

KAPITTEL 6

Profesjonalitetens pris – om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører

Bård Kleppe

Telemarksforsking

Ola K. Berge

Telemarksforsking

Abstract: In the fields of art and music, *professionalization* is an important prerequisite for success in an increasingly globalized and competitive market. In Norway, professionalization is a recurrent topic in policy papers, and several cultural policy schemes aim at increased professionalization. Professionalism is also a key concept when referring to musicians and artistic activity. Who are professionals and who are amateurs decides who are inside and who are outside when recognition and grants are to be awarded. At the same time, professionalization also comes with a considerable downside, which is largely undescribed and unrecognized. In this paper, we discuss the term professionalization both as a theoretical as well as a rhetorical concept. Based on two different studies of concert promoters, we describe and analyse the downsides, both in terms of increased expenses and reduced enthusiasm among volunteers.

Keywords: professionalization, concert promoters, opera, popular music

Introduksjon

‘Profesjonell’ og ‘profesjonalisering’ er blant de mest brukte honnrordene på musikk- og kulturfeltet. I den siste kulturmeldinga kan vi lese at «Norsk kulturliv har vore gjennom ei svært positiv utvikling dei siste

Sitering: Kleppe, B. & Berge, O. K. (2022). Profesjonalitetens pris – om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 6, s. 147–170). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch6>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

tiåra, med auka profesjonalisering og stor kvalitetsheving» (Meld. St. 8 (2018–2019), s. 8). Profesjonalisering framstår som en viktig forutsetning for å lykkes i et stadig mer globalisert og konkurranseutsatt marked. På flere områder opprettes det kompetansesenter, og flere kulturpolitiske ordninger skal bidra til at musikkfeltet og musikkbransjen blir profesjonalisert. Profesjonalitet er også et sentralt begrep når man omtaler musikere og kunstnerisk virksomhet. Hvem som er profesjonelle og hvem som er amatører avgjør hvem som er innenfor og hvem som er utenfor når anerkjennelse og tilskudd skal tildeles. Både musikerne og alle som jobber med musikkformidling skal profesjonaliseres.

I dette kapitlet spør vi hvilke økonomiske, sosiale, symbolske og kulturelle konsekvenser profesjonaliseringen kan få for musikkfeltet. For profesjonaliseringen har noen konsekvenser, og kommer, slik vi vil vise i dette kapitlet, med en pris. (For en filosofisk problematisering av profesjonaliseringen, se Varkøy & Angelo, kapittel 5 i denne utgivelsen) Denne prisen snakkes det overraskende lite om på kulturfeltet sammenlignet med for eksempel på idrettsfeltet. På idrettsfeltet tydeliggjøres dette i begrep som breddeidrett og toppidrett, og det er stadig pågående diskusjoner om hvorvidt samspillet mellom disse er fruktbart for begge. På musikk- og kulturfeltet har man stort sett slått fast at denne symbiosen er utelukkende positiv.

En slik ensidig positiv holdning står imidlertid i kontrast til flere empiriske funn gjort i forskningsprosjekt der forholdet mellom bredde og topp, grasrot og elite, amatører og profesjonelle har blitt tematisert. Flere miljø forteller for eksempel om redusert entusiasme blant ildsjeler og frivillige i etterkant av profesjonaliseringsprosesser, der den kunstneriske kvaliteten kanskje har økt, men nærheten og samspillet mellom utøvere og miljøet de henvender seg til har minsket. Dette har i sin tur enten ført til at publikum har falt fra, eller at de har utfordret profesjonaliseringen gjennom å opprette nye, amatørorienterte arenaer.

Også forskningen peker på at profesjonalisering ikke er den eneste megatrenden på kulturfeltet. For eksempel er målsettinger om demokratisering av eller mangfold i kulturfeltet svært godt kjent i kulturpolitikkforskningen, der de ofte ses som sentrale i kulturpolitikken helt siden 50-tallet (Mangset & Hylland, 2017). Mer spesifikt omtaler kulturforskere

videre en parallell og delvis kontrær trend knyttet til demokratisering i form av deltagerkultur. Her beskrives *reduerte* skiller mellom for eksempel konsumenter (publikum) og produsenter eller arrangører og artister, ofte tematisert gjennom begrep som «participatory culture» (Berg, 2020; Jenkins, 2006; Jenkins et al., 2013) og «DIY» (Spencer, 2005), eller med neologismer som «the pro-am revolution» (Leadbeater et al., 2004), «produsage» (Bruns, 2008) og «prosumption» (Toffler, 1981). I en slik deltagerkultur, forsterket av en tiltagende digital revolusjon, invites det til det motsatte av hva som ofte tenkes som profesjonalisering, nemlig at skillene mellom de ulike leddene i kulturnæringskjeden viskes ut eller blir utydelige. Publikum og grasrota tas slik aktivt med inn både i (tradisjonelt) kunstneriske valg og verdsettingssystemer, og i PR og kommunikasjonsarbeid.

Også i ulike politiske kontekster der kultur inngår i det aktuelle politiske ansvarsområdet kan man finne eksempler på ulike syn på hvilken verdi amatørskap og deltagerkultur tillegges, og hvordan denne forstås i relasjon til profesjonalitet og det profesjonelle. I boka *Frivillig kulturvern. Et kulturvern innenfra* (Løkka et al., 2021) beskriver forfatterne for eksempel hvordan Klima- og miljødepartementet (og direktoratet Riksantikvaren), som har ansvaret for det frivillige kulturminnevernet i Norge, har et annet syn på denne tematikken enn søsterdepartementet Kultur- og likestillingsdepartementet. I Klima- og miljødepartementet ses amatører eller frivillige i langt større grad på som en ressurs, og de tilkjennes dessuten langt mer faglig autoritet og autonomi enn hva som er tilfelle i Kulturdepartementet. Det profesjonelle nivået gis heller ikke det hegemoniske eierskapet til definisjonsmakt av verdi og kvalitet, blant annet fordi frivillig engasjement anses som en verdi i seg selv, som for eksempel er tilfelle i stortingsmeldinga om kunst og kultur det refereres til innledningsvis.

I sin analyse trekker Løkka et al. (2021) fram at en årsak til dette kan være at Klima- og miljødepartementet først og fremst bygger sitt verdsettelsessystem på en såkalt antikvarisk tilnærming, med et tilhørende teknisk-juridisk, objektivt klassifiseringssystem. Kultur- og likestillingsdepartementet bygger på sin side sin forståelse i større grad på (et uavhengig) kunstfaglig skjønn (Løkka et al., 2021). I dette skjønnet står fokuset

på profesjonalitet og profesjonalisering sterkt, samtidig som kvalitet og profesjonalitet ifølge Løkka et al. gjerne omtales som en og samme ting. Den viktigste grunnen til dette er ifølge forfatterne nettopp at den statlige kulturpolitikken har vært opptatt av å profesjonalisere kultursektoren og gjøre kunst- og kulturarbeid til bærekraftige yrker og profesjoner. Mye kulturpolitikk har derfor dreid seg om institusjonsbygging og å utvikle infrastruktur for å profesjonalisere kunst- og kulturarbeid. I dette arbeidet har det vært viktig å operere med klare skiller mellom profesjonelle og ikke-profesjonelle utøvere (Løkka et al., 2021). I kulturminnepolitikken, derimot, har man ikke hatt det samme fokuset på å skulle bygge institusjoner eller avgrense en kunstnerpopulasjon, og har dermed hatt mindre behov for å holde på skillet mellom profesjonell og amatør.

Med utgangspunkt i disse delvis spenningsfylte, motsetningsfylte trendene i både politikk og praksisfeltet, og basert på empiriske studier av konsertvirksomhet i Norge, analyserer vi i dette kapittelet hva som skjer når kravet til profesjonalisering møter idealisme blant arrangører av konserter innen ulike musikksjangre. Blant de mange åpenbart positive sidene ved profesjonaliseringen, finner vi også at denne har sin pris. Både økonomisk, ved at konsertarrangører har opplevd en avtagende inntjening, som vi tror henger sammen med en stadig økende profesjonalisering, der stadig nye profesjonelle aktører skal hente ut lønn, men også innen en rekke andre områder. Blant disse andre effektene fokuserer vi særlig på sosiale og kulturelle konsekvenser, og dermed, i siste instans, konsertarrangørenes relasjon til frivillige, til publikum og til de mange ikke-profesjonelle deltagerne. Empirisk vil vi i hovedsak basere oss på to ulike studier av musikkfeltet: en studie av region- og distriktsopera og musikkteater gjennomført i 2016 og en bredere studie av norske konsertarrangører gjennomført i 2019.

Profesjonalitet og profesjonalisering

Før vi ser nærmere på de empiriske eksemplene er det på sin plass å spørre hva som menes med profesjonalitet og profesjonalisering, og hvilken mening som tillegges disse begrepene når de benyttes. Er det en fastlagt tilstand, eller er det et nivå som stadig tilstrebes? Selv om

profesjonalisering er et begrep som opptrer i de fleste kulturpolitiske dokumenter, er begrepet tvetydig og i liten grad forklart eksplisitt. I noen sammenhenger beskriver det kvalitet ved det som gjøres, altså at profesjonalitet tilsvarer høy kvalitet, og at profesjonalisering dermed handler om å høyne kvaliteten på den oppgaven som utføres.¹ I andre sammenhenger brukes det som en motsats til frivillighet eller amatørvirksomhet, altså om betalt arbeid. I den siste kulturmeldinga synes den sistnevnte forståelsen mest utbredt. Her finner vi flere formuleringer som framhever symbiosen mellom det profesjonelle og det frivillige:

Det frivillige kulturlivet er inngangen til kulturlivet for mange. Noreg har eit vitalt og levande frivillig kulturliv. Eit sterkt frivillig kulturengasjement er ein nødvendig føresetnad for det profesjonelle kulturlivet. Det er tett samspel og glidande overgangar mellom det profesjonelle og det frivillige kulturlivet.

Gjennomgående for slike formuleringer er også at de beskriver denne symbiosen og dette samspillet som utelukkende positivt.

Begrepsmessig er profesjonalisering tett knyttet til begrepet profesjon. Innenfor sosiologien er dette et eget fagfelt. Her forstår man profesjoner som en yrkestype «som utfører tjenester basert på teoretisk kunnskap ervervet gjennom en spesialisert utdanning» (Molander & Terum, 2008, s. 13). Dette er også et flertydig begrep som både kan defineres smalt og bredt. Vanligvis defineres en profesjon som en bestemt type yrke som anvender sin ekspertise til å utføre samfunnsnyttige tjenester. I kraft av sin utdanning, yrkestittel og medlemskap i en profesjonsforening har de profesjonelle adgang til å utføre visse tjenester i samfunnet (Molander & Terum, 2008, s. 13). Tradisjonelt er leger og advokater typiske eksempler på profesjoner med særskilte utdanninger som gir særskilt tilgang til yrkesutøvelse, og gjerne også en betydelig autonomi til å ta avgjørelser i kraft av deres profesjon. Profesjonalitet i slikt henseende innebærer en eksklusivitet basert på en særskilt utdannelse og derigjennom en autorisasjon. Tilsvarende gjelder også for sykepleiere, veterinærer og farmasøyter. Her er verken kvalitet eller inntekt nevnt særskilt, men heller ansett som en selvfølgelig konsekvens av profesjonen og profesjonsutdannelsen.

1 I profesjonsstudier kalles dette det «performative» aspektet ved en profesjon.

Har man avlagt en medisinsk eksamen innehar man den kvaliteten som er nødvendig for å være lege. Og videre, jobber man som lege, er man berettiget lønn i tråd med det.

Som vi allerede har sett i kapittel 3 (Heian), er ikke dette like tydelig innenfor musikkfeltet. Her finner man flere nyanser og gråsoner, både i faglig og økonomisk forstand. Vi finner også variasjoner mellom kunstarter. Norge har i en årrekke hatt en offensiv kunstnerpolitikk bestående av stipender og andre økonomiske virkemidler som har rettet seg mot profesjonelle kunstnere. Dermed har det også blitt nødvendig å definere hvem som er omfattet av denne politikken. Kunstnerorganisasjonene har forsøkt i noe ulik grad å utføre profesjonskontroll. Selv om kunstnerorganisasjonene ikke lenger har noen direkte innflytelse over hvem som kan motta stipend, har flere av kunstnerorganisasjonene klare krav til medlemskap som enten fordrer en særskilt utdanning eller at medlemmet kan vise til arbeid som har gjennomgått en kunstnerisk vurdering. Særlig gjelder dette billedkunstfeltet og litteraturfeltet, der både utdanning og kunstnerisk kvalitet legges til grunn for opptak. Andre organisasjoner, slik som Creo, har gått fullstendig bort fra en kvalitativ vurdering og inviterer «alle som har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker» inn som medlemmer (jf. www.creo.no).

Creos tilnærming til profesjonsbegrepet er mer i tråd med en utvidet betydning av begrepet definert som et levebrød. Her er det økonomiske aspektet avgjørende, ved at alle som har tilstrekkelig inntekt fra kunstnerisk eller kunstpedagogisk arbeid er anerkjent som profesjonelle musikere.² Dette er på mange måter en omvendt definisjon av hva vi finner i andre yrker: Mens en sykepleier eller en lege fortjener sin inntekt som resultat av sin profesjon, fortjener musikere sin profesjon som resultat av sin inntekt. Hva så med profesjonalitet og profesjonalisering blant andre deler av musikkbransjen, slik som konsertarrangører? Hvordan kan vi forstå profesjonalisering knyttet til en slik virksomhet? Også her finnes det profesjonsrettede utdanninger, uten at det på dette området eksisterer noe profesjonskontroll. Samtidig finnes det en rekke aktører uten noen

2 Det skal her legges til at Creo ikke eksplisitt definerer profesjonalitet på denne måten, men implisitt gjennom krav til medlemskap.

formell utdanning. Dermed vil også profesjon eller profesjonell i denne sammenhengen primært være av økonomisk karakter; det er de som lykkes i markedet som oppfattes som profesjonelle. I tillegg vil deler av arrangørfeltet knytte oppfattelsen av profesjonalitet til en symbolsk økonomi, der det å ha gode meritter vektlegges. For eksempel kan en arrangør innen klassisk musikk eller jazz oppfattes som profesjonell selv om han eller hun ikke kan vise til et økonomisk overskudd, men heller over tid har vist seg å kunne være tidlig ute med å finne talenter, eller over tid holde en særlig høy kvalitetsprofil.

I tråd med dette legger den siste stortingsmeldinga om musikk, St.meld. nr. 21 (2007–2008) *Samspill: Et løft for rytmisk musikk*, an en svært romslig definisjon på profesjonalitet. Her vises det til den tidligere organisasjonen MIC Norsk musikkinformasjon, som i dag er en del av Music Norway, og presiserer at denne definisjonen blir lagt til grunn for meldinga. Den lyder: «Med 'profesjonell' menes komponister og utøvere som befinner seg på et profesjonelt faglig / kunstnerisk nivå, uavhengig av inntjening på virksomheten» (St.meld. nr. 21 (2007–2008), s. 8). Det er grunn til å tro at den samme definisjonen også omfatter distribusjons- og arrangørleddet på musikkfeltet. Meldinga avslutter med å presisere at det kan være glidende overganger mellom amatør- og profesjonell virksomhet, og at det i dette mellomstaket «finnes et stort vekstlag som representerer et stort tilfang av konserter for publikum, og et grunnlag for videre utvikling av utøvere og nye talenter». Igjen ser vi altså at målsettingen er at stadig flere profesjonaliseres.

Hva innebærer så profesjonalitet og profesjonalisering på kunstfeltet? Siden dette har vært en målsetting for mange kulturpolitiske tiltak, har det også blitt diskutert i vurderingene av disse (Hylland et al., 2010; Kleppe et al., 2018; Simonsen, 2010). I en evaluering av en støtteordning for fri scenekunst, der profesjonalisering var et uttalt mål, ble profesjonalisering omtalt på (minst) tre måter: (1) arbeidsrettslig i form av avtaleverk og velferdsordninger, (2) administrativt i form av arbeids- og ansvarsdeling, økonomi m.m., og (3) kunstnerisk (Hylland et al., 2010, s. 72). Her ser vi at kvalitet og organisatorisk ryddighet er avgjørende for å definere noe som profesjonelt.

Selv om profesjonalitet defineres noe ulikt i ulike sammenhenger, brukes det i musikk- og kultursektoren ofte for å markere et skille mot

amatører eller frivillige (Aslaksen, 2004; Becker, 1984; Heian et al., 2008). Siden begrepet amatør i denne sammenhengen har en rekke negative konnotasjoner, benyttes ofte ulike synonymer eller omskrivninger i situasjoner der positive sider ved amatørskap ønskes framhevet, for eksempel grasrot(kultur) eller bredde(kultur). I likhet med profesjonell er *frivillighet* et begrep som i all hovedsak presenteres i positive ordelag (se f.eks. Seggaard, 2020). Også dette erstatter i noen sammenhenger amatør- eller amatørskapsbegrepene. I kulturpolitiske dokumenter er det også et gjennomgående trekk at samarbeid mellom profesjonelle og frivillige beskrives utelukkende positivt (se f.eks. Meld. St. 8 (2018–2019); St.meld. nr. 21 (2007–2008); St.meld. nr. 48 (2002–2003)). Men hvordan forholder dette seg egentlig i praksis? Og hvordan opplever ulike kulturaktører kravet om stadig økende profesjonalisering? I det følgende skal vi se på ulike former for ambivalens knyttet til profesjonalisering med utgangspunkt i to studier av arrangører på musikkfeltet, gjennomført i 2016 og 2019.³

Metode og datagrunnlag

Den første av de to studiene fokuserte på arrangører av opera og musikkteater, den andre på musikkarrangører innenfor en rekke ulike sjangre: rock, pop, klassisk musikk, jazz og folkemusikk. Studien av arrangører innen opera og musikkteater var en kvalitativ studie, som baserte seg på data fra dybdeintervju med arrangører (både profesjonelle, semiprofesjonelle og amatører), og et fokusgruppeintervju med strategisk utvalgte ekspertinformanter. Det totale antall informanter i materialet var 158, fordelt på 37 interne informanter fra de ti institusjonene på feltet region- og distriktsopera og musikkteater, 109 eksterne informanter, samt 14 profesjonelle sangere og orkestermusikere med tilknytning til feltet. Ekspertinformantene var komponist Gisle Kverndokk, kritiker i NRK Eystein Sandvik, direktør for Munch-museet og tidligere direktør i Opera Vest Stein Olav Henrichsen, solist ved DNO&B Espen Langvik, dekan

3 De to studiene er beskrevet i henholdsvis Berge et al. (2016) og Kleppe et al. (2019). Noe av innholdet fra disse er benyttet i dette kapitlet i omarbeidet form.

ved Operahøgskolen Mira Bartov, kritiker i Aftenposten nå rektor ved NMH Astrid Kvalbein, tidligere operasjef ved DNO&B, Bjørn Simensen, samt daværende operasjef ved DNO&B Per Boye Hansen.

I studien av konsertarrangører dybdeintervjuet vi til sammen 34 ulike arrangører fra kulturhus, private scener, arrangørklubber (jazz, rock, folkemusikk, blues, klassisk) og studentkroer. I tillegg intervjuet vi ni artister og managere. Vi gjennomførte dessuten en omfattende survey, og foretok en økonomisk analyse av regnskap fra 787 konserter. I tillegg analyserte vi data fra ulike registre, blant annet fra TONO og fra billettsalg.

To historier om profesjonalisering

Rock: «Før var vi profesjonelle på nachspiel, nå er vi profesjonelle på konsertgjennomføring»

Den første historien som kan illustrere profesjonaliseringen på konsertfeltet er historien om de mange rockeklubbene rundt i landet. Her kunne vi også inkludert jazzklubber, bluesklubber eller folkemusikkarrangører, men det er likevel noe særskilt over rockens møte med profesjonaliseringen. I studien av konsertarrangører intervjuet vi blant annet Pål Bergby, ildsjel, punker, lokalpolitiker og mangeårig leder av Rockeklubben i Porsgrunn. Både Bergbys fortelling, fortellingen om Rockeklubben i Porsgrunn og fortellingen om paraplyorganisasjonen Norsk Rockforbund har alle profesjonalisering som et gjennomgående tema.

Da Bergby engasjerte seg i Rockeklubben på midten av 90-tallet var all aktivitet basert på frivillighet og idealisme. Pengene de fikk inn i døra på konserter gikk utelukkende til å betale bandet, og ble det overskudd, satte de gjerne ned billettprisene for de påfølgende konsertene. Når de skulle få band på besøk inkluderte forberedelsene til konsertene innkjøp av mat samt å re opp senger til bandmedlemmene i leiligheten til Bergby eller hos noen andre som hadde plass. «Fest» var også sentralt i konsertarrangering. Så fort PA-en var på plass jekket man den første ølen, og både band, publikum og arrangør ga seg hen til det man gjerne kan omtale som utagerende festing. Det sosiale knyttet til konsertgjennomføringa var nok et høydepunkt for mange, og mye av motivasjonen til at man la ned mye frivillig arbeid i konsertarbeidet. Samtidig var det ikke

alltid like greit «med drita fulle artister som trashet leiligheten din», som Berby fortalte han av og til opplevde.

En slik «punka» tilnærming til konsertarrangering sto sentralt i mange rockeklubber rundt om i landet. Da Norsk Rockforbund ble etablert i 1982, var det med utgangspunkt i miljøet på Blitz i Oslo. Kjærligheten til musikken, konsertene og festen rundt var drivkrafta, mens ideologien var pragmatisk. En skulle gjøre ting enkelt og en skulle gjøre det selv. Denne holdningen var også del av en større bevegelse. I trebindsverket *The History of Live Music in Britain* (Frith et al., 2019), har forfatterne viet et helt kapittel til «DIY» (*Do It Yourself*)-bevegelsen på slutten av 70- og begynnelsen av 80-tallet der punken og pubene i London var bærende elementer i den blomstrende musikkscenen.

I Norge innså etter hvert arrangørene og Norsk Rockforbund at man trengte kunnskap og kompetanse for å gjøre ting selv. Når spillejobber skulle avtales møtte man i økende grad et profesjonelt bookingapparat som skulle sikre artistene gode praktiske, tekniske og økonomiske rammer. Norsk Rockforbund bidro til en profesjonalisering av arrangørarbeidet generelt, ikke minst den økonomiske delen av det, gjennom kursserier og opplæringsheftet «Feite forestillinger». På slutten av 90-tallet fikk man også et særlig fokus på sikkerhet etter to tragiske ulykker som krevde mange menneskeliv: diskotekbrannen i Gøteborg i 1998 og Pearl Jam-konserten på Roskilde to år senere, der ni personer ble trampet i hjel. Opplæringsheftet til Norsk Rockforbund omfattet også administrative rutiner, markedsføring, økonomistyring, teknisk produksjon og praktisk tilrettelegging, alt for at konsertene skulle bli best mulig for artist, publikum og arrangør. For Rockklubben i Porsgrunn bidro dette endrede fokuset til en betydelig omveltning av arbeidet. De involverte fikk tildelt ulike ansvarsområder, alle som skulle jobbe frivillig gikk gjennom en opplæring, skrev kontrakt og fikk en ulykkesforsikring. Økonomien ble større, men mer stabil, og klubben fikk støtte fra både kommunen og Kulturrådet.

For mange av de frivillige endret nok motivasjonen seg også. Frivillig arbeid som konsertarrangør var ikke bare fest og moro; for mange var det også første steget inn i en jobb i musikkbransjen eller som kulturformidler. På kulturstudiet i Bø var det blant annet en utbredt holdning

til at arbeid på studentscenen Kroa i Bø var vel så viktig som arbeidet med studiene.

I 2015 endret Norsk Rockforbund navn til Norske konsertarrangører og markerte på denne måten sin posisjon som den viktigste paraplyen for arrangører på tvers av sjangre. Det siste året har organisasjonen også markert seg som en av de viktigste interesseorganisasjonene i kulturpolitiske debatter, ikke minst knyttet til covid-19-pandemien.

Opera: «Kvalitet handler jo om profesjonalitet»

Den andre historien om profesjonalisering på musikkarrangørfeltet tar for seg de såkalte region- og distriktsoperaene og musikkteatrene, og representerer en ganske annen utviklingshistorie enn rockeklubbene beskrevet over. For det første forholder disse seg i større grad til en klart definert kulturpolitisk struktur. På toppen av profesjonaliseringshierarkiet finner vi nasjonalinstitusjonen Den Norske Opera & Ballett (DNO&B) i Bjørvika i Oslo. Her er ambisjonsnivået skyhøyt i alle ledd, og man sikter mot å være blant verdens aller beste operahus. En slik ambisjon har satt fokus på profesjonalitet i alle ledd, ikke minst med tanke på kunstnerisk kvalitet. I tillegg har denne institusjonen som kjent også fokus på kvalitet og profesjonalitet i alt fra arkitektoniske detaljer, tegnet og prosjektert av det verdenskjente arkitektfirmaet Snøhetta, til kostymeverksted, lager og scenetekniske fasiliteter. Operahuset har dessuten en stor markeds- og informasjonsavdeling som kommuniserer profesjonelt med publikum og media, både på tradisjonelle og digitale flater. I tillegg til DNO&B finner vi altså ti ulike institusjoner i Norge som formidler opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden, og som får faste statlige og regionale tilskudd til å gjøre dette. De ti skiller seg imidlertid fra hverandre på en rekke områder – i størrelse, organisering, finansiering og kunstnerisk profil. De fire institusjonene som kategoriseres som regionoperaer er Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Trondheim musikkteater/TSO og Nordnorsk Opera og Symfoniorkester. De seks distriktsoperaene er Opera Trøndelag, Opera Østfold, RingsakerOperaen, Opera Nordfjord, Operaen i Kristiansund og OscarsborgOperaen. Siden alle disse institusjonene er kulturpolitisk ønsket, og i mindre grad avhengig av eller tuftet

på markedsinteresse, inngår de i en nasjonal kulturpolitisk struktur og strategi, som både gir muligheter og har begrensninger. Bruken av begrepene region- og distriktsopera går et langt stykke tilbake, men de ble formalisert gjennom bl.a. Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett som kom i 2002, og i St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*. I den sistnevnte stortingsmeldinga finner vi en forventning eller definering av hvordan regionoperaer skiller seg fra distriktsoperaer: «Med regionopera menes operavirksomhet som tar sikte på å være profesjonell i alle ledd, eventuelt med unntak av operakor. Distriktsopera har et større innslag av amatører/frivillige» (St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 145). Samtidig utdypes det at regionoperaer bør fungere eller oppstå i samarbeid med andre regionale institusjoner, som teatre eller orkester.

Distrikts- og særlig regionoperaene kan med andre ord sies å være ledd i en pågående profesjonalisering av det norske operafeltet spesielt og det klassiske musikkfeltet generelt. Prosessen har dog beveget seg i ulikt tempo ved de ulike institusjonene, og har vært mer gjennomgripende ved enkelte institusjoner enn ved andre. Det har vært en særskilt forventning om at *regionoperaene* skal drive helprofesjonelt. Distriktsoperaene har i større grad basert sin virksomhet på et samspill mellom profesjonelle og amatører. Skillet er imidlertid ikke et helt entydig. For eksempel baserer Opera Østfold og OscarsborgOperaen seg i høy grad på profesjonelle krefter, men regnes i forvaltningen blant distriktsoperaene. En av ekspertinformantene som var med i fokusgruppeintervjuet i studien, mente på tross av dette at et skille mellom de to med fordel kan rendyrkes:

Distriktsoperaer og andre lokale prosjekter kan i prinsippet drive med hva de vil. Men regionsoperaene vi har her i Norge, bør etterstrebe profesjonell standard i alle ledd. De bør i prinsippet være bygget på en profesjonell ambisjon. Alt annet vil ikke bære eller kunne utvikles over tid. De bør også avklare om de skal ha en profesjonell ambisjon og hva det innebærer av mål og strategier. De bør ikke satse på å være treningsarena, de må komme seg videre. I Norge er det slik at alle skal delta, alle skal få oppleve, alle skal ha tilbud. I Bergen kan du for eksempel godt ha fire «operaselskap» som holder på med amatører, for min del, men regionoperaen på Vestlandet må ha en profesjonell ambisjon. Det samme med Regionoperaen på Sørlandet. Da bør det ikke være aksept for at disse skal

være treningsarenaer for andre steder, men at de har sine egne ambisjoner om hvilket tilbud deres region bør ha, og at det bør etterstrebe profesjonell standard. Så kan det ta litt tid å komme dit, men det må være en tydelig ambisjon og forpliktelse. De må komme seg videre, de må bli profesjonelle, de må klare å skape et profesjonelt operatilbud ute i regionene. Ellers er det ikke noen begrunnelse for å benytte nasjonale statlige midler på det.

Selv om 'profesjonalitet' som tidligere antydnet ikke er et entydig begrep og forstås ulikt, opplevde vi i studien av operaarrangører (og utøvere) stadig at det ble satt likhetstegn mellom profesjonaliseringsgrad og kvalitet. Logikken og resonnementet bak denne koblingen syntes å være at en utstrakt bruk av profesjonelle krefter i alle deler av virksomheten, både kunstnerisk, håndverksmessig og administrativt, nærmest automatisk vil sikre en høyere kvalitet på operavirksomheten enn dersom en stor andel ufaglærte står bak. For en av ekspertinformantene var denne sammenhengen helt åpenbar:

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

Som informanten selv er inne på, finnes det positive sider ved det å benytte amatører, som institusjoner som ikke inkluderer amatørerne går glipp av. Det er med andre ord ulike typer kvalitet som står på spill, og som ulike aktører forhandler om. Når informanten vi siterte tidligere snakker om å «etterstrebe profesjonell standard i alle ledd», betyr det i realiteten kunstnerisk kvalitet i det som spesifikt skjer på scenen. Representanter for distriktsoperaene, der flere roller, orkester og kor gjerne er bekledd av amatører, vil i mange tilfeller hevde at profesjonalisering strekker seg ut over scenekanten, gjerne til publikumsarbeid, arbeid lokalt med å dyrke fram talenter, samspill med andre lokale kulturaktører osv. Ulike aktører legger altså ulike betydninger i 'kvalitet'. Dermed kan en distriktsoperaarrangør hevde at sin institusjon er profesjonell med samme overbevisning som en regionoperaarrangør, selv om de mener to ulike ting med dette. Siden feltet er hierarkisk, og kunstnerisk kvalitet har svært høy

status i toppen av hierarkiet, vil likevel ikke forsøkene på å forhandle opp de delene av en profesjonalisering som ikke har med kunstnerisk kvalitet å gjøre få særlig gehør her. Et morsomt eksempel er en av distriktsoperaene, som stolt kunne fortelle at kvalitet for dem startet alt på parkeringsplassen der publikum satte fra seg bilene når de skulle på forestilling. Denne omfattende forståelsen av kvalitet fikk ikke særlig anerkjennelse hos de kunstnerisk ambisiøse distriktsoperaene vi fortalte dette til.

Økonomiske konsekvenser

Som vi har antydnet flere ganger har profesjonaliseringen av musikkfeltet medført en rekke økonomiske effekter. Mange av disse har vært feltet til gunst (for eksempel har profesjonaliseringen ført med seg større kulturbudsjetter, både nasjonalt og lokalt, noe som igjen har ført til flere og gunstigere økonomiske støtteordninger), men ikke alle. Flere av informantene i våre to studier peker på at noe var bedre før. Konsertøkonomien som Bergby mintes fra rockeklubben i Porsgrunn var enkel og ukomplisert. Artisten skulle ha litt penger og en kasse pils, ellers var det få andre utgifter. Mange artister spilte også for døra. Da var økonomien og fordelingen grei. De pengene publikum betalte for å se konserten, tilfalt artisten, mens arrangøren arrangerte konserter fordi de syntes det var kjekt. Samtidig bar de liten risiko dersom publikum skulle utebli. Uforutsette utgifter kunne likevel alltid oppstå. En av de tidligste eksemplene på offentlig støtte til rockekonserter finner vi i Kulturrådets tildeling til Bergen Rock Club i 1983. Tildelingen gjelder en festival som også var en del av årsmøte til Norsk Rockforbund. I rapporteringen til Kulturrådet har arrangøren lagt ved regnskap. Her finner vi poster som «knust lampe, kr. 550» og «ødelagt dør kr. 800» (Hylland & Stavrum, 2018).

Dagens konsertregnskaper er langt mer kompliserte. I forbindelse med studien som vi her bygger på, samlet vi inn regnskap for 787 ulike konserter. De fleste av disse inneholdt en rekke utgiftsposter knyttet til reise, servering, overnatting, markedsføring, teknisk produksjon, sceneleie og stemming av flygel, samt personalkostnader til teknisk personell og til arrangementsansvarlig. I tillegg kom billettavgifter og TONO-vederlag. Gjennomsnittstall for de 787 konsertene viste at artisthonorar utgjorde

62 prosent, reise, diett og overnatting 13 prosent og personalkostnader 8 prosent, mens teknisk produksjon utgjorde 12 prosent. Det er altså betydelige utgifter knyttet til en konsert ut over artisthonoraret som må dekkes inn. Og, jo mer profesjonalisert arrangøren er, desto høyere er disse utgiftene. Et eksempel på dette er de mange kulturhusene. Som profesjonelle scener, med kostbare sceneproduksjoner og lønnet personale, er det store kostnader forbundet med å åpne en scene. En representant for et mindre kulturhus fortalte for eksempel at de beregnet en kostnad på 12 500 kroner for å benytte en middels stor sal, inkludert det tekniske utstyret som befant seg der. Denne kostnaden var uavhengig størrelsen på konserten og måtte dekkes inn enten artisten skulle ha fem eller femti tusen i honorar. Dersom artisten ønsket å bære risikoen selv og «spille for døra», måtte de besørge denne kostnaden selv. En slik praksis finner man i dag på de fleste offentlige og kommersielt drevne scenene.

Også for operaarrangørene er kostnadsnivået en negativ konsekvens av profesjonaliseringen. Det koster penger å produsere opera på et høyt nivå. Bruk av profesjonelle utøvere betyr høye lønnsutgifter. «Profesjonell kvalitet» på materielle løsninger er også med på å drive kostnadene i været. Samtidig vil virksomheten alltid ha begrensede midler, og man står gjerne overfor et dilemma mellom å smøre midlene tynt ut over et stort antall aktiviteter og prosjekter, eller å begrense antallet aktiviteter til noen få profesjonelle. I Porsgrunn satte man ned billettprisene dersom man hadde gått i overskudd på en konsert. Flere av konsertarrangørene vi intervjuet, fortalte også at et godt økonomisk resultat medførte at de kunne arrangere flere konserter. Tendensen blant regionoperaene har vært at profesjonaliseringen har medført en konsentrasjon av ressursene, og dermed en reduksjon av omfanget av operaoppsetninger. En informant med tilhørighet til miljøet omkring Nordnorsk opera og symfoniorkester (NOSO)⁴ uttrykte skuffelse over hvordan det profesjonelle «NOSO-konseptet» har ført til at det blir vist mindre opera enn før:

4 Fra 2019 fikk organisasjonen nytt navn, *Arktisk filharmoni*.

Vi føler oss snytt. Vi har kommet tilbake til den tida der opera blir oppfatta som noe som skjer en sjelden gang i blant. [...] Vi har hatt opera i kirka, det er jeg overbevist om at NOSO aldri ville gjøre. For hvis de skulle gjøre det, med prof-fer, ville det koste 800 000, mens vi gjør det for en tiendedel. NOSO-konseptet umuliggjør det.

Profesjonalisering kan altså medføre et redusert aktivitetsnivå, i den forstand at publikum riktignok får oppleve opera av høyere kvalitet, men sjeldnere, sammenlignet med hva de fikk før profesjonaliseringen skjøt fart.

Sosiale og kulturelle konsekvenser

Skal vi tro mange av informantene vi snakket med i de to studiene av konsertarrangører, har ikke profesjonalisering bare økonomiske konsekvenser. Vi finner også en rekke sosiale og kulturelle konsekvenser i materialet vårt. Særlig er slike konsekvenser knyttet til prosesser der profesjonaliseringen fortrenger etablerte amatørbaserte praksiser og løsninger. Konsekvensene kan være at enkeltaktører eller grupper av aktører fortrenses, og at særegne praksiser som er etablert av disse aktørene ikke lenger oppleves som adekvate i en ny og mer profesjonalisert organisering.

Fra rockeklubbene så vi hvordan profesjonaliseringen kunne fortrenge det sosiale engasjementet. Arrangementskompetanse og kunnskap om HMS ble kanskje et viktigere premiss for en arrangør enn en brennende interesse for musikk. Profesjonaliseringen medfører på den måten en langt mer rasjonell tilnærming til arrangøroppgaven. En av våre informanter som jobbet på et stort kulturhus beskrev dette. Han fortalte at «jeg vil helst ikke møte for mange av artistene. Jeg er på jobb, jeg er her for publikum. Jeg blir rett og slett en dårligere forhandler om jeg tar selfies med artistene. Jeg har aldri satt meg ned for å drikke øl med artister. Det gjør meg mindre effektiv». For mange artister som turnerer mye er det nok behagelig å ikke bli rent ned av arrangører som oppfører seg som fjorten år gamle fans. Samtidig vil kanskje noe av magien ved musikken og musikerlivet forsvinne. En av artistene vi intervjuet var tydelig på dette:

Det blir mye mer upersonlig å komme som artist til store scener i forhold til en klubb eller en scene som drives av frivillige. Kulturhus er bemanna av proffer, mye folk som jobber der, arrangementsansvarlig og vakter etc. Mye bemanning, system. Sikkert bra, men som artist er det litt kjedelig. Ikke så mye som står på spill for arrangøren. Entusiasmen mangler. «Å, dette blir rått, vi har gleda oss dritlenge» versus «velkommen, jeg er deres vert her i kveld». Dette gjør noe med musikken og stemningen. En proff arrangør, da må bandet stå for all stemninga. En mindre arrangør, da deler man på ansvaret for å lage stemning.

Selv om informanten også var glad for de profesjonelle rammene, der eksempelvis lyd og lysutstyr var godt, savnet hun åpenbart noe av det personlige preget og lidenskapen. Dette mente hun kunne gå tapt i profesjonaliseringen.

Et eksempel fra operafeltet kan illustrere noe av det samme. I Tromsø hadde man i mange år hatt et svært aktivt amatøroperamiljø, med fokus på det klassiske operarepertoaret. Her ble det arrangert forestillinger på jevnlig basis, med bred folkelig forankring. Man hadde et stort og entusiastisk publikum, og mange amatører i oppsetningen, både i kor og orkestre. I tillegg satset man på et innslag av profesjonelle solister, og man hadde også opprettet kontakt med profesjonelle operamiljøer andre steder for å drive lokalt utviklingsarbeid på egne premisser. Alt dette endret seg raskt, ifølge våre informanter, da landsdelen fikk et regionoperatilbud, ved at man i 2009 slo sammen orkester- og operamiljøene i Bodø og Tromsø i NOSO. Som ledd i en omfattende profesjonaliseringsprosess med vekt på kunstnerisk kvalitet, flyttet fokuset fra lokal forankring og deltagelse til i langt større grad å basere seg på heltidsmusikere og -sangere, samt å inngå i et nasjonalt og internasjonalt kretsløp av profesjonelle operaaktører. NOSO dreide også repertoarvalget bort fra klassikerne og over mot et bredere og mer samtidstypisk repertoar samtidig som de etablerte egnede lokaler til å spille i. Et ledd i den nye organiseringen innebar at de to ensemblene Bodø Sinfonietta og Tromsø Kammerorkester ble slått sammen til ett orkester, med vekselvis øving i de to byene. Selv om status som distriktsopera tilførte virksomheten nye midler, var dette ifølge informantene ikke nok til å hindre at sammenlåingen førte til et kvantitativt redusert tilbud. Man opplevde dermed

at det med den nye organiseringen ble *færre* forestillinger, med et *annet* repertoar og med *mindre* deltagelse fra lokale aktører.

En av informantene som fortalte om denne prosessen uttrykte regelrett sorg over at profesjonaliseringen etter informantens mening hadde fratatt folk den operagleden som tidligere hadde vært der:

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

Den tapte muligheten for amatørerne til å være med å skape noe sammen med proffene, oppleves av mange informanter som en høy pris å betale for et profesjonelt operahus. Vårt inntrykk er at informantene sørget over tapet av en opera som, om enn litt haltende og rufsete i kantene, hadde sitt utspring i et «magisk møte» mellom de profesjonelles solide kompetanse og amatørernes entusiasme og kjærlighet til opera som kunstform.

Et annet eksempel er hentet fra Kristiansand og etableringen av regionoperaen Opera Sør. Der profesjonaliseringen av operaaktiviteten, ifølge både ekspertinformantene og lokale informanter, på den ene siden førte til en merkbar kvalitetsheving samtidig som den førte til en kraftig reduksjon i aktiviteten. Dermed fant vi også her noe av den samme sorgen som vi så i Nord-Norge i eksemplet over; sorgen over alt som forsvant med profesjonaliseringen. Blant annet uttrykte en lokal informant som representerte det interesserte operapublikummet i byen stor skuffelse over den nye situasjonen:

Det er litt smått. Operaens Venner drev med egenproduksjon av opera. Da Opera Sør kom, tok de over den funksjonen. Men det har blitt litt lite opera i byen nå. Operaens Venner er skuffet. Jeg ser jo det at det er kostbart, men det blir likevel snaut. Hvis man ikke kan gjøre fullskala opera, kunne man iallfall kjørt orkesterversjoner. Det skjer nå nesten ingen ting her i byen når det gjelder konsertdrama. Operaens Venner er nå litt usikre på om det er noen vits å

fortsette, for det er lite å tilby. Man må arrangere reiser ut av byen for å oppleve opera. Når det gjelder opera er vi skikkelig i bakevja. [...] Det var jo et stort engasjement her i byen tidligere, venneforeningen hadde på det meste 1 200 medlemmer. Store produksjoner, med kostymer og alt. Så tok det slutt da Opera Sør overtok.

Fra å stå bak en stor og blomstrende aktivitet, teller venneforeningen i etterkant av profesjonaliseringen altså på knappene om det er noen vits å fortsette.

Selv om vi har benyttet to av regionoperasatsingene som illustrasjon på de sosiale og kulturelle konsekvensene en profesjonalisering av opera ute i distriktene kan ha, med hensyn til opplevelsen av tap og sorg, var vårt inntrykk at alle regionoperaene i vår studie støtte på lignende type utfordring i større eller mindre grad. Vi så også at flere av dem satte inn kompensierende tiltak for nettopp å holde liv i den lokale operagløden, for eksempel gjennom stunt som opera-pub eller pop-up-opera. Alle disse tiltakene bærer preg av at de nettopp forsøker å ivareta det folkelige, det enkle og det desentraliserte. Man kan dermed tolke dem som en erkjennelse, også blant operainstitusjonene selv, av at kjernevirksomheten kan stå i fare for å fjerne seg fra et lokalt engasjement.

En annen sosial og kulturell konsekvens av profesjonaliseringen, som flere av våre informanter opplevde som problematisk, handlet om redusert lokal forankring og færre positive ringvirkninger i lokalsamfunnet. Operainstitusjoner som baserer sin virksomhet på et stort innslag av lokale amatører og frivillige, og som satser tungt på å dyrke lokale talenter fra ung alder, det være seg sangere, orkestermusikere eller for den saks skyld ballettdansere, får ifølge disse informantene mye «gratis» entusiasme og oppmerksomhet tilbake fra befolkningen i regionen. Denne dynamikken var sterkt til stede ved flere av distriktsoperaene, for eksempel Opera Nordfjord og RingsakerOperaen, der den ga ulike utslag. En slik effekt som flere fortalte om var knyttet til mobilisering av publikum, og det flere informanter i de ulike operainstitusjonene refererte til som «tante-faktoren». Denne effekten bunner i det at lokale talenter på scenen gjerne fører med seg et publikum som ikke ellers ville ha kommet (tanter kommer for å se familiens stolthet opptre). Når mange i en region enten er med selv, eller kjenner de som er med i orkesteret, i koret, i gruppa som

snekrer kulisser eller syr kostymer, går billettsalget nær sagt av seg selv, fortalte en av informantene vi snakket med. Dette kan som nevnt også bidra til å skape interesse for opera blant helt nye publikumsgrupper, slik Ericsson og Vaagland beskriver i sin rapport om Opera Østfold fra 2005 (fra s. 39). Denne effekten er selvsagt størst der amatør-deltagelsen også er størst. De mer profesjonelle regionoperaene nyter dermed i mindre grad godt av tante-faktoren. Behovet for å stimulere oppmerksomhet og bygge eierskap hos publikum deler regionoperaene med en rekke institusjoner i det profesjonelle kunstfeltet. Røyseng et al. (2015, s. 30) skriver om hvilken betydning barnekoret har, selv for en tung institusjon som DNO&B, når det gjelder publikumsutvikling, forankring og ringvirkninger:

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

Vår fortolkning av disse fortellingene, er at distriktsoperaenes utstrakte bruk av amatører fører til at lokalbefolkningen får et sterkt eierskap til institusjonen som bygdas eller byens «egen opera». Dette står i noen grad i kontrast til de mer profesjonaliserte regionoperaene, der man i større grad må bygge stolthet og eierskap på andre måter enn gjennom å tilby mulighet for medvirkning og deltakelse, og da fortrinnsvis gjennom å skape opera av ypperste kvalitet. Det er et svært krevende arbeid.

Profesjonalitetens pris

Hvilke teoretiske ressurser kan belyse ulike sider av profesjonaliserings- og profesjonalitetsbegrepet? Overordnet finnes det en stor forskningslitteratur på dette feltet, som gjerne tar utgangspunkt i arbeidslivsforskning, organisasjonsforskning eller forskning på byråkrati og styring (*governance*). Et bærende element i forskning på profesjonalisering er knyttet til en markedsliberal *best practice*-tenkning, der kvaliteten på arbeid stiger i takt med vellykket profesjonalisering. Profesjonalisering ses her som uttrykk for enten økt faglig kvalitet (ekspertise/*know-how*), mer effektiv styring,

eller en rasjonaliseringsgevinst som følge av at flere oppgaver kan samles på færre, men mer kompetente hender. På kulturfeltet og forskningslitteraturen her er profesjonalitet i større grad knyttet til kvalitetsbegrepet, og representerer ofte en tanke om at kunstnerisk kvalitet stiger i takt med profesjonaliseringsgraden, for eksempel i en institusjon. Man kan derfor nesten si at profesjonalisering på kulturfeltet i de senere årene har tatt form av å bli et imperativ, et ubestridt gode som fører til bedre kunst og kultur i et stadig mer veldrevet kulturfelt.

Innledningsvis så vi også hvordan det politisk, i stortingsmeldinger og andre offentlige dokumenter, har blitt argumentert tungt for å profesjonalisere kulturlivet. Vi har allerede sett hvilke økonomiske konsekvenser dette har hatt for arrangører, og hvordan dette har blitt løst ved enten å begrense antallet arrangementer eller ved å be om mer offentlig støtte. Samtidig vet vi fra kulturstatistikken at kulturbruken og kulturforbruket i Norge ikke har økt bemerkelsesverdig de siste 30 årene (Vaage, 2017). Dermed har ikke betalingsviljen blant publikum økt parallelt med profesjonaliseringen. Fra studien av arrangører innen opera og musikkteater, fant vi også at betalingsviljen var minst like stor blant de mindre profesjonelle institusjonene, og at egeninntektene deres var langt høyere enn de profesjonelle aktørene.

Tabell 1. Distrikts- og regionoperaenes egeninntekter, 2013–2015. Regionoperaene i kursiv. (Kilde: Berge et al., 2016)

Opera	Egeninntekter 2013-2015
OscarsborgOperaen	50 %
Opera Trøndelag	35 %
Operaen i Kristiansund	33 %
Opera Nordfjord	32 %
Opera Østfold	31 %
RingsakerOperaen	27 %
<i>Kilden, inkl. Opera Sør</i>	19 %
<i>Bergen Nasjonale Opera</i>	18 %
<i>TSO, inkl. TSO Musikkteater</i>	9 %
<i>NOSO</i>	5 %

Som vi ser av tabell 1, ligger de presumptivt mest profesjonelle operainstitusjonene systematisk lavt mht. egeninntekter. Alle de fire regionoperaene

ligger under distriktsoperaene. Selv om det kan være mange grunner til dette, blant annet at regionoperaene *skal* ta større kunstnerisk risiko, noe man igjen kan anta fører til lavere generell publikumsinteresse blant et bredt publikum, kan det samtidig indikere at økt profesjonalisering fører til avtakende interesse. En økt profesjonalisering vil som regel medføre også en økt satsing på, og mer kompetanse innen, markedsføring og publikumskontakt. Det er ikke urimelig å hevde at dette langt på vei burde kompensere for de eventuelt negative publikumsmessige konsekvensene av profesjonalisering. Man kan dermed hevde at en ensidig satsing på profesjonalisering i form av økt fokus på kunstnerisk kvalitet, nødvendigvis vil ha tapt engasjement og tapt folkelig oppslutning som sin konsekvens.

Den politiske konsekvensen av dette er behovet for økte offentlige tilskudd. Selv om dette har blitt fulgt opp i noe varierende grad, har det som regel gått på bekostning av noe. Under Stoltenberg-regjeringens kulturloft (2005–2013) økte kulturbudsjettet betraktelig, ikke minst innen musikk, scenekunst og museum (Arnestad, 2013). Det var likevel flere sektorer som ikke tok del i dette løftet. I *Kulturutredningen 2014*, som på mange måter var en evaluering av kulturloftet, ble det blant annet konkludert med at «den kulturelle grunnmuren, som folkebibliotek, kulturskoler og fritidsklubber har stagnert i den samme perioden» (NOU 2013: 4).

Parallelt med profesjonalisering har imidlertid en annen, kontrær trend vokst fram, nemlig et krav om demokratisk deltagelse. Dette kravet er knyttet opp mot den legitimeringsproblematikken som oppstår i kjølvannet av spesialiseringen og ekskluderingsmekanismene som naturlig følger profesjonalisering. Når et felt, en sjanger, en bransje eller en organisasjon profesjonaliseres, vil det nødvendigvis føre til at enkelte funksjoner eller personer prioriteres framfor andre, og med det helt formelt blir tildelt en eksklusiv status som spesialist. Når vi også legger til den økonomiske siden ved dette, der tilgang til scener stadig blir dyrere, ser vi tydelig hvem som betaler profesjonaliseringens pris. Dette inkluderer de frivillige, de uorganiserte, de uetablerte og de som presenterer et kulturuttrykk som ikke har anerkjennelse og støtte fra kulturpolitiske ordninger. Dette er et demokratisk problem, men kan også være et kunstnerisk problem. Flere av disse representerer kanskje morgendagens kulturliv?

Referanser

- Arnestad, G. (2013). *Tala i Kulturløftet Del 1. Kulturløftet i det statlege kulturbudsjettet 2005–2013* [Notat til Kulturutredningen 2013]. <http://hdl.handle.net/11250/2395263>
- Aslaksen, E. (2004). *Kunstlivets grenseland – om amatører og profesjonelle*. I S. Røyseng & D. Solhjell (Red.), *Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. University of California Press.
- Berg, I. T. (2020). *Negotiating the participatory turn. Audience participation in contemporary theatre and performance* [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet]. NTNU Open. <https://hdl.handle.net/11250/2722730>
- Berge, O. K., Haugsevje, Å. D., Heian, M. T. & Hylland, O. M. (2016). *Operasjon operanasjon. Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater* (Rapport nr. 381). Telemarksforskning.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, second life, and beyond. From production to produsage*. Peter Lang.
- Ericsson, B. & Vaagland, J. (2005). *Operaen Aurora på Fredriksten festning: Samfunnsmessige effekter* (Østlandsforskning rapport nr. 2005/18). <https://www.ostforsk.no/publikasjoner/operaen-aurora-pa-fredriksten-festning-samfunnsmessige-effekter/>
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M. & Webster, E. (2019). *The history of live music in Britain, volume 2: 1968–1984. From Hyde Park to the Hacienda*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315557175>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* (Rapport nr. 241). Telemarksforskning.
- Hylland, O. & Stavrum, H. (2018). 50 Years of aesthetic construction work: The music policy of Arts Council Norway 1965–2015. I O. Hylland & E. Bjurström (Red.), *Aesthetics and politics. New directions in cultural policy research* (s. 67–94). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-77854-9_3
- Hylland, O. M., Kleppe, B. & Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Norsk kulturråd. <http://hdl.handle.net/11250/2439476>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S. & Green, J. (2013). *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture* (Bd. 15). New York University Press.
- Kleppe, B., Berge, O. K., Hylland, O. M. & Erichsen, C. (2018). *Basis og overbygning. Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*. Norsk kulturråd.
- Kleppe, B., Berge, O. K. & Hjelmbrække, S. (2019). *Engasjement og arrangement. Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Fagbokforlaget.

- Leadbeater, C., Miller, P. & Demos. (2004). *The pro-am revolution. How enthusiasts are changing our society and economy*. Demos.
- Løkka, N., Hjemdahl, A.-S. & Kleppe, B. R. (2021). *Frivillig kulturvern. Et kulturvern innenfra*. Fagbokforlaget.
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Molander, A. & Terum, L. I. (Red.). (2008). *Profesjonsstudier*. Universitetsforlaget.
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Røyseng, S., Fagerholt, A., Lossius, G. T., Shetelig, G. & Veng, P. E. (2015). *På de skrå bredder. En evaluering av Den Norske Opera & Ballett* (Rapport). <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/pa-de-skra-bredder--en-evaluering-av-den-norske-opera--ballett/id2467058/>
- Segaard, S. B. (2020). *Frivillighet i offentlige og offentlig finansierte kulturinstitusjoner. Institusjonenes perspektiv – delrapport 2*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/frivillighet-i-offentlige-og-offentlig-finansierte-kulturinstitusjoner.-institusjonenes-perspektiv--delrapport-2/id2705143/>
- Simonsen, M. B. (2010). *Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning*. Norsk kulturråd.
- Spencer, A. (2005). *DIY. The rise of lo-fi culture*. Marion Boyars.
- St.meld. nr. 21 (2007–2008). *Samspill – et løft for rytmisk musikk*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-21-2007-2008-/id509182/>
- St.meld. nr. 32 (2007–2008). *Bak kulissene*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-32-2007-2008-/id517753/>
- St.meld. nr. 48 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-48-2002-2003-/id432632/>
- Toffler, A. (1981). *The third wave*. Bantam Books.
- Vaage, O. F. (2017). *Norsk kulturbarometer 2016*. Statistisk sentralbyrå.