe reduserte lønnsutgifter. Fordi Riksteatret er et turnerende teater, er det uansett alltid antall mennesker på turné og antall turnédager som er den største driveren på kostnadssiden:

Én ekstra dag på turné kan koste 100 000–150 000 kroner. Derfor er effektive turnéruter og effektiv utnyttelse av lastekapasiteten på bussen svært viktig. Vurdering av hvor mange skuespillere som skal være med og hvor mange teknikere som skal være med er helt avgjørende for produksjonens – og teaterets – totaløkonomi. Det kan for eksempel av kunstneriske hensyn være et ønske at en produksjon skal ha seks og ikke fem skuespillere. Dette ønsket må veies opp mot økonomiske og miljømessige konsekvenser. Én ekstra skuespiller kan koste 500 000–800 000 kroner ekstra i lønns- og turnéutgifter. Dessuten kan én ekstra skuespiller være det som utløser behov for to busser i stedet for én. Én ekstra buss kan koste over en million kroner ekstra, og i tillegg til miljøkostnader (Riksteatrets egnevaluering, s. 24).

Produksjonene må også sees i sammenheng. Dersom én produksjon gjennomføres med et høyt kostnadsnivå, for eksempel mange skuespillere og en stor og komplisert dekorasjon, må andre produksjoner

gjennomføres med færre ressurser. I perioden 2014–2024 har det gjennomsnittlige antallet skuespillere per produksjon gått ned fra litt under seks til litt under fire. Også ensembles størrelse har gått ned i den samme perioden – fra litt over 60 skuespillere per halvår i 2014 til under 40 per halvår i 2024, ifølge Riksteatrets egen statistikk (Riksteatrets egnevaluering, s. 31).

De siste årene har teateret jobbet med å effektivisere driften. Ingen kunstnere er fast ansatt lenger. I 2023 utgjorde det administrative personalet (inkludert drift og IT) 26,1 årsverk, mens det kunstfaglige personalet (inkludert teknikere og produsenter) utgjorde 72,6 årsverk – til sammen var dette 98,7 årsverk. Riksteatret vurderer selv at de har en administrasjon som er fornuftig sammensatt og av riktig størrelse. Teknisk personale utgjør ca. 40 faste årsverk, i tillegg til at teateret korttidsengasjerer noen ekstra teknikere ved behov. Korttidsengasjement av kunstnere og teknikere gjør at teateret unngår overbemanning i perioder med lite aktivitet.

Riksteatrets samlokalisering med Kulturtanken gir effektiv ressursbruk gjennom deling av lønnskostnader til resepsjonist og driftsleder, deling av kantine og møterom, og muligheter for å låne prøvelokaler av hverandre. Riksteatret har også redusert antall parkeringsplasser, og dermed leiekostnader, og redusert energikostnadene ved overgang fra konvensjonelle lyskilder til LED-lys.

8.2 Fagpanelets vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse

Analysene i fagpanelets evaluering bygger først og fremst på en gjennomgang av Riksteatrets årsrapporter i evalueringsperioden, og et møte med Riksteatret der økonomien til institusjonen ble gjennomgått og diskutert. Også Riksteatrets egen vurdering av ressursutnyttelsen, slik den kommer fram i Riksteatrets egnevaluering, inngår i fagpanelets datagrunnlag. Ideelt sett kunne datagrunnlaget også inkludert observasjoner av arbeidsprosesser og kapasitetsutnyttelse. Slike metoder har det ikke vært rom for å gjennomføre som del av evalueringsarbeidet, og derfor har vurderingen av ressursutnyttelse noen begrensninger (Fieldseth et al. 2025, s. 25).

I evalueringsrapporten (Fieldseth et al. 2025) beskriver fagpanelet effektivitet, eller ressursutnyttelse, som en virksomhets evne til å omsette sine samlede innsatsfaktorer til måloppnåelse. Denne evnen beskrives gjerne som produktivitet og effektivitet, der det første refererer til mengden innsatsfaktorer som går med til å produsere én enhet av et produkt eller en tjeneste, mens det første handler om måloppnåelse, altså om produktet eller tjenesten gir ønsket effekt. I sitt arbeid med å vurdere effektiv ressursutnyttelse ved Riksteatret har fagpanelet vært opptatt av å skille mellom produktivitet og effektivitet:

Et syn på effektivitet vil ut fra et perspektiv om “ønsket effekt” innebefatte intensjonene med ønskevistmodellen og vurderingen av høy kunstnerisk kvalitet. Intensjonen med dette perspektivet er derfor å konstruktivt sammenstille begrepene produktivitet, effektivitet og kunstnerisk kvalitet på en måte som ikke bare evaluerer, men kan være et dialogisk innlegg for utviklingen av Riksteatrets kvalitet fremover.

For å oppnå dette, har vi sett til Trond Bjørnenaks rapport fra 2016 (Bjørnenak, 2016), der han peker på Baumol og Bowens (1968) dilemma som relevant når man diskuterer ressursutnyttelse i scenekunstselskaper. I og med at et teater er avhengig av personell for å levere sitt produkt, er det begrenset hvor mye produktivtetsgevinster man kan få ved å innføre ny teknologi. Det er heller ikke målet for et teater å være så produktivt som mulig, men være effektivt i den forstand at man får mest mulig kunstnerisk aktivitet av høy kvalitet for de tilgjengelige ressursene (Fieldseth et al. 2025, s. 16).

I lys av denne logikken er god økonomistyring avhengig av hva som er formålet med styringen. Når budsjetter og målesystemer ikke er tilstrekkelig for å vurdere effektiv ressursutnyttelse, må man supplere styringssystemet. Det er her Bjørnenak (2016) foreslår *styringspakketenking*, og en slik tenking legger fagpanelet til grunn for sine vurderinger. Styringspakke er et begrep som løfter fram at styring består av flere ulike byggeklosser som må tilpasses hverandre for at styringen skal være mest mulig funksjonell for formålet. (For nærmere beskrivelse av styringspakketenking, se fagpanelets rapport, Fieldseth et al. 2025, s. 16).

Riksteatrets mål er å få mest mulig kunstnerisk aktivitet ut av de ressursene man har tilgjengelig. Som fagpanelet skriver i sin rapport, inkluderer «mest mulig» i denne sammenhengen også en kvalitetsdimensjon. Derfor kan man i vurderingen ikke kun legge produktivitetskriterier til grunn, men vurdere ressursbruk i lys av den totale organiseringen av teatret og den kunstneriske vurderingen (Fieldseth et al. 2025, s. 25).

Riksteatrets årlige inntekter i evalueringsperioden (2018–2023) varierte mellom 133,7 millioner kroner (2020) og 154, 7 millioner kroner (2018). En stor del av disse inntektene var offentlig tilskudd; andelen offentlig tilskudd i perioden varierte mellom 78 prosent (2018) og 92 prosent (2020).

Fordi Riksteatret er en teaterinstitusjon som er unik i norsk sammenheng, gir det ifølge fagpanelet lite mening å sammenligne Riksteatrets ressursutnyttelse med ressursutnyttelse ved andre teaterinstitusjoner. Fagpanelet har imidlertid gjort en intern sammenligning av ressursutnyttelsen i evalueringsperioden og i en fireårsperiode før denne (2014–2017). Det er tatt høyde for at pandemien har hatt innvirkning på flere av årene i evalueringsperioden. Sammenligningen viser at gjennomsnittlige nettobevilgninger i de to periodene har vært ganske stabile, med en liten nedgang i perioden 2018–2023. Den totale inntekten har imidlertid hatt en større nedgang i samme periode, nærmere bestemt en nedgang på 12,3 millioner kroner i gjennomsnittlig inntekt. Dette har medført at andelen offentlig tilskudd har økt noe fra perioden 2014–2018 (80 % i gjennomsnitt) til perioden 2018–2023 (85 % i gjennomsnitt). Hovedårsaken er at billettinntektene falt betydelig under pandemien, fortrinnsvis i årene 2020 og 2021. I 2022 og 2023 kan det se ut til at billettsalget fortsatt ikke var kommet tilbake på samme nivå som før pandemien, en situasjon Riksteatret, ifølge Kulturbarometeret for 2023, delte med andre teaterinstitusjoner. Riksteatret har hatt en nedgang i gjennomsnittlige driftskostnader fra den første til den andre perioden på 15,7 millioner kroner. De store kostnadsdriverne for Riksteatret er lønnskostnader, reiser og diett og husleie.

Fagpanelets vurdering er at Riksteatret arbeider systematisk med ressursutnyttelse. Panelet skriver:

Analysen av inntekter, kostnader og produksjonsvolum viser at teateret har håndtert utfordringer knyttet til økonomiske rammer og eksterne faktorer, som pandemiens innvirkning, på en realistisk måte. Selv om perioden

2018–2023 har vært preget av økonomiske svingninger og redusert publikumsoppslutning etter pandemien, tyder både tallgrunnlaget og Riksteatrets egne vurderinger på at institusjonen har hatt en bevisst og strategisk tilnærming til ressursbruk. Gjennom produksjonsmodellen, kontinuerlig evaluering av driftskostnader og en aktiv styring av turnévirksomheten, fremstår Riksteatret som en institusjon som arbeider målrettet for å optimalisere bruken av tilgjengelige midler (Fieldseth et al. 2025, s. 31).

8.3 Vår vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse

I vår vurdering av Riksteatrets ressursutnyttelse legger vi til grunn både teaterets egenvurdering og fagpanelets evalueringsrapport, men også det øvrige materialet innhentet som del av dette oppdraget. Vi deler fagpanelets helhetlige vurdering av institusjonens ressursutnyttelse som effektiv og god. Utover det som påpekes i egnevaluering og evalueringsrapport vil vi legge til at Riksteatrets arbeid med å innføre og utvikle *produksjonsmodellen* fra 2011 ser ut til å ha bidratt til å profesjonalisere og effektivisere virksomheten. Vårt inntrykk, basert på det som har kommet fram i intervjuer med representanter fra Riksteatret og andre aktører, er at produksjonsmodellen er et godt verktøy som både strukturerer aktiviteten, bidrar til at man får mest mulig ut av ressursene, og har god kontroll med ressursbruken.

Til slutt er det verdt også å nevne at de lokale arrangørene på Riksteatrets spillesteder rundt om i landet vurderer Riksteatret som effektive og profesjonelle, slik det kommer fram i spørreundersøkelsen. Institusjonen oppleves av arrangørene som ryddig i det tekniske og forutsigbar å samarbeide med. Selv om spørreundersøkelsen ikke har vært en primær kilde i arbeidet med å vurdere ressursutnyttelsen, bekrefter resultatene fra undersøkelsen vårt inntrykk av Riksteatret som en solid og stødig institusjon som er profesjonell i alle ledd av virksomheten, og som har god kontroll over ressursene de har tilgjengelig.

9. Stabilitet og endring. Oppsummering og diskusjon.

Dette avsluttende kapitlet handler om utvikling, endring og stabilitet i Riksteatret. Vi viser her tilbake til vår fortolkning av det overordnede mandatet for denne gjennomgangen: 1) hvorvidt Riksteatret oppfyller målene for virksomheten – høy kvalitet, kunstnerisk utvikling og fornyelse, et tilgjengelig, mangfoldig og relevant tilbud, en rolle som aktiv samarbeidspartner og effektiv ressursbruk, 2) forholdet mellom forventinger, behov og utvikling i scenekunstheltet på den ene siden og Riksteatrets virksomhet på den andre siden, samt 3) mulig utvikling og/eller endring av Riksteatrets virksomhet. Kapitlet har to hovedformål: Det ene er en diskusjon av spørsmålet om hvordan Riksteatret har utviklet seg i lys av utviklingen på scenekunstheltet. Det andre formålet er en avsluttende diskusjon av Riksteatrets innretning og potensial for videreutvikling og/eller endring. Denne diskusjonen har vi fokusert rundt tre hovedtemaer: produksjon versus programmering, etatsorganisering og Riksteatrets utvikling i årene fremover.

9.1 Riksteatrets versus scenekunstheltets utvikling

Et av spørsmålene som er formulert i utlysningen til denne gjennomgangen, er hvordan Riksteatret har utviklet seg i lys av utviklingen på scenekunstheltet. Det er et spørsmål som kan relateres til utvikling både på kulturfeltet generelt og i samfunnet ellers. Det kan også spissformuleres til et spørsmål om Riksteatrets måte å arbeide på er utdatert, sett i lys av at både samfunnet, den kulturelle infrastrukturen og den befolkningen som preget Norge i 1949 er svært forskjellig fra 2025.

På et overordnet nivå er en rekke av informantene våre overbevist om at det fremdeles er et åpenbart behov for systematisk og koordinert spredning av kvalitetskultur. En av dem sier det slik:

Norge er et gedigent land i forhold til hvor spredt vi bor og lever. Sånn at det at det kommer kunst, kultur, scene-kunst ut til disse stedene, det er opplagt, mener jeg. Det er en helt avgjørende del av vårt demokratiske fellesskap. (Inf. 8)

En annen understreker behovet for å redusere mulige klasseskiller: «I talent og ambisjoner er det likt fordelt over hele landet, sånn at vi må ha et tilbud som ikke bare er reservert for de som bor i de store byene. Jeg mener at det skaper et sånt uheldig klasseskille.» (Inf. 9) En tredje informant beskriver Riksteatrets kulturpolitiske ambisjon som noe *vakker*: «Fremdeles så synes jeg det er en utrolig vakker ting at man fremdeles tenker tanken at man skal produsere kunst av høyest mulig kvalitet for by og bygd.» (Inf. 13)

En tidligere teatersjef oppfatter det slik at Riksteatret har et viktig oppdrag, fortsatt, selv om både samfunnet og scenekunstheltet har endret seg:

Men Norge er fortsatt et helt land (...). Og derfor så mener jeg at den typen institusjon som Riksteatret representerer, som er en garantist for at scenekunst av ypperste kvalitet når strengt tatt hele landet, det forblir et viktig oppdrag. Til sammenligning (...), nedleggingen av Rikskonsertene oppleves jo av samtlige aktører på det feltet, det være seg kulturhussjefer så vel som musikere, utøvere og ensembler, som en katastrofe. Noe som rett og slett gjorde at den type musikk ikke lenger i noen interessant eller viktig grad når fram til et bredt publikum. (Inf. 1)

Overordnet kan vi si at det i vårt materiale ikke er en eneste stemme som argumenterer for en radikal endring av Riksteatret som virksomhet. Det er ingen som for eksempel mener at teatret burde legges ned, at midlene som brukes på Riksteatret burde spres til andre formål, at Riksteatret burde regionaliseres eller deles opp. Det finnes, som vi kommer tilbake til nedenfor, synspunkter på mulige endringer, men disse er ikke av det omveltende slaget.

I kapittel 3.3 gikk vi kort igjennom utviklingen på scenekunstfeltet innenfor fem ulike temaer: scenekunstopolitikken, nyetableringer, kunstneriske samarbeid og utvikling av repertoar, digitalisering og teknologisk utvikling, samt publikum og kritikk. Denne relativt overflatiske gjennomgangen av utviklingen på et sammensatt felt gir først og fremst inntrykk av et felt som er ganske stabilt, og som endrer seg langsomt. Som for femti år siden er fremdeles den norske scenekunstsektoren preget av å være et institusjonalisert felt, der en stor andel av de kulturpolitiske ressursene brukes på etablerte scenekunstinstitusjoner. Den kulturpolitikken som ligger til grunn for det offentlige engasjementet på dette feltet har også endret seg lite i løpet av de siste tiårene. Som på andre delfelt innenfor kultursektoren, har scenekunstopolitikken som mål å tilgjengeliggjøre og utvikle scenekunst av god kvalitet, og bruker en kombinasjon av driftsstøtte og prosjektstøtte for å oppnå dette. Når det gjelder selve kulturuttrykket som denne sektoren er bygget opp rundt, selve scenekunsten, kan man argumentere for at også denne, sammenlignet med andre uttrykksformer, har utviklet seg sakte. Selv om det åpenbart er mange eksempler på kunstnerisk innovasjon innenfor scenekunsten, er det liten tvil om at store deler av den formidles ganske tradisjonelt – i et sal-scene-format, på faste scener, på kveldstid, med kjente forelegg og med en etablert ide om hvordan en dramatisk tekst skal formidles til et betalende publikum. I tillegg er også scenekunstsektoren den kultursektoren som trolig i minst grad har blitt påvirket av digitalisering.

Stabiliteten til tross, er det også relevante endringer på feltet, som Riksteatret har forholdt seg til på ulike måter. Når det gjelder selve scenekunstopolitikken, gir det mindre mening å vurdere Riksteatrets utvikling i forhold til denne, siden teatret både er en integrert del av og et viktig virkemiddel for denne politikken. Slik vi vurderer det, har den skiftende ledelsen ved teatret også forholdt seg ganske lojalt til de kulturpolitiske målene. En endring som har skjedd innenfor scenekunstfeltet de siste tiårene, er at antallet institusjoner har økt, særlig gjennom etableringen av flere regionale scenekunstinstitusjoner. Som vi beskrev innledningsvis, var oppstarten av regionteatrene tett knyttet til Riksteatret. I årene som har gått siden, har regionteatrene i større grad blitt en aktuell samarbeidspartner mer enn en konkurrent til Riksteatret, som vi beskrev i forrige kapittel. Utbyggingen av en struktur med regionteatre er en utvikling som Riksteatret har forholdt seg aktivt til på flere måter, blant annet gjennom forvaltningen av bred kompetanse på turnering av scenekunst. Til utviklingen her hører også økningen i antall kulturhus og den tydeligere rollen til private

teatre. Kulturhusene er, som vist ovenfor, nøkkelarenaer for Riksteatrets turnering og formidling. De private teatrene har også i noen grad inngått samarbeid og samproduksjon med Riksteatret de siste årene, f.eks. gjennom en forestilling som *Et glass til*, som opprinnelig var en forestilling fra Christiania Teater.

Selv om det ble argumentert for stabilitet i produksjon og formidling av scenekunsten ovenfor, er det selv sagt også relevante utviklingstrekk her. Det handler blant annet om utvikling innenfor det frie scenekunstheltet, som også er synlig gjennom en viss økning av den kulturpolitiske støtten til denne delen av scenekunsten. Den kunstneriske produksjonen blant de frie gruppene har også etter hvert i større grad enn tidligere skjedd i samarbeid med de faste teatrene. Utviklingen reflekteres også delvis av Riksteatrets repertoar og produksjon, der enkelte produksjoner de siste fem årene er utviklet eller produsert i samarbeid med frie grupper. Disse representerer samtidig en liten del av den samlede produksjonen.

Som nevnt i kapittel 3.3., har mulighetene for og de eventuelle fordelene med digital formidling av scenekunst vært diskutert i mer enn to tiår, gjerne med fokus på de demokratiserende gevinstene som ligger i digitale forestillinger. Under pandemien ble det iverksatt mange forsøk på digital formidling av kunst som er laget for å fremføres på en scene. Riksteatret var i denne perioden en aktiv aktør med digital formidling, delvis som en nødvendighet tatt i betraktning de strenge smitteverntiltakene. Teatret gikk også noe lenger enn bare å filme eller strøme forestillinger. Et eksempel på det var at de gjennomførte en filminnspilling av teaterforestillingen *Havboka*, i samarbeid med blant annet Applaus Scene. Selv om betydningen av digitale forestillinger har blitt kraftig redusert med avslutningen av pandemien, blir flere digitale versjoner av Riksteatrets forestillinger fremdeles formidlet, særlig til skoleelever via plattformen Applaus Scene.

Selv om det er liten tvil om at omfanget av scenekunstkritikk i både nyhets- og nisjemedier er langt mindre enn tidligere, er det fremdeles slik at langt de fleste av Riksteatrets forestillinger blir anmeldt i nasjonale medier. Som et eksempel kan vi vise til at alle forestillingene som teatret turnerte med i 2024 ble anmeldt i et eller flere medier. De fleste ble anmeldt i nasjonale nyhetsmedier som Aftenposten og/eller NRK, i tillegg til omtaler og anmeldelser i regionale medier og lokalpresse. Noen av forestillingene ble også anmeldt av nisjemedier som for eksempel scenekunst.no eller periskop.no. Denne kombinasjonen av kritikk – både i nasjonale, regionale og nisjemedier, er trolig noe som særmerker mottagelsen av Riksteatrets forestillinger. Samtidig, som flere av informantene har påpekt, har også anmeldelser en litt annen funksjon enn for faste scener, der en positiv anmeldelse i større grad og på andre måter kan generere publikumsinteresse.

Det siste utviklingstrekket som vi pekte på i kapittel 3.3 handlet om en mulig nedgang i den norske befolkningens generelle interesse for scenekunst, særlig slik den fremstår i den siste versjonen av SSBs Norsk kulturbarometer. Som vi viser til, er tallene for scenekunstbesøk i dag på et bunnivå i kulturbarometerets historie. Ser vi på Riksteatrets publikumstall i lys av dette, er det vanskelig å se noen direkte sammenheng med en eventuell negativ utvikling i befolkningens teaterinteresse. Publikumstallene for 2024 (jf. kap. 2.3), slik de kommer frem i årsrapporten til Riksteatret, er høyere enn de har vært på syv år, men lavere enn de

var i 2018. Samtidig er det mange forbehold som gjør det vanskelig både å spore noen entydig trend her (blant annet på grunn av pandemiens unntaksår), og å sette publikumstall for et enkelt teater opp mot en statistikk som gjelder den allmenne befolkningen.

9.2 Riksteatret som produserende og/eller programmerende teater

Riksteatret er et produserende teater. Det vil si at teateret utvikler forestillinger fra bunnen av, enten det er basert på nyskrevet materiale, eksisterende dramatisk tekst eller tilpasning fra et annet forelegg. Utviklingen inkluderer valg av skuespillere og regissør, utvikling av scenografi, lysdesign og musikk, dramaturgi m.m. Riksteatret er også et samproduserende og et programmerende teater. Hvorvidt man bruker begrepet samproduserende eller programmerende her, er mindre viktig – poenget er at Riksteatret også formidler forestillinger som er utviklet av andre scenekunstaktører og scener. Dette har Riksteatret gjort helt siden teatrets spede begynnelse.

Selv om det i vårt materiale er ganske stor enighet om at Riksteatret også fremover bør *både* produsere og programmere, er det ulike meninger om hvordan balansen mellom produksjon og programmering bør være. Det er også ulike meninger om hvor teatret skal og bør hente programmerte forestillinger fra.

Det er flere som påpeker at Riksteatret har en sterk identitet som en produserende scenekunstinstitusjon. Organisasjonen er også i stor grad bygget opp rundt produksjon av scenekunst. En tidligere teatersjef understreker betydningen av å drive egen produksjon slik:

Riksteatret kunne ha vært et rent spedisjonsfirma. Som rett og slett bare kunne plukke ut fra et tilbud om x antall produksjoner fra andre teatre. Det har vært snakket om jevnlig, og jeg har ikke noe tro på det. Men jeg har veldig tro på at Riksteatret skal være en samproduserende aktør, men det må ha en egen programmerende evne. Altså muligheter for produksjoner som kan utfylle det man ikke får ved å bestille eller å medvirke til andres produksjoner. Sånn at det blir allikevel en helhet som er forsvarlig ut fra det samlede oppdrag som Riksteatret har. Men at Riksteatret i større grad enn andre teatre bør og kan ha et innslag av samproduksjoner, det er det ikke noen tvil om. Det er den ene siden av et veldig stort hensyn. Og det andre er rett og slett logistikken. Det er liksom fire-gangeren hver gang du må føye til én buss til. Med andre ord, hvor mange medvirkende skal du ha? Hvor komplisert skal dekorasjonen være? På en helt annen måte enn noe annet teater så er den typen tekniske, økonomiske, logistiske premisser og faktorer helt bestemmende for repertoarets art. (Inf. 1)

Det er to sentrale poenger i dette sitatet. Det ene er at det understrekes et behov for *både* produsering og samprodusering/programmering, for å oppfylle Riksteatrets overordnede mål. Informanten argumenterer videre for at det ville blitt et markant dårligere tilbud dersom teatret ikke selv skulle produsere. Han beskriver en type arbeidsdeling mellom ulike teatre slik:

Jeg er styreleder for [et regionalt teater], og de kan ikke produsere den typen oppsetninger som Riksteatret produserer. Det er to helt forskjellige ting. De er ikke bare komplementære, men de er supplerende, gjensidig utfyllende. (Inf. 1)

Informanten, som snakker fra en posisjon som tidligere teatersjef, får støtte i sitt syn fra en informant fra et regionteater:

Jeg tenker det er viktig. Riksteatret er også en selvstendig kunstnerisk organisasjon. Det er jo ikke en turnéorganisasjon for regionteatrene, ikke sant? Det er jo en selvstendig kunstnerisk institusjon. De må ha sine kunstneriske prosjekter. (Inf. 8)

Det andre poenget i det innledende sitatet fra den tidligere teatersjefen – hensynet til logistikken til, praktiske løsninger for og administrasjonen av forestillinger som skal turnere – er gjennomgående i vårt materiale, ikke minst i Riksteatrets egen beskrivelse av virksomheten sin. Et nøkkelkriterium for produksjoner i Riksteatrets regi er hvorvidt de er *turnébare*, hvorvidt de lar seg teknisk gjennomføre, transporteres, formidles og bemannes innenfor de praktiske og økonomiske rammene som teatret opererer innenfor. I tillegg til å skulle utvikle scenekunst av høy kvalitet og bygge et publikum og et fellesskap, er Riksteatret dermed, nødvendigvis, et *pragmatisk* teater.

I tråd med poenget om at ulike teatre utfyller hverandre, er det et par av informantene som beskriver Riksteatrets rolle i det samlede scenekunstheltet som en del av et *økosystem*, der de ulike delene er gjensidig avhengig av hverandre. En av dem formulerer det slik at dersom man tar bort en del av dette systemet, eksemplifisert ved arbeidsmuligheter for scenekunstnere, står økosystemet som sådan i fare for å dø. En annen refererer til samvirket mellom de faste scenene og de frie gruppene som «en kulturpolitisk helhet».

Riksteatrets mulige rolle som en programmerende aktør for fri scenekunst er et tema som har blitt diskutert tidligere, og som også blir tatt opp av noen av informantene våre. I en analyse av infrastrukturen for formidling av fri scenekunst, *Mobilisering for mobilitet*, har Telemarksforskning tidligere pekt på Riksteatrets turneorganisasjon og turnesløyfer som et mulig verktøy for formidling av den frie scenekunsten (jf. Berge et al. 2022, se også Fieldseth 2025 et al., s. 42). Utgangspunktet for dette er det som er anerkjent som en utfordring også av noen av informantene våre: mye av den scenekunsten som utvikles, særlig med støtte fra Kulturrådet, blir i liten grad formidlet til publikum. Produksjoner som det har tatt lang tid og vesentlige ressurser å utvikle, blir vist for publikum en liten håndfull ganger. Som en informant sier, er det et stort behov i det frie feltet for at den kunsten det brukes penger på skal vises.

Informanter fra Riksteatret er, som vist tidligere i rapporten, mer kritiske til at Riksteatret skal være et kulturpolitisk virkemiddel for turnering av fri scenekunst. Samtidig åpner teatret, både gjennom de siste årenes repertoar og i ambisjoner fremover, for samarbeid med det frie feltet. Som vi så, var en av de eksplisitte ambisjonene til den nye teatersjefen at Riksteatret skal «programmere forestillinger fra både det frie feltet og fra institusjonsteatrene når vi ønsker at publikum skal få oppleve disse».

Spørsmålet om Riksteatrets eventuelle rolle som en mer systematisk aktør for formidling av det frie feltets scenekunst er på flere måter et kulturpolitisk spørsmål. De to sentrale bidragsyterne til scenekunst i Norge er Kultur- og likestillingsdepartementet og Kulturrådet. Departementets og Kulturrådets vurderinger vil kunne være sentrale for en eventuell realisering av en slik endring. I tråd med den kunstneriske friheten til

Riksteatret og det armlengdesprinsippet som det er generell enighet om, vil det samtidig være vanskelig med noen form for kulturpolitisk instruering av at Riksteatret skal ha en spesifikk rolle i å formidle produksjoner fra det frie feltet. At samarbeidet med denne delen av scenekunstsektoren kunne vært mer aktivt, er det likevel liten tvil om. Det bør imidlertid være basert på en overordnet vurdering av den samlede kvaliteten på repertoaret, og ikke som et rent virkemiddel for formidling av underformidlet scenekunst finansiert av kulturpolitiske støtteordninger.

9.3 Riksteatret som etat? Organisasjonsform og styring

Det at Riksteatret ikke bare er en nasjonal teaterinstitusjon med statsstøtte, men er organisert som en statlig etat direkte underlagt Kultur- og likestillingsdepartementet, gjør at virksomheten skiller seg noe fra de andre nasjonale teatrene når det gjelder administrative forhold. Riksteatret faller for eksempel inn under språkloven,³⁷ som medfører krav om bruk av begge målformer. Riksteatret må også forholde seg til forvaltningsloven³⁸ og offentlighetsloven,³⁹ som medfører krav til arkivering, innsyn og meroffentlighet. Praktiske konsekvenser av dette er for eksempel at Riksteatret har nedsatt en egen redaksjon som skal jobbe for å styrke nynorskbruken i virksomheten, og at de har en egen ansatt arkivar. Det er i skrivende stund 14 ulike etater underlagt Kultur- og likestillingsdepartementet (bl.a. Arkivverket, Kulturtanken, Kunst i offentlige rom, Nasjonalbiblioteket og Språkrådet), men Riksteatret skiller seg ut blant disse fordi det er en etat som også er kunstproduserende.

Som etat har Riksteatret også et tettere forhold til departementet enn de andre nasjonale teatrene har. Virksomheten har jevnlig møter med departementet, og rapporterer direkte til departementet knyttet til en rekke forhold, på samme måte som alle andre statlige etater, for eksempel når det gjelder klimamål og bærekraft, mål om likestilling, mangfold og inkludering når det gjelder ansettelse, mål om reduksjon av konsulentbruk i staten m.m. Fordi Riksteatret til forskjell fra andre etater også er en kunstinstitusjon, som må planlegge med risiko på en annen måte, kan det være en utfordring for virksomheten å evaluere og rapportere på samme måte som andre etater gjør, f.eks. å benytte samme type evalueringsskjemaer.

Det etablerte systemet for tilsyn med og kontroll av etater beskrives gjerne som *etatsstyring*. Som etat er Riksteatret formelt sett en del av et slikt system. Det er etablert en egen statlig veileder for etatsstyring. Her heter det blant annet at: «Etatsstyringen skal bidra til å løse oppgavene på en effektiv og god måte og

³⁷ Lov om språk (språklova), <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2021-05-21-42>

³⁸ Lov om behandlingsmåten i forvaltningssaker (forvaltningsloven), <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1967-02-10>

³⁹ Lov om rett til innsyn i dokument i offentlig verksemd (offentleglova), <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2006-05-19-16>

til å nå målene i den enkelte virksomheten og for den aktuelle sektoren. Underliggende virksomhet er et virkemiddel for å gjennomføre politikken.»⁴⁰

Det er viktig å understreke at selv om organiseringen av Riksteatret som statlig etat har administrativ betydning, er det en armlengdes avstand mellom Riksteatret og departementet når det gjelder kunstneriske valg. Ledelsen ved Riksteatret opplever dialogen med departementet som god, selv om de på et vis representerer to litt ulike kulturer, som en informant i ledelsen ga uttrykk for. Målene i tildelingsbrevet oppleves av Riksteatrets ledelse som forholdsvis åpne, med rom for tolkning, og relasjonen til departementet oppleves ikke som begrensende.

Vi har spurt våre informanter om hvordan de stiller seg til spørsmålet om organisering av Riksteatret som statlig etat. Flertallet av informantene har ingen klar formening om spørsmålet, og ser både fordeler og ulemper med modellen. Noen påpeker at det prinsipielt er litt spesielt at en kulturinstitusjon skal være en integrert del av statsapparatet, men ser ikke noen store problemer med organiseringen i praksis.

En informant med god kjennskap til teaterfeltet både i Norge og i andre europeiske land, påpeker på sin side at den organisatoriske løsningen for Riksteatret egentlig går på tvers av den nordiske modellen for kulturpolitikk og kulturpolitisk styring:

Riksteatret er ikke et selvstendig AS eller en selvstendig stiftelse. De er en del av forvaltningen og får sin teatersjef utnevnt i statsråd⁴¹. Det er jo en modell vi ellers ville ikke tatt til orde for hvis det eksempelvis hadde dreid seg om Nationaltheatret eller Operaen. Vår modell og tradisjon er mer konsekvent også enn i mange vestlige demokratier hvor statsministre el. presidenter i noen tilfeller utnevner kunstneriske ledere direkte, f.eks. Frankrike. Så Riksteatrets styringsmodell er et sjeldent unntak i forhold til en nordisk tradisjon. (Inf. 16)

Samme informant utdyper resonnementet slik: «Og du ser hvor viktig dette er når du ser på utviklingen i andre land. Viktig å bygge grunnmuren for demokratiet og denne type institusjoners rolle i demokratiet. Det må vi gjøre i fredstid, som vi alle ser tydelig nå.» (Inf. 16)

Det poenget som denne informanten peker på, er i prinsippet det samme som det politiske maktfordelingsprinsippet underbygger: en form for administrativt sikkerhetsnett for å bygge systemisk motstand mot mulig misbruk av makt. Dette kan gjøres på flere måter. Både organisasjonsstruktur, lover og forskrifter er mulige verktøy for å forhindre for tette bånd mellom politikk og kunst og for å gjøre raske, politisk motiverte, endringer vanskeligere å gjennomføre. Vi vurderer det slik at det er gode grunner til å se på om enten en formell omorganisering eller en spesifisering i Lov om Riksteatret kan være aktuelle måter å trygge uavhengigheten til teateret på.

⁴⁰ Jf. <https://dfo.no/fagomrader/styring-i-staten/etatsstyring/veileder-i-etatsstyring>

⁴¹ Ansvar for ansettelse av teatersjef er formelt sett delegert til styret til teateret.

9.4 Status quo? Riksteatret i årene fremover

Riksteatret er en sentral institusjon i den norske kultursektoren, og en institusjon som mange ulike aktører har et forhold til: publikummere, skuespillere, regissører, kulturpolitikere, scenekunsthaglige eksperter, kulturhus og arrangører. Det er dermed ikke overraskende at det også finnes ganske ulike syn på Riksteatrets virksomhet og på eventuelle behov for at Riksteatret skal endre på virksomheten sin. Som vi har vist i denne rapporten er det for eksempel ganske motstridende syn på kvaliteten på Riksteatrets repertoar. Der spillestedene er svært fornøyde, peker ekspertpanelets evaluering og enkelte informanter på et tydelig potensial for større kunstnerisk risiko, mer estetisk mangfold og en større bredde i uttrykket. Det er vanskelig å oppsummere dette spennet i vurderinger på noen annen måte enn at begge deler er riktig. Fra spillestedenes perspektiv er Riksteatrets tilbud godt, relevant og populært. Fra et perspektiv som vurderer graden av kunstnerisk innovasjon og mangfold, er ikke tilbudet så godt som det kunne eller burde ha vært. Samtidig er Riksteatret en kunstinstitusjon som er forankret i politikk og praksis. Det er det ektefødte barnet til noen av de mest grunnleggende ideene i norsk kulturpolitikk: at det er god, kulturell velferdspolitikkk å sørge for at det blir produsert og distribuert scenekunst av god kvalitet, som en så bred befolkning som mulig får muligheten til å oppleve. Det er også en institusjon som er forankret i praksis og pragmatisme: kunsten skal fungere, den skal turnere, den skal inn i bussen og ut på veien.

Riksteatret er fremfor alt preget av stabilitet og profesjonalitet, samt av sin egen historie. I flere betydninger er de en institusjon med *tyngde*. Det vil på den ene siden si at de er en institusjon med en autoritet og en posisjon, samt en historie og en arv som de forvalter med tydelig stolthet. Det er en virksomhet med en tydelig institusjonell identitet. Det vil også si, på den andre siden, at de er en institusjon som ikke lar seg endre i en håndvending. Kursendringer skjer gradvis, og som alle fartøy med en viss bruttotonnasje er svingradien stor. En informant med bred erfaring fra Riksteatret forteller om en institusjon hvor fornying kan møte en viss motstand. Den institusjonelle treggheten som ligger i dette kan samtidig vurderes som en form for styrke eller verdi. Det er mulig å argumentere for at denne formen for tyngde har verdi i seg selv, samtidig som også teatret er en del av en sektor der i hvert fall deler av denne sektoren endrer seg langsomt. I tillegg er Riksteatrets eventuelle tregghet og motstand mot fornyelse også et spørsmål om kulturpolitisk og estetisk arbeidsdeling. Vi vurderer det slik at en tydeligere diskusjon av begrepene om kunstnerisk fornyelse kunne vært relevant – hva legger man i slike begrep, og hos hvilke aktører forventer man hvilken type fornyelse? Et det for eksempel rimelig å forvente at det er i Riksteatret man skal finne den mest radikale fornyelsen av scenekunsten? Sannsynligvis ikke.

Selv om Riksteatret er preget av tyngde og stabilitet, er det på ingen måte en uforanderlig institusjon. Det skal og bør det heller ikke være. Vi ser for eksempel, i tråd med erfaring og praksis på scenekunstheltet, at teatersjefens innflytelse på kunstneriske valg er betydelig. Det ligger også tydelig påvirkning fra teatersjefene på hvordan forestillinger initieres, utvikles, produseres og formidles, slik vi har vist eksempler på i denne gjennomgangen.

Et nøkkelord for å beskrive hva Riksteatret har gjort sett i forhold til hva de kunne ha gjort, er *handlingsrom*. Både ekspertpanelet og flere informanter, deriblant Kultur- og likestillingsdepartementet, peker på at Riksteatret har og har hatt et større handlingsrom enn de faktisk har benyttet. Dette gjelder både for repertoar, fornyelse og uttrykk, for spillesteder og formidlingsformer. Det virker som det er gode muligheter for å utnytte dette handlingsrommet bedre, for eksempel gjennom å prøve ut nye muligheter, for deretter å vurdere om de fungerte eller ikke. Dette *kan* for eksempel inkludere nedskalerte forestillinger som kan spille på flere steder og flere typer steder enn på den etablerte turnesløyfen; en systematisk dialog med Kulturdirektoratet om produksjoner som mottar støtte fra Kulturrådet kan egne seg for turnering i Riksteatret; å prøve ut (på nytt) hvordan dans og figurteater fungerer på repertoaret.

En aktiv utprøving av et handlingsrom bør samtidig følges opp av en kritisk gjennomgang om tiltak fungerer etter formålet. Det handler blant annet om god og realistisk, kvalitetssikret kunnskap om publikum – både det faktiske publikummet og det potensielle publikummet til Riksteatret. Generelt i det norske kulturfeltet er det, slik vi vurderer det (jf. Hylland et al. 2024), for lite kunnskap om publikum, deres interesser og valg. Hva skal for eksempel til for at man oppsøker et tilbud som ikke er på eget hjemsted? Hva skal til for at man bruker halvannen time på en onsdag på en teaterforestilling? Hvor mye har rabattordninger å si? Hva betyr en endring i turnesløyfen for besøket og interessen? Her er det et potensial for en kunnskap som kan bidra til å forankre ulike typer bruk av Riksteatrets handlingsrom på en så god måte som mulig.

En mer variert bruk av dette handlingsrommet innebærer også en utfordring til Riksteatrets finansør og eier – Kultur- og likestillingsdepartementet. For å ta noen relevante eksempler: Dersom det er riktig at scenekunstheltet er preget av mindre skarpe skillelinjer mellom hvem som produserer hva slags scenekunst, ligger det en mulighet i å utvikle Riksteatret til å være en spydspiss for å gjøre nye nytt, vel og merke dersom det er kulturpolitisk vilje og ønske til å gjøre nettopp det. Dersom det er et kulturpolitisk prioritert mål at et nytt publikum er viktigere enn et eksisterende kjernepublikum, bør dette også reflekteres tydelig i bruk av indikatorer, mål og rapportering som følger opp en slik prioritering. Og – dersom en prioritering av et nytt publikum skulle gå på bekostning av et eksisterende kjernepublikum, bør det være solid departemental og eksplisitt støtte til den prioriteringen.

I skrivende stund har Riksteatret gått inn i en periode med en ny teatersjef, som har signalisert et sett med eksplisitte og nokså omfattende ambisjoner. Dersom disse ambisjonene blir oppfylt, vil det komme til å endre en del på virksomheten til teatret. Det vil også kunne komme til å svare på noen av de utfordringene og noe av det endringspotensialet som er pekt på i denne gjennomgangen. Samtidig vil det komme nye utfordringer i årene fremover, der noen er forutsigbare og andre er mer ukjente. Riksteatrets evne til å møte disse utfordringene vil avhenge av at kulturpolitiske mål, kunstproduksjon, stabilitet, endringsevne, kunnskap og praksis er balansert på akkurat den rette måten.

Referanser

- Baumol, W. J. og Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: MIT Press.
- Bekkengen, F. V. (2024). *Norske kulturbarometer 2023*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Berge, O., Berg, I.T., Kleppe, B. og Hjemdahl, A.-S. (2022). *Mobilisering for mobilitet. Formiding av fri scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Bjørnenak, T. (2016). *Kostnadseffektivitet og god økonomistyring i scenekunstselskapene*. Norsk teater- og orkesterforening (NTO).
- Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst på 2000-tallet*. Oslo: Kulturrådet.
- Fieldseth, M., Pettersen, A.T., Knardal, P.S., Utsi, M., Haugsevje, Å.D. og Hylland, O.M. (2025). *Evaluerings av Riksteatret*. (Rapport 918). Bø: Telemarksforsking.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk: Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gundersen, B. R. (2018). Tre kulturtidsskrifts rolle og funksjon. I Bjerke, P. og Halvorsen, L. J. (red.) 2018. *Kulturtidsskriftene: en analyse av kulturtidsskriftene i Norge*. Oslo: Fagbokforlaget/Kulturrådet. S. 86-111.
- Heian, M.T., Kleppe, B. og Løyland, K. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013*. Bø: Telemarksforsking.
- Hylland, O.M., Mangset, P. og Kleppe, B. (2012). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Hylland, O.M. og Mangset, P. (2018). Forestillinger og innflytelse. Scenekunst og makt på tre delfelt. I Slaatta, Tore (red.) 2018. *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hylland, O.M. og Kleppe, B. (2019). *Scenens kunst. Gjennomgang av scenekunstmrådet*. Bø: Telemarksforsking.
- Hylland, O.M. (2022). Tales of temporary disruption: Digital adaptations in the first 100 days of the cultural Covid lockdown. *Poetics*, 90, 101602.
- Hylland, O.M., Kleppe, B. og Storm, H.N. (2024). *Å telje er å velje. Ei kartlegging av publikum og kulturbruk*. Oslo: Kulturdirektoratet.
- Kleppe, B., Berge, O.K., Hylland, O.M. og Erichsen, C. (2018). *Basis og overbygning. Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*. Oslo: Kulturrådet.

- Kleppe, B. og Askvik, T. (2019). *Kunstnerundersøkelsen 2019*. Oslo: Kulturrådet.
- Kulturdepartementet (2021). Kulturdepartementets *Strategi for scenekunst 2021-2025*.
- Kultur- og likestillingsdepartementets budsjettproposisjon for 2024 (Prop. 1 S (2023-2024))
- Kultur- og likestillingsdepartementets budsjettproposisjon for 2022 (Prop. 1 S (2021– 2022))
- Langsted, J., Hannah, K. og Rørdam Larsen, C. (2004). *Ønskekvist-modellen: Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim
- Mangset, P. og Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Meld. St. 8 (2018-2019). *Kulturens kraft*. Oslo: Kultur- og likestillingsdepartementet.
- Riksrevisjonen (2015). *Undersøkelse av kostnadseffektiv drift og økonomistyring i scenekunstselskapene* (3:2 (2015-2016)). Oslo: Riksrevisjonen.
- Riksteatret (1950). *Teaterlokalet. En rettledning*. Oslo: Riksteatret.
- Riksteatret (1976). *Vi rigger en scene!* Opplegg og tekst av turnésjef Karl Eilert Wiik. Førsteopplag 1955. Utgaven 1976 revidert av produksjonsleder Alex Roald, m.fl.
- Riksteatret (2024). Riksteatrets egnevaluering, november 2024. Internt dokument.
- Rygh, A. C. (2023). *Kuttes det fortsatt i kulturkritikken? Kritikkens utvikling og kuttene konsekvenser*. Rapport finansiert av Norsk kritikerlag.
- St.meld. nr. 32 (2007-2008). *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 18 (1937). *Innstilling fra Teaternevnden, Oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet den 26. januar 1935*.
- von der Lippe, F. (1959). *Rundt land og strand. Ved Riksteatrets første milepæl*. Oslo: Riksteatret.
- Wiik, S. (1990). *I storm og stille. Riksteatret 1949-1989*. Oslo: Riksteatret.

Vedlegg

Vedlegg 1

Egenevalueringsskjema til Riksteatret for perioden 2018–2024

De følgende spørsmålene er utarbeidet for å strukturere en egenevaluering av Riksteatret. Svarene på spørsmålene skal inngå i arbeidet med å gjennomgå og evaluere Riksteatrets virksomhet. Spørsmålene er delvis bygget på overordnede scenekunstpolitiske mål og de mål for virksomheten som er satt opp i tildelingsbrevet til Riksteatret. I tillegg tar temaene nedenfor utgangspunkt i Ønskekvistmodellens tredelte forståelse av kvalitet i scenekunsten.

1. Innledning – kort presentasjon av institusjonen

- a) Hva er Riksteatrets rolle og posisjon i dagens scenekunsthelt og samfunn? Beskriv kort og overordnet hvordan dette gjenspeiles i valg av kunstnerisk profil og repertoar, samarbeid og formidling.
- b) Hvordan oppfatter dere deres historiske rolle (formulert i lov om Riksteateret) og mandat opp mot dagens oppdragsforståelse og kunstneriske prioriteringer? Har Riksteatrets rolle i forhold til publikum og lokalsamfunn endret seg?
- c) Et av målene for Riksteatret er at det «skal være en aktiv samarbeidspartner for andre aktører i scenekunstheltet». Kan dere gi en kort beskrivelse av samarbeidet med andre scenekunstinstitusjoner og grupper?

2. Kunstnerisk kvalitet og fornyelse

Et av Riksteatrets mål (jf. tildelingsbrev fra Kultur- og likestillingsdepartementet) er å tilby et scenekunstrepertoar av høy kvalitet og å fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse.

- a) Hvordan forstår Riksteatret dette målet og hvordan arbeider dere med å oppnå det i dag?
- b) Hva er Riksteatrets analyse og vurdering av utviklingen (på dette området) i perioden 2018–2024?
- c) Riksteatret arbeider både med egenproduksjon, samproduksjon og turné av forestillinger som allerede er produsert. Hvilke vurderinger ligger til grunn for valg av produksjonsform, kunstneriske samarbeidspartner(e) og fordelingen mellom produksjonsformene i repertoaret?

d) Hvilke scenekunstuttrykk velger Riksteatret å arbeide med og hvorfor? Hvilke uttrykksformer prioriteres eventuelt ned og hvorfor?

3. Formidling og distribusjon av scenekunst til befolkningen i hele landet

Riksteatret har også som mål å distribuere og formidle scenekunst til befolkningen i hele landet.

- a) Hvilke vurderinger og strategier ligger til grunn for Riksteatrets arbeid med formidling og turnélegging?
- b) Hvordan reflekterer Riksteatret rundt forholdet mellom utvikling/fornyelse og publikumsoppslutning? Er det noen motsetninger mellom disse størrelsene, slik dere vurderer det?
- c) Hvordan tenker dere rundt repertoar, turnélegging og formidling ulike deler av landet, hvor den kulturelle sammensetningen av befolkningen kan være ulik?

4. Egenvurdering av kvalitet

Spørsmålene under dette punktet knytter vi til Ønskevistmodellens tre begreper Vilje, Evne og Relevans. Dette handler om tre ulike og integrerte måter å forstå kvalitet på i scenekunst.

- a) Hvilke kunstneriske visjoner har dere for Riksteatret, og med hvilke begrunnelser? Hva er bestemmende for repertoarvalg og -profil? Hvordan begrunner dere disse valgene?
- b) Hvordan arbeider institusjonen for å forankre den kunstneriske visjonen internt i organisasjonen?
- c) Er det barrierer i eller utenfor institusjonen som hindrer dere i å realisere de kunstneriske planene og intensjonene fullt ut? Nevn gjerne eksempler på vellykkede og mindre vellykkede produksjoner som kan belyse svarene.
- d) Hvordan henger de kunstneriske visjonene sammen med de økonomiske, fysiske og departementsbestemte rammene for institusjonen?
- e) Hvilke kunstneriske ferdigheter og ressurser rår Riksteatret over og hvordan samsvarer disse med institusjonens kunstneriske mål?
- f) Kan dere beskrive hvordan organisasjonen er ledet og strukturert, og hvordan dette støtter opp om de kunstneriske visjonene?
- g) Hvilke målgrupper har dere spesielt fokus på, og hvordan gjenspeiles dette i kunstneriske og formidlingsstrategiske valg?

- h) På hvilken måte arbeider dere med mangfold blant kunstnere (inkludert regissører) og i repertoarvalg?
- i) Hvordan vil dere karakterisere institusjonens betydning og relevans i en kunstnerisk og samfunnsmessig kontekst?
- j) Hvordan ser institusjonen på sin rolle i spennet mellom tradisjon og samtid?
- k) Hvordan opplever dere forholdet mellom viljen til å skape noe av kunstnerisk betydning og hva dere oppnår?
- l) Hvilke faktorer eller styringsindikatorer mener dere er relevante for å kunne vurdere publikumsbesøk og -utvikling?
- m) Hvilke strategier, planer og tiltak finnes for inkludering og større mangfold? Hvordan vurderer Riksteatret arbeidet med inkludering og mangfold?
- n) Hvordan arbeider institusjonen med publikumsundersøkelser som kan belyse opplevelsen av institusjonens tilgjengelighet og relevans?
- o) Hvordan arbeider institusjonen med å nå sitt publikum gjennom massemediene og sosiale medier?

5. Effektiv ressursutnyttelse

- a) Hvordan vil dere beskrive arbeidet med å sikre god økonomistyring og ressursutnyttelse? Gi en egnevaluering av resultater og måloppnåelse i henhold til egen strategiplan på dette området.
- b) Videre spørsmål til egnevaluering av god ressursutnyttelse:
 - Når, og i hvilke sammenhenger, vurderer dere hva som vil være god ressursutnyttelse sett i forhold til de målene man arbeider mot for hele institusjonen og for den enkelte produksjon? I hvilken grad og hvordan diskuteres alternative og mer ressurseffektive produksjonsmåter? Hvordan arbeider styre og ledelse med dette på strategisk nivå?
 - Hvilke avveininger gjøres, og hvordan påvirker de kunstneriske målsettingene slike avveininger? Gi eksempler.
 - Inngår evaluering av ressursutnyttelse som et fast punkt i den systematiske egnevalueringen? For den enkelte produksjon og turné?
 - Har institusjonen egne nøkkeltall som kan indikere god ressursutnyttelse – og i tilfelle hvilke? Eksempelvis: forhold mellom ressursbruk til de forskjellige deler av virksomheten (kunstnerisk, teknisk, støttefunksjoner), forhold faste/variable kostnader, forhold kjøp av tjenester/bruk av egne krefter.

c) Hvordan har ressursbruken endret seg over tid? Institusjonens analyse og vurdering av utviklingen.

6. Planer for fremtiden

Hvilke planer har institusjonen for fremtiden? Beskriv eventuelle endringer fra dagens situasjon og fireårsperioden dere har lagt bak dere.

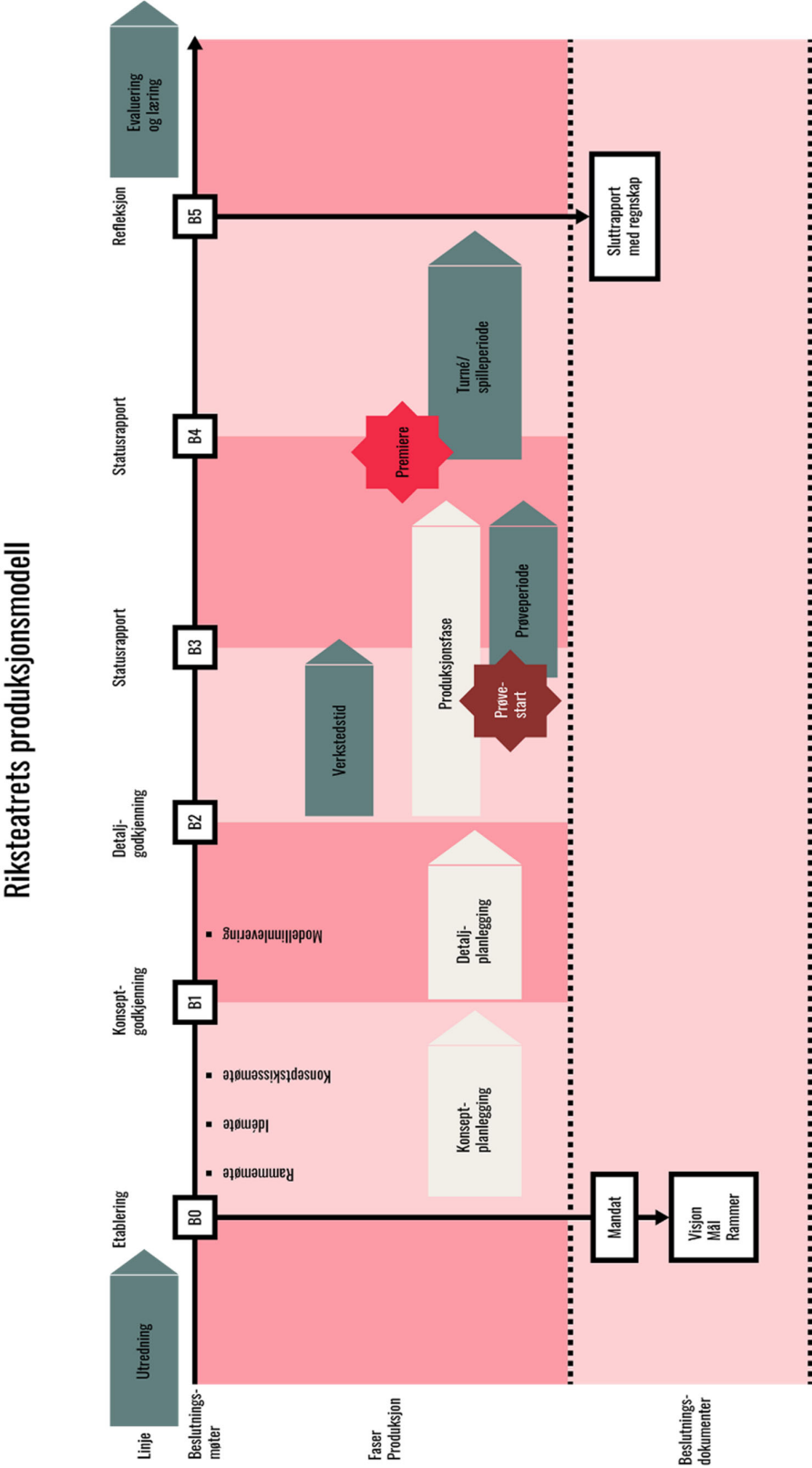
7. Særskilte problemstillinger

Er det andre problemstillinger dere gjerne vil belyse?

8. Arbeidet med denne egenevalueringen

Hvordan har dere konkret arbeidet med denne egenevalueringen? Beskriv kort prosessen og hvem som har deltatt.

Vedlegg 2. Riksteatrets produksjonsmodell



Vedlegg 3

Spillesteder (fordelt på kommuner) for Riksteatret i perioden 2013–2023, sortert alfabetisk, og antall forestillinger.

Spillesteder	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	Totalsum
Alstahaug				3	6	6	3	3	5	7	5	38
Alta	4	5	3	7	6	4	3	2	3	6	4	47
Arendal	10	9	6	9	5	9	6	2	5	8	7	76
Bjørnafjorden	7	9	7	7	6	12	6	4	7	3	5	73
Bodø	7	9	7	8	6	8	6	2	5	6	3	67
Bømlo	4	4	5	5	4	4	4	2	6	2	2	42
Drammen	12	9	8	12	6	11	12	5	2	8	8	93
Eigersund	4	7	4	7	4	7	4	3	4	5	3	52
Elverum	6	5	7	5	4	5	2	3	4	4	5	50
Etne							1					1
Flekkefjord				3	3	5	4	3	2	3	6	29
Fredrikstad	5	7	6	10	5	7	6	3	3	7	4	63
Færder	12	7	9	10	6	10	7	1	5	5	8	80
Gjøvik	6	8	7	10	6	6	5	2	6	5	7	68
Gloppen	2	2	3	2	4	4	2	1	3	4	6	33
Grimstad	6	5	6	7	3	3	4	2	3	6	5	50
Hadsel	5	7	4	6	5	6	4	3	5	6	4	55
Halden	6	6	4	6	6	4	5	3	3	2	2	47
Hamar		5	8	11	7	7	4	3	10	6	9	70
Hammerfest	6	6	4	8	5	4	4	2	3	4	3	49
Harstad	6	6	6	9	6	6	6	3	5	6	5	64
Haugesund	5	5	6	3	1	3	15	4	3	6	2	53
Horten	5	6	7	7	5	4	4	1	5	3	6	53
Høyanger							1					1

Indre Østfold	4	5	6	6	5	5	3	1	3	5	5	48
Kinn	5	4	5	3	5	3	4	2	2	2	5	40
Kongsvinger	2	4	5	7	4	6	2	4	4	3	5	46
Kristiansand	2	1	5	1	1	8	6	2	3	6	4	39
Kvinesdal	5	5	5	4	3	2						24
Kvinnherad							1					1
Larvik	8	7	6	8	4	5	5	1	5	5	5	59
Lillehammer	6	4	7	7	6	7	6	1	7	6	8	65
Lindesnes	8	7	6	8	6	9	4	3	5	8	6	70
Lyngdal	7	7	5	5	3	5	4	2	3	3	3	47
Melhus	8	8	7	10	8	8	5	3	4	5	6	72
Midt-Telemark	4	6	4	4	4	2	3	1	2	4	3	37
Modum	7	6	6	7	7	6	4	2	2	3	4	54
Molde	12	9	9	9	15	9	8	5	6	9	6	97
Namsos	8	6	8	9	6	5	3	5	5	6	7	68
Narvik	4	6	6	6	6	4	4	2	3	7	2	50
Nord-Aurdal	5	5	4	5	4	4	2	2	2	4	6	43
Nordreisa								2	4	4	4	14
Notodden	6	5	4	4	4	5	3	2		3	3	39
Nærøysund	4	4	4	4	4	2	3	4	4	1	5	39
Oppdal	8	7	6	6	6	4	4	3	2	1	3	50
Orkland	3	5	7	5	6	5	2	4	5	4	7	53
Oslo	18	471	63		64	548	116					1280
Porsgrunn		3	4	5	3	4	4	2	2	3	3	33
Rana	4	3	3	4	2	2	4	1	3	5	2	33
Rauma	4	4	4	4	4	4	3	3	4	5	5	44
Risør	2	4	7	6	4	5	4	2	2	7	5	48
Røros	4	4	4	5	5	4	3	3	1	3	5	41
Sandefjord	5	6	6	6	5	5	4	2	5	4	6	54

Sandnes	11	8	7	15	4	8	9	5	5	7	7	86
Sel	6	5	5	4	4	4	3	2	2	3	4	42
Seljord	4	4	4	5	4	5	4	2	2	4	4	42
Senja	4	6	3	7	5	4	4	2	6	4	4	49
Skien	9	8	6	6	4	4	5	2	3	2	4	53
Sogndal	5	8	7	6	6	8	4	3	6	5	7	65
Stad	5	4	7	5	4	4	3		2	3	2	39
Steinkjer	7	3	7	6	6	5	3	4	3	5	3	52
Stjørdal	6	7	7	6	6	8	4	4	5	8	8	69
Stord	6	8	4	6	5	6	4	4	4	5	5	57
Stranda				1								1
Stryn							1					1
Sunndal	2	4	4	3	4	1	2	2	1	5	2	30
Sunnfjord	6	9	6	7	5	7	5	2	5	5	6	63
Sør-Varanger	4	4	3	5	4	5	4	2	4	6	3	44
Tromsø	8	7	7	6	7	6	7	1	9	5	3	66
Tynset	4	4	4	4	4	2	2	2	2	6	5	39
Tysvær	5	5	4	7	5	5	6	2	3	3	4	49
Ullensaker	10	9	8	11	7	6	7	4	4	6	8	80
Vadsø	4	5	4	6	4	5	3	2	4	6	2	45
Vefsn	4	4	3	6	3	3	3	1	3	5	5	40
Verdal	3	4	4	1	5	5	5	5	6	6	5	49
Vestre Toten	2											2
Vågan	4	6	3	4	4	6	4	3	5	5	3	47
Ørland	4	5	5	4	4	2	3	3	3	4	4	41
Ørsta	6	5	5	8	3	5	4	2	4	4	3	49
Ål	8	6	6	7	4	5	2	2	2	4	4	50
Ålesund	8	8	8	7	8	10	7	4	5	6	6	77
Åmot	4											4

Årdal							1					1
Totalsum	420	879	454	456	422	940	441	186	283	350	343	5174