

Sceneskifte for Rogaland Teater

Kultur og næring i Stavanger fra industriell til postindustriell
periode



Masteroppgave
Kunst- og Kulturstudier
Universitetet i Stavanger, våren 2013
Steffen Christensen Bekkelund

UNIVERSITETET I STAVANGER

MASTEROPPGAVE I KUNST- OG KULTURSTUDIER

SEMESTER:

Vår 2013

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:

Sceneskifte for Rogaland Teater – kultur og næring i Stavanger fra industriell til postindustriell periode

FORFATTER:

Steffen Christensen Bekkelund

VEILEDER:

Erik Fossåskaret

EMNEORD/STIKKORD:

Rogaland Teater, Stavanger, Byutvikling, Estetikk

SIDETALL:

86 (+ litteratur- og illustrasjonsliste)

STAVANGER07.06.2013.....
DATO/ÅR

FORORD

Denne oppgaven er en del av min mastergradsutdanning - Master i kunst- og kulturstudier ved det samfunnsvitenskapelige fakultet, institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag ved Universitetet i Stavanger.

Først og fremst vil jeg takke min veileder Erik Fossåskaret for gode og konstruktive innspill, korrekturlesing og støtte gjennom året som har gått. Jeg vil samtidig takke Ragnhild Sjurseike, Lise Nordenborg Myhre og andre forelesere og forskere ved det samfunnsvitenskapelige fakultet som har vekket mitt engasjement, og gitt meg analytiske redskaper til å studere kunst og kultur i et bredere samfunnsperspektiv. Jeg vil også takke mine medstudenter for gode faglige (og mindre faglige) diskusjoner, sosialt samvær og moralsk støtte. Det har vært to spennende år som jeg for alltid vil ta med meg.

Jeg må også rette en stor takk til mine ledere og kollegaer ved institutt for musikk og dans i Bjergsted. Uten deres støtte og tilrettelegging ville det ikke vært mulig å kombinere fulltidsjobb med oppgaveskriving. En spesiell takk til personalet på biblioteket for all hjelp med å skaffe litteratur.

Til slutt vil jeg takke mine aller nærmeste; mor, far og Irene; Espen; Nadja; Agnethe og Inge, Silje; Karoline; Marius og Kristin og alle andre som har vist interesse og tålmodighet gjennom det siste året.

Steffen Christensen Bekkelund
Stavanger, 07.06.2013

3	Forord
4	Innhold
6	Kapittel 1: Innledning
6	Bakgrunn
7	Problemstilling
8	Oppgavens oppbygging

DEL 1 – Oppgavens rammer

10	Kapittel 2: Empirisk grunnlag
10	Stavanger, storbyområdet og Stavangerregionen
10	Rogaland Teater
11	Høringsnotatet - MOT 2020
11	Stavanger Konserthus
12	Kapittel 3: Teori og temadrøfting
12	Forståelsen av et bygg i relasjon til byen og dets innbyggere
13	Rommets trialektikk
15	Hva er teater?
17	Kapittel 4: Metode
17	Kvalitativ og kvantitativ metode
17	Deduktiv-nomologisk forklaring
19	Thirdspace som analytisk metode

DEL 2 – Analyse

21	Kapittel 5: Sildebyen (1814-1945)
21	Framveksten av industribyen
29	Stavanger Theater
33	Moderniteten
40	Teatrets funksjon i moderniteten

43	Framveksten av den moderne velferdsstaten
46	Teatret under offentlig styring
48	Kapittel 6: Oljebyen (1945-2013)
48	Fra sentralisert til desentralisert industri
50	Fra offentlig til privat initiativ
52	Den nye servicenæringen
54	Nye identitetsforståelser
56	Næringslivet og kunsten åpner opp øynene for hverandre
64	Rogaland Teater som kulturformidler i en by i endring
67	Kapittel 7: Framtidens by- og teaterrom
67	Høringsnotatet
68	Stavangerregionen
71	Ny estetikk
74	Nytt publikum
77	Kapittel 8: Stavanger og Rogaland Teater mellom fortid og framtid
77	Thirdspace
79	Betraktninger ved dagens publikum
83	Den nye estetikken – Teaterkonserten «Mozart»
85	Kapittel 9: Oppsummering og konklusjon
87	Litteratur
92	Illustrasjoner

Kapittel 1:

Innledning

Bakgrunn

Rogaland Teater er i skrivende stund i ferd med å utarbeide og konkretisere planene for et nytt bygg for sin virksomhet. Visjonene og skissene til dette prosjektet har allerede blitt sendt ut til høring og møtt en strøm av positive tilbakemeldinger fra diverse politiske, kulturelle og offentlige aktører, regionalt så vel som nasjonalt. Selv om det foreløpig ikke er etablert et finansielt grunnlag for et nytt bygg, har blant annet Stavanger kommune gitt tilskudd til forprosjektet som teatret har valgt å kalle «Sceneskifte» (tidligere MOT2020). Med andre ord er det godt grunnlag for å si at det er politisk vilje for å få til et nytt teaterbygg i regionen.

Bygget som huser Rogaland Teaters nåværende virksomhet, strekker seg 130 år tilbake i tid. Helt siden 1883 har bygget gjennomgått diverse rehabiliteringer og har blitt tilført en rekke tilbygg. På scenen, i foajéen, i salen, bak salen og i det omkringliggende området, har generasjoner av barn og voksne opplevd magiske opplevelser som har vært med på å forme individuell og kollektiv identitet i regionen. Med andre ord har teaterbygget i Stavanger en lang historie! Men nå ser det altså ut til at tiden har blitt moden for å flytte virksomheten inn i nye lokaler.

Rogaland Teater framhever behovet for et større og mer moderne bygg for å tilfredsstille forventninger og krav som melder seg ved framtidens befolkningsvekst, teknologisk utvikling og arbeidsforhold når de argumenterer for nødvendigheten av et nytt bygg i regionen. Politiske aktører argumenterer på sin side for at et nytt og moderne bygg vil kunne ha en positiv effekt på regionens attraktivitet i kampen om blant annet turister, konferansegjester, nye tilflyttere og den «kreative klasse». Mens kunst- og kulturaktører belyser den positive effekten et nytt bygg vil ha for det estetiske uttrykket, som igjen vil kunne gi nye generasjoner av teatergjengere mer moderne og tidsriktige produksjoner.

Denne tilsynelatende regionale, så vel som nasjonale enigheten om behovet for et nytt teaterbygg er interessant, sett ut fra forskjellige faglige synsvinkler. Foruten det pragmatiske ønsket om å øke og forbedre bygningsmassen for å gi skuespillerne og de andre faggruppene på Rogaland Teater bedre arbeidskår, virker det som om de ulike aktørenes begrunnelser for hvorfor et nytt bygg er nødvendig, vitner om perspektiver som går ut over praktiske bygningstekniske forhold. Kan et nytt bygg få andre ringvirkninger enn kun en mer effektiv produksjonsstab på Rogaland Teater?

Jeg har selv arbeidet både på og bak scenen på Rogaland Teater. Gjennom dette har jeg fått erfare hvordan de fysiske arbeidsforholdene ofte kan være svært krevende som følge av dårlig infrastruktur. Nedslitte og trange lokaler har blitt forsøkt forbedret gjennom diverse rehabiliteringsrunder, men man kommer ikke utenom at krav og forventninger til dagens arbeidsforhold ikke lenger samsvarer med den som var gjeldende da bygget stod ferdig i 1883.

Problemstilling

Denne studiens interesse for «sceneskifte»-prosjektet handler ikke om hvorvidt det skal bygges et nytt bygg eller ikke, men *hvorfor* behovet for et nytt bygg har oppstått og *hvordan* et slikt nytt bygg i sin funksjon vil kunne komme til å bli både for teatret og for Stavanger-regionen.

Med Sceneskiftet som utgangspunkt ønsker jeg å sette dette prosjektet inn i en større sammenheng, og se på hvordan et nytt teater kan ses på som et ledd i en mer generell utvikling i et Stavanger, som på mange måter har utviklet seg fra en industriell til en postindustriell by. Jeg ønsker samtidig å se på hvordan ulike økonomiske og politiske, så vel som kulturelle og ideologiske strømninger har preget, og preger hvordan man tenker å bruke et rom som Rogaland Teater, og hvordan disse strømningene opp gjennom historien har forandret vårt syn på teatret, teatrets identitet og teatret som element i byens selvforståelse og selvpresentasjon.

Oppgavens oppbygging

Oppgaven inneholder to hoveddeler med henholdsvis *oppgavens rammer* og *analysedelen*. *Oppgavens rammer* skal redegjøre for teorigrunnlaget og metoden som er valgt: Kapittel 2 gir en kort redegjørelse for det empiriske grunnlaget for oppgaven. I kapittel 3 følger en diskusjon av Edward Sojas trialektikk-begrep med henholdsvis first-, second- og thirdspace. Disse begrepene vil videre kontekstualiseres i forhold til by- og teaterutviklingsperspektivet i oppgaven. Videre vil en teoretisk diskusjon av teater som ritual danne grunnlag for forståelsesrammen av teatrets funksjon innenfor henholdsvis den industrielle og den postindustrielle byen.

Kapittel 4 inneholder en diskusjon av det metodiske grunnlaget for oppgaven. Her vil det redegjøres for de ulike valg av kvalitative metoder som skal brukes, og hvordan disse vil anvendes for å behandle og besvare oppgavens problemstilling.

Del 2; *analysedelen*, vil i hovedsak ta for seg tre ulike aspekter eller perspektiver i forhold til problemstillingen som skal besvares. Kapittel 5 og 6 vil gjennomgå og drøfte Stavangers historiske utvikling fra henholdsvis 1814 til 1960 og 1960 til 2013. I disse kapitlene vil det i hovedsak anvendes et firstspace-perspektiv med en diskusjon av den spatiale utviklingen, og framveksten av den industrielle og postindustrielle byen. Parallelt med denne drøftingen vil byggingen og foredlingen av Stavanger Theater/Rogaland Teater stå sentralt.

I kapittel 7 skal høringsnotatet til Rogaland Teater behandles. Her vil det i hovedsak fokuseres på det tenkte eller utopiske rommet, hvor teatrets visjoner for framtidens by- og teaterrom skal diskuteres. Her vil det i så måte benyttes et secondspace-perspektiv. Hensikten med denne diskusjonen er å se på hvilke faktorer teatret legger til grunn for sin argumentasjon om at det er behov for et nytt teater i byen, og hvordan et nytt teater vil sette sitt preg på det framtidige bybildet i Stavangerregionen.

Oppgavens åttende og avsluttende kapittel vil, som en kommentar til Rogaland Teaters framtidvisjoner, belyse ulike aspekter ved dagens kulturliv i Stavanger. Her vil det i en stor grad anvendes et thirdspace-perspektiv hvor det levde rommet av i dag skal diskuteres. Hensikten med dette kapitlet er å se på hvordan det postindustrielle kulturlivet både kan virke inkluderende og ekskluderende overfor potensielt nye brukere av byens kulturtilbud. Det empiriske grunnlaget skal hentes fra både Rogaland Teater, men også det nye konserthuset som åpnet høsten 2012.

Kapittel 2:

Empirisk grunnlag

Stavanger, storbyområdet og Stavanger-regionen

Stavanger er en del av et større lavtliggende jordbrukslandskap som strekker seg fra Hå kommune i sør til Randaberg i nord. Grunnleggingen av Stavanger kan tidfestes til ca. 1125, da bispesetet ble opprettet. Stavanger-navnet stammer fra norrønt og består av to ledd, stav og anger som kan oversettes til «vågen/fjorden med fjellstaven» og viser til det bratte Valberget som befinner seg i sentrum av byen. (Austbø et.al, 2008). Kommunegrensen har flyttet seg flere ganger opp gjennom årene, og på det nåværende tidspunkt er det totale landarealet på 68,11 kvadratkilometer. Det bor i dag rundt 127 000 innbyggere i Stavanger kommune (www.stavanger.kommune.no, 26.05.13).

Storbyområdet består av kommunene Sandnes, Stavanger, Sola og Randaberg og er på rundt 447 kvadratkilometer med ca. 230 000 innbyggere. Stavangerregionen består av kommunene Rennesøy, Kvitsøy, Sandnes, Stavanger, Hå, Klepp, Time, Gjesdal, Sola, Randaberg, Forsand, Strand, Hjelmeland og Finnøy. Til sammen bor det rundt 314 600 innbyggere i regionen som strekker seg over 3570 kvadratkilometer (www.stavanger.kommune.no, 26.05.13).

Rogaland Teater

Teatrets hovedbygning er fra 1883, mens Rogaland Teater ble etablert i 1947. Årlig presenteres det mellom 10 og 14 forestillinger fordelt på tre forskjellige scener. Hovedscenen er en tradisjonell prosceniumscene med plass til 375 publikummere fordelt på to plan. Kjellerteatret og Teaterhallen har varierende publikumskapasitet avhengig av produksjonene. En fjerde scene, Intimscenen vil gjenåpnes i 2013. I gjennomsnitt vises det årlig 400-500 forestillinger for et publikum på mellom 90 000 – 110 000 (www.rogaland-teater.no, 26.05.13).

Rogaland Teater har cirka 100 ansatte, hvorav 24 årsverk er skuespillere. Teatret har egne verksted, som produserer alle kulissene, kostymer, parykker og så videre (www.rogaland-teater.no, 26.05.13).

Høringsnotatet - MOT 2020

I 2010 startet administrasjonen ved Rogaland Teater arbeidet med utredning av nytt teaterbygg for Rogaland Teater. Det ble igangsatt et langsiktig visjonsarbeid hvor alle teatrets ansatte fra malersal, snekkerverksted, systue, teknisk avdeling, salgsvdeling til ledelse og skuespillerensemble deltok aktivt i utformingen av ny visjon og nye mål for Rogaland Teater. Resultatet av denne prosessen var visjonsdokumentet MOT2020 som ble ferdigstilt i juni 2011 (www.sceneskifte.no, 26.05.13)

Rogaland Teater inviterte kulturaktører, politikere og offentlige instanser til å gjøre seg kjent med visjonsdokumentet og komme med innspill på dette. Høringsfristen gikk ut 01.mars 2012. Den 12. mars 2012 ble de ulike høringsinnspillene publisert og disse viste en bred oppbakking både regionalt og nasjonalt (www.sceneskifte.no, 26.05.13). Høringsnotatet er publisert i en kort og en lang versjon. Denne oppgaven tar utgangspunkt i den lange versjonen.

Stavanger konserthus

Høsten 2012 åpnet det nye konserthuset i Stavanger. Dette bygget inneholder blant annet to større scener: Fartein Valen-salen er en tradisjonell konsertsal tilpasset for akustiske konserter og har plass til rundt 1500 tilhørere. Zetlitz-salen er en mer fleksibel black-box med mulighet for blant annet amfi, arena, catwalk og scene med orkestergrav. Salen har 850 sitteplasser, men kan tilpasses slik at det til sammen kan være 1900 mennesker der. Konserthuset har også en større foajé som kan brukes til ulike typer sammenkomster. Blant annet har den en mesanin som har plass til flygel og til sammen 150 tilhørere. Bygget har også et utendørs amfi som har plass til rundt 10 000 tilskuere. (www.konserthuset.no, 20.05.13).

Kapittel 3:

Teori og temadrøfting

Forståelsen av et bygg i relasjon til byen og dets innbyggere

Perhaps more than ever before, we are becoming consciously aware of ourselves as intrinsically spatial beings, continuously engaged in the collective activity of producing spaces and places, territories and regions, environments and habitats. This process of producing spatiality or “making geographies” begins with the body, with the construction and performance of the self, the human subject, as a distinctively spatial entity involved in a complex relation with our surroundings. On the one hand, our actions and thoughts shape the spaces around us, but at the same time the larger collectively or socially produced spaces and places within which we live also shape our actions and thoughts in ways that we are only beginning to understand. Using familiar terms from social theory, human spatiality is the product of both human agency and environmental or contextual structuring (Soja, 2000:6).

Soja skriver i *Postmetropolis – Critical Studies of Cities and Regions* (2000) at man på slutten av 1990-tallet fikk en større forståelse av at mennesker og menneskelige relasjoner ikke bare er historisk og sosialt skapte, men også *spatiale* (Soja, 2000). Mennesker blir både påvirket av, og påvirker det rommet det befinner seg i, enten det er i form av det personlige og intime, eller det sosiale. De fysiske og spatiale omgivelsene rundt oss er i stor grad med på å definere hvem vi er (Soja, 2000).

De siste 200 årene har samfunnet og individer først og fremst blitt studert og forstått ut fra et historisk eller sosialt perspektiv (Soja, 2000). I dette perspektivet kan man si at politikk, teknologi, og økonomi blir viktige kilder for å finne ut av hvor vi kommer fra og hvem vi er i dag. Med spatialitet som et nytt perspektiv, åpnes også mulighetene for å se på hvordan det fysiske rommet vi befinner oss i også er med på å skape identitet (Soja, 2000). Spatialitet kan forstås som

The relatively fixed qualities of a built environment, expressed in physical structures (buildings, monuments, streets, parks, etc.) and also the mappable patternings of land use,

economic wealth, cultural identity, class differences, and the whole range of urban inhabitants (Soja, 2000:8)

Denne dialektikken mellom det fysiske rommet og de mer sosiale strukturene kan være interessant og nyttig i en diskusjon av Rogaland Teaters prosjekt med å få bygget et nytt bygg for sin virksomhet. Det moderne teaters sceniske oppgave har i stor grad hatt som formål å speile og kommentere det samfunnet det befinner seg i. Kan et nytt bygg, og dermed et nytt fysisk rom fungere på samme vis? Med andre ord kan man spørre seg om det eventuelt nye bygget vil ha en performativ funksjon? Med performativitet menes i dette tilfelle å ha en aktiv funksjon som spatial identitetsmarkør for samfunnsaktørene. Hvilken identitet vil det nye bygget markere?

Man kan si at bak enhver spatial konstruksjon foreligger det en tanke eller visjon som i bunn og grunn må ha en historisk eller sosial forankring. Men det nye spatiale perspektivet kan samtidig gjøre en i stand til å se hvordan det sosialt konstruerte *fysiske* rommet påvirker og skaper oss her og nå, og videre; en bevissthet om spatialitet som identitetsmarkør kan også gjøre oss i stand til å se på hvordan man aktivt *her og nå* kan endre eller skape nye rom som vil kunne endre vår oppfatning om oss selv og vår identitet, individuell så vel som kollektiv (Soja, 2000). Man kan også ved hjelp av spatialitet «link the dynamic production and reproduction of (city)space more directly to other familiar and well-studied configurations of social life such as family, the cultural community, the structure of social classes, the marked economy, and the governmental state or polity (Soja, 2000:9).

Rommets trialektikk

Fysisk og sosialt rom kan studeres på minst tre forskjellige måter. Soja navngir disse perspektivene med henholdsvis first-, second-, og thirdspace. Firstspace-perspektivet brukes når man ser på rommet som et sett av «materialized «spatial practices» that work together to produce and reproduce the concrete forms and specific patternings of urbanism as a way of life» (Soja, 2000: 10). Man kan si at gjennom dette perspektivet tas det konkret materialiserte rommet for gitt, og danner grunnlaget for kartlegging av et område, for eksempel et byrom

eller et nabolag). Dette perspektivet har lenge vært det dominerende for å studere og tolke (urbant) rom (Soja, 2000).

Secondspace-perspektivet «becomes more of a mental or ideational field, conceptualized in imagery, reflexive thought, and symbolic representation, a *conceived* space of the imagination” (Soja, 2000: 11). Man kan si at secondspace-perspektivet brukes når man opplever og tar innover seg rommet man *selv* befinner seg i. Denne måten å oppleve rommet på kan sies å være mye mer fleksibel og åpen for fortolkning enn firstspace-perspektivet, som er mye mer strukturert rundt «objektive» vurderingskriterier. Gjennom secondspace kan man si at man blir en mer aktiv deltaker i forståelsen og defineringen av både hvordan rommet er, men også hvordan rommet kan komme til å bli, som blir fokuset i denne oppgaven.

Denne dialektikken mellom det konkrete (firstspace) og det mentale (secondspace) har lenge vært dominerende hva gjelder produksjon og reproduksjon av (urbane) rom (Soja, 2000). Men den samme dialektikken har ifølge Soja visse begrensninger:

Viewed exclusively within the two modes of spatial thinking and epistemology, the spatial specificity of urbanism tends to be reduced to fixed forms, whether micro or macro in scale, that are described and interpreted at the materialized products of what tend to be seen as non-spatial processes: historical, social, political, economic, behavioral, ideological, ecological, and so on. The intrinsic, dynamic, and problematic spatiality of human life is thus significantly muted in its scope reduced to an outcome or product of essentially social action and intention. Only rarely is it recognized as a dynamic process of (social) spatial construction, as a source of explanation in itself (Soja, 2000:11).

Sojas thirdspace-perspektiv åpner opp for at man kan se på spatialitet som den komplekse måten vi faktisk bruker, eller lever i rommet på (Soja, 2000). Man kan sies å være like bundet opp til de fysiske og mentale rommene, gitt oss fra historiske og sosiale prosesser, men at *bruken* av rommet blir det sentrale fokuset. Gjennom dette perspektivet kan man også si at det ligger en erkjennelse av at vår kunnskap om et sted uunngåelig må være ufullstendig ettersom det ikke er mulig å fange opp all historie, alle individers oppfatning av stedet, alle nyanser og så videre. Det som derimot *er* mulig å studere er hvordan man bruker rommet (Soja, 2000).

Gjennom thirdspace-perspektivet utforsker og forklarer man så mye man klarer «choosing those specific examples and instances which most closely reflect our particular objectives and projects for obtaining useful, practical knowledge” (Soja, 2000:12). Man må derfor, så godt man kan og med den kunnskapen som foreligger, fortelle *sin* versjon av objektet som blir studert. Denne teorien er interessant fordi den tilbyr en mer dynamisk måte å forstå våre omgivelser på. Den har potensiale til å endre ens oppfatning av omverden, og i siste instans fungere som et redskap til å forandre identiteten, både til omgivelsene, men også til det iakttagende subjektet. Slikt sett kan denne teorien brukes på et hvert konstruert objekt.

Sojas teorier er nyttige i studiet av Rogaland Teaters sceneskifte-prosjekt fordi både byen og teatret for tiden kan sies å være i en prosess preget av identitetsforandring. Gjennom Sceneskifte forsøker man ikke bare fysisk å flytte virksomheten til et annet sted, men også å forandre vår måte å se og forstå Stavanger og Rogaland Teater på. Som følge av dette kan man bruke både first- second- og thirdspace-perspektivene, for å forstå hvordan identitet skapes og forandres, og hele tiden inngår i en kamp om å få definere rommet og skape nye forståelser og bruk av rommet.

Hva er teater?

Teater kan forstås på ulike måter. Noen vil påstå at teater har eksistert i form av ritualer så lenge mennesker har levd sammen, uten å ha et spesifikt geografisk eller historisk opphav (Brockett & Ball, 2004). Man kan også si at teatrets opphav kan spores tilbake til antikkens Hellas for rundt 2500 år siden da greske medlemmer av bystatene samlet seg til store festivaler på vårparten for å se forestillinger som varte fra soloppgang til solnedgang (Brockett & Ball, 2000).

Det er derfor ikke lett å definere hva som *er* teater. Eric Bentley har forsøkt seg med følgende definisjon: «A performs B for C» (Brockett & Ball, 2004:4). I denne definisjonen kreves det en skuespiller (A) som går inn i en rolle (B) foran et publikum (C). Denne definisjonen er interessant fordi den ikke nødvendigvis krever et fysisk rom. Teatret oppstår der elementene

A, B og C er til stede, enten det er på et busstopp, i en kirke eller i de bygningene som vi i dag kaller for teatre.

Hvilken funksjon fyller så teatret? Er det bare underholdning som tar tankene bort fra hverdagens rutiner, eller kan det være noe mer grunnleggende? Antropologen Victor Turner gir i Richard Schechners *Performance studies – an introduction* (2006) følgende forklaring:

Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual or theatrical performances [...] A performance is a dialectic of “flow,” that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and “reflexivity,” in which the central meanings, values and goals of a culture are seen “in action,” as they shape and explain behavior. A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. We will know one another better by entering one another`s performances and learning their grammars and vocabularies (Turner, 2006: 19).

Man kan med dette si at teatret fungerer som en identitetsmarkør for et samfunn og dets medlemmer. Verdier og holdninger knyttet opp mot samfunnet kommer til uttrykk gjennom teatret. Teater er noe vi mennesker *gjør*: Man spiller teater og man ser på teater – teater kan derfor ses på som et ritual. Gjennom ritualet får religiøse eller sosiale konvensjoner et konkret uttrykk, og slik sett gir individer kollektiv så vel som individuell identitet.

«Dannelsesprosjektet» kan på mange måter forstås som et moderne begrep, men det er gode grunner for å argumentere for at ritualet og teatret alltid har hatt en dannelsesfunksjon selv om innholdet og formen har variert opp gjennom historien. Det vil være et mål i denne oppgaven å belyse hvordan teatrets funksjon har endret seg opp gjennom de siste to hundre årene, og samtidig diskutere hvilke funksjoner teatret vil ha i framtiden.

Kapittel 4:

Metode

Kvalitativ og kvantitativ metode

Innenfor samfunnsvitenskapene har man en rekke ulike redskaper man kan benytte seg av for å framskaffe kunnskap, alt etter hvilke spørsmål man søker svar på. Et fellestrekk hos nær sagt alle samfunnsstudier kan sies å være at man forsøker å belyse eller kartlegge *sosiale fenomener* (Aase & Fossåskaret, 2010). Det sosiale fenomenet man ønsker å belyse kan sies å være retningsgivende for hvilke metodiske grep man velger å ta i bruk. Tradisjonelt sett har man hatt to hovedkategorier av metoder å velge mellom: Kvantitative og kvalitative metoder. Kvantitative metoder brukes når man forsøker å kartlegge et fenomens utbredelse, mens kvalitative metoder brukes for å finne et fenomens meningsinnhold, vesen eller beskaffenhet (Aase & Fossåskaret, 2010).

Denne oppgaven skal i stor grad forsøke å finne meningsinnhold ved å se på hvordan Stavangers industrielle og kulturelle strømningene opp gjennom de siste 200 årene, har påvirket hvordan man forstår og bruker teatret, og hvordan teater har tilpasset seg disse nye forståelsene gjennom nye romlige konstruksjoner og bruk av estetiske virkemidler.

Deduktiv-nomologisk forklaring

«Forklaring» og «forståelse» kan sies å være viktige stikkord når man skal undersøke sosiale fenomener: Hvorfor ønsker man å bygge et nytt teater i Stavanger? Hvorfor akkurat nå? Hvilke intensjoner ligger bak, og hvordan kan man forklare og forstå dem? Hvordan vil et nytt teater påvirke byen og dens innbyggere? Alle disse spørsmålene kan sies å kreve logiske årsakssammenhenger men også meningsforståelser og forståelse av mulige virkninger (Kalleberg, et al., 2010).

Kalleberg et.al. skriver at «en måte å forklare en begivenhet på er å vise at den faller inn i et mønster som har form av en lovmessig sammenheng mellom visse typer begivenheter» (2010:

118). En slik måte å forklare et fenomen på kalles for en deduktiv-nomologisk forklaring (Kalleberg et al., 2010). «Man forklarer en handling ved å vise til en lov som beskriver en lovmessighet i virkeligheten» (Kalleberg et al., 2010: 119). Man kan til en viss grad si at man leter etter den logiske strukturen til et fenomen.

Ved å lete etter årsaken til og funksjonen av «sceneskifte»-prosjektet, tas det derfor utgangspunkt i at det ligger noen foregående hendelser og fenomener til grunn som kan settes i en logisk sammenheng med behovet for et nytt teaterbygg. Denne oppgaven tar som utgangspunkt at bruken av teatret sammenfaller med bruken av byen mer generelt. Slik sett blir både befolkning, næringsliv, infrastruktur og sosiale forhold viktige indikatorer på hvem som oppsøker teatrets tilbud, og hvordan teatret er med på å danne individuell så vel som kollektiv identitet.

Det er et mål i denne oppgaven å se på hvilke eventuelle virkninger et nytt teaterbygg vil kunne få for Stavanger-regionen. Her vil det benyttes eksempler fra dagens kulturliv som utgangspunkt for en drøfting av hvordan Dette vil også forklares ved å sette prosjektet i et historisk perspektiv slik at det kan dannes mer eller mindre logiske slutninger mellom tidligere utvikling, og den utviklingen som kan komme til å finne sted i fremtiden, både for byen generelt og for Rogaland Teater.

En slik metodisk tilnærming kan imidlertid sies å ha sine fallgruver. Er det virkelig mulig å «lovfeste» sosiale fenomener? Mennesker opererer i stor grad som selvstendige individer, og ofte gjør man ting som går på tvers av både det logiske og det normative. Dette gjør det svært vanskelig å være kategorisk når man både skal årsaksforklare eller forutse framtidige hendelser eller fenomener. Kalleberg et al. mener derfor at lovmessigheter i samfunnet sjeldent lar seg avdekke (2010). De foreslår heller at man ser på regelmessigheter eller probabilitet når man skal forsøke å årsaksforklare: Når et fenomen gjentar seg etter en hypotetisk lov mange nok ganger, kan man også legge til grunn at, dersom forholdene ligger til rette, er det *sannsynlig* at fenomenet vil gjenta seg.

Thirdspace som analytisk metode

Denne oppgavens begrepsmessige rammeverk er i stor grad hentet fra Sojas trialektikk mellom first-, second- og thirdspace. Slik sett får man ulike analytiske perspektiver som til sammen er med på å besvare problemstillingen. Firstspace-perspektivet danner grunnlaget for å si noe om det fysiske rommet. Her vil det benyttes historiske gjengivelser, kart og fotografier av hvordan Stavanger og Rogaland Teater har utviklet seg gjennom de siste 200 årene, og vil i hovedsak presenteres og drøftes i kapittel 5 og 6.

Store deler av det historiske materialet vil være hentet fra det nye firebindsverket om Stavanger bys historie som ble utgitt i 2012. Dette materiale er hentet inn av til sammen 6 forskjellige forfattere, satt sammen og bearbeidet av 2 redaktører, og gjennomgått grundig av et redaksjonsråd. Kildematerialet er stort og vil på mange måter dekke den historiske gjennomgangen som vil presenteres i denne oppgaven. I tillegg vil historisk data og analyse som tar for seg byggingen og driften av henholdsvis Stavanger Theater og Rogaland Teater knyttes opp mot den mer generelle samfunnsutviklingen i Stavanger gjennom de siste 200 årene.

Secondspace-perspektivet (kapittel 7) danner grunnlaget for å si noe om det ideologiske og mentale rommet slik det framkommer gjennom representasjoner. I denne oppgaven vil presentasjonen av det forestilte framtidige rommet; det som foreløpig er en idé nedskrevet i et høringsnotat, brukes som kilde til å belyse hvordan Rogaland Teater ser for seg det framtidige rommet i så vel Stavanger som på teatret. Her vil både den skrevne teksten og de grafiske framstillingene brukes i drøftingen.

Det er imidlertid viktig å ta høyde for at et visjonsdokument på mange måter skal «selge» en idé for å vinne aksept og engasjement om prosjektet. Høringsdokumentet er produsert på en kreativ og leken måte og det er på mange måter lett å la seg bli revet med av framtidvisjonene. Det er derfor viktig i drøftingen av dokumentet å skille ut de konkrete tiltakene og målene, fra de mer forførende markedsføringsstrategiene.

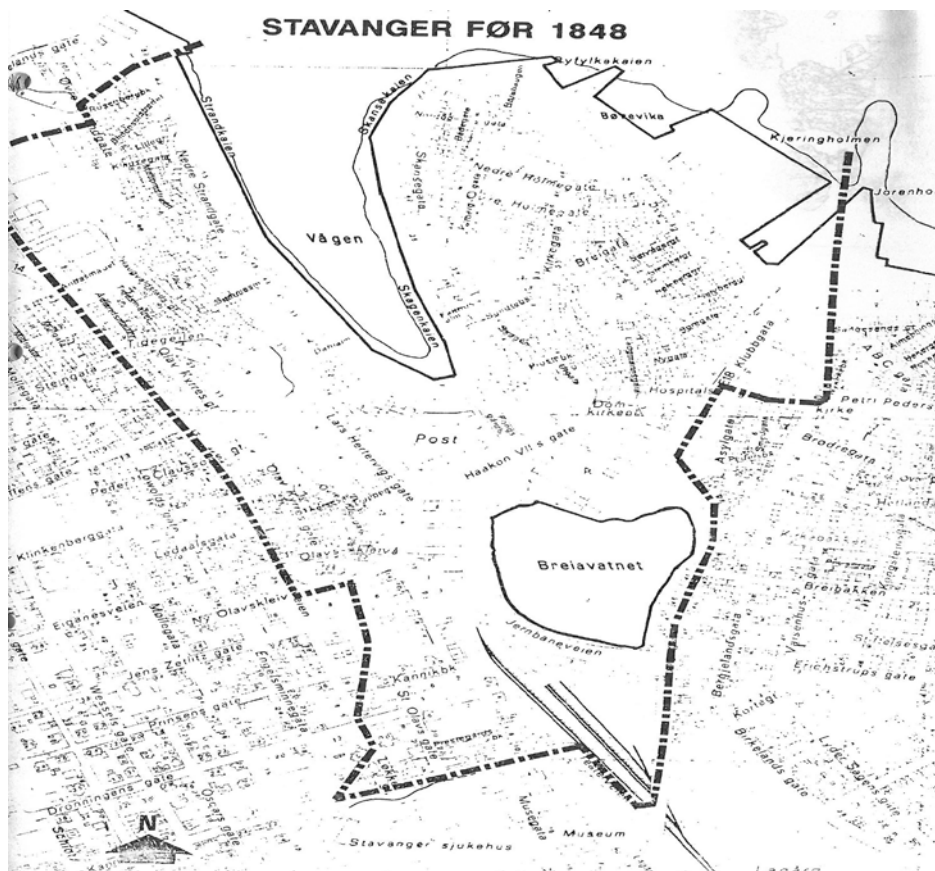
Thirdspace tilsvarer det nye rommet som oppstår på grunnlag av first- og secondspace. Her oppstår det imidlertid en utfordring ettersom det framtidige rommet til Rogaland Teater enda ikke har blitt realisert. Man vet ikke hvordan det til slutt vil komme til å se ut, hvilken funksjon den vil ha, eller hvor i bylandskapet det vil ligge. Slik sett kan man si at det foreløpig ikke eksisterer noe grunnlag for en thirdspace-analyse. Denne utfordringen vil bli løst ved å se på tilsvarende kulturbygg som på mange måter kan sies å ha blitt konstruert etter idéer og visjoner tilsvarende de som former Rogaland Teaters planer. Det nye konserthuset som stod klart høsten 2012 kan i så måte, men kun til en viss grad brukes som eksempel på det rommet som teatret ønsker å skape.

Til denne drøftingen vil det tas utgangspunkt i to ulike produksjoner som ble satt opp på konserthuset høsten 2012. Den ene er en klassisk konsert som ble spilt i Fartein Valen-salen den 11.10. Denne konserten vil brukes som utgangspunkt i en diskusjon av det nye publikummet. Videre vil Rogaland Teaters produksjon «Teaterkonsert Mozart» drøftes med tanke på det nye estetiske uttrykket.

Kapittel 5: Sildebyen (1814-1965)

Framveksten av en moderne industriby (1800-1960)

Ved inngangen til det nittende århundre var Stavanger en forholdsvis liten by selv i norsk sammenheng. Med sine 2466 innbyggere, var byen i 1801 den åttende største i landet (Kallelid, 2012). Den geografiske størrelsen var begrenset til kun 0,3 kvadratkilometer, med «en samling huse som klynget seg mot sjøen» (Norem, 2012:13). Byplanmessig var byen lite regulert, med bygninger plassert i en heller tilfeldig orden. Slik sett skilte Stavanger seg fra en del andre og større byer i Norge hvor det hadde foregått betydelige byplanarbeider helt siden 1600-tallet (Kallelid, 2012).



Figur 5.1: Kart over Stavanger og dens bygrense før 1848

Den opprinnelige bykjernen antas å ha ligget langs Vågen. Bygrensen gikk sør mot området der det nåværende teatret ligger og nordover langs Løkkeveien mot Sandvigen. Det er imidlertid noe uklart hvor den opprinnelige bygrensen mot øst gikk. (Plan- og utviklingsseksjonen, 1990).

Demografisk kan man si at de mest velstående og innflytelsesrike innbyggerne var bosatt rundt Vågen og Torget hvor embetsmenn og kjøpmenn bodde og arbeidet side ved side. Man kan på mange måter si at både makten og pengene var samlet i noen ganske få hus rundt i sentrum. I forstaden langs bygrensen mot øst kunne man finne rundt hundre beboere. Disse arbeidet for det meste inne i byen uten en fast arbeidsgiver, men «solgte arbeidskraften etter hva som bød seg innenfor bygrensen, ikke nødvendigvis fra dag til dag, men avhengig av sesong» (Kallelid, 2012: 15).

Midtpunktet i byen var Domkirken. Kirken inngikk som «en institusjon i den naturlige ordningen av samfunnet. Gjennom gudstjenester, dåp, konfirmasjon og vielse fulgte den innbyggerne gjennom hele livet» (Kallelid, 2012: 101). Rundt kirken kunne man finne de mest sentrale institusjonene som Rådhus, sykehus og skole. Skolen var for det meste forbeholdt de bedrestilte familiene som «ville gi barn og unge (...) den utdanningen de hadde behov for» (Kallelid, 2012: 22).

Stavanger var på begynnelsen av 1800-tallet en forholdsvis isolert by i forhold til resten av landet da det verken fantes regelmessig skipsfart eller jernbane. Det fantes to landeveier som gikk henholdsvis sørover mot Jæren og nordover mot Randaberg. Byen livnærte seg i stor grad av regional handel der bønder fra Ryfylke og Jæren kom inn til Stavanger for å bytte og handle varer. Kun noen få skip deltok i varetransport mellom Vestlandet og Østlandet (Kallelid, 2012). «Forholdene i Stavanger kan oppsummeres med begrepene stabilitet og stillstand. Folketallet lå jevnt på omkring to og et halvt tusen innbyggere, og næringslivet gikk i vante spor» (Kallelid, 2012: 27).

Stavanger på begynnelsen av 1800-tallet kunne i så måte ikke karakteriseres som en by i moderne forstand, men mer som en bygd. Infrastrukturen var lite og dårlig utbygd. Kirken regjerte både religiøst, politisk og kulturelt, og demokratiet var lite utviklet og fundamentert i befolkningen, som for det meste ble styrt fra Danmark. Verdiskapningen kan sies å ha vært liten da eksportnæringen var nærmest ikke-eksisterende, og varehandelen i stor grad var forankret i lokalbefolkningen som byttet varer og tjenester innbyrdes. I 1808 skjedde det imidlertid ting ute på havet som for alvor skulle rive Stavanger ut av sin førmoderne bygdetilværelse: Silden dukket opp igjen.

«Etter å ha vært borte fra de nære sjøområdene utenfor Stavanger siden 1780-årene, dukket vårsilda med ett opp igjen en februar dag i 1808» (Kallelid, 2012: 29). I de første årene gikk fangsten, for det meste til lokalt konsum. Med grunnlovsetableringen i 1814 fikk man derimot nye nasjonale reformer som skulle utvikle og øke den lokale økonomien (www.snl.no, nedlastet: 18.03.13): Kommunene fikk mer lokalt selvstyre og økt frihandel, nedbygging av tollsatser samt utvikling i transportteknologi gjorde det lettere for folk å satse på eksport enn tidligere. (www.snl.no, lastet ned 18.03.13). Med den økte eksporten begynte også den lokale økonomien i Stavanger for alvor å skyte fart. «I 1841 ble det for første gang skipet ut flere sildetønner fra havnen i Stavanger enn fra noen annen norsk by» (Kallelid, 2012: 29).

Sildehandlerne ble på denne måten den dominerende handelsstanden i byen. Denne var i stor grad preget av gründervirksomhet, og innbefattet, direkte og indirekte, en god del av byens befolkning. Man utviklet stadig ny teknologi forbundet med fangst, foredling og transport av sild, men «den viktigste ringvirkningen av sildefangsten for Stavanger var framveksten av en flåte av seilskip (...) Midt på 1800-tallet var Stavanger blitt en ledende sjøfartsby i Norge» (Kallelid, 2012: 44).

Disse nye næringene, med en større grad av frihet fra kirkens og kongens makt, fikk også mulighet til å operere innenfor et nytt kapitalistisk system som på mange måter skilte seg radikalt fra det mer føydale systemet man hadde hatt tidligere. I den nye kapitalistiske strukturen var det større mulighet for økonomisk vekst, og da eksporten av sild nærmest eksploderte fra rundt 1815, førte dette til at byen fikk en større gruppe med bedrestilte

kapitaleiere som både økonomisk og kulturelt skulle markere seg som et nytt borgerskap adskilt fra de fattige arbeiderne som ikke hadde egen kapital.

Som følge av den rivende utviklingen i sildehandelen økte også behovet for ledige arbeidshender. Salting, pakking og utskipping av silda krevde mye arbeidskraft spesielt i vinter- og vårsesongen. Det var først og fremst de nære jordbruksdistriktene som skulle komme til å betjene disse nye arbeidsoppgavene. En konsekvens av dette var at innbyggertallet i Stavanger økte mer enn i noen annen by i Norge mellom 1815 og 1825 (Kallelid, 2012).

Demografisk var fordelingen slik at de mer velstående handels- og embetsmennene, samt håndverkere og andre faglærte var bosatt langs med og rundt Vågen, mens de ufaglærte og fattige arbeiderne var bosatt i de omkringliggende og stadig økende forstedene utenfor bygrensen mot øst. Det var også på østkanten at de fleste tilflyttende arbeiderne bosatte seg. Den massive befolkningsveksten spesielt utenfor bygrensen mot øst skapte sosiale og sanitære forhold som på mange måter kunne minne om slum. Det ble etter hvert ytret behov for at Stavanger måtte ta en større del av ansvaret for å bedre tilstanden til denne delen av befolkningen, som tross alt hadde sine arbeidsplasser innenfor Stavangers bygrenser.

I diskusjoner omkring en eventuell byutvidelse ble det imidlertid uttrykt skepsis av de lokale myndighetene mot å innlemme de fattige forstedene i øst, da man ville unngå en utgiftsøkning for fattigvesenet. Det ble etter hvert et krav fra regjeringen om at de østlige forstedene måtte innlemmes innenfor bygrensen, og i 1848 var utvidelsen et faktum. Deler av Hetland, Bergeland, Kannik ble dermed en del av Stavanger (Plan og utviklingsseksjonen, 1990).



Figur 5.2: Kart over Stavanger og dens bygrense (1848-1866)

Utenfor bygrensen mot vest lå Eiganesmarken som strakk seg til Mosvannet, byens primære drikkevannskilde, og Kalhamaren. Denne delen var ikke særlig bebygd men bestod av gårder, beitemark og «landsteder som familier fra borgerskapet søkte til i helger og ferier» (Kallelid, 2012:217). Etter en større bybrann i 1860 flyttet imidlertid store deler av byens nye borgerskap ut av sentrumssonen, og bosatte seg på disse større tomtene utenfor bygrensen. «De største og mest markante boligene (...) ble oppført i Kongsgata, i Paradis og på Eiganes. Karakteristisk for dem var høy grunnmur, store takutstikk, framheving av gavler og rikt utskårne ornamenter og listverk» Kallelid, 2012: 217).

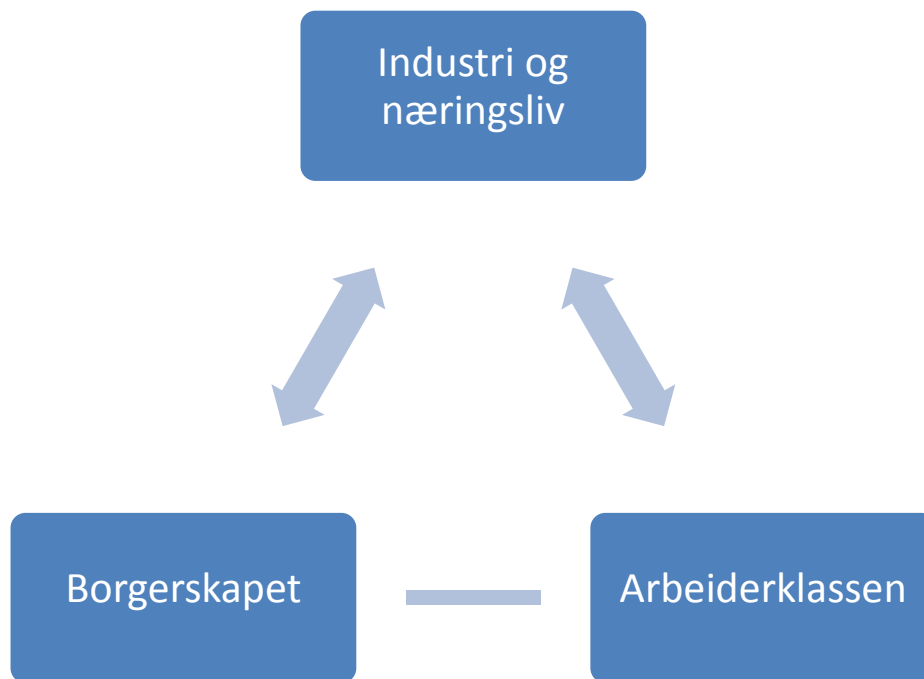
Med større befolkningspress på byens vestsida, ble det i 1866 på ny vedtatt en byutvidelse. Denne gangen ble blant annet Muségata, Storgata og det store Eiganesområdet innlemmet innenfor bygrensene. Eiganes hadde tilhørt byen helt siden 1607, men hadde aldri vært en fullverdig del av den før nå (Kallelid, 1212). Etter en ny byutvidelse i 1878 ble også Lervig og Hillevågsvannet i sør, og Kalhammarvigå i nord innlemmet.

Man kan med utvidelsene i 1848 og 1866 si at byen på mange måter endrer karakter i form av kvantitet - større geografiske områder. Men man kan også si at byen til en viss grad begynner å endre karakter kvalitativt ved at den tidligere så homogene og samlede befolkningen rundt Vågen, begynner å spre seg henholdsvis østover for arbeiderne og vestover for borgerskapet.

Denne geografiske reorganiseringen basert på økonomisk kapital fant sted i flere europeiske byer fra slutten av 1700-tallet og kan ses på som en viktig forutsetning for utviklingen av de moderne byene (Sennett, 1993). Et annet viktig trekk med moderniseringen av byene var at de etter hvert så fraflyttede sentrumsområdet ble fylt opp med nye og større kommersielle aktører basert på internasjonal handel som presset de mindre og mer tradisjonelle butikkene ut.

Ved utflyttingen av de mindre butikkene, hvor handelsmennene tidligere ofte hadde hatt monopol på akkurat sine varer, fikk man et mer liberalt handelsmarked hvor flere aktører kunne konkurrere både om kundegrunnlag og pris (Sennett, 1993). Det nye borgerskapet kan i så måte sies å ha vært mer ustabil enn tidligere: Veien fra rikdom til fattigdom, og omvendt var blitt kortere.

Den industrielle utviklingen i Stavanger i løpet av 1800-tallet skapte på mange måter et større skille i byen, der man fikk geografisk separasjon mellom borgerskapet og arbeiderklassen. Felles for disse klassene kan sies å ha vært at de begge forholdt seg til og var avhengig av industrien som vokste fram langs med sjøkanten.



Figur 5.3: Viser tredelingen mellom henholdsvis industri- og næringssektoren, borgerskapet og arbeiderklassen

De sosiale forholdene var en viktig forskjell mellom den østre og den vestre byutvidelsen. Befolkningen på østsiden manglet både offentlig utdanningstilbud, og levestandarden var betraktelig lavere enn på vestkanten. Kirken som tradisjonelt sett hadde forsørget store deler av befolkningen, hadde på mange måter mistet sin dominans siden midten av 1800-tallet. I likhet med den økonomiske liberaliseringen etter grunnlovsetableringen, ble også religion et mer individuelt anliggende. «Den enkelte ble utfordret til å velge sin tro, og skillet mellom de vakte og «de andre» ble klarere (Kallelid, 2012: 233).

Som en konsekvens av dette dukket det mot slutten av 1800-tallet opp flere institusjoner og organisasjoner på østkanten som knyttet sammen undervisning, sosial, kulturell og religiøs aktivitet bygget på kristne og filantropiske verdier (Kallelid, 2012). En av dem som kan sies å ha vært pådriver for nettopp denne bevegelsen, var presten Lars Oftedal (Kallelid, 2012). I 1874 får han bygget Bethania Forsamlingshus ved Bergeland (Furre, 1990). Dette forsamlingshuset kan sies å ha fått stor betydning for østkantbefolkningen som strømmet til i store flokker:

Vi kjenne historia om dei to opningsfestane: Januar 1875 vart det fyrste byggetrinnet opna – med slik tilstrøyming at det vart kaos. Folk nærast trødde kvarandre ned. Kvinnene kom inn «med sønderrevne Klæder». To tusen var det plass til (...) Men det var for lite – og neste år var neste byggetrinn ferdig – plass til 3500 (Furre, 2012: 20).

Takket være donasjoner av byens lite bemidlede tilhengere, var Bethania gjeldfri allerede ved åpningen. Det samme var tilfelle året etter da andre påbygning fant sted (Kallelid, 2012).

Lars Oftedal var en karismatisk person som evnet å tale «folkets sak». Dette gjorde han svært populær. I tillegg til sin prestegjerning med preken og forkynnelse, drev han voksenopplæring for både kvinner og menn. «Mye av gjennomslagskraften skyldtes at Oftedal kombinerte embetsstatus med folkelig adferd» (Kallelid, 2012: 240). Det kan synes som om den eneste delen av befolkningen som ikke sluttet opp om de mange og fulltallige vekkelsesmøtene, var det nye borgerskapet på vestkanten (Kallelid, 2012).

Bethania stod i en særstilling i Stavanger hva gjelder folkelig oppslutning langt inn i det tyvende århundre. I tillegg til kristelige møter og søndagsskole, var huset vertskap for både politiske møter, konserter, basarer, juletreffester og underholdning (Johnsen et al., 1997). Bethania kan sies å ha vært Stavangers storstue nummer én i alle fall fram til Hotell Atlantic, med Atlantic Hall ble åpnet i 1952 (Omland, 1977).

På vestkanten kan man si at det sosiale engasjementet kom til uttrykk på andre måter enn i øst. Det var få spor etter bedehus og religiøs aktivitet rundt Eiganes, men i stedet skjedde det en rivende utvikling innen folkeopplysningsarbeid i tråd med mer sekulære, humanistiske og borgerlige verdier (Kallelid, 2012). Det ble blant annet etablert flere aviser og man fikk opprettet bibliotek, sykehus og kulturinstitusjoner knyttet til borgerskapets verdier (Kallelid, 2012).

Stavanger Theater

Byggingen av Stavanger Theater (som i dag heter Rogaland Teater) i 1883 kan på mange måter settes i sammenheng med denne utviklingen. Der kirken og kirkens verdier stod i sentrum på østkanten, kan man si at borgerlige og sekulære verdier ble dyrket fram på vestkanten. Rundt 1880-tallet, da Stavanger fortsatt var inne i sin første industrielle ekspansjonsfase både økonomisk, befolkningsmessig og geografisk (Bergsgard, 1983), var det stor teateraktivitet i byen:

Stavangermannen Olaus Olsen hadde slått seg fram som skuespiller og hadde dannet sitt eget teaterselskap, som særlig turnerte mellom Stavanger og byene på Sørlandet (...) Han må ha hatt en betydelig posisjon blant «de konditionerende». Stavanger Amtstidende og Adresseavis, som var byens konservative avis, ga til og med seriøse teateranmeldelser (Bergsgard, 1983:11).

Ved siden av sine egne forestillinger, fikk Olsen oppført en forestilling «af Dilletanter til Indtægt for et vordende Theater» (Bergsgard, 1983:11). Ettersom både Christiania, Bergen og Trondheim hadde fått sine faste teaterhus, var både Olsen og mange av byens ledende menn av den oppfatning at «det kunne være grunn til å aksle seg med de store, også ved å reise byen en teaterbygning» (Bergsgard, 1983:11).

I forkant av byggingen var det imidlertid ikke like stor enighet blant byens representanter verken om det skulle være et teater i byen, eller hvor et eventuelt teater skulle stå. Debatten gikk ivrig i byens aviser (Kallelid, 2012). En av bidragsyterne i denne debatten var kjøpmann Endre Dahl uttalte seg på følgende måte: «I en by som Stavanger, med saa mange religiøse mennesker, vilde det være skadelig for befolkningen at have saadant forlystelsessted; han havde selv seet følgerne af theatrenes virksomhet» (Bergsgard, 1983:14). Det hører også med til den samme historien at Lars Oftedal også var imot byggingen av et teater i byen.

Til tross for disse motforestillingene ble «Stavanger Theaters Interessentselskab» etablert den 4. februar 1881. Det ble av nesten alle kjente navn blant byens handelsstand og intelligensia tegnet aksjer for til sammen 20 000 kroner, og komitéen som fikk i oppgave «at udføre alt

hvað der fornødes til Bygning af et Theater» bestod av sakfører Henrik Finne, fabrikkier L. Houge Thiis og kjøpmann P.V. Rosenkilde. Disse fikk i bunn og grunn fullmakt til å sette i gang byggingen av teatret (Bergsgard, 1983).

I utgangspunktet var teatret tiltenkt å skulle ligge i Bergelandsgaten, ikke langt fra Bethania (Bergsgard, 1983). Senere kom det forslag både om å bygge teatret i Lagårdsveien og på Holmen før man falt ned på Skjævelandsstykket på Kannik. Et av argumentene for dette valget var blant annet hensynet til brannsikkerhet (Bergsgard, 1983). Da beslutningen om bygging var endelig vedtatt ble det tegnet aksjer for til sammen 23 000 kroner, samlet inn penger på basar for til sammen 4500 kroner og tatt opp et lån på 10 000 kroner. Til tross for vedvarende pengemangel og forsinkelse i byggeprosessen, stod Stavanger Theater klart på vårparten i 1883, og i april samme år hadde «Vore Koner» premiere som det første stykket på den nye scenen (Bergsgard, 1983).

Stavanger Theater ble tegnet av arkitekt Hartvig Sverdrup Ehoff som hadde sin arkitektutdannelse fra München. De fleste byggene man finner i dette området på Kannik, som turnhallen, museet og sykehuset, er alle tegnet av Ehoff (Bergsgard, 1983).

Ehoff var en typisk representant for den tyske skole, som var de fleste norske arkitekters bakgrunn på denne tid. Det var historismens – eller stilforvirringens – tid, da arkitektene direkte grep tilbake til arkitekturhistorien, og vi fikk pseudoromansk og pseudogotisk stil – først og fremst til kirker, og pseudorenessanse og pseudobarokk – til profane offentlige og andre representative bygg (Bergsgard, 1983:15).

Stavanger Theater var bygget i en pseudorenessanse-stil med pilastere, kapiteler, buer og gesimser, designet for å gjenskape renessansen med rimeligere midler (Bergsgard, 1983). Selv om teatret ble ansett som et praktbygg, var det bygget i en nøktern stil. Detaljrikdommen fant man først og fremst om hovedinngangen som var vendt mot byen (Bergsgard, 1983).



Figur 5.4.1: Viser Stavanger Theaters fasade fra rundt 1883

Figur 5.4.2: Viser Stavanger Theater fra rundt 1883

I likhet med eksteriøret, var også interiøret preget av en nøkternhet. Teatersalongen hadde plass til 500 publikummere fordelt på to plan. «Sceneavdelingen, skuespillergarderober og andre sekundære rom var meget knapt tilmålt» (Bergsgard, 1983:16).

I oppstarten var det stor interesse for teatret. «Det kulturinteresserte og betalingsdyktige publikummet i byen kunne overvære oppsetninger av Ibsen og Shakespeare, og gamle operetter ble oppført (Kallelid, 2012:327). Driften var for det meste avhengig av den egenkapitalen teatret kunne skaffe gjennom billettsalget (Alsvik, 1983).

I løpet av 1880-årene gikk imidlertid Stavanger gjennom en økonomisk krise (Haaland, 2012). Både handelsfirmaer, små og store bedrifter, banker og forsikringsselskaper gikk over ende, og fikk store konsekvenser for både menn og kvinner, fattige og rike, voksne og barn (Kallelid, 2012; Haaland, 2012). Årsaken til denne krisen kan blant annet sies å være at man i en avgjørende næringsvirksomhet i byen gikk over fra en type teknologi til en annen: Skipsfarten og eksport av sild, som etter hvert hadde blitt Stavangers viktigste industri ble spesielt hardt rammet da man gikk over fra seilskip av tre til propelldrevne dampskip av jern og stål (Kallelid, 2012). Ny teknologi krevde både mer kapital, og nye organisasjonsformer (Kallelid, 2012). Stavanger evnet ikke denne overgangen like godt som utenlandske konkurrenter, og ble raskt akterutseilt (Kallelid, 2012).

Med økonomiske nedgangstider gikk også teaterbesøket kraftig ned (Kallelid, 2012). «Med kraftig reduksjon i inntektene ble aksjekapitalen brukt opp, og teatret var i realiteten konkurs i 1885» (Kallelid, 2012: 327). I 1886 ble siste generalforsamling holdt, og på dette møtet ble det bestemt å overdra teatret til Sparebanken da det ikke lenger kunne betjene gjelden.

I etterkant av konkursen raste debatten i byens offentlighet om nødvendigheten av å ha et «Thalias Tempel» i byen. Frykten var stor for at teatret skulle bygges om til bedehus, og i juli 1889 ble Stavanger Theaterforening stiftet. Det ble på ny samlet inn penger, og året etter ble bygget kjøpt opp av Sparebankens konkursbo for 14 000 kroner, og teatret kunne igjen gjenoppta driften (Kallelid, 2012).

Kultur og underholdning fulgte langt på vei sosiale og økonomiske skiller i befolkningen. «Finkulturen» tilhørte i henhold til normer og tradisjoner det som ble sett på som eliten i bysamfunnet. Kleskode og inngangspenger var i seg selv ekskluderende for flertallet av befolkningen når det ble annonsert for teaterforestillinger, konserter eller kunstutstillinger (Kallelid, 2012: 329).

I tillegg kan man også si at kultur og underholdning i en stor grad også fulgte spatiale og geografiske skillelinjer. Befolkningen på byens østkant trakk for en stor del inn i Bethania og andre bedehus, mens byens elite som hadde flyttet vestover mot Eiganes og Kannik søkte seg

til teatret. Skjæveland hadde da også fått tilnavnet «Stavangers Akropolis» (www.sceneskifte.no, 26.02.13) og skulle etter hvert inkludere blant annet et museum, en turnhall og et sykehus (Bergsgard, 1983).



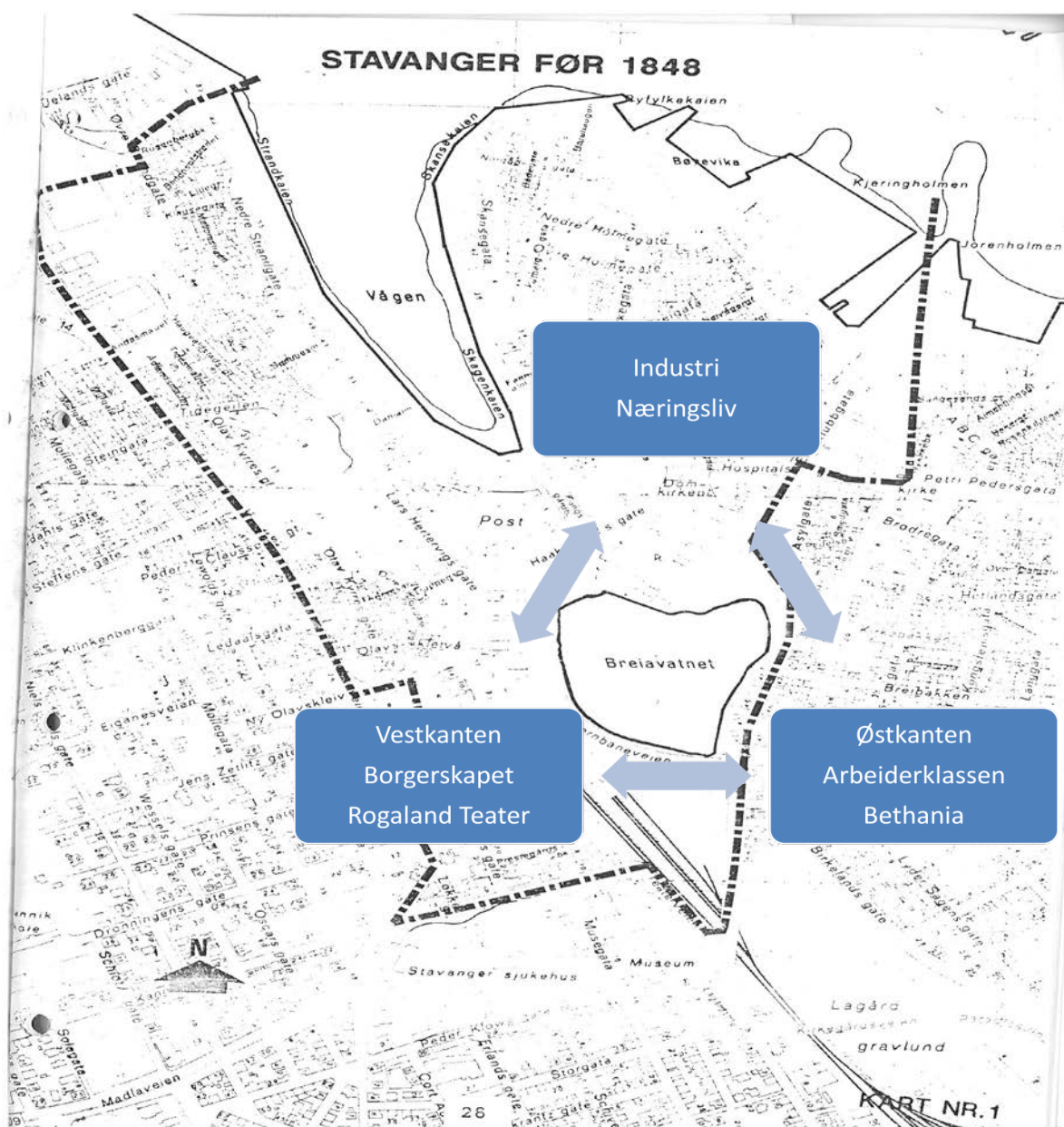
Figur 5.5: I bakgrunnen ser man Stavanger Theater omkranset av Stavanger Museum til venstre og Turnhallen til høyre. I forkanten ser man Jernbanestasjonen. Bildet er tatt i 1893

Fra 1890 ble det på ny gitt forestillinger på teatret «av amatørgrupper, men fortrinnsvis ved danske og norske private turnéselskaper. Repertoaret varierte mellom seriøse skuespill, lystspill, farser, vaudeviller og operetter» (Haaland, 2012:24). I 1899 fikk teatret et tilbygg «For at avhjelpe trengsel» (Bergsgard, 1983: 22). Denne utbyggingen gikk bakover slik at man fikk større plass til dekorasjoner og man fikk i tillegg fire nye skuespillergarderobes (Bergsgard, 1983: 22). Ved inngangen til det tyvende århundre hadde altså teatret, til tross for økonomisk motgang, økt i volum og etablert seg som et kulturelt midtpunkt for byens elite på vestkanten.

Moderniteten

Det som er påfallende med denne utviklingen i Stavanger er at man på den ene siden får et geografisk skille mellom borgerskapet i vest og arbeiderklassen i øst, men man får også nye rom hvor verdier og holdninger fikk komme til uttrykk. Mens østkanten fikk bedehus hvor en mer fristilt og filantropisk kristendom fikk utfolde seg, fikk man på vestkanten bygg som for Stavanger Theater hvor borgerskapets mer sekulære og moderne verdier kom til uttrykk.

Videre kan man se at industrien og kulturlivet skiller lag. Dette var en utvikling som på mange måter gikk på tvers av sosiale lag og posisjoner. Selv om østkanten med blant annet Storhaug var nærmere industrien enn Eiganes og Våland, opplevde nok de fleste innbyggerne i byen at arbeidsplassene befant seg langs vannkanten, mens boliger og kulturtilbud var plassert lengre borte fra kaien. Kartet nedenfor viser hvordan denne utviklingen framstår geografisk. Figuren har blitt lagt oppå kartet med den gamle bygrensen for å vise hvordan byrommet har ekspandert også demografisk og kulturelt:

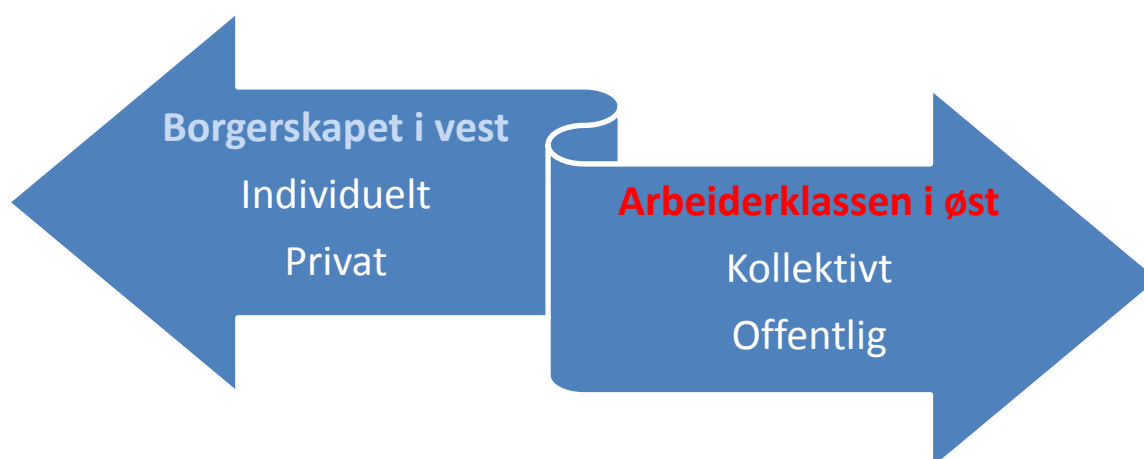


Figur 5.6: Geografisk fordeling av henholdsvis industri/næringsliv langs sjøkanten, borgerskapet på vestkanten og arbeiderklassen i øst.

Finansieringen av henholdsvis Bethania og Stavanger Theater kan på mange måter gi indikasjoner på forskjeller innen økonomisk styring i øst og vest. På vestkanten var det på mange måter det private initiativ som stod i sentrum. Her var eiendommene selveid og privatfinansiert. Det samme gjelder måten man fikk finansiert, bygget og drevet Stavanger Theater som ble opprettet som et aksjeselskap og i stor grad avhengig av billettinntekter og private gaver.

På østkanten var det mer sosial styring og felleskap som var retningsgivende. Her fant man kommunale boliger subsidiert av det offentlige for å gi de fattige tak over hodet. Denne samme organiseringen finner man til en viss grad igjen i bygging og driften av Bethania som for det meste var bygget på dugnad finansiert gjennom et spleiselag av østkantens befolkning.

Framveksten av disse to forskjellige (og konkurrerende) former for økonomisk styring; individuelt og privat versus kollektiv og offentlig, kan på mange måter sies å være et viktig trekk ved framveksten av den moderne industribyen, og kan spesielt gjennom store deler av 1900-tallet sies å ha hatt stor betydning for teatrets organisering og drift. Dette vil drøftes nærmere senere.



Figur 5.7: Viser henholdsvis borgerskapets og arbeiderklassens verdier og økonomiske styring

Den geografiske og demografiske utviklingen i Stavanger gjennom det nittende og store deler av det tjuende århundre kan på mange måter sies å sammenfalle med det Edward Soja beskriver som framveksten av den moderne industribyen (Soja, 2000). Soja bruker spesielt utviklingen i Manchester på slutten av det attende og inn i det nittende århundre som eksempel på denne utviklingen.

Manchester ble i denne perioden dramatisk endret fra å være en liten handelsby med en stor landbruksbefolkning rundt, til å få en sterkt sentralisert industri og arbeiderklasse i bykjernen, og et ekspanderende borgerskap i utkanten som presset bygrensen stadig utover (Soja, 2000). Arbeiderklassen levde under særlig vanskelige kår i bydeler som på mange måter kunne karakteriseres som slum. Soja argumenterer med at de dårlige forholdene for arbeiderklassen ville stimulere til hardt arbeid og assimilering til den borgerlige middelklassen, og samtidig virke skremmende på dem som ikke ville innordne seg etter borgerskapets verdier. Deltagelse i teatret og andre borgerlige kulturinstitusjoner kan i så måte ha vært viktige markører for oppslutning om de moderne borgerlige verdiene.

I Stavanger kunne man også se tendenser til slumdannning på østkanten. Utenom sesongene var det vanskelig for de ufaglærte arbeiderne på østkanten å finne arbeid til å forsørge seg selv og sin familie med det resultat at sykdom og andre helsemessige lidelser skulle bli hverdagen for flere av de aller fattigste (Kallelid, 2012). Opprettelsen av bedehusene og det sosiale og filantropiske arbeidet som ble gjort her kan ses på som et viktig tiltak for å forhindre at den sosiale nøden skulle bli for stor.

Fra 1848 til 1965 fikk Stavanger utvidet sine bygrenser hele seks ganger, både østover og vestover (Plan- og utviklingsseksjonen, 1990). Man kan si at disse byutvidelsene har handlet om å skape mer rom for nye innbyggere og industri, i takt med at den moderne industriens verdier og handlingsrom gradvis har vunnet hegemoni og påvirket den politiske styringen og den generelle diskursen i samfunnet.

I denne sammenheng kan man spørre seg hvilke verdier som lå til grunn for denne spesifikke måten å organisere byen på. Richard Sennett (1993) karakteriserer den tradisjonelle industribyen som et uttrykk for en vestlig modernitetstenkning som i stor grad har vært opptatt med å klassifisere, rasjonalisere og spesialisere. Edward Soja beskriver modernitet på følgende måte:

Modernity as a motive force in societal development arises most generally from ways of thinking and acting that are specifically based on practical consciousness of the contemporary (...) Being Modern, in whatever field of endeavour one chooses, is thus contingent upon a critical awareness of contemporaneity, the “just now» (from the Latin modo), as a source of practical knowledge that can be used to change the world for the better rather than to continue to reinforce and faithfully reproduce the status quo (Soja, 2000: 72)

Modernitet kan derfor ses på som en dynamisk og progressive bevegelse som hele tiden forsøker å justere seg etter tidens og rommets forandringer. Siden renessansen har moderniteten endret karakter flere ganger og man kan finne forskjellige forståelser av hva som kan karakteriseres som moderne (Soja, 2000).

Soja hevder imidlertid at den *faktiske* moderne sosiale revolusjonen skjedde på slutten av 1700-tallet i de amerikanske koloniene og i Frankrike ved etableringen av det liberale demokratiet. Disse revolusjonene gav befolkningen mulighet til å kreve universelle rettigheter til byen, til statsborgerskap og til menneskerettigheter (Soja, 2000). Gjennom disse revolusjonene ble også monarkiets styreform styrtet til fordel for et mer demokratisk og folkevalgt styre.

An establishmentarian and state-centered liberal reformism, now led by scientists and professionals in medicine, engineering, and law, theorized a praxis based on improved public health, moral betterment, and technological innovation (Soja, 2000: 74).

I tillegg til en radikal teknologisk utvikling innen produksjon og industri, fikk man også i løpet av 1800-tallet nye måter å organisere byen på gjennom konstrueringen av “imagined”

territorial cultures” (Soja, 2000: 77). På et lokalt plan kunne denne konstruksjonen framtone seg slik det gjorde i Stavanger med borgerklassen i vest og arbeiderklassen i øst.

Skillet mellom øst og vest kan også ses på som et skille mellom ulike funksjoner i samfunnet. Befolkningen på østkanten var for en stor del ufaglærte kroppsarbeidere som solgte sin arbeidskraft til de store fabrikkene langs bryggekanalen. Befolkningen på vestkanten hadde på mange måter mer strategiske funksjonene, der planleggingen og styringen av byen og næringslivet stod sterkere i fokus.

Ut fra disse ulike funksjonene kan man også si at det oppstod forskjellige kulturer. På østkanten framhevet man behovet for samarbeid for å få løst oppgaver. Slik sett kan man si at den kulturen som vokste fram på for eksempel Bethania la mindre vekt på individualitet, men istedenfor framhevet fellesskapet. Kultur og arbeid gikk for en stor grad inn i en større organisk helhet med både politisk og religiøst arbeid, konserter og annen underholdning, gjerne på en og samme kveld. Bethania kunne i så måte forstås som et flerbrukshus med ulike funksjoner.

På vestkanten kan man si at individet stod mer i fokus. Her fikk man også separate institusjoner som tjente ulike formål i dannelsen av samfunnsborgeren. Man kan imidlertid si at borgerskapets dannelseskultur var bygget opp rundt en forståelsesramme som var hevet over det rent kroppslige arbeidet som arbeiderklassen beskjeftiget seg med. Styringen av byen og næringslivet krevde høy utdanning og en forståelse av samfunnets ulike mekanismer.

Videre kan man si at man innad i borgerskapet hadde to mer eller mindre separate sfærer med næringslivet på den ene siden og kunsten på den andre. Anne-Britt Gran (2004:32) skisserer opp følgende stereotype forestillinger knyttet opp til kunsten og næringslivet.



Figur 5.8: Verdier og holdninger knyttet til det moderne næringsliv og den moderne kunst

Gjennom dette skillet skulle kunsten komme til å bli den moderne industriens motpol (Gran, 2004). Inntreden av kunsten som en egen separat sfære i samfunnet kunne imidlertid også forstås som et resultat av den økte spesialiseringen moderniseringen førte med seg. Kunst må derfor ikke ses på som en motsats til moderniteten som sådan, men snarere som et resultat av, og en motvekt til den type næringsliv som den moderne industrien frambrakte.

Gjennom dette skillet kan man si at næringslivet ble «kunstens hatobjekt nummer én» (Gran & De Paoli, 2005). Likeledes så næringslivet med skepsis på kunstlivets irrasjonalitet, emosjonalitet og mystikk ettersom man ikke så disse egenskapene som anvendbare funksjoner i et næringsliv som i stadig større grad skulle basere sin virksomhet på økonomi og naturvitenskap (Gran, 2004).

Denne dikotomiseringen mellom kunst og næringsliv, kan forstås som en av grunnene til at Stavanger Theater og andre kulturinstitusjoner ble bygget geografisk så langt borte fra industrien som bygrensen tillot – kunsten skulle ikke, både bokstavelig og metaforisk talt,

«forurenses» av industriens og arbeidslivets larmende maskiner og pragmatiske forståelsesrammer. I teatret skulle følelsene, det spektakulære og individuelle få sitt utløp. På den andre siden kan man også si at byggingen av Stavanger Theater *måtte* plasseres helt i ytterkanten av bygrensen da den ikke måtte «forstyrre» næringslivet med sin irrasjonalitet, spontanitet og uforutsigbarhet som ikke hadde noe plass i det moderne arbeidslivet.

Gjennom en slik differensiering har også stereotypiene om «den Andre» blitt en naturlig del av diskursen (Gran & De Paoli, 2004). I løpet av 1700- og 1800-tallet og opp til våre dager har kunsten fått en heller negativt ladet betegnelse av næringslivet da den har blitt forstått som «primitivt» og lite framskrittsrettet, og dermed umoderne. Gjennom et strengt skille mellom kunst og næringsliv kan man si at de to sfærene har utviklet trekk som i større og større grad har differensiert seg selv fra sin motpol (Gran & De Paoli, 2004).

Teatrets funksjon i moderniteten

Der industrien påtvang en objektiv og rasjonell tilnærming til verden – en offentlig fasade, kan man si at det moderne teatrets funksjon skulle være å søke det indre i mennesket. Man skulle bak masken og inn i det psykologiske og emosjonelle som ikke hadde plass i det offentlige rom (Sennett, 1993). Det *autentiske* mennesket var det som kunne uttrykke sine innerste tanker og følelser. Det moderne teatret kan i så måte sies å ha hatt en viktig funksjon ved å trenge bak fasaden og inn i det essensielle. En skuespiller som mestret kunsten å framvise det autentiske har også blitt høyt aktet i det moderne samfunnet.

For å skape den rette «settingen» for det naturlige uttrykket, har det derfor blitt viktig å sette dramaet inn i en realistisk kontekst som publikum kan kjenne seg igjen i. Man har derfor ved framveksten av det moderne teatret på mange måter skjøvet de historiske spillene i bakgrunnen for å bane vei for *samtidsdramatikken*. Denne dramatikken har ikke nødvendigvis for øye å finne universelle erkjennelser av verden uavhengig av tid og rom, men å belyse nåtidige hendelser og fenomener.

Teatermodernistene på slutten av 1800-tallet mente dette best kunne gjøres dersom man brukte en vitenskapelig tilnærming til kunsten. Gjennom logiske og rasjonelle årsakssammenhenger, og en realistisk komposisjon av handling og karakterer kunne man belyse samtidens problemer. Publikum skulle observere handlingen på scenen på samme måte som en vitenskapsmann observerer naturlige objekter og fenomener for å finne ut av dets indre essens (Sennett, 1993). Lyset ble slukket og man fikk et tydelig skille mellom scene og sal.

Henrik Ibsen kan ses på som en representant for denne bevegelsen, som av flere ble sett på som radikale og revolusjonære på slutten av 1800-tallet (Sennett, 1993). Her dukker det imidlertid opp et paradoks: Mens modernitetens kunst skulle virke som en motvekt til industrisamfunnets rasjonalitet og objektivitet, ser man altså på slutten av 1800-tallet at det er nettopp den samme rasjonalitet som på mange måter blir brukt i teaterinstitusjonen.

Man kan også se at selve sceneutformingen blir endret gjennom den realistiske teaterformen. Ettersom publikum på mange måter skal fungere som «observatører» til dramatikken som utspiller seg på scenen, fikk man bygget teatre som hadde klarere skille mellom scene og sal. Man bygget et *proscenium* foran på scenen, og denne skulle fungere som «den fjerde veggen» som publikum kunne se gjennom. Slik sett ble publikum kun til stede på et mentalt plan. Scenens konstruksjon ekskluderer publikum fra direkte deltagelse – man skulle kun delta gjennom sin kreative og mentale innlevelse.

Da Stavanger Theater ble bygget i 1883 ble det konstruert som et typisk titteskapsteater med *proscenium*, og et klart skille mellom scene og sal. Bygget kunne i så måte forstås som et tidsriktig bygg i tråd med datiden seneste utvikling innen det moderne teatrets estetikk. Nedenfor er et bilde av Scenen og salen i Stavanger Theater fra rundt 1914. Foran på scenen ser man *prosceniet* som rammer inn, og skaper et skille mellom scene og sal.



Figur 5.9: Stavanger Theaters interiør fra rundt starten av 1900-tallet

Spillestilen endret seg radikalt i denne perioden. Der man tidligere hadde hatt en deklamatorisk framførelse av teksten, med skuespilleren plassert foran på scenen hele tiden tilknyttet publikum, skulle nå teatret lukke seg om seg selv (Sennett, 1993). Handlingen skulle foregå i et mer lukket univers der publikummet ikke skulle være til stede som sådan. Denne teaterformen blir av Gran karakterisert som «teatralitetens fall i teatret» (Gran, 1997): Ettersom karakterene ikke skulle utspilles, men «leves» på scenen, var det om å gjøre for dramatikerne, regissørene og skuespillerne å lage handlinger og karakterer så naturlige, realistiske og autentiske som mulig.

Man kan på mange måter si at det naturalistiske/realistiske teatret var opptatt av borgerskapets forståelse av verden. Det var da også borgerskapet som på mange måter hadde oppnådd dominans i den økonomiske, kulturelle og ideologiske diskursen i de moderne europeiske byene på slutten av 1800-tallet. Som redegjort for tidligere hadde borgerskapet fra midten av 1800-tallet vokst både politisk, kulturelt og økonomisk spesielt etter at Norge fikk sin selvstendighet fra Danmark i 1814. De hadde etter hvert bygget ut sitt eget område på byens vestkant, og det var blitt etablert en rekke kulturelle institusjoner i tråd med sekulære borgerlige verdier. Byggingen av Stavanger Theater kan i så måte ses på som en del av denne utviklingen.

Framveksten av den moderne velferdsstaten

I de første årene etter andre verdenskrig, fortsatte befolkningsveksten i Stavanger slik den hadde gjort før krigen brøt ut. På grunn av plassmangel i selve kommunen, var det derfor flere og flere privatpersoner, samt en del av industrien, som etablerte seg utenfor den eksisterende byggen. På ny meldte behovet seg for en byutvidelse. Fra 1953 ble Stavanger arbeidsgård, Saxemyrå og Schancheholen innlemmet under Stavanger kommune (Haaland, 2012).

Arbeiderpartiet hadde makten de to første tiårene av etterkrigstiden, og statlige ordninger reduserte lønnsforskjellene mellom industriarbeidere og funksjonærer (Haaland, 2012). Den offentlige kommunestyringen kom igjen sterkere på banen etter å ha vært nokså passiv i mellomkrigsårene. Dette førte til flere sosiale ordninger og ytinger; velferdsstaten var på frammarsj i Stavanger (Haaland, 2012). Generelt økte Stavangerbefolkningens levestandard radikalt i løpet av 1950- og 60-årene. Økt strømforsyning og lettere tilgang til husholdningsartikler gjorde livet enklere for de fleste som i tillegg fikk kortere arbeidstider og lengre ferier (Haaland, 2012).

Samtidig pågikk det et moderniseringsprosjekt av byen som med tiden hadde blitt alderdommelig og vanskelig framkommelig (Haaland, 2012). Dette hadde vært på dagsorden tidligere i forbindelse med en byplankonkurranse i 1917, men prosjektet fikk en brå stopp som følge av den økonomiske nedgangen i mellomkrigsårene og andre verdenskrigs utbrudd. De nye planene gikk i stor grad ut på å rive Stavanger sentrums trehusbebyggelse til fordel for mer monumentale og funksjonalistiske bygg i tråd med nye arkitektoniske strømninger. Disse planene ble derimot kun delvis gjennomført da det ville blitt for kostbart å gjennomføre planen til fulle (Haaland, 2012).

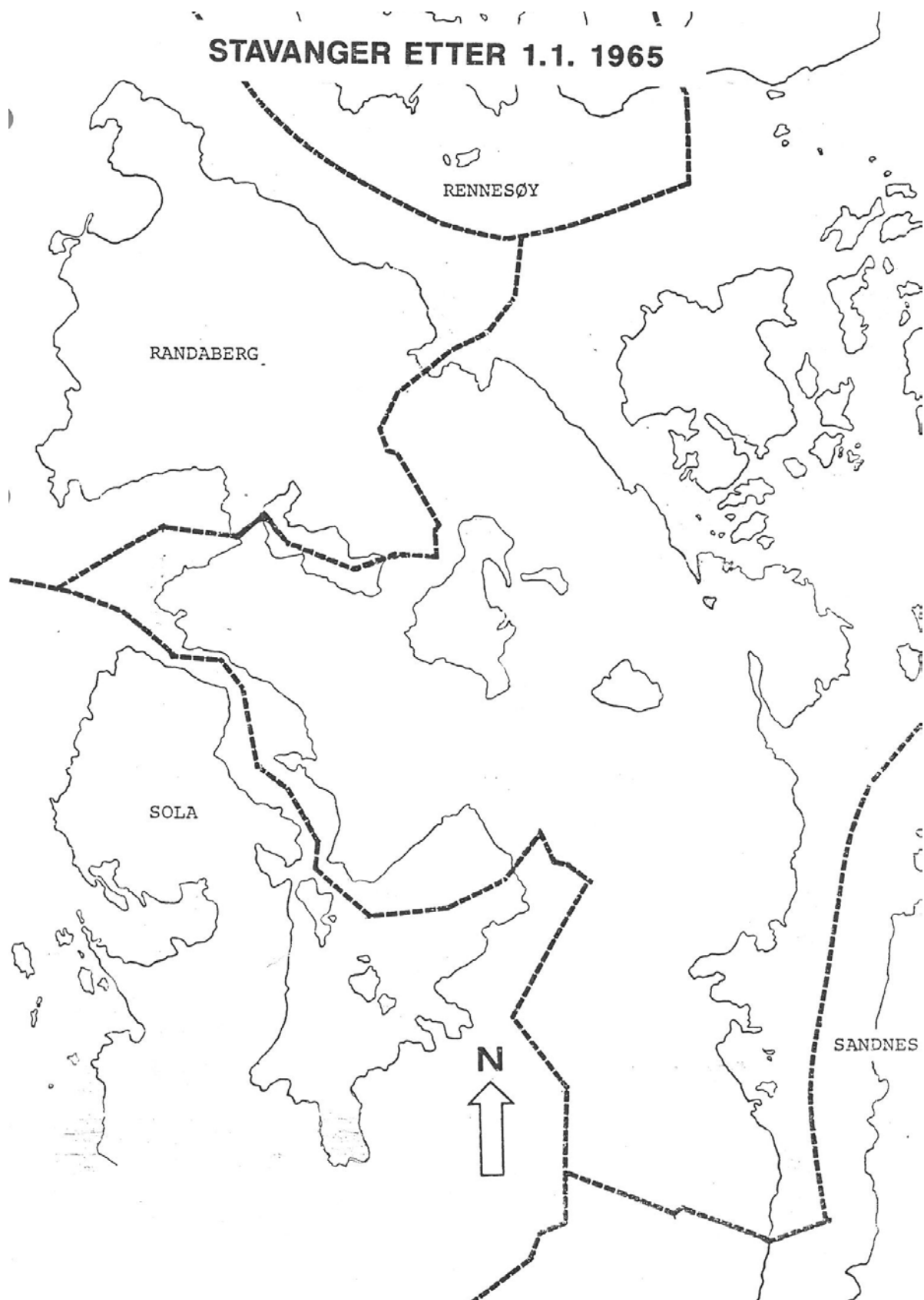
De delene av sentrum som imidlertid fikk et arkitektonisk «løft» var Klubbgata – Verkgata og Vågen – Olavskleiva. Disse nye byggene skulle komme til å huse både banker og forsikringsselskaper i tillegg til avisredaksjon og varemagasin (Haaland, 2012). Man kan med dette si at sentrumssonen av Stavanger på 60-tallet var i ferd med å bevege seg bort fra den nokså rendyrkede industrinæringen, mot en mer serviceorientert næring.

Arbeidet med å sanere og fornye byrommet skapte i stor grad nye arbeidsplasser for kommunens tekniske etat som i de fleste andre byene i Norge. De kommunale arbeiderne var den største posten i Stavanger og gav store utgifter for byens budsjett. Generelt kan man si at de fleste avdelinger av ingeniørstanden havnet under kommunal kontroll, noe som økte de offentlige og kommunale utgiftene ytterligere. I tillegg ble havnevesenet og lufttrafikken kraftig utbygd i løpet av de første par tiårene etter andre verdenskrig (Haaland, 2012).

Alt i alt kunne det i tidlig etterkrigstid synes som om framtiden var lys i Stavanger. Stadige moderniseringer og økonomisk vekst skapte optimisme i byen, men på slutten av 1960- og utover 1970-årene skulle denne optimismen snu ved at blant annet skipsindustrien igjen begynte å bli utkonkurrert av utenlandske aktører. Usikkerheten var også stor i hermetikkindustrien ved at forbruket på hermetisk mat avtok da kjøleskapet ble allemannseie (Roalkvam & Gjerde, 2012).

Fra 60-tallet og fram mot våre dager kan man på mange måter si at den tradisjonelle industrien sentrert langs Vågen og østover mot Lervik sakte men sikkert har blitt oppløst. Rundt 1980 hadde hermetikkindustrien nesten helt forsvunnet i Stavanger som i landet for øvrig. I dragsuget slet også andre industrier som direkte og indirekte hadde støttet opp om hermetikkindustrien (Roalkvam, 2012). Byen var på mange måter i en industriell krise som også må ha fortonet seg som en urban krise.

Økonomiske nedgangstider, behovet for en mer effektiv og helhetlig regionalplanlegging av offentlige oppgaver kan derfor ses på som noen av årsakene til at man i 1965 fikk i stand en større kommunesammenslåing hvor store deler av Hetland, Madla og Stavanger ble slått sammen til en storkommune som skulle gå under navnet Stavanger. Kommunen hadde fått flere nye innbyggere og et betydelig større areal til å utvikle seg på (Roalkvam & Gjerde, 2012).



Figur 5.10: Kart over Stavanger med den nye bygrensen fra 1965

Teatret under offentlig styring

I likhet med Stavanger by, gjennomgikk også teaterbygningen på Kannik en transformasjon i løpet av de første årene etter krigen. I mai 1947 gikk Stavanger Theaterbygning og Stavanger Theaterforening inn for på ny å danne et fast teater i byen, og bare en måned senere ble Rogaland Teater AS stiftet. Den første oppgaven for det nye teatret var å pusse opp den etter hvert så nedslitte og gamle bygningsmassen. Dette arbeidet skulle imidlertid ikke komme i gang før i 1951 (Bergsgard, 1983).

I første omgang ble publikumsforholdene forbedret ved at hovedinngangspartiet ble innlemmet i foajéen, og den nye og mer beskjedne hovedinngangen ble flyttet til den vestvendte fasaden slik vi kjenner den i dag. I 1959 ble galleriet ombygget for å gi bedre siktforhold. Samtidig ble antall sitteplasser redusert fra rundt 500 til rundt 370 (Bergsgard, 1983).

Oppgradering av bygningsmassen til tross, Rogaland Teater var et lite teater, og økonomien var til tider kritisk dårlig, og teatersjefene ble hyppig skiftet ut (Roalkvam & Gjerde, 2012). Men i denne nye fasen av teatrets historie kan man også for første gang se at staten kom mer aktivt på banen hva gjaldt økonomiske bidrag (Alsvik, 1983). For sesongen 1948/49 ble Rogaland Teater tildelt 10 000 kroner: Et beskjedent, men dog symbolsk bidrag som markerte slutten på en lang periode med ren privat drift, og begynnelsen på en ny epoke i teatrets liv som skulle innebære en stadig større økonomisk styring fra det offentlige.

I 1966 ble teatret fullfinansiert av det offentlige ved at 50 % av utgiftene skulle bli dekket av staten, og de resterende 50 % skulle deles mellom henholdsvis Stavanger kommune med 70 % og Rogaland fylke med 30 % (Alsvik, 1983). I 1972 kom også teatret under det offentliges eie, noe som innebar at de private representantene forsvant (Alsvik, 1983).

Kulturlivet innenfor velferdsstaten skulle innebære at det offentlige, enten det var i nasjonal eller kommunal regi, i økende grad skulle arbeide for å demokratisere kulturlivet blant annet

for å bryte ned barrierene mellom ulike sosiale grupper (Stavanger kommune, 2010). Kulturen bar derfor preg av

et aktivt offentlig engasjement [der] kulturpolitikken [var] en integrert del av velferdspolitikken med en forvaltningssektor der både kulturpolitikere, kulturbyråkrater, kulturforvalterprofesjoner, kulturarbeidere, kunstnere og ulike institusjoner og organer innen musikk, scenekunst, film, bildekunst, arkitektur, design, kunsthåndverk, litteratur, arkiv, bibliotek, museum og språk hadde innflytelse på det som skjedde (Grund, 2008:22-23)

Ettersom faglige aktører fikk innpass og innflytelse på den offentlige kulturforvaltningen, fikk man kulturinstitusjoner som i stor grad fikk operere ut fra kunstens egen logikk – en logikk som på mange måter brøt med næringslivets rasjonale. Slik sett forble kunsten og næringslivet «to motpoler med helt ulike ideologier, verdier, forestillinger og handlinger» (Gran, 2004: 31).

Kapittel 6: Framveksten av oljebyen (1965-2013)

Fra sentralisert til desentralisert industri

I 1965, samme år som den nye storkommunen ble etablert, utlyste industridepartementet 278 blokker for oljeutvinning i Nordsjøen (Roalkvam & Gjerde, 2012). Bakgrunnen for denne utlysningen var de store funnene som var blitt gjort i Nederland noen år tidligere. Disse funnene gjorde at man ville undersøke om det kunne finnes tilsvarende mengder av olje og gass innenfor den norske sokkelen. En rekke utenlandske selskaper fikk oppdragene med å lete etter oljen og gassen, da de norske interessene ikke hadde den nødvendige kompetansen til å gjennomføre arbeidet (Roalkvam & Gjerde, 2012).

Som følge av pålegget om å opprette norske datterselskaper, ble det utover 1960-tallet etablert flere oljebaser i Stavanger. I utgangspunktet kunne hele sørvest-landet være aktuelle for disse basene, men tilgjengeligheten til den snø- og tåkefrie Sola Flyplass må kunne ses på en avgjørende faktor for at nettopp Stavanger raskt ble den dominerende byen for de ulike selskaperes valg av plassering (Roalkvam & Gjerde, 2012).

Med den nye oljeindustrien oppstod også behovet for flere boliger til å huse de mange norske og utenlandske arbeiderne som utover 60-årene strømmet til byen. Stavangers tidligere ordfører Arne Rettedal blir i så måte ansett som en viktig aktør for å ha lagt til rette for at denne boligutbyggelsen skjedde på en uvanlig rask og effektiv måte. (Roalkvam & Gjerde, 2012). Stavanger var med dette igjen i ferd med å transformere seg, denne gangen fra hermetikkby til oljeby. I 1972 vedtok stortinget å opprette Statoil og Oljedirektoratet, og å legge dem til Stavanger. Med denne beslutningen endte Stavanger opp med å bli landets oljehovedstad (Roalkvam & Gjerde, 2012).

Selv om en del av den tradisjonelle hermetikkindustrien hadde vist svakhetstegn allerede før de massive oljefunnene i Nordsjøen, er det også mulig å forstå oljen som en av årsakene til at

den gamle industrien mistet fotfeste i byen. Ny industri krevde ny teknologi og andre næringer som kunne støtte opp om «oljå». Denne nye industrien presset samtidig lønningene oppover og de andre industriene slet med å tiltrekke seg arbeidskraft.

Samtidig som at den tradisjonelle industrien ble bygget ned i sentrumsområdene, fikk man i løpet av 1970-årene nærmest en eksplosiv næringsutbygging på Forus-området ca. en mil sør for Stavanger sentrum. Da motorveien gradvis ble ferdig utbygget utover 70-årene, hadde man sikret en effektiv transport-åre fra sentrum og ut til storkommunen. (Roalkvam, 2012). Rask forflytning av arbeidskraft fra hele Stavangerområdet gjorde det både lønnsomt og tiltrekkende å etablere næringsvirksomhet i dette store og flate området på Forus.

Med opprettelsen av Helikopter Service AS i 1972 har det gått slag i slag med den ene bedriftsetableringen etter den andre. I 2010 var det over 1000 virksomheter på det 6500 dekar store området. (Roalkvam, 2012). Selv om flere oljeselskaper og andre oljerelaterte næringer også holder til i Stavanger sentrum, kan man på mange måter si at Forus har tatt over rollen som byens «arbeidsplass». Rundt 35 000 innbyggere i Stavangerregionen arbeider i dag på Forus. Hillevåg og Mariero har også hatt en vekst i næringsvirksomhet i løpet av 2000-tallet (Roalkvam, 2012).

Parallelt med utbyggingen av Forus som det nye industriområdet fikk man i løpet av 1970-årene en større grad av boligbygging preget av «sosial funksjonalisme» og feltutbygging. I tråd med moderne byplanlegging skulle man skille mellom de områdene som man bodde i fra de områdene som man arbeidet i, og samtidig legge til rette for områder til rekreasjon og transport. Denne utviklingen skapte flere nye bydeler i Stavanger, slik som Hundvåg, Stokka, Tasta, Tjensvoll, Madlasund, Sunde/Kvernevik, Kristianslyst/Mariero, Hinna og Gausel/Godeset/Jåtta (Roalkvam & Gjerde, 2012: 174). Disse bydelene bestod for det meste av privatboliger, skoler og offentlige tilbud. Som følge av denne nye planleggingen, kombinert med offentlige tilskuddsordninger, skjøt boligbyggingen i været i løpet av 1970- og 80-årene (Roalkvam, 2012).

Det er imidlertid interessant med disse nye boligområdene at byen begynte å anta en annen form enn tidligere. Der man tidligere hadde utvidet byen fra sentrum, opprettet man nå egne «byområder» som geografisk var relativt adskilt fra sentrum, men som allikevel hadde de fleste fasiliteter som byen kunne by på - butikker, skoler, helsestasjoner og så videre. Gjennom denne endringen, kombinert med en utflytting av industri, mistet sentrum mye av sin tidligere funksjon som byens naturlige samlingsområde.

Som følge av gode jobbmuligheter har oljeindustrien ført til at stadig flere, fra både inn- og utland har bosatt seg i Stavangerregionen. Fra 1960 til 2010 har Stavangerregionens befolkning økt med hele 132,7 prosent fra 85 017 til 197 852 innbyggere (Roalkvam, 2012). Som følge av denne kraftige veksten oppstod det i løpet av 2000-årene et behov for å gå bort fra etterkrigstidens feltutbygginger, og istedenfor gå inn for å bruke den eksisterende bebyggelsen på mer effektiv måte. Mer eller mindre forlatte industriområder spesielt på østkanten, men også deler av vestkanten har blant annet blitt ombygget til boligområder.

Intensjonene fra de kommunale myndighetene har vært å skape en variert boligstruktur slik at folk med ulike inntekter skal kunne bo i sentrum. Til en viss grad har man fått til dette ved en stor utbygging av store, tette og høye boligkomplekser med trange leiligheter i området fra Strømsteinen/Badedammen og Lervik, mens man har sett framveksten av større og dyrere blokkleiligheter i området rundt Gamle Stavanger og Bjergsted (Roalkvam, 2012).

Fra offentlig til privat initiativ

Til tross for en rekke mottiltak fra de offentlige myndighetene, fikk man i løpet av 1970-årene på mange måter en stagnasjon av den tradisjonelle velferdsøkonomien som hadde vokst fram spesielt etter andre verdenskrig. Denne økonomien kan sies å ha vært avhengig av den type sentralisert industri som hermetikkindustrien representerte i Stavanger.

Desentraliseringen av industrien, som fant sted i de fleste land i den vestlige verden i 60- og 70-årene, kan derfor ses på som en av årsakene til at man i flere land i løpet av 70-årene fikk

et høyere offentlig utgifts- enn inntektsnivå (Cochrane, 2007). I første omgang ble dette forsøkt løst ved at de nasjonale myndighetene økte skattene og avgiftene. Dette skapte i sin tur noe som etter hvert skulle komme til å skape debatt om hele velferdssystemets oppbygging.

Fra den politiske venstresiden ble velferdsstaten angrepet fordi den skapte en form for sosial kontroll som verken utfordret de sosiale klasseskillene eller skapte reformer for å redusere fattigdom. Fra høyresiden ble den angrepet fordi den stadig høyere offentlige skattesatsen gjorde det vanskelig for bedrifter og industri å opprettholde en effektiv og lønnsom drift. (Cochrane, 2007). Med andre ord kan man si at motivet for reformer var forskjellige i de to leirene: Mens høyresiden ønsket seg reformer for å sikre seg en friere økonomisk vekst i næringslivet gjennom en nedbygging av velferdsstaten, ønsket venstresiden seg reformer innad i velferdsstaten for å sikre større slagkraft i kampen for sosial utjevning.

Internasjonalt skulle denne nye retningen få sitt mest markante uttrykk på 1980-tallet da mer konservative politiske krefter med Margareth Thatcher og Ronald Reagan i spissen overtok den makten i henholdsvis Storbritannia og USA. Målet deres var å bygge en global serviceorientert økonomi (Cochrane, 2007). For å få til dette måtte byene omorganiseres for å øke mobiliteten. Dette ble gjort ved å dekonstruere det spatiale grunnlaget for populasjonen og de økonomiske aktivitetene. Man anså den tradisjonelle industribyen som et hinder for økonomisk vekst da den kun hadde som mål å sikre de gamle arbeidsplassene uten å ta hensyn til behovet for omstrukturering og fleksibilitet.

One of the key messages of the new urban policy was that cities needed to help themselves, to show that they could work in partnership with the private sector, to compete for investment from businesses by creating the «right sort» of local environment (Cochrane, 2007:90)

Lokale myndigheter kunne ikke lenger begrense sin virksomhet til kun å yte sosiale tjenester, håndtere arbeidsløshet og så videre. Dersom man skulle sikre disse tjenestene, var det nødvendig å bli mer aktiv i den verdiskapende virksomheten (Cochrane, 2007). For å få til

dette ble de offentlige myndighetene på mange måter nødt til å øke samarbeidet med det private næringslivet.

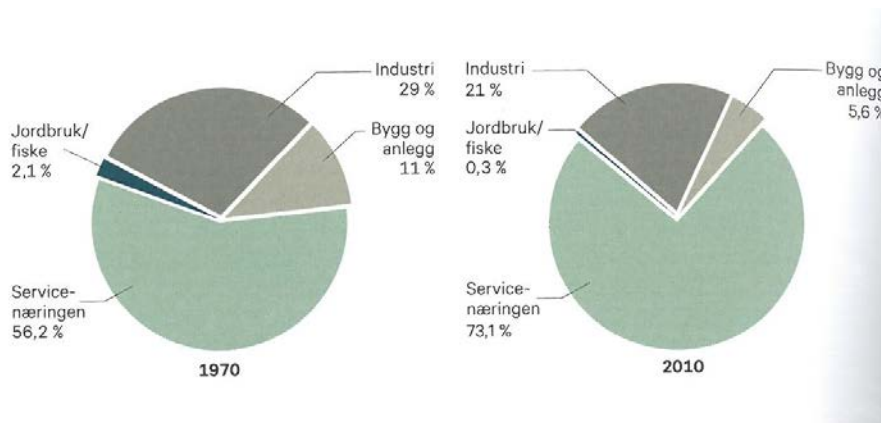
Private initiative was seen as the answer to a range of social and – above all – economic problems, and the state was seen as the barrier. At the core of this analysis was the view that welfare could only be delivered through economic success. The role of urban policy was to assist with wealth creation and emphasis was placed on the (re)creation of markets in inner urban areas – making those areas work productively again as source of profitable production (Cochrane, 2007: 89).

I Stavanger var det nettopp denne nedbyggingen av den tradisjonelle industrien i sentrumsområdene, kombinert med en oppbygging av en ny type serviceindustri på de nye områdene på Forus som fant sted fra rundt 1970- og inn på 80-tallet. Slik sett kan man si at utviklingen i de større vestlige økonomiene til Storbritannia og USA også fikk en parallell i Norge og Stavanger.

Den nye oljeindustrien, påvirket av globale konjekturer kan sies å ha vært en viktig pådriver i nettopp denne prosessen. Integrasjonen av oljeindustrien i den internasjonale økonomien førte ifølge Francis Sejersted til en vidstrakt privatisering som på mange måter gradvis skulle komme til å redusere velferdsstatens dominans og handlingsgrunnlag (Sejersted, 1994). Slik sett kan man si at Stavanger, som Norges oljehovedstad har havnet i en nasjonal særstilling med tanke på den nye økonomiske diskursen som vokste fram i løpet av 1980-tallet.

Den nye servicenæringen

Den moderne industrien var i stor grad produktorientert og økonomien kan på mange måter sies å ha hatt fokus på å dekke befolkningens materielle behov som energi, telefoner, tekstiler, biler, verktøy og for Stavangers del: Hermetikk (Gran & De Paoli, 2005). Selv om oljen på mange måter kan regnes som en primærnæring på lik linje med silden, har Stavanger i løpet av perioden 1970-2010 redusert andel arbeidstakere innenfor industrien med 8 %, mens andelen som jobber innenfor servicenæringen har økt med 16,9 %:



Figur 6.1: Sysselsetningsutvikling i stavanger i 1970 og 2010 (Gjerde, 2012: 348)

Det som kan sies å skille servicenæringene fra den tradisjonelle industrien er hvordan de to næringene generer profitt:

For råvarebaserte næringer som energi og skog [vil det] være råvaretilgangen og råvareprisene som påvirker hvor mye penger bedriften tjener. Jo lavere pris bedriften betaler for råvarene, jo mer penger tjener bedriften. For tjenesterelaterte næringer vil ikke nødvendigvis utgiftsnivået påvirke lønnsomheten så mye som for råvarebaserte næringer. Her vil bedriftenes evne til å yte service til kundene være viktig, liksom immaterielle eller opplevelsesorienterte egenskaper knyttet til merkevaren (Gran & De Paoli, 2005: 63).

Som følge av servicebyens fremvekst har man også fått et større fokus på merkevarebygging og markedsføring. Det viktigste med service og tjenester er at «den produseres og leveres av mennesker. Tjenester er menneskeintensive og inneholder i større grad enn produkter møter mellom mennesker» (Gran & De Paoli, 2005: 66). Dette har igjen gjort det avgjørende for bedrifter og organisasjoner å innhente den rette kunnskapen og kompetansen for å kunne tilby kundene de beste produktene og tjenestene (Gran & De Paoli, 2005).

Med overgangen fra den tradisjonelle produktorienterte industrien som hermetikkindustrien, til en mer serviceorientert industri har man også flyttet verdien fra selve produktet til opplevelsen. Sagt på en annen måte skjer verdiskapningen nå mye mer på et immaterielt plan, der den tidligere lå på et materielt.

Nye identitetsforståelser

På samme måte som bedrifter har fått øynene opp for viktigheten av et salgbart «image» og dermed har innarbeidet en større vekt på merkevarebygging i sine virksomheter, har også den mer individuelle identitetsforståelsen endret seg fra et indre til et mer ytre anliggende (Gran, 2004). Anne-Britt Gran karakteriserer denne prosessen som en utvikling fra en autentisk til en iscenesatt identitetsforståelse.

Der man under den tidligere industrien oppfattet identitet som noe essensielt og medfødt hvor man så å si måtte inn i seg selv for å finne «kjernen», fikk man spesielt på 80-tallet en forståelse av identitet som noe ekstrovert – man skaper og spiller identiteter i samspill med omverdenen. Slik sett kunne identiteten endres og skiftes ut i ulike sammenhenger og kontekster (Gran, 2004). I den nye identitetsforståelsen kunne et individ forstås ut fra en mer dynamisk forståelsesramme der det sosiale og kulturelle spiller vel så mye inn i formingen av individer som det biologiske.

Denne utviklingen som skjedde både inne samfunnsfag- og humaniorafeltet har fått betegnelsen dekonstruksjonisme eller poststrukturalisme, og fikk sin teoretiske formulering blant annet gjennom den franske filosofen Jacques Derridas kritikk av «den metafysiske identitetsfilosofien der identitet ble betraktet som opprinnelig, primær og forskjellsløs» (Gran, 2004: 48).

På mange måter kan man si at denne nye tenkningen innen de samfunnsvitenskapelige og humanistiske fagene spesielt etter krigen også har satt sitt preg på hvordan man forstår og bruker det sosiale og offentlige rom. Ettersom identitetsbegrepet i større grad begynte å knyttes til kultur enn til biologi, kan man også si at dette fikk konsekvenser for hvordan man formet samfunnet generelt, og byer spesielt.

Utover 1960- og 70-årene fikk man i Stavanger, i likhet med andre europeiske og amerikanske byer et sterkere fokus på kultur (Cochrane 2004, Roalkvam 2012). Politikere fikk øynene opp for at kulturen var en like så viktig del av samfunnsutviklingen som å sikre boliger, skoler og arbeidsplasser (Roalkvam, 2012). Denne utviklingen kan også ses på som en strategi for å gi byene en ny funksjon etter at industrien hadde blitt lagt ned eller desentralisert.

Samtidig med den kvantitative økningen i kulturtilbud skjedde det også en utviding og demokratisering av kulturbegrepet noe som førte til at det ble skapt et større engasjement for at flere av byens innbyggere skulle få ta del i de ulike kulturtilbudene. I denne forbindelse var Stavanger tidlig ute, og i 1964 ble det første kulturutvalget i landet opprettet. Dette utvalget fikk i oppgave å forvalte de ulike kulturtilbudene på en best mulig måte. Store deler av Stavangers økende kulturbudsjett gikk med på å finansiere de eksisterende institusjonene, noe som etter hvert skulle komme Rogaland Teater til gode (Roalkvam, 2012).

Gjennom de siste 30 årene har man sett forskjellige forsøk på å sette kulturen i sentrum både bokstavelig og metaforisk talt. Man har sett med bekymring på at Stavanger er i ferd med å utvikle seg til å bli et kaldt teknokrati for oljebransjen. Som en motvekt til dette ville man både fra privat og offentlig hold forsøke å myke opp dette inntrykket ved å satse mer på kultur (Roalkvam, 2012).

På våren 1983 ble det for første gang arrangert Stavanger festdager hvor det ble gitt en rekke kulturtilbud til byens befolkning. Selv om festdagene skulle vise seg ikke å bli en årlig begivenhet slik intensjonen var fra starten av, bidro denne satsningen til at kultur etter hvert skulle komme mer på dagorden både innenfor byutvikling, men også gjennom hvilke verdier som skulle knyttes til Stavanger. I kjølvannet av 80-tallets festivaler har man gradvis sett en oppbygning og oppgradering av flere nye og gamle kulturinstitusjoner. Fra før hadde man oppgradert den gamle kuppelhallen i Bjergsted til nytt konserthus, og i 1988 fikk man musikkonservatorium med høgskolestatus i samme område (Roalkvam, 2012).

Fra 80-årene og utover har man sett en kraftig oppbygning av blant annet Bjergsted og Sandvigå som et viktig kultursatsningsområde med både konserthus, videregående skole med musikk, dans og drama og kulturskole.

På starten av 2000-tallet har man samtidig sett opprettelsen av en alternativ kulturarena vokse fram på byens østkant. I 2001 gikk en gjeng filmskapere, billedkunstnere, musikere og arkitekter sammen for å danne en kulturhappening i det gamle forlatte bryggeriet til Tou (Roalkvam, 2012). Gjennom ulike arrangementer som konserter, kunstutstillinger, videovisninger og performance-visninger har det gradvis vokst fram en alternativ kulturinstitusjon til de mer tradisjonelle institusjonene på vestkanten. I 2005 ble Tou Scene etablert godt hjulpet av Norsk Kulturråd, Stavanger kommune og Rogaland Fylkeskommune. Kulturprofilen på Tou kan på mange måter karakteriseres som smal, og appellerer nok mest til folk som er åpne og nysgjerrige på eksperimentell samtidskunst (Roalkvam, 2012).

Næringslivet og kunsten åpner øynene for hverandre

Parallelt med nedbyggingen av den tradisjonelle industrien mot en mer serviceorientert næring, har også markedsføringsfaget endret karakter (Gran & De Paoli, 2005). Der man tidligere anså markedsføring som reklame for produktene hvor studiet av bytteprosessen var viktig, har næringslivet de siste 30 årene fått et større fokus på organisasjonene eller aktørene som «er nødvendig for at et bytte skal komme i stand» (Gran & De Paoli, 2005). Her blir kommunikasjon et viktig stikkord.

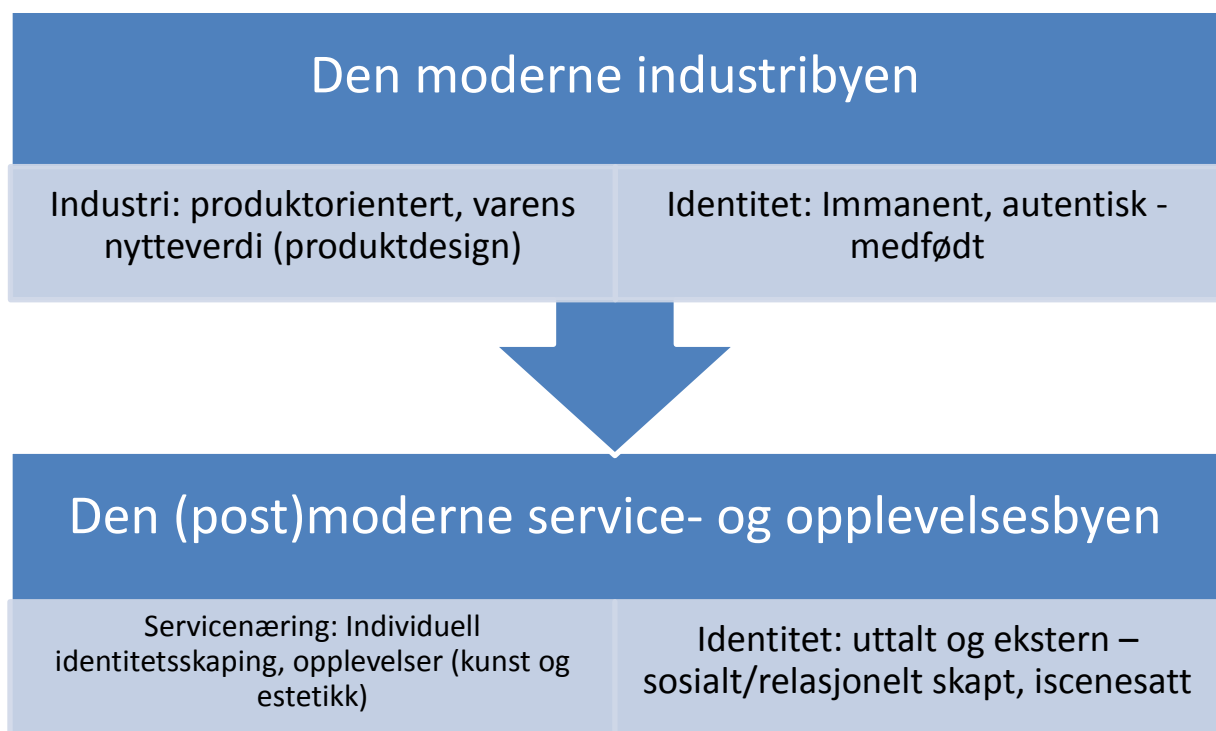
En stadig globalisert og homogenisert markedet har skapt behov for de ulike markedsbedriftene om å skille seg ut og gjøre seg synlig. Gjennom en slik dreining har kundens behov og tjenestens form blitt det sentrale. To viktige retninger slo derfor gjennom, relasjonsmarkedsføring og merkevarebygging.

Med endrede identitetsforståelser har også forbruksmønsteret på mange måter endret seg. Tidligere var forbrukeren drevet av en funksjonalistisk tenkning der varens nyttefunksjoner

var av interesse for kjøperen (Gran & De Paoli, 2005). Dette kan henge sammen med at varen som sådan ikke hadde noe påvirkning på identitetsdannelsen, men fungerte som et nytteverktøy til det formål det var tiltenkt. Utover 1980-tallet begynte imidlertid næringslivet å betrakte forbrukeren som «en konsument med en motivasjon for å handle som primært er følelsesmessig (...) Motivene for å kjøpe ting begynte å handle om fenomener som lå langt utenfor økonomien i tradisjonell forstand (Gran & De Paoli, 2005).

Med merkevarebyggingsbølgen på 1990-tallet kom også estetiske virkemidler og kunst til å bli en del av merkevarens merverdi. Det ble viktig å tilføre varen en aura – merverdien har aura i den forstand at den utvider varens assosiasjonsrom og betydning. Aura er også et begrep som har vært brukt om kunsten selv. Økt fokusering på merkevarebyggingen synes å være en direkte årsak til den siste estetiske vendingen i markedsføringen – i både teori og praksis (Gran & De Paoli: 134).

Følgende modell kan i så måte oppsummere identitetens og næringslivets utvikling og endring de siste 40 årene:



Figur 6.2: Viser utvikling av industri vs. Identitetsforståelse fra industriell til postindustriell periode

Det epistemologiske skiftet i løpet av 60-, 70- og 80-årene kan på mange måter sies å ha hatt sin påvirkning på det moderne teatret, som på mange måter ble arbeidet fram og (bokstavelig talt) sementert inn i de nye moderne teaterhusene rundt omkring i Europa og USA på slutten av 1800-tallet.

Rundt 1920-tallet ble de moderne teaterinstitusjonene møtt med stor motstand fra en rekke teaterkunstnere. Et av hovedargumentene til disse «utbryterne» kan sies å være at denne særegne moderne teaterformen med sin autonomisering, hadde blitt avsondret fra resten av samfunnet og blitt ufarliggjort innenfor sin egen institusjon. «En rekke kunstnere begynte å lengte etter en tilstand der kunsten sto i et tettere forhold til hverdagslivet og de andre sektorene i samfunnet» (Gran & De Paoli, 2005: 198). Denne gruppen ble i likhet med aktører innfor andre kunstformer kalt for avant-gardister.

På 60-tallet fikk man på ny et oppgjør med modernismen innenfor blant annet teatrene. Igjen var det selve teaterinstitusjonen som ble kritisert og forsøkt reformert:

Teatret og billedkunsten forsøkte på ulike måter å ta med seg kunsten ut av de tradisjonelle kunstinstitusjonene og inn i nye arenaer – gaten, det private hjemmet, naturen. Man forsøkte også å gjøre tilskueren/betrakteren til en del av kunstverket ved å aktivisere henne. En hovedidé på 1960-tallet som på 1920-tallet var å etablere en ny og mer integrert relasjon til omgivelsene og publikum, samt den ufarliggjøringen som syntes å følge av den autonome kunstinstitusjonen (Gran & De Paoli, 2005: 199).

Felles for både 1920- og 1960-talls-avantgardistene kan sies å være at de, i tråd med det moderne kunstideal beskrevet tidligere, var kritiske til kapitalismen og næringslivet (Gran & De Paoli, 2005). Selv om teaterkunstnerne ønsket å bryte ut av teaterinstitusjonene, var det på ingen måte snakk om å gjøre dette for å komme tettere på næringslivet. Til en viss grad kan man også si at avantgardistene anså det moderne institusjonsteatret, med sin rasjonelle og vitenskapsbaserte kunst som et uttrykk for den kapitalistiske kulturen, og av den grunn ville bryte ut av det – motstanden mot kapitalismen kan derfor sies å ha vært avantgardistenes beveggrunner gjennom store deler av 1900-tallet.

I løpet av 1980- og 90-årene har man imidlertid sett en annen og mer pragmatisk tilnærming til både kapitalismen, næringslivet og kunstinstitusjonene enn det som har vært vanlig fra den tradisjonelle avantgardens side (Gran & De Paoli, 2005). På mange måter kan man forstå denne omdreiningen som et uttrykk for de endrede identitetsforståelsene som fant sted spesielt i 1980-årene. Ved «bortfallet» av det moderne autonomibegrepet, begynte også de tradisjonelle klassifiseringene og dernest dikotomiseringene å falle bort.

Dersom kunsten og næringslivet ikke lenger kan gjøre krav på en autentisk identitet, er det nødvendigvis heller ikke noe poeng i å markere sine forskjeller fra «den Andre». For nye teaterkunstnere kan faktisk den moderne institusjonen være til hinder og begrensning ved å marginalisere kunsten som bare kunst. I løpet av de siste 20 årene har man derfor sett en rekke kunstnere søke seg bort fra de moderne institusjonene i søken etter «nye oppdrag, nye funksjoner for kunsten og nye kunstnerroller som den gamle moderne kunstinstitusjonen ikke kan by på (Gran & De Paoli, 2005: 200).

Selv om kunst- og næringsfeltet på mange måter har vært to motpoler i det moderne samfunnet, kan man si at de begge har delt, og fortsatt deler behovet for penger for å kunne sikre sin egen drift. Mens penger genererer mer penger i næringslivet, kan man si at penger genererer mer kunst innenfor kunstinstitusjonene.

Under velferdssystemet etter krigen fikk teatrene i stor grad offentlig (statlig, fylkeskommunal og kommunal) støtte til sin virksomhet. Selv om kravene for å generere en viss form for egenkapital alltid har vært til stede, kan man si at velferdsøkonomien på mange måter frigjorde kunstinstitusjonene fra «pengejaget» slik at de i større grad kunne konsentrere virksomheten sin om å skape mer eller mindre fri kunst (Frisvold, 1980). I løpet av de siste 20 årene har man imidlertid sett at den offentlige støtten også har kommet til å innebære mer økonomiske interesser:

Midler fra det offentlige har blitt betraktet som en garanti for kunstneres frihet (...) Staten har støttet kunsten som et ledd i både nasjonsbygging og folkeopplysning. I dag opererer staten også som en næringsaktør med økonomiske interesser, slik at den til tider har de samme interessene som det norske private næringslivet, for eksempel å skape et positivt image av Norge som kan øke eksporten av norske varer (Gran & De Paoli, 2005).

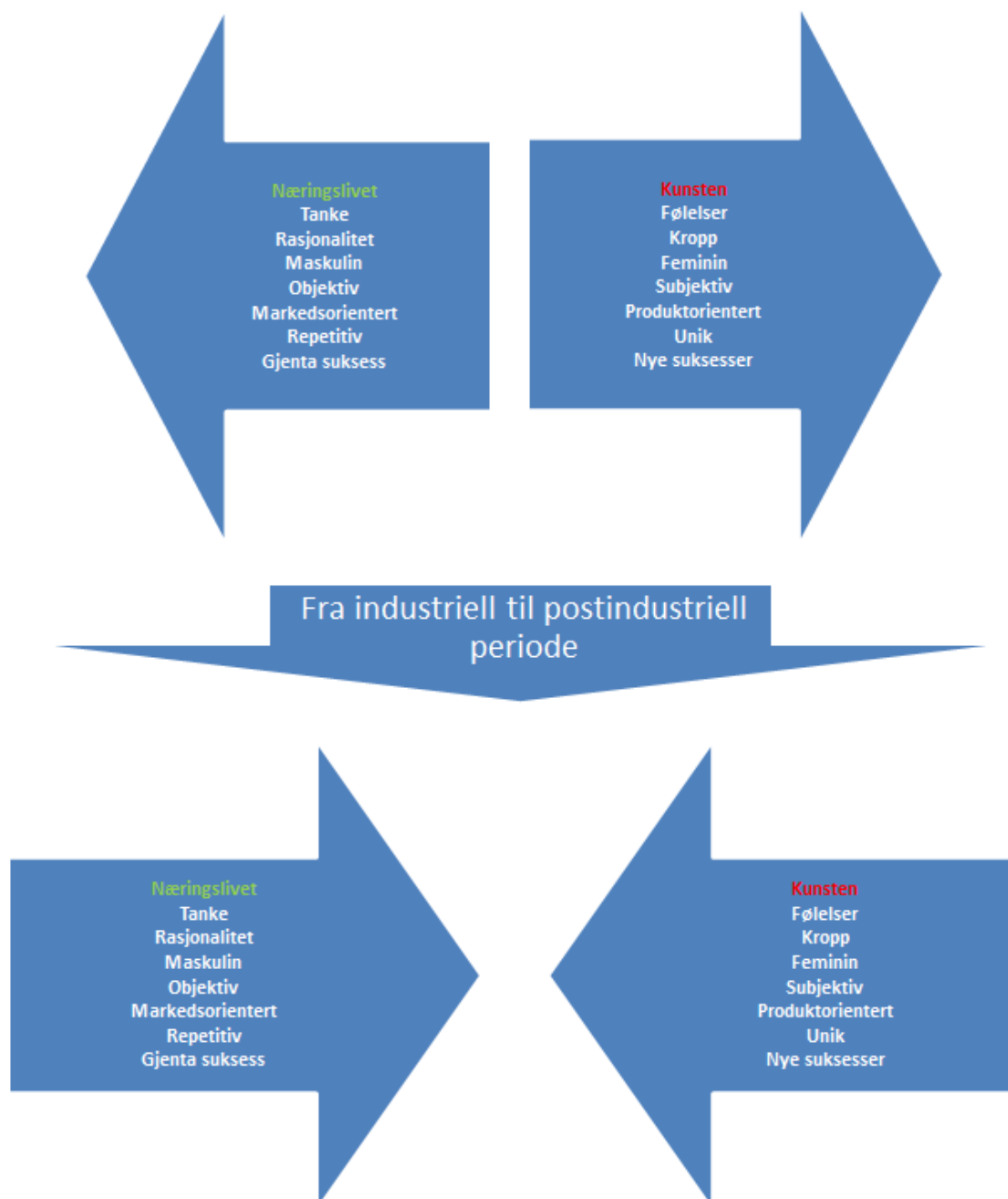
Som Gran og De Paoli framhever har norsk kulturpolitikk alltid vært eksplisitt enten den har tjent som nasjonsbygging eller folkeopplysning. I de siste årene har man altså sett at statens interesser innen kulturen har blant annet vært å framheve norske interesser innenfor næringslivet.

Gjennom denne dreiningen fra nasjonsbygging og folkeopplysning til mer økonomiske og næringsmessige interesser har også teatrene på mange måter fått nye krav til organisasjonsstrukturering, økonomisk styring og ikke minst til egeninntekter. I kulturmeldingen *Bak Kulissene* (2007-2008) kan man si at det ligger klare føringer fra staten på hvordan den økonomiske driften i større grad enn tidligere bør komme fra privat hold:

Kultur- og kirke departementet mener det bør være et klart mål at institusjonene øker sine egeninntekter. Alle tilskuddsmottakere bør utnytte sitt egeninntektspotensiale og må aktivt arbeide for å utvikle sine inntektskilder, herunder sponsorinntekter (...) Samarbeid med næringslivet kan medvirke til publikumsutvikling, til nye formidlingsarenaer og til utvikling av profesjonell kompetanse i forbindelse med kultursektorens næringsaspekter. (...) Det er derfor viktig at scenekunstinstitusjonene og andre faste tiltak sikrer finansieringen av sin virksomhet også gjennom andre bidrag enn det offentlige tilskuddet (Bak Kulissene, 2007-2008: 104).

Der teatrene under velferdsstrukturen hadde mer eller mindre frie rammer til å bygge opp sin virksomhet ut fra kunstfaglige hensyn, har man altså de siste årene fått en dreining der næringslivets interesser i større grad skal innlemmes i driften. Dette har fått en del praktiske konsekvenser innenfor blant annet næringslivets sponing av teatrene: Der næringslivet tidligere sponset teatrene ut fra et perspektiv som sikret bedriftenes legitimitet i samfunnet, har teatrene de senere årene fått et mer betinget sponsorbidrag hvor penger, økonomisk kompetanse, teknologi og materialer blir byttet mot utlån av kunstnere, lokaler, kompetansekurs, workshops og så videre, alt for å styrke bedriftenes konkurranse i markedet (Gran & De Paoli, 2004).

Slik sett kan man si at den tradisjonelle dikotomiseringen mellom kunst- og næringsfeltet på mange måter har blitt brutt ned til fordel for nye hybrider av kunst- og næringsvirksomhet:



Figur 6.3: Viser tilnærming mellom næringsliv og kunst i postindustriell periode

Man kan si at et hovedmål ved den moderne velferdsstaten har vært å motvirke sosiale og spatiale ujevnheter. Ved nedbyggingen av denne samfunnsstrukturen har også konkurransen mellom byene økt. En konsekvens av dette er at byene i større og større grad må konkurrere om bedrifter og innbyggere. Siden 80-tallet kan man si at kultur på mange måter har blitt et viktig satsningsområde for byer i kampen om nye arbeidskrefter og arbeidsplasser.

Lavere transportkostnader har gjort produksjon og handel mer mobile enn tidligere, og finanskapitalen er bevegeligheten selv, noe som gjør valget av lokalisering mer fleksibelt. Bedrifter kan i større grad enn før velge fritt hvor de vil slå seg ned. Dette skaper et nytt konkurransepress på steder som gjør at små forskjeller mellom steder får ny og vital betydning (Gran & De Paoli, 2005: 175).

Et viktig argument for hvorfor byer bruker kultur som utviklingsstrategi kan sies å komme fra Landry og Bianchini (Cochrane, 2007): De hevder at «framtidig konkurranse mellom nasjoner, byer og foretak ser ut til å basere seg mindre på naturressurser, lokalitet eller tidligere rykte, og mer på evnen til å utvikle attraktive «images» og symboler og prosjektere disse effektivt» (Cochrane, 2007: 104, egen oversettelse). Man kan derfor si at kultur blir et viktig instrument for å promotere en by eller region, noe som blant annet vil skape en sunn byutvikling i form av økt tilflytting og større nettverk av kunstnere og investorer (Gran & Paoli, 2005).

På samme måte som det offentlige og private har etablert et samarbeid gjennom en ny politiske og økonomiske struktur, kan man si at kultur- og næringssektoren har fått til et lignende samarbeid i det kulturelle feltet. Man kan si at kultursektoren besitter den nødvendige kreative og estetiske kompetansen som næringslivet er avhengig av for å kunne promotere byen/regionen på en best mulig måte. Samtidig kan man si at næringslivet besitter den nødvendige kapitalen som kultursektoren trenger for å kunne realisere sine kunstneriske ambisjoner. Dette innebærer at begge parter til en viss grad må inngå en del kompromisser for å bygge bro mellom de forskjellige «logikkene» som styrer henholdsvis kultur- og næringsfeltet.

Man kan si at denne nye forståelsen av byen har ført til nye måter å samarbeide på ved at både kultur- og næringslivet har felles interesse i å skape en mest mulig attraktiv by som kan tiltrekke seg det beste innenfor kulturlivet så vel som næringslivet:

På grunn av denne åpenbare felles interessen for stedet, vil det også være mye lettere for kultur- og næringslivet å samarbeide om oppgaveløsninger og langsiktige strategier enn det som kan være tilfellet i ordinær kultursponsing (Gran & Paoli, 2005:174)

Dette samarbeidet kan sies å resultere i to distinkte urbane utviklingstrekk: For det første har kulturfeltet i økende grad inngått i en industri på samme måte som annen næringsvirksomhet (Cochrane, 2007). Dette har ført til at man på mange måter har fått en ny infrastruktur med egne kulturdistrikter hvor man finner «a cluster of subsidized office space, rehearsal space and studio space for the use of cultural industries, such as music making» (Cochrane, 2007:104). I Stavanger har man de senere årene sett framveksten av en slik kulturell «bydel» både i Bjergsted, men også på byens østkant i og rundt Tou Scene.

I tillegg til å gi byens innbyggere et variert kulturtilbud, kan man si at disse kulturdistriktene kan brukes av næringslivet og det offentlige for å promotere byen og regionen – og da gjerne med signalbygg eller flaggskip som også kan brukes som turistmål (Cochrane, 2007).

Et annet viktig trekk man finner ved å se på byer som bruker kultur som utviklingsstrategi, kan sies å være oppblomstringen av det Richard Florida (2002) karakteriserer som «den kreative klasse»:

Most members of the Creative Class do not own and control and significant property in the physical sense. Their property – which stems from their creative capacity – is an intangible because it is literally in their heads (...) While the members of the creative class do not yet see themselves as a unique social grouping, they actually share many similar tastes, desires and preferences. This new class may not be as distinct in this regard as the industrial working class in its heyday, but it has an emerging coherence (Florida, 2002: 68).

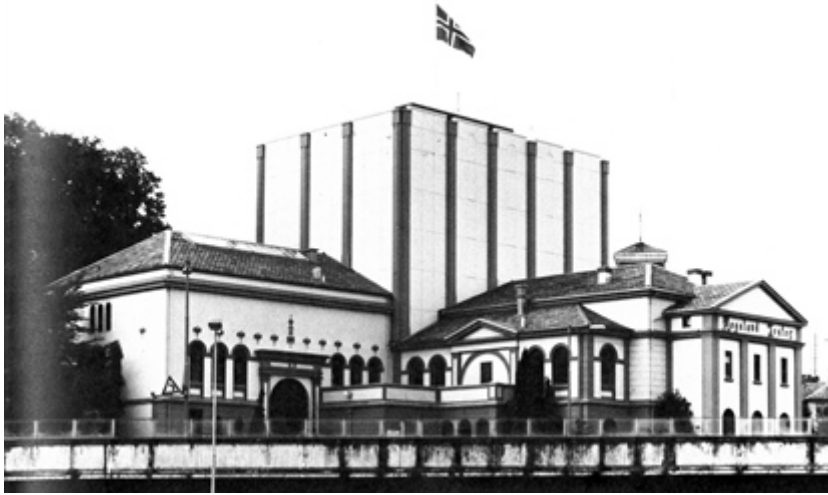
Ifølge Florida er den kreative klassen på mange måter styrt etter økonomiske interesser. Ettersom kreativitet på mange måter har blitt den drivende kraften bak økonomisk vekst, har denne kreative klassen også blitt en dominerende klasse i samfunnet (Florida, 2002). For byene har det derfor blitt viktig å tiltrekke seg denne nye kreative klassen da de vil kunne generere økonomisk vekst for regionen.

Rogaland Teater som kulturformidler i en by i endring

I 1974 sto et nytt og ganske så betydelig tilbygg ferdig på Rogaland Teater. Dette tilbygget hadde gitt teatret en helt ny intimszene og nytt lysanlegg (Alsvik, 1983). Med intimsenen kunne teatret presentere mer «vanskelig dramatik» i motsetning til de tryggere og mer kommersielle forestillingene på hovedscenen (Roalkvam & Gjerde, 2012).

Det fantes også kritiske røster til at det offentlige etter hvert skulle ta over større og større del av kulturinstitusjonene. Kristelig Folkeparti stemte ved flere anledninger mot å bevilge penger til Rogaland Teater (Roalkvam, 2012). De mente at teatret burde ha en «positiv kulturoppgave», noe som kan tolkes som at den dramatikken som ble presentert, på mange måter var utfordrende og kritisk. Dette kan henge sammen med at arbeiderbevegelsens prosjekt med å demokratisere kulturen, som på mange måter utfordret den borgerlige og til dels elitistiske kulturforståelsen, hadde begynt å få fotfeste i disse tradisjonelle kulturinstitusjonene (Roalkvam, 2012).

I 1980, kun få år før teatret kunne feire sitt 100 års jubileum, fikk Rogaland Teater på plass et nytt scenetårn som gav større muligheter for å variere det sceniske uttrykket. I kjølvannet av dette ble det skapt mer fargerike og påkostede forestillinger hvor det visuelle på mange måter stod i sentrum. Samtidig hadde teatret fått et større mangfold gjennom intimsenen og kjellerteatret. Man kan si at det kulturelle mangfoldet som byen generelt opplevde, fikk sin materialisering gjennom de nye scenene og de nye mulighetene for sceniske uttrykk (Roalkvam, 2012).



Figur 6.4: Rogaland Teater med nytt scenetårn. Bildet er tatt i 1983 (www.sceneskifte.no: 31.05.13)

Gjennom det demokratiserte kulturbegrepet har teatret gjort en innsats for også å skape krevende og utfordrende forestillinger som ikke nødvendigvis appellerte til et bredere publikum. I løpet av 80-tallet slet derfor teatret med dårlig økonomi og lav publikumsoppslutning. Det viktigste trekkplasteret kan sies å ha vært Barneteatret som ble opprettet i 1957 (Roalkvam, 2012). Gjennom Barneteatrets forestillinger sikret teatret en rekrutering av de yngste samtidig som foreldregenerasjonen også trakk til teatret for å se barna spille.

Det var allikevel de kjente og kjære publikumsfavorittene, som for eksempel «Maktå på Straen», som trakk flest publikummere til teatret. De mer krevende forestillingene ble først og fremst oppsøkt av folk med høyere utdanning, kvinner og yngre mennesker (Rosenlund, 1983). Slik sett kan man si at enkelte elementer av teatret, selv i en tid med en større demokratisering av kulturen, fortsatt ble opplevd som forholdsvis elitistisk og ekskluderende med høy terskel for deltagelse.

Til tross for flere oppsetninger som appellerte til et bredere publikum utover på 90-tallet, forble det samlede årlige teaterbesøket på rundt 85 000, noe som innebar en stagnasjon sett i forhold til veksten i innbyggertallet. Selv om det årlige besøkstallet steg til rundt 100 000 i

løpet av 2000-tallet, var det for det meste de enklere og mer kommersielle forestillingene som trakk publikum (Roalkvam, 2012).

Teatret har på mange måter hatt en mer sikker økonomisk situasjon etter at det offentlige på mange måter tok over den finansielle driften i løpet av 1960- og 70-årene. Men man kan også si at presset for å øke publikumtilfanget har økt. Etersom teatret i større grad har fått offentlige midler har det blitt viktigere å forsvare bruken av skattebetalernes penger gjennom høye besøkstall.

Det utvidete kulturbegrepet har med andre ord tvunget teatret både her i byen som i resten av landet til å åpne dørene for nye befolkningsgrupper innen forskjellige kulturelle og sosiale klasser. Man kan samtidig se at det moderne dannelsesprosjektet som til en viss grad kan sies å ha vært motivasjonen for å bygge teatret i utgangspunktet, har blitt erstattet med et motiv om å tiltrekke mest mulig publikummere til forestillingene. Satt på spissen kan man si at kvalitetsbegrepet, i større grad enn tidligere har blitt et spørsmål om kvantitet: En «god» forestilling er en forestilling med høyt publikumstall!

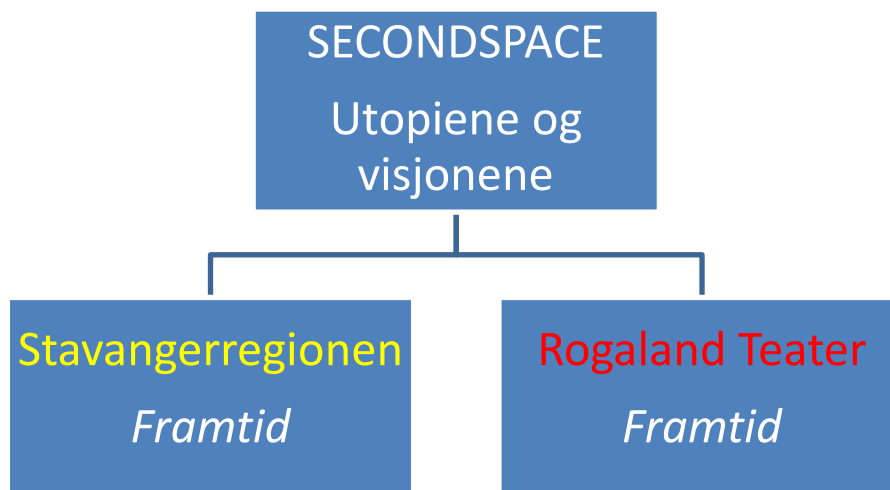
Kapittel 7:

Framtidens by- og teaterrom i Stavanger

Høringsnotatet

Rogaland Teaters høringsnotat MOT 2020 kan grovt sett deles inn i to deler som henholdsvis tar for seg Stavangerregionen i et bredere kultur- og samfunnsperspektiv og Rogaland Teaters funksjon og virksomhet. Disse delene er imidlertid ikke satt opp kronologisk men veksler fra den ene til den andre utover dokumentet. Felles for disse to delene kan sies å være at de redegjør og drøfter Stavangerregionens og teatrets fortid, nåtid og framtid.

Hensikten med denne analysen av høringsnotatet er å belyse hvilke framtidige scenarioer som vil danne grunnlaget for et nytt teaterbygg. Målet blir derfor å skille ut de delene av høringsnotatet som beskriver den forestilte (og ønskede) framtiden både med tanke på den generelle samfunnsutviklingen i Stavangerregionen og for Rogaland Teater.



Figur 7.1: Secondspace handler om det framtidige, mentalt forestilte, representasjonene og det utopiske

Gjennom Rogaland Teaters høringsnotatet kan man si at det legges noen samfunnsmessige utviklingstrekk til grunn for at realiseringen av et nytt teaterbygg skal være aktuelt og relevant. Man kan også si at teatret forutsetter at framtidens kulturvirksomhet i større grad enn tidligere må anses som en mer integrert del av den generelle samfunnsstrukturen, både kulturelt og økonomisk, enn hva som har vært tilfelle under den moderne industribyen.

I denne sammenheng er det interessant å drøfte i hvilke grad teatret ser for seg at dette skifte fra det moderne «kunst for kunstens skyld» til det (post)moderne «kunst som næring» vil komme til å påvirke det estetiske og kunstneriske teateruttrykket, dets publikum og teatrets rolle som kulturaktør i regionen. Dette vil på mange måter kunne sies å være grunnleggende for å forstå hvordan det fysiske bygget vil utformes, og hvilken funksjon det vil ha. I den videre drøftingen vil det derfor spesielt fokuseres på Rogaland Teaters framtidige rolle som kulturaktør i Stavangerregionen, og hvordan dette brukes som grunnlag for argumentet om at det er behov for et nytt bygg.

Stavangerregionen

I dokumentet slås det fast at Rogaland har hatt en betydelig befolkningsvekst spesielt de siste 10 årene. I 2010 var befolkningen på 428.000 innbyggere. Dette tallet er forventet å øke til rundt 556.000 i 2030. Stavanger kommune kan forvente en befolkningsvekst på 40 % i samme periode fra 124.000 i 2010 til 173.600 i 2030. I høringsdokumentet ligger det imidlertid en forventning om at alle de omliggende kommunene (Stavanger, Sandnes, Sola og Randaberg) kommer til å slås sammen til et storbyområde slik at forventet innbyggertall vil komme opp i 298.000 innbyggere.

Det er planlagt flere større utbedringer og utbyggingsprosjekter for å imøtekomme behovene til regionens næringsliv og befolkning. Fra før har prosjekter som Rennfast og Finnfast samt dobbeltspor på jernbanen sikret bedre samferdselsårer og bedre tilknytning mellom storbyområdet og regionen. For framtiden er det planlagt større veiprojekter som Rogfast og Ryfast som ytterligere vil forbedre tilgjengeligheten og gjøre regionen «mindre». Dette vil

kunne åpne opp for at større deler av befolkningen og det regionale næringslivet vil knyttes tettere til byen og gjøre framtidige kulturtilbud i Stavanger aktuelle å oppsøke også for disse.

Bedre infrastruktur for kommunikasjon og samferdsel må derfor anses som en viktig forutsetning for realiseringen av et nytt teaterbygg. Dette henger sammen med behovet for å øke besøkstallet og samarbeidet med det regionale næringslivet og andre kulturinstitusjoner (MOT 2020, 2011). Høringsnotatet legger også til grunn at framtidens næringsliv i større grad enn tidligere vil benytte seg av de såkalte kreative økonomiene som en strategi for å sikre og utvikle «gode, levedyktige kulturmiljøer i alle deler av fylket» (MOT 2020, 2011). For at Rogaland Teaters nedslagsfelt skal kunne nå et større område i fylket er det derfor nødvendig med en fortsatt utbygging av den regionale infrastrukturen.

I høringsnotatet står det videre at Stavangerregionen er tyngdepunktet innenfor norsk olje- og energivirksomhet, og har status som Norges energihovedstad (MOT 2020, 2011).

Høringsnotatet legger imidlertid til grunn at det vil være behov for et mer allsidig og bredt kulturtilbud i framtiden for at regionen fortsatt skal være attraktiv for bosetting og etablering av nye bedrifter. Teatret argumenterer derfor med at et nytt og mer moderne teaterbygg vil kunne komme til å ha en viktig funksjon i å tiltrekke Stavangerregionen den type arbeidskraft som blant annet olje- og energiindustrien krever.

Videre anslås det at en stadig økende andel av befolkningen vil komme til å ha høy utdanning og inntekt, i varierende grad være kreative og skapende mennesker med et høyt kulturkonsum, som vil stille strenge krav til kvalitet. Slik sett kan man si at høringsnotatet forestiller seg en framvekst av den kreative klasse som er beskrevet i kapittel 5 (s. 62). I tillegg vil andelen eldre med høyere utdanning stige kraftig fram mot 2060. Det forventes at også disse vil komme til å være aktive kulturkonsumenter (MOT 2020, 2011).

Kultur vil på mange måter også inngå som en mer naturlig del av næringslivet ettersom kulturinstitusjonene vil bli viktige bidragsyttere for bedriftenes profilering og kompetanseoverføring. Slik sett vil samarbeidsavtaler mellom teatret og næringslivet bli en stadig viktigere del for den regionale økonomien. Videre forutsettes det at turistnæringen som allerede i dag har vokst seg stor i regionen vil fortsette å øke. Kulturnæringene vil i så måte få

en større betydning i utviklingen av attraktive tilbud til for eksempel de mange (cruise)turistene som besøker byen og fylket.

Man kan derfor si at det nye teatrets funksjon i større grad enn tidligere vil komme til å ha en mer samfunnsmessig, økonomisk og markedsrettet funksjon enn tidligere hvor kunstens uttrykk, autonomi og avstand til næringslivet har vært viktigere. Hvilke konsekvenser vil dette få for selve teateropplevelsen og det estetiske uttrykket?

I høringsnotatet står det at Rogaland Teater har som siktemål å bli «et ledende europeisk teaterhus med hovedvekt på teater og scenekunst» (s. 10). Videre står det at teatret ønsker å bli «navet i kultur- og folkelivet i Stavanger og Rogaland» (s 11). Noen av tiltakene og strategiene for å nå dette målet kan stilles opp i følgende punkter:

- På kveldstid vise fire parallelle forestillinger til enhver tid
- Bli et rent repertoarteater med seks til åtte forskjellige forestillinger
- Balansert meny etter publikums etterspørsel og teatrets kunstneriske oppdrag
- Gi forestillinger og arrangementer på ulike tidspunkt
- Få i stand flere samarbeidsavtaler med det lokale og regionale næringslivet
- Trappe opp satsningen på internasjonalt samarbeid

En uttalt målsetting med disse tiltakene er å gjøre terskelen for å gå i teatret lavere:

Et nytt teaterbygg vil gi nye muligheter for publikumsbygging ut over det som foreligger i dag. En bedre tilpasset teaterarena vil kunne bidra til å bygge opp samhold og ned motsetninger. Her vil tradisjonelle barrierer for kulturbruk kunne reduseres gjennom flere møteplasser, fleksible åpningstider og bredere tilbud både innen kultur og servering (MOT 2020, 2010: 28).

Det er en interessant formulering at teatret ønsker å «bygge opp samhold og ned motsetninger». I den moderne industribyen lå motsetningene nettopp mellom kunst og næringsliv. Slik sett kan man si at teatret på mange måter hadde funksjon som samfunnskritiker. Formuleringen i høringsdokumentet kan imidlertid forstås som en antydning om at det framtidige teatret i større grad enn i dag vil integrere næringslivet i den

kunstneriske virksomheten. Slik sett kan teateropplevelser komme til å bli forstått som en «vare» som hele tiden må tilpasses det kommersielle markedet. Man kan i den forbindelse spørre seg om det nye teatret i større grad enn tidligere vil komme til å basere seg på kommersiell drift med lettere underholdning for å sikre et jevnt høyt publikumsgrunnlag, og dermed vil kunne komme til å undergrave sin samfunnskritiske oppgave?

Ny estetikk

Det ligger i høringsnotatet en forventning om at framtidens teateruttrykk på mange måter vil være mer sjangeroverskridende enn man har opplevd tidligere. Man vil komme til å oppleve en økning i antall produksjoner som opererer «i krysningspunktet mellom teater, dans, performance, tekst, billed-, lyd- og videokunst» (MOT 2020, 2010: 14). Denne utviklingen kan henge sammen med dekonstruksjonen av det tradisjonelle moderne kunstbegrepet som med sin høye grad av avgrensning og spesialisering ikke tillot den «urenheten» eller sjangerforvirringen som de nye teateropplevelsene vil medføre.

Forestillingene i et performance-teater har ofte strukturer som bryter med det tradisjonelle teatret. I performance-teatret er det ofte det «indre bildet» eller stream-of-consciousness» som blir det viktigste. «Det estetiske uttrykket dyrkes blant annet gjennom fantasifulle kostymer og uventede lydbilder, eller såkalt «bruitisme» (bråk) (Leirvåg, 1996: 56). Målet er ofte å skape sterke uttrykk for en indre tilstand. Aktørene forholder seg ikke til spillet på en konvensjonell måte, men fremstiller seg selv i reell til og reelt rom (Leirvåg, 1996). Man kan si at inntrykkene ikke bare skal komme fra scenen, men i hele teaterrommet.

Gjennom den nye teaterestetikken kan man si at det ligger en tanke om at teater er noe som skal oppleves fra alle kanter:

Fremtidens teater deltar i en større fortelling enn det som i dag forbindes med å sitte i en sal. Teaterstedet – det sceniske rommet – vil utvides til å gjelde alle arealene knyttet til et nytt bygg. Det vil si at alt fra uteområder, fasader, vrimlesoner, restaurant og bar, til trappeløp og heiser vil kunne være iscenesatte rom (MOT 2020, 2011: 14).



Figur 7.2: Teatret har som ambisjon å nå ut til byen. Teatret vil i så måte bli en del av byen (MOT 2020: 2011)

Denne nye måten å tenke teater på kan sies å kreve et annet rom enn det dagens bygg kan tilby. I dag har Rogaland Teater fire scener: Hovedscenen, Intimscenen, Kjellerteatret og Teatersalen. I tilknytning til disse har man foajéer som på mange måter kan sies å være for trang til at alle publikummere kan oppholde seg der samtidig. Selv om Intimscenen, Kjellerteatret og Teatersalen på mange måter har den fleksibilitet som for eksempel et performance-teater krever, kan man si at bygget på mange måter ikke er tilrettelagt for den total-opplevelsen som de nye teaterformene ønsker å skape.

Allerede da bygget stod ferdig med sin ene hovedscenen ble det påpekt og kritisert at man hadde for liten plass til publikum i foajéen. Selv om man har redusert publikumskapasiteten fra 500 til rundt 375 i løpet av denne perioden oppleves fortsatt foajeen trang og begrensende for annen aktivitet enn som gjennomgangspassasje fra gaten og inn i salen, og som en til tider ubehagelig folksom «mingleplass» i pausen. Med dette utgangspunktet oppleves derfor salen som selve teaterrommet. Det er i salen opplevelsene og kunsten finner sted.

Med en utvidelse av teaterrommet til å gjelde hele bygget og omgivelsene rundt, mener teatret at publikum vil få en helt annen oppfattelse og forståelse av hva teater er. Som det står i

høringsnotatet vil teateropplevelsen begynne lenge før du har satt deg – «hvis du får lov til å sette deg i det hele tatt» (MOT 2020, 2011: 14). For å legge til rette for en slik total teateropplevelse kreves det rent planmessig og teknologisk «at hele huset er tilrettelagt for lyd, lys, bevegelige elementer og fleksible romløsninger» I tillegg er det behov for «dreiescene, hydraulikk og sceneheis, rommelige sidescener og magasiner, oppgraderte lys-, lyd- og AV-systemer samt scenetårn med sikkert og fleksibelt scenetrekk (høringsnotatet, 2011: 15). Det vil med andre ord kreve et stort teknisk apparat for å skape det framtidige *fleksible* teatret.



Figur 7.3: Grafisk framstilling av «Den nye scenen» (MOT 2020, 2011)

Dette bildet som er hentet fra høringsdokumentet (side 15) viser «Den nye scenen». Det er nok ikke sannsynlig at dette er en realistisk representasjon av hvordan den nye scenen skal utformes, men det kan sies å gi noen indikasjoner på hvilke muligheter teatret seg for seg at scenen vil ha. Her er det ingen hjørner eller proscenium som kategorisk skiller scenen fra salen. Strandmotivets horisont i bakgrunnen indikerer et rom som aldri slutter. Et annet interessant trekk ved denne framstillingen er at man ikke legger skjul på teatrets elementer. Månen henger fra en snor i taket og lyskasteren er synlig. Det moderne og realistiske/naturalistiske uttrykket kan på mange måter dermed sies å ha mistet sin plass i det nye teatret.

Denne sammenblandingen av forskjellige kunstneriske uttrykk kan på mange måter minne om det tilbudet som Tou Scene tilbyr i dag. Dette er en institusjon som i stor grad tiltrekker seg et «spesielt interessert» publikum som søker etter mer alternative uttrykksformer (se side 55).

Denne publikumsgruppen kan forstås som et segment av befolkningen med høy kulturell kapital. Kulturell kapital kan defineres som

det å ha kunnskap om kulturelle uttrykksformer; slik kunnskap er en verdifull sosial ressurs som f.eks. viser seg gjennom en evne til å avgi smaksdommer, hvem som har «god» og hvem som har «dårlig» smak, og dermed hvem som skal inkluderes og ekskluderes i sosial omgang. Begrepet stammer fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu (www.snl.no, nedlastet 08.05.13)

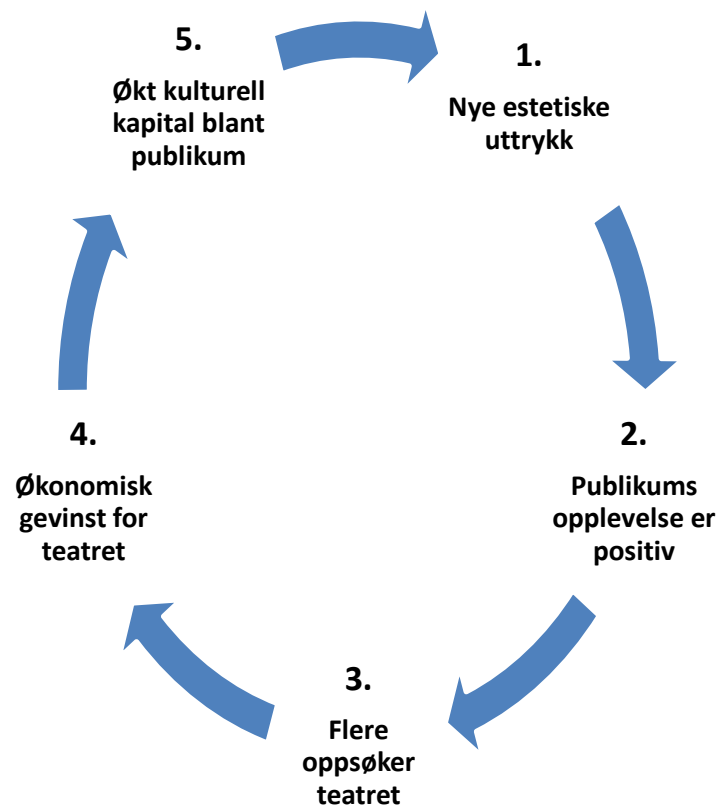
Man kan i dette tilfelle spørre seg om ikke teatret til en viss grad motsier seg selv: På den ene siden framheves behovet og ønsket om å skape en ledende kulturinstitusjon i byen, hvor terskelen for å oppsøke teatret skal være lav og der tidligere motsetninger skal brytes ned slik at nye publikumsgrupper skal kunne ha glede av de ulike teatertilbudene. På den annen side ønsker teatret å skape nye estetiske uttrykk som kan komme til å oppleves relativt smalt for enkelte. Vil dette kunne ha noe å si for rekrutteringen av nye publikumsgrupper?

Nytt publikum

På mange måter kan man si at et nytt og større teater i byen nødvendigvis vil måtte kreve et høyere publikumsgrunnlag enn hva som er tilfelle i dagens teater. Ikke bare krever de offentlige myndighetene at teatret øker sin egenkapital, men det er også mulig at et nytt teater av den størrelsesorden som Rogaland Teater seg for seg, vil skape sterke reaksjoner i befolkningen dersom skattepengene blir brukt på en kulturinstitusjon som kun vil være for noen få.

Det ligger derfor en interesse i nettopp denne brytningen mellom ny estetikk og nytt publikum. Som nevnt tidligere er industrien og næringslivet i Stavanger sterkt avhengig av høyt utdannede arbeidstakere – Stavanger har blitt et kunnskapssamfunn. Gjennom den nye estetikken kan man si at Rogaland Teater gjør seg, gjennom det nye bygget, svært avhengig av at næringslivet deltar og støtter opp om de ulike oppsetningene.

Figur 7.4 kan sies å gi en indikasjon på hvilke elementer som må til for at de nye estetiske uttrykkene vil ha en positiv effekt for teatret og for publikum/befolkningen. For det første vil et nytt estetisk uttrykk måtte generere en positiv opplevelse hos publikum (nysgjerrighet, engasjement og så videre). Videre vil teatret være avhengig av en ringvirkning som gjør at flere vil komme til å oppsøke teatrets tilbud. Først da vil teatret kunne generere mer egeninntekter og høyere økonomisk gevinst. For befolkningen vil økt deltagelse på teatret føre til en høyere kulturell kapital, noe som igjen vil gi teatret nye muligheter for å skape flere utfordrende estetiske uttrykk:



Figur 7.4: «Den gode sirkelen» som oppstår dersom det lykkes i å skape større oppslutning om teatret gjennom en ny estetikk

Hva så med den delen av befolkningen som ikke besitter den nødvendige utdannelsen eller kulturelle kapitalen? For dem vil en ny estetikk kunne føre til fremmedgjøring og en negativ opplevelse av det å gå i teatret. Et resultat av dette vil høyst sannsynlig være en lavere

publikumsoppslutning, økonomisk tap for teatret og at den kulturelle kapitalen blant befolkningen vil holde seg lav eller gå ned (se figur).



Figur 7.5: «Den onde sirkelen» Dersom teatret mislykkes i å skape større oppslutning gjennom en ny estetikk

Man kan derfor si at punkt to i begge sirklene, publikums opplevelse av det nye teatret, må være av avgjørende betydning for om de nye estetiske uttrykkene vil vedvare, eller om teatret vil falle tilbake på et mer kommersielt tilbud som kanskje ikke vil ha den samfunnskritiske funksjonen som teatret ønsker å ha.

I det siste kapitlet, som også vil tjene som oppgavens konklusjon, vil ulike aspektet ved dagens kulturliv i Stavanger diskuteres. Gjennom et thirdspace-perspektiv kan man si at det er viktig å ta høyde for Stavanger befolknings forhold til og bruk av det lokale kulturtilbudet i vår egen tid: Dersom man tilrettelegger for et kulturtilbud som ikke er tilpasset den befolkningen som man ønsker å trekke til seg, vil et prosjekt som Sceneskifte på mange måter kunne komme til å virke mot sin hensikt.

Kapittel 8:

Stavanger og Rogaland Teater mellom fortid og framtid

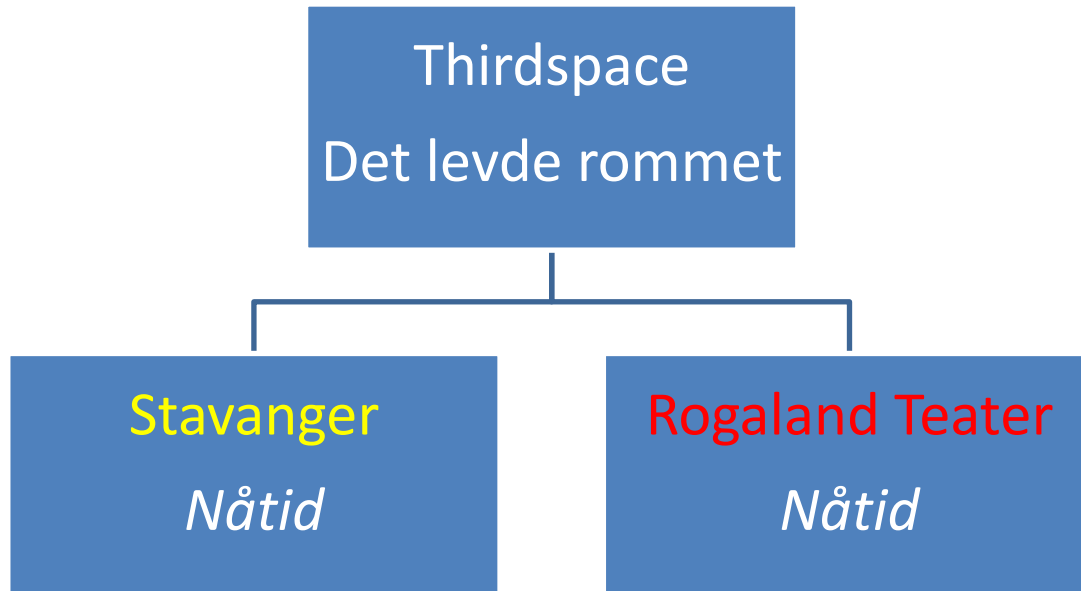
Thirdspace

Rogaland Teater kan, gjennom sitt sceneskifte-prosjekt, på mange måter sies å befinne seg i et historisk veiskille. På den ene siden har det en 130 år lang historie som for en stor del har dreid seg om å forvalte det moderne kunstbegrepets tradisjoner og verdier. Her har kunsten blitt ansett som autentisk, ren og frigjort fra det for noen kjølige og kalkulerende næringslivet som den industrielle byen frambrakte. Teaterformen har imidlertid vært streng, med klare estetiske regler. Et klart skille mellom scene og sal og en konsentrasjon om selve historien har gitt kunstverket et helhetlig og rent preg. Publikum kan sies å ha blitt gitt rollen som betraktere til handlingen som har foregått på scenen.

På den andre siden kan man si at teatret, spesielt i løpet av de siste 10-20 årene har påvirket og blitt påvirket av nye forståelser av både kunst og identitet som har vokst fram etter nedbyggingen av industribyen. Dette har skapt visjoner for det framtidige teaterrommet som i større grad forsøker å bygge ned skillet mellom kunst og næring, scene og sal, der publikum vil få en større rolle som deltagere enn som betraktere. Samtidig har det kommet strengere krav fra offentlig hold om at teatret må bli mer inkluderende for flere lag av befolkningen, og at det samtidig må omstille driften slik at det klarer å generere mer egeninntekter enn tidligere.

Man har enda til gode å se hvordan et nytt teater vil komme til å se ut, hvor det vil ligge eller hvilken funksjon det vil komme til å ha både for kunsten og for Stavangerregionens befolkning. Rogaland Teater ser for seg at et nytt teater tidligst vil kunne være realisert og bygget innen 2025 (www.sceneskifte.no, 21.05.13). Er det imidlertid mulig allerede nå å kunne si noe om hvordan det «levde teaterrommet» vil komme til å bli i framtiden? Finnes det indikasjoner i vår egen tid som kan belyse aspekter ved den scenekunsten som Rogaland Teater forsøker å skape gjennom sitt visjonsdokument? Den siste delen av denne oppgaven vil

se på Stavanger og Rogaland Teater ut fra et thirdspace-perspektiv hvor nåtidens levde rom vil bli belyst og drøftet.



Figur 8.1: Thirdspace handler om det nåtidige, levde rommet

Gjennom thirdspace kommer man ikke unna at man til en viss grad er påvirket av både first- og secondspace. Man kan si at dette er et mål i seg selv. Det er trialektikken mellom det materielle, mentale og levde rommet som gjør thirdspace både interessant og nyttig. Gjennom trialektikken blir fortiden og framtiden forståelig, og det er mulig å sette mer enkeltstående fenomener inn i en større sammenheng. Eksemplene som er valgt for å belyse aspekter ved dagens levde by- og teaterrom er i stor grad basert på egne observasjoner og opplevelser knyttet til Rogaland Teaters egne produksjoner, men også det mer generelle kulturlivet i Stavanger.

En viktig kilde til kunnskap om dagens, og muligens morgendagens kulturpublikum, kan sies å være det nye konserthuset som åpnet høsten 2012 i Stavanger. Det nye konserthuset kan til en viss grad sammenlignes med det nye teaterrommet som Rogaland Teater ønsker å skape: På samme måte som det planlagte nye teatret, kan man si at det nye konserthuset har blitt bygget med en type fleksibilitet som gjør det mulig å bruke store deler av byggets inn- og

utvendige rom til ulike typer scenekunst, og nye estetiske uttrykksformer. Hva gjelder publikumskapasitet har også konserthuset fått en betydelig utvidelse i forhold til den gamle kuppelhallen. Med større publikumskapasitet kan man også si at kravet til å øke publikumsgrunnlaget har økt. Konserthuset har også inngått en rekke samarbeidsavtaler med det lokale næringslivet.

Betraktninger ved dagens publikum

Høsten 2011 og 2012 spilte forestillingen «Sonny» på Rogaland Teaters hovedscene. «Sonny» er skrevet av Tore Renberg og er en musikal basert på Kaizers Orkestras musikalske verden. Publikumsgrunnlaget til denne forestillingen var på mange måter en annen karakter enn det mer tradisjonelle publikummet til Rogaland Teaters forestillinger.

Observasjoner gjort på teatret høsten 2011 og 2012 viste at det var flere yngre mennesker var publikummere på denne produksjonen enn hva som er vanlig. Mange av disse hadde møtt opp kledd i sorte klær som enten kunne minne om klesstilen til karakterene fra Kaizers mørke univers (se figur 8.2), eller med en stil som var inspirert av bandets. På mange måter kan man si at selve teateropplevelsen i disse ukene var mer total enn hva som er normalt under andre mer tradisjonelle produksjoner hvor skillet mellom spillet på scenen og publikum er tydeligere. Publikum utgjorde en viktig funksjon i å skape en spesiell «Kaizers-atmosfære». På mange måter minnet en kveld på teatret mer som et utkledningsparty, enn som den tradisjonelle borgerlige dannelsesinstitusjon hvor den typiske publikummer har vært mer «pent» oppkledd.

I teatrets bar var det også mye travlere enn hva som er vanlig under en forestillingskveld. Det ble solgt mye øl, og mange ville gjerne ta med seg flere enheter med alkohol inn i teatersalen på samme måte som de ville gjort dersom de skulle på en Kaizer-konsert. Slik sett kan man si at praksisen ved en vanlig rockekonsert, som kanskje var mer kjent for Sonnys publikum, ble tatt inn i teatret. Fra teatrets side er det imidlertid ikke lov å ta med seg mer enn en enhet med alkohol inn i salen, noe som skapte en del konflikt mellom teatrets ansatte og publikum.



Figur 8.2: Flere av publikummerne på «Sonny» var kledd i samme stil som Kaizers mørke univers (nrk.no, 11.11.2011).

Av dette kan man si at ved å hente inn nye publikumsgrupper, som kanskje ikke kjenner til de «vanlige» kutymene ved et teaterbesøk, får teatret på mange måter nye former for publikumsdeltagelse som til en viss grad bryter med den mer tradisjonelle opplevelsen av å være i teatret. For enkelte vil nok en slik ny deltagelse forstås som en nedbryting av teatrets funksjon som en dannelsesinstitusjon og heller oppleves som et sted for underholdning og sirkus. For andre vil denne nye deltagende, og kanskje friere måten å oppleve og bruke teaterrommet på oppleves inkluderende, og på den måten kunne føre til at nye grupper av publikum ønsker å oppsøke teatrets tilbud ved senere anledninger.

En annen viktig kilde til kunnskap om dagens, og muligens morgendagens kulturpublikum, er det nye konserthuset som åpnet høsten 2012 i Stavanger. Det nye huset kan til en viss grad sammenlignes med det nye teaterrommet som Rogaland Teater ønsker å skape: På samme måte som det planlagte nye teatret, kan man si at det nye konserthuset har blitt bygget med en type fleksibilitet som gjør det mulig å bruke store deler av byggets inn- og utvendige rom til ulike typer scenekunst, og nye estetiske uttrykksformer. Hva gjelder publikumskapasitet har også konserthuset fått en betydelig utvidelse i forhold til den gamle kuppelhallen. Med større publikumskapasitet kan man også si at kravet til å øke publikumsgrunnlaget har økt. Konserthuset har også inngått en rekke samarbeidsavtaler med det lokale næringslivet.

Torsdag 11.10.2012 ble det i Fartein Valen-salen på Stavanger konserthus holdt konsert med den kjente fiolinisten Hilary Hahn som solist (www.aftenbladet.no, 27.05.13). Til denne konserten hadde ulike bedrifter som sponser konserthuset fått gratisbilletter til sine ansatte. I forbindelse med dette skjedde det noe som av flere blir karakterisert som uvanlig på klassiske konserter; det ble av flere tilhørere klappet mellom de ulike satsene. Den 17.10 skrev professor og musikkansmelder for Stavanger Aftenblad Arnfinn Bø-Rygg en kommentar der han beklaget publikums oppførsel under konserten da han mente at klappingen forstyrret utøverne på scenen, og ødela kunstverket som «et organisk hele og en enhet» (www.aftenbladet.no, 20.05.13).

Bø-Ryggs kritikk av klappingen mellom satsene kan på mange måter forstås som et forsvar av de tradisjonelle moderne verdiene om at kunsten må få operere ut i fra kunstens egne normer og regler. Man skal ikke klappe mellom satsene! Men man kan også si at kritikken kan forstås som en demonstrasjon av kulturell kapital der Bø-Rygg, med sin viten om «konsertritualen» får definisjonsmakt til å kunne klassifisere hvem som er innenfor og utenfor det finkulturelle etablissementet. På mange måter kan det virke som om Bø-Rygg er av den oppfatning at den kulturelle kapitalen skal veie tyngst i spørsmålet om hva som skal kunne karakteriseres som «god kultur».

Den 03.11 fulgte idéhistoriker Mie Hidle opp Bø-Ryggs kritikk med en kommentar i samme avis der hun på mange måter tok parti med «klapperne» og beklaget Bø-Ryggs «manglende overbærenhet overfor de brede lag av folket» (www.stavanger-aftenblad.no, 20.05.13). Selv om Hidle ikke direkte forsvarer selve klappingen, kan man si at hun forsvarer publikummet som stod for applausen.

En av begrunnelsene for dette forsvaret var at denne spesifikke publikumsgruppen sponser konserthuset og dermed bidrar økonomisk til at driften på huset kan opprettholdes. Slik sett kan man si at hun legitimerer publikums oppførsel ved at de besitter en annen type kapital som konserthuset behøver – penger. Ved en slik argumentasjon kan man si at hun legger noen andre føringer til grunn enn Bø-Rygg for hvem som har makt til å definere kodene for

«korrekt» oppførsel i konserthuset. Satt på spissen kan man si økonomisk kapital blir, om ikke den nye kulturelle kapitalen, så et legitimt alternativ.

Gjennom ordvekslingen mellom Bø-Rygg og Hidle kan man si at det krystalliserer seg et motsetningsforhold mellom dem som har mye og lite kulturell kapital – mellom «høy» og «lav» kultur. Dem som kjenner de etablerte reglene for god konsertskikk om for eksempel å holde hendene i ro mellom satsene kan forstås som det «dannede» betraktende eller observerende publikummet med høy kulturell kapital. «Klapperne» kan forstås som dem som ikke kjenner til de korrekte normene for en klassisk konsert og som dermed besitter lav kulturell kapital, men som i dette tilfellet besitter høy økonomisk kapital.

Sponsorkonserten den 11.10 kan ses på som et eksempel på at næringslivet får en mer deltagende rolle i de nye samarbeidene mellom kunst og næring som har oppstått de siste årene. Dette samarbeidet innebærer at nye grupper som kanskje aldri tidligere har oppsøkt byens kulturtilbud må enten «lære» seg de ulike kunstformenes etikette og normer, eller kjempe fram nye normer som er mer tilpasset deres egne verdier og holdninger.

På samme måte kan man si at kulturlivet må vise større fleksibilitet og tålmodighet i møte med utenforstående, eller å gå inn for å «kultivere» dem som fra før ikke besitter den nødvendige kunnskapen om skikk og bruk i konserthuset. Slik sett blir konserthuset en møteplass med potensiale for mye konflikt, men også nye og mer hybride former for kulturdeltagelse.

Det er imidlertid verdt å belyse hvem som tilhører den nye gruppen konsertpublikummere. Med de nye næringsssamarbeidene kan man si at det først og fremst ligger en forventning om at det er bedrifter, som direkte eller indirekte sponser konserthuset, som skal oppsøke konserthusets tilbud. Slik sett kan man også si at det nye publikummet består av en heller pengesterk gruppe mennesker. Konflikten mellom Bø-Rygg og Hidle kan i så måte ses på som en disputt mellom dem som besitter høy kulturell kapital og høy finansiell kapital.

Fra ordvekslingen mellom Bø-Rygg og Hidle ser man at fokuset for konserten på mange måter har flyttet seg fra selve konserten (som tross alt inneholdt en verdenskjent fiolinist), til publikummet. Det er publikums «opptreden» det blir skrevet om og diskutert i etterkant av konserten. Slik sett har også publikum fått en mye mer aktiv rolle i skapelsen av konserten/forestillingen. Ved en slik forflytning av fokus kan man også si at skillet mellom scene og sal brytes ned, og konserten må vurderes ut fra andre kriterier enn det rent estetiske og kunstneriske. Det er kanskje også dette Rogaland Teater mener når de ønsker å skape en totalopplevelse gjennom det nye teatret. Opplevelsen av å oppsøke de ulike kulturtilbudene blir i så måte noe som strekker seg langt ut over selve kunstuttrykket både i tid og i rom.

Den nye estetikken – teaterkonserten «Mozart»

Høsten 2012 ble teaterkonserten «Mozart» satt opp i Zetliz-salen i Stavanger konserthus. Denne produksjonen var et samarbeid mellom Rogaland Teater og det kunstneriske teamet Cederholm & Brdr Hellemann & Furio, Betty Nansen Teatret i København og Aarhus Teater (Rogaland Teater, 01.06.13).

«Mozart» er ingen konvensjonell teaterforestilling i moderne forstand. En av skuespillerne i forestillingen Mareike Wang forklarer følgende til Stavanger Aftenblad:

Det er ikke musikal, det er ikke teater. Det er mer konsert med teaterelementer enn teater med musikk. Teaterkonsertformatet tøyser grensene hele tiden i forhold til hva som er vanlig i teaterverdenen (www.stavanger-aftenblad.no, 02.11.12).

Det er til tider vanskelig å følge en klar historie gjennom denne forestillingen. Karakterer, kostymer og settinger skiftes raskt ut. Mozarts musikk ligger på mange måter som en «rød tråd» gjennom det hele, men både tekst og nytt arrangement er lagt på musikken slik at Mozarts originale komposisjon flere steder kun ligger som en antydning i det musikalske bildet. Det visuelle og musikalske er i fokus, og kan på mange måter sies å være et godt eksempel på den estetikken som det nye teaterbygget til Rogaland Teater vil komme til å by på.



Figur 8.3: I teaterkonserten «Mozart» står det visuelle og musikalske i mye større fokus enn i mer tradisjonelt teater hvor gjerne teksten og handlingen (historien) har vært viktigst (Stavanger Aftenblad, 02.11.13)

Etter samtaler med aktører innenfor henholdsvis teater- og musikkfeltet har det kommet fram at denne forestillingen ikke kan defineres som verken teaterforestilling eller ren Mozart-konsert. Det er imidlertid interessant at for aktører innen det klassiske fagmiljøet er det flere som hevder at «Mozart» nærmest blir en parodi på musikken, mens aktører innen teatermiljøet er mer begeistret for de modige sjangeroverskridelsene.

Men hva så med det mer generelle publikummet? Hvordan ble forestillingen tatt imot av dem? Ifølge Rogaland Teater var besøkstallene svært gode på denne produksjonen. Dette kan selvsagt henge sammen med at Stavanger Konserthus åpnet den samme høsten som forestillingen hadde premiere, og det høye besøkstallet kan henge sammen med at det var flere som var nysgjerrige på det nye huset og derfor oppsøkte forestillingen. Men man kan også si at det høye publikumstallet vitner om at Stavanger-publikummet er åpne for nye estetiske uttrykk og mer alternative teateropplevelser. Dette kan i så måte være til stor fordel for Rogaland Teater som nettopp har en ny estetikk på dagsorden når de ønsker å få bygget et nytt bygg for sin virksomhet.

Kapittel 9

Oppsummering og konklusjon

Denne oppgaven har hatt som mål å danne en forståelse av hvordan Rogaland Teaters prosjekt med å få bygget et nytt hus for sin virksomhet kan settes inn i en større samfunnsmessig sammenheng. I gjennomgangen av de siste 200 års utvikling i Stavanger har det kommet fram at Stavanger fra starten av 1800-tallet og fram til rundt 1960-årene kunne forstås som en industriby. Dette skapte en type teaterkultur som i stor grad var forbeholdt det lokale borgerskapet. Formen var naturalistisk og det nye teaterbygget fra 1883 hadde et strengt skille mellom scene og sal. Publikum skulle være betraktere til det som foregikk på scenen, og kunsten skulle forstås som en lukket og autonom helhet.

Fra 1960-årene og fram til i dag har imidlertid den moderne industrien gradvis blitt erstattet av næringsvirksomhet basert på service og opplevelse. Dette har fått konsekvenser ikke bare for selve utformingen av byen, men også hvordan befolkningen oppfatter seg selv og sine omgivelser. Identitet har i større grad blitt et ytre og iscenesatt anliggende med større grad av kulturell og sosial påvirkning, i motsetning til den moderne selvoppfattelsen som på mange måter kunne forstås som medfødt, autentisk og immun mot ytre påvirkninger.

Man har også sett at næringslivet og kunsten, som tidligere kunne karakteriseres som erkefiender, i økende grad har begynt å samarbeide. Teatret og andre kunst- og kulturinstitusjoner har i overgangen fra den moderne industribyen til den mer (post)moderne service- og opplevelsesbyen blitt mer avhengig av en drift som genererer en større grad av egeninntekter. Dette kan forstås som et uttrykk for at den moderne velferdsstaten som vokste fram etter andre verdenskrig gradvis har blitt bygget ned. Næringslivet har på sin side blitt mer avhengige av den kompetansen som kunstfeltet besitter ettersom verdiskapning i større grad ligger i kundens opplevelse av et produkt enn selve produktet. Samarbeidet mellom næringslivet og kunstfeltet, som Rogaland Teater kan sies å være del av, har på mange måter skapt nye og mer hybride former for næringsvirksomhet, men også nye kunstneriske uttrykk.

Dette har i sin tur ført til en ny type teaterestetikk som i større grad enn tidligere er basert på det visuelle, der publikums *opplevelse* av de ulike kunstneriske uttrykkene har blitt viktigere. Rogaland Teaters prosjekt med å få på plass et nytt bygg for sin virksomhet kan i så måte settes inn i denne sammenhengen. Et teater som i større grad enn tidligere skal gi publikum en estisk opplevelse som er mer total enn tidligere krever ikke bare en bedre infrastruktur, men også en ny måte å bygge teater på. Dette nye bygget må ha mye større og mange flere bruksfelt enn det eksisterende bygget kan tilby.

Gjennom det nye samarbeidet mellom kunst og næringsliv har man har også sett antydninger til konflikt som ikke var like synlige i det moderne teatret. Spørsmålet om hva som skal telle mest, kulturell eller økonomisk kapital har på mange måter presset seg inn i selve kunstrommet, slik man blant annet har sett av ordskiftet mellom Arnfinn Bø-Rygg og Mie Hidle. Det kan godt hende at disse konfliktene vil fortsette inn i det eventuelt nye bygget til Rogaland Teater.

Til slutt er det verdt å påpeke at det kan virke som om Stavanger-publikummet på mange måter er klar for et en ny teaterestetikk, noe den store oppslutningen om teaterkonserten «Mozart» vitnet om. Her er det imidlertid viktig å komme med det forbehold at dette var kun én enkel produksjon, og at denne oppsetningen fant sted i et nytt konserthus med mange nysgjerrige publikummere som kanskje ikke ville oppsøkt samme forestilling dersom det fant sted på Rogaland Teater.

Til høsten 2013 skal Rogaland Teater sette opp teaterkonserten «Beethoven», denne gangen på teatrets egen hovedscene. Det skal bli interessant å se om publikumsoppslutningen vil bli like stor til denne produksjonen. Det vil også bli interessant å se i hvilken grad de fysiske begrensningene på teatret vil påvirke det estetiske uttrykket. Kanskje vil begrensningene ved teatret, sammenlignet med konserthusets muligheter framprovosere en økt interesse for et nytt teaterbygg i byen. Skulle dette skje, kan man si at Rogaland Teater er enda et steg nærmere å få realisert sine ambisjoner om å få bygget et nytt bygg i Stavanger.

Litteratur

- Aase, Tor Halvdan & Erik Fossåskaret (2007). *Skapte virkeligheter – Om produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget
- Alsvik, Jan (1983). Fra privat til offentlig initiativ. I Torodd Karlsten, Bjørn S. Utne & Alf Aadnøy (Red.). *Provinsteater i sentrum- Teatret i Stavanger 1883-1983* (side 129-153). Universitetsforlaget.
- Alsvik, Jan (1983). Arbeidsforholdene i teatret. I Torodd Karlsten, Bjørn S. Utne & Alf Aadnøy (Red.). *Provinsteater i sentrum- Teatret i Stavanger 1883-1983* (side 154-164). Universitetsforlaget.
- Austbø, Anne Tove, Elisabeth Hovland, Gunnar M. Roalkvam, Lene K. Hoff, Liselotte Nes Høiland, Elise Norland Sørheim, Torkel Thime & Øyvind Wigestrands (Red.) (2008). *Stavanger Byleksikon*. Stavanger: Wigestrands Forlag.
- Bergsgard, Unnleiv (1983). Teaterbygningen 1883-1983. I Torodd Karlsten, Bjørn S. Utne & Alf Aadnøy (Red.). *Provinsteater i sentrum- Teatret i Stavanger 1883-1983* (s. 9-34). Universitetsforlaget.
- Brockett, Oscar G. & Robert J. Ball (2004). *The Essential Theatre*. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning
- Cochrane, Allan (2007). *Understanding Urban Policy – A Critical Approach*. Oxford: Blackwell Publishing
- Florida, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class – and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Frisvold, Øyvind (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Furre, Berge (1991). Lars Oftedal – et maktsentrum i Stavanger. I Stavanger Bibliotek (Red.) *Uke Alexander 1990 – seminarrapport* (s. 18-31). Stavanger: Stavanger Bibliotek
- Gjerde, Kristin Øye (2012). Baseby for oljeletere. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 57-74). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Gjerde, Kristin Øye (2012). Velferd som fellesgode. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 229-252). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Gran, Anne Britt (2004). *Vår teatrale tid – Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag.
- Gran, Anne Britt & Donatella De Paoli (2005). *Kunst og kapital – Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax Forlag.

Gran, Anne-Britt (1997). Teatralitetens fall på Ibsens tid. I Østerud, E. (Red.). *Den Optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab* (s. 30-44). Aarhus Universitetsforlag

Grund, Jan (2008). *Kulturpolitikk er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.

Haaland, Anders (2012). Kommunal Ekspansjon. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 3) Industribyen 1890-1965* (s. 149-168). Stavanger: Wigestrands Forlag

Haaland, Anders (2012). Næringsliv 1945-65. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 3) Industribyen 1890-1965* (s. 349-366). Stavanger: Wigestrands Forlag

Haaland, Anders (2012). Byfornyning. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 3) Industribyen 1890-1965* (s. 367-386). Stavanger: Wigestrands Forlag

Haaland, Anders (2012). Forbrukersamfunn, velferdskommune og motkulturer. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 3) Industribyen 1890-1965* (s. 387-405). Stavanger: Wigestrands Forlag

Johnsen, John Gunnar, Gunnar Magne Roalkvam & Per Inge Torkelsen (1997). *Fra Bethania til Texas – Stavanger i etterkrigstida*. Oslo: Det Norske Samlag.

Kalleberg, Ragnvald, Raino Malnes & Fredrik Engelstad (2010) *Samfunnsvitenskapenes oppgaver, arbeidsmåter og grunnlagsproblemer*. Oslo: Gyldendal

Kallelid, Ole (2012). En mindre by ved kysten. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 11-28). Stavanger: Wigestrands Forlag

Kallelid, Ole (2012). Sildebyen. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 29-50). Stavanger: Wigestrands Forlag

Kallelid, Ole (2012). En mindre by ved kysten. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 51-66). Stavanger: Wigestrands Forlag

Kallelid, Ole (2012). På samfunnets skyggeside. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 67-80). Stavanger: Wigestrands Forlag

Kallelid, Ole (2012). Tro og tradisjon. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 101-116). Stavanger: Wigestrands Forlag

Kallelid, Ole (2012). Et sentrum for lekmannskristendom. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 117-136). Stavanger: Wigestrands Forlag

- Kallelid, Ole (2012). Byen vokser. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 161-174). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Kallelid, Ole (2012). Kultur og offentlighet. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.). *Stavanger bys historie (Bind 2) Sild og seil 1815-1890* (s. 307-330). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Leirvåg, Siri (1996) Fra teater til performance-teater og tilbake. I Buresund Inger, Anne-Britt Gran, Ivheidi Grande, Ivar Nic. Bakke & Arild Svendsgam (Red.). *Frie grupper og black box teater, 1970-1995*. AD Notam Gyldendal
- Omland, Fritz, Bitten Bergersen & Einar Bryne (1977). *Bethania Waisenhus 100 år - 1877-1977*. NOMECO-produksjon
- Roalkvam, Gunnar (2012). Gode tider, men usikker framtid. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 11-36). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). Den lille storkommunen. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 37-56). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). Næringsliv i endring. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 97-116). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). Gammelt særpreg under press. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 117-138). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). Bykultur og lokal identitet. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 139-162). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). Nye boliger og bydeler. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 163-186). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Roalkvam, Gunnar (2012). På vei mot europeisk kulturhovedstad. I Harald Hamre & Knut Helle (Red.), *Stavanger bys historie (Bind 4) Oljebyen 1965-2010* (s. 371-394). Stavanger: Wigestrands Forlag
- Rosenlund, Lennart & Torodd Karlsten (1983). Teatret og publikum. I Torodd Karlsten, Bjørn S. Utne & Alf Aadnøy (Red.). *Provinsteater i sentrum- Teatret i Stavanger 1883-1983* (side 123-128). Universitetsforlaget.
- Schechner, Richard (2006). *Performance Studies – An introduction*. New York & London: Routledge
- Soja, Edward (2000). *Postmetropolis – Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell Publishers Ltd

Sennett, Richard (1993). *The fall of public man*. London: Faber and Faber

Sennett, Richard (2001). *Det fleksible mennesket – Personlige konsekvenser av å arbeide i den nye kapitalismen* (norsk utgave). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

Prosjekter, planer og offentlige dokumenter

Plan- og utviklingsseksjonen (1990). *Stavanger – Vekst og utvikling i perioden 1800-1990*. Historisk oversikt.

Regjeringen (2007-2008). *Bak Kulissene*. Stortingsmelding nr. 32.

Regjeringen (2004-2005) *Kultur og næring*. Stortingsmelding nr. 22.

Regjeringen (nærings- og handelsdepartementet). *Kultur og næring*. Handlingsplan

Rogaland Teater (2010). *MOT 2020*. Høringsnotat

Rogaland Teater (2011). *MOT 2020*. Hørings svar

Stavanger kommune (2009). *Kulturbyen Stavanger 2010-2017*. Kommunedelplan for kunst og kultur i Stavanger

Avisartikler

«Applausen – ritualer og regler»

Stavanger Aftenblad.no 17.10.2012

<http://www.aftenbladet.no/meninger/kommentar/Aplausen--ritualer-og-regler-3051519.html>

«Folkelighet og folkeskikk»

Stavanger Aftenblad.no 03.11.2012

<http://www.aftenbladet.no/meninger/Folkelighet-og-folkeskikk-3061771.html>

«Mozart i moderne rockedrakt»

Stavanger Aftenblad.no 02.11.2012

Internettsider

NRK

<http://www.nrk.no>

Regjeringen:

<http://www.regjeringen.no>

Stavanger Aftenblad:

<http://www.stavanger-aftenblad.no>

Rogaland Teater:
<http://www.rogaland-teater.no>

Sceneskifte:
<http://www.sceneskifte.no>

Stavanger kommune:
<http://www.stavanger.kommune.no>

Stavanger konserthus
<http://www.stavanger-konserthus.no>

Store Norske leksikon:

- http://snl.no/kulturell_kapital
- http://snl.no/1814/Det_selvstendige_Norges_f%C3%B8dsel

Illustrasjoner

Dersom ingen referanse er oppgitt, er illustrasjonene egenproduserte.

Figur 5.1	KART over Stavanger og bygrense før 1848. Plan- og utviklings-Seksjonen (1990).	s. 21
Figur 5.2	KART over Stavanger og bygrense, 1848-1866. Plan- og utviklings-Seksjonen (1990)	s. 25
Figur 5.3	Tredeling av henholdsvis Industri/næringsliv, Borgerskap og arbeiderklassen	s. 27
Figur 5.4.1	FOTO: Stavanger Theater rundt 1883. (Rogaland Teater)	s. 31
Figur 5.4.2	FOTO: Stavanger Theater rundt 1883. (Rogaland Teater)	s. 31
Figur 5.5	FOTO: Stavanger Theater sett fra Breiavannet rundt 1893 (Rogaland Teater)	s. 33
Figur 5.6	Fordeling av industri, borgerskap og arbeiderklasse rundt slutten av 1800-tallet	s. 34
Figur 5.7	Viser fordeling av henholdsvis borgerskapets og arbeiderklassens verdier og økonomisk styring	s. 35
Figur 5.8	Verdier og holdninger knyttet til det moderne næringsliv og kunst (Gran, 2004) egen grafikk.	s. 39
Figur 5.9	FOTO: Teatersalen rundt starten av 1900-tallet (Karlsten et al, 1983)	s. 42
Figur 5.10	KART: Stavanger og bygrense fra 1965. Plan- og utviklingsseksjonen (1990)	s. 45
Figur 6.1	GRAF: Sysselsettingsutvikling i Stavanger i 1970 og 2010 (Gjerde, 2012: 348)	s. 53
Figur 6.2	MODELL: Viser utvikling av industri og identitetsforståelse fra industriell til postindustriell periode	s. 57
Figur 6.3	Viser tilnærming mellom næringsliv og kunst i postindustriell periode	s. 61
Figur 6.4	FOTO: Rogaland Teater rundt 1983 (Rogaland Teater)	s. 65
Figur 7.1	Viser prioritert fokusområde for kapittel 7	s. 67
Figur 7.2	FOTO: Grafisk framstilling av det framtidige teatrets muligheter (MOT 2020)	s. 72
Figur 7.3	FOTO: Grafisk framstilling av den nye scenen (MOT 2020)	s. 73

Figur 7.4	MODELL: «Den gode sirkelen»	s. 75
Figur 7.5	MODELL: «Den onde sirkelen»	s. 76
Figur 8.1	Viser prioritert fokusområde for kapittel 8	s. 78
Figur 8.2	FOTO: Publikum på Rogaland Teater (nrk.no)	s. 80
Figur 8.3	FOTO: Fra teaterkonserten «Mozart» (Stavanger Aftenblad)	s. 84