

Kristofer Lehmkuhl Forelesning 1981

TANKER OM NORSK TEATER OG SCENEKUNST



Norges Handelshøyskole

TANKER OM NORSK TEATER OG SCENEKUNST

Av

Teatersjef

TORALV MAURSTAD

Kristofer Lehmkuhl Forelesning
Norges Handelshøyskole

Bergen 25. september 1981

Statsråd
KRISTOFER LEHMKUHL
(1855–1949)

var en utrettelig forkjemper for Norges Handelshøyskole. Kanskje mer enn noen annen har han æren av at NHH ble opprettet, og helt til sin død fulgte han virksomheten med en aldri sviktende interesse. Han er derfor med rette blitt kalt »Høyskolens far».

Norges Handelshøyskole har villet hedre Kristofer Lehmkuhls minne ved å knytte hans navn til den forelesning, som fra 1958 har vært holdt ved Høyskolens kandidatfest.

Fra 1968 har høyskolekollegiet besluttet å henlegge forelesningen til Kristofer Lehmkuhls fødselsdag den 26. september.

TANKER OM NORSK TEATER OG SCENEKUNST

ØKONOMI, LEDELSE, ORGANISASJON

*Teater er så mangt. »All the world's a stage,
and men and women merely players»*

Teatret i renessansen besto av en gruppe gjøglere som slo seg sammen om en leder og en tekst de ville fremføre. De reiste omkring, opptrådte over alt, på åpne plasser, foran kirker, for hoffet. Skuespillerne ble betraktet som omstreifere, vagabonder, pakk som hadde satt seg utenfor vanlig samfunnsmoral. Kvinner kunne ikke delta. Kvinnerollene ble spilt av menn. Det var dårlig med underholdning på den tiden. Både Shakespeare og Molière skrev stykker på bestilling av Dronning Elizabeth og Ludvig 14de, og selv om de måtte vokte seg vel for å fremføre noe som kunne støte maktøverne, fikk de sagt ting som gledet alle samfunnslag, men kunstnerne var som sagt ikke akseptert av det gode borgerskap. Molière ble ikke gravlagt i innviet jord, og helt opp i vårt århundre kunne man høre at »ta inn klesvasken og lås ned sølvtøyet, for nå kommer skuespillerne». Noe som i sannhet har forandret seg. I dag er skuespillere kanskje mer borgerlige enn de fleste andre.

Men teatret hadde slått rot. Etter hvert bygget skuespillerne sine egne hus, ble dristigere i sitt valg av stoff og ble en kjærkommen underholdning. Organisasjonsformen var den samme. Lederen var som regel både instruktør, skuespiller og forretningsfører. Av og til, på samme måte som Molière og Shakespeare, også dramatiker.

Her på berget ble lederen kalt teatersjef. Bjørnstjerne Bjørnson, Bjørn Bjørnson, Gunnar Heiberg, Wahlstrøm, Halfdan Christensen,

Schanke, Agnes Mowinkel, Hans Jacob Nilsen, Hergel, Juster, — alle var utøvende kunstnere og teatersjefer, for å nevne noen.

Felles for alle var at ensemblet måtte leve av billettinntektene. Gikk ikke teatret økonomisk, måtte sjefen ta sin hatt og gå, — Bjørn Bjørnson, Sissener, Juster, for å nevne noen, måtte gå av den grunn, selv om de hadde vært med på å skape noe av det beste i norsk teaterhistorie. Ja, selv fader Ibsen forsøkte seg på den galei, med et kort og sørgelig resultat.

Teatrene hanglet seg igjennom i begynnelsen av vårt århundre. Kompanier ble nedlagt og nye oppsto. Det var enkeltmennesker, ildsjeler som var initiativtagere. Ole Bull fikk i stand Det Norske Teater i Bergen, senere kalt Den Nationale Scene, hvor Ibsen var ansatt som »sceneinstruktør» og »dramatisk forfatter», og Bjørnson senere ble teatersjef. Bjørn Bjørnson har æren for reisningen av vårt Nationaltheater. De fikk støtte av borgerskapet, skipsredere og andre mesener. Økonomien var dårlig, man spilte som regel en operette eller et syngespill på våren for å skaffe inntekter til feriepenger. Det å være skuespiller var et usikkert og risikabelt yrke. Selv om noen ble elsket av folket, ble de fremdeles oppfattet som bohemer, ja amoralske. I vårt puritanske land var det en utstrakt oppfatning at teatret var syndig. Det var »sang og musikk og all slags styggedom». Det var ingen anstendig levevei. Min far ble spurt så sent som i 1930 om hva han gjorde. Da han svarte at han var ved teatret spurte vedkommende forbauset »Kan du tène peng på det då?» Men skuespillerne visste hva de gikk til. Scenen var et forum for frie, nye tanker. Teatret ble en magnet som dro mennesker med talent og fantasi til seg. I denne vanskelige tiden ble det ypperste i norsk teater skapt. Ibsen, Bjørnson, Gunnar Heiberg, Hamsun, skrev for teatret. Johanne Dybwad, Egil Eide, Schanke, Stormoen, Stub Wiberg, Hauk Aabel, August Oddvar, Wettergren, Tvinde, Drabløs, Tordis Maurstad, levendegjorde dikternes skikkelser. Folk fra alle landets kanter tok med seg sin egenart og miljø og beriket oss alle. Vi opplevde den såkalte gullalder.

Etter hvert ble teatrenes økonomi vanskeligere. Skuespillerne og teknikerne organiserte seg. Krav til miljø og kortere arbeidstid begynte å vinne frem. Skuespillerne ville gjerne betraktes som »kunst-

ner», det ga en viss frihet, men de ville ha et sikrere og fastere økonomisk grunnlag. Billetinntektene var ikke lenger en garanti for en sikker levevei. Teatrene måtte enten støttes eller legges ned. I årene etter krigen gikk alle private teatre overende. Centralteatret, Chat Noir, Edderkoppen, ja selv det nystartede Folketeatret ble lagt ned. De andre teatrene var private aksjeselskaper og hanglet seg gjennom, delvis med privat, og etter hvert voksende offentlig støtte. I 1950 fikk Nationaltheatret kr 880.000. De ansattes krav vokste. Krav til teknisk utrustning, kortere arbeidstid, større bemanning, høyere lønn. Teknikere, administrasjon, skuespillere ville stilles på lik linje med arbeidstakere i offentlige og private institusjoner. Teatrene fikk bi-scener for å kunne følge med i den kunstneriske utviklingen. Det førte igjen til flere ansatte. Skiftarbeid ble innført for teknikerne, noe som fordoblet antall scenearbeidere. Fra å være en gruppe skuespillere med en leder, var teatrene blitt en institusjon, hvor skuespillerne kom i mindretall. Nationaltheatret huset ca. 50 ansatte da det startet i 1899, hvorav 35 skuespillere. I dag har Nationaltheatret 230 fast ansatte, – 170 teknikere og funksjonærer og 60 skuespillere. I dag er den årlige støtten 37 mill. kroner.

Folket ville ha teater – og alle teatrene ble offentlig eiendom i 1975. Stat og kommune overtok aksjene og ansvaret for driften. De ble organisert på lik linje med enhver offentlig bedrift. Det var en dyptgripende forandring. De ansatte kunne nå kreve arbeids- og lønnsforhold på lik linje med andre offentlig ansatte. Teatret, hvis naturlige opprinnelse sprang ut fra en fri gruppe, skulle tilpasse seg et regelverk som var uforenlig med kunstens vesen. Det ble tredd ned over hodet på dem en organisasjonsform som var identisk med en hermetikkfabrikk eller et jernverk, – uten å ville si noe galt om hermetikkfabrikken.

Og allikevel var det »redningen». Man måtte bare »tilpasse seg», gjøre det beste ut av situasjonen. Av politisk-demokratiske hensyn turde ikke politikerne sette teatrene og arbeiderne der i en særstilling. Dette visste de ansatte å benytte seg av, og fikk årlig innført nye arbeidsregler som vanskeliggjorde driften. Skuespillere var for øvrig fremdeles ansatt på årskontrakter som en ikke behøvde fornye dersom vedkommende kunstnerisk ikke passet inn i ensemblet. Det oppsto en kløft mellom teknikernes og skuespillerens interesser.

Skuespillerne og det kunstneriske personalet så fremdeles på teatret som et kunstnerisk verksted – deres liv var knyttet til rollen dag og natt. Prøve om formiddagen, spille om kvelden – søndag som hverdag. Teknikerne så på teatret som en vanlig bedrift, og ville ha arbeidstiden regulert deretter. Ethvert minutt over stipulert arbeidstid var lønnet overtid, – og for dem naturlig. Skuespillerne tenkte bare ikke slik. Men etter hvert ble de også innfanget av de avtaler deres organisasjoner gjorde. Søndag ble fridag – og prøvetiden begrenset, enten de ville eller ikke.

Som en naturlig følge av at stat og kommune overtok, ble styreformen forandret. Generalforsamlingen/eierne utpeker styret. På Nationalteatret er styret offentlig og bestående av 7 medlemmer, – 3 fra stat, 2 fra kommune/fylke, 2 fra de ansatte, 1 fra det kunstneriske og 1 fra det øvrige personale. På mange måter virket dette positivt. Arbeidsplassene var blitt sikre. De offentlige representantene lærte seg som oftest fort å bli glad i teatrets spesielle og fantasifulle verden, og gjorde en stor innsats for å bedre de økonomiske kår. Det ble skapt forståelse for den innsats som vanligvis besjeler disse Thalias Templer. Det var selvfølgelig nytt og uvant. Teatret produserer ikke en ferdig utprøvet vare. Hver forestilling er en sjanse, en kunstnerisk nyskapning som kan feile eller seire. Selv med de beste krefter i hver forestilling er utfallet usikkert, – bli inntektsbringende eller tap.

Det var store summer som årlig ble bevilget til teatrene. I 1962 ble det forsøkt med en ny finansieringsform; en såkalt bonusordning. Den skulle premiere teatre som oppnådde mer enn en fast, »normal», besøksprosent, for å stimulere til høyere egeninntekt. Teatret skulle da få beholde denne gevinsten, og således få rikere muligheter til utfoldelse. Dette slo ulikt ut på de forskjellige teatre, da det var lettere å fylle et lite teater med få, men gode plasser. Noen teatre fjernet sågar vanskelig solgte plasser for å forbedre sine inntjeningsmuligheter. Denne ordningen hadde både positive og negative sider. Den stimulerte til egeninnsats, men kunne føre til et repertoarvalg som skjelte til kassen, skjønt teater uten publikum er for så vidt meningsløst. En annen følge av at det offentlige overtok, var kontrollsystemene. Det var store summer som ble bevilget, og administrasjonen som skulle til for å øve kontroll vokste, noe som

igjen økte utgiftene. Den tidligere teatersjef som også var forretningsfører, fikk nå en økonomiavdeling som stadig vokste. Skatte- trekk, sykepenger, overtidsbetalinger, pensjonsordninger, stadig nye tariff- og arbeidsavtaler ble en voksende arbeidsbyrde. Det var fremdeles hos myndighetene den oppfatning, kanskje av og til med en viss grunn, at skuespillere og også teatersjefer var kunstnere og dermed også uansvarlige i pengesaker. Myndighetene ville ha kontroll, og innen få år var teatersjefstillingene overtatt av økonomer. Dette skjedde i begynnelsen av 60-årene, både på Det Norske Teater, Trøndelag Teater og Nationaltheatret. Det hadde katastrofale følger. Disse nye teatersjefene, som på sin måte var dyktige og ansvarsfulle, var uten forutsetninger for å skape den ånd, sette den kunstneriske målestokk, sette de mål som er nødvendige for at et kunstnerisk personale skal trives og utvikle seg. En skuespiller er helt avhengig av sin utvikling og sitt liv som kunstner gjennom de oppgavene han får. En teatersjef må gjennom instinkt og erfaring være far og fødselshjelper og veileder for hver enkelt av teatrets skuespillere. Enhver rolle må komme på det rette tidspunkt, ellers kan en skuespiller knekke nakken. En rolle kan heller ikke sees isolert fra en spesiell forestilling. Teatersjefen må fordele roller slik at hver enkelt stadig får forskjellige utfordringer og utvikler sitt talent og uttrykksmuligheter. Det tar mange mange år før en skuespiller er moden og kan benytte hele det menneskelige register – og dette er teatersjefens ansvar og oppgave. Det sier seg selv at en økonom ikke har disse forutsetningene. Resultatet var gitt. Kunstnerne mistrivedes, rekrutteringen ble mangelfull. Teatrene begynte å gå i oppløsning innenfra. Selv om økonomien var noenlunde stabil, var det noen svarte år.

Styrene innså snart dette, og nye teatersjefer ble forsøkt innsatt. Man søkte teatersjefer som hadde både kunstneriske, økonomiske og administrative kvalifikasjoner. En sjelden kombinasjon. De fleste talentfulle kunstnere vil ikke gå på akkord med sitt talent og bruke så mye tid på organisasjon og administrative oppgaver.

Brinchmann, Thomassen, Skagestad og undertegnede ble ansatt omtrent samtidig, i midten av 60-årene – og det viste seg at kunstnere med scenisk erfaring også kunne administrere, hadde sans for økonomi og samtidig utfolde seg på scenen. Teatersjefen som kunstner var på plass igjen.

Med de nye sjefene oppsto nye tanker, nytt liv, men også nye vanskeligheter. Alle var innstilt på å forbedre teatrene både kunstnerisk og økonomisk. Sansen for økonomi kunne være utmerket, men uortodoks, og det ble gjort bevisste forsøk på å overskride den fastsatte utgiftsrammen. Dette førte til flere etterbevilgninger og heving av rammen. Noen teatre skaffet seg således fordeler fremfor andre, alt etter som teatersjefene og styrene hadde »mot» til å utfordre myndighetene.

Det ble det satt en stopper for ved innføring av et nytt bevilgningssystem, hvor utgiftsbudsjettene ble låst. Overskridelser av rammen tolereres ikke, og må etterbetales ved bruk av neste års bevilgning. Lønningene justeres hvert år i takt med tariffavtalene, men kompensasjon for prisøkningen på varer er utilstrekkelig — og teatrenes yteevne reduseres gradvis.

Utgiftene til teatrene er i dag fordelt med 60% stat og 40% kommune/fylke, bortsett fra Den Norske Opera hvor statens andel er ca. 70%. Dette er en stor belastning for Oslo kommune som har så mange teatre og kulturaktiviteter. Oslo Nye Teater er helt kommunalt støttet. Nabokommunene som er store brukere av disse godene, er ikke med på å betale gildet, noe de burde være forpliktet til.

Over 90% av teatrets samlede utgifter dekkes av offentlig støtte. Det vil si at teatrets egeninntekt, inntjeningsevne, er 7–10%. For Oslo Nye's vedkommende ca. 20%. Nationalteatret har for 1981 et budsjett på nærmere 40 mill. Kravet til egeninntekt er 3,2 mill. For menigmann høres dette rart ut, og for forretningsmannen som en drøm, men over 80%, altså over 30 mill. går til faste lønninger. Nationalteatret har som sagt 230 ansatte hvorav ca. 60 er skuespillere. Det er således ca. 3 ansatte for hver skuespiller. Dette forholdet vil bli forsterket. Antall teknikere og administrasjon vil øke etter som krav til miljø og kortere arbeidstid blir forsterket. Den nye arbeidsmiljøloven er blitt formet uten tanke på teatrenes behov. Flere personer vil bli ansatt og utgiftene stige, men arbeidssituasjonen vil ikke forbedre seg av den grunn. En teaterforestilling bør arbeides frem av en fast gruppe, som kjenner alle forestillingens krav. Slik det allerede er i dag, opplever vi på grunn av skiftordninger at helt

nye lag av teknikere skal kjøre en forestilling de ikke har fulgt og kjenner. Dette fører selvfølgelig til et dårligere kunstnerisk resultat. Kortere arbeidstid og flere ansatte vil bare forverre situasjonen, fordi de ansatte vil bli mer og mer fremmedgjort fra forestillingen de burde være en integrert del av. Overtid som har vært brukt for å bøte på situasjonen slik at teknikerne kunne følge med forestillingen i slutfasen, er nå forbudt — i og med at den er planlagt. Teatret blir mer og mer industrialisert. Flertallet av de ansatte blir mer og mer isolert i sin egen arbeidssituasjon, og fjerner seg fra teatrets egentlige mål og mening, nemlig kveldens forestilling. De ansatte godtar det. Dette er i og for seg ikke noe rart. Det offentlige betaler. Man er trygg. Det at det offentlige betaler og demokratiseringsprosessen, har ført til en holdningsendring også hos skuespillerne. Man krever nå en rollefordeling som tar hensyn til lovbestemt krav om meningsfylt arbeid. Rollene bør forsøkes fordelt etter tur, uten primært hensyn til talent og kvalitet. Hensynet til den enkelte går foran hensynet til forestillingens kvalitet og til publikum. Det kan man trygt gjøre når teatret er subsidiert med over 90% og inntektene ikke er livsviktige. Stat, kommune og fylke betaler.

Ethvert institusjonsteater har i dag en salgsorganisasjon og et publikumskontor for å markedsføre sine varer, som i utgifter overskrider teatrets billettinntekter. Logisk sett skulle samtlige teatre tjene (spare) penger på å legge ned salgsavdelingen, kontroll og billettkontor og gjøre adgangen fri, men hva gjør vi ikke for å få folk i teatret? I tillegg har vi et mylder av abonnementsordninger, reduserte billettpriser for militære, pensjonister, grupper, husmødre, studenter, barn og ungdom. Det er ytterst få som betaler full pris. Beregninger viser at ca. 85% får reduksjon i større eller mindre grad. En orkesterplass koster 40–50 kr til full pris, 10 kr for de billigste plassene. Gjennomsnittsprisen pr. billett var i 1980 ca. 17 kr. Men da er billettene subsidiert med 250/350 kr på forhånd pr. billett. Gå i teatret og tjen penger, burde være slagordet. For meg er det et tankekors at vi skal betale en stab for å organisere moderasjonssystemer. Vi pådrar oss store utgifter, for å tape penger vi ellers ville kunne fått med fulle priser. Og hver billett er som før nevnt støttet med flere hundre kroner før reduksjonene tar til. Er det så vanskelig å få folk i teatret, spør det om teatrene er levedyktige. (Men så blir jeg også betraktet som asosial, og gjerrig, hvilket jeg ikke er.)

Jeg tror bare ikke at teatrene vil holde seg levedyktige dersom de ikke kan konkurrere på noenlunde lik linje med andre konkurrerende tilbud i kampen om publikum. Men da må kvaliteten og talentet igjen settes i høysetet. Noe som i sannhet er vanskelig, da lovverket og beslutningene blir fattet av flertallet, og der er som bekjent ikke talentene i overvekt. Politikerne kan ikke heller fravike det demokratiske likhetsprinsipp og innrette teatrene etter teaterkunstens lover. Bevilgningene til teater og opera er blitt et stort problem for alle land i Skandinavia — men intet parti tør være kulturfiendtlige og legge ned disse institusjonene. Det som nå skjer er at teatrene går en langsom kvelningsdød i møte. Den reelle støtten reduseres årlig på grunn av manglende priskompensasjon. Nationalteatret får således godtgjort en prisstigning for 1981 på 5–6%, mens realiteten sannsynligvis er 15–16%. Den manglende kompensasjon fører til stadig færre forestillinger, og teatrene vil snart ha en stor overkapasitet i forhold til produksjonen.

Skuespilleryrket har også forandret seg. Det er forborgerliggjort. De få som gjerne vil ofre seg for arbeidet og kunsten, blir hindret av forordninger.

Teatret er heller ikke lenger den eneste arbeidsplassen. Film, radioteater og TV gir muligheter for ekstrainntekter. En skuespiller er ansatt på fast inntekt enten han spiller eller ikke, og det er en kjent sak at de som arbeider minst på teatret som oftest tjener mest. I alle fall i Oslo, på grunn av muligheter til ekstrainntekter. Og vil man ofre seg for teatret, har det også sin naturlige begrensning, gjennom miljøvernlov og arbeidstidsreguleringer. Teatrene har 14 arbeidstagerorganisasjoner — alle med forskjellige arbeidsavtaler. Prøvetiden for en skuespiller er normalt mellom kl. 11 og 15. Dersom et ensemble føler inspirasjon og vil prøve ut over denne tiden, slukkes lyset av lysavdelingene. Scenearbeiderne river ned kulissene. Suffløsen og inspisienten rydder og pakker sammen. Ikke på grunn av uvilje. Det er systemet. Det er regulert slik. Først til 42, så til 40 og nå til 38 timers uke. En kveldsforestilling bør nå ikke vare lenger enn til kl. 23.00. Da er den stipulerte arbeidstid slutt. Ellers må teatret ut med tusenvis av kroner i overtidsbetaling. Det kan dessuten bare skje med de ansattes velvilje, da planlagt overtid er forbudt ifølge loven.

Arbeidstidsreguleringen og industrialiseringen gir seg også andre utslag. En forestilling burde naturligvis bygges opp under innstuderingstiden. Muligheter til forandringer, endringer av oppfatning under marsjen, ikke minst på grunn av at det først da er skuespillerne kommer med i prosessen, burde være naturlig. Med den arbeidsordningen og fremdriftsmodell vi har i dag, må en sceneløsning (dekorasjon), være ferdig i modell og med detaljtegninger ca. 2 mndr. før prøvene med skuespillerne tar til, for at verkstedene med sin kapasitet skal rekke å bygge og male ferdig. Forandringer av planene er ikke lenger mulig. Improvisasjon, korreksjon er utelukket, uten å forskyve premieredatoer og følgende forestillinger og inngåtte avtaler. Det er ikke de ansattes ønske, alle vil gjerne være med i den skapende prosess sammen. Det er bare blitt slik. På grunn av arbeidsstidsordningene. Det utvikler seg mer og mer i strid med teatrets interesser. Problemet ligger også i at produktet, forestillingen, spilles om kvelden. Da er administrasjonen og over 75% av arbeidsstokken gått hjem etter endt arbeidsdag. Flere og flere av de ikke spillende betrakter teatret som en vanlig offentlig bedrift – og vil ha sine rettigheter deretter. 38 timers uke er innført for skiftarbeiderne, lørdagsfri for skuespillerne er det neste. Vi har 6 ukers sommerferie og en ukes vinterferie. Selv om en skuespiller går uten roller mesteparten av året, skal han ha overtid dersom han en dag arbeider ut over den regulerte arbeidstiden. Vi har i sannhet fjernet oss flere lysår fra den opprinnelige gjøglertruppen. Både styringsformen og tilskuddsmåten har som sagt sine positive, men også sine negative sider.

Som før fortalt er spilleinntektene forhåndskalkulert på en viss besøksprosent. Dersom et teater spiller inn mer enn stipulert, vil i beste fall myndighetene tillate teatret (aksjeselskapet) å avsette »overskuddet» til fonds. Det kan ikke brukes til driften, uten at det spesielt må søkes om det. Dersom teatret driver godt og med overskudd gjennom flere år, vil myndighetene trekke den konklusjon at det får for meget støtte, og redusere bevilgningene. Oslo kommune reduserte bevilgningen til Oslo Nye med ca. 2 mill. kr fordi det hadde spilt inn dette beløpet ekstra i en årrekke pga. en usedvanlig høy besøksprosent. Det var for så vidt naturlig, bevilgningsmessig, tenkemåte, men det fører til at teatrene passer på å ikke tjene inn mer enn nødvendig. Det spiller ikke så stor rolle

om man avlyser en forestilling eller benytter en kveld uten publikum til prøver, bare man er sikker på å nå den »stipulerte» inntekt. Dette svekker moralen. Ordspråket »The show must go on» er antiktvert.

Myndighetene benytter seg nå av å heve egeninntekten for å møte de stigende omkostningene. Nationalteatrets egeninntekt er for langt hevet fra 2,1 mill. til 3,4 mill. på 2 år. Hvilket jeg for så vidt er enig i. På den annen side vil det være stimulerende og naturlig om det teater som yter mer enn normalt, kunne få disponere overskuddet fritt, f.eks. til forbedring av arbeidsplassen eller å produsere større og dyrere forestillinger, som igjen ville komme publikum til gode. Men nei. Utgiftsbudsjettet må og skal ikke overskrides, selv om årsregnskapet ville være i balanse. Det sier seg selv at et slikt system er demoraliserende. Det oppfordrer ikke til innsats, det oppfordrer derimot til at man må bruke opp alt tilskuddet, holde utgiftene på det maksimalt tillatte, slik at myndighetene ikke skal tro man kan klare seg med mindre. Og så lenge ingen påpeker skjevhetene går tingene sin gang, og alle som er ansatt er fornøyde. Alle, uten teatersjefen, er jo etter hvert blitt praktisk talt uoppsigelige, — så hvorfor klage? Bortsett fra alle de som vil inn i teatret. Men det skal jeg komme tilbake til.

Styringsformen er også positiv og negativ. Det varierer selvfølgelig til dels med hvilke personer som blir oppnevnt til styret. Det positive med styremedlemmer som er i direkte kontakt med de politiske partier, departementet og fagorganisasjonene, har jeg tidligere pekt på. De har muligheten til å snakke teatrets sak, influere de personer som har avgjørende innflytelse over teatrenes økonomi og drift. Det negative er at det ofte er politiske utnevnelser, som i gitte situasjoner føler seg forpliktet til å ta organisasjonenes eller myndighetenes standpunkt. Finn Lied peker i sin Lehmkuhlforelesning »Statlig forretningsdrift» (1979) nettopp på dette problemet, og slår fast at offentlige representanter i helt eller delvis eide statsbedrifter må og skal være selvstendige, de skal representere sin personlige mening som en del av styret. De skal ikke være en forlengelse av statens kontroll, men kun tenke på bedriftens beste. I den nå så berømte skuespillerkonflikten ved Nationalteatret opplevde jeg at styrerepresentanter, som klart innså at mine vurder-

inger var velbegrunnet og riktige, fikk vanskeligheter med å støtte meg på grunn av sine antatte forpliktelser overfor sine organisasjoner. Mine kunstneriske vurderinger ble desavouert av utenforliggende politiske hensyn. Jeg beklager meg ikke, jeg bare peker på faren ved politiske oppnevninger i kunstneriske sammenheng. En statsråd eller politiker kan selvfølgelig være en kulturpersonlighet som enhver annen. Men et teaterstyre burde være sammensatt av personligheter fra ulike yrkesgrupper, som stiller ubundet av politiske eller organisasjonsmessige hensyn. Og/eller politikere som tør å stå fritt på sitt personlige standpunkt. Jeg leste i en nekrolog over Karl Evang at han bevisst holdt seg vekk fra regjeringskretser og storting for å unngå påvirkning. Jens Chr. Hauge har også klart å tenke fritt og uavhengig. Men det kan være meget forlangt av representantene som også har sin politiske karriere å ivareta.

Et teaterstyre har nå også fått en utvidet funksjon. Det har fått ansvaret for ansettelser og oppsigelser av skuespillere. Demokratiseringsprosessen førte til at en teatersjefs subjektive og vilkårlige makt skulle reduseres. Ansvaret ble pålagt styret, riktignok etter innstilling fra teatersjefen. Skuespillerforbundets neste trekk i maktkampen var at de forlangte et råd – et såkalt »ansettelses- og oppsigelsesråd» som skulle hjelpe teatersjefen i hans innstilling til styret. Departementet nedsatte et råd på 5 medlemmer, og hvor teatersjefen var medlem. Han kunne således lett nedstemmes, og selv om han avgir sin innstilling uavhengig av rådets flertall, kunne styret lett komme i den stilling at det måtte desavouere sin valgte kunstneriske leder dersom det ikke ville gå imot et flertall i innstillingen. Der kommer det politiske aspekt og hensynet til organisasjonene igjen inn i vurderingene. Et teaterstyre skulle kun ha ansvar for oppsigelser og ansettelser i forbindelse med teatrets økonomi. Det kan ikke ha forutsetning for kunstneriske avgjørelser.

Det utrolige skjedde i forbindelse med oppsigelsessaken ved Nationaltheatret at representantene i rådet var så voksne og sitt kunstneriske ansvar bevisst, at innstillingen om oppsigelsene ble enstemmig – og således lett for styret å ta stilling til. Men resultatet var at Skuespillerforbundet i de neste tariff-forhandlinger ville ha »oppsig-

elses- og ansettelsesrådet» avskaffet. Det hadde ikke fungert som planlagt. Det må skytes inn at »foreningen av 78» har vært imot et slikt råd, selv om de har deltatt. De innser det umenneskelige i at skuespillere skal vurdere og eventuelt si opp sine venner og kolleger. De innser at av forskjellige onder er det beste at en teatersjef, med støtte av rådgivende organer, er den som må ha det endelige ansvar og den endelige avgjørelse.

Vi har ennå ikke sett slutten på den maktkampen som foregår i norsk teater, men la oss håpe at vi finner frem til ordninger hvor de talentfulle blir de som styrer.

Teatret er for øvrig på flere måter under omveltning. Den hverdagsrealisme som har vært etterstrebet, og som har kommet som en følge av TV — og et ønske om å være »sanne og ekte», ser ut til å være på retur. Teatrets egne former er på vei inn igjen; det vil si at talent og skapende fantasi kommer til sin rett. Jeg håper — for å bli.

Men det har mange odds mot seg. Teatret ligger som kjent under Kirke- og undervisningsdepartementet, og det er nå på tide at Kunst og Kultur får sitt eget departement. Ikke bare fordi det nåværende departement er så omfattende arbeidsmessig, at det av den grunn burde deles, men fordi det har ført til at *Kunst* og *Kultur* nå preges av å dele departement med *Undervisning* og *Kirke*. Nyttmoralen er kommet inn i bildet — og opplysningsvirksomhet. Kan man drive teater opplysningsmessig og samfunnsgagnlig, har man større sjanser på støtte. Og det er atskillig lettere å se det samfunnsgagnlige i konkrete tiltak, enn i et teaters åndelige utstråling.

Frie grupper springer opp og forteller oss om våre problemer med forurensning, pendling, mobbing, narkotika osv., og de konkurrerer om pengene som gis til Kunst og Kultur. Og da midlene er begrenset, vil gruppene overleve på institusjonenes bekostning. Dette er meget betenkelig, for selv om vi trenger en underskog av rekrutteringsmuligheter, er institusjonene nødvendige. Det er disse som skal presentere det helt gode — på høyde med det vi ser rundt oss i den øvrige verden. Vi trenger den målestokken, og det koster

penger i dag. Amatører som vil belære oss eller trøste oss, burde finansieres over skolevesenet eller helsevesenet. La oss ta vare på profesjonistene — vi er på vei inn i amatørernes herrevælde. Noe som bare kan skje i et land hvor Kunst og Kultur er subsidiert og monopolisert.

Teatret er i dag ute av stand til å forme sin egen utvikling. Det er helt avhengig av eierne — Stat og Kommune. Det offentlige har også overtatt forhandlingene med organisasjonene innen teatrene. Teaterlederforeningen og De Norske Teateres forening, som før ivaretok teatrene og teatrenes interesser, er i realiteten satt ut av funksjon. Det er i praksis departementet som former vår kunstpolitikk — ikke kunstnerne.

Vi har også fått et Statens Teaterråd. Stat og Kommune utgjør også styret ved teatrene. Og Staten er så mangt. Ett departement sier vi får mindre støtte og må rasjonalisere — et annet sier at de ansatte har vern, og kan ikke rasjonaliseres bort. Vi får beskjed om å heve egeninntekten og legge på prisene, men samtidig skal vi holde fast ved moderasjon til barn og gamle og militære og handicappede — for å ha en sosial profil.

Vi får miljøvernlov og arbeidstilsynsforordninger fra ett departement, men ikke penger til å etterleve forordningene fra vårt eget departement.

Det var nok lettere å være ved teatret i gamle dager, da man måtte leve av det man selv ytet. Men vi skal ikke klage. Det kan ikke være lett å være Staten heller, med alle de motstridende interessene og forskjellige fagforbund innen virksomheten som eksisterer i dag.

Hvis det sto til meg, ville jeg stenge alle teatrene og holde tilbake all støtte — og forlangt en reorganisering som skar igjennom alle små særinteresser og forordninger, og fikk laget arbeidsavtaler gjennom *ett* forbund — avtaler og forordninger som gjorde det mulig å drive teatrene bedre enn vi gjør nå. For ellers skjønner ikke jeg hvordan vi skal møte fremtiden. Vi har i dag ca. 92% støtte, og den vil sannsynligvis øke i % mot 100%.

Jeg vil til slutt ønske Teatret fortsatt liv og god helse. Teatret er essen, kjernen, arnestedet for skuespillkunsten. La oss slå ring om det og gi det frihet.

Industri og data, organisasjoner og tariff og miljø og forordninger og alt det ... kommer likevel bare til scenekanten. DER — bak den — er det andre lover som rår, lover hvor talent og fantasi hersker — hvor den siste skal bli den første og den minste den største.

La oss ta vare på DET teatret.

Tidligere KRISTOFER LEHMKUHL FORELESNINGER:

- 1958 *Sjur Lindebrække*: Kapitalbehov, kredittrestriksjoner og forretningsbankenes utlånspolitikk med forord av rektor, professor Rolf Waaler og en biografi over Kristofer Lehmkuhl av prof. dr. Anton Mohr.
- 1959 *O.T. Jarlsby*: Perspektiver og problemer i papirindustrien.
- 1960 *Frithjof Bettum*: Hvalfangstens utvikling og dens hovedproblem i dag.
- 1961 *Fredrik Vogt*: Vannkraftens plass i vår økonomi.
- 1962 *Harald Throne-Holst*: Aktuelle problemer i forbindelse med omsetning av næringsmidler.
- 1963 *S. Walter Rostoft*: Samarbeidet mellom staten og næringslivet.
- 1964 *E. Wærenskjold*: Noen tanker om administrativ ledelse i dag og i morgen.
- 1965 *Erling D. Næss*: Tankfartens problemer og utsikter.
- 1966 *Aage W. Owe*: En industribedrift blir til. Erfaringer fra oppbyggingen av A/S Årdal og Sunndal Verk.
- 1967 *Rolf Østbye*: Strukturproblemer og industriforpliktelser.
- 1968 *O.R. Norland*: Bankenes rolle i det internasjonale penge- og kapitalmarked.
- 1969 *Arne Skaug*: Noen refleksjoner om norsk utenriksrepresentasjonsarbeide i utlandet for norsk næringsliv.
- 1970 *Nils Astrup*: Noen tanker om utviklingen i Norsk skipsfart og Norsk industri i 1970-årene.
- 1971 *Hilmar Reksten*: Noen ideer om konkurransevilje og risikomomenter under strukturendringene i norsk tankskipsfart.
- 1972 *Knut Getz Wold*: Norges Banks samarbeid med statsmaktene, bankene og utlandet.
- 1973 *Onar Onarheim*: Tanker omkring norsk verkstedsindustri. Perspektiver og forutsetninger for utvikling.
- 1974 *Knut Hagrup*: SAS og den internasjonale luftfart.
- 1975 *Kjell B. Langballe*: Kværnerkonsernet — oppbygging og egenart.
- 1976 *Oscar Strugstad*: Noen tanker om det private næringslivs rolle i overføringen av teknologi til utviklingslandene.
- 1977 *Johs. Mageli*: A/S Moelven Brug — Karakteristika og synspunkter.
- 1978 *Johan Melander*: Oversikt over Den norske Creditbank's organisasjon og virksomhet.
- 1979 *Finn Lied*: Statlig forretningsdrift.
- 1980 *Egil Abrahamsen*: Kreativitet, innovasjon og konkurransevne.

*Composersats ved Tekstsenteret-NHH
Satt med 10 pkt. Univers skrift
Trykt på 120 g matt Kremfarget Spesial
Omslaget 185 g grå satinert kartong
A. Garnæs Boktrykkeri A.s
Bergen*

*Trykt ved midler fra
Det Bergenske Dampskibsselskabs Handelshøyskolefond*