

Cecilie Wright Lund

September 2002

# Den magiske brøken

Perspektiver på kvinnelige og mannlige dramatikers roller i teateroffentligheten.

## **Cecilie Wright Lund**

f. 1954, cand. philol (litteraturvitenskap), tidligere leder i Norsk Litteraturkritikerlag. Har skrevet rapporten *Kritikkens rom – rom for kritikk*. Kulturstoffets rolle i dagspressen, Norsk Kulturråd 2000. Medredaktør for essaysamlingen *Det glatte lag – Tanker om litteraturkritikk*, Aschehoug 1996.

# Innhold

1) Innledning	s. 3
- Formålet med undersøkelsen	s. 3
- Hovedproblemstillinger, metode og utvalg	s. 4
2) Hvilke dramatikere inntar scenen?	s. 6
3) Manuskriptvurdering og oppføringer av norsk samtidsdramatikk 2001	s. 9
- Innsendte, ubestilte manuskripter	s. 10
- Oppført norsk samtidsdramatikk	s. 12
- Oppsummering	s. 13
4) Oppsetninger under og etter Dramatikkfestivalen	s. 14
5) Tildeling av prosjekt- og arbeidskontrakter til ny norsk dramatikk	s. 15
- Prosjektkontrakter	s. 15
- Arbeidskontrakter	s. 16
6) Kvalitetskriterier og ”den magiske brøken”	s. 18
- Den magiske brøken	s. 19
7) Kunsten å offentliggjøre seg i offentligheten	s. 22
- Kulturoffentligheten – et egnet rom for kvinner?	s. 23
- Konkurransen om oppmerksomhet og posisjoner	s. 24
- Internaliserte holdninger og ”det-tatt-for-gitte”	s. 26
- Å forlate offerrollen og å innta posisjonene	s. 28
- Fra konsument til produsent	s. 30
- Mannen som det privilegerte nøytrum	s. 31
8) Oppsummering	s. 33
Litteraturliste	s. 35
Vedlegg til tabellene	s. 36
Om forfatteren	s. 42

# 1

## Innledning

I de siste årene har Norske Dramatikeres Forbund arbeidet for å synliggjøre norsk samtidsdramatikk og vilkårene den opererer under på forskjellige måter. Bakgrunnen for satsningen har vært et generelt inntrykk av at norsk dramatikk skrevet av vår tids dramatikere har stått svakt, spesielt ved institusjonsteatrene. Derfor har foreningen satt i gang flere undersøkelser for å se om inntrykket stemmer, og for å reflektere over eventuelle sammenhenger.

I 2001 publiserte Norsk Dramatisk Årbok den første av flere undersøkelser om norsk samtidsdramatikk. Undersøkelsen dokumenterte at det vises lite norsk samtidsdramatikk. Dessuten førte registreringen til et annet interessant funn: Av norske dramatikere, som fikk antatt sine stykker på norske institusjonsteatre i perioden 1997-1999, var under 10 prosent kvinner. Kvinnene var dessuten representert på svært små scener og teatre (Lunde 2001).

En annen undersøkelse som Norske Dramatikeres Forbund (NDF) gjorde året etter (Sevaldson 2002), dokumenterer bl.a. at institusjonsteatrene, med helaftens forestillinger som har høy status og som gir økonomisk uttelling, i første rekke oppfører dramatikk skrevet av menn, mens kvinneandelen er større i sjangrer som har mindre prestisje, som f.eks. enaktere, og på scener som har lavere status og gir dårlig økonomisk utbytte.

Norske Dramatikeres Forbund (NDF) har ønsket å se på mulige årsaker til situasjonen, slik den framgår av det nevnte tallmaterialet. Undersøkelsene aktualiserer bl.a. problemstillingen: Hva ligger bak den skjeve fordelingen?

### **Formålet med undersøkelsen**

Formålet med denne undersøkelsen er å gå nærmere inn på dette spørsmålet. En hypotese er at kvinner både kan og vil skrive helaftens verk for de store og prestisjetunge institusjonene, men av ulike årsaker i langt mindre grad enn menn slipper til. Det er et vanskelig emne å undersøke. Bortsett fra de to nevnte undersøkelsene i NDF's regi foreligger det ikke noe tilgjengelig materiale om emnet. Det er derfor først nødvendig å kartlegge hvorvidt og i

hvilken grad kvinnelige dramatikere faktisk melder seg til teatrene. På bakgrunn av dette materialet vil bl.a. spesifikke problemstillinger om dramatikernes situasjon bli drøftet. At det ikke finnes annen forskning om disse problemstillingene på scenekunstrådet, viser dessuten et behov for å sette funnene i en videre sammenheng.

Det er et komplisert og sammensatt problemområde (der kjønn kun er én av mange variabler). Å foreta en avgrensning til noen utvalgte aspekter er dermed nødvendig. Undersøkelsen har derfor tatt sikte på å kartlegge manusinnsending og oppsetning av samtidsdramatikk ved institusjonsteatrene i forhold til kjønn, samt drøfte hvilke faktorer som kan føre til en skjev fordeling.

Studien og kartleggingen vil forhåpentligvis kunne bidra til å gi et mer håndgripelig utgangspunkt for det videre arbeidet med å gjøre norsk samtidsdramatikk, av både kvinner og menn, mer synlig.

Behovet for en mer omfattende undersøkelse kan også sees i sammenheng med den store medieinteressen temaet har skapt. NDF's undersøkelse i fjor vår ble fulgt opp av en serie innslag i NRK P2's Kulturnytt, og flere oppslag i bl.a. Dagbladet og Aftenposten.

## **Hovedproblemstillinger, metode og utvalg**

Rapporten bygger på svar fra institusjonsteatrene på et spørreskjema om helaftens ny norsk dramatikk i et avgrenset tidsrom, perioden 2001. Dette er supplert med materiale fra en annen studie (Sevaldson 2002), opplysninger om oppsetninger under Dramatikkfestivalen samt data om Norsk kulturråds støtte til arbeids- og prosjektkontrakter.

Spørreundersøkelsen omfatter 17 institusjonsteatre. Alle teatrene har besvart undersøkelsen. Skjemaene er besvart av teatersjefer og i noen tilfeller dramaturger ved teatrene. Tallene som er oppgitt i spørreskjemaet er kontrollert i forhold til årsmeldingene til teatrene for 2001.

I spørreundersøkelsen inngår følgende variabler:

- 1) Hvor mange stykker samtidsdramatikk ble satt opp i 2001?
- 2) Hvor mange av disse var skrevet av kvinner?
- 3) Oppføres bare bestilte verk av samtidsdramatikk?  
(Hvis svaret var ja, var det ikke nødvendig å svare på de følgende spørsmålene)
- 4) Leses alle innsendte verk?

- 5) Registreres innsendte verk?
- 6) Hvor mange manus til samtidsdramatikk mottok teatret i 2001?
- 7) Hvor mange av disse var skrevet av kvinner?
- 8) Hvor mange innsendte manus ble antatt?
- 9) Hvor mange av disse var skrevet av kvinner?
- 10) Hvor mange ble evt. refusert etter bearbeiding?
- 11) Hvor mange av disse var i så fall skrevet av kvinner?

Her kunne det vært ønskelig å stille flere spørsmål om repertoarvalg m.m. og evt. ha oppfølgende intervjuer med teatersjefer og andre aktører ved institusjonsteatrene i tillegg til det nødvendige kartleggingsarbeidet. De økonomiske og praktiske rammene for denne undersøkelsen har dessverre ikke gjort dette mulig. Spørreskjemaet er begrenset i omfang for å gjøre det lettere for teatrene å svare på spørsmålene, uavhengig av tilgang på mer omfattende arkivmateriale. Enkelte spørsmål undersøkelsen reiser vil utvilsomt trenge oppfølging i andre typer studier.

Denne undersøkelsen er avgrenset til følgende problemstillinger:

- Hva ligger bak den påviste skjeve fordelingen av oppdrag til mannlige og kvinnelige dramatikere?
- Er det ulikheter mellom teatrene på dette feltet?
- Hvor aktive er kvinnelige dramatikere mht innsending av manus til teatrene?
- Hvilken betydning har posisjoner med definisjonsmakt innenfor teaterområdet?
- Hvordan er forholdet mellom kvinnelige og mannlige dramatikere mht produksjoner knyttet til Norsk Dramatikkfestival?
- Hvilken praksis følger Norsk kulturråd mht tildeling av prosjekt- og arbeidskontrakter?

Det er ikke meningen å gi en fullstendig oversikt over feltet eller å komme fram til entydige svar, men gå inn på enkelte problemstillinger som kan være aktuelle for det videre arbeidet med temaet. Jeg vil dessuten reflektere rundt noen trekk og tendenser, med spesiell vekt på betydningen av å inneha posisjoner med definisjonsmakt.

Å gå nærmere inn på hvilke estetiske kriterier eller hvilket kunstsyn som kan ligge til grunn for utvalget av verk ved de forskjellige teatrene, ligger utenfor rammene til denne undersøkelsen. Men jeg vil på et mer generelt grunnlag drøfte mekanismer som er viktige når vi skal vurdere betydningen av kjønn innenfor kultur- og samfunnsliv – det vil si enkelte faktorer som kan spille inn i forkant av og innvirke på den estetiske vurderingen av kunstneriske verk.

## 2

# Hvilke dramatikere inntar scenen?

Foranledningen til denne undersøkelsen er, som nevnt, to studier gjort av Norske Dramatikeres Forbund om norsk samtidsdramatikk. Den første ble utført av Inger-Margrethe Lunde. Den ble publisert i Årboka 2001, og viste at det oppføres lite norsk samtidsdramatikk, og spesielt lite av kvinnelige dramatikere.

Den andre undersøkelsen er utført av Eva Sevaldson. Undersøkelsen bygger på alle registrerte produksjoner<sup>1</sup> blant medlemmene i forbundet og inneholder derfor også film og NRK-produksjoner; i perioden f.o.m.1992 t.o.m.1999 (perioden etter at digitalt arkiv ble innført i Dramatikerforbundet). Undersøkelsen er kommentert i Norske Dramatikeres Årbok 2002, og jeg vil her referere noen av funnene:

Produksjonene ble registrert både på sjangrer og år.<sup>2</sup> I følge NDF's medlemmer ble det produsert i alt 499 manuskripter i løpet av de åtte årene. 69 prosent av disse var skrevet av menn, 31 prosent av kvinner. Denne fordelingen avspeiler i praksis Dramatikerforbundets medlemstall (71 prosent menn og 29 prosent kvinner), og er derfor ikke overraskende. Det er når det fokuseres på *sjanger* og på *hvor* hhv. mannlige og kvinnelige dramatikere blir oppført, fordelingen virker mer påfallende.

Eksempelvis er 80 prosent av *spillefilmene* produsert i perioden skrevet av menn, mens 60 prosent av *kortfilmene* er skrevet av kvinner. 73 prosent av *helaftens* sceneverk er skrevet av menn, mens 50 prosent av *enakterne* er skrevet av kvinner. Litt spissformulert:

---

<sup>1</sup> Undersøkelsen er basert på medlemmenes innberetninger i forhold til utbetaling av diverse vederlagsmidler, og det er derfor grunn til å tro at mesteparten av det som blir produsert av nyskrevet dramatikk her i landet, blir registrert i NDFs database. Medlemmene i NDF er alle profesjonelle dramatikere i den forstand at alle har fått oppført minst et helaftens originalverk. Helaftens verk er her definert som sceneverk, spillefilm, historiske spill, radio- og fjernsynsdrama osv. av en gitt lengde.

<sup>2</sup> Følgende avgrensinger ble gjort: Bare originaldramatikk og dramatiseringer av eget stoff ble regnet med, mens dramatiseringer av andres ble holdt utenfor. Transmisjoner (TV-overføringer) av sceneforestillinger ble ikke regnet med. Det aktuelle verket ble registrert som sceneverk og ikke som fjernsynsproduksjon. Nyoppføringer ble tatt med. Lange fjernsynsserier er regnet en gang for hvert år, og en gang for hver forfatter. Dette for å avspeile omfanget av de oppdragene som tildeles norske dramatikere. Repriser ble ikke regnet inn.

Samtidsdramatikken som presenteres på institusjonsteatrene ser ut til å være skrevet av menn **for** et publikum der flertallet er kvinner (Vaage 2000).

Dessuten framgår det av undersøkelsen at de fem regionteatrene og NRK-radioteatret har lav kvinnerepresentasjon i perioden 1992-99. Teater Ibsen, Teatret Vårt, Sogn og Fjordane Teater, Nordland Teater og Hålogaland Teater satte samlet opp 23 norske *urpremierer* i perioden. 90 prosent av dem var skrevet av menn. Det ble registrert 28 nye *hørespillserier*, 85 prosent skrevet av menn.

Det ser derfor ut som om at sjangrer som har høy status og som gir høy økonomisk avkastning domineres av menn, mens kvinneandelen er høyere i sjangrer som har lav status og som gir dårlig økonomisk utbytte.

Her skal det legges til at noen menn skriver korte verk og noen store institusjonsteatre produserer enaktere. For eksempel satte Nationaltheatret og Det Norske Teatret opp fire korte verk i perioden. Alle var skrevet av menn. Men hovedtendensen er likevel at menn skriver helfestens verk for de store institusjonsteatrene, NRK og de uavhengige filmprodusentene, mens kvinner skriver korte verk for frie grupper og de minste institusjonene.

Kvinnelige dramatikers arenaer er i første rekke Nordic Black Theatre, Det Åpne Teater, Dramatikkfestivalen og frie grupper. Som manusleverandører er kvinnene mest ettertraktet som forfattere av enaktere i det frie, men fattige scenemiljøet. Her skriver kvinnene 55 prosent av det som produseres, i følge NDF's register. En prosentandel som nesten samsvarer med kvinnenens andel av teaterpublikummet på 57 prosent (Vaage 2000).

Dessuten viser rekrutteringen av dramatikere gjennom Dramatikkfestivalen, Filmhøyskolen, Det Åpne Teater osv. en kjønnsfordeling med 50 prosent menn og 50 prosent kvinner. Rekrutteringen til yrket er altså kjønnsnøytral, men jo høyere opp på prestige- og honorarstigen man kommer, desto høyere blir andelen menn. Dette er for øvrig noe som dramatikerne har felles med andre yrkesgrupper.

En inntekts- og levekårsundersøkelse blant kunstnere, INAS-rapporten fra 1994, viste at mannlige dramatikere tjente nesten dobbelt så mye som kvinner på sitt kunstneriske arbeid.

Når ikke-kunstnerisk relaterte inntekter var holdt utenfor, tjente menn i gjennomsnitt kr 114.500, mens kvinner tjente kr 62.500.

Sevaldson avrunder sin artikkel med følgende spørsmål: Hvis vi går ut fra at kvinner både kan og vil skrive helaftens verk for de store og prestisjetunge institusjonene, hvor ligger hindringene? Hun skisserer tre mulige forklaringer: 1) At portåpner-systemet i teatret ligner på det i næringslivet, nemlig et gutteklubben-grei-system, hvor menn som er innenfor favoriserer rekruttering av andre menn. 2) Man blir en bedre dramatiker av å bli produsert, slik at mange menn har hatt, og fremdeles har, utviklingsmuligheter som de fleste kvinner kan se langt etter. 3) De som har makt til å definere hva som er kvalitet, hvilke temaer som er interessante å diskutere, hvilke uttrykksformer som er inne og hvilke som er ute, sitter i sine maktposisjoner nettopp fordi de har tilpasset seg de allerede eksisterende maskuline kvalitetskriteriene” (Sevaldson 2002:55).

Formålet med denne undersøkelsen er å gå nærmere inn på disse mekanismene.

# 3

## Manusvurdering og oppsetninger av norsk samtidsdramatikk i 2001

Hva kan være årsaken til den skjeve fordelingen i oppdrag til kvinnelige og mannlige dramatikere? Slipper ikke kvinnene til? Eller slipper ikke kvinnene *seg selv* til?

Jeg skal her se nærmere på prosessen fra innsendt manus til oppsetning, og i hvilken grad kvinnene melder sin interesse. Av praktiske grunner er denne delen av undersøkelsen avgrenset til norsk samtidsdramatikk i tidsrommet 2001, slik at det skulle være lettere for teatrene å besvare spørsmålene. Dermed fanger den ikke opp svingninger som kan følge av spesielle satsninger enkelte år. For å veie opp for det korte tidsrommet henviser jeg til andre undersøkelser og holder funnene opp mot disse.

Med samtidsdramatikk menes her dramatikk som er skrevet av en forfatter i nåtid eller i nær fortid. Det gjelder originale verk skrevet av norske eller samiske dramatikere.

Spørreundersøkelsen er som nevnt avgrenset til 17 institusjonsteatre. Disse kan grupperes i fire kategorier:

**De fire nasjonale scenene:** Den Nasjonale Scene, Det Norske Teatret, Nationaltheatret og Riksteatret.

**De tre landsdelsscenen:** Hålogaland Teater, Rogaland Teater og Trøndelag Teater.

**De åtte regionteatrene:** Agder Teater, Haugesund Teater, Hedmark Teater, Hordaland Teater, Nordland Teater, Sogn og Fjordane Teater, Teater Ibsen og Teatret Vårt.

**Andre:** Beivvas Sami Teater (under Sametinget) og Oslo Nye Teater (kommunalt)

I tabellene vil jeg imidlertid bruke tre kategorier: 1) Nasjonale scener, 2) landsdelsscener og 3) regionteatre og andre slått sammen. Et mer spesifikt materiale, med data for hvert enkelt teater, er gjengitt som tabellvedlegg.

## Innsendte, ubestilte manuskripter

Mange av institusjonsteatrene oppfører i første rekke verk som er bestilt fra dramatikere som teatret har kontakt med. Men samtidig kan enhver dramatiker fritt sende inn et nytt manus til vurdering. Samme manus kan selvsagt også sendes til vurdering ved flere teatre. Alle teatrene, bortsett fra Haugesund Teater og Hedmark Teater, oppgir at de leser alle innkomne manuskripter. Oslo Nye Teater oppgir at teatret i prinsippet leser alle, men at det ikke alltid er overkommelig. Alle teatrene, bortsett fra Haugesund Teater og Hordaland Teater, registrerer innsendte manus. I svært få tilfeller hender det at manus er blitt refusert etter bearbeiding.

Det ble i 2001 sendt inn 316 slike ubestilte manus til vurdering ved teatrene. Av disse var 38 prosent skrevet av kvinner. Det vil si en litt høyere prosent enn andelen kvinnelige medlemmer i Dramatikerforbundet.

### Tabell 1.

**Ubestilte manuskripter innsendt til ulike teatertyper i 2001, etter kjønn. Prosent.**

Teatertype	Kjønn		Begge kjønn
	Menn	Kvinner	
Nasjonale scener	29	39	32
Landsdelsscener	44	39	42
Regionteatre/andre	27	22	25
<b>Alle teatrene</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
Antall	(195)	(121)	(316)

Tabell 1 viser hvordan menn og kvinner prioriterer mht. til teatertype når manus sendes til vurdering. 39 prosent av kvinnenes manus ble sendt til de nasjonale scenene, 39 prosent til landsdelsscene og bare 22 prosent til regionteatrene og andre, som inkluderer de minste teatrene. Dette viser igjen klart at kvinnelige dramatikere i utgangspunktet ikke nøler med å henvende seg til de ”tyngste” institusjonene. Hvis vi videre ser på de enkelte teatrene sendte kvinnelige dramatikere i 2001 flest manus til Trøndelag Teater (landsdelsteater), deretter

fulgte Nationaltheatret (nasjonal scene), Rogaland teater (regionteater) og Det norske teatret (nasjonal scene), jfr. vedlegg 1 – til tabell 1.

44 prosent av mannlige dramatikers manus ble sendt til landsdelsscene, 29 prosent til de nasjonale scenene. Av de enkelte teatrene gikk flest manus til Trøndelag teater (som favoriseres både av menn og kvinner), Rogaland Teater og Nationaltheatret.

Institusjonsteatrene får mange tilbud fra dramatikerne. Men hvor mange av disse stykkene, som ikke er forhåndsbestilt, blir antatt?

### Tabell 2.

**Antatte verk av innsendte, ubestilte manuskripter til teatrene i 2001. Antall etter kjønn. Prosent samlet.**

Teatertype	Kjønn		Begge kjønn
	Menn	Kvinner	
Nasjonale scener	1	2	3
Landsdelsscener	4	2	6
Regionteatre/andre	3	2	5
<b>Alle teatre</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>14</b>
(Prosent)	(57)	(43)	(100)

Tabell 2 viser at bare 14 av de innsendte 316 verkene i 2001 ble antatt til oppføring, dvs. svært få. Nåløyet er svært trangt, både for menn og kvinner. I denne delen av undersøkelsen er *ikke* bestilte verk tatt med. Av disse antatte manusene – 14 i alt – var 43 prosent skrevet av kvinner.

## Oppført norsk samtidsdramatikk

Hittil har vi sett på innsendte og antatte manus i 2001. De stykkene som ble *oppført* ved teatrene dette året er overveiende bygd på manuskripter som er bestilt av teatrene selv, samt i noen tilfeller antatt ut fra en vurdering av andre, tidligere innsendte manus.

Tabell 3.

**Oppført samtidsdramatikk, ubestilte og bestilte verk i 2001. Antall per teater, og prosent alle teatrene samlet. Prosent.**

Teatertype	Kjønn		Sum	(Antall)
	Menn	Kvinner		
Nasjonale scener	100	0	100	(3)
Landsdelsscener	62	38	100	(8)
Regionale/andre	76	24	100	(29)
<b>Alle teatrene</b>	<b>75</b>	<b>25</b>	<b>100</b>	<b>(40)</b>

Samlet sett finner vi her en klar forskjell mellom dramatikere av ulikt kjønn. En fjerdedel av oppførte verk er skrevet av kvinner, når vi ser på alle teatrene samlet. Som nevnt er tallmaterialet lite, men det samsvarer med undersøkelsen til Eva Sevaldson (2002), der kvinnes andel er 27 prosent. Går vi inn på hvert enkelt teater, blir forholdet mellom mannlige og kvinnelige dramatikere i noen tilfeller oppsiktsvekkende skjevt.

Ni av 17 institusjonsteatre hadde for eksempel *ingen* oppføringer av en kvinnelig samtidsdramatiker fra Norge i 2001. Det gjaldt bl.a. Nationaltheatret og Det Norske Teatret, jfr. vedlegg til tabell 3. To av de tre landsdelsteatrene satte opp kvinnelige dramatikere; Hålogaland Teater og Trøndelag teater. Av de åtte regionteatrene/andre teatre satte fire av dem opp verk av kvinner; Haugesund Teater, Hedmark Teater, Nordland Teater. Teater Ibsen, samt Beivvas Sami Teater.

Det er i dag en viss overvekt av mannlige sjefer ved teatrene, 59 prosent mot 41 prosent kvinnelige. Av de sju kvinnelige sjefene er tre blitt ansatt siden 2000, og de etterfulgte en

mannlig sjef. Det er derfor for tidlig å si noe om kvinnes eventuelle innflytelse utfra materialet i denne undersøkelsen. Det er heller ikke gitt at forandringen vil komme til å spores med én gang det kommer en kvinnelig sjef, pga tidligere innarbeidete strukturer ved institusjonen, ulike kunstsyn m.m. (kvinner er jo også forskjellige). Etter hvert som det kommer til flere kvinner i forskjellige posisjoner som dramaturger, regissører o.a., vil det kunne bidra til å motvirke (eventuelle) undertrykkende, kjønnsstereotype oppfatninger av kvinnelige kunstnere - og sjefer.

## **Oppsummering**

Tallene fra institusjonsteatrene i 2001 dokumenterer at kvinnelige dramatikere aktivt henvender seg til institusjonsteatrene. Til tross for at de nasjonale scenene ser ut til å oppføre få eller ingen verk av kvinnelige dramatikere, sendte kvinner likevel inn flest manus nettopp til disse scenene. Samlet sett spilles det forholdsvis lite norsk samtidsdramatikk. I følge det foreliggende materialet skyldes det tydeligvis ikke mangel på nyskrevne manus å velge i. Nåløyet er trangt. Sjansen for å bli refusert er stor, både for menn og kvinner.

Det er, som ventet, flest menn som sender inn manuskripter, men kvinnene er så avgjort aktive. Flest stykker sender de kvinnelige dramatikere til de store teatrene.

Spørreundersøkelsen dreier seg om et enkelt år, 2001. Den blir på den måten som en slags stikkprøve, og fanger ikke opp svingninger i prioriteringene over tid ved teatrene.

Men kvinnes andel av oppførte stykker, 25 prosent, ligger på samme nivå som Sevaldsons studie viser (Sevaldson 2002), men det er som nevnt store forskjeller mellom de ulike teatrene.

## 4

# Oppsetninger under og etter

## Dramatikkfestivalen

Norsk Dramatikkfestival er en annen arena, der dramatikerne kan få satt opp stykker.

Dramatikkfestivalen blir arrangert ved Det Norske Teatret annet hvert år. Der blir et utvalg på ca fem enaktere vist med to ulike oppsetninger ved det aktuelle årets festival. Siden etableringen i 1985 er det blitt produsert 56 verk. Utvelgelsen blir foretatt av en jury på bakgrunn av innsendte manus der dramatikerens navn er anonymisert. Senere er noen av disse enakterne blitt satt opp ved andre scener.

Tallmateriale fra Dramatikkfestivalen viser at halvparten av de utvalgte stykkene som ble produsert var skrevet av kvinner. At det er enaktere som blir vist og at kvinnene i stor grad blir utvalgt kan ha likhetstrekk med at kvinnene i stor grad blir vist ved de frie scenene, som stort sett viser denne typen verk.

Opplysninger om verk fra Dramatikkfestivalen som er blitt produsert ved andre scener, i etterkant av festivalen, viser en skjev fordeling, med henholdsvis 64 prosent menn og 36 prosent kvinner. Det kan derfor se ut som at når en fagjury vurderer manus av en anonymisert forfatter, blir fordelingen nokså jevn mellom kvinnelige og mannlige dramatikere. Når forfatterens navn er kjent, og avgjørelsen tas av ledelsen ved et teater, ser resultatet ut til å bli annerledes. Uten å vite noe om begrunnelsen for utvalget ved andre scener er det interessant å konstatere at når forfatterens navn er kjent faller kvinnes andel.

Funnene bringer tankene tilbake til – og aktualiserer - den tiden da kvinnene så seg nødt til å skrive under pseudonym. Ville det hjelpe i dagens situasjon? Kanskje ikke. Likevel er det påfallende at spørsmålet i det hele tatt kan stilles.

## 5

# Tildeling av prosjekt- og arbeidskontrakter til ny norsk dramatik

Undersøkelsen viser at kvinnelige dramatikere *er* aktive når det gjelder å sende inn manus til institusjonsteatrene. I tillegg kan det være interessant å se på i hvilken grad kvinnene benytter seg av muligheter til å søke støtte til prosjekter – og i hvilken grad de slipper til. Norsk kulturråd har en egen støtteordning til fremme av ny norsk dramatik for barn, unge og voksne. Ordningen består av to forskjellige former for korttidsengasjement av dramatikere: arbeidskontrakt og prosjektkontrakt. NB! Dramatik for radio, fjernsyn, film eller video omfattes ikke av ordningen (til forskjell fra registreringsmetoden til Dramatikerforbundet), slik at det som nå følger dreier seg om et mer begrenset utvalg prosjekter.

Et faglig utvalg behandler søknadene.

I en del tilfeller blir prosjektene oppført. Uansett skal mottakerne sende inn en rapport om bruken av midlene. Her skal jeg først og fremst gå inn på fordelingen av støtten på mannlige og kvinnelige dramatikere, dernest på antall søkere og i hvilken grad arbeidene har ført til oppføring.<sup>3</sup>

Tabellene for begge typer kontrakter er basert på tallmateriale fra Norsk kulturråd. Når det gjelder tekster som er blitt oppført, baserer tallene seg på innsendte rapporter til Kulturrådet fra mottakerne av støtten.

### **Prosjektkontrakter**

*Prosjektkontrakten* gjelder for dramatikere som ønsker å videreutvikle en idé eller et prosjekt, og som primært ønsker å videreføre det på egenhånd. Det er dramatikeren selv som søker. Dramatikeren har ingen annen forpliktelse på seg enn å forsøke å arbeide fram et manuskript. Ferdige manus vil ikke bli vurdert for støtte, da engasjementsordningen skal fremme utvikling

---

<sup>3</sup> Se vedlegg 2– tallene er komplette for bevilgningene, men ikke helt komplette for søkerantall og oppføringer i hele perioden fra Norsk kulturråd.

av manus. Ordningen må ikke forveksles med innkjøpshonorar til manus. Støtten gis i form av et visst antall måneder med lønn.

**Tabell 4.**

**Norsk kulturråds prosjektkontrakter (bevilgninger) til ny norsk dramatikk. Etter dramatikerens kjønn. 1992-2001. Prosent.**

År	Kjønn		Sum	(Antall)
	Menn	Kvinner		
1992	50	50	100	(10)
1993	20	80	100	(10)
1994	33	67	100	(12)
1995	63	37	100	(16)
1996	41	59	100	(27)
1997	63	37	100	(30)
1998	69	31	100	(29)
1999	50	50	100	(28)
2000	34	65	100	(29)
2001	60	39	100	(23)
<b>1992-2001</b>	<b>48</b>	<b>52</b>	<b>100</b>	<b>(214)</b>

Andelen kvinner som får prosjektstøtte varierer sterkt fra år til år, men var i gjennomsnitt 52 prosent i 10-årsperioden 1992-2001. Dette er høyere enn kvinnenes andel av medlemmene i Norske Dramatikeres Forbund. Av tallene fra Norsk kulturråd framgår det at det gjennomgående er flest menn som *søker* støtte, men de to siste årene har kvinneandelen vært høyest (ref. vedlegg 2 – til tabell 4).

### **Arbeidskontrakter**

*Arbeidskontrakten* gjelder for dramatikere som har et prosjekt som et teater ønsker å arbeide videre med. Teatret står som søker for prosjektet. Kontrakter av denne typen forutsettes å egne seg best for faste scener med offentlig støtte. Om frie sceniske grupper som mottar offentlig støtte ønsker å bruke ordningen, blir også søknader fra disse vurdert.

**Tabell 5.****Norsk kulturråds arbeidskontrakter (bevilgninger) til ny norsk dramatikk, etter dramatikerens kjønn. 1992-2001. Prosent.**

År	Kjønn		Sum	(Antall)
	Menn	Kvinner		
1992	76	24	100	(17)
1993	67	33	100	(18)
1994	81	19	100	(16)
1995	73	27	100	(11)
1996	100	0	100	(8)
1997	50	50	100	(2)
1998	69	31	100	(16)
1999	50	50	100	(4)
2000	67	33	100	(3)
2001	67	33	100	(9)
<b>1992-2001</b>	<b>70</b>	<b>30</b>	<b>100</b>	<b>(104)</b>

Når det gjelder arbeidskontraktene med teatrene (som impliserer større muligheter for utvikling i konkret kontakt med et teater og større mulighet for oppføring), er det klare kjønnsforskjeller. I løpet av ti-årsperioden gikk 70 prosent av kontraktene til menn, 30 prosent til kvinner.

Når det gjelder tildelingen av *arbeidskontrakter* behandles de – i likhet med prosjektkontraktene - av et faglig utvalg under Kulturrådet. Kontraktene tildeles imidlertid på bakgrunn av søknad fra *teatret*, med utgangspunkt i en allerede påtenkt avtale mellom dramatiker og teatret. Denne avtalen gir flest utviklingsmuligheter for dramatikerens. Det er flest mannlige dramatikere innenfor de påtenkte avtalene som teatrene søker støtte til – slik at fagutvalget har flest prosjekter med menn å velge i mellom. De mannlige dramatikerne har også blitt tildelt flest arbeidskontrakter.

## 6

### Kvalitetskriterier og ”den magiske brøken”

Den påviste skjevheten i fordelingen av oppdrag reiser flere spørsmål, deriblant : Hvorfor vurderes ofte det mannlige uttrykket som ”best” eller mest interessant – som de forannevnte undersøkelsene kan tyde på? Har den skjeve fordelingen rett og slett med kvalitet å gjøre?

I artikkelen ”Syn og synsing. Om konsulentarbeid m.m.”, skriver Jesper Halle bl.a. at det har vært diskusjoner på Det Åpne Teater (DÅT) om det finnes en typisk ”mannlig” eller ”kvinnelig” skrivemåte. Hans opplevelse, ikke bare ut fra arbeidet ved DÅT, er at det ikke nødvendigvis er et tydelig, generelt skille, når man står overfor en ”god” tekst. Han mener imidlertid at det er mulig å peke på visse trekk som gjentar seg i skrivemåten til henholdsvis menn og kvinner – i de problematiske tekstene.

Halle mener at litt skjematisk sett, kan noen trekk ved en typisk problematisk kvinnelig skrivemåte, beskrives som følelsesmessig engasjement og uttrykksvilje, og til tider en nærhet til stoffet som kan gå ut over den kunstneriske kontrollen. På den måten kan en havne i det private og ikke det personlige. I tråd med det, har de kvinnene det gjelder en tendens til å bruke hovedpersoner som talerør, mens de andre personene framstilles temmelig endimensjonalt.

En tilsvarende skjematisk beskrivelse av problematiske trekk ved en mannlig skrivemåte, er en stor vekt på egenartete, ofte sære og labyrintiske univers. Det er en stor vekt på språkets egenart, som innebærer en risiko for at det kan virke maniært. Dessuten kan det være en tendens til at den følelsesmessige siden ved det som foregår blir gjemt unna eller hoppet over, slik at teksten i verste fall framstår som fjern og lukket.

En annen tendens er at desto bedre manuskriptene er, jo vanskeligere er det å gjette om forfatteren er mann eller kvinne, oppsummerer Halle (Halle 2002:50). Det er interessant å merke seg at det ofte er nettopp de *problematiske* trekkene som, av mange, blir oppfattet som typiske for måten kvinner skriver på. Et spørsmål er naturligvis om kvinnene som skriver ”godt” skriver mer likt menn? Og dermed kommer nærmere gjeldende norm?

Kunstnerisk kvalitet er et mangetydig begrep. Og det er et definisjonsspørsmål. Til sjuende og sist må en avgjørelse om kvalitet bygge på en faglig og personlig  *vurdering*. En slik verdidom er også en smaksdom, og verdispørsmål befinner seg på en annen arena enn de områdene der vi kan snakke om kjensgjerninger, fakta og objektivitet. Et subjektivt element er uunngåelig – noe som også kan inkludere bevisste og ubevisste fordommer. Slik må det nødvendigvis være. Men verdivurderinger vil bare være *kjønnsnøytrale* for dem som automatisk forbinder ordet mann med ordet menneske. Kjønn avgjør slett ikke alt, men kvinner og menn har som sosiale kjønn ulike erfaringer og opplevelser. Men det vil ikke si det samme som at kjønn avgjør *kvaliteten* på dramatikken. Kjønn kan ha betydning for hva dramatikerne skriver om og hvordan de skriver. Og kjønn kan ikke minst ha betydning for hvordan dramatikken blir mottatt – altså for vurderingen. Det er naturlig å tenke seg at siden mennenes verk i så mye høyere grad slipper til, vil det gi større utviklingsmuligheter for mennene. En teoretisk drøfting av kriterier for vurdering av dramatiske tekster faller imidlertid som nevnt utenfor rammen for denne undersøkelsen.

## **Den magiske brøken**

Hvis Halle har rett i at det ikke er noe påfallende skille mellom skrivemåten til kvinner og menn når det gjelder ”gode” tekster, gjenstår fortsatt spørsmålet: Hvorfor slipper de kvinnelige dramatikerne i så påfallende liten grad til ved institusjonsteatrene? Er det andre elementer enn den foreliggende teksten som spiller inn for hva som regnes som ”interessant teater” i vurderingen ved institusjonsteatrene?

Andre instanser som i vid forstand kan ha en mer indirekte betydning for utvalget ved teatrene er omtaler og tilbakemeldinger fra kritikerne og kulturjournalistene. Her kan det se ut som at kjønnsfordelingen også spiller en rolle. I 2000 gjorde jeg en undersøkelse for Norsk kulturråd av kulturdekningen i dagspressen; *Kritikkens rom – rom for kritikk? Kulturstoffets rolle i dagspressen* (Lund 2000). Den bygde på en innholdsanalyse av tolv sentrale norske aviser. Blant annet ble kulturjournalistenes og skribentenes kjønn registrert. Undersøkelsen kartla også kildebruken, dvs. hvem som blir intervjuet og brukt som referanser i kulturstoffet. I følge undersøkelsen utgjør kvinnene en tredjedel av kulturjournalistene/skribentene, dvs. at det er dobbelt så mange menn som kvinner. Dette tilsvarer omtrent andelen kvinnelige journalister i norsk dagspresse, samt andelen kvinnelige medlemmer i Norsk Kritikerlag – og i Norske Dramatikers Forbund. På en rekke områder innenfor kulturområdet ser vi tilnærmet

den samme, ”magiske brøken”, der den kvinnelige representasjonen påfallende ofte ligger rundt 25-30 prosent og svært sjelden overstiger denne ”grensen”. Fordelingen går igjen flere steder i materialet til den foreliggende undersøkelsen. Det viser et styrkeforhold som passende kan kalles det kulturelle 2/3-samfunnet i mennenes favør; og som gir større muligheter til å påvirke den kulturelle smaken.

Dessuten viser undersøkelsen om kulturdekningen at kvinnene er dårligere representert enn mennene innenfor de mest prestisjefylte oppgavene, nemlig både som kritikere, skribenter og kilder. Innenfor de journalistiske sjangrene finner vi høyest kvinneandel innenfor forhåndsomtaler, lavest innen kritikk- og kommentarstoff. Det er tankevekkende at kvinner skriver refererende faktastoff, men i mindre grad legger ut på den store arenaen ”kommentarstoff” som krever en selvstendig stemme, med vekt på vurdering og fortolkning. Det reiser spørsmål om det å skrive forhåndsomtaler har en lavere status? Viser dette tendenser til at kvinnelige skribenter blir diskriminert? Eller nøler kvinner med å innta posisjoner? Det er spørsmål som også kan stilles til teatermiljøet når det gjelder hvem som vises på prestisjefylte scener. Det kan være en parallell til at kvinnelige dramatikere er mest representert ved de små og frie scene, som ikke er så prestisjefylte, i følge Sevaldson (2002).

Et interessant spørsmål er, uansett, hvorfor kvinnelige kritikere og kulturjournalister ikke i større grad bidrar til å betydeliggjøre kvinnelige dramatikere/forfattere – slik menn ofte gjør og framhever mannlige dramatikere/forfattere. I tillegg er det vanlig å sette mennene i sammenheng med andre kjente mannlige kunstnere for å gi dem ytterligere betydning, mens kvinnene ofte omtales med negative karakteristikk. Dette er forhold som Janne Scheffels har problematisert i sin hovedoppgave *Kjønn i litteraturkritikk* (1996). Kritikere og kulturjournalister har en formidlingsposisjon som gir mulighet til å definere og påvirke hva som er viktig innenfor kunst- og kulturområdet, og som indirekte har stor betydning for kunstnerne. For de kvinnelige kritikernes del kan det, for mange, tradisjonelt ha vært nødvendig å tone ned det som kan oppfattes som kvinnelige aspekter når det gjelder språk osv. Et nærliggende spørsmål er om ikke dermed maskulin tankegang og normer kan bli dominerende også for mange kvinners oppfatninger av hva som er viktig og av høy kvalitet?

Den delen av avisundersøkelsen som gjelder kildene, viser at kvinneandelen bare utgjør én tredjedel av intervjuobjektene i kultur- og underholdningsstoffet. Også her er det altså en sterk mannsdominans. Et trekk som imidlertid er verdt å merke seg, er at de kvinnelige

journalistene velger *kvinnelige* intervjuobjekter oftere enn sine mannlige kollegaer. De kvinnelige kulturjournalistene har 41 prosent kvinnelige kilder, mens mannlige journalister bare har 25 prosent kvinnelige kilder (Lund 2000:82). Selv om det fortsatt er flest menn innenfor eliteposisjonene – altså de som oftest blir intervjuet - finner de kvinnelige kulturjournalistene likevel fram til flere kvinnelige kilder. Skribentens kjønn ser ut til å ha betydning for hvilke kilder som blir valgt, både for menn og kvinner. Andre innholdsanalyser av norske aviser viser den samme tendensen (Allern 2001).

Hvem som innehar posisjoner med valg og definisjonsmakt har betydning for hvilket kjønn som synliggjøres, noe som i de fleste tilfellene betyr menn. Uttrykket definisjonsmakt stammer fra den svenske maktutredningen (Peterson og Carlberg 1990). For det første dreier det seg om *hvem* som skal ha retten til å delta i den offentlige samtalen, og ikke minst hvem som skal nyte autoritet. For det andre handler det om makten til å bestemme *hva* som er problemer og utfordringer, kort sagt verdt å diskutere. En slagside ved samme sak, er makten til å overse og usynliggjøre. Definisjonsmakt handler om hvem som innehar retten til å forvalte *offentlig anerkjennelse*, for eksempel til å definere hva og hvem som er viktige innenfor kunsten og kulturen, noe som også vil gjelde for samtidsdramatikken.

# 7

## Kunsten å offentliggjøre seg i offentligheten

Opplysninger om innsendte, ubestilte manus viser at de kvinnelige dramatikerne er offensive. Likevel oppnår de begrenset respons fra institusjonsteatrene. Dette er forhold som inntil 2000 er blitt viet lite oppmerksomhet i undersøkelser på teaterområdet. Området er komplekst å gå inn på. En rekke forhold er virksomme. I de følgende kapitlene vil jeg forsøke å tydeliggjøre noen mulige årsaker til det skjeve styrkeforholdet og bidra til å utarbeide et begrepsapparat for videre refleksjon. Vekten vil særlig ligge på den mulige betydningen av å inneha posisjoner med definisjonsmakt.

Spørreundersøkelsen viser at kvinnelige dramatikere i høy grad sender inn manus til institusjonsteatrene, men i liten grad slipper til. Hvorfor? Hvilken rolle spiller for eksempel de uformelle nettverkene? At kjønnsforskjellen på teaterfeltet fortsatt er sterk, kan nettopp ha å gjøre med mangel på strategier – og utvikling av nettverk – for å takle en hard konkurranse i offentligheten/teaterverdenen for kvinnenens del. For dette handler kanskje ikke bare om aktive menn og menns nettverk, men også om kvinners vegring mot det offentlige rampelyset på grunn av mangel på erfaring med en slik situasjon. Nettverkene spiller sannsynligvis en rolle når det gjelder å definere og framheve hva og hvem som er viktig til en hver tid.

Det er en viss forskjell mellom å levere manus til institusjonsteatrene – oftest med mindre oppmerksomhet enn ønskelig – og å delta i kulturdebatter og lignende i full offentlighet og til dermed å være med å påvirke oppfatninger.

Kvinnene har tradisjonelt hatt kollektive, dialogiske samhandlingsmønstre, som likevel skiller seg fra såkalt nettverksbygging. Nettverk bidrar til å få tilgang på posisjoner med mulighet til faktisk å utøve makt og få innflytelse – ikke bare til å ytre seg eller samtale om et emne. Det kan se ut som om disse kollektivt anlagte handlingsmønstrene kolliderer med den hierarkiske teaterinstitusjonen, der det rår en sterk konkurranse om posisjonene – og om å få fram ”sin sak”. Kvinnene har hatt mangel på praksis – og differensierte rollemodeller – i forhold til sine mannlige kollegaer. Spørsmålet er om kvinnene uten videre har forutsetninger til å kjenne spillets regler, og til å takle den harde konkurransesituasjonen; det vil si til å vite hvordan man manøvrerer seg fram i dette landskapet? Det å hevde seg innenfor teaterinstitusjonen krever

en høy grad av selvtillit, tro på eget prosjekt og evne til å kjempe seg fram – som ikke like lett lar seg forene med forventningene til en tradisjonell kvinnerolle.

### **Kulturoffentligheten - et egnet rom for kvinner?**

Begrensning av valg og posisjoner kan ha sammenheng med både ytre og indre stengsler, også for de kvinnelige dramatikerne. Som vist er det imidlertid lettere for kvinnene å slippe til ved de frie scenene og gruppene, der prestisjen og honorarene er lavere enn ved institusjonsteatrene (Sevaldson 2002). Når det gjelder forskjellen mellom å skrive for institusjonsteatrene og de frie gruppene og scenene kan vi trekke en parallell til den tidligere nevnte undersøkelsen om kulturjournalistikken. Der ble det påvist en forskjell mellom sjangrene og representasjonen blant menn og kvinner. Kvinnene var mest representert i de minst prestisjefylte sjangrene – i den sammenhengen det refererende stoffet.

At kvinnene er mest representert som journalister av det refererende stoffet, og ikke som kritikere og kommentatorer, samsvarer med Simone de Beauvoirs tidligere observasjoner i *Det annet kjønn* (1949/2000) om kvinnelige journalister og forfattere, i kapitlet om ”Den uavhengige kvinnen” (s. 785-817). Hun poengterer at kvinnene er glimrende reportere av ”det gitte”. Kvinnene har sin styrke i å beskrive stemninger, personer og forholdet mellom dem på en måte som taler til sansene - men ikke så mye til refleksjonen, skal vi tro Beauvoir. Hun setter dette i sammenheng med mangelen på frihet og begrensningene kvinnene har hatt til å utfolde seg innenfor patriarkatet, og er åpen for å problematisere virkningene den kan ha på det kunstneriske uttrykket.

Beauvoir hevder blant annet:

De (kvinnene) setter ikke spørsmålsteget ved menneskenes situasjon, fordi de så vidt begynner å ta den inn over seg i sin helhet. Det er det som forklarer at deres verker vanligvis mangler en metafysisk gjenklang, og likedan svart humor; de setter ikke verden i parentes, de stiller den ingen spørsmål, de kritiserer ikke dens motsetninger; de tar den alvorlig. Faktum er for øvrig at de fleste menn har de samme begrensinger; det er når man sammenlikner kvinnen med de ganske få kunstnerne som fortjener å bli kalt ”store” at hun virker middelmådig. Det er ingen skjebne som begrenser henne, men man kan lett forstå hvorfor det ikke har vært henne gitt – hvorfor det kanskje ikke vil være henne gitt på lenge – å nå de høyeste tinder (Beauvoir 2000:814).

Dette skrev Beauvoir i 1949, altså for 53 år siden. På mange måter kan vi si at forandringen har vært stor siden den gang. En del faktiske endringer har funnet sted. Kvinnene inntar de

fleste posisjoner i vår tid og kultur - likevel er det ikke i samme omfang som mennene, ei heller med den samme selvfølgelighet. Beauvoir var en av kvinnene som satte noe på spill ved å hevde at kjønn *skapes*, noe som blant annet fører til at hemninger og hindringer dannes. Beauvoir utviklet bl.a. et begrepsapparat for å vise hvordan kvinner formes og oppdras til å oppfatte seg selv som den Andre – i forhold til menn. Hun la også vekt på at "(...) Når kvinnen oppdager at hun er det uvesentlige som aldri forandres til å bli vesentlig er det fordi hun ikke sørger for denne forandringen selv (...)" (s. 38). Beauvoir legger vekt på at kvinnene selv må bidra til forandring. Spørsmålet er hvorfor så mye av *strukturen* som var aktuell på Beauvoirs tid, fortsatt er inntakt – til tross for så mange år nettopp med bevisstgjøring og kvinnekamp? Det kan tyde på at Beauvoir's utsagn om at "det kanskje ikke ville være henne gitt på lenge – å nå de høyeste tinder" fortsatt har gyldighet og understreker styrken i mekanismene som har holdt kvinnene tilbake.

Tid er et relativt begrep. Spørsmålet er om 53 år er lang eller kort tid i denne sammenhengen? Når man tenker i referansegrupper og rollemodeller, som kan påvirke forandring, er de årene som er gått ikke lang tid. Det utgjør knapt nok en levealder. Det har ikke vært mye tid til å motvirke stereotype oppfatninger om kvinner og utvikle en stor tilgang på differensierte rollemodeller fra ulike miljøer for kvinner i løpet av denne tiden. Det tar flere generasjoner før en del forhold og valg vil bli oppfattet som like selvsagte for kvinner som for menn, i utdanning, privat- og yrkesliv.

### **Konkurransen om oppmerksomhet og posisjoner**

Kjønn er biologisk bestemt, men også sosialt og språklig konstruert. Gjennom språket defineres kjønnshierarkiet. Simone de Beauvoir påviste hvordan kvinners plass tradisjonelt defineres i en mannskultur – og hvordan kvinnene blir påvirket til å definere seg, i et språk som er menns, inn i en objektrolle. Kvinnen fungerer som mannens speilbilde. Etter Beauvoir har atskillige forskere og forfattere fulgt opp og utviklet dette arbeidet. Folk i vår kultur har, i større grad enn i tidligere tider, hatt anledning til å delta aktivt i utformingen av sin egen identitet, men det foregår likevel alltid ut fra visse begrensninger de ikke har valgt selv. Det gjelder naturligvis også for menn – om enn ikke i så stor grad som for kvinner. Det er riktignok mange forskjellige mansroller, men nesten alle menn drar fordel av det tradisjonelle kjønnsrollemønstret i forhold til kvinner. Kjønn skapes gjennom egne erfaringer og handlinger, samtidig som vi er avhengig av og underlagt samfunnsmessige føringer.

Rollene skapes i møte med et større system, der økonomi, politiske forhold, og ikke minst språket, spiller en avgjørende rolle. En eventuell endring mot et mer demokratisk kjønnssystem krever en større oppmerksomhet rundt hvilke mekanismer som fortsatt definerer kvinner ut.

Det handler blant annet om å ha makt til å definere hva som er viktig. Menn har tradisjonelt hatt definisjonsmakten på sin side. Den franske sosiologen Bourdieu kaller det siste ”symbolsk makt”. Det gjelder forvaltning av betydning, prestisje som igjen blir til det han kaller ”symbolsk kapital”. Det vil si hvem og hva som defineres som ”ute” og ”inne”, i dette tilfellet hvilke dramatikere som er interessante å framheve. Nyhetsmedier forsterker gjennom intervjuer og kritikker den ”symbolske kapitalen” til spesielt favoriserte dramatikere. Det samme gjelder den berømmelsen man kan få via de institusjoner som fungerer anerkjennende – som for eksempel å bli oppført på toneangivende institusjonsteatre og å bli tildelt forskjellige kulturpriser.

Bourdieu viser hvordan individer og institusjoner kjemper om makt og dominans innenfor et felt. Her dreier det seg om å kjenne og beherske spilleregler for å vinne fram. Det handler om å få og ha en posisjon til å forvalte felles ”legitimitet”. Til feltets legitimitet er det en rekke normer, dvs de vurderingskriterier, og dermed også en utgrensningsmyndighet for forvalterne – som tradisjonelt sett har vært menn. Så lenge legitimiteten fungerer oppfattes dominansen som naturlig – eller nøytral. I det øyeblikket det som oppfattes som naturlig må forsvares, er det imidlertid i prinsippet ikke lenger naturlig og selvsagt – og posisjonen er utsatt. Det kan se ut som en lignende situasjon begynner å utvikle seg innenfor teaterverdenen, der det nå stilles spørsmål ved forholdene gjennom undersøkelser og i de nevnte mediedebattene.

Kvinnebevisstgjøringen og kvinnekampen har ført til en del endringer i kvinners adgang til den offentlige sfære, gjennom økte muligheter til videregående skole, høyere utdanning og lønnet arbeid. Det betyr ikke at alle ”karriereveier” har åpnet seg for kvinnene. Kvinnene orienterer seg ofte mot yrkesrettet utdanning som regnes som ”kvinnelig” eller lavt kvalifisert, noe som kan føre til at strukturene for forskjell opprettholdes fordi disse yrkene ikke rager høyt i hierarkiet. Kvinner som vil bli dramatikere, velger utradisjonelt – og har dermed heller ikke mange foregangskvinner som har banet vei eller rollemodeller å støtte seg på.

På det kulturelle feltet skjer forandringene sakte. Det kan se ut som om de tar lengre tid enn på mange andre områder, og at dominansen i større grad enn på andre områder oppfattes som mer naturlig.

### **Internaliserte holdninger og ”det-tatt-for-gitte”**

Her er det grunn til å rette søkelyset mot internaliserte oppfatninger om kjønnsrollene og samfunnstrukturene. Nettopp fordi de kompliserte mekanismene er innarbeidet på et ubevisst plan (som reflekser) fra småbarnstadiet, er de ekstra sterke. Det gjelder oppfatninger som er grundig innarbeidet kroppslig over så lang tid at det oppfattes naturlig. Den mest effektive formen for undertrykking er den som oppleves som naturlig både av den som dominerer og – ikke minst - av den dominerte. Påvirkningen skjer gjennom familien, skoleverket og ”moralske normer” – selv etter at kirkens rolle er blitt mindre dominerende. Mekanismer som blant annet innebærer sårbarhet for hva andre måtte mene, som igjen kan føre til selvsensur. Bourdieu peker på at det ikke er nok med bevisstgjøring av nåværende strukturer, men at det er påkrevet med en større endring av de betingelsene det han kaller ”symbolsk vold”, som vel og merke oppfattes som legitim, profiterer på:

”Den symbolske volden befinner seg ikke i villedede bevisstheter som kun trenger opplysning, men i disposisjoner som er tilpasset de dominansstrukturene de selv er resultat av. Derfor kan man ikke forvente et brudd med den deltagende relasjon som ofrene for den symbolske vold har med de dominerende – uten en radikal forvandling av de sosiale produksjonsbetingelsene for de disposisjonene som leder de dominerte til å anlegge de dominerendes synspunkt på de dominerende, så vel som på seg selv” (Bourdieu 2000:50).

Bourdieu retter oppmerksomheten mot de fysiske innarbeidete aspektene ved dominansen. Disse inkorporerte aspektene kan det ta lang tid å kvitte seg med, nettopp fordi de ligger på et refleksnivå, innarbeidet som en del av barneoppdragelsen som på så mange måter skal øve opp visse ”automatiske” handlemåter – og dermed blir tatt for gitt inntil noen reagerer.

I artikkelen ”Makt som grense” om kjønn og makt/kjønnspektet knytter Jorun Solheim (2001) an til Bourdieus begreper – og til nettopp de ”tause” meningskonstruksjonene vi kjenner på kroppen og derfor i så stor grad tar for gitt. Kroppen og språket samarbeider om å produsere en form for ”selvinnlysende” betydningsstruktur som på mange måter unndrar seg refleksjon og meningsutveksling – som sannsynligvis er mye av grunnen til at strukturen fortsatt er så stabil. Det vil si at grensene for utfoldelse for menn og kvinner tilsvarer våre implisitte

forventninger. Strukturen er ikke usynlig, men vanskelig å gripe – og ikke minst erkjenne - nettopp fordi den blir tatt for gitt. Det som er usynlig er de kulturelle prosesser som ligger bak og definerer denne grenseetableringen mellom kjønnene. En grenseetablering som betyr kjønnsmakt. Den er en form for underliggende ”systemlogikk” som favoriserer menn, og framtrer som selvsagt og naturlig blant premisene for vår forestillingsverden. Solheim gir flere eksempler på hvordan makten til å definere hva som er innenfor og utenfor som oftest utøves i ”lukkede rom” og ikke i all offentlighet – og dermed får en ”uangripelig” effekt. Er dette en situasjon som er kjent i teatret – og som kan ha betydning for den skjeve fordelingen?

Prosedyrene for hvordan den endelige avgjørelsen fattes varierer, som nevnt, når det gjelder utvalget til Dramatikkfestivalen, tildelingene av prosjekt- og arbeidskontrakter fra Kulturrådet og for repertoaret ved institusjonsteatrene. For fagutvalgene/juryene faller avgjørelsen i plenum til et gitt tidspunkt, mens i institusjonsteatrene tas den utenfor offentligheten i ”lukkede rom”. Det som kan se ut som et svakt bevissthetsnivå om kjønnsproblematikk ved enkelte institusjonsteatre, er imidlertid ikke noe de mannlige sjefene der er alene om, snarere kan det se ut som et felles trekk ved mannlige sjefer i institusjoner der det er få kvinner i ledende stillinger. Det kan igjen ha sammenheng med at menn vurderer menn som mest interessante og at de har størst symbolsk kapital – uten at de ønsker å problematisere det nærmere.

Solheim, på sin side, spør hvor grensen går for en kjønnskontrakt som innebærer en viss type mannlig makt og en kvinnelighet som altfor ofte framstår som dens lydige partner.

En ny undersøkelse om topplederrekuttering viser at det er nødvendig med både bevisstgjøring og målrettet arbeid (Storvik 2002)<sup>4</sup>. Her behandles betydningen av kvalifikasjoner, nettverk og kjønn. Materialet gjelder generelt ansettelse i staten, men har likevel flere aktuelle aspekter også i kultursammenheng for innflytelsesrike posisjoner. Selv om andelen kvinner i toppposisjoner har økt jevnt de siste tretti årene, er det fremdeles bare 20 prosent kvinnelige ledere på det øverste nivået i staten. I følge undersøkelsen mener 37 prosent av de spurte topplederne at kvinner møter på hindringer som ikke gjelder for menn. Lederne forklarer at det kan være tilsiktet eller utilsiktet diskriminering, som at menn velger menn. Andre mente hindringen kunne være at lederstilen er formet av menn, og at kvinner i

---

<sup>4</sup>Fra intervju i Dagsavisen 14.04.02 ved Else Gro Ommundsen

større grad må bevise sin dyktighet. Det ble også pekt på at arbeidsgiverne ser på kvinners livssituasjon og omsorgsansvar som et hinder for kvinnene. Noen mente også at det lave antallet kvinner fører til at de blir mer synlige og dermed lettere utsettes for kritikk.

Undersøkelsen til Aagot Elise Storvik viser at det er flest kvinnelige toppledere som er klar over at kvinner møter hindringer. I organisasjoner der det er *få* kvinnelige toppledere – som kunne informere og dermed høyne bevissthetsnivået om saken - er også lederne mest overbevist om at det *ikke* finnes hindringer hos dem. Slik ser det ut som om det er i organisasjonene med få kvinner, at det er gjort minst for å rekruttere flere kvinner, noe som viser at utviklingen ikke vil skje uten kvinner som pådrivere. Som også Toril Moi peker på, er det ikke nok med en bevisstgjøring av forhold som vanligvis blir tatt for gitt.

”Kjønnsmessige forskjeller eller kjønnsidentiteter kan derfor ikke bare dekonstrueres bort: reelle sosiale endringer er nødvendig for å tømme disse kategoriene for de betydningene de har i dag. Dette innebærer ikke at dekonstruksjonen av kjønnskillets metafysikk ikke er en nyttig aktivitet i kampen mot patriarkatet: det er heller for å peke på at tilstedeværelsen av en sosial krise – en maktkamp – når det gjelder kjønnskiller, er det eneste som kan gjøre en slik potensiell kritisk virksomhet mulig.” (Moi 2002:266).

En ting er å oppdage diskriminering og bevisstgjøre en annen ting er å forandre. Det er nødvendig å utvikle strategier og kjempe for å få til en forandring som oppfattes naturlig. Det er etter alt å dømme også en aktuell problemstilling i teaterverdenen.

Er det da slik at menn favoriserer menn i institusjonsteatrene? Som Bourdieu påpeker er det ikke lett å dokumentere slike forhold fordi det ligger i definisjonsmaktens, den symbolske maktens og den symbolske voldens natur å operere i det skjulte, og reproducere makt. Dessuten fungerer den på sitt ”beste” når den, for alle parter, ligger på et ubevisst plan.

### **Å forlate offerrollen og innta posisjonene**

Mediene og det offentlige diskusjonsrommet er en viktig arena for betydeliggjøring av prosjekter og påvirkning av trender. Når det gjelder å benytte muligheten til å definere hva som er viktig, har Elisabeth Eide (1993) pekt på at det generelt er vanskelig å få kvinner til å uttale seg, for eksempel i mediene. Den samme problemstillingen ble tatt opp i en debatt om litteratur i Dagbladet sommeren 2000, og ett år senere våren 2001 for dramatikkens del. Da framkom det at det er vanskelig å få kvinner til å delta i generelle debatter om både

skjønnlitteratur og teater. Kvinnene lar ofte muligheten gå fra seg til å påvirke og å forme lesemåten/vurderingen til både kritikere og vanlige lesere/publikummere. Det kan tyde på at maskulin dominans ofte fører til kvinnelig selvsensur. I objektrollen usynliggjør kvinnene seg selv – og bidrar dermed til det som kan kalles maskulin dominans. Mennene er flinkere til å posisjonere seg, og dermed betydeliggjøre sine prosjekter – uten at det blir kjønnsproblematikk ut av det. Dessuten har mennene de tradisjonelle oppfatningene om hva som er tillatt på sin side. Alle disse faktorene er forhold som kan bidra til å gi inntrykk av at menn er ”flinkere” – fordi de både er mer synlige og mer tydelige enn kvinner. Det vil si at mennene behersker spillets regler. Men det er også et faktum at det å få og ta flere sjanser til å uttrykke seg gir større utviklingsmuligheter.

Hva skal til for at kvinnene skal kunne erobre en selvfølgelig plass på et tradisjonelt mannsdominert område? Og hvilke virkemidler er i så fall ”tillatt” for kvinner og for menn?

I tekstutdraget fra ”Litteratur og kjønn”, som følger nedenfor, er situasjonen satt litt på spissen. Den gir likevel et talende eksempel på fordommer og oppfatninger som ligger innkapslet i systemene vi omgir oss med. Emnet for debatten er i dette tilfellet skjønnlitteratur, men har en rekke felles trekk med situasjonen innenfor teaterverdenen og kulturfeltet generelt. Innlegget har tidligere vært trykket i Dagbladet 28.08.00 i forbindelse med den nevnte debatten om profilering av kvinnelige og mannlige forfattere i offentligheten, og er skrevet av forfatteren Line Baugstø:

”Tenk dere at Ari Behn het Anja Behn. Tenk dere at hun hadde gitt ut en tynn liten flis av en bok. Tenk dere at hun hadde flaks med anmelderne, og blant annet høstet en sekser i VG. Tenk dere så at Anja tatoverer sekseren over den venstre puppen, og står frem i avisen – med blottet pupp og korte skjørt. Tenk dere den ubeskjedne dama, som kaller seg Norges beste forfatter, og som skryter av at hun har større pupper og lengre ben enn Linn Ullmann. Hvor lenge hadde hun overlevd? Går det i det hele tatt an å tenke seg at noen hadde tatt henne seriøst, at hun hadde fått egen spalte i avisen og stadig ble omtalt som forfatter, og ikke som den kjendiskåte sekser-Anja, puppe-Anja, til nød bok-Anja?

Saken er altså den at kvinner ikke deltar i litteraturdebattene. (”Litteratur-debatt er en manning”, Dagbladet 26. juli.) Men problemet er større enn som så. Kvinnene tør ikke en gang uttale seg om saken, av frykt for å bli stemplet som kvinne-forfattere. De sier det rett ut.(...)

Det kan ikke være lett. Å være så seriøs at du rett og slett må skjule ditt eget kjønn. Tror de at de får det til? Tror de at ingen legger merke til at de er damer, bare fordi de unngår å nevne det selv?(...)

Det er litt underlig at kvinnelige forfattere skal være så redde for å definere sitt ståsted ut fra kjønn. De fleste skrivende mennesker vil anerkjenne at de er preget av sin sosiale

bakgrunn, sin geografiske tilhørighet, sin kultur, alder, livsfase – hele den samlede livserfaringen. Bare ikke kjønn. Av alle variabler, velger vi å utelate kjønn. (...) Hver og en av oss skriver ut fra vårt eget univers. Det slipper vi ikke unna. Tragedien for likestillingskampen er bare at "kjønn" etter hvert er noe som hefter til kvinner. Menn har liksom ikke kjønn. De er bare... mennesker? (...)"

En vesentlig forskjell på menn og kvinner er at mens menn er stolte av å være menn, ser mange kvinner på kulturfeltet oppsiktsvekkende nok, god grunn til å forsøke å tone mest mulig ned at de er kvinner. Kvinnene bidrar til å usynliggjøre seg selv, uten å tenke over at det er det som skjer. Hvorfor? Den foregående teksten kan være et eksempel på at når kvinnene er så forsiktige med å uttrykke seg gir de indirekte mennene et friere spillerom til å dominere. Det er mulig at det eneste som nytter er at kvinnene selv tilraner seg mer av spillerommet og nye roller med betydning, noe som ikke er helt lett med et slikt utgangspunkt.

### **Fra konsument til produsent**

De tallene som er nevnt i de forskjellige undersøkelsene står i en viss kontrast til hva som framgår når bruken av kulturtilbudene undersøkes. Når det gjelder kultur*konsum* som teaterbesøk, lesning av skjønnlitteratur osv. finner vi en liknende avstand mellom kjønnene, men her er det til gjengjeld kvinnene som dominerer. Det er bare på idrettsstevner det mannlige publikum har en større andel (Vaage 2000). Hvorfor er det så stor forskjell på kvinnenes deltakelse i toneangivende posisjoner og deres posisjon som konsumenter av kultur?

Kvinnene utgjør, som nevnt, en større andel av *konsumentene* (57 prosent) av dramatikk enn av produsentene og formidlerne av dramatikk. Som konsumenter er kvinnene en interessant gruppe. Selv om det etter hvert er en del kvinnelige dramaturger, regissører og teatersjefer, er det menn som innehar flest sentrale toppjobber i norsk teaterverden, det vil si de posisjonene med størst makt.

Slike ulikheter reiser flere spørsmål. Har det sammenheng med at kvinnene er mer bekvemme i rollen som tilskuer – og ikke føler seg hjemme i rollen ”på scenen” som dramatikere – eller som tidligere nevnt som tydelige kritikere og kommentatorer? Rollene som ”skapende subjekt” har tradisjonelt vært bestemt for menn. Det er en virksomhet som innebærer en *subjektiv* skrivemåte – som er forskjellig fra en ofte *kollektiv* kvinne-innstilling. Rollen som

kilde eller kritiker er i seg selv en selvstendig, påståelig, ”maskulin” og offensiv posisjon. En rolle som forutsetter et subjekt som tar plass. Det gjelder også for kildene som uttaler seg. Det er nettopp den posisjonen som gir mulighet til å definere hva som er viktig teater, kunst og kultur. Samtidig kan det være en mer utsatt posisjon. Derimot er det å skrive forhåndsomtaler eller nyhetsstoff mindre utsatt. Det ligger ikke noe tydelig, personlig standpunkt i bare å referere til noe som har skjedd. Det å skrive for de små, alternative scenene er heller ikke en prestisjefylt, plasskrevende eller spesielt synlig og oppsiktsvekkende posisjon, mens de store teatrene gir prestisje.

Det har tradisjonelt vært »kvinnelig» å tale på vegne av andre - eller å backe opp andre. »Det står alltid en kvinne bak», hørte vi tidligere. Det har vært en grunnleggende del av kvinneoppdragelsen – inntil for ikke så veldig mange år siden. På den andre siden har kvinner tradisjonelt vært vant til at noen taler deres sak. Hvilken betydning får det for identiteten – og ikke minst for hvordan kvinnene blir oppfattet i offentligheten? Trekker kvinnene fortsatt tradisjonsmønstrene ubevisst med seg?

Menn har tradisjonelt hatt en selvsagt posisjon i offentligheten. De har hatt mange referansegrupper og rollemodeller. Kvinnene holder fortsatt på med å skape seg sine. Det er først nå i de siste tyve-tredve årene kvinner utgjør en *stor* gruppe med høyere utdanning og et friere yrkesvalg. De kan fungere som rollemodeller for yngre kvinner – og dermed gi inntrykk av at det er en selvsagt situasjon å ha valgmuligheter. Kvinnene har over en utdanningsperiode - i senere år - i stor grad prioritert nettopp utdanningen på bekostning av det tradisjonelle »mann og barn» valget. Valget var som kjent tidligere tabubelagt nettopp i forhold til synet på kvinner, intellektuelle evner og utdanning.

### **Mannen som det privilegerte nøytrum**

Det menn står for blir gjerne framstilt som nøytralt. Det som blir presentert som nøytralt blir som oftest oppfattet som objektivt. I artikkelen ”2001: en kjønnsodyssé”<sup>5</sup> retter Jeanette Sky oppmerksomheten mot kjønnshierarkiet og mot behovet for en balansering av bevisstgjøringsprosessen. Så lenge ”mannlighet” ikke tematiseres går det utover kvinnenes situasjon. Det er ikke nok med bevisstgjøring omkring den tradisjonelle kvinnerollen, like viktig er oppmerksomhet rundt selve den tradisjonelle manssrollen - som kvinnene stadig blir

---

<sup>5</sup> I *Prosa*, 1/2002

definert i forhold til. Hun skriver bl.a. at et av vesenstrekkene ved den mannen som vår kultur har konstruert er at han er kjønnsløs – mens kvinnene blir kjønnnet, som også Baugstø la vekt på i sin artikkel om mediedebatter. Sky omhandler kjønnsproblematikk i et utvalg bøker - og har flere berøringspunkter til temaet for de nevnte undersøkelser om mannlige og kvinnelige dramatikere. De mannlige verdier har kunnet bli nøytrale og objektive ved å bli rensert for ethvert spor av kjønn” (s. 35) ”Skal vi opphøre å bli definert som negasjonen av et intetkjønn, må vi imidlertid bevisstgjøres mannens vedblivende posisjon som et nøytrum i vår kultur.” (s. 40) (...) ”Å gi mannen et kjønn innebærer samtidig å frata ham en posisjon som det privilegerte nøytrum.” (s. 41).

Har mannlige dramatikere en posisjon som ”det privilegerte nøytrum” i teateroffentligheten? «Den magiske brøken» viser i hvert fall til en påfallende fordeling av oppgaver mellom mannlige og kvinnelige dramatikere ved institusjonsteatrene, der de prestisjefylte oppdragene ser ut til å følge mennene.

# 8

## Oppsummering

Hypotesen for denne undersøkelsen var at kvinnelige dramatikere vil og kan skrive helaftens verk for de store og prestisjetunge institusjonene, men av ulike årsaker i langt mindre grad enn menn slipper til. Som undersøkelsen viser sendte kvinnelige dramatikere i 2001 inn 38 prosent av de ubestilte manusene til teatrene. Av samtlige verk som ble *oppført* representerte arbeidene til kvinnelige dramatikere bare en fjerdedel (jfr tabell 3) på institusjonsteatrene. Det vil si at mennene får tre ganger så mange oppdrag, samlet sett. Teatrenes valg av stykker som settes opp styrker den skjeve kjønnsfordelingen. Her ser vi igjen ”den magiske brøken”. Situasjonen varierer imidlertid sterkt fra teater til teater.

Ellers bekrefter undersøkelsen at det generelt vises lite norsk samtidsdramatikk ved institusjonsteatrene.

Av de manusene som er antatt av de innsendte, ubestilte manuskriptene har kvinnene en større andel, med 43 prosent (jfr tabell 2). Tallmaterialet er imidlertid lite. Ettersom kvinnenes andel av *oppførte* verk er mye lavere, indikerer dette at de i langt mindre grad enn mannlige dramatikere leverer verk som er forhåndsbestilt av institusjonsteatrene.

Fordelingen mellom kvinner og menn ved Dramatikerfestivalen tyder på at kvinnenes mulighet til å bli oppført eller komme i betraktning øker når avgjørelsen foretas av en fagjury som ikke kjenner forfatterens navn og kjønn. Det kan se ut som om det er en ”fordel” for kvinnelige dramatikere med anonymisert deltakelse.

Noen av de samme tendensene til forskjell i tildelinger går igjen i oversiktene over prosjekt- og arbeidskontrakter fra Kulturrådet. Det er, som nevnt, et faglig utvalg som avgjør hvem som skal tildeles *prosjektkontrakter* på bakgrunn av søknader fra dramatikere. Her er fordelingen mellom menn og kvinner i perioden 1992-2001 gjennomgående jevn – og økende for kvinnenes del.

Imidlertid er situasjonen en litt annen når det gjelder *arbeidskontrakter*. De behandles også av et faglig utvalg, men på bakgrunn av *søknad fra teatret*. De tildeles ut fra en allerede påtenkt avtale mellom dramatiker og teatret. Disse avtalene gir som nevnt flest utviklingsmuligheter for dramatikerne. Her har de mannlige dramatikerne gjennomgående fått flest kontrakter, og det er verdt å merke seg at her har utvalget også flest mannlige dramatikere å velge imellom blant søknadene teatrene sender inn. Det kan ha sammenheng med forskjellige hensyn til kvalitetsvurdering og at andre avveininger kommer med i avgjørelsen ved teatrene.

Per i dag er kvinnelige dramatikers arenaer i første rekke Nordic Black Theatre, Det Åpne Teater, Dramatikkfestivalen og frie grupper, som vist i Eva Sevaldsons undersøkelse. Kvinnene er mest ettertraktet som forfattere av enaktere i det frie men fattige scenemiljøet. Her ser brøken annerledes ut.

Er det da slik at menn favoriserer menn i institusjonsteatrene? Som Bourdieu påpeker er det ikke lett å dokumentere slike forhold fordi det ligger i definisjonsmaktens, den symbolske maktens og den symbolske voldens natur å operere i det skjulte. Dessuten fungerer den på sitt mest effektive når den ligger på et ubevisst plan. En forandring vil imidlertid ikke komme av seg selv uten bevisst arbeid og påvirkning.

Hva skal til for at kvinnene tar en mer selvsagt plass innenfor teaterverden? Det er som tidligere nevnt vanskelig å gi entydige svar innenfor et så komplekst problemområde. Et svar er at det krever større bevissthet om definisjonsmakt og nettverksarbeide, noe som igjen forutsetter trygghet og vilje til å delta i den offentlige samtalen og til å innta posisjoner med innflytelse. Slik innflytelse er nødvendig for å utfordre og ta et oppgjør med inngrodde oppfatninger og fordommer. Kvinner blir ofte møtt med en ”kjønnsfordom”, mens mennene blir betraktet som det ”privilegerede nøytrum” som definerer situasjoner og representerer ”alle”. Det gjelder å øke bevisstheten om forhold som kanskje går forut for – eller spiller sammen med selve den estetiske vurderingen av et verk. Det ligger imidlertid utenfor rammene til denne undersøkelsen å gå nærmere inn på utviklingen av eventuelle strategier, men bare rette oppmerksomheten mot at når det kulturelle 2/3-samfunnet skal forandres, er det ikke å vente at de som behersker posisjonene og dominerer feltet skal gi fra seg definisjonsmakten til å bestemme hva som er ”godt” teater, uten konkurranse. Det er nødvendig å ta regi for å endre ”den magiske brøken” og øke spillerrommet for kvinnelige kunstners uttrykk.

## Litteraturliste

- Allern, Sigurd (2001): *Nyhetsverdier*, IJ-forlaget, Kristiansand
- Beauvoir, Simone (1949/2000): *Det annet kjønn*, Pax, Oslo
- Bourdieu, Pierre (2000): *Den maskuline dominans*, Pax, Oslo
- Eide, Elisabeth (1993): "Journalisme og enkjønnet presentasjon", i Carlsson, Ulla (red.): *Nordisk forskning om kvinner och medier*, Nordicom, Kungälv
- Halle, Jesper (2002) "Syn og synsing. Om konsulentarbeid m.m.", i Norske Dramatikeres Årbok, Oslo
- Lund, Cecilie Wright (2000): *Kritikkens rom – rom for kritikk? Kulturstoffets rolle i dagspressen*, rapport 21, Norsk kulturråd, Oslo
- Lunde, Inger-Margrethe, (2001): "Tallenes klare tale eller gammeltestamentlige tilstander – Nøkkeltall om norsk, original samtidsdramatikk, 1997-1999" i Norske Dramatikeres Årbok, Oslo
- Moi, Toril (2002): "Å tilegne seg Bourdieu. Feministisk teori og Pierre Bourdieus kultursosiologi" i Iversen, Irene (red.) *Feministisk litteraturteori*, Pax, Oslo
- Sevaldson, Eva (2002): "Kvinnelige dramatikerens arenaer eller mangel på sådanne" i Norske Dramatikeres Årbok, Oslo
- Janne Scheffels (1996): *Kjønn i litteraturkritikk. En analyse av bokanmeldelser i dagspressen*, Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo.
- Sky, Jeanette (2002): "2001: en kjønnsodyssé" i *Prosa* nr.1
- Jorun Solheim (2001): "Makt som grense" i *Nytt norsk tidsskrift* nr 4
- Vaage, Odd Frank (2000): *Norsk kulturbarometer*, Statistisk sentralbyrå

# Vedlegg 1

Til tabell 1.

Ubestilte manuskripter innsendt til ulike teatertyper i 2001, etter kjønn. Prosent.

Teater	Kjønn		Begge kjønn
	Menn	Kvinner	
Agder Teater	5	1	3
Beivvas Sami Teater	0	0	0
Den Nationale Scene	8	6	7
Det Norske Teatret	7	12	9
Haugesund Teater*	-	-	-
Hedmark Teater**	-	-	-
Hordaland Teater*	-	-	-
Hålogaland Teater	8	6	7
Nationaltheatret	10	17	13
Nordland Teater**	-	-	-
Oslo Nye Teater	8	8	8
Riksteatret	4	4	4
Rogaland Teater	12	14	13
Teater Ibsen	7	5	6
Teatret Vårt	4	2	3
Trøndelag Teater	24	19	22
Sogn og Fjordane Teater	4	7	5
<b>Prosent</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
(Antall)	(195)	(121)	(316)

\*Følgende teatrene oppgir at de *ikke* registrerer alle innsendte manus: Haugesund Teater og Hordaland Teater.

\*\*Følgende teatre setter bare opp bestilte verk: Hedmark Teater og Nordland Teater.

Tabell 1 viser hvor mange manuskripter de ulike teatrene mottok, fordelt etter kjønn. De teatrene som kvinnelige dramatikere satser mest på er blant de største institusjonsteatrene.

### Til tabell 2.

#### Antatte verk av innsendte, ubestilte manuskripter til teatrene i 2001 Antall etter kjønn. Prosent samlet

Teater	Kjønn		Begge kjønn
	Menn	Kvinner	
Agder Teater	0	0	0
Beivvas Sami Teater	0	0	0
Den Nationale Scene	0	0	0
Det Norske Teatret	1	1	2
Haugesund Teater	0	0	0
Hedmark Teater*	-	-	-
Hordaland Teater**	0	0	0
Hålogaland Teater	0	0	0
Nationaltheatret	0	1 <sup>6</sup>	1
Nordland Teater*	-	-	-
Oslo Nye Teater	0	1 <sup>7)</sup>	1
Riksteatret	0	0	0
Rogaland Teater	1	0	1
Teater Ibsen	0	0	0
Teatret Vårt	0	0	0
Trøndelag Teater	3	2	5
Sogn og Fjordane	3	1	4
(Alle teatrene)	(8)	(6)	(14)
<b>Prosent</b>	<b>57</b>	<b>43</b>	<b>100</b>

\*Følgende teatre setter bare opp bestilte verk: Hedmark Teater og Nordland Teater.

\*\* Hordaland Teater anmerker at de er et barne- og ungdomsteater, og tilgangen varierer derfor sterkt på nyskrevet stoff, f. eks. var det i 2001 ingen innsendte tekster, mens i 2002 var det allerede to innsendte i begynnelsen av mars, begge skrevet av kvinner.

<sup>6</sup> Synopsis

**Til tabell 3.****Oppført samtidsdramatikk, ubestilte og bestilte verk i 2001. Antall per teater, og prosent alle teatrene samlet.**

Teater	Kjønn		Begge kjønn
	Menn	Kvinner	
Agder Teater	3	0	3
Beivvas Sami Teater	2	1	3
Den Nationale Scene	0	0	0
Det Norske Teatret	2	0	2
Haugesund Teater	3	1	4
Hedmark Teater*	1	1	2
Hordaland Teater**	4	0	4
Hålogaland Teater	1	1	2
Nationaltheatret	1	0	1
Nordland Teater*	4	1	5
Oslo Nye Teater	1	0	1
Riksteatret	0	0	0
Rogaland Teater	1	0	1
Teater Ibsen	1	3	4
Teatret Vårt	1	0	1
Trøndelag Teater	3	2	5
Sogn og Fjordane Teater	2	0	2
(Alle teatrene)	(30)	(10)	(40)
<b>Prosent</b>	<b>75</b>	<b>25</b>	<b>100</b>

\*Hedmark Teater og Nordland Teater opplyser at de bare oppfører *bestilte* verk av samtidsdramatikk.

\*\*Hordaland Teater anmerker at de er et barne- og ungdomsteater, og tilgangen varierer derfor sterkt på nyskrevet stoff, f. eks. var det i 2001 ingen innsendte tekster, mens i 2002 var det allerede i begynnelsen av mars kommet to innsendte verk, begge skrevet av kvinner. Dessuten var ingen av de oppførte 5 stykkene over 60 min.

---

<sup>7</sup> Blir kanskje antatt

## Vedlegg 2

### Prosjekt- og arbeidskontrakter – ny norsk dramatikk

### Prosjektkontrakter – ny norsk dramatikk

Til tabell 4

Norsk kulturråds prosjektkontrakter (bevilgninger) til ny norsk dramatikk. Kjønn etter dramatiker. 1992-2001. Prosent.

**1992**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N=antall)</b>
Søknader				
Bevilgninger	menn 50	kvinner 50	100	(10)

**1993**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader				
Bevilgninger	menn 20	kvinner 80	100	(10)

**1994**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader				
Bevilgninger	menn 33	kvinner 67	100	(12)

**1995**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader				
Bevilgninger	menn 63	kvinner 37	100	(16)

**1996**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader				
Bevilgninger	menn 41	kvinner 59	100	(27)

**1997**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader	menn 54	kvinner 46	100	(70)
Bevilgninger	menn 63 (hvorav oppført 39)	kvinner 37 (hvorav oppført 36)	100	(30)

**1998**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader	menn 54	kvinner 46	100	48
Bevilgninger	menn 69 (hvorav oppført 75)	kvinner 31 (hvorav oppført 22)	100	29

**1999**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader	62	38	100	(52)
Bevilgninger	50 (hvorav oppført 36)	50 (hvorav oppført 64)	100	(28)

**2000**

<b>Tekst</b>	<b>Kjønn</b>		<b>Sum</b>	<b>(N)</b>
Søknader	46	54	100	(57)
Bevilgninger	34	65	100	(29)

2001

Tekst	Kjønn		Sum	(N)
Søknader	49	51	100	(57)
Bevilgninger	60	39	100	(23)

## Arbeidskontrakter –bevilgninger - ny norsk dramatikk

Til tabell 5

Norsk kulturråds arbeidskontrakter (bevilgninger) til ny norsk dramatikk, etter kjønn på dramatiker. 1992-2001. Prosent.

Kjønn		Sum	Antall
Menn	Kvinner		
<b>1992</b>			
76	24	100	(17)
<b>1993</b>			
67	33	100	(18)
<b>1994</b>			
81	19	100	(16)
<b>1995</b>			
73	27	100	(11)
<b>1996</b>			
100	0	100	(8)

<b>1997</b>			
50 (hvorav oppført 50)	46 (hvorav oppført 50)	100	(2)
<b>1998</b>			
68 (hvorav oppført 73)	31 (hvorav oppført 40)	100	(16)
<b>1999</b>			
50 (hvorav oppført 0)	50 (hvorav oppført 100)	100	(4)
<b>2000</b>			
67	33	100	(3)
<b>2001</b>			
67	33	100	(9)