

Trafo gjennom 30 år

1975 – 2005

av Svein Gundersen

En gammel transformatorstasjon, et sted hvor høyspent strøm ble forvandlet til strøm til bruk for folk flest. Dette er både den konkrete og symbolske rammen rundt Oslo Teatersenter.

Den konkrete: Tøyen Trafostasjon, der den kneiser grå og nesten truende på høyden over Tøyen kulturpark, er et byggverk fra 1915 i nyklassisistisk industristil, tegnet av arkitekt Thorvald Astrup. Det kan også gjøres et poeng av at tomten i sin tid var utpekt som første alternativ da man skulle bygge slott i hovedstaden.

Den symbolske: Å forvandle høyspente ideer til ”bruksenergi” handler om utholdenhet. Den samme ”strømmen” er utgangspunktet. Det er også fullt mulig å transformere ”bruksenergien” tilbake til høyere spenning.

Oppstarten

På begynnelsen av 1970-tallet hadde trafostasjonen uttjent sin rolle, og Oslo Lysverkets praktbygg lå nærmest som en forlatt spøkelsesbygning og ruvet på toppen av bakken.

Samtidig hadde de etablerte politiske miljøene fått nye utfordringer gjennom voksende grasrotbevegelser, inspirert av studentopprøret i 68. Den kraftigste nesestyveren kom ved folkeavstemmingen om EF i 1972, da de folkelige bevegelsene vant over det etablerte politiske maktapparatet.

Utfordringene gjenspeilet seg også i kulturpolitikken, et forholdsvis nytt fenomen i Norge. Kulturlivet hadde i stor grad vært overlatt til det private initiativ, eller til kirke og skole. Vi levde høyt på fortidens store forfattere og folkeopplysere, og våre alltid utrettelige ildsjeler. Selv om enkelte kulturinstitusjoner hadde fått offentlig støtte også før krigen, var det først i oppbyggingsperioden etter 2. verdenskrig at kulturfeltet begynte å bli et offentlig anliggende. Det var for eksempel ikke før 1970 at institusjonsteatrene fikk 100 % offentlig eierskap, en æra som med dagens privatiseringstendenser kanskje snart er over.

Med de to kulturmeldingene fra 1973 og 74 prøvde det politiske miljøet, først Arbeiderpartiet, og så de borgerlige, å sette kultur på den politiske dagsorden. Det nye folkelige grasrotengasjementet skulle imøtekommes, og det ble viktig å legge forholdene til rette for kulturell egenaktivitet. Det ”utvidede kulturbegrep” ble skapt. Aktivitet ble satt i høysetet, det var uvesentlig om man spilte bridge eller teater.

I ettertid kan en godt forstå at de yrkesaktive kunstnerne, som på mange måter hadde vært ”bærere” av kulturlivet, følte seg nivellert og tilsidesatt, og det er lett å finne parodiske uttrykk for kulturforståelsen, som når en kommune går hen og gir årets kulturpris til en travhest. Det viktige med meldingene var likevel at de trakk fram kulturpolitikk som et statlig og kommunalt ansvarsområde, og at de understreket kulturens betydning for samfunnets og den enkeltes utvikling.

Da bystyret i Oslo høsten 1972 vedtok å opprette TRAFØ Tøyen kulturhus, var det helt i tråd med disse folkelige strømningene. Oslo kommune fikk leie den nedlagte trafostasjonen gratis fra sitt eget kommunale selskap Oslo Lysverker, som også skulle sette deler av huset i stand. Dette besto bl.a. i å erstatte alle knuste ruter.

Den kollektive tenkningen fra grasrotbevegelsene preget også i stor grad kunstnerorganisasjonene. Billedkunstnerne og kunsthåndtverkerne hadde i lengre tid arbeidet for å skaffe atelierer og verksteder for kunstnere i Oslo. På Trafo var det masser av plass, både til atelierer og fellesverksted. Fremdeles er størstedelen av Trafos bygningsmasse leiet ut til kunstnerne.

Amatørteatersenteret i Oslo ble dannet i 1973. Det skulle hjelpe til å samle og legge forholdene til rette for det frivillige teaterarbeidet i hovedstaden. Ved siden av enkelte barneteatergrupper, var amatørteatervirksomheten i starten vesentlig knyttet til bygdeungdommens lagsaktiviteter – i Hordalaget, Håløylaget eller Romerikslaget, for å nevne noen.

Da beslutningen om opprettelsen av Tøyen kulturhus kom, arbeidet lagene aktivt for at Amatørteatersenteret skulle få lokaler der. Ved den offisielle åpningen av kulturhuset hadde senteret allerede hatt tilhold i huset et halvt års tid. Den første tiden var preget av stor dugnadsinnsats i forbindelse med opp-pussing av stedet. Representater for Østerdølenes

teaterlag og Gudbrandsdalslaget, som flyttet med inn i huset, var ikke de minst aktive. En kan godt si at det var bygdeungdommen som inntok Trafo.

Den offisielle åpningen av TRAFØ Tøyen kulturhus, fant sted 2. september 1975. Bygget hadde da fått ti billedhuggeratelierer, seks maleratelierer, et fellesverksted for seks tekstilkunstnere, to øvingslokaler for teater, og kontorer for Amatørteateresenteret i Oslo.

En drøm var blitt konkret virkelighet.

Og det var fortsatt store arealer som sto uopp-pusset og ledige. Her var utvidelsesmuligheter.

Motsetninger

I kjølvannet av kulturmeldingene på 70-tallet fulgte en fornyet og heftig debatt omkring profesjonalitet og amatørisme, særlig innen teaterfeltet. Begrepene ble i stor grad brukt som kvalitetskriterier, isteden for å betegne forskjellig utgangspunkt og tilnærming til arbeidet for amatørerne og de profesjonelle. I de institusjonelle teatermiljøene fikk ordet amatørteater en negativ klang. Det var med å lage nesten vanntette skott mellom institusjonsteateret og amatørteatermiljøene.

Institusjonsteatret i Norge ble styrket på 60- og 70-tallet. Mens teatret ellers i Europa opplevde opprør mot institusjonene ved at sterke teaterpersonligheter brøt ut og dannet egne ensembler med alternative arbeidsformer, skjedde dette i liten grad i Norge. Det som var av opprør ble, ifølge teaterforsker Jon Nygaard, kanalisert inn i institusjonene via biscenene.

Oppbyggingen av kulturadministrasjoner i kommuner og fylker utover på 70-tallet økte presset for å få en annen fordeling av de nasjonale kulturtilbudene, og den senere så tydelige sentrum-periferi problematikken begynte å gjøre seg gjeldende. Gjennom opprettelsen av regionteatrene oppnådde man tilsynelatende en desentralisering av teatertilbudet. De nye regionteatrene ble gjerne etablert på steder hvor stor lokal amatørteatervirksomhet allerede hadde skapt interesse for teater, og de ble eksponenter for noe av den eksperimentering med form og arbeidsprosess som kjennetegnet de uavhengige teatergruppene i andre land.

Samtidig vokste det fram frigrupper som ønsket å arbeide profesjonelt med annerledes og personlig engasjerende teater. Frigruppene hadde ikke, som i Sverige og Danmark, forankring i alternative grupperinger innen det etablerte teatret, men besto av radikale

ungdommer med teaterinteresse, eller med tilknytning til alternative kunst og studiemiljøer, og med inspirasjon fra nye internasjonale strømninger og uttrykk. Noen av gruppene, som Saltkompaniet, Perleporten, Musidra og Tramteatret, så mulighetene som etableringen av Trafo hadde skapt, og ble helt fra begynnelsen så og si faste leietakere av Amatørteatersentrets lokaler.

Det var ikke bare av praktiske og økonomiske årsaker Amatørteatersenteret ble et tilholdssted for den gryende frigruppeteater-bevegelsen. Det etablerte teatret tok på mange måter avstand fra de nyetablerte gruppene, og hadde lett match når det gjaldt å kritisere gruppenes oppsetninger. Det var bare å henvise til manglende faglig teaterkompetanse. Amatørteatermiljøet var på en helt annen måte åpne for frigruppene. Man hadde en genuin felles teaterinteresse, selv om det i repertoar, form og innhold kunne være lang avstand mellom dem.

Trafo har fortsatt å være et sentralt sted for frigruppemiljøet i Oslo. Da Teatersentrum, nå Danse- og teatersentrum, ble startet i 1977, var det med tanke på å arbeide for bedre arbeidsbetingelser for gruppene, særlig med tanke på økonomi og øvingslokaler. Black Box skulle bli et øvings- og visningssted for frigruppene. Utviklingen på slutten av 70- tallet og begynnelsen av 80-tallet, var at frigruppene i stigende grad spilte for barn og unge på skoler og bibliotek utover landet. Samtidig arbeidet de avantgardistiske delene av frigruppemiljøet for å gjøre Black Box til en egen teaterinstitusjon for presentasjon av avantgardeteater i Norge. Dette arbeidet gikk på bekostning av mange frigruppers primære behov for produksjons- og visningslokaler.

På denne bakgrunn betydde det mye å ha Trafo å ty til som øvingslokale. På Trafo drev man etter ”den åpne dørs politikk”, dørene var (og er) åpne fra 8.30 til 23 hver dag. Fleksibilitet har vært et nøkkelord, noe som passet frigruppene godt.

Styrking av amatørteatret

Som følge av den nye kulturpolitikken, ønsket man å styrke egenaktiviteten også på teaterområdet. Amatørteaterbevegelsen skulle få en sentral plass i dette arbeidet. Kulturdepartementet tok i 1979 initiativet til å danne Norsk Amatørteaterråd, en paraplyorganisasjon for amatørteaterorganisasjoner og andre organisasjoner som hadde stor teatervirksomhet blant sine medlemmer.

Dette førte til at amatørteatervirksomheten økte utover landet. I Oslo gikk aktiviteten imidlertid noe ned, da teatervirksomheten i de før så aktive bygdelagene gikk tilbake. En kan kanskje snakke om en form for urbanisering. De som tidligere hadde funnet tilhørighet i amatørteatermiljøene, var blitt mer integrert i bysamfunnet. I tillegg absorberte det voksende frigruppemiljøet mange av de mest teaterinteresserte byungdommene, som ellers ville utviklet sin teaterinteresse gjennom amatørteatermiljøet.

En konsekvens av dette ble at det på 80-tallet til tider var vanskelig å skille mellom amatørteater og frie grupper. Jon Nygaard trekker fram dette som en av grunnene til at Kulturdepartementet var tilbakeholdne med å gå inn på faste støtteordninger for de frie gruppene.

Aktiviteten ved Amatørteatersenteret økte likevel i perioden. Ved siden av behovet for prøvelokaler, sto etterspørselen etter teaterfaglige kurs for veksten. Ved å øke den teaterfaglige kompetansen innen amatørteatret, forsøkte miljøet å dreie fokus over på det som er amatørteatrets egenart, nemlig frivillighet. Kvalitetsdebatten og den tilspissede motsetningen mellom amatørisme og profesjonalitet, mellom ”finkultur” og ”folkelig kultur” var fremdeles på dagsorden, og man ville motarbeide holdninger i teaterverden om amatørteater som ”annenrangs” teater. Amatørteatermiljøet ønsket å framstå som en ressurs som kunne tilføre teateret energi, engasjement og glede.

Teaterarbeid for barn og unge

Den økende aktiviteten må også ses i en annen sammenheng. På 60-tallet startet teaterinteresserte pedagoger, som ønsket å gi skoleteatret plass i undervisningen Landslaget Teater i Skolen. Landslaget skulle arbeide for å gi teaterfaget innpass i skolen, på linje med andre praktisk-estetiske fag.

Etter sterk påvirkning fra dramapedagogiske strømninger, særlig fra England, skiftet laget navn til Landslaget Drama i skolen. Det var ikke bare et navneskifte. Teateraktiviteten som i starten hadde vært forestillingrelatert, endret på 70-tallet karakter til prosessorientert arbeid, hvor fokus ble lagt på deltakernes emosjonelle og sosiale utvikling mer enn på teaterproduksjon.

På 80-tallet var pendelen på veg tilbake, og det forestillingsrelaterte arbeidet fikk igjen større plass. Dette økte også interessen for det teaterfaglige arbeidet innen amatørteatret. Med Mønsterplanen av 1987 kom drama/teater inn som valgfag i skolen. To år etter startet Amatørteatersenteret opp med barneteateraktivitet på Trafo. Høsten 89 startet 12 barn i den første gruppen. Omfanget av aktiviteten er stadig økende.

Alternative modeller

Mens institusjonsteatrene på 80-tallet slet med publikumsbesøket, kunne amatørteatret vise til stadig større publikumstilstrømning. Regionteatrene var ikke blitt en udelt suksess. Mange av dem hadde problemer med å finne forankring i lokalmiljøene, og nyetableringen hadde ikke ført til den økningen i teaterinteressen man hadde håpet.

Parallelt opplevde vi en sterk økning i interessen for lokale historiske spill. De store utendørspillene krevde mange skuespillere, og økonomisk kunne de ikke gjennomføres uten en betydelig frivillig innsats fra amatørskuespillere. Samtidig ønsket man å tilføre den teaterfaglige kompetansen fra det profesjonelle miljøet mht eksempelvis regi og scenografi, og med profesjonelle skuespillere i noen av rollene. Det ble skapt en arena hvor amatører og profesjonelle arbeidet sammen.

Som følge av alt dette, ble det politisk interesse for å se på alternative teatermodeller, hvor amatørteatrets entusiasme og nærhet til publikum ble forsøkt kombinert med det profesjonelle teatrets fagkompetanse. Teaterverksted-ideen fikk gjennomslagskraft. Profesjonelle teaterarbeidere skulle videreutvikle samarbeidet mellom amatørerne og det teaterfaglige miljøet. En del kommuner og fylkeskommuner satset på teaterverksted-modellen, og forsøkte å sette samarbeidet mellom amatører og profesjonelle i system. Lengst i dette planarbeidet gikk Hedmark Fylke, som gjennom opprettelsen av Hedmark teater satte seg som mål å dyktiggjøre enkelte av amatørerne til et profesjonelt teaterfaglig nivå.

Krefter innen Amatørteatersenteret i Oslo ønsket en utvidelse av senteret i retning teaterverksted. Det fikk man ikke politisk gjennomslag for. Kommunen hadde allerede det økonomiske ansvaret for et profesjonelt teater (Oslo Nye teater), og den økende kommunale støtten til frigruppemiljøet ble mer og mer kanalisert til Black Box teater. Man var fornøyd med at senteret fortsatte driften som før, og med økende satsing på tilbud til barn og unge.

Dette er noe av forklaringen på at senteret i forholdsvis liten grad har satset på utleie av lys/lyd-utstyr og kostymer/rekvisitter. Det ble for ressurskrevende både mht anskaffelse og vedlikehold. Likevel har senteret etterhvert, takket være initiativ og oppfinnsomhet fra de ansatte, anskaffet en del kostymer og rekvisitter til utleie. Når institusjonsteatrene skulle rydde i sine lagre, var man på tiggerferd. I tillegg har enkelte teatergrupper gitt sine brukte kostymer til senteret. Behovet er der, og tilbudet kunne med fordel vært bygget ut.

Kultur: samfunnets eller individets ansvar

Mens 70- og 80- tallet var preget av økt kultursatsing fra det offentlige, ble 90-tallet preget av nedgradering. Kommuneøkonomien ble etter hvert så stram an man måtte skjære ned på de kommunale tiltakene som ikke var lovpålagte. Man hadde brukt 20 år på å bygge opp velfungerende forvaltningsorgan for det kommunale kulturlivet, nå rev man dem ned igjen. Kulturutvalg ble fjernet, eller slått sammen med andre utvalg, som kultur og næring, kultur og turisme osv., og kultursjefstillinger skåret vekk. Støtten til det frivillige kulturarbeidet ble også redusert. I denne prosessen var det stor politisk vilje til å skjerme kulturtiltak til barn og unge. På den måten kan en si at satsing på barn og unge, ad negativ vei, ble et satsingsområde.

1990-tallet var tiåret da liberalisering og økt konkurranse ble sentrale begrep innen offentlig forvaltning. Det offentlige skulle "lønne seg". Privatiseringen skjøt fart. Kultur ble i stigende grad sett i sammenheng med turisme og næringsutvikling. Markedsmechanismene skulle også få regulere kulturtilbudene. Denne tendensen toppet seg med nåværende regjering's Stortingsmelding 22 for 2004/2005 "Kultur og næring". Noe av det som skjedde, må man i tillegg tilskrive den teknologiske utviklingen, særlig innen medie-kulturen – disse momentene har trukket i samme retning.

En slik tankemåte er et brudd med den over hundre år gamle folkeopplysnings- og nasjonsbyggings-tankegangen innen norsk kulturliv.

L97 og den estetiske dimensjon

Men folkeopplysningsideene overlevde. Med Læreplanen for grunnskolen av 1997 (L97), kom kravet om å ivareta den estetiske dimensjonen inn i skoleverket for fullt. Planen erkjenner den betydning estetisk erfaring, praksis og opplevelse har i forhold til oppdragelse og oppvekst. En vellykket undervisning krever at læreren har trening i å strukturere og lede estetiske læreprosesser i klasserommet spesielt, og kjennskap til prosess og erkjennelse i

forhold til produksjon og resepsjon av kunst og form generelt. En heving av lærernes kunstpedagogiske kompetanse trengtes. Og med heving av den estetiske kompetansen blant pedagogene, fulgte fornyet interesse for teateraktiviteter blant barn og unge.

At førskolelærerne har hatt drama og teater som obligatorisk komponent i sin utdanning i vel 20 år, har i økende grad ført til at barn får delta i lekpregede drama- og teateraktiviteter, noe som også har vært med å styrke teaterinteressen..

Satsingen på musikk- og kulturskoler utover landet ga samme effekt. Likeså de linjedelte fagene med musikk, dans og teater på de videregående skolene, og de mange folkehøgskolene med estetiske fag på timeplanen. Også fra rollespill og interaktive spill har ungdom fattet interesse for oppbygging av fiksjon: de arbeider med manusutvikling, regi og dramaturgi, koreografi, scenografi og skuespillerkunst.

Rampelys – familieteaterfestivalen.

Alt dette har ført til en enorm økning i teaterinteressen blant barn og unge. For teatersenterets del har denne utviklingen tydeligst kommet til uttrykk gjennom utviklingen av Rampelysfestivalen. Fra sin spede begynnelse for 15 år siden, har festivalen utviklet seg til et kjempearrangement som forlenget sprenger Trafos fysiske rammer. De siste årene er mange av forestillingene blitt spilt på teaterbåten Innvik. På årets festival spilte 20 teatergrupper 50 forestillinger over 14 dager. Festivalen er blitt en gigantisk mønstring av bredden og kvaliteten på barne- og ungdomsteateraktiviteten i Oslo-området.

Mye av arbeidet i barne og ungdomsgruppene har denne festivalen som mål gjennom året. Her får gruppene vist hva de holder på med, og får oppleve profesjonelle rammer rundt forestillingene sine. En stor del av senterets ressurser går med til dette arrangementet, og man har stadig ambisjoner om å vokse.

Nytt årtusen

I 2000 skiftet Oslo Amatørteatersenter navn til Oslo Teatersenter. Navneskiftet kan ses som et innlegg i den før nevnte kvalitetsdebatten, som har vært levende siden 70-tallet. Navneskiftet har også sammenheng med at teatersentret i økende grad betjener et profesjonelt teatermiljø. Omleggingen av støtteordningen til frigruppene, fra drifts- og produksjonsstøtte til prosjektstøtte kom på slutten av 90-tallet, og gjorde at mange av gruppene som gjennom en

årrekke hadde laget teaterforestillinger for barn og unge, fikk betydelig forverrede arbeidsvilkår. Da ble tilgangen til Trafos rimelige lokaler enda viktigere.

Norsk Amatørteaterråd fulgte etter i navneskiftet. På årsmøtet i Tromsø i mai 2004, besluttet representantskapet i Norsk Amatørteaterråd å skifte navn til Norsk Teaterråd, noe som ikke gikk upåaktet hen i det profesjonelle teatermiljøet. At rådet strøk ”amatør” fra navnet, ble mer betraktet som hybris enn som en ytring om at teater er teater, uansett. Denne navneendringen kan også leses som en holdningsendring. I takt med sjangerblanding, crossover og diverse multimediale blandingsformer, ville amatørteaterbevegelsen signalisere at de ønsket å rokke ved de altfor høye murene mellom profesjonell og amatør.

Navneskiftet var også en utfordring til det profesjonelle teatermiljøet. Harald Stensland, representant for Juvente, uttalte i sitt innlegg på årsmøtet:

”Norsk teaterråd skal nå gå i bresjen for å synliggjøre den enorme spennvidden det er fra utkantgrupper med hundrevis av teateramatører til enkeltstående, semiprofesjonelle teaterpersoner i hovedstaden. Og disse miljøene har ikke bare et mål, men hundrevis. Det kan være et lokalpolitisk argument å samle bygda til et felles løft for å styrke fellesskapsfølelsen. I storbyen er det kanskje et annet teaterpolitisk argument som gjelder. Å kunne forske i banebrytende prosjekter, nye samarbeidsformer eller nye virkemidler. Felles for begge er at det er viktig å kunne utvikle skuespillerevner og å tørre å tenke nytt. Og alt er på sin måte like viktig og like riktig.”

Leieforhold og krise

Da Trafo i sin tid ble startet, inngikk man en 20 års leiekontrakt med kommunen. Denne ble forlenget med ytterligere 10 år. Tilliten har vært stor til at Oslo kommune var en stabil utleier som tenkte langsiktig, og ville sørge for at virksomheten ble forvaltet på en trygg og innsiktsfull måte. Sjokket ble derfor stort da man plutselig fikk presentert planene om at Trafo skulle selges.

I tråd med tenkningen om effektivitet, inntjening og lønnsomhet, som etter hvert har gjennomsyret offentlig sektor, ønsket Oslo kommune i 2003 å legge Trafo ut for salg. Ansatte, kunstnere og leietakere svarte med en øyeblikkelig og kontant motaksjon. Overfor det politiske miljøet ble det viktig å dokumentere hvor stor og betydningsfull virksomheten på Trafo var blitt, og hvilke ringvirkninger den hadde. Man fryktet at et salg ville føre til en

husleieøkning som fullstendig ville slå beina under det miljøet man hadde brukt nesten 30 år på å utvikle.

Trafo som kulturhus er unikt, nettopp fordi det er et "lavkostnadshus". Det er nok av kommuner som har brent seg på at det nye kulturhuset ble så dyrt at bare kommersielle interesser har hatt råd å leie seg inn, og det som skulle bli en investering i det lokale kulturlivet, har istedet sugd ut ressursene, og ført til nedgang i den kulturelle aktiviteten.

Presset og argumentene virket i første omgang overfor Oslo kommune, og salgsplanene ble lagt til side. Trafo er nå underlagt Oslo kommunes kommunale kontorbedrift, og brukerne har organisert seg som leietakerforening. Som før har man en overkommelig leie å forholde seg til, og vi kan håpe på at privatiseringslysten er på retur. Forståelsen for betydningen av offentlige grunnlagsinvesteringer er igjen økende. Det er likevel spenning knyttet til den nær forestående reforhandlingen av leiekontrakten.

Situasjonen i dag.

Fortsatt er Oslo kommune en solid støttespiller for Oslo Teatersenter, og bevilget forrige år 1,2 mill til senteret, av dette går 400 000 til strøm og husleie. Det samlede budsjettet for virksomheten er på 2,2 mill. Inntjeningen kommer stort sett fra utleie av hus og tjenester.

Oslo kommune får valuta for pengene. I dag over 150 barn og unge ukentlig på Trafo, og ventelistene til teatergruppene er lange. I tillegg til Rampelys-festivalen, arrangerer man årlige Teatertreff, hvor deltakerne kan velge mellom fire-fem kurs på en weekend. I vinter- og sommerferien får barn og unge tilbud om lenge kurs og teateraktiviteter. Kursene ledes av erfarne teater- og dramapedagoger. Hver høst arrangeres det Høstteateruke. Teatersenteret får også flere og flere henvendelser fra skoler som ønsker å benytte seg av senterets kompetanse.

I tillegg har senteret kontakt med landets profesjonelle produksjonsmiljøer av barne og ungdomsteater. Assitej Norge, organisasjon for barne og ungdomsteater, har sitt hovedkontor på Trafo, det samme har Unima Norge, organisasjonen for norsk figurteater. Den fysiske nærheten mellom senteret og disse to organisasjonene har ført til samarbeid, især gjennom arbeidet med Assitejfestivalen og Den internasjonale Figurteaterfestivalen, begge i Kristiansand.

Forholdet til de profesjonelle produsentene av barne og ungdomsteater er også blitt styrket av at et økende antall frigrupper leier seg inn på Trafo i prøveperiodene. Den kulturelle skolesekken har skapt et stort behov for profesjonelle barne og ungdomsteaterforestillinger, uten at støtten til produksjon av forestillingene er vesentlig øket, og frigruppene trenger fremdeles rimelige øvingslokaler.

Ca. 40% av utleievirksomheten på sentret er knyttet til de profesjonelle teatergruppene, vesentlig på dagtid. Resten er utleie til amatørteatervirksomhet, vesentlig for barn og ungdom, på ettermiddag- og kveldstid.

Nasjonal betydning

En virksomhet som har stor og økende betydning på teatersenteret, er dramabanken. Å skaffe egnede manus til amatørteatrets forskjellige behov, har alltid vært en utfordring, likeså rettighetsproblematikken. De første utlånene fra senteret var basert på private manussamlinger. Gjennom samarbeid med Norsk Amatørteaterråd gikk Amatørteatersenteret i Oslo i gang med å utvikle et landsomfattende register- og utlånssystem.

Dette førte til opprettelsen av Dramas. Dramas har oversikt over verk som er skrevet for scenen, låner ut manuskript, og bistår med å søke om spilletillatelse og løse rettighetsproblematikk. Registeret har hatt stor vekst, og er blitt en av senterets viktigste oppgaver. Oslo Teatersenter får omkring 1500 henvendelser i året som resulterer i utlån fra Dramas, og nesten 1000 personer er innom sentret for å orientere seg i manuskriptsamlingen. Basen har i dag ca. 5000 manus og 3000 forfattere, og omfanget øker. Det samme gjør manusutleien til hele landet.

Utfordringer

Å finne sin plass i de stadig foranderlige kulturstrømmingene er en utfordring for Oslo Teatersenter, som for mange andre aktører på kulturarenaen. Forandring av støtteordninger, og en pågående diskusjon om organiseringen av de forskjellige forvaltningsorganene og ansvarsdelingen mellom dem, gjør fremtiden usikker. Reformiveren i de politiske miljøene, både lokalt og sentralt, har vært økende. Skillelinjene mellom en fellesskapsorientert og en markedsorientert politikk er blitt klarere.

Samtidig gir en slik periode organisasjoner som Oslo Teatersenter muligheter til å profilere seg ut fra faglig dyktighet og aktivitet, noe senteret så absolutt har gjort.

Nye satsingsområder, som kommunale kulturskoler og Den kulturelle skolesekken gir ledelsen av sentret utfordringer til nye samarbeidsformer. Oslo kommunale kulturskole driver i liten grad med drama- og teateraktiviteter. I Teatersenteret kan kommunen få en kompetent og effektiv samarbeidspartner for videre utvikling av tilbudene.

Å utvide samarbeidet med skoleverket er et ønske. Senteret får allerede nå mange henvendelser fra skolene. Gjennom Den kulturelle skolesekken skal det skapes møter mellom elever og kunst av høy kvalitet. Et vellykket møte krever at både kunstnere og pedagoger har gjensidig forståelse for hverandre, kunsten og formidlingen. Planer om nye kurs for lærere og elever har vært diskutert. Teatersenteret ønsker også å kunne tilby forestillinger til skolene, eller å kunne bidra med konsulenthjelp i forbindelse med teateroppsettinger.

Menneskets kreativitet og lekelyst er vår fornemste egenskap, og skiller oss fra andre arter. Lek med form og virkemidler, uventede vinklinger og kombinasjoner kan komme til å skape uttrykk som noen ganger får oss til å se og forstå tilværelsen på nytt, gjennom sitt spissformulerte og lekne språk.

For at slike prosesser skal kunne finne sted og fungere, trenger vi arenaer for utfoldelse. Når det gjelder produksjon av kollektive kunstformer, blir dette ekstra viktig. Utøverne arbeider med kompliserte prosesser, der divergerende komponenter og energikilder skal smelte sine leveranser sammen til et produkt. Høyspent energi blir behandlet og transformert. Prosessen tar tid, og tilgjengelighet til øvingslokale er første basisbetingelse for at prosessen kan fungere og noe nytt bli til.

Vi trenger møtesteder, der mennesket kan trekke pusten, tenke og leke i samspill med andre, uten at tid, økonomi eller sensur stenger mulighetene en slik møteplass kan gi. I byene er dette en viktig oppgave for politikere og byplanleggere.

Kapasiteten ved Oslo Teatersenter er i dag sprengt, og en aktivitetsøkning forutsetter at de ennå ubrukte arealene på Trafo settes i stand og tas i bruk.

Stedet kan i dag ikke by på tilfredsstillende scenefasiliteter. Barn og unge blir fortsatt henvist til ymse tilfeldige lokaler når de skal vise produksjonene sine. Mange av frigruppene sliter med mangelen på visningssteder. Teatersenteret har gjennom årene hatt forskjellige planer for å få en tilfredsstillende sal og scene på huset. De har strandet pga manglende økonomi, men drømmen om en scene er ikke død, og kommer høyt på senterets ønskeliste for fremtiden. En slik scene, i et slikt miljø, kunne også skape et møtested mellom det profesjonelle og semi-profesjonelle teatermiljøet som har vokst fram av amatørteaterbevegelsen.

Bevilgninger til flere stillinger, med tanke på å bygge ut samarbeid med skoleverket, øke barne- og ungdomsteatervirksomhetn, utvide kurs og konsulentvirksomheten for amatørteatergruppene og utvikle virksomheten i Dramas, vil likeledes være av stor betydning for den framtidige driften.

Amatørenes kjennetegn er at arbeidet skjer ut fra lyst og kjærlighet, og i frivillighet. Det frivillige engasjementet blir regnet som en ressurs i bygdesamfunnet, og burde ikke være av mindre betydning for mennesker og miljø i et bysamfunn. Her ligger antakelig store ubrukte ressurser som kan aktiveres om forholdene blir lagt til rette for det.

I løpet av de 30 årene Trafo har eksistert som kulturhus, har Oslo teatersenter utviklet seg til å bli en energikilde i teaterlandskapet, og ikke bare for amatørteatret. Det er mitt ønske for jubilaranten at Oslo kommune i økende grad skal få kulturpolitikere som ser og verdsetter mulighetene en slik samarbeidspartner representerer og gir.

Oslo kommune har i Trafo og Oslo Teatersenter et egnet, og meget rimelig middel til å effektivere deler av sin kulturpolitikk.

