

Forord

Takk til Anne Margrete Fiskvik for gode og konstruktive tilbakemeldinger underveis i prosessen. Til Sissel Lie og Sissel Furuseth: Takk for inspirerende masterseminar, gode råd på veien og oppmuntring til å skrive en annerledes masteroppgave. Takk til Gunn Stoum Kyrkjeide og Eli Wold for all hjelp og gode ord gjennom min studietid.

Takk til Colin Rawlings som har gitt meg tillatelse til å bruke Robert Heindel sitt fantastiske kunstverk ”The Choreographer”. Til informanter: Takk for all informasjon som har gjort det mulig å skrive denne oppgaven.

Til KRIT’erne: Takk for to fine år med faglige diskusjoner, morsomme samtaler, øl, lunsjer og kaffepauser.

Takk til tante Anne Grete og Tor for språkvask og for å se over oppgaven med falkeøyne.

Takk til mamma, pappa og Oddvar for at dere støtter meg og tror på meg, uansett hva jeg foretar meg og hvordan det går. En særskilt takk til mamma for verdifulle tilbakemeldinger og diskusjoner.

Til Hans Petter: Takk for tålmodighet og støtte i to stressende år hvor jeg sjeldent har vært hjemme. Takk for mange kjøreturer til og fra dragvoll, klesvask, middager og for at du alltid har trua.

- Anette

Trondheim, 12. juni 2012

Innhold

<u>1.0 Innledning</u>	s.5
1.1 Avgrensning av oppgaven	s. 6
<u>2.0 Koreografens historie</u>	s. 7
2.1 Yrkesbeskrivelse av koreografen	s. 8
<u>3.0 Kulturpolitikk</u>	s. 11
3.1 Norsk kulturråd	s. 11
3.2 Kulturløftet II	s. 13
3.3 Kulturmeldinga	s. 14
<u>4.0 Metode for feltarbeid og presentasjon av funn</u>	s.17
4.1 Feltarbeid presentert i tabeller	s. 18
- Tabell 1.1 Hålogaland Teater	s. 19
- Tabell 1.2 Rogaland Teater	s. 21
- Tabell 1.3 Trøndelag Teater	s. 22
4.2 Sammenstilling av tabeller	s. 23
- Tabell 2.1 Bruk av koreografer	s. 23
- Tabell 2.2 Bruk av lokale koreografer	s. 24
- Tabell 2.3 Forhold mellom regissør og koreograf	s. 24
<u>5.0 Analyse og diskurs</u>	s. 25
5.1 Hvor ofte blir koreografer anvendt i teateret?	s. 25
5.1.1 Internasjonalt samarbeid	s. 27
5.1.2 Kjønnfordeling	s. 28
5.1.3 Koreografer som er anvendt flere ganger	s. 29
5.2 Forholdet mellom regissør og koreograf	s. 32
5.3 Hvor ofte anvendes lokale koreografer?	s. 33

5.4 Kvalitativt intervju med de tre institusjonene	s. 35
5.5 Hvilke koreografer blir anvendt?	s. 41
5.5.1 Hålogaland Teater	s. 42
5.5.2 Rogaland Teater	s. 42
5.5.3 Trøndelag Teater	s. 43
5.6 Kulturpolitikkenes rolle i forhold til institusjonsteater og dans	s.44
<u>6.0 Konklusjon</u>	s. 47
6.1 Forslag til videre forskning	s.49
<u>7.0 Litteraturlist</u>	s. 51
7.1 Vedlegg	s.54

1.0 Innledning

I denne oppgaven skal jeg analysere og diskutere hvilke koreografer som blir ansatt ved tre sentrale norske institusjonsteater. Jeg er interessert i å finne ut av hvilke koreografer som anvendes, er det slik at koreografer blir anvendt flere ganger? Finnes det sammenhenger mellom regissør og koreograf? Hvem er det som ansetter koreografen: teatersjefen, regissøren eller andre innenfor teateret? Eksisterer det noe samarbeid mellom det lokale danse miljøet og institusjonsteateret, eller blir koreografen hentet inn fra hovedstaden? Dette er spørsmål jeg skal besvare i løpet av oppgaven.

Før jeg utførte denne undersøkelsen hadde jeg utviklet to hypoteser. En av mine hypoteser var: det er flere kvinnelige koreografer enn mannlige koreografer ved institusjonsteatrene. En årsak til denne hypotesen er at det blir utdannet flere kvinnelige enn mannlige dansere, og av den grunn skulle man tro det var flere kvinnelige enn mannlige koreografer. En annen hypotese jeg hadde før jeg begynte med denne oppgaven var: det blir kun brukt koreografer i musikalene ved institusjonsteatrene. I løpet av denne oppgaven har jeg funnet flere interessante svar på mine hypoteser, og på de ulike spørsmålene jeg har stilt ovenfor.

Metodiske og teoretiske betraktninger:

Ettersom ingen andre har skrevet om dette temaet før meg, eller redegjort for resultatene jeg skal avdekke, har fremgangsmåten vært: ”veien utvikles underveis”. Arbeid er basert på analyse av innsamlet materiale. Jeg har redegjort for alle forestillinger fra 2008 og frem til i dag ved tre ulike teater. Deretter har jeg kartlagt i hvilke oppsetninger teateret har leid inn en koreograf, hvem denne koreografen er, og hvor han eller hun kommer fra. Jeg har videre satt de ulike resultatene i tabeller. Deretter har jeg analysert og diskutert de ulike funnene i lys av norsk kulturpolitikk. Jeg har også utført et kort strukturert intervju på e-post med representanter fra hvert teater, for å få en dypere forståelse av resultatene fra tabellene. Ikke minst for å få svar på hvem som ansetter koreografen.

Grunnen til at jeg har valgt å analysere de ulike funnene i lys av norsk kulturpolitikk, er at norsk kulturpolitikk har ulike mål man ønsker å oppnå for både institusjonsteateret og dansekunst, og disse danner et viktig grunnlag for oppgaven. Mye handler om makt og politikk. For å få en bedre forståelse av makt og politikk i samfunnet har jeg sett på en rapport som omhandler institusjonsteateret som fenomen, skrevet av Bård Kleppe, Per Mangset og Sigrid Røyseng. Makt og politikk er også sentralt hos sosiologen Pierre Bourdieu, og jeg

støtter meg på noen av hans teorier i analysene og diskusjonene. Noe av materiale er som nevnt ovenfor er samlet inn gjennom et kort strukturert e-post intervju, og her er metodiske aspekter rundt kvalitativt strukturert intervju, presentert av Tove Thagaard, Steinar Kvale og Svend Birkmann sentrale.

Så vidt jeg vet, har ingen andre skrevet om eller undersøkt denne problemstillingen før meg, og det har vært utfordrende å ikke ha noen konkret litteratur å støtte meg på. Heldigvis finnes det mye materiale omkring dette temaet, og innsamlingen av dette, og systematiseringen har vært spennende. Resultatene av analysene viser også at de tre teatrene jeg undersøker, ikke fører noen enhetlig ”politikk” når det gjelder ansettelse av koreografen.

1.1 Avgrensning av oppgaven

De tre sentrale norske institusjonsteatrene jeg har valgt å undersøke er Hålogaland Teater i Tromsø, Rogaland Teater i Stavanger og Trøndelag Teater i Trondheim. Dette er tre sentrale institusjonsteater i Norge som geografisk sett er lokalisert i ulike deler av landet. Jeg har tatt for meg alle forestillinger fra 2008, og frem til i dag. Jeg vil se på oppsetningene hvor teatrene har leid inn en koreograf, og deretter analysere de ulike funnene ut ifra en kulturpolitisk kontekst.

2.0 Koreografens historie

I dette kapittelet vil jeg ta for meg begrepet *koreograf*, og se nærmere på begrepet i en historisk kontekst, for å få en grundig forståelse av koreografen. Jeg vil også se på arbeidsoppgavene som ligger i yrket.

”Det å skrive om dans i et historisk perspektiv er utfordrende på mange plan; dans er en levende kunstform som ikke nødvendigvis etterlater seg så mange spor” (Svendal 2010: 172). Sigrid Øvreås Svendal påpeker at det å skrive dansehistorie er utfordrende. Dokumentasjon av koreografi, altså koreografens verk, har derfor vært noe vanskelig på grunn av manglende bevaringsmuligheter, for eksempel gjennom notasjon. I dag er situasjonen bedret ved bruk av opptaksutstyr og labannotasjon. Av den grunn kan det konkluderes med at det å skrive om teaterdanshistorie, og koreografens rolle, kan være et kompleks prosjekt fordi så lite reell informasjon er bevart.

Teaterdansen har en omfattende historie, og dermed er det vanskelig å sette en bestemt dato for begynnelsen. For å oppsummere teaterdansens historie i korte trekk, viser jeg til danseforsker Anne Margrete Fiskvik:

Utviklingen av teaterdansen har foregått gradvis, og underveis mot det vi i dag omtaler som klassisk ballett støter vi på ulike former og betegnelser for denne kunstformen. Grovt sagt har teaterdansen røtter i europeiske folkedanser, religiøse kirkespill, gjøgler- og pantomimetradisjoner, teaterseremonier og italienske og franske hoffdanstradisjoner. (Fiskvik 2006: 69)

I dag anvendes begrepet *koreograf* om en person som er ansvarlig for å skape, og å komponere bevegelser. Vi kan sammenligne dette med musikk der komponisten er ansvarlig for å skape og å komponere musikk. I likhet med komponisten, har koreografen det samme ansvaret innenfor dansekunst (Sparshott 1995: 378-379). Begge titlene innebærer skapende oppdrag innenfor sitt kunstfelt. I en dansehistorisk kontekst så har betydningen av selve begrepet koreograf endret seg. Danseforsker Anthea Kraut påpeker den historiske betydningen bak ordet koreograf:

With its etymological roots in the Greek '*choreia*' for dance and the French '*graphie*' for writing, the word 'choreography' referred, in the seventeenth and eighteenth centuries, to the written notation of dance. The nineteenth and twentieth centuries saw a shift in the meaning of the term as emphasis came to centre on the 'actual invention and sequencing of movements' (Kraut 2010: 38)

I følge Kraut har betydning av begrepet koreograf endret seg fra å innebære skriftlig notasjon av dans, til å omhandle selve oppfinnelsen og komponeringen av dans. Det er en profesjon med ny betegnelse og hvor tittelens betydning har endret seg gjennom historien. I dansehistoriebøker anvendes betegnelser som dansemester eller arrangør av dans, før selve begrepet koreograf ble benyttet (Clark og Crisp 1981, Hansteen 1987). Med andre ord er koreografyrket historisk sett eldre enn anvendelsen av begrepet koreograf, og før i tiden ble det anvendt andre betegnelser for å beskrive personen som skapte dansekunst.

I USA hadde den moderne dansen en fremragende utvikling på 1920- og 1930-tallet. Stilarten adopterte høykulturens modell og Kraut påpeker: ” [...] the individual choreographer was conceived of as the creative source [...]” (Kraut 2010: 38). I følge Kraut ser det ut til at den moderne dansen løftet frem koreografyrket, og gav yrkesgruppen høyere status. Fordi begrepet koreograf ble anvendt sent, historisk sett, så kan det virke som om koreografrollen har vært noe usynlig oppgjennom historien. Yrket har eksistert lengre enn selve begrepet, og selve anerkjennelsen ved å få en fast betegnelse kom ganske sent.

Kraut ser også på betydningen av begrepet koreograf i dag, og hvordan det differensieres mellom danser og koreograf:

”Though today the label is considerably less restricted, claimed by those working in concert dance, Broadway and MTV alike, it is clear that ‘choreographer’ has historically been a term of privilege, function both to authorize and to exclude. Accompanying the separation the term marks between the artist/creator and the dancers/performers [...]”(Kraut 2010: 38).

Kraut beskriver koreografen som en person som historisk sett har hatt autorisasjon. Begrepet koreograf ekskluderer, og skaper et skille mellom kunstneren som skaper dansekunsten, og danser som fremfører kunsten skapt av koreografen. I dag er det flere stilarter innenfor dansekunsten som anvender begrepet koreograf.

2.1 Yrkesbeskrivelse av koreografen

Koreografens oppgave er først og fremst å skape dansekunst på ulike arenaer, og å jobbe med den estetiske utformingen av dans og bevegelse. I 2003 gjennomgikk danseutdanningen i Norge store forandringer, noe som resulterte i et masterstudium i koreografi. Danseforsker Sidsel Pape påpeker: ” Masterstudiet skal utdanne koreografer på høyeste nasjonale og

internasjonale nivå som kan arbeide på etablerte scener, så vel som i feltet for fri scenekunst” (Pape 2010: 8). Ifølge Pape, blir det utdannet koreografer på et høyt nivå i Norge, til tross for dette, er det mange koreografer i Norge som ikke har en etterutdannelse i faget. Profesjonelle dansere jobber i utgangspunktet innenfor det frie scenekunstheltet, noe som medfører at dansere må skape sin egen arbeidsplass. Av den grunn har mange erfart at de må koreografere sine egne produksjoner. På den norske nettsiden www.utdanning.no, er det utviklet en nasjonal fellesportal for yrker og utdanning hvor de har beskrevet koreografen.

Arbeidsoppgavene til koreografen blir delt inn i to kategorier:

- Utforme dansen, altså bevegelsene i forestillingen.
- Innstudere dansen sammen med danserne.

Koreografer som jobber med egne produksjoner har ansvaret for alle involverte, som dansere, skuespillere, musikere, kostymemaker og sceneteknikere.

Koreografer har ofte spesialisert seg innen en stilart, som for eksempel ballett, step, folkedans, jazzdans, moderne dans, og så videre.

Mange koreografer har selv praktisert som dansere.
(Utdanning.no)

Ifølge nettsiden har koreografen flere ulike oppgaver, og er ansvarlig for den kunstneriske utformingen av dansen. Koreografen har gjerne spesialisert seg innenfor en stilart. Vi ser også i yrkesbeskrivelsen at det er lagt vekt på at koreografen jobber med egne produksjoner. Det vil si at koreografen ofte jobber innenfor det frie feltet. Ikke minst er hovedoppgaven til koreografen å overføre sine bevegelser over på andre mennesker, enten det er dansere eller skuespillere.

I følge filosofen Francis Sparshott består en koreografs oppgave i å ta kunstneriske valg:” [...] and the choreographer will be making decisions for the dancers, because making decisions is all they do” (Sparshott 1995: 377). Sparshott sin uttalelse kan nok mistolkes, det kan synes som han er nedlatende i forhold til koreografrollen. Det han vil frem til er at koreografen hele tiden må ta avgjørelser i en kunstnerisk prosess. En idé skal overføres til noe kroppslig. Hver bevegelse skal utformes. Både formasjoner og budskap er noen av avgjørelsene en koreograf må ta. Særlig ser vi at Sparshott i likhet med Kraut beskriver et hierarki, og et skille innenfor dansen. Det er koreografen som er skaperen og tar avgjørelser for danseren. Koreografen skal skape dansen, og danseren skal utføre dansen. Med andre ord så bestemmer koreografen over danseren.

3.0 Kulturpolitikk

Å fordype seg innen et felt innenfor det kulturpolitiske landskapet er overveldende, fordi det er mange ulike aspekter å sette seg inn i. Rammen for denne oppgaven gjør at jeg begrenser fokuset. Innenfor den norske kulturpolitikken har jeg valgt å se på Norsk kulturråd, Kulturløftet II og kulturmeldinga, for å se nærmere på hvilke mål de har for teater og dansekunst.

Den norske kulturpolitikken innehar ulike mål for norsk scenekunst. Kirke- og Kulturdepartementet har utarbeidet Kulturløftet II, og kulturmeldinga ”Kulturpolitikk fram mot 2014”, som blant annet omhandler scenekunst. Norsk kulturråd bidrar med midler mot det frie scenekunstheltet. Hindahl og Thalèn beskriver noe av kulturpolitikken oppgaver som følgende:

Kulturpolitikk går også ut på å dyrke og foredle og legge forholdene til rette for nasjonens fremste skapende og utøvende kunstneriske uttrykk, støtte dem og legge til rette for kunstnerisk vekst og erkjennelse (Hindahl og Thalèn 1992: 33).

Ifølge Hindahl og Thalèn, har kulturpolitikken et stort ansvar for utviklinga av norsk kunst og kultur.

Hva er kulturpolitikken mål for utviklingen av dansekunst? Har kulturpolitikken en intensjon for norsk dansekunst? Ønsker kulturpolitikken at dansekunst skal være et kulturtilbud i hele landet? Fremfor alt har kulturpolitikken et mål om samarbeid mellom det frie scenekunstheltet og teaterinstitusjonene?

3.1 Norsk kulturråd

Norsk kulturråd forvalter Norsk kulturfond og har utarbeidet en strategi 2011-2014, for å stimulere den frie delen av kunst- og kulturlivet og bedre vilkårene for kunstnerisk produksjon og formidling. Norsk kulturråd har ulike oppgaver og ansvar innenfor det frie scenekunstheltet: ”Norsk kulturråd skal styrke den faglige kompetansen i de frie scenekunstmiljøene og stimulere til økt offentlig bevissthet om scenekunstens plass og betydning i samfunnet” (Norsk Kulturråd 2011: 14).

Norsk kulturråd har utviklet seks punkter for scenekunstheltet i sine hovedsatsninger 2011-2014, hvorav jeg vil nevne fire relevante punkter for denne oppgaven, punkt 1, 3, 4 og 5:

- Skal legge til rette for eksperimentering, utforskning, nyfortolking og samarbeid på tvers av uttrykksformer og sjangrer.
- Styrke utveksling av scenekunst nasjonalt så vel som internasjonalt som bidrag til at scenekunst av høy kvalitet når ut til flest mulig.
- Stimulere til økt kunnskap om samarbeid mellom scenekunstens institusjoner og aktører i det frie feltet.
- Styrke og videreutvikle profesjonelle dansemiljøer rundt om i landet.

(Norsk kulturråd 2011: 14)

Vi ser helt klart at Norsk kulturråd ønsker et samarbeid på tvers av feltene. De formidler i klar tekst et ønske om å styrke samarbeid mellom institusjoner og aktører i det frie feltet. Et annet viktig mål som forekommer er at scenekunsten skal nå ut til et større publikum. Norge er et langstrakt land og Norsk kulturråd har som mål å gi publikum i hele landet et godt kulturtilbud, deriblant scenekunst.

For at institusjonsteatrene i hele tatt skal engasjere lokale koreografer, må det i utgangspunktet finnes profesjonelle dansere og koreografer i lokalmiljøet. En forutsetning for å få profesjonelle dansere og koreografer til å flytte i fra hovedstaden må være muligheter for å jobbe profesjonelt i flere byer. Ikke minst er det nok et sterkt ønske fra dansere å få muligheten til profesjonell trening, og å utveksle erfaringer og kunnskap med andre dansere. Innen dansefeltet er det få faste stillinger på grunn av at det eksisterer få dansekompanier med statlig støtte i Norge. Dansere og koreografer blir av den grunn en del av det frie scenekunstheltet. Norsk kulturråd utbroderer til slutt at de har et mål om å styrke profesjonelle dansemiljøer rundt om i landet. Dermed kan dette være et godt livsgrunnlag for at dansere kan være villige til å flytte ut av hovedstaden. Noe som kan oppfylle målet om at scenekunsten skal nå ut til nye publikumsgrupper i Norge. Norsk kulturråd poengterer selv:

Frie scenekunstgrupper og dansekompanier søker i økende grad samarbeid med etablerte institusjoner, nasjonale som internasjonale. Samarbeidet med en etablert institusjon betyr bedre produksjonsforhold, tilgang til et profesjonelt markedsapparat, økt synlighet og møter med nye publikumsgrupper (Norsk kulturråd 2011: 13).

Med andre ord gagnar det dansen å samarbeide med institusjoner, både for å få økt synlighet og bedre produksjonsforhold.

3.2 Kulturløftet II

Kulturløftet II er utarbeidet av regjeringspartiene Arbeiderpartiet, Sosialistisk Venstreparti og Senterpartiet. Kulturløftet består av totalt 16 konkrete punkter. De har som mål å gjennomføre alle løftene frem mot 2014. Den rødgrønne regjeringen har et mål om å løfte kunst og kultur lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Kulturløftet II, er en oppdatering av *Kulturløftet* fra 2005.

Av de 16 ulike punktene er det fokuset på dans under punkt 7:

Støtte opp om den positive utviklingen i norsk dans blant annet gjennom å styrke tilskuddsordningen for dans. Det skal satses på talentutvikling innen dansekonsten. Det skal være en bred satsing på mange ulike danseuttrykk over hele landet. Nasjonalballetten skal styrkes (Arbeiderpartiet 2009).

Her tar Kulturløftet II for seg mange elementer det skal satses på innenfor dansen. På lik linje med Norsk kulturråd, ønsker Kulturløftet II å satse på ulike danseuttrykk over hele landet, i tillegg skal nasjonalballetten også styrkes. Med andre ord ønsker Kulturløftet II i likhet med Norsk kulturråd at dans skal være et kulturtilbud for hele Norges befolkning, og ikke bare i hovedstaden.

Under punkt 8 er teater og scenekunst i fokus, hvor det forekommer: ”Vi vil sikre et godt teatertilbud, blant annet gjennom å styrke institusjonsteatrene, den frie scenekunsten og teaterfestivalen” (Arbeiderpartiet 2009). Regjeringen vil sikre gode teatertilbud innenfor både institusjon, og det frie teaterfeltet, men det kommer ikke frem hvordan de skal kvalitetssikre teatertilbudet.

Under det nest siste punktet ønsker regjeringen å løfte det lokale kulturtilbudet:

Vi vil være pådrivere for lokal innsats på kulturområder, blant annet gjennom fortsatt styrking av kommuneøkonomien. Sørge for gode kulturarenaer i hele landet, gjennom å øke bevilgningen til kulturbygg. Bidra til at kulturlovens forpliktelser følges opp. Desentralisere beslutninger og redusere byråkrati slik at mer penger går til aktivitet (Arbeiderpartiet 2009).

Regjeringen ønsker å gi mer ansvar til kommunene slik at de kan bevilge penger til ulike kulturområder og sørge for gode kulturarenaer i hele landet. I Kulturløftet II ser vi at regjeringen ønsker et samarbeid mellom dans og teater. Den lokale dansen må løftes frem, og en generell satsning på den lokale kulturen er viktig blant de 16 punktene.

3.3 Kulturmeldingen

Begrepet *Kulturmelding* tar for seg et bredt spekter innenfor kulturfeltet og blir utarbeidet omtrent hvert tiår av regjeringen. Kulturmeldingen er fra 2003, og trekker opp hovedlinjene for kulturpolitisk prioritering frem mot 2014. Kulturmeldingen er delt inn i tre deler.

Scenekunsten kommer inn under del 3 punkt 8. Det er et omfattende dokument hvor teatrene har fått særskilt stor plass både i forhold til økonomi, publikum og kulturelt mangfold. Jeg har trukket frem tre hovedpunkter som omfatter scenekunstfeltet:

8.2.1.2 Tilbodet til publikum

Tilbodet av teater- og danseframsettingar har vorte meir variert dei siste tiåra. Teatra har fått fleire mindre scener, og det er aukande samarbeid mellom institusjonsteatra og det frie scenekunstfeltet. Den frie scenekunsten har utvikla seg både med omsyn til organisering og uttrykk.

8.4.3 Nærare om dans

Noreg kan i dag gle seg over eit høgt og stigande kunstnarleg nivå innanfor dans.

Produksjonsmiljøa har hatt ei god fagleg utvikling, og norske koreografar og dansegrupper er etterspurde i utlandet. Danseframsettingar når likevel ut til eit altfor lite publikum og berre til eit fåtal stader.

8.5 Frie sceniske grupper

Mangfaldet av scenekunstnarar og sceniske grupper utan fast tilknytning til institusjonar er ein viktig ressurs både for kunstnarleg nyskapning og for formidlingsmessig nytenking og fleksibilitet. Det må finnast tilskotsordningar og samarbeidstilbod som i rimeleg utstrekning gjev desse aktørane handlingsrom og oppdrag og sikrar gode produksjonar eit større publikum. (Kulturdepartementet 2002).

Ifølge kulturmeldingen er det et økende samarbeid mellom institusjonsteatrene og det frie scenekunstfeltet. Ved at politikerne har valgt å ta i bruk begrepet ”det frie scenekunstfeltet”, så kan dette innebære flere kunstuttrykk. Det står ikke spesifisert i kulturmeldingen at

institusjonsteateret skal samarbeid med det lokale dansemiljøet. I tillegg blir det påpekt en økning av samarbeidet mellom amatører og profesjonelle.

I kulturmeldingen kommer det frem at institusjonene er viktig hjørnesteiner for kulturpolitiske mål: ” Institusjonane har eit ansvar for til kvar tid å vera lydhøyre og mottakelege for impulsar frå omgjevnadene, fanga opp nye behov og å samhandla både med kvarandre og med utanforståande aktørar på ein dynamisk måte.” (Regjeringen Bondevik II 2003). Med andre ord har institusjonene et ansvar i forhold til å være mottakelig for impulser fra omgivelser, og å samarbeide med utenforstående aktører. Dermed ser det ut til at institusjonene er til en viss grad er ansvarlig for å være mottakelig for impulser fra lokalmiljøet.

Innenfor dansefeltet er norske dansekunstnere og koreografer på et høyt kunstnerisk nivå og er etterspurt i utlandet. Men det blir påpekt to utfordringer innenfor dansekunsten som har utviklingspotensial. Under punkt 8.4.3 blir det påpekt: dansekunsten når ut til et alt for lite publikum og til et fåtall steder. Det vil si at dansekunstnere ikke har spredt seg noe betydelig rundt om i landet, og at det er bare et fåtall steder hvor profesjonelle dansere har etablert seg. Dermed blir det spennende å se i denne utredningen om teatrene samarbeider med det lokale profesjonelle dansemiljøet, selv om de ikke er pålagt noen regler i forhold til å anvende det lokale dansemiljøet.

Punkt 8.5 i kulturmeldingen omhandler frie sceniske grupper. De frie sceniske gruppene blir beskrevet som en viktig ressurs for kunstnerlig nyskapning. For å sikre gode produksjoner må det være tilskuddsordninger og samarbeidstilbud for å skape handlingsrom og oppdrag. Det kommer tydelig frem at de frie sceniske gruppene er en viktig ressurs for den norske kunstnerlige utviklingen.

Alt i alt kan vi konkludere med, at i den omfattende kulturmeldinga er samarbeid mellom institusjonsteatrene og det frie scenekunstheltet ønskelig. Det kommer frem at dansen ikke har forankret seg noe betraktelig rundt om i Norge, men politikerne ser viktigheten i at frie sceniske grupper bidrar til kunstnerisk nyskapning.

4.0 Metode for feltarbeid og presentasjon av funn

I dette kapitlet skal jeg presentere metoden jeg har anvendt som har resultert i de ulike funnene ved de tre institusjonsteatrene. Jeg har plassert de ulike resultatene i tabeller for å få en bedre oversikt. Tabellene vil jeg senere analysere og diskutere i neste kapitel.

For å avdekke hvilke oppsetninger teatrene har anvendt en koreograf, måtte jeg gjennomgå alle årsrapporter fra 2008 og frem til 2011. Totalt er det gjennomgått ni årsrapporter fra 2008 og frem til 2011. Hålogaland Teater har lagt ut årsrapportene fra 2008 og frem til 2011 på sin nettside. For å få en korrekt informasjon angående oppsetningene fra 2012, kontaktet jeg teateret og ble henvent til teaterets egne hjemmesider. Rogaland Teater har årsrapporter frem til 2010 på sine nettsider. For å få en oversikt over resterende oppsetningene kontaktet jeg teateret. De sendte meg en oversikt over deres oppsetninger via e-post.¹ Trøndelag Teater ble en større utfordring fordi det kun finnes årsrapporten fra 2010 og 2011 ute på internettet. Etter å ha kontaktet Trøndelag Teater ble jeg anbefalt å dra på Gunnerusbiblioteket i Trondheim for å skaffe meg en oversikt. Ved hjelp av bibliotekarer på Gunnerusbiblioteket og teaterets egne hjemmesider har jeg skaffet meg en oversikt over deres oppsetninger.

På grunn av manglende årsrapporter har det vært en utfordring å skaffe seg korrekt informasjon. En annen utfordring er at flere av teatrene har et variert program som konserter, foredrag, operakafé, og i tillegg er det ulike ensembler som har gjestet teatrene. I mine tabeller er det kun tatt med teatrenes egne oppsetninger og samarbeidsprosjekter. Etter å ha opparbeidet en oversikt over alle oppsetningene ved de ulike teatrene, har jeg sett på hvem som har vært kunstnerisk ansvarlig for hver produksjon. Det har resultert i at jeg har fått en oversikt over hvem som var regissør og koreograf i de ulike oppsetningene. Dermed kan jeg senere analysere de ulike funnene og finne ut av hvilke koreografer som anvendes og om vi ser noen sammenheng mellom regissør og koreograf.

For å finne svar på hvor koreografen kommer fra og om teatrene anvender lokale koreografer, har jeg sett nærmere på samtlige koreografer. Informasjon om koreografens bossted er basert på enten hvor deres enkeltmannsforetak er registret eller hvor koreografen selv har sin

¹Se vedlagt e-post fra Rogaland Teater. s. 63

adresse². Det var vanskelig å finne informasjon angående flere av koreografene og i enkelte tilfeller har jeg tatt kontakt med teateret for å få korrekt informasjon.³

4.1 Feltarbeid presentert i tabeller

På de neste sidene er det en oversikt over alle oppsetninger ved de ulike teatrene som har anvendt koreografer. I de ulike tabellene er det som sagt ikke tatt med eventuelle teaterproduksjoner og danseproduksjoner som har gjestet teateret, men bare teaterets egne produksjoner.

I de tre første tabellene er det delt opp i ulike kolonner. I første kolonne er det delt inn etter hvilket år produksjonen ble satt opp og hvor mange produksjoner teateret totalt har produsert det året, uavhengig om en koreograf har blitt engasjert. I neste kolonne er det navnet på hver enkelt produksjon hvor en koreograf har blitt engasjert. I den påfølgende kolonne er det notert navnet på regissør. Årsaken til det er å finne ut om det er noen sammenheng mellom regissør og koreograf. I etterfølgende kolonnen er navnet på koreografen. I den siste kolonnen i tabellen har jeg skrevet ned bosted til koreografen. Grunnen til dette er å finne ut om teateret har leid inn en koreograf fra en annen by eller om koreografen er lokal. Jeg har også skrevet inn hvor de er født eller oppvokst hvis det er fra samme region som teateret, selv om de for tiden bor i en annen by. Jeg må påpeke at i tabell 2.2, har jeg ikke tatt hensyn til hvor koreografen er født, men diskuterer dette senere i analysen.

På neste side er det en oversikt over Hålogaland teater.

² Se vedlagt oversikt over koreografene, s. 58-59

³ Se vedlagte e-poster fra ulike teatre, s. 60-62

Hålogaland Teater, Tabell 1.1:

År	Produksjon	Regissør	Koreograf	Bosted
2012	”Gummibaronene”	Oleg Kulikov	Liv Hanne Haugen	Tromsø
	”Hamlet”	Nina Wester	Tove Sahlin	Sverige
Totalt 10 Oppsetninger	”Alexander den store”*	Jon Tombre	Jefferey McCann	USA
2011	”Jukebox 71”**	Kathrine M.E.Strøm	Gerd Kaisa Vorren	Tromsø
	”The Black Rider”	Sigrid Strøm Reibo	Oleg Glushkov	Russland
	”Grensen”***	Jo Strømgren	Jo Strømgren	Oslo
	”En Folkefiende”	Øyvind Osmo Eriksen	Ida Wigdel	Oslo
Totalt 11 oppsetninger	”Fredlaus”	Carl Jørgen Kiøning	Karsten Oelmann	Tromsø
2010	”Bør Børson jr.”	Tomas Adrian Glans	Tomas Adrian Glans	Oslo
Totalt 10 Oppsetninger	”Lysistrata”	Kristina Kjeldsberg	Jakob Höglund	Sverige
	”Karius og Baktus”	Iren Reppen	Niklas Gundersen	Oslo
2009	”Bør Børson jr.”	Tomas Adrian Glans	Tomas Adrian Glans	Oslo
	”20 Teddy uten filter”	Iren Reppen	Tove Mack	Tromsø
	”Jeg er ikke Nora”	Terje Mærli	Tove Mack	Tromsø
Totalt 9 Oppsetninger	”Peer”	Ivar Tindberg	Tove Mack	Tromsø
	”Oppvåkningen”	Issaka Sawadogo	Issaka Sawadogo	Oslo
2008	”Jul på månetoppen”	Marianne Andreasen	Amanda Roynesdotter	Tromsø
	”Under skruen- Ei ravgal nordområdesatsing”	Kjersti Haugen	Anne Guri Tvedt	Oslo (f.Tromsø)
Totalt 10 Oppsetninger	”Chicago”	Trond Lie	Tomas Adrian Glans	Oslo

*samarbeid mellom Hålogaland teater og hip hop gruppen "UnDefined".

**oppsetning med barneteateret ved Hålogaland Teater.

***samarbeid mellom Hålogaland Teater og Jo Strømgren Kompani.

(Hålogaland Teater "Arkiv", Hålogaland Teater "Årsberetning og regnskap for 2011", Hålogaland Teater "Årsberetning og regnskap for 2010". Hålogaland Teater "Årsberetning og regnskap for 2009", Hålogaland Teater "Årsberetning og regnskap for 2008")

Som vi ser i tabell 1.1, er det en oversikt over alle oppsetningene ved Hålogaland Teater hvor det er anvendt en koreograf fra 2008 og frem til i dag. Tabellen viser navn på oppsetninger, samt en oversikt over hvilken regissør som har regissert oppsetningen og hvilken koreograf som har koreografert oppsetningen. Tabellen viser også en oversikt over hvor koreografen er bosatt.

På neste side er det en oversikt over Rogaland Teater.

Rogaland Teater, tabell 1.2:

År	Produksjon	Regissør	Koreograf	Bosatt / Lokalisert
2012	“Misantropen”	Sigrid Strøm Reibo	Oleg Glushkov	Russland
Totalt 5 Oppsetninger	“Nattergalen”	Øyvind Osmo Eriksen og Ida Widgel	Ida Wigdel	Oslo (f. Jørpeland)
2011	“Sonny”	Bjørn Ravn Carlsen	Lene Puntervold	Stavanger
Totalt 17 Oppsetninger	“Haugtussa” “Jungelboken”	Sigrid Strøm Reibo Erik Ulfby	Oleg Glushkov Belinda Braza	Russland Oslo
2010	“Little Shop of Horrors”	Ivar Emil Tindberg	Jonas Digerud	Oslo
Totalt 21 Oppsetninger	“Sandnes City”* “Jungelboken” ”Folk og Røvere i Kardemommeby”	Hilde Andersen Erik Ulfby Lone Ungar	Lene Aareskjold Belinda Braza Lene Puntervold	Hafrsfjord Oslo Stavanger
2009	“Stormen”	Øyvind Osmo Eriksen	Ida Wigdel	Oslo (f. Jørpeland)
Totalt 16 Oppsetninger	“Hjalmar og Flode” “Stones in his Pockets”	Simon Lay Jan Sælid	Daniel Lilleskog Nina Harte	Tananger (Rogaland) Jar
2008	“Eventyr i landskap”	Oskaras Korsunovas	Vesta-Rasa Grabstaite og Edita Stundyte	Litauen Litauen
Totalt 11	”Askepott og Lillemus-mei” “Little Me”	Birgitte Strid Catrine Telle	Annette Dahle Jonas Digerud	Stavanger Oslo

*samarbeid med Sandnes Kulturhus

(Rogaland Teater ”Tidligere forestillinger”, Rogaland Teater ”Årsmelding 2010”, Rogaland Teater ”Årsmelding 2009, Rogaland Teater ”Årsmelding 2009, E-post frå Pernille Kaldestad s. 63 i vedlegg)

Tabell 1.2, viser en oversikt over Rogaland Teater sine oppsetninger fra 2008, og frem til i dag hvor de har anvendt koreografer. Tabellen viser hvem som er regissør, koreograf ved de ulike oppsetningene, og hvor koreografen er bosatt.

Trøndelag Teater, tabell 1.3:

År	Produksjon	Regissør	Koreograf	Bosatt/Lokalisert
2012 (vår)	“Arturo Ui”	Harry Guttormsen	Halldis Ólafsdóttir	Oslo
Totalt 4 Oppsetninger	“Hair”	Karl Jørgen Kiønig	Patrick King	Berlin
	“Gjengangere”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen	Oslo
	2011	“Rockeulven”	Tyra Tønnessen	Jonas Digerud
Totalt 10 oppsetninger	”En liten irritasjon”	Ingrid Werne Nilsen	Erlend Samnøen	Oslo
	”Håndverkerne”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen	Oslo
	“Et dukkehjem”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen	Oslo
	“Et Juleeventyr”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen	Oslo
	2010	“Spring Awakening”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen
Totalt 10 oppsetninger	“Fuglane”	Harry Guttormsen	Halldis Ólafsdóttir	Oslo
	“Virginias Brev”	Kjersti Haugen	Erlend Samnøen	Oslo
	“Romeo og Julie”	Marit Moum Aune	Ingrid Lorentzen	Oslo (f. Trondheim)
	2009	“Chicago”	Tomas Adrian Glans	Tomas Adrian Glans
Totalt 10 oppsetninger	“Jul i Prøysenland”	Erlend Samnøen	Erlend Samnøen	Oslo
2008	“Cabaret”	Otto Homlung	Tomas Adrian Glans	Oslo
Totalt 8 oppsetninger	“Den siste Viking”	Terje Mærli	Erlend Samnøen	Oslo
	“En palestinsk reise”	Maryon Eilertsen	Ella Fiskum	Oslo (f. Trondheim)

(NSD, Trøndelag Teater ”Tidligere forestillinger”, Trøndelag Teater ”Årsberetning 2011”)

Tabell 1.3, viser en oversikt over Trøndelag Teater sine oppsetninger fra 2008, og frem til i dag hvor de har anvendt koreografer. Tabellen viser hvem som er regissør og koreograf ved de ulike oppsetningene og hvor koreografen er bosatt.

4.1 Sammenstilling av tabellene

I kommende tabeller har jeg valgt prosentutregning. Grunnen til dette er, at teatrene har ulike antall oppsetninger hvert år i løpet av den aktuelle tidsperioden. For å få et sammenlignbart resultat falt derfor valget på prosentutregning. Ved flere desimaler er tallet rundet av til nærmeste desimal. Jeg har regnet ut hvor mange produksjoner en koreograf blir engasjert, i forhold til det totale antallet oppsetninger ved hvert teater. For å finne ut hvor ofte teateret leier inn lokale koreografer, har jeg prosentutregnet hvor mange lokale koreografer som blir leid inn ved produksjoner i forhold til ikke-lokale koreografer.

I tabell 2.1 har jeg tatt for meg hvor ofte en koreograf har blitt innleid, sammenlignet med det totale antallet av forestillinger hvert år. Her har jeg regnet ut andelen for hvert år ved hvert av teatrene.

Tabell 2.1:

Bruk av koreograf i forhold til totalt antall oppsetninger i:	Hålogaland Teater	Rogaland Teater	Trøndelag Teater
2008	30 %	27,3 %	37.5 %
2009	55,6 %	18,8 %	20 %
2010	30 %	19 %	40 %
2011	45,45 %	17.6 %	50 %
2012	30 %	40 %	75 %

På neste side er tabell 2.2, har jeg regnet ut hvor mange lokale koreografer teateret har anvendt i forhold til den totale bruken av koreografer hvert år. Det som defineres med ”lokale” er koreografer som er bosatt i samme fylke som teateret er lokalisert. Med andre ord

har jeg ikke tatt hensyn til hvor koreografen er født. I likhet med den forrige tabellen viser tabellen den lokale andelen av koreografer for hvert år ved hvert av teatrene.

Tabell 2.2:

Bruk av lokale koreografer i forhold til den totale bruken av koreografer pr.år	Hålogaland Teater	Rogaland Teater	Trøndelag Teater
2008	33,3 %	25 %	0 %
2009	60 %	33,3 %	0 %
2010	0 %	75 %	0 %
2011	40 %	33,3 %	0 %
2012	33,3 %	0 %	0 %

I den siste tabellen, tabell 2.3, har jeg sett på om det forekommer samarbeid mellom regissør og koreograf ved flere oppsetninger. Jeg har sett på tvers av teatrene, for å se om koreograf og regissør samarbeider.

Tabell 2.3:

Teatre	Regissører og koreografer som samarbeider ved flere oppsetninger	antall forestillinger
Hålogaland Teater	Sigrid Strøm Reibo og Oleg Glushkov	1
	Øyvind Osmo Eriksen og Ida Widgel	1
Rogaland Teater	Sigrid Strøm Reibo og Oleg Glushkov	2
	Øyvind Osmo Eriksen og Ida Widgel	2
	Erik Ulfsby og Belinda Braza	2
Trøndelag Teater	Harry Guttormsen og Halldis Ólafsdóttir	2
	Kjersti Haugen og Erlend Samnøen	6

5.0 Analyse og diskurs

I dette kapitlet skal jeg analysere tabellene jeg har utarbeidet og prøve å besvare spørsmålene mine fra innledningen. Hvilke tendenser ser vi i forhold til anvendelse av koreografer i de utvalgte teatrene? Benytter teateret seg av det lokale profesjonelle dansemiljøet? Anvendes de samme koreografene? Hvilke arbeidsmuligheter har de profesjonelle koreografene og danserne ved institusjonsteatrene som flytter ut i distriktet? Hvem ansetter koreografen: Er det regissøren eller teatersjefen? Eksisterer det et samarbeid mellom regissør og koreograf?

Jeg skal analysere tabellene og se resultatet i lys av norsk kulturpolitikk. I tillegg vil jeg diskutere resultatene i lys av Pierre Bourdieu, og rapporten til Bård Kleppe, Per Mangset og Sigrid Røyseng. Bourdieu sitt forfatterskap er komplekst og av den grunn har jeg valgt å se på Bourdieus diskurs om smakenes forvandling, og maktrelasjoner i feltet. Jeg henviser til Judith Butler i min hypotese om kjønn.

Ut ifra de seks tabellene jeg har utarbeidet skal jeg sammenligne: Hvor ofte teatrene leier inn koreografer, hvor ofte de anvender lokale koreografer, og om vi kan se noe klart samarbeid mellom regissør og koreograf. Ved hjelp av tabellene kan jeg finne ut hvilke koreografer teatrene anvender.

5.1 Hvor ofte blir koreografer anvendt i teateret?

Før jeg begynte på feltundersøkelsen, hadde jeg en hypotese. Jeg antok at koreografer bare ble leid inn i forbindelse med musikaler ved de ulike institusjonsteatrene. Av den grunn antok jeg at koreografer ble anvendt en sjelden gang. I dette avsnittet kommer jeg til å enten bekrefte eller avkrefte denne hypotesen.

I tabell 2.1, ser vi at i 2008 var prosentandelen mellom teatrene nokså like når det gjelder hvor ofte de anvender koreografer i oppsetninger. I cirka 1/3 av oppsetningene teatrene hadde det året ble det anvendt en koreograf. Ut ifra tabellene kan vi se at Trøndelag Teater anvender koreografer litt over 1/3 av produksjonene. Rogaland Teater anvender koreografer i litt under 1/3 av sine oppsetninger. I 2009 ser vi en sterk nedgang ved Rogaland Teater og ved Trøndelag Teater hvor begge anvender koreografer i cirka 1/5 av alle oppsetningene. Hålogaland Teater snur resultatet i motsatt retning. De anvender koreografer i over halvparten av sine oppsetninger.

Generelt ser vi at Rogaland Teater anvender færre koreografer i perioden 2009-2011, sammenlignet med de to andre teatrene. Det kan være flere grunner til at Rogaland Teater har en lavere prosent. En årsak kan være at teateret satte opp flere produksjoner i perioden 2009-2011 enn de to andre teatrene. Det vil si at teateret ikke anvender færre koreografer i forhold til antall oppsetninger, men prosenten blir lavere på grunn av at de setter opp flere produksjoner. En annen årsak kan være at Sandnes Kulturhus som ligger i samme region, har en større satsning på dans. Men det er heller ingen unnskyldning for ikke å ta i bruk koreografer i teaterets egne produksjoner.

I 2012 ser vi helt klart et skille i forhold til tidligere resultat. Prosenten går kraftig opp både ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater. Det er vanskelig å vite om det er en endring i prioritering i forhold til å leie inn koreografer, eller om våren 2012 består av flere produksjoner som krever koreografer. Jevnt over ser vi at både Hålogaland Teater og Trøndelag Teater anvender koreografer i mer enn 1/3 av alle sine oppsetninger i den aktuelle tidsperioden. Hålogaland Teater anvender koreografer i 38,2 % av alle sine oppsetninger i gjennomsnitt, og Trøndelag Teater tar i bruk koreografer i 44,5 % av sine oppsetninger i gjennomsnitt i den aktuelle tidsperioden. I motsetning til Rogaland Teater som anvender færre koreografer, og hvor de gjennomsnittelig anvender koreografer i 24,5 % av sine oppsetninger.

I forhold til min hypotese ser vi i tabellen at teatrene anvender koreografer i både musikalene og ulike teaterstykker. Trøndelag Teater er det teateret som i den aktuelle tidsperioden har hatt flest oppsetninger av de store og kjente dansemusikalene, og det er også det teateret som helt klart leier inn flest koreografer. I tillegg til musikalene blir det anvendt koreografer i teaterstykker, for eksempel Henrik Ibsens drama "Gjengangere" og "Et dukkehjem". Rogaland Teater er på en god nummer to i forhold til å anvende koreografer i kjente dansemusikalene. Rogaland Teater har også anvendt koreograf i teaterstykker. Hålogaland Teater har i de fleste tilfeller anvendt koreografer i forbindelse med teaterstykker. Men de har også benyttet seg av koreografer i musikalene. I forhold til min hypotese ser vi tydelig at det ikke bare blir anvendt koreografer i musikalene, men også ved rene teaterstykker. Dermed må jeg avkrefte min hypotese hvor jeg antok at koreografer bare blir anvendt i forbindelse med musikalene.

Både kulturmeldinga, Kulturløftet II og strategiplanen for Norsk kulturråd har som mål at institusjoner skal samarbeide med det frie norske scenekunstheltet. Et av målene for Norsk kulturråd er å legge til rette for utforskning på tvers av uttrykksformer og sjangrer. Ut ifra

resultatet fra tabellene ser vi at teatrene følger opp dette punktet ved at de anvender koreografer fra det frie scenekunstheltet. Vi ser at det eksisterer et samarbeid på tvers av scenekunstuttrykk, og at det er samarbeid mellom det frie scenekunstheltet og institusjoner. Gjennomsnittelig anvender teatrene koreografer i 35,8 % av sine produksjoner. Dette er et høyere tall enn det jeg forventet å finne før denne undersøkelsen.

5.1.1 Internasjonalt samarbeid

I forhold til internasjonalt samarbeid ser vi at alle de tre teatrene samarbeider med utenlandske koreografer i 2012. I 2011 har både Rogaland Teater og Hålogaland Teater leid inn den samme internasjonale koreograf: Oleg Glushkov, fra Russland. Trøndelag Teater har kun anvendt internasjonal koreograf i 2012, Patrick King, som var koreograf for musikalen ”Hair”. Både Rogaland Teater og Hålogaland Teater har anvendt internasjonale koreografer noe hyppigere. Rogaland Teater hadde internasjonale samarbeid i 2008, 2011 og 2012. Hålogaland Teater hadde internasjonalt samarbeid i 2010, 2011 og 2012.

Ser vi på målene for den norske kulturpolitikken, har både Norsk kulturråd og Kulturløftet II en internasjonal kultursatsning som bidrar til at scenekunst får en høy kvalitet som skal nå ut til flest mulig. En grunn til at Rogaland Teater samarbeidet med en internasjonal koreograf i 2008, kan være at Stavanger var europeisk kulturhovedstad sammen med Liverpool dette året. Ut ifra tabellene kan det se ut til at internasjonalt samarbeid har fått en høyere prioritering de siste årene. Grunnen til at Norsk kulturråd ønsker internasjonalt samarbeid, er som sagt å fremme høy kvalitet på scenekunsten, og at den skal nå ut til et større publikum. Pape har allerede forklart at det blir utdannet koreografer i Norge på et høyt nivå, ifølge norsk kulturpolitikk er også norske koreografer ettertraktet i utlandet. Utenlandske koreografer kan også selvsagt bidra med å inspirere, og komme med spennende og nyskapende koreografi, som igjen kan bidra til kunstnerisk utvikling. Med andre ord kan internasjonale koreografer bidra til nyskapende oppsetninger i institusjonsteatrene. Men kvaliteten på utenlandske koreografer kan selvfølgelig variere. Å anvende en utenlandsk koreograf behøver ikke å være en kvalitetsgaranti.

5.1.2 Kjønnfordeling

Selv om dans og kjønn ikke er hovedaspektet i denne oppgaven, kan jeg ikke unnlate å finne ut hvilket kjønn som dominerer ved de tre teatrene. Flere feminister diskuterer kjønn innenfor sitt fagområde. En av dem er kjønnsforsker Judith Butler. I ”Gender Trouble” diskuterer Butler hvordan tidligere feministteorier har problematisert feminisme: ” For the most part, feminist theory has assumed that there is some existing identity, understood through the category of women” (Butler 2001:27). Butler viser til tidligere feminister, som har sidestilt kjønn med identitet. Det har resultert i at samfunnet har blitt delt opp i i to grupper: kvinner og menn. Kjønn er en av flere komponenter som danner en identitet. Med andre ord så kan ikke kjønn sidestilles med identitet. For å teste ut min hypotese har jeg valgt å se nærmere på kjønn.

Før jeg begynte denne feltutredningen antok jeg at det var flere kvinner enn menn som jobbet som koreograf ved de ulike teatrene. Grunnen til denne hypotesen er at det generelt blir utdannet flere kvinnelige enn mannlige dansere. Ser vi på opptakene av dansere til KHiO de siste tre årene, er det mange flere jenter enn gutter som ble tatt opp ved de ulike danselinjene og koreografilinjen (Kunsthøgskolen i Oslo). Av den grunn trodde jeg at det var mange flere kvinnelige enn mannlige koreografer. Ikke minst er det en holdning til kunstformen som vitner om at dans blir sett på som en kvinnelig kunstform. Ser vi på kjønnfordelingen av koreografistillingene ved de tre teatrene i den gitte tidsperioden, får vi tre vidt forskjellige resultater.

Tabell 3.0:

Fordeling av jobben mellom kjønn i teatrene	Kvinner	Menn
Hålogaland Teater	47,4 %	52,6 %
Rogaland teater	68,8 %	31,2 %
Trøndelag teater	23,5 %	76,5 %

Her ser vi et sprikende resultat. Hålogaland Teater har en noenlunde lik kjønnfordeling av koreografjobbene i perioden 2008-2012. Fordelingen mellom antall kvinnelige og mannlige koreografer varierer fra år til år. Totalt i den aktuelle tidsperioden er jobbene fordelt mellom 10 menn og 9 kvinner. Ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater spriker resultatet i hver sin retning. Rogaland Teater har helt klart en overvekt av kvinner, men hvert år er det minst én

mannlig koreograf ved teateret. Ved Trøndelag Teater peker resultatet i motsatt retning i forhold til Rogaland Teater. Det er en markant overvekt av menn. I 2009 og 2011 er det kun mannlige koreografer ved teateret. I 2008, 2010 og 2012 er det minst én kvinnelig koreograf. Dermed er forskjellen mellom kjønnene størst ved Trøndelag Teater.

Ut ifra resultatet av feltarbeidet kan jeg avkrefte min hypotese. Utfallet viser at det ikke er flere kvinnelige enn mannlige koreografer. Totalt sett har det vært 28 mannlige og 24 kvinnelige koreografer ved de tre teatrene. Selv om teatrene innad har ulik fordeling mellom kjønn, viser resultatet en overvekt av menn. Ser vi på Sparshott sin forklaring av hierarki innenfor dansen, er det flere menn enn kvinner i lederstillinger til tross for at blir utdannet flere kvinnelige enn mannlige dansere. I følge Sparshott og yrkesbeskrivelsen i kapittel 2 har koreografen ansvaret for det kreative. Danserens oppgave er å fremføre verket til koreografen. Ut ifra denne undersøkelsen kan det virke som om menn er mer kreative enn kvinner. På grunn av at det er flere mannlige enn kvinnelige koreografer. Kjønn er som nevnt ovenfor bare en komponent av en koreografs identitet. Det kan også være andre årsaker og kvaliteter som avgjør ansettelsen av koreografen.

5.1.3 Koreografer som er anvendt flere ganger

Vi ser tydelig ut ifra tabellene at enkelte koreografer blir anvendt flere ganger. Tabellene viser at Erlend Samnøen blir brukt flest ganger i den aktuelle tidsperioden. Samnøen har blitt engasjert i ni produksjoner ved Trøndelag Teater. Tomas Adrian Glans og Halldis Ólafsdóttir er anvendt to ganger ved Trøndelag Teater. Ved Rogaland Teater er det fire koreografer som har blitt benyttet to ganger hver: Oleg Glushkov, Ida Widgel, Jonas Digerud og Lene Puntervold. Tove Mack og Tomas Adrian Glans er anvendt tre ganger ved Hålogaland Teater.

I tabell 4.0 på neste side, er det oversikt over koreografene som er anvendt flere ganger ved de ulike teatrene.

Tabell 4.0

Koreografer	Hålogaland Teater	Rogaland Teater	Trøndelag Teater
Jonas Digerud	-	2	1
Tomas Adrian Glans	3	-	2
Oleg Glushkov	1	2	-
Tove Mack	3	-	-
Halldis Ólafsdóttir	-	-	2
Lene Puntervold	-	2	-
Erlend Samnøen	-	-	9
Ida Wigdel	1	2	-

Det kan være flere årsaker til å bruke samme koreograf. En forklaring kan være kvalitet og suksessfaktor. En annen grunn kan være at teateret preferer en spesiell koreograf, og samarbeider godt med han/henne. En tredje grunn til gjentatt samarbeid kan være at det er enklere å velge en koreograf om igjen hvis samarbeidet var godt. Dermed kan man spørre seg om det å anvende samme koreograf flere ganger er et enklere valg fra teaterets side.

En ansettelse er en form for maktutøvelse. Blir enkelte koreografer favorisert i forhold til andre? Det er umulig å svare på det. Men mine funn kan det tyde på det, i alle fall når det gjelder Samnøen. Ut ifra tabellen ovenfor er det flere av de samme koreografene som blir engasjert flere ganger. For å få en forklaring på hvorfor noen koreografer ser ut til å favoriseres fremfor andre, henvender jeg meg til Bourdieu: ” [...] at kampe i felter handler om magtrelasjoner, mere end de handler om feltet selv” (Wilken 2011: 55). Med begrepet maktrelasjoner henviser Bourdieu til sosial kapital, hvordan man sikrer seg posisjoner gjennom investeringer i sosiale nettverk. Det er med andre ord gjennom det sosiale nettverket man kan få jobben i følge Bourdieu. Hvis koreografen har skaffet seg bekjenskaper med makt (altså noen som kan gi koreografen jobben) får koreografen selv makt. Aktører i feltet handler strategisk. Mennesket går inn i strategiske allianser for å sikre seg posisjoner. (Knapskog og Larsen 2008: 19). Det er nettopp dette vi ser i tabellene. Ut ifra tabellene er det flere koreografer som har blitt anvendt gjentatte ganger ved teateret. Av den grunn kan det se ut som om koreografen har sikret seg en posisjon i feltet gjennom investeringer. Ved at koreografen har skaffet seg relasjoner med makt, har koreografen også sikret seg en fordel i feltet.

Hvorfor velger teatrene å samarbeide med de samme koreografene gjentatte ganger? Beror valget på kvalitet? For å gi et eksempel på dette, ser vi at Tove Mack er koreograf ved flere produksjoner i 2009 ved Hålogaland Teater. På en side kan det virke som om det var lettere for teateret å ansette Mack ved flere produksjoner, i stedet for å inngå samarbeid med andre koreografer. På en annen siden kan valget av å anvende Mack gjentatte ganger bero på hennes kunstneriske kvalitet. Likeså ser vi at Tomas Adrian Glans er koreograf for "Chicago" ved Hålogaland Teater i 2008, og deretter er han koreograf og regissør for samme produksjon i 2009 ved Trøndelag Teater. På en side så har yrkesbeskrivelsen av koreografen i kapittel 2 forklart at en koreograf gjerne har spesialisert seg innenfor en dansestil. Det kan hende at Glans er enerådende på sitt ekspertområde, som ser ut til å være Bob Fosse-stil. Av den grunn kan det hende at det ikke finnes så mange koreografer å velge imellom. Men er det da den samme forestillingen som blir produsert med den samme koreografien? Eller klarer Glans å nyskape sin egen koreografi, tilføre noe nytt, og skape to ulike produksjoner med samme kvalitet? Er det repetisjon eller innovasjon? For å finne svar på dette prøvde jeg å finne nettavsier eller nettstedet med anmeldelser av begge oppsetningene av "Chicago". En aktør som har skrevet anmeldelse av begge oppsetningene var NRK sin nettavis. Det er noe usikkert om det er samme anmelder siden den ene anmeldelsen var navneløs. I begge anmeldelsene haglet superlativene, og kopi eller mangel på nyskapning blir ikke nevnt om koreografi. (Haudemann-Andersen 2009, NRK Nordnytt 2008). Generelt står det lite skrevet om koreografien. Hver enkel skuespillers prestasjon og helheten har fått et større fokus. Av den grunn er det vanskelig å diskutere om dette var to ulike oppsetninger hvor koreografen var nyskapende, eller om koreografen hadde samme koreografi ved begge produksjonene.

Vi ser ut ifra tabellende at de anvender de samme koreografene. Som sagt kan en av årsakene være koreografens dyktighet og at teateret er fornøyd med å anvende samme koreograf ved flere produksjoner. Det negative er at det blir vanskelig for nye koreografer å slippe til. En annen problematikk er selvsagt spørsmålet om nyskapning og koreografiens utvikling. Ved Trøndelag Teater, har Erlend Samnøen jobbet med ni produksjoner siden 2008. Det vil si at Trøndelag Teater har tatt i bruk Samnøen i 53 % av oppsetningene. Med andre ord har de anvendt samme koreograf i over halvparten av oppsetningene, hvor de har brukt en koreograf.

En annen problematikk er: Hvis teatersjefen eller regissør velger samme koreograf, kan ikke dette føre til at koreografen velger å jobbe med de samme danserne? Dette gjør det vanskelig først og fremst for nye koreografer og nye dansere å slippe til. For å sette det litt på spissen: Hvis de samme danserne blir valgt til hver produksjon, hvorfor holdes det da audition (hvis

det allerede er forhåndsbestemt hvem som skal få jobben)? Dette er bare en hypotese fra min side, men det hadde vært interessant å finne ut av. For eksempel ved Trøndelag Teater, som har benyttet seg av de samme koreografene, om det også er gjenbruk av de samme danserne. Vi har allerede sett at både Sparshott og Kraut har beskrevet et hierarki innenfor dansen hvor koreografen tar avgjørelser for danserne og bestemmer det kunstneriske uttrykket. Dermed vil jeg tro at koreografen i stor grad kan bestemme hvilke dansere han eller hun vil samarbeide med.

5.2 Forholdet mellom regissør og koreograf

I tabell 2.3, ser jeg på forholdet mellom regissør og koreograf. Ser vi noe klart samarbeid hvor både regissør og koreograf går igjen ved flere produksjoner? Kollaborasjonen som går igjen flest ganger er regissør Kjersti Haugen og koreograf Erlend Samnøen ved Trøndelag Teater. De har samarbeidet i hele seks produksjoner i perioden 2010-2012. Et annet samarbeid vi ser ved Trøndelag Teater, er regissør Harry Guttormsen og Halldis Ólafsdóttir. De har samarbeidet i to produksjoner i perioden 2010-2012. Ved Rogaland Teater ser vi tre ulike kollaborasjoner som går igjen to ganger. Det ene er regissør Erik Ulfsby og koreograf Belinda Braza. Det andre er regissør Øyvind Osmo Eriksen og koreograf Ida Widgel. Det tredje er regissør Sigrid Strøm Reibo og koreograf Oleg Glushkov. Vi ser at samarbeidet mellom Eriksen og Widgel, samt Reibo og Glushkov også går igjen én gang ved Hålogaland Teater.

Vi kan konkludere med at enkelte regissører og koreografer ser ut til å ha inngått strategiske allianser. Ifølge Bourdieu sin teori vedrørende maktrelasjoner, ser det ut til at en regissør kan påvirke teatersjefen i forhold til hvem hun eller han ønsker å jobbe med. Årsaken til dette er at enkelte regissører og koreografer samarbeider flere ganger. Det kan det virke som om koreografen har gått inn i en strategisk allianse med regissøren og sikret seg en posisjon i feltet. På den måten har koreografen sikret seg fremtidig arbeid. Dette medfører at koreografen har en fordel i feltet fremfor en annen koreograf. Deretter kan man spekulere over om det er regissøren som har ansatt koreografen, eller om det er noen innenfor teateret som har ansatt de sammen gjentatte ganger? Kanskje er grunnen til gjentatt samarbeid en suksessfaktor for teateret, eller at regissør foretrekker å jobbe med en bestemt koreograf. Hvis disse har samarbeidet en gang og det har resultert i suksess, er det grunn for at både teater og regissør vil gjenta samarbeidet. På den annen side så kan det føre til at vi får mange av de samme oppsetningene med de samme kunstneriske løsningene og uten noe nyskapning. I

Kulturløftet II ønsker den rødgrønne regjering å sikre gode teatertilbud. Men hvordan skal teatertilbudet kvalitetssikres? Det kommer ikke frem i Kulturløftet II hvordan politikerne skal ivareta nyskapning og utvikling.

5.3 Hvor ofte anvendes lokale koreografer?

I innledningen er et av mine hovedspørsmål: Eksisterer det noe samarbeider mellom institusjonsteateret og det lokale danse miljøet, eller blir koreografen hentet inn fra hovedstaden? Ut ifra tabell 2.2, er det nok en gang at det er sprikende resultater fra år til år. Den gjennomsnittelige bruken av lokale koreografer er ganske likt mellom Hålogaland Teater og Rogaland Teater. Et resultat som skiller seg ut er året 2010, hvor Rogaland Teater anvendte lokale koreografer i 75 % av alle koreografjobbene. I motsetning til både Hålogaland Teater og Trøndelag Teater hvor resultatet ligger på 0 % i 2010. Ser vi på det totale antallet av lokale koreografer som har jobbet med produksjoner i den aktuelle tidsperioden, har Rogaland Teater engasjert fem lokale koreografer og Hålogaland Teater har engasjert syv lokale koreografer. Det er overraskende at det er teateret i den minste byen som anvender det lokale danse miljøet flest ganger. Det er usikkert om det er et bevisst valg fra teaterets side å anvende lokale koreografer eller om det er et spørsmål om økonomi.

Det jeg finner urovekkende med resultatet i denne undersøkelsen, er at Trøndelag Teater ikke har samarbeidet med det lokale danse miljøet én gang. De har ikke engasjert én eneste lokal koreograf i perioden 2008-2012. Råder det en slags antipatriotisme ved teateret? Det store spørsmålet er hvorfor de ikke har benyttet seg av det lokale danse miljøet? Er det ingen i det lokale danse miljøet som har kapasitet eller erfaring til å ta på seg en koreografjobb, eller samarbeider teateret rett og slett ikke med det lokale danse miljøet? Det ser ut til at teateret foretrekker koreografer fra hovedstaden. Alle koreografene har blitt hentet inn fra Oslo, med unntak av Patrick King. Det lokale danse miljøet ser ut til å være en nedprioritert samarbeidspartner. Totalt er 94, 12 % av koreografjobbene utført av koreografer som er fra Oslo.

Ved de to andre teatrene er det 38,7 % av koreografene ved Hålogaland Teater som har blitt hentet fra Oslo. Ved Rogaland Teater gjelder det 37,5 % av koreografene. Her er det en betydelig forskjell mellom Trøndelag Teater og de to andre teatrene. Resultatet viser at to av

tre teater benytter seg av det lokale danse miljøet, og ansetter lokale koreografer i cirka 1/3 av de totale koreografijobbene ved teateret.

På den annen side har teatrene benyttet seg av fraflyttede koreografer som kommer fra samme by. Hålogaland Teater har anvendt Anne Guri Tvedt som kommer fra Tromsø. Rogaland Teater har anvendt Ida Wigdel som kommer fra Stavanger, og Trøndelag Teater har anvendt Ingrid Lorentzen og Ella Fiskum, som begge er trøndere. Vi ser at Trøndelag Teater har anvendt prestisjefylte koreografer, som opprinnelig kommer fra Trondheim. Felles for alle de nevnte koreografene er at de bor i Oslo, men kommer fra samme by som teateret de har jobbet på. På en side støtter teatrene likevel opp om lokale kunstner. På den annen side støtter de ikke opp om det lokale danse miljøet, nettopp fordi de anvender fraflyttede koreografer og ikke koreografer som er en del av det lokale danse miljøet.

I Kulturløftet II, Norsk kulturråd og kulturmeldingen blir danse kunstens positive utvikling skildret. Norge har fått et høyt kunstnerisk nivå innenfor dansen. Et mål for Norsk kulturråd som er nevnt tidligere, er ” styrke og videreutvikle profesjonelle danse miljøer rundt om i landet” (Norsk kulturråd 2011: 14). I Kulturløftet II vil de også styrke danse uttrykket over hele landet. Vi kan konkludere med at kulturpolitikken har som mål å styrke den lokale dansen. Men det står ikke spesifisert at de ønsker et samarbeid mellom det lokale danse miljøet og institusjonsteatrene. I kulturmeldinga kommer det frem at dansen når ut til et lite publikum. Det kan være flere årsaker til dette, men institusjonsteateret kan være en mulig arena for å fremme dansen og nå ut til et større publikum. Det er ingen spesifikke krav til at institusjonsteatrene skal benytte seg av det lokale danse miljøet, men Norsk kulturråd påpeker i forhold til de frie scenekunstgruppene og danse kompanier at ”samarbeid med en etablert institusjon betyr bedre produksjonsforhold, tilgang til et profesjonelt markedsapparat, økt synlighet og møter med nye publikumsgrupper” (Norsk kulturråd 2011: 13). Dermed har de forsøkt å løse problemet til kulturmeldinga om at dansen når ut til et alt for lite publikum. Ifølge resultatet i tabellene, ser vi at to av tre teater velger å benytte seg av de lokale danse kunstnerne. De er med på å styrke det lokale danse miljøet.

5.4 Kvalitativt intervju med de tre institusjonene

Et av spørsmålene jeg tar opp i innledningen er: Hvordan får koreografen jobben? Ut ifra tabellene kan vi anta at enkelte regissører og koreografer samarbeider. Hvem er det da som gir koreografen jobben? Er det regissør, teatersjef, eller er det noen andre? I følge forskningsrapporten til Bård Kleppe, Per Mangset og Sigrid Røyseng, forklarer de teaterets organisering slik: ”Når teatersjefen har valgt et stykke som skal settes opp, engasjerer han en instruktør eller en regissør som skal lede det kunstneriske arbeidet med stykket” (Kleppe, Mangset og Røysen 2010: 120). Vi ser at koreografen ikke er nevnt. Her er det beskrevet at det er regissøren som leder det kunstneriske arbeidet, men det blir ikke påpekt hvem som ansetter koreografen. Det er veldig uklart hvordan koreografen får sine oppdrag. Jeg har aldri sett en koreografstilling bli utlyst i det offentlige. Av den grunn vil jeg tro at koreografen blir hentet inn til teateret av en eller annen ansvarlig person, som er tilknyttet teateret eller produksjonen. Men jeg vet ikke om det er teatersjef, regissør eller noen andre.

For å få svar på dette spørsmålet kontaktet jeg de tre utvalgte teatrene. Jeg har gjennomført et kort intervju via e-post. Et kvalitativt intervju er å samle inn data gjennom samtaler hvor man har en metodisk bevissthet om spørreform. Å utføre et kvalitativt intervju krever en god del trening og erfaring. Siden dette er en liten del av empirien i oppgaven og ikke min hovedmetode, har jeg valgt strukturert spørreundersøkelse som intervjumetode, for å få svar på faktuelle spørsmålet angående ansettelse av koreografen. Forskjellen mellom kvalitativ undersøkelse og kvantitativ undersøkelse er at ved kvantitativ undersøkelse gjøres undersøkelsen på et stort utvalg mennesker, og spørreundersøkelsen har gjerne faste svaralternativ. Jeg har i stedet valgt å gjennomføre et kvalitativt intervju. Det vil si at jeg har valgt en strukturert metode som intervjuform for å intervju tre informanter ved hvert teater. Grunnen til at jeg valgte strukturert metode var at sammenligning av svarene var viktig:

Spørsmålene er utformet på forhånd, og rekkefølgen av spørsmålene er i stor utstrekning fastlagt. Det kvalitative aspektet ved denne fremgangsmåten er at informanten står fritt til å utforme svarene sine, og gjennom svarene kan han eller hun presentere kriterier for hvordan vedkommende forstår sin situasjon. Fordelen med en strukturert tilnærming er at svarene er sammenlignbare, fordi alle informantene har svart på de samme temaene. Denne tilnærmingen benyttes når sammenligninger mellom informanter er viktig (Thargaard 2002: 84).

Målet med denne undersøkelsen er å få svar på spørsmålene jeg funderer på, og for å finne ut om vi ser noen enhetlig politikk i forhold til ansettelse. Dette har ført til at jeg har fått direkte

og konsise spørsmål for å få sammenlignbare svar. Det negative med denne metoden ifølge Kvale og Brinkmann, er at jeg ikke har mulighet til å gi oppfølgingsspørsmål og å føre en samtale med dem. Jeg har heller ingen garanti på å få svar. (Kvale og Brinkmann 2010). Mitt tema for spørreundersøkelsen er: ansettelse av koreografen ved teateret. Årsaken til at jeg utfører denne korte undersøkelsen, er å få konsise svar på mitt utvalgte tema. En annen grunn er å få en bedre forståelse av de ulike funnene i tabellene, og kanskje finne bakgrunnen for de ulike kunstneriske valgene av koreograf.

Det er to spørsmål som er sendt ut i en bestemt rekkefølge via e-post til teatersjefene ved Hålogaland Teater og Trøndelag Teater. Ved Rogaland Teater ble jeg henvendt videre til produksjonssjefen, som mottok mine spørsmål. Spørsmålene jeg stilte var:

1. Hvem bestemmer hvilken koreograf som anvendes – er det teateret (kunstnerisk leder/teatersjefen) eller regissøren for det aktuelle stykket?
2. Prioriteres det å bruke lokale koreografer?

Resultatet av denne korte undersøkelsen var interessant, og belyser kanskje også den allerede analysen av tabellene. På mitt første spørsmål fikk jeg noenlunde like svar fra teatrene.

Teatersjef Iren Reppen ved Hålogaland Teater forklarer:

”Det er jeg som kunstnerisk leder som plukker ut kunstnere. Jeg må stå inne for alle valg av kunstnerisk personal. Ved spesielt store koreografiske verk, må relasjonen regi/koreografi være tett. Da velger jeg ut noen regissøren kan eller gjerne vil jobbe med.”⁴

Ved Hålogaland Teater er det teatersjefen som bestemmer hvilken koreograf som skal anvendes, men det blir vektlagt at samarbeidet mellom regi/koreografi må være tett. Av den grunn velger Reppen koreografen ut ifra regissørens ønsker, eller noen hun tror regissøren vil jobbe med. Reppen hadde det kanskje litt travelt da hun svarte på mine spørsmål, og jeg tror ”kunstneriske” er en skrivefeil. Det hun mener er at hun må stå inne for alle de kunstneriske avgjørelser.

Ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater fikk jeg tilsvarende svar på mitt første spørsmål, som ved Hålogaland Teater. Produksjonssjef Anne Marthe Strand ved Rogaland Teater utdyper: ” Det er jo teatersjefen som til syvende og sist bestemmer om vi skal bruke koreograf eller ikke, og hvem det skal være, men som regel kommer det et forslag fra regissør.”⁵ Dette

⁴ Se vedlagt e-post fra Iren Reppen s. 55

⁵ Se vedlagt e-post fra Anne Marthe Strand s.56

viser at teatersjefen tar den endelige avgjørelsen, om de i det hele tatt skal anvende en koreograf, og hvem det skal være. I likhet med Hålogaland Teater lytter teatersjefen til regissørens ønsker. Kristian Seltun forklarer hvordan ansettelsesprosessen skjer ved Trøndelag Teater:

Kort fortalt er det vel slik at teatersjef bestemmer regissør. Så diskuterer regissør og teatersjef seg frem til hvem som skal inneha andre funksjoner, deriblant koreograf. Noen ganger kommer regissørene med et ønske om hvem de vil jobbe med, andre ganger diskuterer vi oss frem til det. Det er formelt teatersjef som bestemmer, men jeg vil jo alltid lytte til regissøren, som i mine øyne er den enkelte produksjonens kunstneriske leder.⁶

Her ser vi også at regissøren spiller en rolle når det kommer til ansettelse av koreograf. Ikke minst beskriver Seltun et hierarki, for hvordan ansettelsene i teateret fungerer. Teatersjefen ansetter regissør, og de to sammen diskuterer seg frem til en koreograf. I likhet med Strand sin forklaring er det til syvende og sist teatersjefen som tar den formelle beslutningen med å ansette koreograf.

Sammenligner vi de tre teatrene, forklarer de alle at det er teatersjefen som er ansvarlig for alle kunstneriske valg, også valg av koreograf. Det kan forklare gjentatte samarbeid mellom regissør og koreograf ved alle de tre teatrene. Med andre ord blir teatersjefen påvirket av regissørens ønsker, men det er til syvende og sist teatersjefen som må stå inne for alle kunstneriske valg. Dermed kan vi konkludere med at det er teatersjefene som ansetter koreografen, men at regissøren kan påvirke valg av koreograf. I tillegg ser vi i forhold til ansettelse at det er et hierarki som Seltun har påpekt. Teatersjefen ansetter regissør, regissør og teatersjef bestemmer koreograf, og som både Sparshott og Kraut hevder er det koreografen som igjen bestemmer over danserne og tar de kunstneriske valgene. Vi kan konkludere med at teatersjefene fører samme politikk i forhold til ansettelse av koreograf.

Mitt andre spørsmål var om lokale koreografer prioriteres. Ut ifra svarene jeg fikk kan vi konkludere med at teatrene fører ulik politikk i forhold til det lokale danse miljøet. Man kan også se paralleller med tidligere funn i tabellene.

Reppen besvarer mitt andre spørsmål slik: ”Jeg forsøker å hyre koreografer fra nord, men det er kun få produksjoner som både har koreografi og regi.”⁷ Hun forteller videre at de har anvendt en koreograf fra Tromsø i år, noe som også stemmer med mine tabeller. Her forteller

⁶ Se vedlagt e-post fra Kristian Seltun s.57

⁷ Se vedlagt e-post fra Iren Reppen s. 55

Reppen, at det er få produksjoner ved teateret hvor de bruker koreograf, men at de forsøker å ta i bruk koreografer fra nord. Hun sier ikke at hun ser etter noen som spesifikt er bosatt i Tromsø, men generelt noen fra nord. Selv om Reppen uttrykker at de anvender få koreografer, og at de forsøker å finne noen ifra Nord-Norge, har teateret tatt i bruk koreografer oftere enn Rogaland Teater, og er nesten på lik linje med Trøndelag Teater. I forhold til å anvende lokale koreografer, kan vi påstå at Hålogaland Teater i gjennomsnitt har anvendt lokale koreografer i nesten 1/3 av oppsetningene hvor de har leid inn koreograf. Til tross for at de ikke har anvendt en eneste lokal koreograf i 2010.

Ved Rogaland Teater er det ikke en regel at lokale koreografer foretrekkes, men teateret ser flere fordeler ved å bruke de lokale koreografene:

Det er ikke bestemt at lokale koreografer skal velges, men det er jo fornuftig både fordi vi sparer noen kostnader og fordi vi ønsker at kunstnere skal kunne bo her. Jeg tipper at vi de siste årene har gjort det i halvparten av tilfellene.⁸

Her utdyper Strand to grunner for å ta i bruk lokale koreografer. Den ene grunnen er at de sparer kostnader ved å bruke koreografer som er bosatt i Stavanger i stedet for å leie inn fra andre steder. Den andre grunnen for at teateret anvender lokale koreografer, er at de ønsker at kunstnere skal bo i Stavanger. Teateret ønsker å skape et mulig levebrød for kunstnere som bosetter seg i byen. Jeg har antatt at koreografer er inkludert under begrepet kunstnere. Videre lister Strand opp oppsetninger hvor de har anvendt koreografer, og utdyper om de er lokale eller ikke lokale. I følge mine tabeller stemmer det ikke at halvparten av koreografene som Rogaland Teater er lokale. I min tidsperiode varierer resultatet mellom 0-75 %. Riktignok ser vi i e-posten at Strand betegner koreografer som kommer fra Stavanger, men er bosatt i en annen by, som lokale koreografer. Da er saken en annen, for flere av koreografene de har anvendt kommer opprinnelig fra Stavanger. Men dette er ikke noe jeg har tatt hensyn til i mine tabeller.

Kristian Seltun ved Trøndelag Teater gav meg et noe annet svar. Seltun besvarer: ” Valg av koreograf- og alle andre kunstneriske ansettelses/engasjementer, både utøvende og skapende - er utelukkende kunstnerisk begrunnet.”⁹ Med andre ord spiller det ingen rolle hvor koreografen geografisk sett kommer fra. Det er ikke noe teateret prioriterer. Alle valg er kunstnerisk begrunnet. Hva som anses som ”kunstnerisk begrunnet”, kan nok være mangt.

⁸ Se vedlagt e-post fra Anne Marthe Strand s. 56

⁹ Se vedlagt e-post fra Kristian Seltun s. 57

Det Seltun kanskje viser til med utsagnet ”kunstnerisk begrunnet”, er at de ansetter koreografer ut ifra hvem som er best egnet til jobben. Det vil si den koreografen de tror kommer til å utføre jobben på en best mulig måte, eller ut ifra koreografens renommé. Vi ser i Seltun sin besvarelse at han ikke nevner det lokale miljøet i det hele tatt, men begrunner sine kunstneriske valg. Ved Trøndelag Teater kan vi se at geografi ikke har noen betydning for de kunstneriske valgene de tar, men vektlegger hvem som utfører jobben på en best mulig måte. Ut ifra tabellene ser vi også at Trøndelag Teater aldri har anvendt én lokal koreograf i den aktuelle tidsperiode. Hvis vi tolker tabellene ut ifra Seltun sitt svar, så er årsaken til resultatene i tabellene, at ingen av de koreografene som er bosatt i Trondheim er egnet til jobben. Hvis jeg skal provosere litt, så ser det ut til at Seltun og Trøndelag Teater betrakter Erlend Samnøen som det største talentet, og at det ikke finnes noen lokale koreografer som er egnet for å jobbe ved teateret i Trondheim. I motsetning til både Stavanger og Tromsø (som er en mindre by) som har kvalifiserte koreografer.

De ulike svarene jeg fikk fra de ulike teatrene viser to ulike standpunkter i forhold til bruk av lokale koreografer, og et dilemma i forhold til bruk av lokale koreografer. Rogaland Teater og Hålogaland Teater ønsker å ta i bruk lokale koreografer, men ved Trøndelag Teater er ikke dette noe som prioriteres. Skal lokale koreografer prioriteres, eller skal det kunstneriske ligge til grunn for valg av koreograf? Er det mulig å finne begge deler: gode lokale koreografer, eller finnes det kun gode koreografer i Oslo? Blir det kunstneriske nedprioritert ved Rogaland Teater, fordi satser på lokale koreografer? Seltun har en god begrunnelse ved at det kunstneriske skal være i fokus for valg av koreograf. Samtidig har Strand gode argumenter for å satse på det lokale miljøet slik at teateret kan være med å bygge opp kulturlivet i byen.

Politikerne har satt flere legitime mål for kulturinstitusjonene får oppnå en jevn fordeling av ansettelsene. De har forsøkt å løse flere problemer med kvotering. Først var det kjønnskvoltering for å få en mer jevn fordeling av jobbene mellom kjønn i ulike yrker. Deretter har det vært etnisk kvotering, for å få en bedre sammensetning av personer med forskjellig etnisk bakgrunn inn i teateret (Huitfeldt 2012, Semmingsen 2010). Hva må til for at Trøndelag Teater skal satse mer på det lokale kulturlivet, slik som Rogaland teater? Burde det da være lokal kvotering? Er det rett og slett ikke gode nok koreografer i byen, eller har Trøndelag Teater for høye krav til hvem som får jobbe i teateret? Det er mange spørsmål jeg stiller meg selv for å prøve å finne svar på hvorfor Trøndelag Teater ikke har anvendt en eneste lokal koreograf, i motsetning til Hålogaland Teater og Rogaland Teater. Det ser ut til både Hålogaland Teater og Rogaland Teater fører samme politikk ved å anvende lokale

koreografer både for å styrke det lokale kulturlivet og for å spare kostnader. Ved Trøndelag Teater ser det ut til at de vektlegger å ansette koreografer som de anser å levere høyest mulig kvalitet. Av den grunn ser vi at de tre teatrene ikke deler samme syn og fører ulik politikk når det gjelder det lokale dansemiljøet.

Hvis det kunstneriske skal ligge til grunn for en ansettelse, hvordan bedømmer teatersjefen koreografen som god eller dårlig? Pierre Bourdieu prøver å forklare smakens forvandling, og hvordan vi klassifiserer noe som godt eller dårlig i et hierarki. Bourdieu prøver å forklare dette klassifiseringssystemet: ”Det måste også finnas människor utrustade med klassifiseringsprinsipper, smaker som ger dem möjlighet att upptäcka vilka av dessa varor som passar dem, som är ”i deras smak” ” (Bourdieu 1992: 188). Bourdieu mener at mennesker er utrustet med klassifiseringsprinsipper som fører til at de kan skille mellom hva som passer dem, og ikke passer dem, altså hva som faller i smak. Bourdieu filosoferer rundt hva denne smaken kan være og hvordan noe kan falle i smak eller ikke faller i smak. Hvordan noen varer finner konsumenter, og hvordan noen varer ikke finner konsumenter (Bourdieu 1992). Her kan det trekkes paralleller til teateret, og til hvordan de velger koreograf. Ser vi på tabellene, er det noen få som får oftere jobb ved teateret enn andre. Det er mange av de samme koreografene. Det resulterer i at det er mange koreografer som ikke får jobb og som ikke faller i smak til teatersjefenes, eller som teatersjefene kjenner. Med andre ord er det en distinksjon mellom koreografer som får jobb, og de som ikke får jobb. Det er enkelte koreografer som finner konsumenter, altså teatersjefer og regissører som vil jobbe med dem, og det er koreografer som ikke finner konsumenter innenfor de ulike teatrene.

Bourdieu prøver også å redegjøre for hva som ligger til grunn når man velger noen, eller for at noe faller i smak: ” [...]så som föremålen för sympati, vänskap eller kärlek. Dessa föremål har man valt ut eftersom de stämmer överns med ens egen smak” (Bourdieu 1992: 182). Bourdieu viser til huskjøp, hvor man velger ut i fra smak og hva man foretrekker. Men her vil jeg tro at man må skille mellom private valg og valg man gjør på vegne av en bedrift, for eksempel en ansettelse. Riktignok er koreografi et yrke hvor man gjerne er avhengig av å ha et nettverk for å få jobben som nevnt tidligere. Viktigheten av et nettverk har vi allerede funnet ut av, ettersom regissøren påvirker teatersjefen ved valget av koreograf, og kan velge noen han/hun har jobbet med før eller foretrekker å jobbe sammen med. Det er med andre ord ikke en stilling koreografen søker på, men jeg vil tro at koreografen blir valgt blant annet på bakgrunn av hvem han/hun har jobbet med tidligere. Dette kan man anslå ut ifra at flere av koreografene og regissørene som har jobbet med teateret flere ganger. Seltun forklarte at koreografen blir

ansatt på bakgrunn av kunstneriske kvaliteter. Det som avgjør koreografens kunstneriske kvaliteter, altså om koreografen er kvalifisert til jobben eller ei, må da bero på teatersjefens smak, som er teatersjefens klassifiseringsprinsipper. Dermed kan man også spørre seg selv om teatersjefen noen gang har valgt en koreograf han/hun har vært misfornøyd med, og som ikke falt i smak. Kanskje er det årsaken til at noen koreografer bare har jobbet ved en produksjon, mens andre koreografer har jobbet ved flere produksjoner.

5.5 Hvilke koreografer blir anvendt?

Hvilke koreografer blir ansatt? Hvilke tendenser er det ved hvert teater i forhold til ansettelse av koreografen? Først og fremst har jeg sett på hvor ofte teatrene anvender en koreograf, hvor koreografen kommer ifra, om det er noe klart samarbeid mellom regissør og koreograf, og jeg har funnet ut av hvem som ansetter koreografen. Ut ifra resultatene fra funnene, kan jeg prøve å resonnerer meg frem til hvilke koreografer som blir anvendt flest ganger ved teatrene.

Resultatet fra de kvalitative intervjuene viser at det er teatersjefene som tar den endelige avgjørelsen om hvem som skal få jobben. For å få en bedre forståelse av hvordan den kunstneriske avgjørelsen blir tatt, har Kleppe, Mangset og Røyseng utarbeidet en rapport, der de kommenterer makten i teateret: ”Organisasjonsformen i teateret har ofte blitt karakterisert som føydal ved at teatersjefen har svært mye makt” (Kleppe et al. 2010: 124). Deretter lister de opp en rekke ganger hvor den administrative biten har gått galt på grunn av teatersjefens maktmisbruk. Med andre ord har teatersjefen mye makt fordi han, eller hun alene er ansvarlig for å ta kunstneriske avgjørelser ved hver produksjon. Videre forklarer Kleppe, Mangset og Røyseng i sin rapport: ”Ifølge dramaturgene må det kunstneriske personalet til enhver tid forholde seg til teatersjefens personlige preferanser” (Kleppe et al. 2010: 124). I følge rapporten blir teateret sammenlignet med en føydal styreform hvor makten kommer fra toppen. Det blir beskrevet et autoritært styre hvor det virker som om en person styrer alt. I følge intervjuene jeg har foretatt er det blitt bekreftet at det er teatersjefen som sitter med ansvar og myndighet i forhold til ansettelse og som tar det endelige valget.

Hvilke koreografer ser det ut til at teatersjefene ansetter? Hva er tendensen ved hvert teater ut ifra resultatene av tabellene? For å få svar på hvilke koreografer som blir benyttet, ser jeg ut ifra tabellen og analysen.

5.5.1 Hålogaland Teater

Ved Hålogaland Teater er koreografijobbene fordelt nokså likt mellom kvinner og menn, med en liten overvekt av menn. Samtidig som teateret satser på det lokale miljøet, leier de også inn en del koreografer fra Oslo og fra utlandet. Det varierer hvor ofte de anvender koreografer, men i gjennomsnitt bruker de koreografer i litt over 1/3 av forestillingene sine. Cirka 1/3 av koreografene er fra Tromsø. Det er noen koreografer som blir anvendt flere ganger ved teateret. Vi ser at to koreografer blir leid inn tre ganger; Tomas Adrian Gland og Tove Mack. Ellers er det en stor variasjon i forhold til anvendelse av koreografer. Totalt er det 15 ulike koreografer, som har jobbet ved teateret fra 2008 og frem til våren 2012.

Dermed kan vi oppsummere med at tendensen ved teateret er å ansette koreografer med lik kjønnsfordeling i over 1/3 av teaterets produksjoner. Totalt er cirka 36,8% av koreografene fra Tromsø,. Teateret ønsker å anvende koreografer fra det lokale miljøet. Under halvparten av koreografene, 36,8% er hentet fra Oslo, og 26,3% av koreografene som er anvendt er hentet fra utlandet. Med andre ord er det en stor variasjon i forhold til hvor koreografen kommer ifra. I motsetning til de andre to teatrene, ser vi ikke et tydelig samarbeid mellom regissøren og koreografen. Dette kan gjøre det enklere for andre koreografer å slippe til.

5.5.2 Rogaland Teater

Ved Rogaland Teater er det flere kvinner enn menn som får koreografijobbene. I forhold til de to andre teatrene anvender Rogaland Teater totalt sett færre koreografer i sine produksjoner. I perioden 2009-2011, blir det anvendt koreografer i under 1/5 av teaterets produksjoner. Noe som totalt sett resulterte i en lav prosentandel. Men enkelte år har teateret veldig mange produksjoner i forhold til de to andre teatrene. For eksempel er det 21 produksjoner i 2010, og dette kan være årsaken til at prosentandelen er litt lavere sammenlignet med de andre teatrene. I forhold til å satse på lokale koreografer har vi allerede fått bekreftet av produksjonssjefen, at dette er et mål for teateret, både av økonomiske grunner og for å støtte opp under det lokale kulturmiljøet. Antall lokale koreografer varierer noe i den aktuelle perioden. Vi ser i tabellene at Rogaland Teater anvender de samme koreografene flere ganger, enn ved Hålogaland Teater. Både Oleg Glushkow, Ida Widgel, Lene Puntervold, Belinda Braza og Jonas Digerud har blitt anvendt ved flere produksjoner. Totalt er det 12 ulike koreografer som har jobbet ved teateret siden 2008.

Dermed kan vi oppsummere med at teateret ansetter flest kvinnelige koreografer i mindre enn 1/3 av teaterets produksjoner. Bruken av lokale koreografer varierer, men totalt anvender de lokale koreografer i 31,3 % av produksjonene, og de ønsker å satse på det lokale kulturlivet. Teateret har hentet 37,5 % av koreografene fra Oslo, 25 % av koreografene er hentet fra utlandet. Den resterende 6,3 % er fra andre steder i landet. Resultatet viser at det er en stor variasjon i forhold til hvor koreografen kommer ifra.

5.5.3 Trøndelag Teater

Ved Trøndelag Teater er det flere menn enn kvinner som har fått koreografijobbene. Teateret anvender koreografer i litt over 2/5 av oppsetningene, og i år har teateret anvendt koreografer i hele 3/4 av forestillingene. I forhold til å satse på lokale koreografer har ikke teateret leid inn én koreograf fra det lokale dansemiljøet. Prosenten ligger på 0 % fra 2008, og frem til i dag. Halldis Ólafsdóttir, Erlend Samnøen og Tomas Adrian Glans har blitt anvendt flere ganger. Totalt siden 2008 er det 7 ulike koreografer som har jobbet ved teateret. Vi kan konkludere med at det er en koreografer som ofte bli anvendt om igjen. For eksempel er Erlend Samnøen anvendt ni ganger, altså i 53 % av oppsetningene hvor det er tatt i bruk koreograf.

Dermed kan vi oppsummere med at tendensen ved teateret er å ansette mannlige koreografer i mer enn 1/3 av teaterets produksjoner. Koreografen er med 94,12 % sikkerhet fra Oslo. I den resterende 5,88 %, er koreografen fra utlandet.

Nedenfor er det en tabell som viser hvor teatrene har leid inn koreografen fra.

Tabell 5.0:

Hvor koreografen kommer fra:	Hålogaland teater	Rogaland teater	Trøndelag teater
Lokal	36,8 %	31,3 %	0 %
Oslo	36,8 %	27,5 %	94,26 %
Internasjonal	26,3 %	25 %	5,88 %
Andre steder i Norge	0 %	6,3 %	0 %

5.6 Kulturpolitikens rolle i forhold til institusjonsteater og dans

Frem til nå har vi sett at teatrene fører forskjellig politikk i forhold til ansettelse av koreografer. Det er ingen regler teatrene må forholde seg til angående valg av koreografer. Teatersjefen har fullmakt til å velge koreograf ut ifra egen smak. Vi har fått bekreftet at teatersjefen lytter til regissøren, og vi ser et klart samarbeide mellom regissør og koreograf ved flere teatre. Selv om teateret ikke har noen spesifikke regler i forhold til ansettelse av koreograf, ser vi at teatersjefene ved Hålogaland Teater og Rogaland Teater prøver å benytte seg av det lokale danse miljøet. Både fordi det er billigere for teateret, men også for å skape arbeidsplasser og ivareta det lokale danse miljøet. Vi ser at teatrene har ulike retningslinjer når det kommer til ansettelse av koreografer og hvem de foretrekker.

Både Norsk kulturråd, kulturmeldinga og Kulturløftet II, ønsker som sagt å satse ytterligere på dansen. Dette ser vi ved at dansen har fått økte bevilgninger, men også ved at det satses på å utdanne koreografer på masternivå. Vi har sett at Norsk kulturråd har som mål å styrke de profesjonelle danse miljøene rundt om i landet. De ønsker at det skal være et samarbeid mellom scenekunstnere i det frie feltet og institusjoner for å spre dansen som kunstform. På den måten kan dansen få et større publikum, og gi et bredt kulturtilbud over hele landet. I kulturmeldinga kommer det frem at dansekunsten i Norge er på et høyt nivå, men at dansen når ut til få steder og et lite publikum. Dette kan som sagt tyde på at dansekunsten ikke har spredt seg så mye rundt om i landet. Med andre ord kan vi konkludere med at kulturpolitikken i Norge må satse mer på den lokale dansen.

Tabellene og intervjuene viser at ved to av tre teatre benytter de seg av det lokale miljøet i 1/3 av koreografjobbene ved teatrene. Det vil si at det satses på det lokale miljøet, og de er med på å løfte frem dansen og et mulig større publikum. Vi har også sett at det er mange av de samme koreografene som får jobbene. Spesielt ved Trøndelag Teater som bare har leid inn 7 ulike koreografer siden 2008 i motsetning til Hålogaland Teater, som har leid inn 15 ulike koreografer. Bør flere være med på å bestemme hvilken koreograf som skal ansettes for å unngå at de samme koreografene blir anvendt? Kan politikken gripe inn i institusjonsteatrene og lage sanksjoner, eller skal teatersjefen beholde autoriteten sin?

I 1999 grep politikerne inn i forhold de kunstnerske valgene teatersjefen tar. For at valgene skulle bli mer demokratisk, ble det forhandlet frem en særavtale: ” Her står det blant annet at ved ethvert teater som har en teatersjef som øverste kunstneriske leder, skal det finnes et kunstnerisk råd bestående av syv medlemmer” (Kleppe et al. 2010: 126). Målet med dette

kunstneriske rådet er å drøfte repertoar, rollebesetning og tilknytting av øvrig kunstnerisk bemanning av produksjoner. Likevel kommer det frem i Kleppe, Mangset og Røysen sin rapport at rådet ikke har noe makt, og at det likevel er teatersjefen som tar alle beslutningene. I følge deres rapport fungerer ikke dette kunstneriske rådet, med tanke på at teatersjefen uansett tar alle avgjørelser. Fra en annen side er det til slutt teatersjefen alene som står ansvarlig for sine kunstneriske valg og som må stå inne for alle beslutninger. I intervjuene jeg utførte ved hvert teater uttrykte ingen av teatersjefene, at de rådførte seg med noen andre bortsett fra regissør, og at de selv var ansvarlig for sine kunstneriske valg.

Hvis dansen skal få et større publikum og danserne skal få et livsgrunnlag (slik kulturpolitikken ønsker), kan institusjonsteateret være en ressurs. Men hvis det ikke er regler for at teateret skal anvende lokale koreografer, er det heller ikke sikkert at de satser på det lokale danse miljøet. Hvis kulturpolitikken har som mål at scenekunstnere fra det frie feltet og institusjoner skal samarbeide, må det kanskje utrettes noen spesifikke mål og premisser for hvordan dette skal skje. Vi har fått bekreftet at koreografer i Norge har et høyt faglig nivå. Hvis koreografen flytter, burde ikke dette svekke tilliten til koreografens kompetanse. Spørsmålet er om det er riktig at politikken skal blande seg inn i kunsten. I utgangspunktet tror jeg ikke de lokale koreografene i Trondheim er mye dårligere enn de lokale koreografene i Tromsø og Stavanger, men kanskje koreografene i Trondheim ikke har fått muligheten til å vise seg frem. Eller kanskje Seltun ikke vet om hvilke ressurser som finnes i danse miljøet i Trondheim. Hvis politikerne skal gripe inn og lage kvoteringsregler, kan det hende at det hadde gått utover den kunstneriske kvaliteten. Dette fører til et annet spørsmål: Hvordan skal kulturpolitikken kvalitetssikre teaterproduksjoner? I Kulturløftet II har den rødgrønne regjeringen et mål om å sikre et godt teater tilbud. Men det kommer ikke frem hvordan de skal sørge for at teateret bidrar med nyskaping og innovasjon.

Det er viktig med et samarbeid mellom det frie feltet og institusjoner, (slik kulturpolitikken uttrykker), for at kunsten skal utvikle seg til nye høyder og å få nye impulser. Jeg ser viktigheten i at teatrene må få friheten til å ta egne kunstneriske valg, uten at politikerne skal gripe inn og å lage restriksjoner. Kanskje løsningen for å unngå reguleringer, er å ha en synlig kritisk debatt hvor flere kunstfelt kan debattere med hverandre, og sette søkelys på ulike kunstneriske veivalg som institusjoner tar. I det hele tatt er det merkelig at det ikke er flere kritiske debatter i forhold til de kunstneriske valgene teatrene tar. Jeg synes det er merkverdig at ingen har reagert på at det er de samme koreografene som blir anvendt flere ganger, og satt det i sammenheng med spørsmålet om kunstnerisk nyskaping. Det burde være flere store

debatter hvor man diskuterer kunstneriske valg og hvor institusjoner kan diskutere hverandres valg. Blant annet burde integrering, nyskapning og kvalitet være på plakaten. Hvis politikerne skal unnlate å gripe inn, må også teatersjefene vise at de kan anvende sin myndighet de har fått tildelt.

6.0 Konklusjon

Etter å ha gjennomført et omfattende feltarbeid og analyse har jeg fått flere interessante resultater. I innledningen stilte jeg flere spørsmål for å finne ut hvilke koreografer som anvendes, og hvem som ansetter koreografen i teateret. I tillegg hadde jeg to ulike hypoteser jeg ville redegjøre for. Med denne utredningen har jeg kommet frem til resultater som ikke er lansert tidligere.

I løpet av oppgaven har jeg avkreftet hypotesene i innledningen. Det viser seg at det blir anvendt koreografer i både teaterstykker og musikaler, og teatrene ansetter koreografer oftere enn jeg trodde. Totalt sett i denne aktuelle perioden anvender teatrene koreografer i 35,8 % av oppsetningene. Ut ifra funnene i tabellene kunne jeg også avise min andre hypotese. I følge tallene er det ikke flere kvinner enn menn som blir ansatt som koreograf ved teateret.

Resultatet viser at det er en liten overvekt av menn. Ved hvert teater fikk jeg ulike resultater. Hålogaland Teater fordeler jobbene nokså likt mellom kjønn. Ved Trøndelag Teater er kjønnsforskjellen størst og hvor det er en overvekt av menn og ved Rogaland Teater er det en overvekt av kvinner. Dermed kan vi konkludere med at begge mine hypoteser viste seg å være feilaktig.

Resultatene fra tabellene og intervjuene viser at teatrene fører en ulik politikk når det gjelder ansettelse av koreografer. Funnene i tabellene og analysen viser at enkelte regissører og koreografer inngår et samarbeid, noe som kan vise til Bourdieu sin teori om maktrelasjoner. Regissør og koreograf ser ut til å ha inngått en strategisk allianse. Det kan også se ut som at enkelte koreografer favoriseres, fordi enkelte koreografer blir anvendt flere ganger. Jeg stiller meg kritisk til at de samme koreografene ofte blir anvendt, fordi det kan gå ut over nyskaping og kunstnerisk kvalitet. Hvis mange av oppsetningene har den samme kunstneriske ledelsen, kan det hende at vi får de samme kunstneriske uttrykkene og dermed en liten utvikling.

Funnene viser at teatrene fører ulik politikk i forhold til å anvende lokale koreografer. Både Hålogaland Teater og Rogaland Teater ser viktigheten i å anvende lokale koreografer, og ønsker å prioritere det lokale dansemiljøet. Resultatene fra tabellene viser at begge teatrene anvender lokale koreografer i 1/3 av tilfellene. Trøndelag Teater prioriterer ikke lokale koreografer, noe som også speiler resultatet i tabellene. Valg av koreograf er kunstnerisk begrunnet, og geografi er av den grunn ingen ekstra fordel. Vi har sett at norsk kulturpolitikk

ønsker et samarbeid mellom institusjoner og det frie scenekunstheltet. Men teatrene er ikke pålagt noen restriksjoner som tilsier at de må samarbeide med det lokale dansemiljøet. Dette fører til at teatrene kan føre forskjellig politikk i forhold til det lokale miljøet.

Vi kan konkludere med at teatrene fører lik politikk i forhold til hvordan de ansetter koreografen, ved at det er teatersjefen som ansetter, og at teatersjefene lytter til regissørens preferanser. De fører forskjellig politikk i forhold til hvem som skal ansettes og hva som skal ligge til grunn for en ansettelse.

Selv mener jeg at Norge bør ha et bredt kulturtilbud som dekker hele landet. Et samarbeid med institusjonsteateret kan åpne muligheten for at den lokale dansen kan få et større publikum (noe kulturpolitikken poengtere). Jeg synes de lokale dansekunstnerne må få en sjanse til å bruke sin kunnskap og kreativitet på lik linje med koreografene fra hovedstaden. Det er ikke stedsbestemt at de profesjonelle koreografene i Oslo er bedre. Vi ser at to av tre teater er flinke til å samarbeide med det lokale dansermiljøet, men jeg skulle ønske resultatet var at tre av tre teater benyttet seg av det lokale dansemiljøet. Det er synd at Trøndelag Teater ikke har benyttet seg av det lokale dansemiljøet én eneste gang.

Det er mange koreografer som er begavet, men jeg er skeptisk til at enkelte koreografer blir anvendt ofte. Det fører kanskje til mindre nyskapning og eksperimentering. Jeg har en liten hypotese om at hvis regissører kan velge samme koreograf å samarbeide med, velger kanskje også koreografen de samme danserne. Da er det ingen hensikt i at det blir holdt audition hvis man har sterke preferanser på forhånden. Sparshott og Kraut har allerede utredet hvordan hierarkiforholdet er innenfor dansen, og at koreografen bestemmer over danserne. Jeg er skeptisk til hvordan konkurranseforholdene er i forhold til hvem som får hvilke jobber innenfor institusjonene. Kanskje skulle teatrene åpne opp for nye måter å tenke på i forhold til ansettelse. Et alternativ kan være en anbudsrunde hvor flere koreografer får komme med sine ideer til en produksjon. På den måten kan flere koreografer komme på banen og få muligheten. Ved slike tiltak har jeg forståelse for at valg av koreograf er kunstnerisk begrunnet. Kanskje kan dette være med på å skape kunstnerisk nyskapning og mer rettferdige konkurranseforhold.

Jeg håper oppgaven kan være med på skape en diskurs i forhold til hvordan koreografer skal ansettes i fremtiden og om det er rettferdige konkurranseforhold. Det bør være en debatt rundt kunstneriske valg og hva som vektlegges for at enkelte koreografer blir foretrukket fremfor andre. Man bør problematisere repetisjon av koreografer i forhold til nyskapning og hvilken

rolle det lokale danse miljøet skal ha i institusjonsteateret. Kanskje burde det være flere med i prosessen om å bestemme hvilke koreografer som skal bli ansatt, og kanskje burde politikken gi noen retningslinjer på hvordan dette skal foregå.

6.1 Forslag til videre forskning

I denne oppgaven har jeg vært nødt til å begrense forskningsfeltet. I løpet av oppgaven stiller jeg flere spørsmål jeg ikke kan svare på, på grunn av manglende forskningsmateriale. Jeg kommer blant annet med en hypotese: Hvis regissøren samarbeider med den samme koreografen, kan ikke koreografen velge å samarbeide med de samme danserne?

Institusjonsteatrene får visstnok penger av staten for å holde audition. Av den grunn hadde det vært spennende å se om koreografen samarbeider med de samme danserne.

Det hadde vært interessant å intervju koreografene fra feltarbeidet, for å finne ut av hvilken utdanning de har og hvordan de har fått jobbene. Har de gått inn i maktrelasjoner slik Bourdieu forklarer eller er det tilfeldig?

En annen problematikk som hadde vært spennende å undersøke er om den lokale andelen av koreografer ved teateret er tilfredsstillende. Hvordan kan mer bruk av lokale koreografer i teateret påvirke det lokale danse miljøet? Kan et samarbeid gi det lokale danse miljøet et løft? Kulturløftet II ønsker å gi den lokale dansen et løft, men hva må til?

Ikke minst kunne jeg tenkt meg et lengre intervju med teatersjefene. Jeg har mange spørsmål jeg ønsker å få besvart, men på grunn av oppgavens størrelse, måtte jeg begrense meg selv. Det er mange spørsmål som svirrer når man innser at det er én person som sitter med mye makt og autorisasjon og kan bestemme over hva vi som publikum skal få oppleve på scenen.

I denne oppgaven har jeg bare tatt for meg tre teater i et lite tidsperspektiv. Jeg tror dette temaet bør få et større fokus og det hadde vært interessant å ta for seg flere institusjonsteater i en større undersøkelse i Norge.

7.0 Litteraturliste

- Arbeiderpartiet. (2009). "Satsing på kulturskoler viktig i Kulturloftet II". Lastet ned 24.02.12 fra <http://arbeiderpartiet.no/Aktuelt/Nyhetsarkiv/Kultur-religion-og-frivillighet/Satsing-paa-kulturskoler-viktig-i-Kulturloftet-II>
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Kultur och Kritik*, oversatt av Johan Stierna, Uddervalla: Mediaprint AB.
- Butler, Judith. (2001). "Selection of Gender Trouble", D. Welton (red.): *Body and Flesh. A Philosophical Reader*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Clarke, Mary og Crisp, Clement. (1981) *The History of Dance*, Londond: Orbis Publishing Limited.
- Dahl, Hans Fredrik og Helseth, Tore. (2006). *To knurrende løver, kulturpolitikens historie 1814-2014*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Fiskvik, Anne Margrete .(2006). *Koreomusikalsk idealisering og praksis*, Trondheim: NTNU trykk.
- Hansteen, Valdemar. (1987). *Om scenedansens utvikling og vilkår i Norge*, Oslo: Universitet i Oslo.
- Haudemann-Andersen, Jørn. (2009). "Chicago av ypperste klasse". Lastet ned 18.05.12 fra http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/nrk_trondelag/1.6537605
- Hindahl, Olav og Talèn, Bjørn .(1992). *Kunst, Kultur, Kunder*, Oslo: Ad Notam Gyldendal A/S.
- Huitfeldt, Anniken .(2012). "Kultur og minoriteter". Lastet ned 08.05.12 fra http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/aktuelt/taler_artikler/ministerens-taler-og-artikler/2012/kultur-og-minoriteter.html?id=669322
- Hålogaland Teater. "Arkiv". Lastet ned 01.02.12 fra <http://www.ht.tr.no/index.php/theatre/showlist?mYear=2011&sView=archive>
- Hålogaland Teater. "Årsberetning og Regnskap for 2011". Lastet ned 01.06.12 fra <http://ht.tr.no/mfile/catalogue/234-Arsmelding-HT-2010.pdf>

- Hålogaland Teater. "Årsberetning og Regnskap for 2010". Lastet ned 01.02.12 fra <http://ht.tr.no/mfile/catalogue/234-Arsmelding-HT-2010.pdf>
- Hålogaland Teater. "Årsberetning og Regnskap for 2009". Lastet ned 01.02.12 fra <http://ht.tr.no/mfile/catalogue/199-Arsmelding.pdf>
- Hålogaland Teater. "Årsberetning og Regnskap for 2008". Lastet ned 01.02.12 fra http://ht.tr.no/mfile/catalogue/88-HT_arsmelding_2008_skjermversjon.pdf
- Kleppe, Bård og Mangset, Per og Røysen, Sigrid. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. TF-rapport nr. 262, Bø: Telemarksforskning.
- Knapskog, Karl Atle og Larsen, Leif Ove. (2008). *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*, Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Kraut, Anthea. (2010) "Recovering Hurston, Reconsidering the Choreographer", A. Carter, J.O'Shea (red.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York: Routledge.
- Kulturdepartementet. (2002). "Kulturpolitikk fram mot 2014", st.meld.nr.48, Lastet ned 17.04.12 fra <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/20022003/stmeld-nr-48-2002-2003-/8.html?id=432759>
- Kunsthøgskolen i Oslo. "Balletthøgskolen, The Academy of Dance". Lastet ned 19.05.12 fra <http://www.khio.no/Norsk/Balletthogskolen/#7898>
- Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend. (2010). *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Norsk Kulturråd. (2011). "Strategi 2011-2014". Lastet ned 24.01.12 fra http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/dokumenter/Strategiplan_2011_BOKMaL.pdf
- NSD. "Trøndelag Teater, årsberetning 2010". Lastet ned 01.02.12 fra http://www.nsd.uib.no/polsys/data/filer/aarsmeldinger/AN_2010_53067.pdf
- NRK Nordnytt. (2008). "Helt Chicago på HT". Lastet ned 18.05.12 fra http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/troms_og_finnmark/1.4496982
- Pape, Sidsel. (2010). *Norsk danseforskning*, Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.

- Rogaland Teater. "Tidligere forestillinger". Lastet ned 01.02.12 fra <http://www.rogaland-teater.no/newsread/news.asp?n=5324&wce=oppsetningArkiv>
- Rogaland Teater. "Årsmelding 2010". Lastet ned 01.02.12 fra <http://www.rogaland-teater.no/Om%20oss/Arsmeldinger/arsmeldinger2010.pdf>
- Rogaland Teater. "Årsmelding 2009". Lastet ned 01.02.12 fra <http://www.rogaland-teater.no/Om%20oss/Arsmeldinger/arsmeldinger2009.pdf>
- Rogaland Teater. "Årsmelding 2008 Kulturhovedstasåret". Lastet ned 01.02.12 fra <http://www.rogaland-teater.no/Om%20oss/Arsmeldinger/arsmeldinger2008.pdf>
- Regjeringen Bondevik II. (2003). "Kulturpolitikk fram mot 2014". Lastet ned 08.03.12 fra http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/Regjeringen-Bondevik-II/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/2003/kulturpolitikk_fram_mot_2014.html?id=250756
- Semmingsen, Inga. (2010). "Et fargerikt teater". Lastet ned 08.05.12 fra http://www.dagsavisen.no/nyemeninger/alle_meninger/cat1000/subcat1029/thread113152/#post_113152
- Sparshott, Francis. (1995). *A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto: University of Toronto Press.
- Svendal, Sigrid Øverås. (2010). "Dans med politiske baktanker", S.Pape (red.): *Norsk danseforskning*, Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Thagaard, Tove. (2002). *Systematikk og innlevelse, En innføring i kvalitativ metode*, Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.
- Trøndelag Teater. "Tidligere forestillinger". Lastet ned 10.02.12 fra <http://www.trondelag-teater.no/forestillinger/>
- Trøndelag Teater. "Årsberetning 2011". Lastet ned 01.06.12 fra <http://www.trondelag-teater.no/export/sites/trondelag-teater/vedlegg/arsberetninger/xrsberetning2011web.pdf>
- Utdanning.no. "Koreograf". Lastet ned 18.4.2012 fra <http://utdanning.no/yrker/beskrivelse/koreograf>
- Wilken, Lisanne. (2011). *Bourdieu for begyndere*, Gylling: Narayana Press.

7.1 Vedlegg

1. Intervju med teatersjefer og produksjonssjef.
2. Kontaktinformasjon til koreografer
3. E-poster fra informanter ved de ulike teatrene

1. Intervju

Dato: Mon, 7 May 2012 16:54:48 +0000 [07-05-2012 18:54:48 CEST]

Fra: [Iren Reppen <Iren@ht.tr.no>](mailto:Iren.Reppen@ht.tr.no) 

Til: "anetteys@stud.ntnu.no" <anetteys@stud.ntnu.no>

Emne: Re: Spørsmål fra student ved NTNU

Hei

Det er jeg som kunstnerisk leder som plukker ut kunstnere. Jeg må stå inne for alle valg av kunstnerisk personale. Ved spesielt store koreografiske verk, må relasjonen regi/koreografi være tett. Da velger jeg noen regissøren kan eller gjerne vil jobbe med.

Jeg forsøker å hyre koreografer fra nord, men det er kun få produksjoner som både har koreograf og regi.

Dette halvåret har vi hatt en koreograf fra Tromsø.

Håper dette besvarer noe.

Tvi tvi med oppgaven.

Iren Reppen
Teatersjef
Hålogaland Teater

Sendt fra min iPhone

Dato: Mon, 7 May 2012 15:30:37 +0200 [07-05-2012 15:30:37 CEST]

Fra: AnneMarthe.Strand@rogaland-teater.no 

Til: anetteys@stud.ntnu.no

Emne: Re: Spørsmål fra student ved NTNU

Hei

Det er jo teatersjefen som til syvende og sist bestemmer om vi skal bruke koreograf eller ikke, og hvem det skal være, men som regel kommer det et forslag fra regissøren. Det er ikke bestemt at lokale koreografer skal velges, men det er jo fornuftig både fordi vi sparer noen kostnader og fordi vi ønsker at kunstnere skal kunne bo her. Jeg tipper at vi de siste årene har gjort det i halvparten av tilfellene.

2010:	Little Shop of Horrors:	ikke lokal
	Jungelboken:	ikke lokal
	SNDS City	lokal
	Kardemommeby	lokal
2011:	Nasjonal prøve	lokal (koreograf som også hadde regien)
	Haugtussa	ikke lokal
	Alice i Eventyrland	ikke lokal
	Sonny	lokal
2012	Misantropen	ikke lokal
	Nattergalen	lokal, men ikke bosatt her
	Aladdin	ikke lokal

Vennlig hilsen
Anne Marthe Strand
Produksjonssjef
Rogaland Teater AS

Kontor 51 91 90 16 Mobil 40 29 19 64
e-post anne.marthe.strand@rogaland-teater.no
www.rogaland-teater.no

Dato: Mon, 07 May 2012 14:58:02 +0200 [07-05-2012 14:58:02 CEST]

Fra: [Kristian Seltun <kristian.seltun@trondelag-teater.no>](mailto:kristian.seltun@trondelag-teater.no) 

Til: anetteys@stud.ntnu.no

Emne: Re: Spørsmål fra student ved NTNU

Hei,

Det kan jeg svare på.

1) Kort fortalt er det vel slik at teatersjef bestemmer regissør. Så diskuterer regissør og teatersjef seg frem til hvem som skal inneha andre funksjoner, deriblant koreograf. Noen ganger kommer regissørene med et ønske om hvem de vil jobbe med, andre ganger diskuterer vi oss frem til det. Det er formelt teatersjef som bestemmer, men jeg vil jo alltid lytte til regissøren, som i mine øyne er den enkelte produksjonens kunstneriske leder.

2) Valg av koreograf - og alle andre kunstneriske ansettelses/engasjementer, både utøvende og skapende - er utelukkende kunstnerisk begrunnet.

Håper det var presise svar, om ikke er du hjertelig velkommen til å spørre mer.

Vennlig hilsen
Kristian Seltun

2. Kontaktinformasjon til koreografer

Lene Aareskjold. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/firmavis/18527092515051.htm>

Belinda Braza. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/firmavis/27709920274501.htm>

Jonas Digerud. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.aksjeselskap-norge.com/jonas-georg-digerud-976194365/>

Ella Fiskum. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.nettkatalogen.no/firmainfo/ella_fiskum_danz/1964367580.htm

Tomas Adrian Glans. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.tomasglans.no/?page_id=23

Niklas Gundersen. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/telefonkatalogen/niklas+gundersen/c7b8f2180e00z977az11edz4199z5dff757.htm>

Nina Harte. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.gulindex.no/o/Nina_Harte/984393458

Liv Hanne Haugen. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.gulesider.no/person/profil/liv+hanne+haugen/0001089282700000000?search_word=Liv%20Hanne%20Haugen

Jakob Höglund. Lastet ned 06.02.12 fra <https://www.facebook.com/jakobhoglund>

Patrick King. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.patrickkingdance.com/index.php?option_contact&view=contact&id=1&Itemid=53&lang=en

Daniel Lilleskog. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.gulindex.no/p/Daniel_Lilleskog/2129656

Ingrid Lorentzen. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.gulindex.no/o/Ingrid_Tr%C3%B8ite_Lorentzen/884872502

Tove Mack. Lastet ned 06.02.12 fra http://www.gulindex.no/o/Tove_Mack_Dans_&_Teater/983026524

Jeffrey McAnn. Lastet ned 06.02.12 fra <http://hitthefloorproductions.net/?p=281>

Karsten Oelmann. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/telefonkatalogen/karsten+oelmann/c7b8f2180e00z977az11edz4199zf64feb60.htm>

Halldis Ólafsdóttir. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/firmavis/48505856315021.htm>

Lene Puntervold. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/firmavis/13959920415001.htm>

Amanda Roynesdotter. Lastet ned 06.02.12 fra <http://sceneweb.no/nb/artist/10480/>

Amanda_Roynesdotter

Tove Sahlin. Lastet ned 06.02.12 fra <http://nordwind-festival.de/2011/en/node/124>

Erlend Samnøen. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/firmavis/35209920234501.htm>

Issaka Sawadogo. Lastet ned 06.02.12 fra <http://nol.no/issaka-sawadogo>

Jo Strømgren. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.gulesider.no/person/resultat/>

Jo+Str%C3%B8mgren

Anne Guri Tvedt. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.180.no/telefonkatalogen/>

anne-guri-tvedt/c7b8f2180e00z977az11edz4199z0799bbee.htm

Gerd Kaisa Vorren. Lastet ned 06.02.12 fra <http://nol.no/gerd-kaisa-vorren>

Ida Wigdel. Lastet ned 06.02.12 fra <http://www.nettkatalogen.no/firmainfo/>

ida_wigdel/1981506134.htm

3. E-poster fra informanter

Dato: Wed, 18 Apr 2012 13:22:42 +0200 [18-04-2012 13:22:42 CEST]

Fra: Kristine.Lilledal@rogaland-teater.no 

Til: anetteys@stud.ntnu.no

Emne: Fw: spørsmål

Hei.

Oleg Glushkov bor i Russland.

Koreografer ansettes av produksjonssjef Anne Marthe Strand, 51 91 90 16.

Med vennlig hilsen
Kristine Lilledal
Sjefssekretær

www.rogaland-teater.no

+ 47 51 91 90 10

+ 47 926 53 883

Dato: Wed, 30 May 2012 08:43:41 +0200 [30-05-2012 08:43:41 CEST]

Fra: Kristine.Lilledal@rogaland-teater.no 

Til: anetteys@stud.ntnu.no

Emne: Re: Et siste spørsmål

Hei.

Grabstaite og Stundyte var engasjert av Rogaland Teater kun for den ene forestillingen "Eventyr i Landskap" i 2008. Jeg har ikke hørt at de har gjestet andre teatre (muligens Nationaltheatret) siden den gang.

Men til ditt spørsmål: De er bosatt i Litauen.

Med vennlig hilsen
Kristine Lilledal
Sjefssekretær

www.rogaland-teater.no

+ 47 51 91 90 10

+ 47 926 53 883

Dato: Thu, 31 May 2012 16:07:42 +0200 [31-05-2012 16:07:42 CEST]

Fra: [Mareike Wang <mareikewang@gmail.com>](mailto:mareikewang@gmail.com)

Til: ["anetteys@stud.ntnu.no" <anetteys@stud.ntnu.no>](mailto:anetteys@stud.ntnu.no)

Emne: Re: Ang. forestillingen "Lillemus-mei"

Ja. Hun bor og bodde i Stavanger. Hvor vet eg ikkje.

Sendt fra min iPhone

Den 31. mai 2012 kl. 12:26 skrev anetteys@stud.ntnu.no:

[Hide Quoted Text]

Hei Mareike,

Det forklarer hvorfor jeg har hatt problemer med å finne henne. Men hun bor i Stavanger, eller bode i Stavanger når dere samarbeidet på oppsetningen?

Mvh.

Anette

Siterer Mareike Wang <mareikewang@gmail.com>:

Hei Anette!

Ja jeg jobbet Med Anette på Askepott og hun jobber til vanlig i ScanOne.

Hun har giftet seg og heter derfor nå Anette Carlmark.

Mareike

Dato: Fri, 16 Mar 2012 11:53:42 +0100 [16-03-2012 11:53:42 CEST]

Fra: pernille.kaldestad@rogaland-teater.no 

Til: anetteys@stud.ntnu.no

Emne: Re: Ang. teaterets forestillinger

du kan gå inn i menyen om teatret og klikke deg inn på årsmeldingene. i årsmeldingene er alle forestillinger ramset opp. årsmelding for 2011 er ikke ferdiggjort, men sist år hadde vi følgende forestillinger på programmet:

Vår:

Haugtussa

Hvem er redd for Virginia Woolf

Treningstimen

Jungelboken

Last Call

Enron

Nasjonal prøve

1066 - slaget om Stamford Brigade

Høst:

Fighterhjerte

Peer Gynt

Last Call (ekstraforestillinger)

Alice

MOR

Rabinowitz (gjestespill og samarbeidsprosjekt)

BANK

Sonny

Hvis ingen går i fella

Hilsen Pernille

Dato: Tue, 10 Apr 2012 09:26:44 +0000 [10-04-2012 11:26:44 CEST]

Fra: [Birgit Bøeng <birgit@ht.tr.no>](mailto:birgit@ht.tr.no) 

Til: "anetteys@stud.ntnu.no" <anetteys@stud.ntnu.no>

Emne: SV: ang. teaterets forestillinger 2011

Del(er): [Last ned alle vedlegg \(som en zip-fil\)](#) 

Hei,

Du finner oversikt over alle forestillingene på vår hjemmeside. Se nederst på siden under Presse/Forestillingsarkiv.

Link:<http://www.ht.tr.no/index.php/theatre/showlist?mYear=2011&sView=archive>

[cid:image003.jpg@01CD170C.CE77B350] Birgit Bøeng
Markeds- og informasjonskonsulent
Hålogaland Teater
77606415 / 93294525
www.ht.tr.no<<http://www.ht.tr.no>>