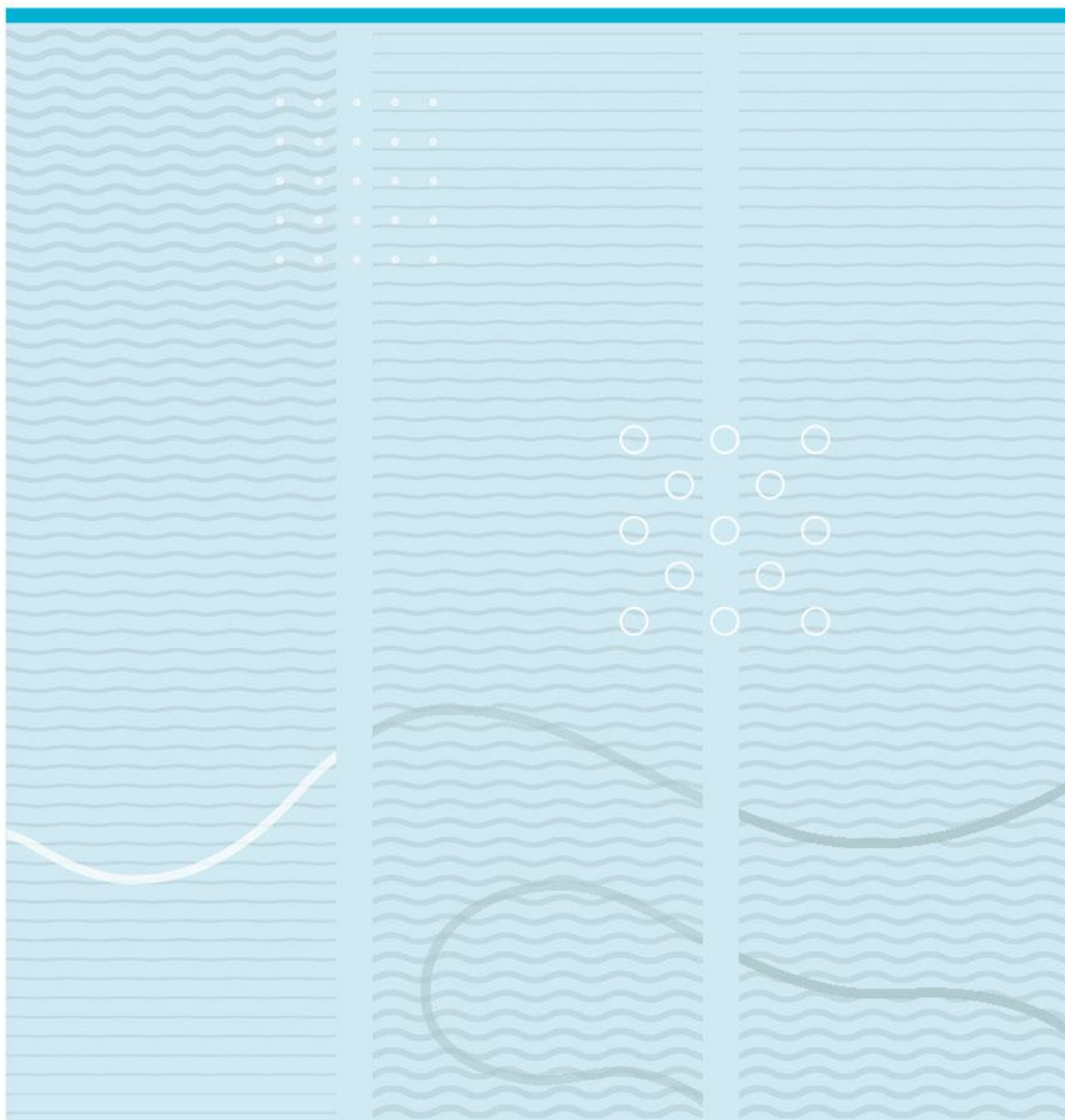


Iben Lavinia Kajser

Symbolisk offer

En studie av konsertarrangørers opplevelse og håndtering av å gjennomføre livekonserter under pandemien



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for kultur, religion og samfunnsfag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2023 Iben Lavinia Kajser

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Avhandlingen «Symbolsk offer» handler om konsertarrangørers opplevelse med å gjennomføre livekonserter under koronapandemien. Den søker å gi leseren en mer helhetlig forståelse av de rådende tankene og holdningene som arrangører hadde i forhold til egen yrkesforståelse, myndighetenes håndtering og støtteordningene som kom som følge av pandemien. I oppgaven intervjues både konsertarrangører som arbeider på faste konsertsteder med årlig program (helårsarrangører) og musikere som har fungert som selvstendige konsertarrangører under pandemien. Jeg bruker ordet arrangør som fellesbetegnelse for disse. Oppgaven søker å anskaffe detaljerte beskrivelser av arrangørenes livsverden under pandemien. Dette innebærer arrangørers opplevelse av den første nedstengingen, opplevelser og holdninger rundt restriksjoner og støtteordninger, deres praktiske håndtering av restriksjonene og deres opplevde yrkesidentitet under pandemien. Videre er oppgavens metode bygget på kvalitativ forskningsmetode med semistrukturerte intervjuer. Fokuset ligger på arrangørenes egne holdninger, verdier og uttrykk. Oppgaven tar utgangspunkt i skildringene som legges frem av arrangørene så vel som nyere forskning som har blitt gjort om pandemiens effekt på kulturlivet, kulturarbeidere og deres motstandsdyktighet. Metoden som er benyttet i oppgaven, tar også i bruk det Tjora kaller «stegvis-deduktiv induktiv metode» (2018, s.16). Dette innebærer å «arbeide i etapper fra rådata til konsepter eller teorier» (ibid.). Dette vil si at jeg har arbeidet meg frem stegvis fra empiri og rådata til teori. Funnene som er dokumentert i denne oppgaven omhandler i stor grad hvordan de statlige støtteordningene og restriksjonene rammet arrangører. Mange arrangører og arrangerende musikere trekker frem opplevelser av skjevhet og urettferdighet i fordelingen av de statlige subsidiene, samtidig som de opplever usikkerhet og forvirring rundt restriksjonene. Likevel har arrangørene evnet å motiveres til å arrangere fysiske konserter innenfor rammene de ble gitt. Helårsarrangørene meddeler sine erfaringer med å tilpasse seg situasjonen og utnytte sine lokaler og ressurser, hvor de arrangerende musikerne har flyttet konsertene sine utendørs og et godt stykke vekk fra de steder de vanligvis ville gjennomført konserter. Oppgaven dokumenterer arrangørers tanker og erindringer så vel som deres motstandsdyktighet i midten av en global krise.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	7
1 Innledning	8
1.1 Bakgrunn og begrunnelse	9
1.2 Problemstilling	11
1.3 Hvorfor forske på arrangører?.....	11
1.4 Leserveiledning	13
2 Introduksjon til koronapandemien, støtteordningene og restriksjonene	14
2.1 Forskning om kultursektoren i pandemitid.....	14
2.2 Koronapandemien inntreffer Norge	14
2.3 Retningslinjer og praktiske tiltak i kulturlivet.....	15
2.3.1 Tidslinje for myndighetenes håndtering av koronasituasjonen og koronatiltak under Kulturdepartementet	16
2.4 Koronapandemiens effekt på arrangørfeltet	17
2.5 Støtteordningene.....	18
3 Teori og analytiske perspektiver	20
3.1 Relevant forskning	20
3.2 Introduksjon til kulturstudier:	21
3.3 Kulturpolitikk, paternalisme og armlengdes avstand	22
3.3.1 Demokratiseringen av kultur	22
3.3.2 Den nordiske kulturpolitiske modellen	23
3.3.3 Armlengdesprinsippet	25
3.4 Kulturpolitikk i møte med krisetid	26
3.5 Konsertarrangering og kulturarbeid	28
3.5.1 Kort om konserter	28
3.5.2 Å arbeide som konsertarrangør og kulturlederrollen	30
3.5.3 Utfordringer i konsertarrangøreryrket.....	32
3.5.4 Å være kulturarbeider under pandemi og krisetid	33
3.5.5 Motivasjon, symbolske belønninger og resiliens	34

3.5.6	Andre former for kapital og moralsk økonomi	35
4	Metode	37
4.1	Fenomenologisk forskningsdesign	37
4.2	Kvalitativ metode	38
4.3	Kvalitative intervjuer	39
4.4	Utvalg og rekruttering av informanter	40
4.5	Utforming av intervjuguide	42
4.6	Innsamling av data	43
4.7	Validitet	44
4.8	Forskningsetikk og Personvern	46
4.9	Koding og analyse	46
5	Empiri og analyse: Å arrangere på ren trass	48
5.1	Nedstengingen	48
5.2	Restriksjonene og arrangørenes og musikernes opplevelser av dem	53
5.3	Den praktiske håndteringen av restriksjonene	58
5.4	Støtteordningene og arrangørers vurderinger av fordelingen av dem	63
5.5	Publikums deltakelse og opplevelse	70
5.6	Profesjonalitet og identitetskrise	74
5.7	Pandemiens konsekvenser i arrangørfeltet	79
5.8	Arrangørene og artistenes råd til myndighetene	84
5.9	Arrangørfeltets motstandsdyktighet	87
6	Diskusjon og oppsummering av hovedfunn	91
6.1	Informantenes opplevelse av nedstengingen i egen arbeidshverdag	91
6.2	Informantenes opplevelse av og holdninger rundt restriksjonene	92
6.3	Informantenes tilpasningsdyktighet og deres praktiske håndtering av retningslinjene	93
6.4	Informantenes vurdering av støtteordningene for kulturlivet	94
6.5	Publikums deltakelse på konserter under pandemien	96
6.6	Pandemiens effekt på arrangørenes yrkesidentitet og motivasjon	97
6.7	Pandemiens ytterligere konsekvenser i arrangørfeltet og arrangørers råd til myndighetene	98
7	Konklusjon	101

8	Referanser	104
	Vedlegg.....	107

Forord

Våren 2021 da jeg leverte bacheloroppgave i kulturledelse hos USN, befant jeg meg i et merkelig vakuum. Etter halvannet år med koronapandemi var det på den tiden fremdeles tunge restriksjoner på kulturlivet, så arbeidsmarkedet blomstret ikke akkurat for en nyutdannet kulturledelsesstudent. Ironisk nok tilbød pandemien andre muligheter jeg ikke tidligere hadde vurdert. For mens jeg satt og funderte på veien videre, fikk jeg en gyllen mulighet til å bygge videre på utdanningen min med en mastergrad. I og med at restriksjonene fremdeles var i sving, hadde jeg tross alt ikke annet enn tid. Så skjebnens ironi har det at jeg nå sitter her to år senere med en oppgave om pandemitid. Å skrive om arrangørers opplevelse av pandemitid har vært utfordrende. Det er tross alt ikke veldig fett å sitte i et intervju og skulle grave opp opplevelser og erfaringer fra en tid som var så tung for så mange. Samtidig har det også vært vanvittig givende og inspirerende i og med at jeg har fått innblikk i noe som åpenbart står informantene nært og som engasjerer dem. Selv om jeg allerede hadde stor respekt for konsertarrangører, så har jeg nå også fått en ytterligere takknemlighet ovenfor de menneskene som jobber knallhardt for å skape opplevelser for andre. Å skrive en masteroppgave har vært litt som å skulle bygge et Legosett på 30 000 ord, uten bruksanvisning og hvor du kun vet hva du bygger ut fra motivet på boksen. Derfor må jeg selvfølgelig rette noen ord til de som har hjulpet meg med å gjøre denne perioden betraktelig mer overkommelig. Først vil jeg si tusen hjertelig takk til Heidi Stavrum, for å ha vært en massiv støttespiller og en fantastisk veileder under denne perioden. Takk for tiden, engasjementet og tålmodigheten. Tusen takk til alle informantene som stilte opp og for at dere så åpent delte deres arbeidshverdag med meg. Hvert intervju kunne trolig blitt en egen reportasje dersom ikke oppgaven hadde de begrensningene den har. Takk til USN og lærerne på kulturstudiet. Jeg vil også takke nære venner og familie som har lagd middag for meg, spandert øl og vin og lyttet. Takk for alle innblikk, notater og kommentarer. Sist, men ikke minst vil jeg takke Inghild, min medsammensvorne i masterskriving som har sittet med meg dag inn og ut gjennom tykt og tynt for å komme i mål med oppgavene våre.

Oslo, 9. mai 2023

Iben Lavinia Kajser

1 Innledning

Sent på våren 2020, i det vi i Norge endelig kom ut på den andre siden etter ukesvis med fullstendig lockdown som følge av koronapandemien, så fikk jeg min første ordentlige arrangørjobb. Som student ved BA kulturledelse hos USN, var dette en kjærkommen mulighet til å få teste kunnskapene jeg hadde tilegnet meg gjennom studier og frivillig bookingarbeid hos Kroa i Bø. Jobben jeg hadde fått var hos studentkulturhuset i Bergen. Selv om jeg tok det som en selvfølge at driften neppe ville bli helt ordinær, hadde jeg tillit til at vi skulle få gjennomføre en vellykket sesong sett at restriksjonene var på vår side. Det store arbeidet gikk i gang med å ansette bartendere, vakter og teknikere. Paller på paller med øl, cider og rusbrus ble kjøpt inn og programmet ble booket. Fra min tidligere erfaring hadde jeg lært å kaste meg rundt, tenke fort og endre planer på kort varsel. Til tross for at vi alle var fullt klar over at eksterne faktorer trolig ville påvirke programmet i løpet av sommeren, var det lite som kunne forberedt oss på den uforutsigbarheten og det stresset som ville følge oss gjennom sommeren.

Hver eneste dag i løpet av sommeren fulgte vi med på smittetallene nasjonalt og lokalt. Aviser skrev i øst og vest om smitteutbrudd, karantener og dødsfall. Dette ledet til at vi hver eneste uke måtte ta stilling til de nye restriksjonene og endringene. En meter distanse, bordbestillinger og begrensede åpningstider ble en del av arbeidshverdagen. Nye utfordringer dukket stadig opp og det ble mer og stadig vanskeligere å ha forutsigbarhet i programmet. Dette påvirket både oss som arrangører, men også de ansatte, de som skulle opptre og ikke minst publikum. Til tross for at det var vanskelig å holde orden på alt så hadde vi likevel gjester hver dag, noe som overrasket oss positivt. Samtidig hadde jeg en ubehagelig følelse av at jeg som arrangør ikke klarte å leve opp til publikums forhåpninger. Jeg følte meg skuffet over å ikke klare å levere det programmet jeg hadde sett for meg og at vi heller ikke fikk satt opp mer enn én konsert i løpet av sommeren. De fleste gjestene var forståelsesfulle når det gjaldt hensyn de måtte ta, men andre synes det var vanskelig å se logikken i retningslinjene og endte opp med å ofte oppføre seg provoserende eller bli verbalt aggressive. Som tiden gikk og nye retningslinjer dukket opp, opplevde vi en følelse av å bli lite tatt hensyn til. Etter hvert

som kulturbransjen ble pålagt flere tidvis tvetydige begrensninger, ble vi ofte overlatt til våre egne fortolkninger. Men som det kjente ordtaket lyder; «The show must go on».

Over et og et halvt år senere, med nesten to år med strenge restriksjoner, kunne vi endelig i Norge, og ikke minst kulturbransjen begynne å se lyset i slutten av tunellen. Det ble kjørt en trinnvis modell for gjenåpning, og før man visste ordet av det så var alle restriksjoner opphevet og vi vendte tilbake til en mer alminnelig hverdag. I ettertid endte jeg opp med å se mye tilbake på hvordan både ulike arrangører og artister måtte håndtere lettere og tyngre restriksjoner rundt om. I en hverdag som gjorde det så krevende å gjennomføre fysiske arrangementer, hvordan klarte de seg? Hva var deres oppfatning av det offentliges håndtering av situasjonen? Det virket å rå en fornemmelse av at ens levebrød ble behandlet som lite mer enn en hobby. Videre gjorde dette det enkelt å føle seg misforstått som kulturarbeider. Ettersom ens arbeid ble sett som ren underholdning og ikke-essensielt, skapte det en opplevelse av at det man gjorde, vel og merke for andre mennesker, ble sett som ubetydelig. Og videre, hvis arbeidet man gjør ikke er betydelig og vi ikke “trenger” disse sosiale møtepunktene for noe mer enn bare lett underholdning, hvorfor var folk villige til å gå så langt for å holde kulturlivet gående? Hvordan har koronakrisen manifestert seg i arrangøryrket og ikke minst hvordan påvirker det arbeidet til arrangører og musikere i dag?

1.1 Bakgrunn og begrunnelse

Formålet med oppgaven er å undersøke konsertarrangørers egne opplevelser av hvordan arbeidet deres ble påvirket av og håndtert av myndighetene gjennom koronapandemien. Dette inkluderer også artister som har vært fungerende arrangører under pandemien. Det vil si artister som på eget initiativ har turnert under pandemien og hvordan de har manøvrert gjennom lokale retningslinjer. I løpet av de siste tre årene har det blitt gjort grundige og gode undersøkelser av musikeres arbeidsvilkår under pandemien så vel som godt dokumenterte vitnemål om deres personlige opplevelse og deres økonomi under denne perioden. Rapporter som dokumenterer dette er blant flere: «Da Covid-19 traff den nordiske kultursektoren», (Berge, Hylland & Storm, 2022), artikkelen «The Moral Outlooks of Cultural Workers in Pandemic Times» (Røyseng, Henningsen & Vinge 2022), «Missing out on culture—or not: Danes and Finns’ cultural

participation, the pandemic, and cultural policy measures» (Myrczik, Heikkilä, Kristensen & Purhonen, 2022), Kulturrådets «Sterkere tilbake» (2022) og «The Business of Culture: Cultural Managers in Iceland and the first waves of the Pandemic» (Sigurjónsson, Einarsdóttir & Bjarnason, 2022).

Min oppgave søker derimot å adressere hvordan konsertarrangører og fungerende arrangører opplevde situasjonen, da dette ikke har blitt dokumentert i noen særlig grad per dags dato. Analysen i oppgaven er basert på data fra intervjuer med åtte informanter som har en profesjonell tilknytning til konsertsteder i de tre byene Oslo, Bergen og Trondheim, i tillegg til to arrangerende musikere. Dette er informanter som i all hovedsak arbeider som daglige ledere, produsenter og bookingagenter med kompetanse og kunnskap til å gi detaljerte beskrivelser rundt temaet. Med denne oppgaven ønsker jeg å skaffe et bredt bilde av hvordan arrangører har endret på sin arbeidshverdag for å imøtekomme de restriksjonene de ble pålagt. Vi får et innblikk i deres personlige opplevelser og deres refleksjoner rundt offentlige støtteordninger, kapasitetsbegrensninger og arbeidsmoral. Hvordan har arrangører håndtert det å arbeide i en hverdag hvor kultur som sosial plattform og møteplass har blitt obstruert? Hva gjør det med deres arbeidsmoral, kompetanse og deres forståelse av arrangørtilværelsen ellers? Har det hatt en påvirkning på deres yrkesstolthet og har det eventuelt påvirket deres holdninger rundt offentlig involvering?

Denne avhandlingen søker å oppmuntre til refleksjon rundt dette temaet og løfte frem erfaringer som videre kan øke forståelsen for kulturarbeideres kompetanse og arbeidshverdager. Ikke minst søker den å bidra til økt kunnskap rundt hvordan man kan ta disse funnene å implementere dem i fremtidige utarbeidelser av særskilte hensyn og eventuelle støtteordninger for livefeltet og kunnskap om hvordan man best kan støtte konsertsteder som sosial møteplass fremfor å begrense dem. Det som gjør at oppgaven min skiller seg fra den kunnskap som allerede eksisterer rundt temaet er at det ennå ikke er forsket tilstrekkelig på fysisk konsertarrangering gjennom pandemitiden. Oppgaven består av innholdsrike og dyptgående beskrivelser fra mennesker som besitter unik kompetanse rundt planleggingen, koordineringen og gjennomføringen av livekonserter sett i lys av ny forskning om pandemi og kulturpolitikk. Oppgaven sikter

seg også inn på det å analysere hvordan de som lever av å arrangere opplever å bli forstått og møtt av samfunnet rundt og ikke minst de offentlige myndighetene under en krise.

1.2 Problemstilling

Masteroppgaven min har tittelen *Symbolsk offer* og har følgende hovedproblemstilling:

Hvordan opplevde konsertarrangører og arrangerende artister det å gjennomføre fysiske konserter i Norge under koronapandemien?

Med følgende underproblemstillinger:

- *Hvordan endret pandemien og nedstengingen arrangørenes arbeidshverdag og hvordan påvirket dette deres yrkesidentitet?*
- *Hvordan har arrangørene opplevd de nasjonale restriksjonene og støtteordningene som ble innført?*
- *Hvilke praktiske tiltak benyttet arrangørene seg av for å gjennomføre fysiske konserter og i hvilken grad reflekteres dette i feltets motstandsdyktighet?*
- *Hvilke ytterligere konsekvenser har pandemien hatt for konsertarrangørfeltet og i hvilken grad påvirker pandemien arrangørenes arbeid i dag?*

1.3 Hvorfor forske på arrangører?

Flere grunner ligger til bunns for at jeg har valgt en særlig tilnærming til denne yrkesgruppen i denne avhandlingen. For det første er arrangørrollen også en kulturlederrolle; som til gjengjeld er en sentral skikkelse i min studieretning. Og det å organisere og lede i kultur krever helt bestemte egenskaper og en bestemt kompetanse. Som Elstad og De Paoli forklarer så er det «utfordringer innen kunst- og kulturfetet som medfører store krav til organisering og ledelse» (2014, s.15). Videre hevder de at dette blant annet innebærer at «en rekke ulike aktører må være i stand til å møte ulike utfordringer og jobbe sammen for å løse dem» (ibid.). I en tid som under korona ser jeg da spesielt grunn til å få dokumentert hvordan disse kulturlederne har

måtte endre sine prosesser for å best mulig tilpasse seg situasjonen. En annen grunn til at jeg har lagt vekt på denne yrkesgruppen, skyldes dessuten det plutselige behovet for å undersøke og kartlegge konsekvenser som ble frembrakt av de politiske tiltakene som ble iverksatt for å støtte kultursektoren. Oppgaven har som formål å oppdrive erfaringer fra arrangører som kan brukes til å kartlegge deres behov, og forhåpentligvis på sikt bidra til å gi virkemiddelapparatet innsyn så de kan imøtekomme kultursektoren bedre i en fremtidig tilsvarende situasjon. Videre ønsker jeg at dette kan bidra til å hjelpe myndighetene og virkemiddelapparatet til å bedre kunne støtte og verne kulturlivet i store omstillingsprosesser. Utover dette ønsker jeg også å være transparent om min posisjon i forhold til gruppen det blir forsket på i denne oppgaven. Her tar jeg til Haugevjes ord som beskriver utmerket hva jeg selv tenker om min ambisjon med å forske på arrangører:

Selv om min ambisjon med denne avhandlingen er på desinteressert vis å utforske og forstå, og ikke opptre som aktivist, gjør min selvransakelse meg bevisst på at jeg nok kan ha en tilbøyelighet til å ta parti med kunstnerne og de som driver små kulturbedrifter, for eksempel ved å tilskrive dem en posisjon som underdøgs i et maktspill. Slik sett er det mulig å identifisere et visst normativt motiv for forskningen. Dette kommer til uttrykk i et ønske om å bidra til endring gjennom å bidra til økt kunnskap og forståelse i samfunnet for hvordan det er å drive små virksomheter i den kreative næringen, og hvordan byråkrati og virkemiddelapparat er tilpasset disse i større eller mindre grad. (Haugevje, 2022, s.22)

Med andre ord er det av betydning for meg å presisere at jeg i min forskning kan fremstå som særskilt sympatisk til arrangører i denne situasjonen ettersom det også i en periode var en situasjon jeg befant meg i selv. Sett bort i fra dette, så er hele ambisjonen med å forske på denne yrkesgruppen, nettopp det at veldig få studier både under og før korona tar arrangørers rolle i kulturlivet i betraktning.

1.4 Leserveiledning

Oppgaven starter med at jeg gir en introduksjon til koronapandemien, støtteordningene og restriksjonene. Dette for å gi leseren bakgrunn å se teorien og empirien utfra.

Deretter beveger oppgaven seg inn på teori hvor jeg kort greier ut om kulturstudier og relevant kulturpolitikk før jeg går inn på kulturpolitikk i pandemitid, konsertarrangering og kulturarbeid. Deretter redegjør jeg for valg av metode hvor jeg har forklart og begrunnet prosesser og utvalg for oppgaven. Videre går oppgaven inn på empiri og analyse hvor jeg legger frem mine funn tematisk i henhold til pandemitiden. Helt til slutt drøfter jeg funnene mot teori, før jeg går videre til oppsummering og konklusjon der oppgaven runder av.

2 Introduksjon til koronapandemien, støtteordningene og restriksjonene

Før oppgaven dykker videre inn i teori, så ønsker jeg å først gi et overordnet blikk på koronapandemien, restriksjonene og støtteordningene. Dette er ment for å gi leseren relevant bakgrunn om pandemitiden slik at det blir enklere å se empirien og teorien som følger i kontekst.

2.1 Forskning om kultursektoren i pandemitid

I 2023 finnes det flere rapporter om koronapandemiens effekt på musikkfeltet. Majoriteten av forskningen som har blitt benyttet i denne oppgaven, ble publisert mellom 2020 og 2023. I og med at koronapandemien og restriksjonene som berørte kulturlivet fremdeles ligger såpass nært oss i tid, er det i all hovedsak nye artikler og rapporter som jeg har hatt å forholde meg til i denne oppgaven. Vår 2022 var det lanseringsseminar hos Kulturrådet for sluttrapporten «Gjenoppbygging av kultursektoren» (Kulturrådet, 2022). Denne rapporten har vært sentral for å se på effektene av støtteordningene og restriksjonene. Her oppsummerer også Kulturrådet (nå Kulturdirektoratet) samtlige nøkkelfunn fra deres egne undersøkelser hvor de også presenterer satsinger de selv og NFI ser som aktuelle videre inn i fremtiden (Kulturrådet, 2022, s.6). Videre har jeg i dette kapitlet benyttet meg av Røyseng, Henningsen og Vinges artikkel «The Moral Outlooks of Cultural Workers in Pandemic Times» (Røyseng, Henningsen & Vinge, 2022) for å belyse situasjonen sett ut fra kulturarbeideres ståsted. Jeg kommer også tilbake til dette i teorikapitlet. I tillegg inneholder dette kapitlet en tidslinje fra Regjeringen om myndighetenes håndtering av koronapandemien med vekt på koronatiltak under Kulturdepartementet.

2.2 Koronapandemien inntreffer Norge

Da koronapandemien traff Norge i mars 2020, ble det hurtig satt i gang tiltak fra myndighetene og helsedirektoratet for å få kontroll på og for å begrense smitte. Tiltakene varierte noe fra kommune til kommune, og var mer eller mindre inngripende avhengig av smittetall og befolkningstetthet. For å forhindre og redusere smitte, oppfordret myndighetene og helsedirektoratet befolkningen til å holde avstand til

andre mennesker i tillegg til å innføre strenge hygieniske tiltak. Et ord som ofte ble brukt i denne sammenhengen var «isolasjon» og «selvisolasjon». I og med at såkalt «sosial distanse» ble en sentral del av menneskers hverdag som følge av smittereguleringen, kom det ikke som noen overraskelse at arbeidsområder og aktiviteter som baserte seg på sosial sammenkomst ble sterkt påvirket. Som følge av pandemien opprettes det av myndighetene et regelverk som arrangører må følge dersom de skal drive samlingsbasert aktivitet. Føringene som plutselig legges for kulturlivet, bidrar til store utfordringer for kultursektoren. For å motvirke dette ble det fort etablert støtteordninger av staten for å kompensere for begrensningene som ble lagt på kulturlivet. I de følgende underkapitlene vil jeg utdype mer om både restriksjonene og støtteordningene som ble iverksatt under pandemien.

2.3 Retningslinjer og praktiske tiltak i kulturlivet

Retningslinjene som gjaldt under pandemien endret seg frem og tilbake under tid og var svært lokalt betinget. Smitten i landet gikk stadig opp og ned i takt med hvor løse og strenge de nasjonale retningslinjene var. Spesielt når de omtalte delta- og omikronvariantene ble mer og mer utbredt, ble tiltakene strengere igjen med påbud om munnbind, økt distanse, mindre sosiale grupper, strengere kapasitetsbegrensninger og strengere hygienetiltak. De vanligste og mest omtalte reglene som gjaldt arrangører var at de skulle se til at det var en meter mellom gjestene, det skulle drives smittesporing og det skulle opprettholdes god hygiene (Norske Kulturarrangører, 2020). Utover dette var det periodevis at alkoholsalg ble stoppet tidligere enn vanlig i tillegg til at gjester var nødt til å sitte ned steder der det ble servert alkohol. En kortere periode var det også såkalt «spiseplikt» de stedene man hadde alkoholservering (Vedeld, 2020).

I løpet av hele pandemiperioden har det vært hyppige endringer i tiltakene som rammet kulturlivet, og ofte ble det opplyst om disse på kort varsel. For å skape en bedre oversikt over omfanget av situasjonen slik den så ut i kultursektoren, har jeg inkludert en tidslinje som er basert på Kulturdepartementet (2023) sin egen oversikt. I denne tidslinjen har jeg valgt ut noen spesifikke, sentrale punkter for å gi et overblikk over tiltakene.

2.3.1 Tidslinje for myndighetenes håndtering av koronasituasjonen og koronatiltak under Kulturdepartementet

- **12. mars 2020** – Lockdown: regjeringen kommer denne dagen med de mest inngripende tiltakene. I samme pressemelding opplyses det at «de nye tiltakene vil ha stor innvirkning på innbyggernes frihet» (Regjeringen, 2020, nr.38/20).
- **13. mars 2020** – Regjeringen legger frem strakstiltak «for å dempe de økonomiske virkningene av koronaviruset» (Regjeringen, 2020, nr.45/20).
- **18. mars 2020** – «Stor kompensasjonsordning til kultur, frivillighet og idrett» (Regjeringen, 2020, nr.15/20).
- **3. april 2020** – «Forskrift 3. april 2020 nr. 677 om midlertidig kompensasjonsordning for arrangører i kultursektoren ved avlysning, stenging eller utsettelse av arrangementer som følge av COVID-19-utbruddet»
- **30. april 2020** – Regjeringen fastslår at det fra den 7. mai «vil åpnes for arrangementer på offentlig sted for inntil 50 personer [...] forutsatt at de nye smittevernreglene på én meter avstand mellom mennesker opprettholdes» (Regjeringen, 2020, nr. 29/20).
- **7. mai 2020** – Regjeringen legger frem plan for justering av koronatiltakene. Her opplyses det blant annet om at det fra den 15. juni åpnes for arrangement for inntil 200 personer, fortsatt med én meters avstand. (Regjeringen, 2020, nr.82/20).
- **12. mai 2020** – «Kompensasjonsordningene for idrett, frivillighet og kultur forlenges, justeres og økes» (Regjeringen, 2020, nr.39/20).
- **31. juli 2020** – «Lotteri- og stiftelsestilsynet starter i dag utbetaling til første pulje av organisasjoner som har søkt støtte fra den siste krisepakken som regjeringen har fått på plass» (Regjeringen, 2020, nr.89/20).
- **19. august 2020** – Regjeringen annonserer at det fra 1. oktober «etableres en stimuleringsordning for å skape aktivitet i kultursektoren» (Regjeringen, 2020, nr.93/20). De nevner også at kompensasjonsordningen videreføres ut året (ibid.).
- **30. september 2020** – Regjeringen erstatter nasjonale smittevernstiltak med forslag om strengere lokale tiltak. (Regjeringen, 2020, nr.136/20).
- **7. oktober 2020** – Regjeringen øker Kulturdepartementet sitt budsjett for å stimulere til aktivitet under pandemien (Regjeringen, 2020, nr.108/20).
- **23. oktober 2020** – Kulturrådet åpner sin søknadsportal for å søke stimuleringsordning (Regjeringen, 2020, nr.122/20).
- **10. november 2020** – Grunnet økning av smitteantall, vedtar regjeringen å tilpasse «kompensasjonsordningen til å gjelde arrangementer som blir avlyst som følge av offentlige pålegg, ikke bare statlige [...]» (Regjeringen, 2020, nr.125/20).
- **27. november 2020** – Regjeringen oppretter klagenemd for tilskudd av kulturarrangement under pandemien (Regjeringen, 2020).

- **29. januar 2021** – «Kulturdepartementet forlenger stimulerings- og kompensasjonsordningene [...]» (Regjeringen, 2021, nr.12/21).
- **16. februar 2021** – Regjeringen oppretter arbeidsgruppe for å komme med forslag til hvordan sommerens utendørsarrangement skal gjennomføres i tråd med smittevernreglene. Arbeidsgruppa består av aktører med kompetanse innen arrangørvirksomhet (Regjeringen, 2021, nr.23/21).
- **15. mars 2021** – «Norsk Kulturråd og Norsk filminstitutt er i gang med kartlegging av koronapandemiens konsekvenser» (Regjeringen, 2021).
- **16. april 2021** – «Raja dobler stimuleringsordningen for kultur og ber Kulturrådet behandle alle avslag på nytt» (Regjeringen, 2021, nr.49/21).
- **9. september 2021** – «Kompensasjonsordning for kultursektoren forlenges ut året» (2021, nr.107/21).
- **4. januar 2022** – Regjeringen inviterer kulturbransjen til digitalt møte den 7. januar om forslag til endringer i kompensasjonsordningen for kulturlivet. (Regjeringen, 04.01.2022).
- **1. februar 2022** – Regjeringen kommer med de største lettelsene siden pandemien begynte. Det er ingen tilviste faste plasser og ingen kapasitetsbegrensninger (Regjeringen, 2022, nr.10/22).
(Regjeringen, 2022b)

2.4 Koronapandemiens effekt på arrangørfeltet

I 2022-artikkelen til Røyseng, Henningsen og Vinge nevnes det at kreativ næring sammen med turisme har vært noen av de yrkesgruppene som har vært blant de hardest rammede (2022, s.3). I løpet av de siste årene har det vært dokumentert flere effekter og konsekvenser av koronapandemien og hvordan de har påvirket kulturlivet. Blant dem er det kanskje de økonomiske konsekvensene, den tapte inntekten for kunstnere og musikere, som er den mest dokumenterte (ibid.). I sluttrapporten til Kulturrådet nevnes det at «kultursektoren var blant delene av norsk økonomi som ble sterkest påvirket av pandemien» (Kulturrådet, 2022, s.7). Konsekvensene strekker seg likevel langt utover dette. I samme rapport oppsummeres koronapandemiens effekt på kulturlivet som følger:

Nedstengingen 12. mars 2020 førte norsk kulturliv inn i en unntakstilstand. Det var også en kulturpolitisk krise; på kort tid ble mange av myndighetenes

ambisjoner for kunst og kultur uopnåelige. Vi peker på fem sentrale kulturpolitiske ambisjoner som ble berørt av pandemien. 1. Tilgjengelighet for alle [...], 2. Kunst og kultur som møteplass [...], 3. Produksjon, formidling og digitaliseringens muligheter [...], 4. Kunstneres inntekter [...] [og] 5. Kultur som næring [...] (Kulturrådet, 2022, s.6).

Utfordringene som sluttrapporten beskriver, illustrerer og oppsummerer kort de ulike delene av kulturlivet som har blitt påvirket under pandemien. Av de kulturpolitiske ambisjonene som er berørt av pandemien, er det mest punkt 1, 2 og 5 som berøres i denne oppgaven. Til tross for store inngrep i kulturlivet, var vel å merke også den norske regjeringen raskt i gang med å etablere økonomiske støtteordninger som skulle bistå kulturlivet ved å motvirke de negative effektene som følge av restriksjonene (Røyseng, Henningsen & Vinge, 2022, s.3). Dette er som vi også kommer inn på senere i oppgaven, en karakteristikk hos den norske velferdsstaten og har også hatt en stor påvirkning på utfallet av pandemiens effekt på kultursektoren.

2.5 Støtteordningene

I all hovedsak var det to støtteordninger som konsertarrangører og artister forholdt seg til under pandemien; kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen.

Kompensasjonsordningen hadde «som formål å kompensere arrangører og underleverandører i kultursektoren for tap knyttet til avlyste, stengte eller nedskalerte kulturarrangement som følge av [...] covid-19-utbruddet» (Regjeringen, 2022a).

Ordningen rettet seg mot arrangementer som skulle vært åpent for allmennheten og arrangementet måtte være billetteret (ibid.). De som søkte gikk gjennom Lotteri- og stiftelsestilsynet sin søknadsportal. Opptil desember 2021 var det tildelt 1,75 milliarder kroner i kompensasjon som gikk til 1933 mottakere (Kulturrådet, 2022, s.7).

Stimuleringsordningen var i motsetning til kompensasjonsordningen etablert som en ordning som skulle «bidra til at kulturaktører [skulle] kunne gjennomføre arrangementer innenfor smittevernregler» (Regjeringen, 2022a). Kulturaktører søkte på denne i forkant i tillegg til at søknadsportalen gikk gjennom Kulturrådet. I tillegg var stimuleringsordningen i motsetning til kompensasjonsordningen ikke rettighetsbasert,

som ville si at søkerne ikke var garantert å motta noe tilskudd «selv om de [tilfredsstilte] kriteriene i ordningen» (ibid.). Det ble tildelt 1,85 milliarder kroner til 1332 mottakere i denne ordningen (Kulturrådet, 2022, s.7). Som Røyseng, Henningsen og Vinge poengterer, ble heller ikke søknadene for denne ordningen nødvendigvis evaluert på grunnlag av kunstnerisk kvalitet, men på grunnlag av «prosjektplaner, budsjett og årsregnskap» (2022, s.6).

I likhet med disse to ordningene, har også Lotteri- og stiftelsestilsynet hatt sin egen ordning for frivillige lag og organisasjoner (Lotteri- og stiftelsestilsynet, 2022). Konsertarrangører som ikke var AS, men hadde null-profitt selskapsformer eller lignende, kunne hovedsakelig benytte seg av denne. Utover disse så har også enkelte arrangører hatt anledning til å søke støtte eller sponsormidler fra andre aktører og institusjoner. I og med at dette har variert veldig og det er vanskelig å få en ordentlig oversikt over hvem som har fått ytterligere midler av hvem, så fokuserer ikke oppgaven på disse.

3 Teori og analytiske perspektiver

I dette kapitlet vil jeg presentere det teoretiske grunnlaget jeg har benyttet meg av for å belyse empirien i denne oppgaven. Teorien som er hentet inn omhandler norsk kulturpolitikk, kultur i pandemitid, kulturledelse, arrangører og deres motivasjon samt feltets motstandsdyktighet.

3.1 Relevant forskning

Selv om det per våren 2023 fremdeles ikke finnes spesielt mye informasjon om arrangørers opplevelse av pandemien, så har jeg her benyttet annen litteratur knyttet til pandemien og kulturfeltet. Blant annet er det blitt skrevet opptil flere relevante rapporter om musikkfeltet under denne perioden fra Telemarksforskning siden pandemien gikk i gang. En av disse rapportene er en som blant annet dokumenter pandemiens påvirkning på kultursektoren i de nordiske landene «Da Covid-19 traff den nordiske kultursektoren», skrevet av Berge, Hylland og Storm (2022). Videre har jeg benyttet meg av Røyseng, Henningsen og Vinges artikkel «The Moral Outlooks of Cultural Workers in Pandemic Times» (2022), Myrczik, Heikkilä, Kristensen og Purhonen sin «Missing out on culture—or not: Danes and Finns’ cultural participation, the pandemic, and cultural policy measures» (2022), Kulturrådets «Sterkere tilbake» (2022) og Sigurjónsson, Einarsdóttir og Bjarnason sin «The Business of Culture: Cultural Managers in Iceland and the first waves of the Pandemic» (2022). Utover tekster om pandemi har jeg også benyttet meg av artikler, rapporter og kapitler som omhandler kulturlederyrket, konsertvirksomhet og lignende. Som Elstad og De Paoli sin «Organisering av ledelse av kunst og kultur» (2014), «Engasjement og arrangement» av Kleppe, Berge og Hjelmbrække (2019), «Musikerne, bransjen og samfunnet» av Røyseng, Stavrum og Vinge (2022) og «Fra ide til suksess» av Prebensen (2016). Ytterligere har jeg også inkludert tekster om kulturstudier, kulturpolitikk og armlengdesprinsippet. Dette inkluderer blant annet «Nye kulturstudier» av Sørensen, Høystad, Bjurström og Vike (2008), Mangsets «En armlengdes avstand eller statens forlengede arm?» (2013), Mangset og Hyllands «Kulturpolitikk» (2017) og Mangset, Kangas, Skot-Hansen og Vestheims «Nordic cultural policy» (2008). Videre vil jeg påpeke at det har blitt skrevet andre artikler og rapporter om pandemien og kulturliv

som fokuserer mer på kunstnerøkonomi, musikere sin erfaring, digitalisering under pandemien og lignende. I og med at jeg forholder meg til konsertarrangører og deres erfaringer, så har jeg valgt å fokusere på tekster som forklarer deres yrkessituasjon, deres felt og arbeidsstruktur, samt mer konkret tekster som omhandler kulturarbeideres erfaringer og arbeidsmoral under pandemien.

3.2 Introduksjon til kulturstudier:

Kulturstudier er som fagfelt relativt nytt. Det har i løpet av de siste 30-40 årene dukket opp samtlige nye studieretninger som beveger seg i retning av «moderne kultur, estetisk kultur, kulturformidling med mer» (Sørensen, Høystad, Bjurström & Vike, 2008, s.6). Dette inkluderer også fag som har kultur som en del av studiet, som i «kultursosiologi, kulturanthropologi og kulturgeografi» (ibid.). Et særpreg ved kulturstudier er dessuten som Sørensen et al. påpeker, at det ikke er en spesielt «avgrenset disiplin, men snarere [utgjør] en meta- eller subdisiplin som griper inn i en rekke humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag, mens de selv unndrar seg en disiplinær lukking» (ibid.). Slik kulturteoretiker Stuart Hall så på kulturstudier, så er det også et kjennetegn ved kulturstudier at «de forholder seg kritisk til alle former for etablert kunnskap og spør: Hvor kommer den fra, hvor peker den, hvem kan bruke den og hva kan de bruke den til?» (2008, s.7). Sørensen et al. peker også på Richard Johnson som delte kulturstudier inn i tre deler:

- a) Studiet av de subjektive formene og deres sosiale liv: språk, tegn, ideologi, diskurs og myte, b) studiet av de sosiale formene som sosiale grupper opprettholder seg selv som kollektive og individuelle subjekter gjennom: tradisjoner, ritualer, måter å omgå og opprettholde livet på, og c) studiet av kulturelle artefakter fra kunst over medier til industrielle produkter og av deres kretsløp fra produksjon og sirkulasjon til konsum, (Sørensen et al., 2008, s.10).

Kulturstudier har utviklet seg i takt med en stadig mer globalisert verden, og tar for seg kulturelle fenomener på en mer mangfoldig og kompleks måte enn tidligere. I stedet for å se på kultur som statisk og enhetlig, undersøker nye kulturstudier hvordan kulturelle

uttrykk formes av en rekke ulike faktorer, som historie, økonomi, politikk og teknologi. Dette innebærer også å anerkjenne at kultur ikke bare handler om det som er synlig og hørbart, men også om symbolske og ubevisste aspekter ved samfunnet. Nye kulturstudier har dermed en bredere tilnærming til kultur som inkluderer alt fra kunst og litteratur til populærkultur og hverdagsliv, og søker å forstå hvordan kulturelle praksiser og verdier påvirker samfunnet på forskjellige måter. Denne tilnærmingen til kulturstudier bidrar til en mer helhetlig forståelse av kulturens rolle i samfunnet og gir mulighet for å utforske og utfordre etablerte ideer og strukturer.

3.3 Kulturpolitikk, paternalisme og armlengdes avstand

For å kontekstualisere og belyse de kulturpolitiske tiltakene som ble iverksatt under koronapandemien, er det elementært å få perspektiv rundt noen sentrale trekk ved den norske kulturpolitiske modellen. De avgjørelsene som ble gjort, ordningene og restriksjonene som ble etablert må ses på bakgrunn av selve oppbyggingen av den politikken vi har for kultur i landet. I likhet med de nordiske landene, er den norske kulturpolitiske modellen sterkt preget av en velferdsorientert struktur. Denne strukturen begynte allerede å etableres i løpet av 1800-tallet, hvor det fantes «offentlige biblioteker og boksamlinger i en rekke byer [...] og det var etablert statlig finansierte museer, kunstutdanning, statsstøttede teatre og orkestre.» (Mangset & Hylland, 2017, s.31). Man så også på denne tiden at det fantes kulturpolitisk infrastruktur i den forstand at «det fantes arenaer både for produksjon, formidling og distribusjon av kultur, systemer for finansiering og systemer for profesjonalisering av kunstnerisk virksomhet som en levevei» (ibid.).

3.3.1 Demokratiseringen av kultur

I årene som kom etter andre verdenskrig, gikk norsk kulturpolitikk gjennom en del strukturelle endringer. Som Mangset og Hylland påpeker, skjedde det i tiden mellom 1945 og 1975 en demokratisering av kulturen (2017, s.47); en endring som blant annet var en konsekvens av misbruken og approprieringen av kultur under andre verdenskrig. Det opprettes i denne perioden «flere institusjoner som hadde spredning av kultur som sin viktigste oppgave (2017, s.47). Utbredelsen av kulturpolitikk som et avgrenset

politisk område, blir mer og mer vanlig i de vesteuropeiske landene, noe som bidrar til et «sterke statlig kulturforvaltningsapparat i løpet av etterkrigstiden» (2017, s.54). Videre så skjer det den 11. desember 1964, at det vedtas å opprette et armlengdesorgan fra regjering og storting, nemlig Norsk kulturfond og Norsk kulturråd (2017, s.56). I stortingsproposisjon 1 1964-65 utdypes formålet med fondet:

Fondets midler bør brukes til støtte av tiltak som tar sikte på å verne vår norske kulturarv, bygge ut våre kulturinstitusjoner, gi mulighet for høyverdig kunstnerisk virksomhet og økte kjennskapet til og forståelsen av kunst og kulturelle verdier (St.prp. 1 1964-65. Tillegg nr. 1, s.8, i Mangset & Hylland, 2017, s.56)

Det har altså lenge vært kultur for innen norsk politikk å prioritere «kulturell folkeopplysning og [...] demokratisering av kulturen [...]» (Mangset & Hylland, 2017, s.131). Samtidig som det skal være til vår felles gode å bli aktivisert i og eksponert for kultur, så er det også en paternalistisk grunntanke til stede. Mangset og Hylland setter paternalisme opp mot autonomi, hvor «autonomi impliserer [...] en evne og mulighet både til å velge egne handlinger uten innskrenninger og til å ta ansvar for konsekvenser av disse handlingene» (2017, s.134). Paternalisme kan da i dette tilfellet ses som en rolle og et ansvar som staten påtar seg ved å ta overordnede beslutninger og å legge føringer for det øvrige kulturlivet.

3.3.2 Den nordiske kulturpolitiske modellen

Ifølge kultursosiolog Per Mangset, så har de nordiske landene historisk sett hatt en tendens til å ha sterkere velferdsorienterte kulturpolitiske mål, i tillegg til å «subsidiere kultur mer generøst enn andre land» (Mangset, Kangas, Skot-Hansen & Vestheim, 2008, s.2). Dette er prioriteringer som blant annet skyldes statens syn på kultur som dannende. Et mål for kulturpolitikk og den sosialdemokratiske modellen som benyttes i Norge, er å fremme kultur som «gir tilgang til nasjonale kulturelle skatter uten hindringer relatert til klasse, utdanning eller bosted» (Mulcahy, 2001, referert i Mangset et al., 2008, s.2). Her forstås den sosialdemokratiske modellen å anerkjenne flere

former for kultur og se kulturell aktivitet gjennom en relativt bred linse (ibid.). Kulturell aktivitet og kulturelle institusjoner anerkjennes her som historisk viktige for oppbyggingen av en nasjonal identitet (ibid.). Kultur får dermed også mer bestemt en instrumentell funksjon i samfunnet. Utover kulturpolitikken historiske bakgrunn i det norske samfunnet, peker Mangset ut noen sentrale karakteristikk ved den nordiske kulturpolitiske modellen:

- Modellen er velferdsorientert, og offentlige myndigheter tar et betydelig ansvar for kulturlivet.
- Det er svake tradisjoner for donasjoner og sponing; isteden tar staten dette ansvaret. Kultursektoren er dessuten skeptisk til markeds løsninger.
- Modellen har avanserte og velferdsrettede støttesystemer til enkeltkunstnere.
- Det er sterke interesseorganisasjoner, og det er sterke korporative forbindelser mellom disse organisasjonene og offentlige myndigheter.
- Kulturlivet er relativt egalitært, og kulturpolitikken forsøker å fremme lik tilgang til kultur og å redusere strukturelt baserte ulikheter i kulturlivet.
- De nordiske landene er sosialt og kulturelt ganske homogene, noe som gjenspeiles i kulturpolitikken.
- Kulturpolitikken har spilt, og spiller fortsatt, en betydelig rolle i bygging og vedlikehold av nasjonal identitet.
- Nordisk kulturpolitikk har siden 1970- og 1980-tallet tatt en tydelig demokratisk vending, og i flere av landene har offentlige myndigheter utvidet kulturbegrepet til bl.a. å inkludere sport.
- Modellen fremmer desentralisering, og lokale og regionale kulturforvaltninger og institusjonelle infrastrukturer er ganske sterke.

(Mangset et al., 2008, referert i Berge, Hylland & Storm, 2022, s.5)

Som det understrekes her, så er noen kjennetegn ved den nordiske kulturpolitikken sterke kulturelle interesseorganisasjoner, betydelig statlig finansiering og blant annet et nasjonalbyggende formål (Mangset et al., 2008, s.2). I tillegg til dette nevner også Berge, Hylland og Storm «vektlegging av armlengdesprinsippet og sterke departementer med stor innflytelse på den faktiske kulturpolitikken» (Mangset et al., 2008, referert i Berge, Hylland & Storm, 2022, s.2). Spesielt den nevnte vektleggingen

av armlengdesprinsippet er illustrerende for et sentralt ideal vi ser i norsk kulturpolitikk.

3.3.3 Armlengdesprinsippet

Som det ble nevnt av Mangset, så er en av karakteristikkene til den velferdsorienterte kulturmodellen bruken av armlengdesprinsippet (2008, s.2). I og med at en stor del av denne oppgaven omhandler forholdet mellom stat og kunstnere, så er det viktig å få en begrepsavklaring rundt armlengdesprinsippet. Mangset refererer til armlengdesprinsippet som «kulturpolitikken grunnlov» (Langsted 2010 i Mangset, 2013, s.9). Prinsippet blir ofte brukt for å beskrive «organiseringen av statlig kunststøtte» (ibid.). Det vil si at det er en grunntanke rundt at statlig støtte skal fordeles av et uavhengig organ som har ekspertisen til å kunne ta økonomiske valg på bakgrunn av sin kunnskap om kunst og kulturfeltet (ibid.). I Norge så er det Kulturdirektoratet og norsk kulturfond som fungerer som dette armlengdesorganet. Mangset utdyper videre at armlengdesprinsippet rent historisk kan «ses som en indirekte konsekvens av at kunstfeltet ble skilt ut fra andre sosiale institusjoner som et relativt autonomt sosialt felt på 17- og 1800-tallet» (ibid.). Herfra har kunst og kultur vært nødt til å etablere seg mer som en del av markedet og har i stor grad måtte klare seg selv. Dette har imidlertid også ført til at kunst og kultur har blitt et sterkere og tydeligere autonomt felt.

I tiden etter andre verdenskrig har kunst og kultur i økende grad blitt mer en del av den offentlige politikken, og armlengdesprinsippet har fått etablere seg som «et slags kulturpolitikken forsvarsprinsipp for kunstens autonomi» (2013, s.10). Interessant nok ser man også i dag en tendens til at enkelte felt innenfor kultur vender seg mer mot markedsorientert støtte. I følge Haugsevje kan dette ses «som en nyliberalistisk vending i kulturpolitikken, der markedskreftene ikke anses som en trussel mot kunsten, og som kulturpolitikken må beskyttes fra, men presenteres som en frigjørende mulighet» (Haugsevje, 2022, s.16). Dette kommer av at offentlig støtte i enkelte tilfeller ses som «en belastning og begrensning på kulturlivets frihet, mens markedsbaserte inntekter forstås som bedre egnet til å soape uavhengighet» (Røyseng, 2016 referert i Haugsevje 2022, s.16). En kan da eventuelt stille spørsmålet hvorvidt armlengdesprinsippet virker

å ha bli svekket eller om ideen om en armlengdesprinsippet i større grad har flyttes vekk fra den offentlige kulturpolitikken til å bli et element i markedsbasert kulturnæring.

3.4 Kulturpolitikk i møte med krisetid

Støtteordningene og fordelingen av dem har vært svært avgjørende for konsertarrangørene og de kulturarrangørene, kunstnerne og artistene som søkte på dem sin opplevelse av pandemitiden. Det å blande kunst og økonomi vil formodentlig alltid bære med seg sine utfordringer og dualiteter og under pandemien var ikke dette noe unntak. Ikke minst gjelder dette når vi blander myndighetene inn i bildet. Berge, Hylland og Storm understreker at pandemien har synliggjort hvilket ansvar myndighetene har for å motvirke omfanget av en krise.

Det er også tydelig at fra både utøvere, interesseorganisasjoner og til dels også fra publikum har det vært tydelige forventninger til at det er et statlig og offentlig ansvar å sørge for en bærekraftig kultursektor, også i en krisetid. (Berge, Hylland & Storm, 2022, s.14).

Videre hevder de at «kultursektorens avhengighet av offentlige støtteordninger har blitt kraftig forsterket under pandemien [...]» (ibid.) og ikke minst bekrefter dette også den enorme betydningen offentlig støtte har i det hele tatt for den norske kultursektoren på en generell basis. Det komplekse, men likevel gjensidig avhengige forholdet mellom stat, økonomi og kunst har utvilsomt manifestert seg som en rekke intrikate og blandede holdninger hos arrangører så vel som kunstnere under pandemien. Mange av disse blandede holdningene relaterer seg spesielt til hvordan tiltakene var tilpasset. Berge, Hylland og Storm forklarer situasjonen slik:

De mange tiltakene som er blitt gjennomført, har vært nødvendige og relativt treffsikre. En utfordring har imidlertid vært at tiltakene ikke har vært godt nok tilpasset de forutsetningene som kultursektoren jobber etter, både når det gjelder arbeidsforhold og inntekter. (Berge, Hylland & Storm, 2022, s.1).

Det som Berge et al. peker på her er at utarbeidingen av tiltakene har vært ekskluderende i den forstand at de understreker en manglende forståelse for hvordan kulturarbeid og kultursektoren er bygget opp (ibid.). I tillegg hevder de at det er et problem at «små aktører med individualisert risiko ikke fanges opp i tilstrekkelig grad» (ibid.). Skal vi imidlertid ta et steg tilbake og se ordningene fra et mer internasjonalt perspektiv, så har den politiske håndteringen også vært relativt suksessfull. Dette ser også Myrczik, Heikkilä, Kristensen og Purhonen som i oppdaget en nedgang i 2020 på 2,2% i bruttonasjonalprodukt i de nordiske landene, hvor det ellers i Europa var en nedgang på 6,1% (Myrczik, Heikkilä, Kristensen & Purhonen, 2022, s.16). De mener også at disse tallene kan være en indikator på hvor raskt de nordiske landene kan komme seg i etterkant (ibid.).

Selv om man kan se tiltakene og restriksjonene som suksessfulle i et overordnet økonomisk og helsemessig bilde, så virker det på kulturforskere å være grunn til å reflektere rundt hvordan disse gjenspeiler den kulturpolitiske modellen i de nordiske landene. Sigurjónsson, Einarsdóttir og Bjarnason mener at siden kulturarbeidere også er med på å forme kulturpolitikk, så er det viktig å ta deres meninger i betraktning (Sigurjónsson et al, 2022, s.11). I deres artikkel om kulturarbeidere på Island under pandemien oppgir de at samtlige kulturaktører havnet mellom de offentlige støtteordningene, noe kulturforskere har sett tilsvarende til i Norge.

The COVID-19 pandemic and the government's response to it has arguably reinforced the new cultural policy paradigm by focusing on market failures in the cultural industries and the economic situation of those working in culture. The immediate danger of the shutdown was not defined as a loss of great art so much as a loss of livelihood for the many people working in the creative industries [...] (ibid.).

Det som det antydes til her er at det i løpet av pandemien har vært et økonomisk og markedsorientert perspektiv som har dominert diskursen, fremfor å undersøke hvordan pandemien har påvirket produksjon av kunst og kultur av høy kvalitet. Det store fokuset på kulturens markedsverdi virker også ekskluderende i den forstand at man mister

synet på kultursektoren som arbeidsplass. Røyseng, Henningsen og Vinge forteller at «[...] arbeid oss en plattform for å utøve og realisere våre egenskaper og kapasiteter og få anerkjennelse for det» (Røyseng et al., 2022, s.4, egen oversettelse). I tillegg har også arbeid en samfunnsmessig grunnleggende funksjon med at det skaper mening for individer ved å gi dem en base for å knytte sosiale bånd (ibid.). Ytterligere mener også Berge et al. at strukturen og konstruksjonen til kultursektoren har visse kjennetegn som gjør den mer utsatt for forskjellige kriser (2022, s.4). Dette er relatert til hvordan risiko fordeles. De forklarer at det «å arbeide som selvstendig næringsdrivende og frilanser har lenge vært normen i kultursektoren, og sektoren har over tid hatt en langt høyere andel selvstendig næringsdrivende enn resten av arbeidsmarkedet» (ibid.). Selv om det er visse fordeler med denne arbeidsformen i kultursektoren, så setter den også arbeidere i en situasjon hvor de har mindre trygghet enn faste ansatte når en krisesituasjon eventuelt rammer.

3.5 Konsertarrangering og kulturarbeid

Konsertarrangører er en yrkegruppe det ikke er forsket spesielt mye på i Norge. Dette er også noe Kleppe, Berge og Hjelmbrække gir uttrykk for i sin presentasjon av konsertarrangøren i boka *Engasjement og arrangement* (2019, s.13). Det finnes noen få bøker som det blir referert til om historiske klubber og spillesteder, artikler og rapporter fra Telemarksforskning, samt veiledende bøker om arrangering utgitt av NKA (tidligere Norsk Rockeforbund) (ibid.). Likevel er det lite informasjon å få om arrangørers opplevelse av eget yrke og dess mindre å finne om hvordan de opplevde eget yrke under koronapandemien. I denne delen av teorien fokuserer jeg på arrangører, deres yrke, utfordringer i yrket og hvordan disse samsvarer med utfordringer under pandemien og feltets motstandsdyktighet.

3.5.1 Kort om konserter

For å forstå konsertarrangørers motivasjon for å arbeide med det de gjør, må vi også se på hva de gjør og hva en konsert i utgangspunktet er. Kleppe et al. beskriver hvordan ordet konsert etymologisk sett vil si å «plasere i samspel» (2019, s.27). Dette gjelder ikke kun musikerne som er på scenen, men det samspillet som skjer mellom tilskuer og

fremfører. Historisk sett har fremføring av musikk hatt en funksjon, gjerne i en religiøs, dramatisk eller institusjonell setting (ibid.). Musikken har da blitt brukt som verktøy for å formidle et «større» budskap og blir dermed «bruksmusikk» (2019, s.32). Det er først når fremføringen av musikk løsrives fra å ha et formål, at det blir tilsvarende slik vi kjenner til konserter i dag (2019, s.29). Det blir imidlertid selvfølgelig ikke riktig å påstå at konserter i dag er helt formålsløse. Kleppe et al. viser blant annet til «framveksten av musikkterapi som profesjon [...]» (2019, s.28) og musikk som redskap for samtlige deler av hverdagslivet (ibid). Det å se konserter slik vi gjør i dag, er et resultat av økt fritid og «eit ynskje om å fylle tida med det som, med røter i renessansen, blei sett som åndeleg [...] høgverdige» (2019, s.29). Altså har det å gå på konsert siden den tid vært en statusgivende affære, som også Kleppe et al. har sett tendenser til også i dag (2019, s.32).

Med framveksten av forskjellige interesseorganisasjoner, sjangre, musikkorienterte forbund og ikke minst ungdomsmusikkens inntog, ser man den gradvise profesjonaliseringen og organiseringen av konsertlivet (2019, s.37). Behovet for dyktige profesjonelle arrangører øker med det tekniske behovet som utvikler seg raskt gjennom 50-60- og 70-tallet (2019, s.40). Også D.I.Y-miljøet som hadde sitt utspring fra punken på tidlig 80-tallet bidro til å definere arrangøren, dette i den forstand at D.I.Y-kultur krever såkalte ildsjeler (2019, s.41). Det som da ifølge Kleppe et al. utgjør en god konsert og et godt forhold mellom artist og arrangør, er at det er en oppriktig musikkinteresse som blir en pådriver for å gjennomføre et vellykket arrangement (ibid.). Denne ildsjel-faktoren blir å være en helt essensiell del av å være konsertarrangør. Motivasjonen drives av et ønske om å skape best mulig konsertopplevelse for et publikum til tross for betydelige mengder egeninnsats.

En konsert er et opplevelsesbasert produkt. Prebensen påpeker at «verdier oppstår kun når kunden er til stede enten i å produsere eller i å bruke produktet, tjenesten eller opplevelsen» (Prebensen, 2016, s.39). En vesentlig del av å lage en god konsertopplevelse handler om å skape attraksjonskraft for å tilrettelegge for publikums «deltakelse i verdiskapingsprosessen» (ibid.). Som publikum så har man visse forventninger til hvordan denne opplevelsen skal se ut og kjennes. Mange faktorer spiller

inn for at en gjest skal oppfatte ulike kvaliteter i stemningen på en konsert. En ting er selve musikken og artistene, men som Prebensen forklarer er det også relatert til «det fysiske uttrykket som er skapt, iscenesatt og kommunisert av arrangøren før selve eventet skjer» (ibid.). Hun forklarer videre at «stemningskvalitet skjer først og fremst her og nå, i øyeblikket, i møtet mellom artist og publikum, men også i møtet mellom publikummere» (ibid.). Dermed kan en si at det ligger et betydelig ansvar på arrangøren for å se til at denne opplevelsen lever opp til forventningene det har blitt bygget opp, og at arrangøren trekker publikum inn i opplevelsens produksjon. Prebensen forteller til slutt at «opplevelsesverdi inneholder dimensjoner som funksjonell verdi, valuta for pengene, emosjonell verdi, sosial verdi og epistemisk verdi.» (2016, s.49). Disse er alle faktorer og dimensjoner som spiller inn for å opprettholde tilfredshet hos publikum og ikke minst skal bidra til å styrke lojalitet til spillestedet.

3.5.2 Å arbeide som konsertarrangør og kulturlederrollen

Begrepet «konsertarrangør» er svært vidt og inkluderer gjerne flere ledd. Mens noen scener har midler til å ansette flere personer til å utføre de forskjellige jobbene som går inn i arrangør jobben, så er det helt vanlig at konsertarrangører eller en «promotør» (2019, s.65) står for flere av disse jobbene selv. Dette er gjerne arbeid som for eksempel booking, markedsføring, økonomi, teknikk, logistikk og produksjon. Avhengig av hva slags type oppsett som gjelder på arbeidsplassen, så innebærer arbeidet gjerne å planlegge, budsjettere, forhandle, hyre inn, promotere, avtale, gjennomføre og rapportere hele arrangement. Arrangøryrket er også et prosjektledende yrke og blir på mange måter å anse som et yrke innen kulturledelse. Dette er fordi du som arrangør står ansvarlig for å organisere og følge opp flere prosesser i det som i grunn er en serie større kunstneriske prosjekter. Elstad og De Paoli forklarer kulturledere som personer som jobber med mennesker «fra en rekke ulike profesjoner» (2014, s.14). De forteller videre at det er «menneskenes evner, talent, kunnskap og kompetanse samt evne og vilje til å samarbeide som er avgjørende for den kunstneriske kvaliteten som skapes» (ibid.).

Som Kleppe, Berge og Hjelmbrække bemerker, så er det ikke uvanlig å se at både festivaler og konsertsteder legges ned og mange konsertarrangører meddeler å føle at arrangering ikke lenger oppleves som lønnsomt (2019, s.14). Kleppe et al. peker på økte kostnader og «aukande [offentlege] inngrep i kulturfeltet» (2019, s.15) som eksterne faktorer som har en stor innvirkning på arrangørfeltet. For det første hevder Kleppe et al. at denne økte byråkratiseringen for arrangører oppleves som et «angrep på kunstfeltet sin autonomi» (ibid.). Når det er sagt, så må det også trekkes frem at det tar enormt mye tid og tålmodighet å bygge seg status som konsertsted så vel som et lojalt klientell (2019, s.142). Som arrangør er man helt avhengig av et publikum for å kunne gjennomføre en konsert. Disse tilhører det som Kleppe et al. referer til som «ei næringskjede der alle aktørene er avhengige av kvarandre» (2019, s.143). Dette gjelder ikke minst for musikere, som etter digitaliseringen og «det påfølgjande fallet i inntekter frå innspelt musikk» (2019, s.173), har blitt mer og mer avhengige av inntekter fra konserter.

Det at artister blir mer avhengige av konsertinntekter er en av de flere økte kostnadene hos konsertarrangører som gjør at helårsarrangører oftest er avhengige av offentlig støtte. Dette gjelder spesielt når «betalingsviljen for artisten er avgrensa, eller når talet på betalingsvillige er avgrensa» (Kleppe et al, 2019, s.177). Det er flere grunner til at kjøpekraften kan være lav hos publikum. Det beror seg gjerne på popularitet, billettpris eller manglende publikum på grunn av størrelsen på et sted (ibid.). Når inntekter fra markedet ikke er nok i seg selv for å gjøre at et arrangement går i null, så kommer offentlig støtte inn i bildet. Kleppe et al. utdyper videre at «den fyrste forma for marknadssvikt ynskjer ein berre å kompensere dersom ekspertar meiner musikkforma har ein særskild kvalitet» (ibid.). Kleppe et al. forteller videre at det historisk sett er de store institusjonene som har mottatt penger før, som gjerne fortsetter å få det (ibid.). Det vil som oftest si klassisk musikk, jazz, orkestre og folkemusikk i tillegg til at festivaler ofte virker å bli prioritert fremfor helårsarrangører og mottar en god del mer i støtte (2019, s.178). Videre med de voksende kravene til helårsarrangører rundt profesjonalitet, kvalitet på utstyr, sikkerhet, skjenking og andre offentlige kriterier, blir det lite igjen å rutte med (2019, s.176).

3.5.3 Utfordringer i konsertarrangøreryrket

For å bygge en forståelse rundt utfordringene ved å arrangere konserter under pandemien, så vil jeg også se på hva det vil si å være en arrangør. Dette betyr også å dykke inn i hva som arrangører og kulturarbeidere ellers opplever som vanlige utfordringer i arbeidet sitt. Haugsevje hevder i sin doktoravhandling om verdsettelse av arbeid i kreativ næring, at denne bestemte yrkesgruppen ofte er preget av høy risiko (Haugsevje, 2022, s.2). Dette fordi kulturarbeid gjerne er «basert på prosjektorganisering, frilansvirksomhet eller korttidskontrakter [...]» (ibid.), og dermed medfører en betydelig del usikkerhet og ustabilitet. På grunn av denne strukturen, er det helt vanlig å hyre inn frilansere for forskjellig arbeid og leverandørvirksomhet, samtidig som det også er få ansatte. Videre så påpeker også Røyseng, Henningsen og Vinge at det at arbeidsforholdene til kulturarbeidere, frilansere og andre arbeidende i kultursektoren er ustabile, er ikke noe nytt (2022, s.3). Derimot påpekes det at pandemien kan være skyldig i å ha «avdekket og forsterket disse trekkene ved kulturarbeid» (ibid., egen oversettelse).

Med de tilsynelatende utfordringene som kan ses i arrangørvirksomhet, så er det ikke med tilfeldighet at Kleppe et al. referer til arrangøreryrket som å «ta største motstands veg» (2019, s.139). I Arrangørundersøkinga 2017, så ser Kleppe et al. at veldig få helårsarrangører motiveres lite av «ynsket om å tjene pengar» (2019, s.141). Snarere viser undersøkelsen at arrangørene orienterer seg mye mer rundt å formidle det de ser på som kunstnerisk kvalitet (2019, s.139-141). Denne holdningen grenser mot det som Kleppe et al. referer til som en «paternalistisk arrangørmodell» (2019, s.141). Det vil på en side bety at man følger opp publikum sin etterspørsel og bygger en kundebase over tid. På den andre siden så betyr det at arrangører kan påta seg en rolle som virker oppdragende eller misjonerende som Kleppe et al. foreslår, i sin formidling av det de mener er av en viss samfunnsmessig verdi (2019, s.142). Videre skal det sies om motivasjonen til å tjene penger at mange kulturaktører er non-profit-organisasjoner, som ifølge Elstad og De Paoli vil si at «hovedhensikten [ikke nødvendigvis er] å tjene penger til eierne, men heller å overleve slik at man kan arrangere (gjerne større og bedre) festival eller festspill neste år» (2014, s.167). Selv om Elstad og De Paoli her

hovedsakelig referer til festivaler og festspill, gjelder det like mye for helårsarrangører.

3.5.4 Å være kulturarbeider under pandemi og krisetid

I Røyseng, Henningsen og Vinges artikkel om kulturarbeidere i pandemien, uttrykkes det at pandemien har vært med på å bidra til å både avsløre og forsterke visse svakheter i kultursektorens struktur og i kulturarbeid (Røyseng, Henningsen & Vinge, 2022, s.3). De påpeker videre at mange kulturarbeidere omtrent over natta, mistet jobbene sine eller ble permittert (2022, s.2). Røyseng et al. foreslår at de ordningene, reglene og restriksjonene som ble innført, var såpass direkte inngrep i kulturarbeideres liv at mange ble presset inn i en situasjon hvor de ble nødt til å ta et politisk standpunkt (ibid.). Berge, Hylland og Storm forteller også at for samtlige grupper i kulturlivet «har pandemien for eksempel ført til at inntektene har blitt mer enn halvert, og mange kulturarbeidere har opplevd stor og økt usikkerhet om den fremtidige arbeids- og inntektssituasjonen» (Berge, Hylland & Storm, 2022, s.15). For noen har situasjonen også vært så kritisk at «en vesentlig andel av kulturarbeidere vurderte å skifte yrke som følge av krisen» (ibid.). Til gjengjeld har også krisen virket innbringende for andre grupper, som strømmetjenester for film, serier, musikk og digitale bøker (ibid.). Ikke minst nevner Berge et al. at enkelte deler av det institusjonaliserte kulturlivet hadde et utbytte da de «gjennom en kombinasjon av offentlige støttepakker og reduserte kostnader opplevde til dels store overskudd for regnskapsåret 2020» (ibid.). Dette har i sin tur skapt ulikheter hos de forskjellige arrangørene under pandemien avhengig av om de i det hele tatt hadde reduserte kostnader i perioden eller ikke.

Et annet spørsmål som har dukket opp under pandemien er hvordan publikums deltakelse har blitt påvirket som følge av pandemien og restriksjonene. Som tidligere nevnt av Prebensen, så er konserter i stor grad en samskapt produksjon mellom arrangør, publikum og artist (2016, s.39). Det er derfor også grunn til å tro under pandemien at dette forholdet ble påvirket og at publikumsdeltakelsen også har blitt påvirket. Myrczik, Heikkilä, Kristensen og Purhonen fant i sin studie om kulturbruk i Danmark og Finland under pandemien følgende:

People with a rich cultural participation pattern before the pandemic, miss various types of cultural participation much more often than other groups, and they rarely report not missing anything during the pandemic. The opposite is the case for those who engaged in fewer cultural activities before the pandemic — they are much more inclined not to have missed anything during COVID-19. It may not be a surprising finding that people tend to miss cultural activities that they were already familiar with and used to engage in. (Myrczik et al., 2022, s.16).

3.5.5 Motivasjon, symbolske belønninger og resiliens

Et tema som blir nærtliggende å nevne når det gjelder utfordringene som konsertarrangører står i, er deres arbeidsmoral, motivasjon og evne til å tilpasse seg. I Røyseng, Henningsen og Vinge, peker forfatterne på at det i nyere tid har blitt en økende interesse i å forske på kulturarbeideres moralske motivasjoner (Røyseng et al, 2022, s.2). Røyseng et al. viser til tidligere forskning, hvor man har sett at symbolske belønninger virker å være «så viktig for denne yrkesgruppen at de er villige til å ofre nesten alt for å fullføre sine profesjonelle ambisjoner» (2022, s.3-4, egen oversettelse). Denne symbolske belønningen kan for eksempel relatere seg til prestisje i form av popularitet, i form av hvor store og kunstnerisk anerkjente artister som spiller, omtale blant publikum, lokale prisutdelinger og lignende.

Arrangørers evne til å finne indre motivasjon i arbeidet sitt, er nært knyttet til det Røyseng og Vinge kaller «resiliens» for å beskrive musikeres motstandsdyktighet (Røyseng, Stavrum & Vinge, 2022, s.292). Det de undersøker her er musikeres evne til å finne mening, tilfredshet og utholdenhet i et yrke som er preget av mye uforutsigbarhet og stadige utfordringer. På samme måte kan dette begrepet benyttes til å beskrive kulturarbeidere, som i likhet med musikere også ofte drives av en indre motivasjon til å ta seg gjennom krevende situasjoner. Dette fordi kunstneryrket «til tross for usikre økonomiske utsikter, er [...] forbundet med store symbolske gevinster» (ibid.). I dette tilfellet, gjelder dette også konsertarrangøryrket.

Røyseng og Vinge utdyper videre at resiliens er et begrep som i utgangspunktet kommer fra økologifaget hvor det «betegner naturens evne til å absorbere forstyrrelser som branner, flom og avskoging og omorganisere seg samtidig som naturen gjennomgår endringer, slik at samme funksjon struktur, identitet og tilbakekoblingssystemer opprettholdes» (Røyseng, Stavrum & Vinge, 2022, s.293). Dette begrepet har videre i følge Røyseng og Vinge blitt brukt innen psykologi for å beskrive et individs «evne til å opprettholde stabilitet i tilværelsen eller hurtig gjenskape eller bedre den på tross av motgang» (ibid.). Likeså har denne forståelsen av begrepet blitt påført musikerens evne til å finne motivasjon i en «felles tro på verdien av yrket sitt» (2022, s.309), en holdning som også virker å deles med de som arbeider innenfor konsertarrangøryrket.

3.5.6 Andre former for kapital og moralsk økonomi

I norsk kulturliv dukker det også opp en annen form for prestisje, og det er prestisje og anerkjennelse i form av å motta offentlig støtte (2022, s.5). Symbolsk belønning blir i dette tilfellet det som Bourdieu kaller for kulturell kapital. Røyseng et al. bruker Bourdieu, Menger og Throsby sin forståelse av kulturarbeidere som personer som drives av en indre motivasjon og et ønske om å oppnå anerkjennelse i sine yrkesområder (2022, s.4).

From the Bourdieusian perspective, for example, the quest for symbolic recognition is intimately connected to the competing logics of the field of cultural production. On the one hand, we have the sub-field of restricted production with its celebration of art for art's sake; on the other, we have the subfield of large-scale production with its emphasis on commercial values. (ibid.).

Denne andre kapitalformen de referer til her er den som har å gjøre med økonomi og materielle goder. Røyseng et al. forklarer videre at forskning i kulturfeltet har vist at «inntekt varierer svært mye mellom forskjellige artistgrupper» (ibid., egen oversettelse) og at noen av disse nyter av såkalte superstjerneinntjeninger, mens lønn generelt sett

ellers er lav (ibid.). Det blir dermed et slags misforhold mellom de få som tjener veldig mye og majoriteten som har lav inntjening. Dette er noe som videre bidrar til å forsterke forskjeller og usikkerhet i feltet da det «kjennetegnes av usikre arbeidsforhold med høy risiko og lave inntjening» (ibid., egen oversettelse). Røyseng et al. foreslår også at higen etter å oppnå de disse superstjerneinntektene skaper et «økt nivå av risikotaking i kunstneryrket» (ibid., egen oversettelse). Selv om ikke alle kulturarbeidere kan påstås å motiveres av dette, virker det likevel å gjelde som en av flere årsaker til at dette yrkesfeltet er forbundet med høy individuell risiko og høy risiko generelt. Likevel påpekes det av Kleppe, Berge og Hjelmbrække at motivasjonen til kulturarbeidere «ikkje kan avgrensast til økonomisk løn» (2019, s.164). Det de har lært gjennom sin egen forskning er at «idealismen står sterkt på arrangørfeltet» (ibid.) og at deres egen indre motivasjon er den største pådriveren for deres arbeidsmoral og arbeidsevne.

Når det er sagt, så blir det likevel nærliggende å ta opp temaer som har å gjøre med fordeling av økonomiske ressurser under pandemien. Som nevnt er det allerede en form for symbolsk (så vel som materiell) belønning å motta offentlig støtte som kulturaktør i Norge. Spesielt under pandemien har dette blitt synliggjort gjennom hvordan støtten har fordelt seg mellom artister, institusjoner og andre kulturaktører. Røyseng et al. trekker her frem begrepet «moral economy» som de forklarer som «hvordan moralske følelser og normer styrer hva som blir ansett som akseptabel og uakseptabel økonomisk oppførsel i forskjellige sfærer av aktivitet» (2022, s.4, egen oversettelse). I og med at helårsarrangører i stor grad er avhengig av økonomisk støtte, så blir det nærliggende for mange konsertarrangører å involvere seg i hvordan denne støtten fordeles. Dette blir spesielt viktig ettersom det er snakk om store summer med offentlige penger, som ifølge et moralsk økonomi-perspektiv hos arrangører kan oppleves å fordeles svært ujevnt (2022, s.5). Moralsk økonomi-perspektivet har under pandemien gjort seg spesielt gjeldende som følge av støtteordningene som ble opprettet. Samtidig som muligheten for støtte og særlig da stimuleringsordningen har fungert som motivator for kulturaktører, så har de også bidratt til økt debatt med måten de ble distribuert (2022, s.13).

4 Metode

I denne delen av oppgaven redegjør jeg for valg av metode for denne avhandlingen. Empirien i denne oppgaven består av dybdeintervjuer med ti informanter, hvorav åtte av dem er konsertarrangører og to av dem er musikere som under pandemien har fungert som selvstendige arrangører i planleggingen av egen turné. I dette kapittelet vil jeg trekke frem noen karakteristiske trekk ved kvalitativ metode samt begrunne mine metodiske valg.

4.1 Fenomenologisk forskningsdesign

For denne oppgaven har jeg valgt en fenomenologisk tilnærming. Som Johannessen et al. påpeker, så er man i fenomenologi «opptatt av informantens subjektive opplevelse, men også personen som opplever fenomenet» (2021, s.168). Oppgaven søker ikke å påvise kvantifiserbare eller generelle data, men å skaffe et bredt bilde av enkeltpersoners opplevelse av et fenomen. Sørensen, Høystad, Bjurström og Vike forklarer at «fenomenologi og hermeneutikk stadig [utgjør] et viktig grunnlag for den kvalitative forskningen» (Sørensen et al., 2008, s.100). Videre utdyper de at «i nye kulturstudier er det særlig studier av livsverdenen og livsverdensfenomener som kropp, stemning, sansing og følelser som har inspirert fenomenologien» (2008, s.101). Jeg har derfor sett det som relevant å trekke frem fenomenologien i min oppgave, da det er personlige opplevelser, erfaringer og informantenes livsverden som jeg forsker på.

Begrepet livsverden ble for så vidt introdusert av Edmund Husserl som forsto livsverdenen «som den verden man umiddelbart er hjemme i, bevisst og ubevisst, som utgjør en gitt forståelseshorisont og danner grunnlaget for all menneskelig praksis» (ibid.). Tjora forklarer videre at et poeng med «den fenomenologiske sosiologien er dermed at forhold som konstituerer livsverden, sosialt liv og menneskelige erfaringer, bør være utgangspunkt for empiriske studier og teoriutvikling ved at de ikke tas for gitt» (Tjora, 2018, s.32). Denne holdningen om at man ser på personlige erfaringer som viktige og bidragsfulle for å forstå menneskers livsverden er ellers en motpart, og for øvrig en reaksjon til det som i mange år var en rådende forståelse av hvordan man drev forskning, nemlig positivisme. For å forklare positivismen kort, så baserer det seg i stor

grad på en naturvitenskapelig holdning om at noe kan verifiseres eller falsifiseres ved bruk av hypotetisk-deduktiv metode (Sørensen et al., 2008, s.93). Det vil si at man i denne metoden som forsker søker å finne et mønster ved å generalisere ut fra ens funn. I positivismen skal forskeren unnvære å sette sitt eget avtrykk på forskningen. Fenomenologi blir da en av de metodene som stiller seg imot positivismen i og med at den viser at forskere har en sentral rolle som deltakende og er en «del av den sosiale verden som studeres» (2008, s.95). Sørensen et al. påpeker videre at «deltakerforståelse ikke betyr mindreverdig vitenskap» (ibid.), selv om positivismen gjerne stiller seg mot dette. En del av fenomenologiens kritikk mot positivismen er at en ikke kan «observere og gjengi eller rekonstruere virkeligheten 'i seg selv eller 'som den er'» (2008, s.95).

4.2 Kvalitativ metode

I oppgaven min benytter jeg meg av kvalitativ forskningsmetode med strukturerte intervjuer. Kvalitativ forskningsmetode benyttes gjerne der man ønsker å studere et fenomen i detalj (Johannesen, Tufte & Christoffersen, 2021, s.23). Formålet med denne metoden er å få frem ny kunnskap og tykke beskrivelser av et bestemt tema. Det er også en fleksibel metode som er godt egnet når en ønsker å «studere meninger, holdninger og erfaringer» (Johannessen et al., 2021, s.106). Kvalitativ metode står i forhold til kvantitativ metode. Tjora forklarer forholdet mellom kvalitativ og kvantitativ metode slik:

Hva gjelder kvalitativ forskning, er det vanlig å legge vekt på hvordan den skiller seg fra kvantitativ forskning. En rekke forhold blir da trukket frem, slik som vektlegging av forståelse snarere enn forklaring, nærhet til dem man forsker «på», åpen interaksjon mellom forsker og informant heller enn avstand til respondentene, data i form av tekst heller enn tall og en induktiv (eksplorerende og empiridrevet) mer enn deduktiv (teori- og hypotesedrevet) tilnærming. (Tjora, 2018, s.12).

I denne oppgaven har jeg valgt å benytte kvalitativ metode med delvis strukturerte intervjuer da jeg ønsker å innhente personlige erfaringer, følelser og opplevelser rundt et tema som omhandler informantenes arbeidshverdag under pandemitid. Dette valget

har gitt meg rom til å utforske og skaffe meg en nyansert forståelse av informantenes indre liv, og det som for mange var en helt unik opplevelse i deres yrkeskarriere. Måten jeg ellers har arbeidet med denne oppgaven ligger nært det Tjora kaller «stegvis-deduktiv induktiv metode (SDI)» (2018, s.16). Det denne metoden innebærer å «arbeide i etapper fra rådata til konsepter eller teorier» (ibid.). Dette vil si at jeg har arbeidet meg frem stegvis fra empiri og rådata til teori. Tjora forteller videre at metoden bidrar til å «systematisere og kvalitetssikre kvalitativ forskning ved å gjøre de ulike delprosessene gjennomskuelige» (ibid.). Tjora konstaterer videre at modellen kan virke å skape et veldig lineært bilde av forskningsprosessen, men realiteten er gjerne at man hopper mellom de forskjellige stegene som leder frem til en helhet (2018, s.17).

4.3 Kvalitative intervjuer

Empirien i denne oppgaven har blitt samlet inn via kvalitative intervjuer. Dette er også ifølge Johannessen et al. en av de mer utbredte formene for datainnsamling (2021, s.105). Det finnes flere måter å gjennomføre en kvalitativ undersøkelse og det finnes også opptil flere måter å gå frem med et intervju på. I denne avhandlingen har jeg valgt å intervju mine informanter én og én, dette for å få samlet så mange individuelle syn og erfaringer med temaet mitt som oppgavens rammer tillot, hvor informantene har hatt mulighet til å prate fritt. I retrospekt hadde et alternativ til én-og-én-intervjuet vært å sette opp en gruppesamtale om temaet. Selv tror jeg at dette kunne bidratt til veldig mye interessant og innholdsrik diskusjon, men det ville også blitt en helt annen oppgave. Intervjumetoden min har egnet seg i den forstand at den har gitt meg muligheten til å få innsikt i individenes refleksjoner uten at de har måtte forholde seg til andres opplevelser eller latt seg påvirke av andres meninger. I stedet har én-og-én-intervju gitt meg mulighet til å få ufiltrerte og uavhengige stemmer inn i oppgaven i tillegg til at de får muligheten til å rekonstruere hendelser, noe Johannessen et al. påpeker «ikke er mulig å gjøre ved hjelp av observasjon eller strukturert spørreskjema» (2021, s.106).

4.4 Utvalg og rekruttering av informanter

Informantene som ble intervjuet i denne oppgaven er delt opp i to grupper. Det er både konsertarrangører og musikere. Arrangørene som jeg har intervjuet i denne oppgaven arbeider for konsertsteder som betegnes som «helårsarrangører». Et sted som er helårsarrangør, har program gjennom hele året. Det vil si at konsertene avholdes på samme sted, som f.eks. et konserthus, og blir planlagt og avholdt fortløpende året rundt. En motsetning til dette ville være festivaler som for det meste kun avholdes en gang i året og er mye mer prosjektorientert. Hvor helårsarrangører har ansatte, har festivaler ofte få ansatte i administrasjonen og belager seg mest på frivillig hjelp. Anledningen til at jeg har valgt helårsarrangører fremfor festivalarrangører er fordi jeg ønsket å prate med arrangører som hadde grunnlag til å fortelle om sine erfaringer med koronapandemien over lenger tid. Siden de har program året rundt, ville de også kunne gi detaljerte beskrivelser om endringer som tok sted over tid.

Utvalget for konsertarrangører ble på forhånd definert ved å systematisere en liste over arrangører innenfor livemusikkfeltet i de tre største byene, Oslo, Trondheim og Bergen. Dette utvalget består av seks personer som jobber med konsertarrangering og har ulike stillingstitler hos sin scene. Kleppe, Berge og Hjelmbrække viser til flere typer konsertarrangører og trekker blant annet frem “hotell, pubar, kyrkjer, studentarrangører, frivillige arrangører, kulturhus og private scener” (2019, s.164). I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på konsertsteder som har det å arrangere konserter som sitt primærarbeid og hvor også stedet er spesielt tilpasset for dette. Det andre utvalget består av to musikere som holder til henholdsvis i Innlandet og Nord-Norge. Rekrutteringen av musikere til intervjuet skjedde gjennom snøballmetoden (Tjora, 2021, s.295) som vil si at jeg fikk rekruttere nye informanter ved å gå via noen andre. Dette skjedde ved at jeg tok kontakt med Rockheim og Musikkontoret MØST, som henviste meg videre til kandidater de visste hadde turnert under pandemien. I tillegg benyttet jeg Norske Kulturarrangørers liste over medlemmer for å snevre inn utvalget.

Til sammen består utvalget av åtte informanter. Rekrutteringen gikk i gang ved å sende e-post til store, mellomstore og små konsertscener i de tre byene. Totalt kontaktet jeg

tjuetre konsertarrangører, management og band hvorav tolv svarte og åtte godtok. De som godtok, ble opplyst om formålet med oppgaven og fikk vedlagt samtykkeskjema fra SIKT. I tillegg til de jeg kontaktet selv, ble jeg også ved et par tilfeller henvist videre til andre arrangører gjennom mine informanter. Tjora beskriver at en ulempe med denne rekrutteringsmetoden er at «den kan begrense variasjon» (ibid.). I mitt tilfelle opplevde jeg ikke at dette var utslagsgivende når det gjaldt variasjon i den informasjonen jeg innhentet fra intervjuene. Hensikten med intervjuene, var å få nok materiale til å kunne sammenligne erfaringene til de ulike arrangørene og analysere dem deretter. Selv om oppgaven kunne hatt flere informanter, merket jeg også i arbeidet med intervjuene at samtalene var lange, de endte gjerne opp på ca. en time og et kvarter. Med flere informanter hadde materialet mitt for oppgaven antakelig fort kunne risikere å bli for omfattende med tanke på oppgavens rammer. Det oppsto dessuten et metningspunkt, som vil si at flere intervjuer trolig ikke hadde tilført noe ny relevant informasjon for oppgaven.

I tabellen under er en oversikt over informantene. Navnene har av hensyn til personvern blitt anonymisert.

Informant nr:	Navn	Yrke	Maks. Publikumskapasitet stående
1	Trygve	Booker	400 (+ 500 ute)
2	Henrik	Daglig leder	(2 scener) 750 + 150
3	Erlend	Booker	500
4	Trym	Produsent	200
5	Sebastian	Styreleder	350
6	Julian	Kultursjef	(3 scener) 1300, 420 & 250 (+300 ute)
7	Oda	Musiker	Arrangerte mindre konserter utendørs
8	Morten	Musiker	Arrangerte mindre konserter utendørs

4.5 Utforming av intervjuguide

Som Johannessen et al. påpeker, så kan det kvalitative intervjuet «være mer eller mindre strukturert, det vil si tilrettelagt på forhånd» (2021, s.107). I arbeidet med intervjuguiden for denne oppgaven, valgte jeg å gå for et relativt strukturert format. Det vil si at jeg hadde en overordnet problemstilling med sentrale temaer og underspørsmål til hvert tema. De første temaene for intervjuet tok utgangspunkt i pandemiens kronologi. Det vil si at jeg startet med å utforme spørsmålene fra da lockdown først begynte, til når de første lettelsene og støtteordningene kom. Derfra tok jeg utgangspunkt i arrangørers arbeidshverdag for å så kunne stille spørsmål rundt hva som hadde endret seg og få et innblikk i hvilke praksiser og rutiner som hadde blitt endret på grunn av restriksjonene. Videre derfra la jeg til spørsmål om informantenes følelser og personlige opplevelser under tiden. Til hvert spørsmål hadde jeg også varianter av spørsmålet eller underspørsmål dersom det skulle være vanskelig for informanten å forstå hva som mentes. I tillegg hadde jeg en separat intervjuguide for musikere. Denne var mer eller mindre identisk, men gikk mer ut på at musikerne skulle forklare sin arbeidshverdag med turnering. Jeg gjennomførte dessuten to pilotintervjuer, hvor jeg i etterkant endret på noen av spørsmålene eller fremtoning. Etter å ha gjennomført noen av intervjuene, så jeg at enkelte spørsmål ble overflødige, samtidig som også annen informasjon jeg ikke hadde spørsmål om ofte kom frem mer eller mindre anekdotisk. Dette bidro til andre interessante funn som er dokumentert i denne oppgaven. Ingen av informantene fikk se på intervjuguide i forkant av intervjuene, men fikk i invitasjonen jeg sendte ut på e-post et kort skriv om hva tema var, hvilke nøkkelord som gjaldt for intervjuet og hva slags type informasjon jeg så etter. Dersom noen var usikre på om deres erfaring var relevant for oppgaven, fulgte jeg opp med en mer detaljert melding om hva jeg ønsket svar på, konkrete temaer jeg ville stille spørsmål ved og hva slags type erfaringer som var relevante. Et av kravene handlet hovedsakelig om at arrangørene på et tidspunkt måtte ha gjennomført fysiske konserter under pandemien fremfor å holde helt stengt. Det ble presisert at de måtte kunne greie ut om hvordan de hadde løst praktiske utfordringer i arrangørarbeidet og at de skulle ha kjennskap til støtteordningene som ble vedtatt av regjeringen.

4.6 Innsamling av data

Intervjuene ble gjennomført november og desember 2022, samt tidlig januar 2023. Planen var å bli ferdig med alle intervjuene før jul, men på grunn av stor arbeidsmengde hos informantene, ble to av intervjuene flyttet til januar. To intervjuer var personlig oppmøte med opptaker og resten skjedde over Zoom da informantene gjerne var veldig opptatt og hadde lite tid, eller at de bodde langt unna. Det er selvfølgelig både fordeler og ulemper ved å benytte et verktøy som Zoom. På den ene siden så blir det noe distansert å ikke være i samme rom som informanten og dermed ikke ha mulighet til å observere kroppsspråk i tillegg til at man kan være utsatt for tekniske feil. På den andre siden slapp begge partene å reise, noe som jeg tror bidro til at informantene også hadde lettere for å si ja til intervjuet i en ellers travel arbeidshverdag. I tillegg ga Zoom-intervjuene oss mulighet til å trolig lettere komme frem til passende tidspunkt da det er litt mer fleksibelt og kanskje mindre formelt enn et fysisk oppmøte. Johannessen et al. forteller at «forskeren får «tilnærmet like god informasjon fra online-intervjuer som fra offline ansikt-til-ansikt-intervjuer» (2021, s.122). Dersom man ikke har hatt tilstrekkelig kontakt med informantene i forkant av intervjuet, kan manglende tillitt til forskeren være en utfordring. Likevel hevder Johannessen et al. videre om videointervjuer at «det å sitte i eget hjem i trygge omgivelser [imidlertid kan] være en forløsende faktor for informanter som ellers ville ha slitt med å åpne seg» (ibid.). Ellers nevner Johannessen et al. at det er steg man kan ta på forhånd for å sikre kvaliteten i et videointervju. Dette innebærer blant annet å sikre at videoverktøyet du benytter på forhånd fungerer, at alt utstyr som lydopptak, kamera og internettilkobling fungerer som det skal, se til at laderen til PC-en står i, se til at det ikke er distraksjoner som er iøynefallende eller som lager mye lyd og at man har godt lys i rommet man sitter i (2021, s.121). I forkant av alle mine videointervju så jeg til at jeg fulgte rådene i denne veiviseren og opplevde å ha god effekt av dette.

4.7 Validitet

Når man skal evaluere kvaliteten av en oppgave, ser man gjerne på oppgavens interne og eksterne validitet (Johannessen et al., 2021, s.256-258). Anledningen til at vi ser på disse kriteriene er for å sikre en overensstemmelse mellom fenomenet som blir undersøkt og den empirien som er samlet inn (2021, s.256). Oppgavens validitet er det som viser hvor godt grunnlag en har for å trekke slutninger og «dreier seg om i hvilken grad forskerens fremgangsmåter og funn på riktig måte reflekterer formålet med studien og representerer virkeligheten» (ibid.). Når det gjelder oppgavens pålitelighet, så er en utfordring med kvalitativ metode at det ofte er vanskelig å skulle kvantifisere eller generalisere data. Dataene som kommer frem med kvalitativ metode er ofte som tidligere nevnt mer dyptgående, og det er det som er fordelen i denne oppgaven.

Informantene som er intervjuet for denne oppgaven, er personer som har sentrale roller i konsertarrangørfeltet. Flere av dem har lang erfaring med det de gjør og har også personlig, direkte erfaring med å arbeide som arrangører/musikere under pandemitid. I tillegg ter de alle utover arbeidet sitt er personer som i ulik grad er involverte i det norske kulturlivet og har en øvrig interesse for kultur. Jeg mener også at fremgangsmåten som ble benyttet for å gjennomføre intervjuene bidro til at informantene også opplevde meg troverdig som en forsker. Det at jeg selv har en bakgrunn som arrangør, har studert kulturledelse og er aktiv i konsertlivet virket å bidra positivt. I enkelte tilfeller virket det som om dette fikk informanter til å meddele detaljer om band og lokalt kulturliv jeg ellers ikke nødvendigvis tror de hadde nevnt for en forsker som var mindre kjent med feltet som er tema. Tatt i betraktning at intervjuene varte den lengden de gjorde, fikk jeg dessuten inntrykk av at temaet var noe informantene ikke bare var svært interessert i, men at de også virket å føle seg svært komfortable i en samtale rundt det. Når det er sagt, vil jeg også påpeke at utvalget jeg satt igjen med kan ha hatt en innvirkning på bestemte data. For eksempel, så var alle helårsarrangørene jeg fikk kontakt med menn. En setning her om at det er velkjent at musikkbransjen er mannsdominert, særlig på utøversiden (ref til kap 11 i boka *Musikerne, bransjen og samfunnet*, 2022).

Det er usikkert om kjønn har hatt noen innvirkning når det gjelder opplevelsen av pandemien som arrangør, men det kan heller ikke utelukkes at det kunne vært tilfellet. Majoriteten av helårsarrangørene jeg kom i kontakt med, arbeidet med populærmusikk. Dette inkluderte særlig pop, rock, indie, hip hop, rap, metal, alternativt og lignende. Noen hadde også jazz og visemusikk. I rekrutteringsprosessen gikk jeg inn for å kontakte scener av alle mulige størrelser og med ulik grad av offentlig finansiering. Jeg kontaktet scener som holdt på med smalere, mer udefinerte sjangre og jeg kontaktet også scener som var mer institusjonaliserte, med høy offentlig subsidiering. Dette var gjerne scener som i utgangspunktet holdt på med klassisk musikk og opera. Informantutvalget jeg imidlertid endte opp med, var personer som arbeidet for mellomstore scener som i utgangspunktet hadde mye populærmusikk.

Utover dette vil jeg også påpeke at en betydelig begrensning ved informantutvalget er at alle informantene holdt til i de største byene. Det vil si at et narrativ som går tapt i denne oppgaven er det som tilhører scenene som er plassert ute i mindre byer eller bygder. Å inkludere disse aktørenes perspektiver ville muligens endret noen deler av oppgavens innhold og nyansert analysen. Her har jeg imidlertid valgt å fokusere på scenene i byene da det var i disse at koronarestriksjonene var på sitt mest omfattende. Dette valget har bidratt til å spisse vinkling på oppgaven, noe som har gitt meg detaljert informasjon om arrangørfeltet i akkurat disse byene. Likevel ønsker jeg å understreke at jeg synes det å inkludere eller rette seg mot arrangører i bygd og mindre byer ville kunne bidra til svært interessant og informativ forskning. Funnene som blir gjort i denne oppgaven skulle eventuelt kunne vise seg som overførbare og nyttige i videre forskning rundt temaer som for eksempel omhandler pandemi i kultursektor, kulturarbeid, kulturfeltets resiliens, arbeidsmoral og motivasjon i kultursektoren, nyere kulturpolitikk og kulturøkonomi.

I og med at intervjuene ble gjennomført sent i 2022 og begynnelsen av 2023, så har informantene hatt litt tid til å fordøye koronasituasjonen, men det er likevel nært nok i tid til at de fortsatt har restriksjonene relativt friskt i minne. Intervjuene og informasjonen som kom ut fra dem kan være farget av at informantene innen intervjuene ble gjennomført har blitt veldig lei av å prate om korona. Noen kan ha følt

det som utmattende å mentalt måtte gjenoppsøke situasjoner som tok sted i 2020 og 2021. Jeg opplevde imidlertid ikke under intervjuene at noen av informantene hadde motforestillinger mot å prate om temaene jeg tok opp, men de virket heller ofte ivrige og engasjerte rundt å prate om sine erfaringer selv om de av og til måtte bruke tid på å tenke seg tilbake i tid.

4.8 Forskningsetikk og Personvern

I denne oppgaven har det blitt hentet inn og oppbevart personopplysninger. Som forsker er man pliktig å følge de lover og krav som gjelder behandling av dette (Johannessen et al., 2021, s.47). Som det er gjengitt i denne loven, skal en person og i dette tilfellet informantene ha «retten til å bestemme over egne personopplysninger (ibid.). Altså skal du samle inn slike opplysninger, er du som Johannessen et al. påpeker nødt til å «(1) ha en god og lovlig grunn, (2) ha tillatelse, (3) ta hensyn til de registrerte personene og (4) sørge for sikker behandling av informasjon og opplysninger» (ibid.). Arbeidet med denne oppgaven og innhenting av informasjon om informantene er meldt inn og godkjent av SIKT (tidligere NSD) den 29. oktober 2022. Informasjon om navn, arbeidsplass og andre faktorer som konsertprogram som indirekte skulle kunne avsløre informantens identitet har blitt endret og anonymisert. Utover dette har informantene i forkant av intervjuene lest over og signert et samtykkeskjema hvor det også er opplyst om deres rett på personvern og anonymisering av innhold. Under innhenting av disse skjemaene har jeg ikke opplevd noen utfordringer og alt arbeid før, under og etter har vært i samsvar med SIKT sine krav.

4.9 Koding og analyse

I arbeidet med empirien i denne oppgaven har jeg benyttet meg av koding. Johannessen et al. forklarer at «når forskeren har fått et helhetsinntrykk av datamaterialet og fortetter materialet såpass at det er mulig å analysere, starter kodeprosessen» (2021, s.171). Her blir data komprimert og kategorisert for å beskrive et fenomen (ibid.). Tjora beskriver koding som «første steg i analysen og [som] svært viktig for SDI-metodens vekt på induksjon» (2018, s.36). Han forteller videre at det er et tredelt mål for koding i SDI-metoden: «(1) å trekke ut essensen i det empiriske

materialet, (2) å redusere materialets volum og [...] (3) å legge til rette for idégenerering på basis av detaljer i empirien» (ibid.). Det som i det hele tatt karakteriserer SDI-modellen, er det at den legger seg nær og tar utgangspunkt i empirien. Tjora forklarer at kodene skal «ligge tett på deltakerutsagn [...] eller konkrete detaljer i situasjoner [...] og ivareta det helt spesifikke i materialet» (2018, s.37). Han forteller videre at «uvanlige utsagn som koder er gode 'knagger' for forskerens hukommelse slik at koblingen mellom kode og empirisk materiale ivaretas rent intuitivt» (ibid.). Dette er mer eller mindre tilnærmedeslikt slik jeg har arbeidet med mitt materiale. Kodingen har tatt utgangspunkt i empirien som kom frem fra intervjuene heller enn å prematurt hente ut konklusjoner fra teori. Teorien som har kommet frem i oppgaven er i stor grad som nevnt tidligere, hentet med tanke på den informasjonen som kom frem fra informantenes uttrykk.

Videre vil jeg presentere en kort innføring i hvordan jeg arbeidet med dataene jeg samlet inn. Som tidligere nevnt ble majoriteten av intervjuene gjennomført via Zoom. Det ble altså tatt opptak av intervjuene for at jeg senere skulle kunne transkribere disse. Dette ble informantene opplyst om på forhånd. For hvert intervju som ble gjennomført begynte jeg relativt umiddelbart med å transkribere innholdet. Dette gjorde jeg også raskt fordi man rett etter et intervju gjerne har en del notater rundt saker som kom frem under intervjuene. Intervjuene ble først og fremst transkribert veldig fort og uten mye fokus på rettskriving. For hvert intervju jeg transkriberte ferdig, gikk jeg over dokumentet på nytt for å rettskrive eller komme tilbake til ord og uttrykk jeg ikke forsto i farta. Derfra lagde jeg et system som skilte svarene jeg fikk ut fra spørsmålene jeg hadde stilt, men også hvilke temaer som informantene selv trakk frem. For eksempel var et tema eller en kode som ble til «kompetanseflukt», da dette var noe som informantene ofte tok opp. Videre derfra har jeg forsøkt å komprimere utsagn og sitater for å kunne dele dem inn i analytiske underkapitler.

5 Empiri og analyse: Å arrangere på ren trass

I dette kapittelet presenterer jeg funnene fra datainnsamling. De er kategorisert og tematisert etter kodeprosessen jeg gikk gjennom i arbeidet med materialet. Hvert tema inneholder sitater både fra arrangører og arrangerende musikere om hverandre. I slutten av hvert tema har jeg kort oppsummert nøkkelfunn.

5.1 Nedstengingen

Da lockdown først inntraff, hadde dette umiddelbare konsekvenser for arrangører. Mange av de som satt med produsent og/eller bookingansvar måtte raskt be musikere som var på vei til konsertstedet om å snu, og arrangement på arrangement ble avlyst. Trygve har vært bookingansvarlig for en mellomstor scene i 10 år. Han forteller at da lockdown først inntraff, var de i en periode med mye på tapetet før festivalsommeren tok over. De blir umiddelbart nødt til å permittere alle på dagen, noe som bidro store vanskeligheter da de måtte avlyse og utsette samtidig som de heller ikke lovlig sett hadde mulighet til å gjøre noe som var arbeidsrelatert.

Når du er permittert så er det en sikring for ansatte så man ikke skal jobbe ulønna. Jeg fikk ikke lov til å svare på e-poster, så da gikk alt videre til styret. Da måtte jeg bare ikke gjøre det, men jeg gjorde det selvfølgelig. Jeg kunne ikke sitte å bare se at innboksen fylte seg opp [...] så jeg ble hentet inn på 20% etter ganske kort tid bare for å sitte å være avlysningskoordinator og si at det var stengt. Så er det forskjellige måter forskjellige agenter og bookingselskaper forholder seg til dette på. Noen var jo ekstremt optimistiske, så de konsertene de skulle ha i mars ville de bare dytte til mai. Og da sa jeg at det gidder jeg ikke.
(Trygve)

I stedet for å utsette ting over kortere perioder, velger heller Trygve å dytte program et helt kalenderår så han får de samme oppsettene. Noe som virker å ha vært til stor hjelp i senere tid. På en annen, betraktelig større scene, arbeider Henrik som daglig leder. Han har arbeidet her i 7 år og har også vært daglig leder for en musikkfestival. Han utdyper at konsertstedet hans hadde hatt sitt beste år i 2019. Da pandemien inntraff,

var de fullbooket. De blir i likhet med konsertstedet til Trygve, nødt til å umiddelbart kansellere konserter og permittere personalet. I en annen by drifter Henrik sitt konsertsted. Konsertstedet til Henrik er et av de største som er inkludert i denne oppgaven og er delt i to selskaper, drift og servering.

Vi var nødt til å permittere alle våre medarbeidere i begge selskaper, og det gjorde vi umiddelbart etter den 12 mars. 12 og 13 mars var det å sende ut permitteringsvarsel og permittere alle med unntak av meg selv, eller jeg var permittert i 80%. (Henrik)

Erlend booker for en mellomstor scene og har gjort dette siden 2018 i tillegg til å være bookingansvarlig for en musikkfestival. I august 2019 tok Erlend over som bookingansvarlig 100% på sitt konsertsted. I denne perioden planla han et tettpakket program på 4-5 arrangementer ukentlig gjennom vinterhalvåret. Da lockdown tok sted, hadde Erlend nettopp blitt ferdig med festivalen han jobber for. Korona hadde i denne tiden allerede preget nyhetsbildet over en lenger tid.

Jeg forsto ikke alvorlighetsgraden og omfanget av hva vi kom til å måtte gå gjennom da [...] fordi [festivalen] skjedde jo uka før nedstenginga. Så [festivalen] var på en måte det siste som skjedde uka før. (Erlend)

Erlend forteller videre at jobben hans ble innkalt til et møte med et advokatfirma. På dette møtet, er også samtlige større arrangører fra byen hans for å diskutere pandemien. Møtet var preget av krisestemning og forvirring. Det prates om at de store arrangementene samt festivalsommeren nå må avlyses. I dagene etter møtet bruker Erlend mye tid på mobilen på å prate med andre aktører for å få en bedre forståelse av hva som gjelder av reglement. Det er i denne tiden mye usikkerhet og arrangørfeltet virker å være noe splittet mellom de som avlyser og de som forsøker å dele opp konsertene sine i mindre bolker. Som med Trygve, får også Erlend permitteringsvarsel, noe som han i likhet med Trygve opplever som vanskelig å forholde seg til i sin jobb. Erlend, som Trygve, opplever at det er mye uenighet og usikkerhet blant arrangører, management og artister rundt hvor omfattende koronasituasjonen er. De han er i

kontakt med tilbyr seg å flytte konserter til noen uker eller måneder senere, mens andre flytter hele kalenderår. Erlend opplever det som svært frustrerende å måtte flytte på konserter flere ganger og nevner å føle at han var i en «endeløs syklus hvor vi bare flytter og flytter konserter frem til juni» (Erlend).

Videre i tiden når lockdown inntreffer, forteller Sebastian som er leder for et lite frivilligdrevet konsertsted for studenter, om sin opplevelse. Han forteller at den siste konserten de hadde før lockdown var den 10. mars. Det var allerede prat i hans kommune om hva som trolig ville skje i tiden fremover, og konserten de skulle ha ble flyttet til et annet større konsertsted. En konsert de hadde hatt i forkant av dette var en de hadde tjent godt på, som gjorde at konsertstedet hans var økonomisk «reddet» frem til kompensasjonsordningen kom.

Så det var jo panikk og litt kaos da nedstengingen kom fordi på det tidspunktet hadde [vi ikke] en leder. Det var bare en nestleder [...] og et litt defekt styre som ikke var forberedt på å håndtere en krise av denne skalaen. Men i april så kom det ny leder. [...] Han tok tak i ting derfra da og måtte bare lede styret gjennom alle restriksjonene som kom i ettertid av april. (Sebastian)

Interessant nok var Sebastian sitt konsertsted ikke i en situasjon hvor de permitterte arbeidere. Snarere tvert imot tok stiftelsen inn flere folk.

Det sittende styret var ganske ferske, de fleste hadde formelt blitt innviet i hovedstyret februar 2020 og når de får denne krisa i hendene en måned inn i sin styretid, så ble det problematisk. Så det som ble gjort var at vi tok inn gamle styremedlem som satt i styret før [...] for å hjelpe de med ulike ting. Vi er jo frivillig drevet så vi har ikke lønnskostnader [som] vi trengte å ta stilling til, så det å ha flere folk som jobber med det samme var nødvendigvis ikke et like stort problem [...]. (Sebastian)

I samme by jobber Julian som har vært sjef for sitt konsertsted i over 7 år.

Konsertstedet har både flere store inneområder og et stort uteområde. I enkelte deler

av lokalet sitt kan de huse alt mellom 200 til litt over 1000 mennesker. Han forteller at det første arrangementet som ble stengt ned i Norge var hos dem allerede den 6. mars 2020.

Det ble stengt ned av kommunen og var et arrangement som var rettet mot russ [...]. Uken etter så hadde vi første arrangementet hvor vi hadde det avstandskravet på en meter. Da var det mye med å finne ut hvordan skal dette fungere? Hva er en meter? Hvordan regner vi meteren? Må folk være fysisk adskilt, holder det at vi har nok plass til at folk holder en meter? [...]. Allerede første dagen så begynte vi med dette med teip på gulvet så folk skulle ha noe å forholde seg til. (Julian)

Julian forteller videre at mye skjedde rundt denne tiden. I likhet med de andre informantene, synes Julian at det er motsigelser i at de på en side skal isolere seg og bruke hjemmekontor og samtidig «administrere både det med å utsette, avlyse og informere publikum» (Julian). Noe han påpeker var en enorm jobb i seg selv. Både Trygve og Julian er noen av de få som i tiden under lockdown satte opp digitale alternativer. Trygve var med på å starte en serie onlinearrangementer hvor seere kunne høre på artister spille live fra sine egne hjem samtidig som de hadde mulighet til å donere penger og Julian sin arbeidsplass startet digitalfestival. I Trym sitt tilfelle var omstendighetene veldig annerledes. Konsertstedet Trym arbeidet for hadde ikke åpnet da nedstengingen skjedde. De åpnet først dørene august 2020 og hadde på forhånd opparbeidet seg kapital som de kunne lene seg på i begynnelsen. Konsertstedet er mindre i størrelse og har flere typer arrangementer utover konserter. Blant annet dans, teater og lignende. Trym sin arbeidsplass mottok støtte fra Lotteristiftelsen under pandemien da de er registrert som frivillig aksjeselskap. De har noen få ansatte, men benytter hovedsakelig frivillig hjelp. Til gjengjeld er scenen til Trym ment som et lavterskel tilbud som flere kan benytte seg av og de driver også utleie til en rimelig penge. Han forteller følgende om oppstartsperioden:

Vi planla dette i veldig mange år, jobbet for å få på plass en leieavtale og finansiering og alt det der, så hadde vi endelig det møte der vi skulle skrive

under leiekontrakt og det var 28 mars. Da skulle vi møte opp og skive under [...]. Så da utsatte vi det møtet litt og gikk litt i tenkeboksen, men så bestemte vi oss for at nå har vi jobbet for det her i så mange år at selv om det er nedstenging, så kjører vi på og prøver. (Trym)

To musikere meddeler også sin erfaring fra den første tiden med lockdown. Morten spiller i et rockeband og har dette som fulltidsarbeid og var fullbooket for sommeren.

Vi hadde booka en full festivalsommer, jeg tror 15, 16, 17 festivaler. Og vi hadde også booket et turnékonsept som vi hadde startet året før som vi tenkte skulle bli en årlig greie. [...]. Så var det booka en 22-23 dagers turné på høsten. Det var klart når det smalt. (Morten)

Da nedstengingen traff, var Morten bekymret for at han og bandkameratene nå måtte over på NAV. Det var først da et bandmedlem kjøpte en båt at de så en mulighet for å bygge ut en scene på denne og turnere rundt i landet samtidig som det var en pandemi i gang. Oda spiller i et støyrockband. De har vært aktive i nærmere 15 år og har alle akademisk bakgrunn innen musikk. Oda booker sine egne turnéer. Da nedstengingen ble iverksatt, forteller Oda at hun var lettet.

Det var «herlig» hold jeg opp å si. I 2020 skulle vi være så mye på turné, så vi så at øvingsrommet bare ville bli en unødvendig kostnad. Så vi hadde sagt opp øvingsrommet og hadde alt i leiligheten vår i Oslo på 51kvm. (Oda)

Oda hadde også et annet prosjekt rundt denne tiden som befant seg i en annen by. Da lockdown inntraff, ble hun nødt til å fortsette øvingen med dette prosjektet digitalt. Hun hadde også planlagt turné i sentral-Amerika. Denne ble satt på vent og bandet begynte å endre strategi. Oda gir uttrykk for at nedstengingen gjorde at det ble mindre trykk på henne. Etter hvert som restriksjonene begynte å lette, planla hun å turnere i Norge med bandet sitt med en van.

For å oppsumere, så er det likheter og forskjeller i hvordan den første pandemitiden ble håndtert at arrangørene spesielt. Det var flere store endringer i arbeidshverdagen til alle informantene. Mange ansatte permitteres og opplever dette som vanskelig siden de ikke har mulighet til å brått avslutte arbeidet med planlegging.

Ulik oppfatning blant bookere rundt hvor alvorlig pandemien var, har hatt en innvirkning på hvordan arrangørene har planlagt konserter frem i tid. Enkelte gikk fort i gang med å dele opp konserter i mindre shows med færre i publikum, mens andre har valgt å flytte konserter hele kalenderår for å få samme program.

For det frivilligdrevde konsertstedet til Sebastian har administrasjonen hatt en utfordring med at pandemien skjedde i det de nettopp hadde byttet styre. For å få kontroll på situasjonen tok de i motsetning til de kommersielle arrangørene, flere frivillige inn snarere enn å permittere.

Det er i begynnelsen av koronapandemien stor usikkerhet og forvirring rundt hva reglementet faktisk betyr og hva som gjelder. En del regler og restriksjoner oppleves som tvetydige.

De arrangerende musikerne har hatt mye program planlagt i det nedstengingen skjer. Morten har plutselig mistet en hel konsertsommer, mens Oda har måtte flytte deler av arbeidet sitt til det digitale. Hun er den eneste som innledningsvis uttrykte lettelse da nedstengingen skjedde.

5.2 Restriksjonene og arrangørenes og musikernes opplevelser av dem

I tiden under, men spesielt etter lockdown er viktig med tanke på gjennomføring av arrangementer. Særlig tiden fra den 15. juni 2020 blir en prøvende og ikke minst eksperimenterende tid for arrangørene da de i denne tiden har sin første mulighet til å arrangere konserter for opptil 200 personer. Selv om det var lov å nå arrangere for 200 gjester, var også tilfellet at det skulle vært en meters avstand. Dette gjorde at de aller fleste arrangørene aldri hadde mulighet til å arrangere for så mange gjester i det hele

tatt i og med at meterregelen overstyrte. Konsertstedet til Trygve var et av de mange stedene som ikke hadde mulighet på noe tidspunkt til å ha 200 inne. I og med at de kun hadde mulighet til å ta imot et lite antall gjester, var de også nødt til å kutte ned på produksjonene sine.

Avviklingsmessig er jo alt skrapa ned til benet. Det er en ganske minimal produksjon. Det er i all hovedsak bare en lydtekniker og en produsent/artistvert som også var billettør så det var bare to personer på jobb der vi normalt ville hatt lyd/lys, en på produksjon, en billettør, en vakt, så kanskje det er 5-6 stykker på jobb, og så er vi nede på 2 stykker. Så det var like mye sysselsettingstiltak for oss alle for det var jo ikke noe penger. (Trygve)

På Trygve sin jobb ble det også en utfordring å komme i gang igjen etter at det ble åpnet for større arrangement da stort sett alle var permittert. «Vi blir hentet inn i full jobb akkurat når det åpnes og da er det for sent å planlegge noe som helst» (Trygve). Trygve forteller videre at da det kom løsninger for kohorter, så hadde de på det meste plass til 80-90 gjester for sittekonserter innendørs. Et annet sted som heller ikke hadde mulighet til å komme opp i tallet på 200 var konsertstedet til Erlend. Erlend forteller at de snekret sammen bord som gjestene kunne stå ved. «Så noen hadde plass til fire, noen hadde plass til tre, noen hadde plass til to, noen hadde plass til en. Så måtte vi lage nytt sal-kart» (Erlend). Der mange av arrangørene slet med å romme 200 gjester innendørs, var det andre som var mer heldige. Henrik var en av de som hadde mulighet til å romme maksimal kapasitet.

Vi var så heldige med vår arena at vi kunne få til opptil maksantallet 200 med 1 meters avstand. Så begynte det jo etterfølgende at da skulle det være spising i forbindelse med et arrangement. Og så med bord, vi kjøpte inn små bord og vi kunne fortsatt få plass til 200 [...]. Så vi var med på alle konserter med 200 og da det blir skalert ned igjen til 100 og så ned til 50, ned til 20, ned til 10. Det var helt grotesk. (Henrik)

Henrik sammenligner videre de kapasitetsbegrensningene som ble lagt på arrangører og

de begrensningene som ble lagt på restaurantbransjen, som var betydelig mildere. Videre opplyser han om at regelen om maksimalkapasiteten på et tidspunkt gikk ned fra 200 til 100.

Vår konsertscene er jo stor, vi har god ventilasjon og utlufting. Altså det ga ikke mening. Hvorfor skulle vi kun ha 100? Vi er jo mye mer [anpasset] til å håndtere folk. Vi har jo instruksjoner og øvelser og alt. Rømning og sikkerhet for gjester og altså det ble bare mer og mer absurd [...]. De kunne likeså godt ha stengt oss ned, men de ønsket jo ikke [på langt nær] å stenge oss ned, for da skulle de kompensere oss 100% økonomisk. (Henrik)

En del av utfordringene arrangørene gikk gjennom, var å skulle forholde seg til strenge hygieniske tiltak og smittevernplaner. For alle informantene ble dette bare en del av de daglige arbeidsrutinene deres. Trym forteller at han synes det var enkelt å tilpasse seg reglene, men at han sterkt mislikte vaktrollen han fikk hvor han måtte stoppe folk fra å mingle.

Det var mye sånn hands on gå å si fra til folk at «nå står du for nærme», be folk sette seg på en hyggelig måte, den typen ting, som jo var ufattelig kjipt å gjøre. Og det ble mange vanskelige vurderinger inne i det, for det kunne hende det kom to bord og så var det en person på hvert bord som var i slekt. (Trym)

I motsetning til de andre, har Sebastian begrenset erfaring som arrangør fra før og når han begynner i jobben sin, så er begrensninger og restriksjoner allerede blitt en vane for de fleste kulturarbeidere. I tillegg er konsertstedet til Sebastian som nevnt i en unik situasjon hvor de ikke har tatt arbeidere ut i permisjon, men snarere tatt flere frivillige inn for å hjelpe til.

Da jeg begynte i april 2021, så hadde vi en kapasitet på 40 mennesker som satt foran scenen og det var ikke lov å ha med seg drikke frem til scenen tror jeg, alle skulle spise og det var jo en veldig spesiell situasjon. Alle gjester måtte gå med munnbind både mot og med vilje, og det var veldig defekt da på en måte, fordi

du måtte opprette mange ulike frivillige grupper og stillinger som ikke hadde eksistert før. For eksempel en catering-gruppe, en serveringsgruppe i tillegg til skjenkegruppa og du måtte ha smittevernsvakter i tillegg til de vanlige vaktene. (Sebastian)

Sebastian utdyper om at det var vanskelig å følge med på restriksjonene som endret seg fort over kort tid. Dette ble også et problem i forhold til de frivillige da de gjerne fikk beskjeder om ulike ting fra ulike gruppeledere, noe som ledet til en del interne konflikter. Enkelte i styret mente blant annet at de var for strenge med reglene og dermed tapte gjester. Siden utesteder også i en periode måtte stenge tidlig, opplevde Sebastian at gjester heller dro på hjemmefester hvor det var mer uregulert. Han forteller også at etter hvert ble krevende å holde en god flyt på stedet da mange av de som jobbet som frivillige også hadde jobb eller studier på siden. Julian meddeler også at han hadde vanskeligheter med å forholde seg til restriksjonene. Han forteller at han tror at innstillingen de hadde på arbeidsplassen om at de skulle skape aktivitet var belastende for staben. Samtidig var det også dette som gjorde at de kunne holde de ansatte i jobb. Julian hadde i denne perioden også et styreverv hos en kulturell interesseorganisasjon, noe som gjorde at han følte at han hadde en bedre forståelse av hva som skjedde i kulturlivet ellers når det gjaldt restriksjonene.

Det var jo positive ting med det da. Som at dialogen mellom arrangører lokalt og nasjonalt har aldri vært bedre. Altså vi delte erfaringer, delte informasjon, delte tolkninger. (Julian)

Oda forteller at hun i begynnelsen synes at restriksjonene på en side var et hjelpemiddel da de utfordret henne til å gjøre mest mulig ut av de forholdene som gjaldt. Hun mener likevel de også ble hemmende da de «fremsto som et inngrep» (Oda). Hun synes også at det verste med dette var at man fikk en følelse av at man ikke fikk tillit.

Jeg sier ikke at det ikke var nødvendig med tiltak, men jeg bare tror det har gjort mye skade måten de restriksjonene ble lagt frem på. Jeg snakket med en

psykolog som sa at han håpet at neste gang de skulle lage et slikt råd og sette restriksjoner, at det både var en økonom og en psykolog. Ikke bare helsearbeidere. [...] [Jeg] håper at riktig kompetanse behandler dette i ettertid for neste gang å kunne operere mer human. (Oda)

En av de mest omtalte restriksjonene som etter hvert dukket opp var den såkalte spiseplikten. Mange steder måtte plutselig servere mat dersom de også skulle selge alkohol. Dette var noe som ikke spesielt mange konsertsteder var forberedt på da de var vant med å kun selge drikke. Flere av informantene nevner spiseplikten som en stor frustrasjon fordi det blant annet økte matsvinn og var en unødvendig utgift.

En av de mest idiotiske tingene som vi opplevde var jo denne matsserveringen der du måtte spise for å få lov til å kjøpe alkohol. [Hos oss] så gikk jo det for så vidt greit fordi vi klarte å fikse frivillige som kunne lage tomatsuppe eller hva faen det måtte være. Men andre barer [hadde ikke] et kjøkken en gang. Noen gikk jo i minus på at de måtte servere mat i tillegg. Heldigvis gjorde ikke vi det, men det var jo en stor utgift og en unødvendig utgift tenker jeg. (Sebastian)

Når det gjelder spiseplikt, forteller Trym at de løste den situasjonen ved å helt enkelt ikke ha salg av alkohol. Av informantene intervjuet i denne oppgaven, er arbeidsplassen til Trym det eneste stedet som har nevnt å ha stoppet salget av alkohol midlertidig.

Vi var heldige som kunne gjøre det. Hvis det hadde vært i dag, så er alkoholsalget en såpass viktig del av inntjeningen vår at vi trenger det, men på det tidspunktet da vi var helt ferske og hadde litt oppstartskapital, så var vi ikke like avhengige av det. (Trym)

Altså synes både arrangørene og musikerne å oppleve forvirring med restriksjonen i begynnelsen. For de kommersielle arrangørene er det færre som blir satt i jobb grunnet permittering, men disse får mer ansvar da det er flere regler å følge. Retningslinjene oppleves som vage og i enkelte tilfeller meningsløse, slik som med regelen om at alkohol i en periode kun skulle konsumeres sammen med mat. Spiseplikten skapte etter

informantenes mening mye unødvendig ekstra arbeid og sløste bort ressurser. Trym var den eneste informanten som unnvæerte salg av alkohol i denne perioden.

Meterregelen gjør det umulig for de mellomstore og små scenene å nå opp til kapasitetsbegrensningen på 200 gjester. De store scene klarer å fylle ut kapasitetsbegrensningen. Enkelte arrangører kjøper inn ekstra bord og stoler eller bygger oppsett selv for å kunne ta imot kohorter. Andre informanter meddeler også å ha hatt utendørsområder å benytte seg av.

De strenge hygienetiltakene og regelen om en meter avstand gjør at ansatte får nytt arbeid som smittevernvakter på arbeidsplassen sin. I Sebastian sitt tilfelle opprettes det nye arbeidsgrupper for å håndtere smittevern på konserter. Enkelte informanter gir uttrykk for å oppleve det som ukomfortabelt å stå i en rolle som smittevernvakt også spesielt fordi reglene ofte endret seg.

Det frivilligdrevende konsertstedet til Sebastian opplever å miste gjester i sin kundegruppe da de konkurrerer mot de uoffisielle og uregulerte hjemmefestene som tar sted.

Musiker Oda oppgir å føle at restriksjonene viser en manglende tillit ovenfra og ned og opplever restriksjonene som et inngrep. De fleste arrangørene og musikerne viser likevel sympati for vanskeligheten med å skulle skape restriksjoner som rammer hele kulturlivet jevnt.

5.3 Den praktiske håndteringen av restriksjonene

Etter hvert utover 2020 og inn i 2021, har vekslende restriksjoner blitt en del av arbeidshverdagen til arrangørene og musikerne. Arbeidsprosedyrer er annerledes og informantene har blitt vant med å måtte passe på avstand mellom publikum, sette opp stoler med en meters avstand og desinfisere overflater. Rundt denne tiden har samtlige blitt kompensert og stimuleringsordningen kommer på banen. Henrik forteller at det han opplevde som veldig annerledes i denne tiden var nettopp smittevernet. På hans arbeidsplass hadde de egne regler for hvordan de skulle holde avstand når folk kom inn,

regler for munnbind og desinfisering av hender og andre overflater og fasiliteter i bygget. Han poengterer videre at de i løpet av hele pandemien kun ble kontaktet tre ganger av kommunens smittesporer. I likhet med veldig mange andre aktører måtte de også på et tidspunkt ha matservering. Bestilling skjedde gjennom app. Det å selge mat var det mange som måtte gjøre. Henrik var en av de som var heldige med at de allerede hadde matservering på stedet. Verken Trygve, Erlend eller Sebastian hadde i utgangspunktet arbeidsplasser som var anpasset for dette, men klarte likevel å arbeide seg rundt det. Sebastian sitt konsertsted begynte også etter hvert å sette opp et rutenett foran scenen som gjester kunne stå i, noe som Julian også gjorde ved sitt konsertsted utendørs.

Jeg tror vi først begynte med å sette opp et rutenett fram ved scenen der folk skulle holde seg i en liten boks, men fordi folk er folk så er det helt umulig. Folk kommer alltid til å være venner, folk kommer alltid til å være kjærester og de har lyst til å stå med hverandre så det ble jo vanskelig. Så det vi gjorde i stedet var å sette opp bord og stoler ved scenen og det funka ganske bra. (Sebastian)

På et tidspunkt i løpet av pandemien var det også bare mulighet for noen av informantene å ha ti personer i publikum. Både Julian og Henrik fant da en løsning med å kjøre en slags konsertserie hvor samme artist spilte for ti personer over flere dager. Sebastian sitt konsertsted delte også ved et tilfelle en konsert opp i to dager. Henrik forteller at størrelsen på deres scene gjorde at de kunne gjennomføre arrangementer innen alle steg. Han forteller de ble godt kompenserte, og dette gjorde at de klarte å holde sine medarbeidere i arbeid. Julian som også hadde god plass på sin arbeidsplass for å arrangere, utdyper at de var heldige nok på sitt sted til å ha all kompetanse in-house. De klarte hele tiden å holde sine ansatte i jobb, men mye var likevel tungvint.

På den tiden hadde vi ingen anelse om økonomiske rammer eller støtteordninger. Det var ingenting som var klart. Så styret gikk med på at vi tok en risiko [...]. Så det vi gjorde fra begynnelsen av mai, var at vi begynte å gjøre litt arrangementer når det åpnet opp [...]. Da hadde vi gjort veldig mye digitalt, men det hadde allerede begynt å bli en dupp i interessen for det digitale. Så

besluttet vi da fra 15 juni så skulle vi ha konserter og da var det sånn at alt som var planlagt var kansellert, så vi måtte skape alt nytt program, booke alt på nytt igjen, vi måtte bygge om alle scenene våre både inne og ute. [...]. Jeg tror det var veldig få steder i Norge som hadde det omfanget vi hadde av konserter. (Julian)

Samtidig i en annen del av landet, har Trym mer eller mindre nettopp åpnet sitt nye konsertsted. Der har de også kastet seg rundt for å kunne arrangere mest mulig samtidig som de forholder seg til stramme regler.

[Vi gjennomførte] en stor åpningsfestival eller en kick-off som i kalte det. Med tre dager med 30-35 arrangementer og det var det første vi gjorde. Det første arrangementet vi hadde var med smittevernsreguleringer. Vi hadde aldri den der at «nå må vi omstille oss og legge om driften til korona» [fordi] vi startet der. Den rare omstillingen for oss kom heller når koronaen på en måte tok slutt og reguleringene forsvant og vi måtte begynne å drifte normalt igjen. (Trym)

Både Erlend og Trym forteller at de solgte såkalte bordbilletter under korona. Dette var ment for å lettere organisere kohorter. Trym sin arbeidsplass hadde på dette tidspunktet en kapasitet på femti personer, en fjerdedel av hva maksimalkapasiteten deres egentlig er. Han passet også på at det gikk an å kjøpe enmannsbillett, så ikke kohort-systemet ble diskriminerende for de som ønsket å dra på konsert alene. For å ellers holde hjulene i gang den tiden det var vanskelig å holde arrangementer gående, tilbød også Trym utleie av lokale for eksterne aktører. De hadde også en periode der fritidsaktiviteter for voksne ikke var lov, og da rettet de heller arrangementene mot unge. Trygve forteller at de i 2020 arrangerte «på ren trass» (Trygve). Han beretter at det var noen drypp av støtteordninger, men at det ikke er før vår 2021 at de store stimuleringsordningene endelig kommer på banen. Han poengterer videre at det på det tidspunktet var en rar regel som gjorde at det ble en tidagers frist på ordningen, noe som var til stor frustrasjon for mange arrangører.

Det er en fyr (i en bransjerelatert Facebook-gruppe) som kritiserer Abid Raja og den støtteordningen og alt det der og sier «denne stimuleringsordningen er et

hån mot oss arrangører, det er helt umulig å arrangere noe på 10-dagers varsel», Så da går fanden i meg, så da skal jeg faen meg vise at det er mulig å arrangere noe på 10 dager. Så på 10 dager har jeg booket og hamret inn en søknad på 250 arrangementer og på bakgrunn av de 250 arrangementene som avvikles i juni, juli og august tror jeg, så får jeg 16,4 millioner fra Kulturrådet for denne stimuleringsordningen. Det er jo uhorvelig mye penger i forhold til at vi normalt sett får 500 000 i årlig støtte fra Kulturrådet og så får vi dette liksom. Så da er det bare å aktivisere huset så mye som mulig. (Trygve)

Trygve forteller videre at de ga det samme honoraret til alle artistene som spilte og dermed fungerte som «et mikro-Kulturråd som fordeler pengene videre» (Trygve). I sin ende hadde Morten og bandet måtte vente helt til 15 juni da det først kom beskjed om at man kunne ha turne for 200 personer med en meters avstand. De begynte så å turnere landet med båt.

[Vi fant] ut at dette kan vi ikke gjøre uten noen lokale som har lokalkunnskap og som har en kai. Så vi begynte å skaffe arrangører, sette opp en rute, men avtalen vi gjorde med dem var at vi kommer, vi spiller, vi tar billettinntektene. Selg hva dere vil, tjen hva dere vil og skap merverdi. Gjør andre ting i forbindelse med det. [...]. Så kjøpte vi 200 stoler og jeg tror vi hadde en del bord første året [...]. Så hadde vi bare dialog med de kai-eierne som var de lokale arrangørene på kvadrat og regnet og tenkte [...]. Når vi da kom frem til sted så møtte lokale arrangører og vi hadde med egen lydmann, men også en turnéleder, en person som hadde kontroll på billettlisten, alle kjøperne [...]. [Vi] hoppa på land, gikk alle stolene ut, gikk med målebånd, gjorde alt det der og siden vi ofte var de som hadde absolutt lengst erfaring med å arrangere noe som helst der, så måtte vi drille lokale og ha de som skulle stå i døra, satt opp stolene, snakket med dem om hvordan man skulle gjøre innslipp og fordeling på stoler. (Morten)

Oda hadde også en lignende måte å navigere restriksjonene på. Hun og bandet kjørte van fra nord og nedover i landet. De hadde kontakt med lokale arrangører som satt opp konserter med dem i bakgårder eller andre større uteområder. Hun forteller at det

noen steder ble satt opp stoler og at det var enkelt å be folk holde en meters avstand siden de allerede var vant med det. Restriksjonene var med på å utfordre formatet på konsertene, noe ikke Oda nødvendigvis så på som negativt.

Vi følte at vi virkelig nådde frem fordi det var jo kunstnerisk utfordrende fordi man måtte skape dette rommet for hver konsert. Det var få som visste hvem vi var på forhånd. Det var masse som vokste fra det. (Oda)

Hun forteller også at til tross for strenge regler, fant de også en mulighet til å gjennomføre konserter i både Frankrike og Portugal, hovedsakelig i 2021. Hun er den eneste informanten i denne oppgaven som har oppgitt å ha gjennomført arbeid utenlands i løpet av pandemien.

Oppsummert så fant alle konsertstedene måter å sette opp konserter i praksis. Et par av informantene startet sine egne digitale kanaler i første omgang før de kom over i den fasen hvor de kunne gjennomføre fysiske konserter. Arrangørene fant raskt løsninger for å kunne tilfredsstille kravene som ble lagt på konsertsteder. Det ble innført strenge hygieniske tiltak, det ble innført smittesporing, mat og drikke ble bestilt gjennom app, det ble montert sammen bord for kohorter av ulik størrelse og i enkelte tilfeller ble det satt opp rutenett.

Da stimuleringsordningen kom på banen var dette til stor hjelp for mange. Stimuleringsordningen gjorde det mulig for konsertstedet til Trygve å gjennomføre 250 arrangementer over sommeren 2021. Musiker Morten håndterer vanskelighetene med å få spille live under korona ved å selv turnere med egen båt. Han var i kontakt med lokale arrangører hele veien og ga dem mulighet til å selv gjøre mest mulig ut av arrangementet ved å skape merverdi. Han og Odas alternative måter å turnere på under pandemien ga dem muligheten til å komme ut til mindre områder hvor livemusikk ellers er en sjeldenhet.

Oda opplever det som positivt å få muligheten til å utfordre seg selv på et kunstnerisk nivå ved å måtte gjøre mest mulig ut av de rammene hun har blitt gitt av staten. Også Morten har en positiv erfaring med å få nå ut til et annet publikum enn han er vant med. Ingen av informantene som arbeider for helårsarrangører gir eksplisitt uttrykk for å oppleve det som positivt å skulle forsøke å tilpasse seg retningslinjene, men har likevel stått på for å gjennomføre konsertserier, minifestivaler og andre konsepter og arrangementer for å sysselsette seg selv og holde driften i gang. De har vært fleksible og vist en evne til å tenke utenfor boksen for å dra størst utbytte ut av situasjonen.

5.4 Støtteordningene og arrangørers vurderinger av fordelingen av dem.

Når det gjelder støtteordningene som ble utdelt av Kulturrådet under pandemien, så har informantene uttrykket mye forskjellige følelser rundt dem. Det er hovedsakelig statens kompensasjonsordning og stimuleringsordning som det stilles spørsmål ved, men andre ordninger har også gjort seg gjeldende avhengig av hvilken selskapsform konsertstedene har hatt og hvordan driften deres er satt opp og eventuelt fordelt. Slik statens støtteordninger fungerte, var det først kompensasjonsordningen som kom på banen. Denne kom og ble utdelt i flere runder, før etter hvert stimuleringsordningen også kom. Både kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen har vært til stor hjelp for samtlige og gitt dem mulighet til å arrangere og slippe å nedbemanne da det ble krise. Likevel har verken søkeprosessen for disse eller tildelingene vært spesielt enkle.

I og med at vi har vanlig bardrift i tillegg så fikk vi støtte eller kompensasjon fra næringssetaten [...], men jeg husker ikke konkret. Så kommer kompensasjonsordningen i 2020 for å kompensere for alt som har blitt avlyst, så får vi litt igjen på den, men da er vi allerede så sinnssykt i minus at det går ganske dårlig. Alt ble jo avlyst og gikk på force majeure [...]. (Trygve)

Trygve understreker at det heldigvis underveis var en fin mentalitet mellom arrangører, bookere, management og artister rundt hvordan de løste det økonomiske. Henrik brukte sin vekslende permitteringsgrad til å lese seg opp på de forskjellige

støtteordningene og søke på dem.

Vi søkte alt. Altså i første omgang så var det den kompensasjonsordningen hvor vi ble nedstengt og måtte avlyse, og den ordningen var sånn sett fin og rammet godt for oss, så da ble vi kompensert for at vi måtte være nedstengt. Det er jo konsertdelen hvor vi tapte en masse av penger i og med at vi ikke kunne. Altså den omsetningen vi skulle hatt på mat og drikke, den ble vi jo ikke kompensert. Vi ble kompensert i forhold til at de som var på jobb fikk sine penger og det er selvfølgelig det viktigste. Men vi tapte jo massevis av penger. (Henrik)

For Henrik var det viktig å poengtere at siden konsertstedet hans har holdt på lenge hadde de historiske tall å vise til når de skulle søke på stimuleringsordningen. De kunne enkelt vise til tidligere regnskap, og fikk tildelt stimuleringspenger alt ettersom.

Det at vi har eksistert lenge, så vi hadde historiske tall for hva den riktige avregningen ville være og det var selvfølgelig noe vi skulle sende inn og dokumentere. Og så fikk man utbetalt penger 70%, så man så kunne gi 70% til artist og deres garantihonorar og vi kunne lønne våre folk. Og etterfølgende så skulle man så sende inn regnskap og så fikk man bevilget de siste 30%, som ble delt ut til artist og siste ende til oss. Så det ga oss et lite påslag som gjorde at vår konsertvirksomhet løp med et bittelite pluss både i 2020 og 2021. Men vårt serveringsselskap tapte massevis av penger og kom ut første året med et underskudd på 850 000. (Henrik)

Både Julian og Henrik er likevel positive til hvor mye som ble gjort av offentligheten for å støtte kulturlivet økonomisk under perioden. Han oppsummerer at han føler man i Norge har vært heldigere enn i mange andre land.

For den norske stat har jo hjulpet mer enn Danmark og Sverige har, men man stiller spørsmålsteget om det var nødvendig å ramme oss så hardt. Hadde de ikke rammet oss så hardt så hadde vi også kommet gjennom korona med et helt annet økonomisk resultat og det hadde kostet staten færre penger. (Henrik)

Det var ikke alle arrangører som hadde de samme forutsetningene til å begynne med. Utfallet av støtteordningene har vært svært relatert til selskapsform så vel som hva støtteordningene har basert seg på av eksisterende informasjon og resultat hos hver enkelt arrangør under søkeprosessen. Trym og Sebastian var blant de som falt mellom to stoler. Siden begge går under frivillighetsregisteret, ble det til at andre ordninger måtte dekke dem. Musiker Morten nevner også å føle at han falt mellom de ulike ordningene da hans band var i ferd med å gå fra å være enkeltpersonsforetak til å bli AS.

Vår ordning var den Lotteristiftelsen hadde. Den var litt dårligere på en måte, fordi vi driver jo på samme måte som alle andre AS bare at vi ikke har det profittmotivet som ligger til bunn i AS-formen. Så vi hadde de samme inntektene, vi hadde de samme utgiftene, men så endte vi opp med litt mindre i støtte på grunn av at vi ble sent til Lott-stift. Men den ordningen i seg selv var ganske fin. Det var enklere oversiktlige søknadsskjema og helt greit. [...] Eneste innvendingen jeg har er at på et tidspunkt så kom det en veldig rar regelendring der de begynte å snakke om at de dekket merutgifter, men ikke tapte inntekt, for det gjorde de i starten og så endret de plutselig på det. (Trym)

Da ordningen Trym benyttet seg av begynte å bli strammere, forteller han at de var nødt til å be om full leiepris fra de som ønsket å leie i og med at de ikke fikk den samme støtten lenger. De hadde derfor mindre å rutte med i og med at de fremdeles hadde de samme utgiftene. Trym nevner til slutt at det var dette som var ulempen for dem med å være registrert i frivillighetsregisteret. Sebastian tilføyer om sitt konsertsted:

[Vi fikk] både fra Lotteristiftelsen og den kulturgreia og fikk penger fra begge hold fordi vi kunne vise til gode resultater. Vi hadde regnet oss frem til at med restriksjonene som var, så hadde vi redusert omsetting på ca. 80% i fra før pandemien på grunn av restriksjoner. Altså at vi bare kunne ha 50 stykker inne, at vi måtte slutte å selge alkohol etter klokken 12, ikke kunne slippe inn nye gjester etter klokken 12 og det gjorde at vi fikk medhold i våre søknader. Vi hadde ikke overlevd som utested hvis vi ikke hadde fått de

kompensasjonsordningene, så søknadsdelen var ikke noe problematisk for oss [...]. (Sebastian)

Sebastian bekrefter at støtteordningene har vært av enorm betydning for dem. De fikk støtte både fra Lotteristiftelsen, det lokale universitetet og kommunen, noe som har gjort at de har kunne holde hjulene i gang. Ikke minst fikk de støtte for å utbedre noen rent driftsrelaterte utfordringer, noe som konsertstedet trengte. I mellomtiden er det også de som ikke har hatt den samme positive erfaringen med støtteordningene. Erlend beretter at hans konsertsted mottok kompensasjon for de to første månedene fra lockdown til sommeren kommer. I og med at sommeren innebærer mest festivalaktivitet, skygger oftest helårsarrangørene banen da det for det meste er lite fordelaktig for dem å konkurrere med festivalene. Erlend sin arbeidsplass har som mange andre helårsarrangører hovedsakelig sitt program på høst og vår, en detalj som kom til å være utslagsgivende da de søkte om støtte.

Vi hadde jo avlyst stort sett alt som skulle være i den perioden uansett så da vi søkte kompensasjon for inntektene der, så fikk vi avslag fordi at i regnskapsårene 2017-2019 er en periode hvor vi går i minus i sommerhalvåret [...]. Vi tjener penger på høsten, vinteren og vår og så er det rolig på sommeren [...]. Jeg husker at det følte som et stort slag i trynet å bare bli avvist på den måten, sånn «Å, dere er en bedrift som ikke er nyttig for noe. Det dere driver på med er ikke seriøst eller alvorlig nok». (Erlend)

Videre utdyper Erlend at selv om ordningene ble satt opp av regjeringen gjennom Kulturrådet, så ble «alle søknader som hadde søknadsbeløp over 1 million automatisk behandlet av [...] PVC, som er et revisjonsselskap», hevder han. Siden konsertstedet hans fikk avslag på søknad om kompensasjon for perioden de søkte, forteller Erlend at de var nødt til å ta opp lån for å kunne beholde han selv og daglig leder i lovlig 20%, for å så sitte og fortsette med å utsette og avlyse arrangementer. Han oppsummerer det kort: «så vi tok opp lån for å tape penger» (Erlend). Videre utbroderer Erlend hva han syntes om støtteordningene:

Det føles jo helt sjukt urettferdig. Det opplevdes som at de støtteordningene var lagd av en [...] høyreregjering. Det virket som den var lagd for næringsliv, ikke for kulturarrangører. Det var det som var baktanken da ordningen ble laget. [...] De var lagd med beste mening, men de forsto ikke hvem de lagde ordningene for. Da ble det til at de selskapene som hadde en sånn type selskapsstruktur som kan minne om tradisjonelt næringsliv, som jo er store multiinternasjonale promoteringsselskaper, [er] rigga på en måte at «vår økonomi ser sånn her ut, fremtidig potensiell omsetting ser sånn her ut». Og så har de selvfølgelig råd til å betale jurister med spesialkompetanse innenfor økonomi eller statlige økonomiske retningslinjer og det hadde de gjort! (Erlend)

Erlend sidestiller sin situasjon som helårsarrangør med de som jobbet for store promotører. Han peker på hvordan ulike finansielle forutsetninger gjorde at noen hadde et annet grunnlag for å nytte seg av støtteordningene.

Jeg hadde jo venner som jobbet i [de] selskapene. Jeg vet jo at de sa «nei vi heiv alle juristene og alle økonomene våre på det her» og de forsto jo ordningene mye bedre enn vi gjorde. Vi hadde jo kunne søkt på samme måten, men vi gjorde det ikke fordi vi tenkte at det ikke var den riktige måten å gjøre det på. Så de endte opp med å få så mye penger at ingen av vennene mine som jobber i de selskapene ble permittert. De var i 100% lønn i hele pandemien. Det følte ekstremt urettferdig. [...]. Man følte virkelig sin plass i klassesamfunnet. (Erlend)

Flere av informantene virker å ha kjent på en ubalanse når det kom til hvordan søknadene for de forskjellige ordningene ble håndtert og hvordan de ble fordelt. Selv om Julian sin arbeidsplass ikke ble rammet slik som Erlend sin, så peker også han på skjevfordelingene som Erlend trekker frem.

Det har nok vært med på å forsterke en del forskjeller som allerede har vært. Noen aktører som har hatt god økonomi har forsterket det, og andre som ikke har hatt det ja... Det har slått veldig ulikt ut. Det har vært litt ulik praksis i hvor mye penger man har betalt videre til leverandører osv. (Julian)

Videre gir han imidlertid uttrykk for at han har forståelse for at de rammet skjevt i den forstand at ordningene måtte settes sammen og være operative på veldig kort tid. Han trekker også frem at han følte at stimuleringsordningen var et bedre initiativ enn kompensasjonsordningen. Dette i den forstand at han opplevde det som passivt og meningsløst å motta penger for arrangementer som aldri tok sted. Den manglende oppfølgingen av hvordan forskjellige aktører fordelte støtten videre til leverandører og andre freelancere er også noe både Henrik og Erlend peker på. Henrik minnes at «det var mange underveis som gikk det veldig tungt. Bår lyd/lysteknikere, mange av dem var freelancere og det vil si at de ikke ble dekket av noen ordning [...]» (Henrik). Et navn som ofte ble nevnt av samtlige informanter var artist Kurt Nilsen. Veldig ofte ble han nevnt for å trekke frem hvor enormt store forskjeller det var i summene som ble utdelt til de ulike kulturarrangørene. Både Erlend, Trygve og Oda kritiserer det enorme beløpet som gikk til Kurt Nilsen og det de selv mener var en relativt liten produksjon i forhold til omfanget av det arbeidet veldig mange andre aktører forsøkte å gjennomføre under pandemiårene.

Det er jo sånn med alle krisesituasjoner [at det] dukker opp kakkelakker som skal dra nytte av ting. [...]. Klart store produksjoner har store kostnader og det, fordi alt er større, det er flere folk, det forstår jeg godt. [...]. Jeg sitter ikke her og er bitter på noe for jeg har jo ikke søkt på noe. [...]. Jeg ser ting i en mye større helhet så det er uforståelig for meg faktisk at noen ikke klarer å se hva de tar av potten bidrar for et helt miljø da. (Oda)

Annet enn at noen av ordningene virket å ramme skjevt, virker også selve søknadsprosessen og en del av de andre prosessene og omstendighetene rundt støtteordningene å ha opplevdes som vanskelige og unødvendig kompliserte for informantene. Oda nevner blant annet at slik kompensasjonsordningen fungerte, følte hun til slutt at det var meningsløst å skulle booke show bare for å få det avlyst. Etter at hun og bandet hennes tok et steg til siden med booking under korona, så nevner hun å føle at de nå etter gjenåpningen har falt bakerst i køen (Oda). Videre forteller Julian at han fikk inntrykk av at enkelte aktører ikke turte å gjennomføre arrangementer før de

hadde fått svar på søknadene sine. Dette hadde å gjøre med at samtlige hadde blitt vant med å få avslag, noe som skapte høy uforutsigbarhet.

Det som har kommet frem i dette kapittelet er at støtteordningene som ble lansert for å bistå kulturlivet har vært svært omdiskuterte, men har i det store og hele bidratt til å hjelpe de som mottok dem. Arrangører som mottok tilstrekkelig støtte, har sluppet å permittere ansatte og har kunne holde arrangementene sine i gang under pandemien. Oppbyggingen og strukturen rundt støtteordningene er det som har forvirret arrangørene og de arrangerende musikerne mest. Informantene har også en del meninger om hvordan støtten ble fordelt. Enkelte har ved hjelp av støtten fått sitte igjen med et lite overskudd, mens for andre har støtten mer eller mindre balansert seg i forhold til konsertstedenes tap. Generelt sett virker informantene å være mye mer positivt innstilt til stimuleringsordningen enn kompensasjonsordningen, som opplevdes som mindre hensynsfull og kronglete å søke på.

Selskapsformen som konsertsteder er etablert som har virket å være utslagsgivende når det gjelder økonomisk støtte. De konsertstedene som er etablert som frivillige organisasjoner hevder å ha mottatt mindre støtte enn de som hadde AS-form, da de måtte benytte seg av Lott-stift som ga mindre i støtte.

Alle informantene mottok økonomisk støtte i en form eller en annen, men en informant fikk avslag på grunn av manglende positivt regnskap fra tidligere år. Mangelen på støtte i denne perioden har virket å gjøre et svært negativt inntrykk på informanten og har for denne informanten understreket en manglende forståelse hos myndighetene rundt hvordan konsertvirksomhet er organisert og strukturert.

Flere informanter trekker også frem at det ikke har vært tilstrekkelig oppfølging fra myndighetene når det gjelder å forsikre at midlene når frem til underleverandører og frilansere i kulturlivet. Informantene hevder at denne mangelen på oppfølging har bidratt til en skjevfordeling i støtte i tillegg til at den i større eller mindre grad indirekte har bidratt til kompetanseflukt spesielt blant lyd/lysteknikere. Informantene viser i det hele tatt sterke moralske holdninger rundt utdelingen av støtte under pandemien.

Mangelen på trygghet og forutsigbarhet i støtte har gjort at enkelte informanter har hatt problemer med å kunne planlegge program og konserter på langsikt. Denne uforutsigbarheten har gjort at planer for konserter og andre arrangement har blitt endret på kortere varsel enn hva en del av informantene virker å ha vært komfortable med i utgangspunktet.

Informantene gir for det meste uttrykk for at de er tilfredse med støtteordningene og at det meste av frustrasjon de har som er rettet mot myndighetenes håndtering av koronasituasjonen er rettet mot restriksjonene.

5.5 Publikums deltakelse og opplevelse

En viktig del av å arrangere konserter er å skape en god opplevelse for et publikum. Dynamikken og forholdet mellom publikum, artist og arrangør ble utfordret under pandemien. I den anledning har informantene gjort seg tanker og observasjoner rundt hvem som kom på konsertene og hvordan de opplevde dem. Trygve opplevde at en del personer kom på mange av konsertene som ble avholdt under pandemien, men en god del av publikummet forsvant også. Han mistenker at mye av grunnen til dette er fordi samtlige har og kan ha hatt underliggende sykdommer eller familie eller andre relasjoner til mennesker i risikogrupperne. Han forteller at av de som kom så var det «mange du merket på at det var et genuint savn og at det var noe de hadde manglet i livet sitt» (Trygve). Det samme savnet merket også Julian og Henrik på sine arbeidsplasser.

Jeg tror for de som kom så var det et kjærkommet avbrekk fra en hverdag hvor noen var permitterte og noen var overhodet ikke berørt. [...]. Vi kommer ut og koser oss sammen med andre mennesker, Noen følte det helt klart var merkelig å gå på rockekonsert som vanligvis har vært stående og med masse energi og nå skulle man sitte ned på konsert. [...]. Så var det dem som valgte å [ikke gidde] gå på konsert. [Man skulle] i stedet for å stå tett samlet og ha et fellesskap, en skapende opplevelse, så satt du ned med en meter mellom på stol. Jeg opplevde

også [...] i og med at det er min jobb å kunne se at det var en veldig annerledes stemning enn det som vanligvis var. (Henrik)

Andre informanter har virker også å føle det som fremmedgjørende og skulle sitte på en energifyllt konsert. Erlend påpeker at noen konserter også er gode sittekonserter, men at sjanger utvilsomt er utslagsgivende når det kommer til hvor vidt sitte-formatet passet inn. Han opplevde også at det tilsynelatende var like stor interesse for små som store artister.

Vi gjorde jo veldig mye forskjellig og absolutt alle arrangementer var utsolgt [...]. Så interessen var der, jeg tror at mange oppleve en større lengsel etter å gå å se livemusikk enn det jeg gjorde i løpet av pandemitiden. (Erlend)

Informantene la også under pandemien merke til at det var forskjeller i alderen på de som kom på arrangementene og hvordan aldersgruppen vanligvis ville vært på et lignende arrangement. Både Trym, Henrik og Trygve så at de eldre kundegruppene forsvant. «Det var 30-40-åringene som fortsatt kom på konsert. Det eldre publikum ble borte. Den yngste del av publikum ble kanskje også borte [...]» (Henrik). Erlend merket på sitt arbeidssted at de fleste var mellom 18 og 35 år av de som kom. Han mener dette kan ha noe å gjøre med sjanger å gjøre siden de under pandemien prioriterte «de artistene som ikke nødvendigvis hadde de feite utbetalingene fra TONO eller royalties fra innspilt musikk, som er mer avhengige av liveinntekter» (Erlend). På Julian sitt konsertsted så virket det derimot ikke som om det var noen bestemt aldersgruppe som kom. Han trekker heller frem at de som kom var de mer rent musikkinteresserte. Sebastian i sin ende, meddeler at han så at de konsertene folk kom på hos dem, hadde veldig mye å gjøre med sjanger.

Det vi så var at når vi avholdte metallkonserter, da var det bedre oppmøte enn på typiske indie-konserter eller pop eller hip hop. Så det trofaste publikumet [vårt], de var trofaste under pandemien og. (Sebastian)

Sebastian beskriver videre at han opplevde gjennom samtaler med de som kom på arrangementene, at de aller fleste gjester kun var glade for å kunne se konserter igjen. De mest negative følelsene publikum hadde, var bestemt mot restriksjonene. For musikere Oda og Morten, var publikumsgruppene noe annerledes. Hvem som kom på konsertene deres, har basert seg veldig på hvor i landet de har dratt og hvor de har opptrådd. Oda forteller at det for det meste var mye barnefamilier og ungdom på hennes konserter da de ofte spilte på lokale ungdomshus. Hun forteller at de også fikk de godt voksne og lokale rockere. En grunn til at de klarte å trekke et eldre publikum enn konsertscenene, kan trolig være fordi bandet hennes reise til flere små lokalsamfunn. I tillegg var konsertene for det aller meste utendørs, noe som kan ha gjort at publikum har følt seg mindre stresset over tanken på smitte. Morten forteller også at det gjerne var et eldre publikum noen av stedene de dro. Morten er dessuten i den unike situasjonen at han turnerer med båt og dermed ofte besøkte mindre plasser. Dette ble en sjelden mulighet for de lokale, noe som gjorde at det var lett å selge billetter. Videre gir enkelte informanter uttrykk for et misforhold mellom arrangør og publikum. På grunn av manglende tilbakemelding rundt smittevernreglene, har enkelte arrangører valgt å tolke disse lettere, mens andre arrangører har tatt dem mer bokstavelig.

Det var mye vanskelige vurderinger å gjøre underveis med sånne små situasjoner som oppsto som regelverket ikke var tydelige på. Det vi gjorde var at vi la oss veldig strengt. Og egentlig i lange perioder var vi strengere enn de lokale forskriftene ofte krevde, bare fordi vi ikke ville ta noen sjanse. (Trym)

Trym utdyper videre at han mener de fleste i publikum trivdes godt og var glade for at det var strengt i og med at de neppe ville risikere å ta med seg smitte hjem til personer som var i risikogrupper. Likevel var det å være nøye med restriksjonene ikke noe alle i publikum var like fornøyde med ifølge informantene. Sebastian ble oppmerksom på at det var blandet stemning hos publikum. Noen hadde det enklere å følge reglene, mens andre strittet veldig imot og oppførte seg vanskelig ovenfor de frivillige som jobbet. Trygve nevner det samme.

Man merket det var veldig mange som overhodet ikke hadde noe respekt ovenfor pandemien. Mange ga fullstendig faen, mens vi som arbeidet med kultur var veldig regelryttere og måtte jo gå og kjefta på folk hele tiden. (Trygve)

Selv om mange av informantene nevner å ha drevet strengere enn det som nødvendigvis sto i restriksjonene, nevner også mange å ha lite til ingen smitte hos seg under pandemien. Informantene gir for det meste uttrykk for at dersom det ble oppdaget smitte, var de raskt i gang med å ta tak i dette og få ut informasjon til de som hadde vært til stede. Til slutt var det to informanter som også hadde en interessant opplevelse med publikums deltakelse. Både Sebastian og Trygve opplevde at enkelte konserter var mer populære enn andre under pandemien. De nevner begge at rocke- og metalkonserter virket å ha større oppmøte enn en del andre sjangre under pandemien.

Ta gjerne litt mer nisjesjangre som jazz og metal, så er det i mye større grad en livsstiltilnærming til det. At det er der konsertene er plattformene for sosialisering og egendefinering. Det var mange som mistet det under pandemien og at de merket at de rett og slett bare ble ensomme fordi det var hele sosialiseringsplattormen. (Trygve)

Det som har blitt observert i dette delkapittelet er at samtlige informanter opplevde en endring i hvem som kom på konsertene deres under pandemien. For helårsarrangørene var den største endringen i alderen på de som kom på konsertene. De opplever for det meste at en del av det eldre publikummet forsvant, trolig på grunn av frykt for smitte. For studentarrangøren Sebastian gikk endringen mest ut på at de som kom på konsertene deres var generelt spesielt musikkinteresserte. Musikere Oda og Morten erfarte spille for en annen publikumsgruppe enn de var vant med. Dette fordi de hovedsakelig reiste mellom tettsteder hvor de hovedsakelig spilte for eldre, familier og også ungdom.

Trygve funderer at savnet etter konserter kan ha vært spesielt stort for de i publikum som har mye av sin personlige identitet tilknyttet til visse sjangre. Dette er spesielt fordi

konsserter er deres primærplattform for sosialisering blant likesinnede.

Flere informanter beretter også å ha følt et misforhold mellom publikum og artist. De refererer til mangelen på en energiutveksling som ikke var tilstedeværende i og med at publikum hovedsakelig måtte sitte stille.

Noen informanter kan berette om gjester som har betedd seg kranglete da de har strittet imot smittevernregler og vist manglende forståelse for disse. Majoriteten av gjester virker likevel å ha vist mye sympati for situasjonen og uttrykket både tilfredshet og takknemlighet ovenfor arrangørene.

5.6 Profesjonalitet og identitetskrise

Et av de aller mest sentrale temaene denne oppgaven undersøker er informantenes egne opplevelser av å forsøke å holde arbeidet sitt i gang under pandemien. Underveis fra lockdown og videre ut 2020 og 2021, går samtlige av informantene gjennom flere innvendige prosesser. Mye er relatert til opplevelser av uforutsigbarhet med restriksjonene og det å føle en slags identitetskrise i yrket. Trygve innleder med å fortelle om noe av uforutsigbarheten han opplevde i starten av pandemien:

Man blir litt passivisert når man blir nektet å jobbe og blir tvunget av staten over på NAV. Så er det den tidshorizonten, du har aldri noe begrep om hva som kommer til å skje. Det er bare ukentlige pressemeldinger fra FHI, statsminister, helseminister og sånne typer ting og egentlig en ganske fraværende kulturfront. (Trygve)

Videre konstaterer han at han har forståelse for at kulturen blir nedprioritert under pandemitid. «Da er det ikke kulturen som er i hovedfokus, så det tar jo veldig lang tid før det skjer noe og det er vanskelig å få informasjon. Så det er en litt rådløs tilstand» (Trygve). En annen del av frustrasjonen går også ut på opplevelsen av å ikke kunne gjennomføre konsertene på den måten man er vant med. Henrik forteller om følelsen av dalende motivasjon i det de gjennomførte konsserter med sittende publikum: «artister får jo en energi fra publikum. Det er en energiutveksling som gjør opplevelsen

bedre og større og det skjedde jo slett ikke under covid» (Henrik). Dette misforholdet mellom artist og publikum, var vanskelig for mange av informantene. For Erlend var situasjonen rundt å ha sittende publikum såpass demotiverende at han ikke dro på en eneste av konsertene de gjennomførte under pandemien.

Jeg er veldig mye på konserter ellers og ofte på ting vi gjør [hos oss], men jeg hadde så ekstremt stor avsmak for alt som hadde med stimuleringskonserter og kompensasjonsordninger [...] og alt det der at bare synet av en sal hvor folk satt med en meter mellom hverandre på stoler, det var sånn det her, det gidder jeg ikke. Jeg blir i så dårlig humør, så jeg var ikke på en eneste stimuleringskonsert av over de sikkert 100 konsertene eller 60 [...]. Jeg var ikke på noen av dem.
(Erlend)

Erlend forteller videre at denne situasjonen gikk såpass inn på han at i en periode vurderte å bytte jobb:

Jeg tenkte vel så vidt jeg kan huske at det føltes veldig useriøst og følte vel i grunn ikke at det jeg holdt på med var jobb. Jeg tror jeg var veldig motløs og jeg gjennomførte på en måte det jeg fikk beskjed om å gjøre, men jeg hadde ikke noe motivasjon til noen ting. Jeg gikk veldig fort til å bare bli sånn «det her vet jeg ikke om jeg gidde å gjøre lenger» [...]. Jeg følte at kulturbransjen og spesielt live-bransjen ble kasta under bussen ganske fort sammenlignet med andre [...]. Det føltes alltid som vi ble først stengt ned og sist til å åpne opp [...]. Hele covid-perioden er bare en stor tåke i hodet mitt. Det er liksom vanskelig å spille ut hva som skjedde når, for jeg ble så vanvittig motløs og deppa av hele greia og fokuserte på alt annet enn jobb egentlig. Så jeg begynte å ta opp fag for å endre yrkesretning [...]. (Erlend)

Opplevelsen av at livebransjen og kulturbransjen ble «kastet under bussen» som Erlend nevner, var det flere som var enige i. Fornemmelsen av at kulturbransjen ble ofret for smittevernet er gjennomgående hos flere informanter. Dette er en fornemmelse som virker å være veldig preget av å oppleve at kulturbransjen stadig blir stengt ned samtidig

som andre deler av samfunnet får være åpent til tross for å ikke nødvendigvis ha en samfunnsnyttig funksjon. Sebastian forteller at han mener kulturbransjen «nesten ble ofra for smittevernets skyld» (Sebastian), noe Henrik også gir uttrykk for. Han mener at det å stenge ned kulturbransjen var enklest å gjøre fordi det fikk staten til å «se ut som de var handlekraftige» (Henrik). Julian utdyper:

Jeg vil fremdeles si at [det at] kulturlivet ble stengt, det var veldig symbolsk. Altså sterk symbolikk i de tiltakene som rammet kulturlivet, som hadde en veldig liten smitteverneeffekt, men ekstremt stor synlighet og ekstremt stor symbolsk effekt. Altså når man kunne være 20 000 folk på IKEA, så det kunne være 100 på konserter eller nede i 20. Det var jo ikke noe sammenheng der [...]. (Julian)

Musikeren Oda hadde i likhet med Julian også en del refleksjoner rundt hvordan store bedrifter ble behandlet samtidig som kulturlivet stengte ned. Hun nevner å oppleve at man ikke «er på lag i samfunnet når det framstår som at politikere ikke har noen slags kjennskap til det å være på konsert eller på kulturarrangement» (Oda). Hun setter også spørsmålsteget ved hvor vidt situasjonen kunne vært annerledes dersom «kulturen [var] mye mer samla» (Oda). Under pandemien endte Oda og mannen hennes opp med å kjøpe et stort hus for å bygge en kunstnerresidens som også skulle kunne brukes til pre-produksjon. Dette var en idé de hadde hatt lenge som ble fremskyndet av pandemien da de avlyste konsertene sine. Samtidig opplyser hun at det å trekke seg ut av turnéplanleggingene også gjorde at de falt ut av loopen. Det vil si at andre arrangementer som har blitt utsatt under pandemien, nå etter pandemien har førsteprioritet hvor hennes band har blitt nødt til å vente på sin tur. En annen utfordring samtlige informanter trekker frem fra denne perioden er mediens vinkling. Mange gir uttrykk for bekymringer rundt hvordan konsertstedene deres eller bandene deres skal komme i nyhetene på grunn av smitteutbrudd på arrangementene deres.

Den første sommeren var som sagt ganske udramatisk. Den andre sommeren ble det litt annerledes fordi vi hadde spilt en plass og dagen etter smalt det at det var covid på den konserten. Da ble vi liksom «corona-båten» i avisene som var ganske frustrerende for dette hadde jo skjedd helga før på denne plassen, så

hadde folk blitt testet i løpet av uka og så hadde de fått svar etter vår konsert. [...] Vi hadde telefonkontakt på timebasis med smittevernoverlegen og vi hadde hatt fire på en konsert hvor det var to som var smitta. Alle ble jo testet da i ettertid. Ingen ble smittet av de som var til stede. Så det var selvfølgelig masse drama i media.

Morten nevner også at en stor utfordring med saker som hadde å gjøre med smitteutbrudd og korona havnet bak «pluss-saker» hos avisene. Hans oppfatning var at det ofte var misvisende titler på saker om smitte som gjorde at folk ble redde for å dra på konsert selv om det ikke nødvendigvis var grunn til det. Oda kommenterer at hun opplevde at medienes vinkling «var helt forferdelige som på en måte dro frem alt det verste og provoserte frem isolasjon» (Oda). Etter hvert som koronapandemien glir inn i året 2021, skjer det stadig endringer i restriksjonene. Erlend forteller at arbeidstilværelsen hans ble noe lettere.

Vi fikk vel åpne i mai da 2021, [og] jeg [var også] tilbake og fikk lønn og jeg fikk lønn [fra festivalen jeg jobber for], så da hadde jeg plutselig inntekt igjen. Da var det ikke de jævla dagpengesøknadene som jeg hadde sittet med og sånn midlertidig kompensasjonsordning for selvstendig næringsdrivende-kjøret jeg måtte gjennom. Så det følte som at ting var lettere. Jeg husker den der given som var hos folk som drivende for å komme seg ut av alt igjen. For jeg trengte å bli dratt ut av gjørmehullet jeg hadde vært oppi. (Erlend)

Det skjer gradvis at det kommer lettelse inn i året 2021 og for mange av informantene begynner nå ting å falle mer på plass igjen, eller så har de i det minste fått såpass kontroll på de nye rutinene sine at arbeidshverdagen virker å ha noe mer flyt. Derfor blir det for enkelte både tungt og skuffende når den omtalte omikronvarianten kommer på banen og forårsaker nye innskrenkninger. Mange har i denne perioden begynt å planlegge en del konserter da det virker som det har blitt mindre trykk, noe som også er i tråd med at stadig flere har blitt vaksinert.

Da hadde vi jo endelig tenkt at «nå er vi safe igjen», men siden nedstengingen kom såpass sent, det var vel 6. november, og vi får beskjed om å holde stengt til 6. desember. Da var semesteret praktisk talt ferdig for vår del, det var ikke et så stort problem, men den nedstengingen kom jo som et sjokk [...]. Nå må vi plutselig begynne å avlyse konserter vi har satt opp. For i november og desember hadde vi satt opp 6 konserter som alle måtte bli avlyst og alle fikk pengene tilbake. [...] Den nedstengingen stoppet oss faktisk fra å ha en del kule og etterlengta konserter. (Sebastian)

For å oppsummere dette delkapitlet virker det som at samtlige informanter opplever å føle seg passivisert og distansert fra sitt eget arbeid. Det gis uttrykk for et opplevd tap av mening i egen arbeidstilværelse. For enkelte arrangører har koronasituasjonen vært såpass inngripende at det har hatt en stor innflytelse på deres tilfredshet i arrangøryrket. I enkelte tilfeller presset koronasituasjonen arrangører og musikere til å revurdere arbeidssituasjonen sin. Enkelte gir uttrykk for å ville skifte jobb, mens andre prioriterte andre prosjekter som ikke var arrangørrelaterte.

Enkelte informanter artikulere en opplevelse av at myndighetene gjorde kulturlivet til et såkalt «symbolsk offer». Informantene foreslår at det var det letteste å gjøre for myndighetene for å gjøre handlingene sine synlige under pandemitiden. De uttrykker et manglende samsvar mellom de retningslinjene som ble pålagt kulturlivet og de retningslinjene og unntakene som ble gjort for butikker, andre kommersielle bedrifter og bedrifter som i større grad drives av direkte kjøp og salg.

Enkelte informanter oppgir også å ha vært misfornøyde med mediernes rolle under koronasituasjonen. De mener at mediene dro frem det verste og bidro til å spre unødvendig frykt. De trekker også frem problematikken med at viktige saker som hadde å gjøre med korona, konserter og smitteutbrudd havnet bak pluss-saker i avisene.

Informantene oppgir å oppleve at arbeidstilværelsen letter noe etter hvert i løpet av 2021 når situasjonen har stabilisert seg litt mer i tillegg til at stimuleringsordningen også bidrar til økt aktivitet. I tillegg er det flere og flere som vaksineres i 2021. Det kommer

et dupp i aktiviteten når omikron og deltavarianten bidrar til innstramminger i restriksjonene.

5.7 Pandemiens konsekvenser i arrangørfeltet

Utover den effekten koronapandemien har hatt på informantenes egen yrkesstolthet, så har den også båret med seg andre uforutsette konsekvenser. Erlend nevner innledningsvis at det virker som i internasjonal turnévirkosomhet at «terskelen for å gjøre endringer på ting som har vært fastsatt, oppleves som veldig mye lavere» (Erlend). Det han peker på her er at det før pandemien skulle mye mer til for at de eller et management avlyste eller flyttet på en konsert. Denne fleksibiliteten har for han vært både en god og en dårlig ting. Ved siden av dette, peker også Erlend på oppblomstringen av uoffisielle konsertsteder som en slags konsekvens av de strenge restriksjonene. Han forteller om arrangementene han selv dro på rundt sommer 2021:

Jeg drar på enkelte steder på byen hvor folk gir faen i alt som har med restriksjoner å gjøre. Jeg var på [Uoffisielt utested/samlingssted], der var det ikke snakk om at det skulle være bordservering og sånt, så der var det dansegulv og det følte veldig befriende. Jeg hadde ikke vært på noen av de skogsravene som hadde blitt arrangert. Det var jo ekstrem oppblomstring i det. (Erlend)

Videre utdyper Erlend at en konsekvens av pandemien som han ser på sin arbeidsplass, er at mengden leieavtaler har gått ned og mengden konserter de arrangerer helt selv har gått opp. Han forklarer dette som et resultat av at store internasjonale promotører ikke selv ønsker å ta like stor risiko som før, dermed har de færre internasjonale artister enn de hadde før. Dette kommer også av økte priser i samfunnet ellers som gjør det dyrere med transport, kost og losji. Dette er noe som Erlend nevner har påvirket konsertstedet deres veldig, da de ser at det er færre promotører som virker å ha interesse for klubbscenene. Erlend mener dessuten at arbeidet hans fortsatt i dag påvirkes av korona da de fremdeles har konserter som blir utsatt og avlyst på grunn av pandemien. Sebastian oppgir også å ha opplevd noen spesielle effekter av koronapandemien. På en side har de som var frivillige under pandemien fått et sterkt bånd til hverandre, noe Sebastian har opplevd som veldig positivt. På den andre siden

så har de problemer med å få nye frivillige til å arbeide lenger enn ett eller to semestre. Ytterligere bemerker han at det har vært vanskelig å få gjester tilbake:

Det vi ser med ettervirkningene av korona er enkelt og greit at en katastrofe kommer sjeldent alene sant? Vi tapte masse i billettsalg og vi gikk glipp av nesten to kull av studenter som ikke hadde fadderfest [hos oss] og det legger vi merke til. Det er folk som tar bachelor [i byen] uten å vite om at [vi] eksisterer en gang. (Sebastian)

Han nevner også at andre hendelser som har tatt sted i samfunnet under samme tid har vært med på å gjøre at billettsalgene ikke har tatt seg opp. Han referer blant annet til en «sterk reduksjon i kjøpekraft det siste året» (Sebastian). Trym nevner også dårlig råd og økte strømpriser som en bidragende effekt på den manglende kjøpekraften hos publikum, likevel virker ting å gå bedre på arbeidsplassen hans. Også Henrik opplever i motsetning til en del av de andre informantene at forretningen er på vei til å ta seg opp. Han er en av få som uttrykker at hans konsertsted er på vei opp til det nivået de hadde med antall solgte billetter som før pandemien. Ytterst få informanter hevder å være tilbake der de var før pandemien. Morten på sin side, mener manglende betalingsvillige kan være relatert til at publikum har blitt vant med at arrangementer utsettes. Dermed virker flere av informantene å oppleve i dag at de selger lite på forhåndssalg og mer i døra, noe som bidrar til noe økonomisk usikkerhet for arrangørene.

Jeg vet at veldig mange i kulturnæringen hater begrepet kulturnæring fordi det er kultur. Og skillet mellom hva som er kultur og hva som er næring. Men vi er helt avhengige av at de som sitter på pengesekken skjønner at det er næring. [At de] skjønner at det er milliardomsetning i Norge som blir borte over natta [...]. Det er mange ledd ut ifra kunstneren som plutselig står uten [jobb]. (Morten)

Morten trekker dessuten frem konsertvirksomhetens ringvirkninger. Han forklarer at de gangene de turnerer til større steder så påvirker også dette økonomien til hoteller og restauranter som tjener på kulturnæring. Ytterligere er det en helt bestemt konsekvent

som samtlige informanter trekker frem. Både Trym, Julian og Morten understreker at kompetanseflukt har vært et enormt problem.

Noe som bekymret oss allerede under pandemien og som bekymrer oss minst like mye nå, er leverandørene våre. De er jo lydfolk. De som driver med leveranse av lyd, som vi så ganske fort skaffet se andre jobber og svi så noen av de store leverandørene i Norge gikk konkurs. Det var også for oss grunn til å gjøre noe. Om ikke noe mer enn en person, så kunne vi aktivisere en person som kunne tjene penger de somrene vi gjorde det. Så det der er en senkonsekvens som alle kjenner på nå. [...]. Å skaffe noen til å levere anlegg og til å levere lyd nå er supervanskelig i forhold til før pandemien. (Morten)

En annen konsekvens som blir nevnt er mangelen på frivillige. Julian opplyser om at han har hørt nyhetsaker om studentarrangører som mangler frivillige. Han trekker frem at reguleringene allerede har vært vanskelig for de som er ansatt som arrangører og at det derfor måtte være en spesielt stor utfordring for de frivillige. Han hevder at «noe mer kommersielt vil nok klare seg veldig fint, men mye av studentkultur og frivillighet er mye vanskeligere nå enn det var før» (Julian). Trym på sin side forteller at en merkelig etterdønning av pandemien for han har vært at han har blitt nødt til å bli vant med å arrangere uten smittevernreguleringer. Han nevner at det ble en læringsprosess for dem å skulle arrangere uten reguleringer. Det å bemanne rett ble også vanskelig i og med at de opplevde at de ikke kunne si hvor mange som ville komme på et arrangement. Dette igjen fordi færre gjester kjøper billetter på forhånd enn før pandemien. Utenom dette, beretter Erlend at det virker som om en del av aktørene innen live-bransjen har endret businessmodell. Han forteller at de store promoteringsselskapene i stor grad har endret modellen fra å bygge opp en artist fra mindre til større scene til å endre fullstendig hvordan de booker artister.

[Promotører] har «tweaka» bedriftsmodellen sin fra å være det til å kjøpe opp eller starte masse festivaler for det er så mye mer penger å betale til artistene ved å sette opp festivaler. Og internasjonal agentvirksomhet på et sånt

kommersielt nivå handler kun om penger og relasjoner. Så de setter opp mindre klubbshow og mye mer festivalshow. (Erlend)

I senhøst 2022, når informantene til denne oppgaven har blitt intervjuet, så har det gått nesten ti måneder siden alle restriksjonene på kulturlivet ble hevet. Informantene har på dette tidspunktet få se utviklingen som har tatt sted på deres egne arbeidsplasser og har gjort seg tanker utfra det. Informantene virker å ha veldig forskjellige opplevelser av hvordan de selv ligger an. Julian forteller at han merker at måten han og hans kolleger har løst problemer under pandemien har vært med på å endre måten han og hans kolleger tenker om arbeidet deres.

Jeg tenker det å skulle gjøre endringer over både så lang tid og leve i usikkerhet, at å være endringsvillig og skape nye konsepter og nye løsninger for å tilpasse seg er ekstremt lærerikt og noe jeg tror vi tar med oss sånn vi jobber nå. Vi jobber annerledes enn vi gjorde før. Og så tenker jeg mer overordnet driftskulturmessig at vi har endret oss. Og så er det mye av den utforskningen i forhold til konsepter, formater og løsninger fysisk og kunstnerisk som vi tar med oss videre. (Julian)

Julian tror likevel at den kommende våren vil bli hardere enn de hadde håpet. Dette spesielt siden man ikke har de ekstra subsidiene som man fikk under pandemien som ga arrangører og artister en ekstra trygghet.

Det er klart at økonomisk sett så er det veldig mange som ikke har mulighet til å ta den risikoen som de kunne ta i fjor. [...] Og alle ekstramidlene er vekke nå, [...] så jeg tror det kommer til å vare en stund [...]. Det å stenge kulturlivet så mange ganger, og å ha så strenge restriksjoner, det får langsiktige konsekvenser. Og det ser vi nå i at publikum er ikke tilbake, økonomien er ikke tilbake i kulturlivet og det tror jeg er fordi kulturlivet ble ofret for symbolet. (Julian)

Selv om enkelte av informantene mer eller mindre virker å ha kommet på oversiden av pandemiens konsekvenser, er det ikke alle som virker å være like positive. Musiker Morten nevner videre om artisttilværelsen at de har det tøffere nå enn før.

Vi er jo et band som har drevet godt og har drevet sunt økonomisk, så vi hadde en buffer. Uten den bufferen hadde vi sittet med andre jobber nå, for vi tapte sikkert en million, halvannen, i løpet av pandemien. Så vi brukte av egne midler for å holde det gående. Men vi bestemte også at det er dette vi jobber med og vi vil ennå fortsette med det. (Morten)

Han påpeker også at støtteordningene som kom for musikere rammet skjevt fordi tallene de har regnet støtten utfra ikke alltid er riktig. Han nevner at enkelte musikere han har vært med i kontakt med har vært beinharde på nedskrivning for å unngå for mye i skatt. Siden støtte under pandemien i noen tilfeller har blitt regnet ut fra dette, så er det enkelte som har sittet igjen med mindre i støtte enn de reelt sett kunne ha gjort.

Koronapandemien og hvordan denne har blitt håndtert i kulturlivet har vist seg å ha uventede konsekvenser. En konsekvens i arrangørvirksomhet forklares av Erlend som at terskelen for å avlyse og å utsette har blitt lavere. Denne endringen i fleksibilitet forklares som både positiv og negativ i arrangøryrket.

Arrangørene forteller om å ha observert en oppblomstring av private, uregulerte fester, konserter og raves under pandemien. Enkelte informanter opplevde det som at de konkurrerte med disse om gjestenes interesse.

En informant forteller at en annen konsekvens av pandemien har vært at internasjonale promotører virker å ikke ønske å ta like mye risiko som tidligere og har i større grad begynt å endre sin businessstruktur, noe som har bidratt til at de leier seg mindre inn hos helårsarrangører enn før.

Samtlige nevner kompetanseflukt som en betydelig konsekvens av at støtteordningene ikke rammet bra nok. Enkelte informanter hevder dette også skyldes myndighetenes manglende forståelse for hvordan konsertvirksomhet er oppbygget og strukturert.

Også blant publikum virker det som at være lavere villighet til å ta risiko. Informantene meddeler at det er mindre forhåndssalg av billetter og flere som kjøper i døra enn tidligere. Informantene mistenker dette har å gjøre med at publikum har blitt vant med at arrangementer utsettes og avlyses, og ønsker å ikke ta sjansen. Enkelte peker også på strømkrise, økte priser i samfunnet og synkende lavere kjøpekraft som bidragende til dette.

Frivilligheten har også blitt påvirket. Informanter som arbeider med frivillige, opplever at de som har arbeidet sammen under pandemien har et sterkere bånd enn de som har kommet etter. De som har meldt seg som frivillige etter, slutter å være frivillige etter kort tid.

Måten støtteordningene var strukturert og måten man regnet støtte på har vært en stor utfordring for både arrangører og musikere. Musikere som ellers tjener lite og har vært nøye med nedskrivning for å få mindre skatt, fikk mindre støtte ettersom deler av støtten de kunne søke på ble regnet ut fra dette.

5.8 Arrangørene og artistenes råd til myndighetene

I etterkant av pandemien har informantene gjort seg en rekke tanker og refleksjoner rundt hva de skulle ønske at myndighetene hadde gjort annerledes. En ting som samtlige informanter trekker frem, er at det er for lite forståelse hos staten rundt hvordan livebransjen er bygget opp. Henrik, Sebastian og Erlend nevner at de skulle ønske at det hadde vært tettere dialog mellom myndighetene og kulturfeltet da restriksjonene og spesielt støtteordningene ble utformet.

Jeg tror det var høring i Stortinget, men [...] det er jo ikke en kjeft av politikerne som forstår hva vi holder på med. Det er veldig langt fra måten vi driver på med til tradisjonell driftsforståelse. Det er veldig prosjektbasert og veldig basert på

tillit. Det er kanskje vår feil at det ikke er en profesjonalisert bransje, selv om det på mange måter er det og det er store penger i sving. Men det er jo veldig basert på at du kjenner noen som kjenner noen som har tillit til til at du kan gjøre det her på den og den måten. Så jeg vet ikke, kanskje en tettere dialog ville funket? (Erlend)

Julian deler også denne holdningen og understreker at restriksjonene for kulturlivet burde vært mer i tråd med restriksjonene ellers i samfunnet.

Jeg tror det hadde gjort en veldig stor forskjell om kulturlivet ikke hadde blitt behandlet som det var en veldig enkel måte og symbolsk sterk måte å få folk til å forstå alvoret i dette. [...]. Så skulle jeg ønske de hadde lyttet til feltet. Det er helt tydelig at de som driver med smittevern har veldig lite forståelse og kunnskap om hvordan vi jobber og veldig lite villighet til å lytte til hvordan vi jobber. Samme med kulturdepartementet spesielt. Ekstremt lite kunnskap om feltet utenom det institusjonaliserte feltet. Overraskende rett og slett. (Julian)

Trym forteller også om restriksjonene at han hadde stor respekt for avgjørelsene som ble tatt for å holde smitte nede. Likevel uttrykker han fortvilelse rundt at det skjedde innstramminger i restriksjonene i hans by når det var høy smitte andre steder i landet. Videre gir Trym og Morten uttrykk for at de skulle ønske at støtteordningene hadde vært mer treffsikre. De viser begge forståelse for at det var utfordrende å sette disse opp på kort varsel og at det er vanskelig å skulle tilstrekkelig dekke og godtgjøre kulturlivet. Trygve legger også til at han i etterkant av pandemien ble bedt av Kulturdepartementet å bidra til en rapport om økonomi under koronapandemien.

Jeg tror kanskje det har vært en virkelighetstilnærming for Kulturrådet å se hvordan økonomien faktisk er i konsertmiljøet på en måte. At de 500 000 vi får som helårsarrangører fra Kulturrådet på det beste er ganske symbolsk når vi før pandemien og mest sannsynlig i år også utenom et par måneder ligger på rett over 400 arrangementer i året. Så det å få 500 000 fra Kulturrådet er på det beste kanskje 200 spenn per konsert da. (Trygve)

Videre ber han staten ta lærdom av tiden som har gått forbi og uttrykker et ønske om at de er mer transparente i fremtiden om noe lignende skulle oppstå. Trygve og Morten gir imidlertid også uttrykk for sympati for den daværende kulturministeren Abid Raja. De er begge enige om at han fikk langt mer kritikk enn han fortjente i forhold til hvor mye han klarte å gjøre for kulturfeltet.

Fortvilelsen går ikke egentlig for vår del på støtteordningene som kom, der gjorde Raja en bra jobb med å vær såpass synlig at selv finansdepartementet slet med å holde igjen. Og det er klart at man skjønner at kulturdepartementet er et lite departement og det er alltid finansdepartementet som sitter bak der og kanskje av og til er den stygge ulven. (Morten)

Til slutt nevner Oda at hun under pandemien skulle ønske at myndighetene holdt «dialogen med resten av verden» (Oda), når det gjaldt de valgene som ble tatt på kulturfronten. Hun foreslår også at i en lignende fremtidig situasjon, så må også andre former for kapital verdsettes på lik linje med økonomisk kapital.

For å gjengi det som har blitt observert i dette delkapitlet, så meddeler flere informanter at de skulle ønske de kunne vært mer involvert i utarbeidelsen av retningslinjene for kulturlivet. De ønsket at det var flere til stede på disse møtene som hadde kunne forklare kulturlivets oppbygging. Samme gjelder for organiseringen av støtteordningene.

Informantene setter pris på støtteordningene og er fornøyde med hvor kort tid som gikk før de ble satt i spill, men er generelt lite fornøyde med hvordan de var konstruert og hvordan de rammet skjevt.

En informant sammenligner støtteordningene fra pandemien med støtten de vanligvis mottar fra Kulturrådet for å belyse skjevfordeling i støtte ellers utenom pandemitid. Informanten håper at tallene som kommer og har kommet frem i etterkant av

pandemien kan bidra som en øyenåpner for myndighetene og Kulturrådet rundt hvor mye og eventuelt lite deres støtte er med på å dra lasset.

5.9 Arrangørfeltets motstandsdyktighet

Gjennom intervjuene for denne oppgaven har informantenes evne til å effektivt tilpasse seg de krevende omstendighetene. De har alle delt tanker om hvordan de mente de klarte å berge seg under pandemien. Som mange av informantene, nevner Henrik evnen til å tilpasse seg som essensiell.

Det handlet jo om fant vi jo ut av underveis, at det handlet om overlevelse. [...]
Det var mye sparring med kolleger rundt omkring i landet som satt i samme situasjon. Og da man begynte å få kompensasjonsordninger, de ble satt i verk fra regjeringens side via Kulturrådet, de var ikke helt enkle å forstå så da brukte jeg mye tid på å snakke med kolleger for å finne ut av omstilling hele tiden. Å tilpasse seg nye situasjoner var utrolig viktig. (Henrik)

Han nevner også at noe av det positive han tok med seg etter pandemien var at han og kollegene hans har lært å kjenne sin egen bedrift bedre. Henrik nevner også at han følte at han hadde en fordel med sin akademiske bakgrunn med at han allerede var godt vant med å skrive søknader. Utover kompetansen han allerede har, nevner han at han eventuelt kunne hatt fordel av å ha mer juridisk kompetanse. Erlend nevner også i sitt tilfelle å oppleve at livebransjen helhetlig sett har blitt bedre på økonomi under tiden. Trygve og flere nevner ellers å ha blitt gode på krisehåndtering, men fremhever at dette også er noe du må «være ganske vant med i konsertbransjen uansett» (Trygve). Morten bekrefter også dette. Han forteller om sitt tilfelle at hele bandet hans har en typisk do it yourself-bakgrunn hvor de også har erfaring med å sette opp arrangementer. Det å påta seg en ny rolle som selvstendig arrangør var altså ikke et problem for dem. Han beretter følgende om deres turné:

Det var helt åpenbart en genistrek å gjøre det der selv om vi ikke ble rike av det. Så er det utrolig bra å få en følelse av normalitet og gjøre det man gjør til vanlig

altså å spille konserter. I tillegg til at promoverdien av det kan ikke undervurderes. (Morten)

Omstillingsdyktighet har tilsynelatende vist seg å overføres til motstandsdyktighet for de ulike informantene. Dette ses gjennom hvordan de praktisk under pandemien og etter har evnet å tilpasse arbeidsplassen sin for å best mulig. Etter hvert som det blir snakk om en trinnvis gjenåpning av samfunnet, har allerede Erlend begynt å planlegge prosjektene sine.

Mot juni 2021 når ting begynte å lysne litt tror jeg, så hadde man trinnene vi skulle gjennomføre før neste steg i gjenåpningen [...]. Nå får du den lyse delen av året og samtidig ser man en bedring i situasjonen [...]. Euforien som var gjennom den sommeren der, for mange med hvordan det følte når ting skulle gjenåpnes, minnes jeg var ganske inspirerende. Da satt jeg og jobbet med [en festival] [...]. Jeg husker det ganske inspirerende selv om det var en jungel av restriksjoner og vi planla for typ tre ulike festivaler. En på trinn to, en på trinn tre, en på trinn fire. (Erlend)

Selv om informantene virker relativt sikre på sin egen evne til å tilpasse seg, så virker ikke alle informantene å være like enige i hvor vidt kulturlivet er forberedt på å håndtere en lignende krise.

[...] Jeg vil påstå det ikke er alle kulturaktører som har ønsket å omstille seg. Jeg tror det tok lenger tid for noen enn for andre. [...] Det handler mye om ledelse og at man er tydelig på hva man ønsker at man skal oppnå. At vi tok tidlig avgjørelse på at vi ønsker å gjennomføre arrangementer har vært helt avgjørende og at vi hadde en retning. Så lenge det er mulig og lov, så gjør vi det. Og det var veldig mange som ikke tenkte sånn. (Julian)

Julian mener likevel at han tror kulturlivet er mye mer forberedt på å håndtere en lignende situasjon igjen, blant annet fordi de har blitt mer villige til å teste nye løsninger enn de var før. Erlend er i motsetning til Julian mindre optimistisk. Han poengterer at

selv om de har blitt mer fleksible, så har de ingen forutsetning for å si hva som vil skje i fremtiden.

Det er jo ekstremt mange faktorer, du kan jo ha klimakrise som kommer sakte, men sigende, hva vil det bety på sikt? Hvordan må man omstille seg for en klimakrise? (Erlend)

Selv om det er vanskelig å gi uttrykk for hvordan eksterne faktorer kan bidra til å forårsake usikkerhet i arrangørfeltet, er det likevel en del av arrangørenes og musikernes personlige egenskaper som kan trekkes frem for å understreke feltets motstandsdyktighet. Dette går blant annet på deres evne til å tilpasse seg uforutsette og stressende situasjoner i deres alminnelige arbeidsliv. Trygve kommenterer følgende:

Jeg har holdt på med dette ganske lenge. Er det en ting man må ha for å holde på med dette ganske lenge, så er det det å ikke stresse med ting som er hovedfaktoren fordi hvis du tar ting mye innover deg så er det veldig kort vei til utbrenthet og magesår. Så det er det å bare roe ned og tenke at det ikke er så farlig det man driver med, det er bare kultur alt i alt [...]. Det er bare å ikke bekymre seg for mye egentlig. Det merket jeg at det var veldig mange som gjorde med forskjellige booking agenter som var veldig stressa for situasjonen og det er det som er verst med hele kulturbransjen den videreføringen av stress. At «dette må skje nå, dette må skje nå», men det er ikke krise, jeg fikser det og så går det greit. En god måte å ikke stresse på er bare det å planlegge. (Trygve)

Avslutningsvis har alle informantene trukket frem evnen til å omstille seg raskt som essensiell under pandemien. De fleste mener omstillingsevnen var noe de allerede hadde, mens andre mener den har blitt bedre under pandemien.

Enkelte Informanter meddeler å ha styrket sin kompetanse under pandemien. Dette gjelder hovedsakelig deres forhold egen bedrift eller at de har økt sin kunnskap rundt visse elementer i sitt arbeid ellers. Enkelte erfarer å ha blitt bedre på stresshåndtering.

Noen arrangerende musikere har en arbeidsbakgrunn som tilsier at de alt hadde kjennskap til det å skulle initiere og gjennomføre prosjekter på egenhånd. Arrangører med lenger erfaring eller utdanningsbakgrunn har hatt godt utbytte av sin erfaring i søknadsskrivingprosessen under pandemien.

Det er veldig blandede meninger blant informanter rundt hvor vidt kulturlivet er rustet til å håndtere en ny krise. Noen er veldig negative, mens andre mener at det ikke hadde vært et problem i det hele tatt.

6 Diskusjon og oppsummering av hovedfunn

I denne delen av oppgaven vil jeg tolke dataene mine fra empirien. Johannessen et al. forklarer tolking som å «sette noe inn i en større ramme eller sammenheng» (Johannessen et al., 2021, s.152). Her tar jeg utgangspunkt i relevant teori fra området jeg har forsket på og veier det opp mot funnene mine.

6.1 Informantenes opplevelse av nedstengingen i egen arbeidshverdag

Helhetlig sett har alle informantene som ble intervjuet til denne oppgaven opplevd nedstengingen i 2020 som krevende og forvirrende. Alle arrangørene meddelte frustrasjoner rundt å forholde seg til eget yrke og samtlige har også hatt problemer med å innrette seg etter reglene ettersom de ikke hadde mulighet til å avslutte arbeidet sitt momentant. Dette kan trolig spores tilbake til den prosjektorienterte strukturen man finner i arrangøryrket hvor en del av arbeidet som Elstad og De Paoli påpeker, er å organisere flere personer som arbeider innen forskjellige ledd (2014, s.14). Det å få arbeidet nedstengt på den måten virker også å ha bidratt til å styrke en fornemmelse hos informantene om at myndighetene ikke har noe forhold til hvordan kulturaktører arbeider, noe som også Berge, Hylland og Storm har påpekt (2022, s.1). Dette gjenspeiler seg spesielt i hvordan tilstandene gjorde slik at en informant sitt arbeidssted måtte ta opp lån for å kunne holde administrasjonen i lovlig 20% stilling. Det at denne informantens arbeidsplass var nødt til å ta opp lån var et resultat av at mottakere av kompensasjonsordningen over en viss søkesum var nødt til å vise til positivt regnskap i en gitt periode for å motta støtte. Dette kan ha vært en feil i, eller konsekvens av hvordan kravene for støtte var bygget opp som kan ha bidratt til å påvirke arrangørene og deres forhold til støtteordningene. Dette igjen kan potensielt ha bidratt til å støtte opp under Røyseng et al. sine spørsmål rundt hvor vidt velferdsstaten har blitt for markedsorientert og dermed styres for mye av ambisjoner om positive regnskapsresultater (2022, s.3).

Der mange av arrangørene ble nødt til å umiddelbart permittere sine ansatte, så var det tilfellet for ett frivillig sted at de heller var nødt til å hente flere arbeidere inn. Dette

hadde trolig ikke vært like enkelt for et sted med ansatte. De frivillige på dette konsertstedet ble dessuten tatt inn fordi nedstengingen skjedde rett i overgangen da de hadde fått inn et nytt styre. Det at det frivillige konsertstedet hadde ressurser til å ta inn arbeidere for å hjelpe til i overgangen og med å tilpasse seg restriksjonene, setter også lys på vesentlige forskjeller i arbeidsstruktur hos de kommersielle stedene med ansatte og de frivillige stedene. Videre for de arrangerende musikerne virker mye av situasjonen å ha vært lik, men også noe annerledes. Selve nedstengingen opplevdes som krevende for alle, og har innledningsvis bidratt til stor økonomisk usikkerhet for de arrangerende musikerne. For en informant, Oda, så opplevdes likevel nedstengingen også personlig som lettende. Hun er trolig ikke alene om å ha følt dette som musiker. I motsetning til de faste konsertstedene, opererer musikerne i større grad som frilansere, noe som har bidratt til større usikkerhet, men som igjen setter et press på dem om å initiere og planlegge store mengder arbeid selv.

6.2 Informantenes opplevelse av og holdninger rundt restriksjonene

Mye av frustrasjonen hos informantene virker også å være tilknyttet en fornemmelse av at myndighetene ikke virket å ha spesielt mye tiltro til arrangørens evne til å gjennomføre trygge arrangement. Henrik sine utsagn om spillestedets egnethet og arrangørens kompetanse med publikumshåndtering, er i tråd med de økende kravene som stilles til konsertsteders bygg, kvalifiseringer, sertifiseringer, HMS og lignende (Kleppe et al., 2019, s.15). Det kan fremstå som at arrangørene opplever en dobbelthet rundt det at arrangørene for lengst har vært nødt til å oppnå visse krav for sertifisering og at deres kompetanse og evne til å gjennomføre sikre arrangementer ikke blir tatt hensyn til. Frustrasjonen som arrangørene ytrer virker også å være i tråd med det at deres yrke til tross for å ha gjennomgått en ekstensiv profesjonalisering, ikke blir behandlet som kapabelt nok til å selv håndtere en krisesituasjon. Dette gjelder også i den grad arrangører opererer som kulturledere og gjerne har ekstensiv erfaring med å lede og organisere andre kulturaktører for å komme i mål med et prosjekt slik som Elstad og De Paoli foreslår (2014, s.15).

Informantene synes dessuten at restriksjonene er for vage og uklare og blir endret fort, som bidrar til økt stress. Uklarheten har forårsaket ulike tolkninger hos arrangørene og musikerne, som igjen har gjort at de enten har lagt seg strengere eller mindre strenge enn hva de opprinnelige retningslinjene tilsa. Dette kan potensielt sett ha bidratt til økt konkurranse mellom enkelte steder om publikummet. Videre så har tilsynelatende også størrelse på scene og tilgangen på uteområder hatt mye å si for gjennomføring av arrangementer. Det å ha et uteområde kan argumenteres for å ha vært svært profitabelt og fordelaktig gjennom sommeren for de arrangørene som var heldige nok til å ha dette. Spesielt fordi retningslinjene virket å være noe lettere for uteområder enn inneområder. Med det i mente vil jeg spekulere om hvor vidt unntak for visse regler i serveringsbransjen har vært med på å forsterke denne konkurransefølelsen blant arrangørene. For andre virker også de uklare retningslinjene å ha bidratt til å føre til bortsløsing av ressurser. Dette gjelder både økonomisk forstand med de ekstra innkjøpene som ble gjort spesielt med tanke på spiseplikt, så vel som bortsløsing av arbeidskraft.

6.3 Informantenes tilpasningsdyktighet og deres praktiske håndtering av retningslinjene

Alle informantene har på mer eller mindre kreativt vis evnet å tilpasse seg retningslinjene kontinuerlig. De har gjennom intervjuene vist en vilje til å stå på for å kunne gjennomføre arrangementer i alle steg til tross for utfordringer. Helårsarrangørene har vist tilpasningsdyktighet ved å hele tiden tilrettelegge for å kunne ha så mange gjester som lot seg gjøre uten at det gikk på bekostning av smittevern. Både tidligere erfaring med å skulle omstille seg raskt i et prosjektarbeid og det å ha bekjenskaper på tvers av konsertsteder og kulturinstitusjoner virker å ha vært til stor hjelp i å kontinuerlig skulle tolke og tilpasse seg nye regler. Til tross for utfordringer, så virker likevel informantene å ha besittet nok motivasjon til å likevel holde konsertstedene i gang kontinuerlig for å kunne ha gjester. Selv om en del av denne motivasjonen trolig er drevet frem av deres egne moralske verdier, vil jeg også tro at de har opplevd et ansvar for å holde seg selv og sine arbeidskolleger i gang siden det tross alt er vakter, bartendere, billettører, crew og lignende som har veldig praktisk orienterte stillinger som har vært avhengige av konserter for å bli holdt i gang i sitt

arbeid. Videre synes jeg det er verdt å trekke frem elementet kreativitet i måten arrangørene har håndtert restriksjonene. Hvor enkelte har snekret sammen egne bord, så har andre erstattet programmet sitt med helt nye konsepter som å ha lyttestund med felles middag. Under pandemien er det også de som har utforsket digitale plattformer slik som Trygve og Julian.

Det kan ellers virke som at det å ha rammer for avvikling av arrangement har virket noe mer positivt på de arrangerende musikerne da de ikke er knyttet til et fast lokale. Selv om de har hatt utfordringer underveis de og, spesielt med tanke på å få tilstrekkelig støtte for å avvikle, så har retningslinjene tilsynelatende gitt dem en mulighet til å gjennomføre arrangementer på en måte som har gjort at de har fått kontakt med et publikum de ikke nødvendigvis ville hatt kontakt med ellers. En grunn til dette er at de selv har stått for å dra ut å møte publikum der de er, fremfor å belage seg på at publikum skal dra for å se dem. Terskelen kan sånn sett ha vært lavere for å ta del på disse konsertene som er nært hjemme, fremfor å aktivt oppsøke et konsertsted som ligger lenger unna som de vanligvis uansett ikke ville dratt til. Jeg vil også igjen understreke at det å ta kreative steg for å gjennomføre arrangementer innen gitte, relativt trange rammer er et tegn på arrangørers resiliens i den forstand at de er svært løsningsorienterte. Til tross for å synes å oppleve motgang og tap av mening i yrkestilværelsen, har de fleste informantene gjennom sin handlingskraft vist å ha en ivoende evne til å tilpasse seg. Stort sett alle informantene, og spesielt de som har arbeidet med arrangørvirksomhet over lenger tid eller som har arbeidet med konserter eller musikk på en annen måte tidligere, har vist stor omstillingsevne. Dette er også en egenskap som informantene ofte har trukket frem selv under intervjuene. En kan vurdere hvorvidt deres tidligere kompetanse rundt å skulle omstille seg raskt bidro til å gjøre dem mer rustet til å håndtere koronakrisen, eller om også andre faktorer spilte inn.

6.4 Informantenes vurdering av støtteordningene for kulturlivet

Informantene har alle ytret frustrasjon rundt hvordan støtteordningene var strukturert. Dette bør likevel ikke tolkes som misnøye med støtteordningene som helhet.

Informantene gir uttrykk for at de er fornøyde med at det i det hele tatt ble satt opp støtteordninger og på kort varsel, men det er hvordan disse ble satt opp og fordelt og søkeprosessen det gjerne stilles spørsmål ved. Flere informanter virker å anse seg som heldige med å i det hele tatt motta støtte, når dette ikke er tilfellet for mange andre land. Som tidligere nevnt, så er dette et kjennetegn ved den norske velferdsmodellen (Mangset et al., 2008, s.2). Som Berge, Hylland og Storm påpekte, så har det sannsynlig også nærmest vært en forventning at offentligheten skal gripe inn og besørge kulturlivet også under en pandemi (2022, s.14).

Fordi det virker å stilles så bestemte forventninger til myndighetene, så kan det synes at informantene har opplevd det som spesielt sterkt eller urettferdig når de har sett hvordan midlene har blitt fordelt. Det er ikke for å si at de statlige subsidiene som ble utdelt under korona utelukkende og regelrett ble skjevfordelt, men det oppfattes slik av enkelte informanter. Denne holdningen blant arrangørene virker også å stemme overens med det Røyseng et al. kalte for «moral economy» (2022, s.5). Det vil si at det er sterke holdninger blant kulturaktører rundt hvordan støtte fordeles og det er sterke normer blant kulturaktører hvordan en skal bete seg som mottaker av støtte. Konsertfeltet og i det hele tatt musikkfeltet i Norge er tross alt et lite felt hvor veldig mange av de profesjonelle aktørene kjenner til hverandre, noe jeg mistenker er med på å forsterke hele moral economy-perspektivet. Dette fordi det ellers i denne delen av kulturlivet virker å være en sterk norm for solidaritet blant aktørene. Altså oppleves det som nevnt ikke rettferdig eller spesielt solidarisk når enkelte aktører sitter igjen med store deler av subsidiene mens andre som tidligere nevnt, er nødt til å ta opp lån for å fortsette.

Videre er det også informanter som har trukket frem skjevheter i støtten de mottok under pandemien og det de vanligvis får i støtte. En informant mener at den betydelige støtten de mottok under pandemien og hvordan de brukte den for å arrangere og honorere musikere setter lys på hvor lite det beløpet de vanligvis får faktisk bidrar i arrangementen. Dette igjen viser til Haugsevjes observasjon om at det synes å være en «nyliberalistisk vending i kulturpolitikken» (2022, s.16), hvor aktører i kulturlivet i større grad må belage seg på en markedsbasert inntekt utover statlig støtte.

6.5 Publikums deltakelse på konserter under pandemien

Dynamikken mellom musikere og publikum er noe alle informantene virker å være svært opptatt av. Det å klare å innramme en utveksling av energi mellom de som fremfører og de som hører på, virker å oppleves som selve kjernen av arrangøryrket for mange. Da det under pandemien ble lagt føringer for hvordan konserter skulle gjennomføres, synes dette ifølge arrangørene og musikerne og ha hatt en stor påvirkning på den nevnte gjensidige energiutvekslingen. Det å skulle sitte på konsert synes for mange å oppleves som en altfor statisk opplevelse da det blir mer en enveis kommunikasjonsform hvor man som publikum kun sitter som mottaker av et budskap fremfor å samhandle med musikere gjennom bevegelse og uttrykk. Dette samsvarer med Prebensen sin forklaring av en konsert som en samskapende opplevelse hvor en del av arbeidet innebærer å tilrettelegge for publikums deltakelse (2016, s.39).

Pandemien virker dessuten også å ha påvirket forholdet mellom publikum og arrangør på grunn av de nye reglene som ble innført og den nye, nesten paternalistiske rollen som arrangører ble satt inn i på grunn av dem. Med myndighetenes inngrep i kulturlivet, fortøner det seg omtrent som at det skjedde en videreføring av paternalisme i kulturlivet. Mens enkelte i publikum har virket å være mottakelige og hjelpsomme under denne tiden, beretter også informantene om de som strittet imot og dermed forverret situasjonen for arrangørene som allerede opplevde ubehag i sin nylig påtatte rolle.

Utover dette har arrangørene erfart en endring i publikum, en endring som til dels synes å henge igjen fortsatt i dag. Det har blitt merket en endring i alder på de som kommer på konsertene, trolig fordi eldre publikumsgrupper ligger mer i risikozonen enn yngre med tanke på smitte. Noen få informanter har også fått inntrykk at av de som kom på konserter, så var det mest spesielt musikkinteresserte som benyttet seg av tilbudet. Dette stemmer ellers overens med funnene til Myrczik et al. i finsk og dansk kulturbruk under pandemien som viser at de som allerede var engasjerte i kulturlivet før pandemien, var de som savnet tilgang på kultur mest under pandemien (2022, s.16). Det som er interessant med dette er at noen få informanter så at de konsertene som hadde best oppmøte under pandemien var veldig sjangrespesifikke. Sjangrene de opplevde best oppmøte var altså blant annet jazz og metallkonserter. Informantene er

overbevist om at dette har å gjøre med at enkelte personer har mye av sin identitet knyttet til en sjanger og dermed bruker konserter som sosial plattform. Det en kan spørre seg videre da er om disse gruppene av konsertgjengere har hatt det vanskeligere sosialt sett under pandemien eller ikke. Dette samsvarer i og for seg også med Kleppe, Berge og Hjelmbrække sin definisjon av musikk som redskap i hverdagslivet (2019, s.28). Så selv om det å dra på konsert innebar en viss risiko, virker det å ha vært viktig for enkelte grupper konsertgjengere å fortsette å stille opp til og med under pandemien. Dette kunne eventuelt vært grunnlag for annen forskning på pandemien; hvem som dro på konsertene og hva som motiverte dem til å gjøre det.

Videre for de arrangerende musikerne så har publikums deltakelse sett litt annerledes ut. Som jeg nevnte ovenfor så har dette å gjøre med at de ikke har vært tilknyttet en fast scene, men heller dratt ut der folk er. De har altså i større grad vært i kontakt med fastboende på små steder som ikke har det samme omfanget av konserter som det gjerne er i byer. Det interessante med denne måten å turnere på er at i hvert fall en av informantene nevnte at dette potensielt er noe de kunne finne på å gjøre igjen dersom festivalmarkedet skulle tørke ut for dem. Jeg synes det er interessant at disse informantene har evnet å flytte så mye på rammene som restriksjonene førte med seg at de har endt opp med å i det hele tatt redefinere hva en scene er og kan være. Jeg vil se dette som et publikumsutviklingsorientert valg og vil ytterligere påstå at det å tenke på hvordan man på en slik måte kan utvikle sitt kundesegment er en fundamental karakteristikk ved kulturledelse.

6.6 Pandemiens effekt på arrangørenes yrkesidentitet og motivasjon

Alle arrangørene opplever fremdeles konsekvenser av pandemien og ser at de ikke er tilbake der de skal være og uttrykker en form for bekymring for arbeidstilværelsen sin. Selv om enkelte nærmer seg tilbake der de var før pandemien, så virker tiden under tunge reguleringer å ha gjort sterkt inntrykk på arrangørene og de arrangerende musikerne. For noen virker det som at de opplevde at arbeidet deres ble sett på som uviktig og dermed var lett å stenge ned og regulere. Dette igjen kan ha bidratt til at de føler seg utrygge også fremover. Som en av informantene berettet, så var denne

opplevelsen av tap av mening i yrket så sterk at han vurderte å bytte yrke, noe som også Berge, Hylland og Storm har observert i sin forskning (2022, s.15). Som vi har sett i teorien og empirien, så drives arbeidere i kulturlivet ut fra en sterk indre motivasjon (Røyseng, Henningsen & Vinge, 2022, s.2), den samme motivasjonen man gjerne ser hos typiske ildsjeler, som Kleppe, Berge og Hjelmbrække nevner (2019, s.41).

Utgangspunktet for profesjonaliseringen i arrangøryrket rent historisk, er disse såkalte ildsjelene som Kleppe et al. beskriver (ibid.). Selv om det er lett å lovprise arrangører og kulturaktørers tilpasningsevne og motstandsdyktighet, så kan en se tendenser mellom linjene til at dette simpelthen ikke er nok. Motivasjonen dannes også i samspill med samfunnet og slik samfunnet og ikke minst da offentlighetene oppfatter arrangørens yrke. Det jeg mener med dette er at arrangører får bekreftelse for sin yrkesidentitet ved at de har publikum som deltar på deres arrangementer, men ikke nok med det; jeg snakker også om den opplevde bekreftelsen man får fra offentligheten i form av støtte og tilretteleggelse. Dette må trekkes frem i den grad konsertvirksomhet og arrangørvirksomhet er avhengig av denne støtten både for å kunne fasilitere for gjennomføringen av konsertene sine, men også fordi det er en form for anerkjennelse.

6.7 Pandemiens ytterligere konsekvenser i arrangørfeltet og arrangørers råd til myndighetene

Utenom det å påvirke arrangører og musikeres yrkesidentitet, så har også informantene notert seg andre konsekvenser som følge av koronapandemien. Som det blant annet har blitt nevnt av Haugsevje, så er kulturarbeideryrket allerede sårbart på grunn av sin struktur og organisering (2022, s.2). Pandemien kan til dels virke å ha forsterket dette med at den for mange kulturaktører har fungert som insentiv til å gå hardt til verks for å endre sine arbeidsmodeller. For noen har strukturelle endringer i bedriftene sine trolig vært svært fordelaktig, men det synes også for enkelte informanter å ha gått på bekostning av noe annet. I en informant sitt tilfelle har dette betydd at de har færre leieavtaler nå enn de hadde før, en endring som har skjedd da de eksterne promotørene ikke lenger virker å ville ta like mye risiko. Selv om det i dag virker som at internasjonale konserter har tatt seg mer opp, så kan det likevel bli interessant å se hvordan pandemien i denne forstand påvirker internasjonal turnering på sikt.

For de frivillige scenene virker også pandemien fremdeles å ha satt sine avtrykk. Det virker fremdeles å være færre som engasjerer seg frivillig og de som gjør det gjør det kun over en kort tid. For studentscener som hos informantene Sebastian, så det også et problem at pandemien har produsert en generasjon med studenter som ikke benytter seg av studentscenene fordi de ikke vet om dem. Under pandemien har studentscenene virket å tape mot private fester, noe som gjør at Sebastian som frivillig arrangør opplever at de også har mistet et helt bachelorkull som gjester.

Også de arrangerende musikerne har opplevd ytterligere konsekvenser. De nevner blant annet i likhet med flere av helårsarrangørene en kompetanseflukt i feltet. Dette gjelder spesielt blant de som gjerne er frilansere som lyd- og lystechnkere. Kompetanseflukten skyldes trolig i stor grad det at disse ikke ble dekket av noen særlige støtteordninger da de ikke er fast ansatte. Dette kan ses som en strukturell mangel eller feil hos konsertstedene, samtidig som det også trolig er en bivirkning av manglende offentlig støtte og utilstrekkelige inntekter for å kunne ansette teknikere fast. Som følge av kompetanseflukten virker samtlige arrangører og arrangerende musikere slite med å få tak i hjelpen de trenger fordi de må konkurrere med andre om gode teknikere. Lyd- og lystechnkeryrket er dessuten et yrke som krever mye tid og øye for detalj, og mange av de som arbeider innen dette området har brukt flere år på å tilpasse seg et konsertsteds utstyr, eller riggen til en artist. Når det gjelder øvrige konsekvenser skulle det også være interessant å undersøke i dybden hvordan armlengdeprinsippet har blitt berørt under pandemien. Armlengdeprinsippet ble utvilsomt berørt og på sett og vis brutt under pandemien da det offentlige helt enkelt var nødt til å gripe inn i kulturlivet. Når et av premissene for strukturen av kulturlivet og kulturpolitikken vi har i Norge er at det skal være distanse mellom kunstens autonomi og myndighetene, så må dette utvilsomt ha hatt konsekvenser for kulturlivet under pandemien.

Informantene har alle ellers uttalt hva de skulle ønske hadde blitt gjort annerledes under pandemien, og hva de ønsker blir forbedret i fremtiden dersom noe lignende viste å gjenta seg. Selv om noen få informanter ikke uttrykker bekymring for fremtidig krise, så er det selvfølgelig de som trekker frem både krig, strømpriser og økte priser ellers i samfunnet som bidragende for en fremtidig krise. Enkelte informanter, slik som

Henrik, forteller at han gjerne skulle vært med på flere møter for å kunne være med i prosessen for å få et ord inn om hvordan kulturlivet best mulig kan støttes og forsvares under en krise. Selv om samtlige arrangører uttrykker forståelse for at de ikke kommer først i rekken når en pandemi bryter løs, så er de alle enige om at kulturlivet kunne blitt bedre bevart enn det gjorde under koronapandemien. Det er også hensiktsmessig å ta disse innspillene i betraktning da det kunne vært med på å bidra til å forhindre langsiktige konsekvenser for feltet. Når det er nevnt, så har rapporter som Myrczik, Heikkilä, Kristensen og Purhonen sin, beskrevet at de tror de tiltakene som ble satt i gang i den nordiske kultursektoren under pandemien, har vært med på å begrense langsiktige konsekvenser (2022, s.16).

7 Konklusjon

I denne oppgaven har leseren blitt gitt et innblikk i hvordan konsertarrangører hos faste scener og arrangerende musikere har erfart koronapandemien i sin arbeidshverdag. Nedstengingen, de følgende restriksjonene og de kulturøkonomiske tiltakene som ble satt i spill har hatt sitt preg på hvordan informantene opplevde sitt eget yrke under pandemitiden. Oppgaven har satt lys på arrangørenes opplevelser av dette så vel som deres praktiske håndtering av å arrangere innenfor de gitte rammene.

I denne avhandlingen har jeg stilt spørsmålet «hvordan opplevde konsertarrangører og arrangerende artister det å gjennomføre fysiske konserter i Norge under koronapandemien?». Studien har vist at dette så klart varierer mye mellom hver arrangør og mye har vært betinget på hvordan restriksjonene rammet akkurat deres konsertsted eller deres band og hvor vidt de mottok støtte gjennom staten. Koronapandemien har endret arrangører og arrangerende musikers arbeidshverdag i den forstand at de har vært nødt til å operere innenfor rammer de ikke har vært vant med tidligere. Nedstengingen satt arrangørene i en posisjon hvor de i første omgang var nødt til å permittere ansatte og endre strukturen på arbeidet sitt raskt for å imøtekomme kravene som ble stilt. Kravene og retningslinjene som kom har videre bidratt til å påvirke informantenes yrkesidentitet da samtlige meddeler å oppleve et tap av mening i sitt eget yrke, noe som er tett knyttet til en opplevd mangel på ivaretagelse fra myndighetenes side. Det er likevel noe utpreget nordisk med denne oppfatningen om myndighetenes ansvar for å bistå kulturlivet, noe som for øvrig er et produkt av den velferdsorienterte modellen vi har i norsk kulturpolitikk. For selv om det er grunn til å kritisere hvordan retningslinjene var bygget opp og hvordan støtteordningene var orienterte, så er det ikke en selvfølge at myndighetene har et ansvar for å kompensere kulturlivet selv om det til dels var forventet. Skal man se myndighetenes håndtering utfra et mer internasjonalt perspektiv, så har det blitt gjort mye mer for å verne om kultursektoren enn det som ville vært tilfelle mange andre steder. Det er imidlertid ikke denne avhandlingens poeng å trekke inn et internasjonalt perspektiv, men å fremheve arrangørers erfaringer sett i lys av den kulturpolitiske formen vi allerede har.

Videre har studien dokumentert arrangørene og de arrangerende musikernes opplevelse av de nasjonale restriksjonene og støtteordningene. Restriksjonene har ofte opplevdes som vage og upresise, noe som ofte har overlatt arrangørene til egen fortolkning. Arrangørene har ofte også sammenlignet de strenge restriksjonene som ble lagt på kulturlivet med de mildere restriksjonene som ble lagt på mer eksplisitt handel- og konsumerorienterte virksomheter. Dette igjen har bidratt til økt misnøye og skepsis hos arrangørene da de meddeler å kjenne at yrket deres ble steng ned for å synliggjøre myndighetenes handlekraft, noe som ledet dem til å se seg yrket sitt som et «symbolsk offer». Studien har synliggjort svakheter ved strukturer både i konsertvirksomhet, men også spesielt kulturpolitiske strukturer i krisetid. Dette ser vi spesielt med at «kultursektorens avhengighet av offentlige støtteordninger har blitt kraftig forsterket under pandemien» (Berge, Hylland & Storm, 2022, s.14). Dette er også noe som har blitt dokumentert av Kulturrådet i rapporten «Sterkere tilbake» (2022). Dette viser at offentligheten i etterkant også har sett behovet for å dokumentere og forske på konsekvensene av pandemien i norsk kulturliv. Kulturrådet «anerkjenner at det på kort sikt kan være behov for økt kunnskap om fenomenet og hvordan det kan håndteres av myndighetene» (Kulturrådet, 2022, s.14).

Videre har studien understreket en del av de samme tendensene som andre forskere har sett i sine funn som omhandler kulturliv og pandemi. Blant annet forteller Sigurjónsson et al. i sin studie at «cultural managers emphasised the need to focus efforts on individual artists, contractors, and small project-based initiatives under the pandemic» (2022, 13). Jeg vil argumentere for at det samme prinsippet gjelder i denne oppgaven for de mindre konsertstedene, de frivilligdrevne konsertstedene så vel som for de som har operert som frilansere innen konsertvirksomhet under pandemien. Berge et al. understreker også at Kultursektorens høye andel av selvstendig næringsdrivende innebærer en sårbarhet for endringer i etterspørsel (2022, s.14-15). Dette er en sårbarhet som har blitt tydeliggjort som følge av pandemien. Berge et al. forteller videre at «samtidig har forskjellen mellom den institusjonelle og den ikke-institusjonelle delen av kultursektoren blitt understreket, i og med at institusjonene har langt høyere andel fast ansatte» (ibid.).

Denne studien har også vel å merke dokumentert at arrangører har vist en stor grad av omstillingsdyktighet og en velvilje til å gjennomføre konserter og arrangementer innenfor de rammene de ble gitt. Å beskrive arrangørfeltet som resilient eller motstandsdyktig samsvarer med andre ord veldig godt med de observasjonene som har blitt gjort i arbeidet med denne oppgaven. Konsertarrangørene som har blitt intervjuet har vist en unik ståpåvilje når det gjelder å manøvrere og tilpasse seg i en krevende situasjon. I sine intervjuer med musikere om resiliens, oppdager Røyseng og Vinge at en gjennomgående fellesnevner blant musikerne er at de «opplever utøvelsen av yrket som en kilde til sterke opplevelser av mening» (2022, s.296). Jeg vil argumentere for at det samme absolutt også gjelder arrangører. Ytterligere har avhandlingen dokumenterer at det trengs mer kunnskap om arbeidsstrukturene i konsertvirksomhet og arrangørfeltets oppbygging.

Avslutningsvis har også funnene i denne oppgaven synliggjort ytterligere konsekvenser for arrangøryrket og konsertvirksomhet. Forslag til fremtidig forskning ville være blant annet se på hvordan konsertsteder og arrangørlivet har endret seg i etterkant av korona. Dette ville innebære å se på hvor vidt deres arbeidsstrukturer har endret seg og hvordan booking har endret seg. Har det blitt mer eller mindre innleie? Booker konsertsteder mer eller mindre internasjonalt enn tidlig? Eventuelt skulle det være interessant å se flere studier som omfatter frilansvirksomhet og kompetanseflukt i etterkant av korona og hvordan dette ha endret seg. Videre håper jeg at de funnene som har blitt gjort i denne oppgaven, og de funnene som trolig vil fortsette å bli gjort i forskning på kulturlivet i krisetid, kan bidra til å sette lys på konsertarbeideres yrkesliv og bidra som ytterlig dokumentasjon av deres arbeidsvilkår- og struktur.

8 Referanser

- Berge, O. K., Hylland, O. M. & Storm, H. N. (2022). Da Covid-19 traff den nordiske kultursektoren. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 25(2), 1–19.
<https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.1>
- Elstad, B. & De Paoli, D. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. (2. utg.) Cappelen Damm Akademisk.
- Haugsevje, Å. (2022). *Blindsoner og brobyggere. Verdsettelse av arbeid i kreativ næring* [Doktorgradsavhandling]. Universitet i Sørøst-Norge.
<https://hdl.handle.net/11250/3011051>
- Johannessen, A., Tufte, P. A. & Christoffersen, L. (2021). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. (6. utg.) Abstrakt forlag.
- Kleppe, B., Berge, O. K. & Hjelmbrække, S. (2019). *Engasjement og arrangement: ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Fagbokforlaget.
- Kulturrådet & Norsk Filminstitutt (2022). *Sterkere tilbake. Pandemiens konsekvenser for kultursektoren og mulige virkemidler for gjenoppbygging*.
<https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/sterkere-tilbake-pandemiens-konsekvenser-for-kultursektoren-og-mulige-virkemidler-for-gjenoppbygging>
- Lotteri- og stiftelsestilsynet (2022, 11. juli). *Tilskuddsordning til frivillige lag og organisasjoner som følge av covid-19*. Lotteri- og stiftelsestilsynet.
<https://lottstift.no/for-frivilligheten/tilskuddsordning-til-frivillige-lag-og-organisasjoner/>
- Mangset, P. (2013). *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. Telemarksforskning.
<http://hdl.handle.net/11250/2439481>
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D. & Vestheim, G. (2008). Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*. 14(1), 1–5.
<https://doi.org/10.1080/10286630701856435>
- Myrczik, E., Heikkilä, R., Kristensen, N. N. & Purhonen, S. (2022). Missing out on culture—or not: Danes and Finns’ cultural participation, the pandemic, and

- cultural policy measures. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 25(2), 1–24.
<https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.4>
- Norske Kulturarrangører (2020, 8. mai). *Smittevernveileder for konserter og arrangementer under covid-19-utbruddet*. Norske Kulturarrangører.
<https://www.arrangor.no/nyhetsarkiv/2020/smittevernveileder-for-konserter-og-arrangementer-under-covid-19-utbruddet/>
- Prebensen, N. K. (2016). *Fra idé til suksess: om å samskape verdifulle eventer*. Cappelen Damm Akademisk.
- Regjeringen (2022a, 5. april). *Om kompensasjons- og stimuleringsordningene for kultur*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/innsiktsartikler/om-kompensasjons-og-stimuleringsordningene-for-kultur/id2892777/#tocNode_4
- Regjeringen (2022b, 14. mai). *Tidslinje; Koronatiltak under Kulturdepartementet*. Regjeringen. <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/innsiktsartikler/tidslinje-koronatiltak-under-kulturdepartementet/id2828012/>
- Regjeringen (2021, 15. mars). *Norsk kulturråd og Norsk filminstitutt er i gang med kartlegging av koronapandemiens konsekvenser*. Regjeringen. <https://www.regjeringen.no/no/dokumentarkiv/regjeringen-solberg/aktuelt-regjeringen-solberg/kud/nyheter/2021/norsk-kulturrad-og-norsk-filminstitutt-er-i-gang-med-kartlegging-av-koronapandemiens-konsekvenser/id2838735/>
- Røyseng, S., Henningsen, E. & Vinge, J. (2022). The Moral Outlooks of Cultural Workers in Pandemic Times. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 25(2), 1–15.
<https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.3>
- Røyseng, S., Stavrum, H. & Vinge, J. (red.) (2022). *Musikerne, Bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160>
- Sigurjónsson, N., Einarsdóttir, S. L. & Bjarnason, F. (2022). The Business of Culture: Cultural Managers in Iceland and the first waves of the Pandemic. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 25(2), 1–15. <https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.6>
- Sørensen, A. S., Høystad, O. M., Bjurström, E. & Vike, H. (2008) *Nye kulturstudier*. Scandinavian Academic Press [SAP].
- Tjora, A. H. (2021). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. (4. utg.). Gyldendal.

Tjora, A. H. (2018). *Viten skapt: kvalitativ analyse og teoriutvikling*. Cappelen Damm akademisk.

Vedeld, S. (2020, 16. des). Åpner opp alkoholserveringen igjen – med spiseplikt. *Oavis*.

<https://www.oavis.no/kommunestyret-koronaforskrift-koronavirus/apner-opp-alkoholserveringen-igjen--med-spiseplikt/540576>

Vedlegg

Vedlegg 1: <SIKT – godkjenning av prosjekt>

Vedlegg 2: <Intervjuguide – arrangører og arrangerende musikere>



[Meldeskjema](#) / [Kreativ tenkning i krisetid - masteroppgave](#) / Vurdering

Vurdering av behandling av personopplysninger

Referansenummer

607506

Vurderingstype

Standard

Dato

29.10.2022

Prosjekttittel

Kreativ tenkning i krisetid - masteroppgave

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Sørøst-Norge / Fakultet for humaniora, idrett- og utdanningsvitenskap / Institutt for kultur, religion og samfunnsfag

Prosjektansvarlig

Heidi Stavrum

Student

Iben

Prosjektperiode

01.03.2022 - 01.08.2023

Kategorier personopplysninger

Alminnelige

Lovlig grunnlag

Samtykke (Personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a)

Behandlingen av personopplysningene er lovlig så fremt den gjennomføres som oppgitt i meldeskjemaet. Det lovlige grunnlaget gjelder til 31.12.2023.

[Meldeskjema](#)

Kommentar**OM VURDERINGEN**

Personverntjenester har en avtale med institusjonen du forsker eller studerer ved. Denne avtalen innebærer at vi skal gi deg råd slik at behandlingen av personopplysninger i prosjektet ditt er lovlig etter personvernregelverket.

Personverntjenester har nå vurdert den planlagte behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at behandlingen er lovlig, hvis den gjennomføres slik den er beskrevet i meldeskjemaet med dialog og vedlegg.

VIKTIG INFORMASJON TIL DEG

Du må lagre, sende og sikre dataene i tråd med retningslinjene til din institusjon. Dette betyr at du må bruke leverandører for spørreskjema, skylagring, videosamtale o.l. som institusjonen din har avtale med. Vi gir generelle råd rundt dette, men det er institusjonens egne retningslinjer for informasjonssikkerhet som gjelder.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til den datoen som er oppgitt i meldeskjemaet.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

Personverntjenester vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen - formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke

behandles til nye, uforenlige formål

- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet medprosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), og dataportabilitet (art. 20).

Personverntjenester vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

Personverntjenester legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til oss ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde: <https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/melde-endringer-i-meldeskjema> Du må vente på svar fra oss før endringen gjennomføres.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

Personverntjenester vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er

avsluttet. Kontaktperson hos oss: Lene Chr. M. Brandt Lykke til med prosjektet!

Andre utkast - helårsarrangører

I dette intervjuet ønsker jeg å prate med helårsarrangører som i løpet av pandemien har avvirket flere konserter under offentlige pålagte restriksjoner. Temaet er kreativ tenkning i krisetid. Jeg søker her å få en forståelse av arrangørers følelser og opplevelse rundt det å navigere disse restriksjonene, samt å forstå hvordan disse eventuelt har endret arrangørvirksomhet.

I den første delen av oppgaven ser jeg på arrangører og artisters program og "daglige" arbeidsliv før korona.

Innledning: Tiden før korona

Fortell om deg selv, hvem du jobber for og hvilken stilling du har.

- *Kan du beskrive hvordan et ukentlig program vanligvis ser ut hos deg?*
- *Hva slags program hadde dere på agendaen før pandemien inntraff?*

Nedstengning: Nedstengning, kompensasjonsordning og nye restriksjoner/lettelser.

Kan du beskrive hva som skjedde (litt steg for steg) da nedstengingen først ble iverksatt?

- *Hva skjedde med arbeidet deres videre under den første nedstengingen? Hvordan rundet dere av?*
- *Hva skjedde med administrasjonen?*
- *Vil du forklare hva du selv tenkte og følte rundt denne tiden?*

- I slutten av mars 2020 presenterer Abid Raja en stor kompensasjonsordning for kultur, frivillighet og idrett.

Søkte du/dere kompensasjon/hjelpemidler?

- *Dersom ja og fikk innvilget: kan du fortelle litt om hvordan dere brukte disse midlene?*
- *Dersom ja, men ikke innvilget: Utdyp*
- *Dersom nei: vil du utdype om hvorfor dere ikke gjorde det?*
- *Hadde dere noe særlig kontakt med staten under denne tiden?*
- *Dersom ja: Var det hjelpsomt for dere å ha denne kontakten? Hvordan opplevde dere denne kontakten?*

- 7. mai åpnes det for arrangementer på offentlig sted for opptil 50 personer, 1 meters avstand.

Vil du fortelle litt om de første lettelsene på restriksjonene og hva de var?

- *Hvordan arbeidet dere rundt de nye restriksjonene/lettelsene?*

- Kan du fortelle litt om hva som skjedde videre derfra?
- Hvordan skilte restriksjonene seg i kulturlivet fra restriksjonene i andre deler av samfunnet?

Avvikling:

- 15. juni blir det tillatt med arrangementer for inntil 200 personer.

Fortell hvordan dere arbeidet videre da dere begynte å arrangere igjen

- Hva gjorde dere annerledes enn til vanlig? (Utdyp gjerne)
- Hvem kom på konsertene?
- Hvordan tror du publikum opplevde konserten?
- Følte du at dere måtte tenke veldig utenfor boksen i gjennomføringen?
- Hvilke utfordringer møtte dere på veien? Hvilke var de største?
- Var det noe som overrasket dere under denne tiden? Positivt og/eller negativt?

Kan du fortelle litt om hvordan det var å arrangere i 2021 vs. 2020?

- Hva var de største forandringene i restriksjonene?
- La du merke til noen spesielt store endringer i drift fra starten til sent i 2021?

Avslutning: kompetanse, endringer, kreativitet og stat

Avslutningsmessig har jeg noen spørsmål angående hvordan du opplevde ettermålet av nedstengingen.

I etterkant av nedstengingen: hvilken kompetanse tilegnet du deg da du arrangerte under nedstengingen og restriksjonene? Var det noe nytt?

- Evt hvilken kompetanse skulle du ønske du hadde fra før?
- Har pandemien endret hvordan du tenker innovativt med arbeidet ditt?

Er det noen bestemte egenskaper man bør ha når man er kulturleder/arrangør under en krisesituasjon?

- Hva var det med din kompetanse/dine egenskaper som gjorde at du "fikk det til" under korona?

Er det noe du skulle ønske staten hadde gjort annerledes under korona? Eventuelt hva?

- Har du noen tanker eller følelser rundt hvordan du mener norsk kulturliv er forberedt på å håndtere kriser?
- Hvis du skulle gitt noen råd til staten dersom noe lignende skulle skje igjen, hva ville du sagt?

Noe du/dere vil tilføye avslutningsvis?

Første utkast - musikere som arrangører

Presentasjon/Innledning:

I dette intervjuet ønsker jeg å prate med musikere som i løpet av pandemien har fungert som selvstendige arrangører og deres følelser og opplevelse rundt dette, samt det å navigere offentlige restriksjoner.

Fortelle om bakgrunn for tema. Fortelle om bakgrunn som arrangør og navigere restriksjoner.

Innledning

1. Fortell om deg selv og bandet/musikkprosjektet ditt.
 - a. Hva slags sjanger spiller dere? Hvor lenge har dere holdt på?
 - b. Kan du beskrive hvordan arbeidshverdagen din ser ut til vanlig?
 - c. Hva slags program hadde dere på agendaen før pandemien inntraff? Var det noen konserter eller turneer som var planlagt?

Nedstengning / planlegging av konserter

2. Kan du beskrive hva som skjedde (litt steg for steg) da nedstengingen først ble iverksatt?
 - a. Vil du forklare hva du selv tenkte og følte da det var lockdown?
 - b. Hvordan begynte dere å planlegge veien videre?

I slutten av mars 2020 presenterer Abid Raja en stor kompensasjonsordning for kultur, frivillighet og idrett..

- c. Søkte dere noe midler under denne tiden? Fikk dere støtte til å gjennomføre noe?
- 7. mai åpnes det for arrangementer på offentlig sted for opptil 50 personer, 1 meters avstand. I midten av juni åpnes det for arrangementer for 200 personer med 1 meters avstand.
3. Vil du forklare litt om de første lettelsene på restriksjonene og hva de var?
 - a. Hvordan arbeidet dere rundt disse restriksjonene?
 - b. Kan du fortelle litt om hva som skjedde videre derfra?

Avvikling av konserter

4. Fortell hvordan dere arbeidet videre da dere begynte å spille igjen
 - a. Hva gjorde dere annerledes enn til vanlig? (Utdyp gjerne)

- b. *Hvem kom på konsertene?*
 - c. *Hvordan tror du publikum opplevde konserten?*
 - d. *Følte du at dere måtte tenke veldig utenfor boksen i gjennomføringen?*
 - e. *Hvilke utfordringer møtte dere på veien? Hvilke var de største?*
 - f. *Var det noe som overrasket dere under denne tiden? Positivt og/eller negativt?*
5. *Søkte du/dere kompensasjon/hjelpemidler?*
- a. *Dersom ja og fikk innvilget: kan du fortelle litt om hvordan dere brukte disse midlene?*
 - b. *Dersom ja og fikk ikke innvilget: Utdyp*
 - c. *Dersom nei: vil du utdype om hvorfor dere ikke gjorde det?*
 - d. *Hadde dere noe særlig kontakt med staten under denne tiden?
Dersom ja: Var det hjelpsomt for dere å ha denne kontakten? Hvordan opplevde dere denne kontakten?*

Avslutning: kompetanse, endringer, kreativitet og stat

Avslutningsmessig har jeg noen spørsmål angående hvordan du opplevde ettermålet av nedstengingen.

1. *I etterkant av nedstengingen: hvilken kompetanse tilegnet du deg da du/dere spilte under pandemien? Hva var nytt?*
 - *Evt hvilken kompetanse skulle du ønske du hadde fra før?*
 - *Har pandemien endret hvordan du/dere tenker innovativt med arbeidet ditt?*
2. *Er det noen bestemte egenskaper man bør ha som artist når man skal håndtere en krisesituasjon?*
 - *Hva var det med din/deres kompetanse/dine egenskaper som gjorde at du/dere "fikk det til" under korona?*
3. *Er det noe du skulle ønske staten hadde gjort annerledes under korona? Eventuelt hva?*
 - *Har du noen tanker eller følelser rundt hvordan du mener norsk kulturliv er forberedt på å håndtere kriser?*
 - *Hvis du/dere skulle gitt noen råd til staten dersom noe lignende skulle skje igjen, hva ville du/dere sagt?*
4. *Hva slags kompetanse mener du/dere en fremtidig musiker bør ha for å være rustet for usikkerhet og krise? Har du/dere noen råd?*
5. *Noe du/dere vil tilføye helt avslutningsvis?*