

# Geografi og kjærlighet – etableringen av Norsk scenekunstbruk

En samtale med Tove Bratten og Svein Gundersen

Av Ådne Sekkelsten

I 1977 ble organisasjonen Teatersentrum etablert (nå Danse- og teatersentrum), og det var fra starten klart at formidlingen av scenekunst var en av hovedvisjonene for organisasjonen. Ønsket var å løfte frem den utenom-institusjonelle scenekunsten for et bredt publikum. Black Box Teater ble etablert i Oslo i 1983, BIT Teatergarasjen i Bergen ble etablert som en internasjonal teaterfestival samme år, og som fast scene fra 1990. Teaterhuset Avant Garden startet sin virksomhet i Trondheim i 1984. Disse tre scenene var bærebjelkene for å opprettholde faste visningsarenaer for de frie sceniske kompaniene i Norge. I tillegg til dette, og selvfølgelig vel så viktig, kom virksomheten til de turnerende kompaniene som tilbrakte mer tid ute på veien enn hjemme.

De fleste av disse kompaniene spilte danse- og teaterforestillinger for et yngre publikum. På bibliotek, skoler, på samfunnshus og lignende lokaler. Ser man bort fra Riksteatret, fantes det ingen nasjonal formidlingsordning som koblet produksjoner og arrangører, ingen felles standarder for vilkår og honorering, og heller ingen som satte særlige kvalitetskrav for hva som ble vist for barn og unge. Men det var ett felles nasjonalt møtepunkt for den frie scenekunsten, og det var i medlemsorganisasjonen Danse- og teatersentrum.

Organisasjonen klarte i 1993–1994 å samle et broket scenekunstlandskap for å starte en nasjonal formidlingsordning for fri scenekunst. Dette takket være de ulike kompetanser organisasjonen var sammensatt av på den tiden, og ikke minst takket være Tove Bratten, som nyansatt daglig leder for organisasjonen. Hun hadde blant annet arrangørerfering fra Bærum kommune med å bygge opp et fast tilbud med scenekunst for barn og unge, og tok umiddelbart tak i behovet for en nasjonal formidlingsordning for scenekunst og kalte «barnet» Norsk scenekunstbruk.

Samtidig var det ulike initiativ rundt om i landet for mer organiserte turnéløsninger for de frie gruppene. Teatermannen og regissør Svein Gundersen produserte forestillinger for hedmarkskompaniet Klomadu Teater. De bygde opp regionale nettverk for egne og andres produksjoner, for å bidra til at flest mulig fikk anledning til å se teater og dans. Hedmark ble også et foregangsfylke

da de allerede i 1991 opprettet Turnéorgansiasjonen for Hedmark.

1990-tallet var et viktig tiår for den frie scenekunsten i Norge. Det var preget av stor uro rundt støtteordninger, og hvordan de ble organisert og håndtert. Det var enkelte interessekonflikter mellom de som ville produsere for barn, og de som rettet seg mer mot et voksent publikum. Forskjellen mellom behovene for dansefeltet og teaterfeltet skjøt fart i denne perioden, og forholdet mellom det institusjonelle og frie feltet var også den gang heftig diskutert. En ganske spennende tid, hvor Norsk scenekunstbruk ble etablert midt oppe i det hele.

Jeg arbeidet selv i en fri scenisk gruppe på den tiden, og var mest opptatt av å produsere og spille forestillinger. Vi mente veldig mye, og diskusjonene gikk selvfølgelig høylydt da vi kom til temaer som støtteordninger og å gi den frie scenekunsten bedre vilkår, men det var heldigvis andre som på den tiden arbeidet mer aktivt politisk for å bidra til større legitimitet og bedre produksjons- og visningsforhold for det frie feltet.

For å prøve å skape et bredere bilde fra denne tiden, inviterte jeg til en samtale med nettopp Tove Bratten og Svein Gundersen, som med blick fra forskjellig ståsted kan se på historien fra Scenekunstbrukets barndom.

*Da du, Tove, begynte som daglig leder i 1993 kan det virke som om du fra dag én la planene for en formidlingsordning for scenekunst?*

Ja, ideen om å lage en nasjonal formidlingsordning kom fra min tid som arrangements- og utstillingsansvarlig i Bærum kommune. Vi laget et systematisk tilbud, en interaksjon mellom profesjonelle tilbud og egenaktivitet, og viste scenekunst hver lørdag. Bærum var på den tiden en forsøkskommune i arbeidet med å bygge ut heldagsskolen, så vi bygget opp et tilbud skolene kunne komme å se. Vi hadde altså en miks mellom åpne og lukkede forestillinger, hvor også bibliotekene var involvert. Dette ble svært vellykket, og folk kom fra Oslo og andre deler av Østlandet for å se forestillingene.

*Nettopp, for hvordan så egentlig verden ut da? Det var jo ikke noe organisert enhetlig turnésystem i Norge, og de frie gruppene hadde i stor grad sine egne nettverk. Hvor var du, Svein?*

Jeg var på Hamar, og tilknyttet teatergruppen Klomadu Teater. På Hamar hadde Hedmark Teater startet opp i 1987, og Turnéorganisasjonen for Hedmark kom i 1991. De var de første som la opp turneer i hedmarksregionen. Vi startet et nettverk vi kalte Teaterforum, og fikk med fem kommuner rundt Hamar i ordningen. Vi kjøpte inn forestillinger for barn, som ble vist som åpne forestillinger på ettermiddag/kveldstid, tilbudet gikk fire ganger på høsten og fire ganger på våren. Kommunene bidro med kr 5000 hver til et budsjett som vi hadde midler til å kjøpe inn forestillinger for, og kommunene fikk billettinntektene. Ordningen ga hver forestilling en liten turné i Hedmark. Dette var et system som kom i tillegg til Turnéorganisasjonen, som kun ga tilbud til skolene. Jeg ønsket at det også skulle være et åpent kveldstilbud for familier.

*Kjente du til disse ulike modellene, Tove?*

Ja, dette var jo landskapet den gangen. Det var mye som var i emning og mange mindre turnésystemer rundt omkring i Norge, oftest basert på gruppenes egne initiativer. Og Hedmark lå absolutt i front. I Bærum var dette også innarbeidet i kommunens kulturplaner, noe som ga formidlingsarbeidet der en politisk forankring. Dette arbeidet ga meg en viktig erfaringsbakgrunn og var avgjørende for å vite hvilke bestanddeler som var viktig i oppbygningen av Scenekunstbruket. For på det tidspunktet, hadde nesten hver eneste kommune eller fylke en eller annen form for kulturplan. De hadde ofte en visjon og en tanke om profil og hva slags type arbeid som skulle finne sted. Lokal identitetsbygging stod sentralt. I tiden før jeg ble ansatt i Danse- og teatersentrum, jobbet jeg også i Norsk kulturråd med å bygge modellen for Pilotgalleriet. Da fikk jeg god tilgang til Kulturrådets arkiv og dokumentasjon, med planer fra alle fylker og kommuner i Norge. Dette ga meg et godt overblikk, og jeg fikk kjennskap til ulike fordelingsnøkler i Kulturrådet. Gjennom dette fikk jeg erkjennelsen av at hvis det skulle lages et turnésystem i Norge, måtte det tuftes på den virkeligheten Kultur-Norge hadde å vise til, at det lå i deres egne visjoner og planer. Det nyttet ikke å skulle lage noe som ikke snakket med de ulike nivåene i forvaltningen.

*Og med den ballasten, fikk du jobben som daglig leder.*

Jeg husker det godt, da jeg var på jobbintervju var det viktig for styret å finne en person som kunne stå for kompetanseutvikling, styrke økonomien og ikke minst se på om man kunne lage en egen turnéordning. På hvilken måte kunne vi utvikle noe slik at vi kunne få større omsetning på det man kan kalle det frie feltets største aktivum, nemlig forestillingene?

*Men du hadde vel en vei å gå innad i Danse- og teatersentrum også, Tove?*

Det var utfordringer både administrativt og i selve oppstarten av formidlingsordningen. Vi hadde kontor-felleskap med Black Box Teater (fra høsten 1991) på Aker Brygge og delte noen administrative ressurser. Vi fikk også mulighet til å utvide vår faste stab med en organisasjonskonsulent som blant annet skulle utvikle organisasjonen innen formidling. Danse- og teatersentrum hadde to medarbeidere engasjert i henholdsvis Oslo og Trondheim. Dette fikk vi til gjennom såkalte sysselsettingstiltak. Det ble satt i gang en undersøkelse av statusen for formidlingen av scenekunst for barn og unge på den tiden. Resultatet ble en kartlegging av det offentlige mottakerapparatet, ulike nettverk og infrastrukturer konsentrert om fylker og kommuner. Spesielt ble det fokusert på fylkesnivået, i tråd med fylkenes rolle slik den fremkommer i kulturmeldingen «Kultur i tiden» (St.meld. nr. 61, 1991–1992). I 1993 skrev vi at «I 1994 regner Teatersentrum med å videreutvikle dette prosjektet i tråd med organisasjonens prioriterte oppgaver innen formidling». På grunn av alle disse omstendighetene, og ikke minst på bakgrunn av kartleggingen som ble gjort, fikk vi tilbakemelding fra alle fylkene om deres planer, ønsker og behov.

*Men det var vel ikke helt uproblematisk innad, heller? Jeg husker godt at jeg, etter å ha vært ansatt i bare to uker i Danse- og teatersentrum og Scenekunstbruket, ble oppringt og skjelt ut av folk i scenekunstmiljøet om hvorfor vi skulle holde på med disse greiene her? Da, som nå, skjønner jeg godt frykten for at noen rokker ved etablerte formidlingsnettverk, kanskje forstyrrer gode personlige relasjoner bygd opp gjennom flere år. Så kommer Danse- og teatersentrum og sier: Nå gjør vi det sånn! Svein, du stod jo midt oppe i dette, ikke sant?*

Ja, men den uroen som var, må kanskje aller mest sees i sammenheng med blant annet omleggingen av støtten til de frie gruppene. Selve omleggingen kom først i 1997, men dette var i emning og var en del av uroen. Støtteordningen var jo på vandring fra på begynnelsen av 1990-tallet. Først ble den lagt til Kulturrådet, men de hadde ikke kompetanse innen feltet på dette tidspunktet. Så gikk ordningen tilbake til Kulturdepartementet, som ikke ville ha den. Deretter gikk den til Riksteatret – en stor institusjon som skulle styre støtten til fri scenekunst, noe som var helt uakseptabelt. Så gikk ordningen nok engang tilbake til Kulturdepartementet og derfra videre til Kulturrådet igjen, som tok på seg å lage et fagutvalg med en egen scenekunstkonsulent. I den forbindelse ble altså ordningen lagt om fra drift til prosjekt. Gruppene følte seg skvise, og det gikk jo så langt at enkelte også ga opp arbeidet. Jeg jobbet en tid sammen med Tove for å lage flere avdelinger i Danse- og teatersentrum, for slik å komme alle deler av organisasjonen i møte. Eksempelvis var danserne gode til å jobbe for sin sak, mens vi mente at Danse- og teatersentrum skulle jobbe like mye for alle. Dette ble opplevd som usolidarisk fra begge sider, noe som også førte til uro. I tillegg «mistet» vi vår egen visningsarena, da Black Box Teater ble et eget programmerende teater.

Altså flere sammenfallende ting som bidro til uro på det frie feltet. Jeg jobbet som sagt med en løsning hvor Danse- og teatersentrum skulle bestå av flere avdelinger. En avdeling for de som drev med barne- og ungdomsteater, en avdeling for dans, en avdeling for teater. Noe av dette fikk også gjennomslag i styret, blant annet å lage en egen avdeling for barne- og ungdomsteater.

### *Men slik gikk det jo ikke?*

Nei, for da forslaget kom opp i behandling på årsmøtet i 1996, hadde veldig mange av de som holdt på med scenekunst for barn meldt seg ut av Danse- og teatersentrum i ren frustrasjon over at det ikke skjedde noe. Det gjorde at det ikke var nok medlemmer som stemte for dette da vi behandlet saken på årsmøtet. Jeg ble sittende der alene å flagge den saken.

*Så du hadde rett og slett ingen der som kunne stemme for ditt forslag. Du ville gjøre noe for dem som holdt på med barne- og ungdomsteater, men da hadde de meldt seg ut i frustrasjon.*

Ja, alle var borte! Jeg husker jeg var skikkelig oppgitt over at de ga seg så fort. De forsøkte jo også å danne en egen organisasjon på utsiden, noe jeg fra dag én mente var helt urealistisk. Det var helt utopisk at staten ville gå inn å støtte nok en organisasjon som i realiteten skulle gjøre det sammen som Danse- og teatersentrum.

*Og disse grupperingene med ulike interesser, skulle du få til å dra sammen, Tove?*

Det er riktig at det var mye som skjedde på en gang, men jeg kan ikke minnes at det egentlig var så stor motstand mot opprettelsen av Scenekunstbruket. Heller mer en positivitet, men folk var kanskje høflige fordi jeg var ny. Det var på årsmøtet i 1993, mitt aller første årsmøte i Danse- og teatersentrum, så det husker jeg godt. Jeg var positiv til oppgaven, og la frem tanker om hvordan vi burde gå frem for å lage en ny formidlingsmodell, og å søke prosjektmidler fra Kulturrådet. Vi måtte finne en modell som skilte seg fra Riksteatret og var bygget på et nært samarbeid med fylkene. I tillegg være åpen for hele det frie scenekunstheltet – ikke bare medlemmer i Danse- og teatersentrum. Når man ber om offentlige midler, så må man ha en åpenhet – og dette opplevde jeg at det var en stor forståelse for blant medlemmene i Danse- og teatersentrum. Vi skulle opprette en repertoarbank av ulike forestillinger, og utvalget i denne banken skulle baseres på en kvalitetsvurdering. Jeg husker godt Bernt Bjørn, fra (den gang) Totalteatret i Tromsø, som rekker opp hånden etter en lang diskusjon om hvordan en slik formidlingsordning kan være og spør: «Hvis det står mellom to produksjoner og den ene er fra en gruppe som er medlem av Danse- og teatersentrum og den andre er utenfor – og de er like gode – hva gjør du da?» Svaret på det var jo at en slik situasjon bør vi ikke komme i, da bør begge inn i den repertoarbanken. Og så skal det jo sies da, at flere av dem som meldte seg ut, meldte seg inn igjen.

*Hvordan var forholdet til Riksteatret og Unge Riks på dette tidspunktet?*

Unge Riks (1994–2000) ble nok litt engstelig da de hørte at vi skulle begynne et formidlingsforsøk med flere fylker. Scenekunstbruket ble utviklet, tenkt og organisert på en helt annen måte enn Riksteatret, og da vi startet arbeidet i 1994 med søknad om kr 50 000,- i utviklingsmidler fra Kulturrådet, som vi fikk i 1995, var det dialogen med fylkene som var vår førsteprioritet. Vi skjelte ikke så mye til Riksteatrets arbeid.

*Men forskjellen mellom Unge Riks og Scenekunstbruket som to ganske ulike formidlingsmodeller ble jo veldig tydelig utover 1990-tallet. Noe som også kom tydelig frem i Ellen Aslaksens evaluering av begge prosjektene i «Teater ut til by og bygd?» (Norsk kulturråds rapportserie nr 16/2000). Følte det som en kamp om å komme først?*

Nei, det vil jeg ikke si. Vi bare gjorde det vi trodde var det beste for å spre mest mulig scenekunst til flest mulig. Det handler om å spre makt – komme nedenfra og opp. Vi tok altså ikke så mye hensyn til Riksteatrets uro og reaksjoner om oss. Og problemstillingen var jo at Riksteatret skulle formidle fri scenekunst, men tok ikke inn mer en to-tre produksjoner i året. Vi mente behovet for scenekunst var veldig mye større – og vi ville formilde produksjoner som staten allerede hadde brukt penger på. Disse produksjonene hadde få muligheter for turné. I utviklingsarbeidet opplevde vi at vi veldig fort fikk fylkene til å se muligheten. De arbeidet med den nye skoleplanen og mye skjedde på samme tid, det gjorde at interessen ble stor for Scenekunstbruket. Fylkene så at her kunne de hente ut et potensiale – og få påvirkning og medbestemmelse.

*Ja, vi heier vel på fylkeskommunen, Tove?*

Absolutt! De har vært helt avgjørende for å få dette til. Det startet med fire fylker som utfra geografi, ulikt utgangspunkt og vilje til egeninnsats ble valgt ut til å være med i en forsøksordning. Aust-Agder, Oppland, Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag var først ut. De ble også valgt ut i samråd med Norsk kulturråd. Så de hadde vi i ryggen fra dag én.

Et annet viktig utviklingstrekk som skjedde på 1990-tallet, og som utfyller bildet, var at kulturadministrasjonene i kommunene ble bygget ned. Gjennom det fikk også fylkeskommunen en egen argumentasjon for både å opprettholde og utvikle kunst- og kulturkompetansen hos seg. De ønsket offentlige midler – noe Scenekunstbruket kunne tilby gjennom arrangørstøtteordningen (refusjonen). Det lå altså midler i en deltagelse i Scenekunstbruket, og det var en gulerot som trigget og gjorde ordningen interessant. Men også for scenekunstgruppene ble formidlingen viktig, spesielt i lys av omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst fra driftstøtte til prosjektstøtte.

Ja, fortsetter Svein. Omleggingen rammet kanskje spesielt de som arbeidet med scenekunst for barn og unge, fordi de ofte hadde en mer kontinuerlig drift, som ikke var

så enkel å omdefinere som prosjekt. Også kravet om nyskaping, som kom inn som en betingelse for å få støtte var et begrep mange syntes var underlig å bruke når man snakket om utvikling av nye kunstprosjekter. Og den første tildelingen etter omleggingen ble oppfattet som et slag i ansiktet på den frie scenekunsten.

Og i dette bildet ble Scenekunstbruket veldig viktig, *sier Tove*, fordi vi samtidig skapte et marked. Det var mulig å få spilt, uavhengig av midler fra Kulturrådet. Det gikk an å etablere et kompani uten prosjektstøtte. Sånn har Scenekunstbruket bidratt til å redusere litt av den makten Kulturrådet har, fordi man har en slags markedsmotstand og det er ikke et hvilket som helst marked, men et estetisk betinget marked.

***Makt ja! Scenekunstbruket utøver jo makt, hvordan så den verden ut for deg, Svein, som satt med en veldig tett kontakt med gruppene som spilte for barn. Hvordan opplevde dere det, at medlemsorganisasjonen deres tok på seg en rolle i forhold til å ha makt over hva som skulle vises ute? Tove satt som leder for Danse- og teatersentrum og prosjektleder for Scenekunstbruket i starten.***

Ja, det er helt klart at man så veldig på at dette var bukken og havresekken. Klart det var det. Jeg var jo allikevel så nær Tove, at jeg skjønnte at koblingen var fornuftig i en startfase. Samtidig var det veldig riktig at det på et senere tidspunkt ble skilt som to virksomheter, da «babyen» hadde vokst seg større. Det som følte problematisk var at en i vår medlemsorganisasjon skulle bestemme at du ikke var bra nok til å være en del av Scenekunstbrukets repertoar. Akkurat den biten var problematisk, for når du betaler medlemskontingenten er det for å være med i en organisasjon som skal jobbe for deg og fremme din sak. Så kommer du samtidig med en forestilling som den samme organisasjonen mener ikke er god nok. Det ble vanskelig.

Men her var det jo viktig at vi fra dag én skilte Scenekunstbruket som ordning fra Danse- og teatersentrum som organisasjon, *sier Tove*. Det var et eget prosjekt med et eget budsjett- og resultatansvar. Jeg måtte være tydelig på hvilken hatt jeg til en hver tid hadde på hodet. Det var vanskelig, men det var på en måte veldig nødvendig i en utviklingsfase.

***Denne rolleproblematikken fulgte også meg oppover frem til og med år 2008, da vi skilte Scenekunstbruket ut som et eget AS. Jeg er ikke i tvil om at dette ble gjort veldig ryddig. Men det er klart: Sett utenfra har man selvfølgelig ikke den oversikten over hvordan det blir håndtert.***

Det var helt klart problematisk, *sier Tove*. Men her har jeg lyst til å gi kred til miljøet. Ja, det var noe uro og kritikk, men ikke så mye. Det var mye mindre enn jeg hadde trodd, og det var stort sett veldig saklig. Jeg mener vi fant måter å håndtere det på som var ok. Dessuten var vi jo ikke Stalin på tur! Vi sa til fylkene – og det lå i avtalen, dersom et fylke ville ha en forestilling selv om den ikke var tatt med i Scenekunstbruket, så lagde vi åpninger for det. Den ventilen var viktig, også det at vi fikk systematikken så

fort på plass i en tid da det var uro rundt Black Box Teater, uro rundt støtteordningene, og det at man da får opp en kraft et sted, mener jeg har vært viktig. Det at man fikk betydelige økte muligheter til å vise forestillingene sine.

***Men uansett, det opplevdes veldig som en linedanserjobb, husker jeg. Fordi vi satt jo der, Tove – du og etterhvert jeg. Det var jo vi som over en lengre periode jobbet alene i Danse- og teatersentrum og bygget dette opp.***

Ja, du kom på banen høsten 1998, Ådne. Og det skal jo også sies at du turte å satse på et prosjekt vi ikke visste om hadde noen fremtid, du fikk et ettårsengasjement som koordinator på luselønn. Men så feide vi inn på statsbudsjettet fra og med 1999 – ja det følte virkelig sånn – og det ga en fremtidsstro og en boost i prosjektet – vi kunne virkelig begynne et langsiktig og målrettet samarbeid. Her ligger også noe av nøkkelen til der Scenekunstbruket er i dag!

***Jeg ser heller ikke helt hva som kunne vært alternativet til hvordan vi bygget det opp. Det kunne ikke vært noen annen organisasjon enn Danse- og teatersentrum som hadde ryggrad nok og kompetanse nok til å starte et så stort prosjekt for det frie feltet.***

Nei det tror ikke jeg heller, *sier Svein*. Men hvis vi skal problematisere dette litt, så er det jo hvordan dere greide å kommunisere dette utad til medlemmene, og der synes jeg det nok svikta en del. Dermed kunne det av enkelte bygges oppunder ideen om at hvis man var god venn med dere, så kom man med i repertoaret. Men på den andre siden, var ikke de folkene som mente dette, særlig flinke til å innhente informasjon og fakta sjøl heller.

Ja, dette husker jeg godt, *fortsetter Tove*. Jeg var en periode ganske fortvilet over dette, fordi jeg synes jeg ga ut veldig mye informasjon. Kommunikasjon handler om to ting, sender og mottaker. Så her var det nok begge sider som hadde mer å gå på.

Vi så dette veldig tydelig, *sier Svein*. Jeg klarte jo heller ikke å kommunisere overfor barneteatergruppene hvor langt planene med hensyn til omorganiseringen i Danse- og teatersentrum var kommet. Frustrasjonen var så stor at proppen i øret satt fast.

***Til alt overmål, la vi oss oppi hvordan kompaniene prissatte forestillingene de turnerte med også, Tove?***

Du snakker om å be om bråk, men på en annen side: Dette var også helt nødvendig og avgjørende for videre utvikling av Scenekunstbruket. Kompanier og fylker ga tilbakemeldinger om svært ulik pris, noe som bidro til å gi et bilde av useriøsitet og tilfeldighet. Det ble noen heftige runder både med fylkesrepresentanter og kompanier, som på hver sin side selvfølgelig ønsket å komme best mulig ut av det. Du ble god på regneark da, Ådne? Vi fikk samlet representanter fra begge sider, og lagde et system på starten av 2000-tallet, et system som er bærekraftig den dag i dag – og som også har vært retningsgivende for andre kunstuttrykk i formidlingen. Det å tørre å ta tak i

problemområder, og aller helst ligge i forkant av dem, mener jeg vi klarte ganske bra.

***Så kom Den kulturelle skolesekken som nasjonal ordning fra 2002, og da passet jo Scenekunstbruket som hånd i hanske for dette. Jeg husker det ble viktig for oss å være tilstede på alt som hadde med dette å gjøre, for å snakke scenekunstkompanienes og Scenekunstbrukets sak i dette arbeidet.***

Ja, vi var virkelig tilstede på det meste, *sier Tove*. Hadde vi ikke vært det, så vet jeg ikke hvor det frie scenekunstheltet hadde vært plassert i Den kulturelle skolesekken i dag. Det at vi fikk den nasjonale rollen for scenekunst i Den kulturelle skolesekken allerede i 2003 (St. meld. nr. 38, 2002–2003) og endelig definert som den nasjonale aktøren på scenekunstheltet i 2008 (St. meld. nr. 8, 2007–2008) har betydd enormt for det frie feltet – og for utviklingen av Den kulturelle skolesekken, skal jeg driste meg til å si. Dette var også avgjørende for at vi skilte Scenekunstbruket ut som eget AS. Gjennom dette statlige oppdraget sikret vi Scenekunstbrukets rolle og mandat ytterligere. Vi har fått frem mange flere gode kunstnere som ønsker å produsere scenekunst for et yngre publikum, og ikke minst: de har så uendelig mange flere steder og muligheter til å få spilt forestillingene nå enn tidligere.

***Hva med fremtiden da – hva er viktig for Scenekunstbruket fremover?***

Jeg tror veldig på å bygge kompetanse sammen. Nasjonalt, regionalt, lokalt – og internasjonalt, *sier Tove*. Min grunntanke som lå i bunn fra starten, var at vi skulle bygge opp et mot i formidlingen. Trigge både arrangører

og kunstnere, og bygge opp en tillit hos både avsender og mottager.

Det blir en viktig oppgave for Scenekunstbruket å få til en større synlighet av scenekunst for barn og unge fremover, *sier Svein*. Det er så mye av denne scenekunsten som hadde fortjent større oppmerksomhet og ikke bare bli spilt i lukkede fora. Jeg kunne ønsket meg flere åpne forestillinger, for flere.

Ja, enig! *sier Tove*. Og dette kan jo også skje gjennom det internasjonale. Det er flott at det gjennom Scenekunstbrukets festival Showbox og i formidlingsnettverket generelt blir satset mer på en internasjonal utveksling av scenekunst. Det kommer både scenekunstnerne og publikum til gode. Her kan også Danse- og teatersentrum spille en viktig rolle som viktig koblingsboks mellom ulike bransjemiljøer.

***Til slutt; Hva sier du, Tove – er du fornøyd med «babyen» din så langt?***

Jeg husker veldig godt at jeg gikk for å levere søknaden til Kulturrådet i mars 1994, fordi vi var for sent ute for å postlegge den. Jeg er veldig fornøyd med det som har skjedd disse 20 årene, og jeg kunne ikke den gang ane hvilket omfang og betydning Scenekunstbruket ville få da jeg gikk med den konvolutt i hånda. Det er jeg rett og slett ganske stolt over.

Og det med veldig god grunn, *avslutter Svein*.