

MELLEM KUNST OG OPLEVELSESKULTUR

EN UNDERSØGELSE AF TEATRET SLOTSGÅRDEN



KANDIDATSPECIALE AF JOSEFINE HØJBERG BITSCH (44018)

VEJLEDERE MONNA DITHMER OG ERIK SVENDSEN

PERFORMANCE DESIGN OG DANSK

ROSKILDE UNIVERSITET

MARTS 2018

ABSTRACT

Over the last 15 years experience economy has introduced a strong interaction between commercialism, arts and culture not only into businesses but also into society as a whole including the cultural sector itself.

The primary objective here is to use arts and culture as a means to creating economic growth.

Taking a critical approach one can argue that this strategy fosters an experience culture that doesn't leave much room for critical reflection amongst neither the artists nor the audience.

Where does this leave the potential for creating a room for reflection that constitutes the very essence of art?

As case for investigating this issue I have chosen Teatret Slotsgården which is known for exactly its ability to create the special room for reflection for its audience.

My definition of experience economy is based on Pine & Gilmore. In order to characterize the different understandings of culture at stake I am using Jørgen Østergård Andersens notions of *aesthetic experience* and the *liminal*, Eigtved's model on cultural discourses in arts and Angelina McRobbie's observations and reflections on the work conditions of designers in the British fashion industry.

Within this theoretical framework I will analyze and discuss the work of Teatret Slotsgården. My empirical data consists of interviews with the team behind the performance of 2017.

INDHOLDSFORTEGNELSE

1	INDLEDNING	4
1.1	PROBLEMFELT	6
1.2	PROBLEMFORMULERING	9
2	HOVEDBEGREBER OG TEORETISK RAMME	11
2.1	TEATRET SOM ERFARINGSRUM – DET UNIVERSALISTISKE KULTURBEGREB	11
2.2	KARAKTERISTIK AF OPLEVELSESØKONOMIEN	14
2.2.1	OPLEVELSESØKONOMIENS OPRINDELSE	14
2.2.2	TEATRET SOM METAFOR – ISCENESÆTTTELSEN SOM REDSKAB	16
2.2.3	SYNERGI MELLEM KULTUR- OG ERHVERVSLIV	17
2.2.4	OPLEVELSESØKONOMIENS UDVIKLING I DANMARK	19
2.3	OPLEVELSESØKONOMIENS KULTURBEGREB	22
2.3.1	OPLEVELSESMODELLEN – ET STYKKE OPLEVELSESØKONOMISK TEATERTEORI	22
2.4	HOVEDTRÆK I KRITIKKEN AF OPLEVELSESØKONOMIEN	25
3	POSITIONERING OG METODE	27
3.1	MIN POSITION	27
3.2	EMPIRISKE OVERVEJELSER	28
3.2.1	INTERVIEWFORM	29
4	CASE-BESKRIVELSE: TEATRET SLOTSGÅRDEN	31
4.1	FORESTILLINGER	32
4.1.1	GRØNNEGÅRDEN I ODENSE?	35
4.2	PUBLIKUM	35
5	SKITSERING AF STØTTEVILKÅR	39
5.1	KULTURSTØTTE I DANMARK	39
5.2	TEATERSTØTTESTRUKTUREN I DANMARK	40
5.3	KOMMUNAL KULTURSTØTTE: ODENSES KOMMUNES OPLEVELSESØKONOMI BOOMER!	42
5.3.1	ODENSE KOMMUNES KULTURPOLITIK	42
5.3.2	ODENSE KOMMUNES STØTTEKRITERIER	44
5.4	FONDSSTØTTE	46
5.5	DELKONKLUSION	46
6	SAMARBEJDET MED ODENSE KOMMUNE	48
6.1	HVORDAN HONORERER TEATRET SLOTSGÅRDEN ODENSE KOMMUNES STØTTEKRAV?	48
6.2	HVOR BLEV INDHOLDET AF?	56
6.3	ØKONOMISK BÆREDYGTIGHED SOM MÅL	56
6.4	DELKONKLUSION	58
7	VISIONER OG VÆRDIER	60
7.1	PROCES OVER PRODUKT	60
7.2	KUNSTENS BETYDNING	70
7.2.1	ÆSTETISK ERFARING	72
7.3	DELKONKLUSION	77
8	TEATRETS VIRKELIGHED	79

8.1	UNG OG UDVIKLINGSPARAT	80
8.1.1	KOMPROMISLØS OG KOMPROMISVILLIG	82
8.1.2	FAGLIG UDVIKLING ELLER NYHEDSVÆRDI?	84
8.1.3	PUBLIKUMSRELATIONEN – ØJEBLIKKETS KVALITET – DEN UNIKKE OPLEVELSE.....	85
8.1.4	NÅR YDRE NØDVENDIGHED SIVER IND I KERNEN	86
8.2	UENDELIG RITE DE PASSAGE	90
8.3	ENSRETNING VERSUS KUNSTNERISK FRIHED	95
9	<u>KONKLUSION</u>	<u>98</u>
10	<u>PERSPEKTIVERING</u>	<u>101</u>
11	<u>LITTERATURLISTE.....</u>	<u>102</u>
11.1	LITTERATUR.....	102
11.2	WEB-HENVISNINGER:	104
12	<u>ANMELDELSER AF MOLIÈRE – ON THE ROCKS.....</u>	<u>106</u>
13	<u>BILAGSLISTE:.....</u>	<u>107</u>

1 Indledning

I et samfund, hvor synet på kunst og kultur i de sidste 10-15 år har bevæget sig fra danneskultur til oplevelseskultur, er det nærliggende at stille sig selv spørgsmålet, hvor denne udvikling stiller kunsten? Hvordan navigerer man på kunstscenen i et terræn, der i stigende omfang sammenblander fin- og massekultur?

Jeg elsker kunst, og jeg har lyst til at opfordre og udfordre mine omgivelser til at huske på, *hvad* kunst er og *hvorfor* kunst er.

For mig er teaterkunsten noget af det vigtigste i verden. Det kan synes arrogant at sige, når vi lever i en verden der er ved at oversvømmes af klimaforandringer og flygtningestrømme, mens magtsyge mænd leger krig med rigtige bomber. Hvordan kan kunst – set i dette perspektiv – overhovedet være noget af det vigtigste? Det kan den, mener jeg, fordi den potentielt åbner et helt nødvendigt rum for os mennesker, et rum hvori vi kan reflektere over livet. Kunsten tjener en vigtig funktion i samfundet som et åndehul for vores tanker og erkendelser. Det er igennem kunsten, at vi stiller spørgsmålstejn ved, hvad det overhovedet vil sige at være til i verden. Måske er det netop derfor, at kunsten til alle tider, selv i de tidligste primitive samfund, har haft en central plads i samfundet.

Kunsten kan udfordre vores tænkning, overvælde os følelsesmæssigt og overraske os med nye vinkler. Kunsten kan sætte verden i et nyt lys og åbne nye diskussioner. Så, til spørgsmålet om, hvordan kunst kan være vigtig, når nu verden er præget af så voldsomme og kritiske problemstillinger, som den er i øjeblikket, er mit svar: Netop derfor! *Fordi* vores verden ser ud som den gør har vi brug for kunsten, ikke *på trods* af dette. Vi har brug for kunsten, *fordi* vi har brug for et sted, en tid og et rum, til at overveje hvordan vi er mennesker, og hvordan vi ønsker at være det. Men et sted for fri tænkning er også nødt til selv at være frit, hvilket vil sige løsrevet fra ethvert eksternt hensyn til indholdet, det være sig af økonomisk, politisk eller religiøs art.

I 2003 udgav daværende VK-regering publikationen *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien*, og i forordet heri kan man læse:

At kultur- og erhvervsliv kan drage nytte af hinanden er ikke et nyt fænomen. Det er blevet legitimt også at tale om kommerciel kultur, og på mange områder giver det ikke længere mening at tale om et adskilt kulturliv og erhvervsliv.

(Regeringen 2003:5)

Anders Fogh Rasmussen varslede allerede i sin første nytårstale i 2002 en kommende kulturkamp, der ville 'smagsdommerne' og 'eksperttyranni' til livs (nytårstalen er citeret i Kristeligt Dagblad, se web 7). Hermed indledtes en kamp mod finkulturens kvalitetsvurderinger, og en kommercialisering af kulturlivet påbegyndtes. I forlængelse heraf må enhver kunstner spørge: Hvor efterlader en sådan udvikling kunsten?

For at forstå tendensen nærmere vil jeg undersøge Teatret Slotsgården, som er et sommerteater, der spiller udendørs forestillinger i slotsgården ved Odense slot i Kongens Have i Odense. Teatret blev stiftet i 2012 af Jacob Moth-Poulsen og Jens Klastrup, og spillede sin første forestilling i sommeren 2012 og har siden produceret en årlig sommerforestilling.

Jeg har i flere år på afstand fulgt Teatret Slotsgården, hvilket blandt andet skyldes min interesse i teatrets kunstneriske profil, deres arbejdsform og udvikling. Da Jens Klastrup, der i sin tid var medstifter af teatret, efter produktion i 2016 valgte at træde ud af projektet, og teatret som følge deraf kom til at mangle en produktionsleder, var det derfor naturligt for mig at kontakte teatrets direktør Jacob Moth-Poulsen. Jeg blev produktionsleder på Teatret Slotsgårdens 6. forestilling *Molière – on the rocks*, sommeren 2017. Det er ligeledes aftalt, at jeg skal fortsætte i denne rolle på produktionen i sommeren 2018.

Teatret Slotsgården er skabt af drømme, håb og ambitioner for teaterfaget. Teatret Slotsgården er idealisme. Det er et eksemplarisk eksempel på en kreativ arbejdsplads, hvor løn ikke kun falder som økonomi, men også som fællesskab og fælles succes, samt ikke mindst udlevelsen af kreative ambitioner og frihed i det kreative arbejde. Med sine idealer om frihed i det kunstneriske arbejde og en grundantagelse om, at kunsten rummer en helt særlig, almenmenneskelig og samfundsmæssig betydning, opfatter jeg Teatret Slotsgårdens kunstbegreb som en forlængelse af det, Kant repræsenterer.

Kant udkastede sammen med sine forgængere grundideen om kunstens autonomi (Langsted 2010:130) og tegnede dermed en udvikling i retning af kunstens løsrivelse fra kirken, men for så vidt fra enhver form for magthaver, det være sig fra politisk eller økonomisk side. Med udgangspunkt i Kants begreb om *kunstens formålstjenlighed uden forestilling om et ydre formål* (Løgstrup 1996:20), vil jeg formulere min definition af kunsten og dens funktion som den at sætte erkendelseskrafterne i frit spil uden nogen på forhånd given forestilling om, *hvad* der skal erkendes. Kunstens formålstjenlighed er på denne måde *idealistisk* frem for *realistisk* i den forstand, at kunstens skønhed ikke består i et udefra defineret skønhedsideal, men tværtimod, ”-...at vi i *bedømmelsen af noget som skønt søger målestokken i os selv, nemlig i det fri samspil mellem erkendelsesevnerne.*” (Løgstrup 1996:27)

I Teatret Slotsgården betragtes kunsten som et frirum for refleksioner af eksistentiel karakter med dyb relevans og vigtighed for såvel den enkelte som for samfundet som helhed.

Samtidig er Teatret Slotsgården stiftet i en tid, hvor oplevelsesøkonomiens kulturbegreb har vundet større og større terræn. Det er derfor oplagt at tage udgangspunkt i netop Teatret Slotsgården i undersøgelsen af selve spændingsfeltet mellem det kunstsyn, der er indlejret i oplevelsesøkonomiens kulturbegreb, og så det Kant repræsenterer, og som Teatret Slotsgården også dyrker.

Hvordan er det muligt at stå med det ene ben i det autonome kunstbegreb og det andet i en tilgang til kunst, hvor man ikke skelner klart mellem kunst og kultur på den ene side og erhverv på den anden?

1.1 Problemfelt

Begrebet *oplevelsesøkonomi* eller *experience economi* stammer fra Pine & Gilmores bog af samme navn (Pine & Gilmore 2009¹). Bogen udkom i 1999, og var starten på den oplevelsesøkonomiske bølge, der hurtigt blev et globalt fænomen. Oplevelsesøkonomien er en vækststrategi, og derfor også et politisk værktøj. På internationalt plan var Storbritannien og Sverige frontløbere (Regningen 2003:10), men også i Danmark implementeredes tankegangens strategier tidligt og begrebet er

¹ Den danske oversættelse ”*oplevelsesøkonomien*” er fra 2009, og er den jeg refererer til.

allerede i brug i den kultur- og erhvervspolitiske redegørelse fra 2000, *Danmarks kreative potentiale* (Kultur- og erhvervsministeriet 2000). Oplevelsesøkonomien er ligeledes omdrejningspunkt i regeringens publikation fra 2003 *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien*, en publikation der havde til formål at præsentere en række initiativer ”... for at skabe gode rammer, der kan styrke udviklings- og vækstpotentialet i kultur- og oplevelsesøkonomien” (regeringen 2003:5).

I dag er oplevelsesøkonomi efterhånden et almindeligt begreb, der alene i Danmark findes i utallige variationer. En række eksempler går fra kirkerne og bibliotekernes øgede fokus på oplevelsestilbud, over city og nation branding (Cool Britannia, visit Denmark, Wonderful Copenhagen mfl.) til *Joe and the juice* der har et klart oplevelseskoncept for deres butikker.

Men når Statens Museum for Kunst, med et initiativ som *SMK Fridays* inviterer til fredagsbar, mister kunstinstitutionen så ikke sit formål? Hvor bliver kunstformidlingen af?

I et kritisk perspektiv, der undersøger hvor kunsten efterlades, må man nødvendigvis spørge: Hvor er kunstens plads blandt DJ's og fadøl? Hvor er den plads og tid til fordybelse i kunsten, der skulle give rum til eftertanke og erkendelse? Modsat tiltrækker et initiativ som netop *SMK Fridays* et ungt publikum, en målgruppe museet tidligere har haft svært ved at ramme, og for hvem det uformelle og anderledes museumsbesøg, kan virke dragende (web 4, smk.dk). Ved at museet udvider sin funktion, tiltrækkes altså nye målgrupper, og dermed kan flere få glæde af museet. I denne udvidelse ligger der dog tilsyneladende tillige en svækkelse af kunstens oprindelige finkulturelle position og funktion.

Som nævnt har kunsten altid være en del af samfundet, men udviklingen har sat kunsten under pres. Der er traditionelt ikke økonomisk vækst i kunst, og derfor passer den dårligt ind i et moderne samfund, hvor al værdi måles i økonomi. I modsætning til den økonomiske værdi kan man sige, at kunsten på sin side står for en symbolsk værdi, idet dens produkter er af immateriel karakter. I forbrugersamfundet kan alt imidlertid få økonomisk værdi, således også kunst og kultur.

Sammentænkningen af kommerzialisme og kunst og kultur skabte den oplevelsesøkonomiske tankegang. Ved at anvende kreativiteten som økonomisk løftestang skabtes denne nye økonomiske vækststrategi. I et kritisk perspektiv på denne strategi kan man påpege, at den

oplevelsesøkonomiske tankegang har opøvet en oplevelseskultur, der sjældent lader plads til fordybelse, hvilket gælder såvel publikum som kunstnerne bag. Hvor stiller det kunstens muligheder for at virke som det refleksionsrum, der udgør dets egentlige indre formål?

I dette speciale vil jeg helt konkret undersøge dette med udgangspunkt i, hvordan den oplevelsesøkonomiske tankegang påvirker kunstlivet i praksis. Som genstand for min undersøgelse har jeg valgt Teatret Slotsgården, der er kendetegnet ved sine kunstneriske idealer om netop at skabe et rum for refleksion hos sit publikum.

Jeg betragter Teatret Slotsgården som et teater med høj integritet. Det er et ungt og ambitiøst teater, der på kort tid er kommet langt: At gå fra et publikumstal på 600 i 2012 til 2000 besøgende i 2016 viser en stejl vækstkurve i en tid, hvor publikumstilslutningen til teatret synes at være stagneret (Kulturministeriet 2010:22).

Det afgørende for mit valg af netop dette teater som case er, at Teatret Slotsgården har en tilgang til og en ambition for det kunstneriske arbejde, som inspirerer mig og ligger i forlængelse af mit eget syn på dét særlige, som lige præcis kunsten kan, jf. Kants definition som skitseret ovenfor.

Teatret Slotsgården synes at have en ambition om at skabe nyt teater, men uden at det behøver at være gennem ny skrevet dramatik eller eksperimentelle performances. Desuden prioriterer Teatret Slotsgården et åbent arbejdsrum og vægter ligeledes deres proces højt, en særlig prioritering i en tid, hvor tid er penge og pengene sjældent går til de små teatre (jf. Kulturministeriet 2010:14-15).

Yderligere repræsenterer Teatret Slotsgården en meget åben og direkte tilgang til deres publikum. Hvert år byder skuespillerne publikum velkommen, og det er tydeligt, at *den fjerde væg*² aldrig har eksisteret her. Som med den fjerde væg, således også med andre teatertraditioner. På Teatret Slotsgården er der ingen bureaukratiske arbejdsgange eller fast hierarkisk struktur. Teatret organiseres med flad struktur, men til gengæld også med en fælles forståelse af at alle må hjælpe hinanden, både med at lave kaffe, flytte paller og skure scenegulv. Teatret Slotsgården er et professionelt teater, men nogle af dets arbejdsgange giver associationer til vækstlaget. Alligevel er

² *Den fjerde væg* er den imaginære væg mellem scenen og tilskuerrummet. Udtrykket stammer fra idéen om, at scenehandlingen finder sted i et rum med fire vægge, hvoraf den ene, der vender ud mod tilskueren, er usynlig. (web 2.c: teaterleksikon.dk)

teatret ikke bare en populær scene blandt publikum men også et sted, hvor mange unge skuespillere gerne vil engageres.

Ud over de ovenstående betragtninger er vigtigt at nævne, at jeg først og fremmest har valgt Teatret Slotsgården som case, fordi det udgør et godt eksempel på vilkårene for ny kunst med særligt henblik på teater i dag.

1.2 Problemformulering

Med sin opstart i 2012 er Teatret Slotsgården vokset ud af en tid, hvor synet på kunst og kultur er stærkt påvirket af oplevelsesøkonomiens dyrkning af oplevelseskultur og af kunsten som middel til at opnå økonomisk vækst. Samtidig med at trække på oplevelsesøkonomiens strategier, trækker Teatret Slotsgårdens kunstsyn i høj grad også på en dannelseskultur, som har rødder i et syn på kunst som finkultur, hvor fordybelse og refleksion er i højsædet, og at kunsten har værdi i sig selv. På denne vis er Teatret Slotsgården på én gang indlejret i og i opposition til det oplevelsesøkonomiske kulturbegreb, hvilket gør netop dette teater til en eksemplarisk case i undersøgelsen af spændingsfeltet mellem de to vidt forskellige tilgange til, hvad kunst er, og hvad vi skal med den.

Hovedspørgsmål

Hvad sker der i det konkrete møde mellem på den ene side oplevelsesøkonomiens kulturbegreb og på den anden side et kunstbegreb, der har rødder i et dannelseskultur og i en forestilling om kunstens autonomi?

Med Teatret Slotsgården som case vil jeg besvare ovenstående ud fra følgende underspørgsmål:

Hvordan kan man definere oplevelsesøkonomiens generelle kulturbegreb?

Hvordan kommer dette kulturbegreb specifikt til udtryk i de støttekriterier, som teatrets primære samarbejdspartner Odense Kommune arbejder med i sin kunst- og kulturstøtte?

Hvordan kan man karakterisere værdiudvekslingen mellem Teatret Slotsgården og teatrets primære samarbejdspartner set i lyset af oplevelsesøkonomiens ideal om en synergieffekt i samarbejdet?

Hvilken betydning har det oplevelsesøkonomiske kulturbegreb for selve teatrets kunstneriske arbejde?

Hvordan kan man definere det oplevelsesøkonomiske kulturbegrebs konsekvenser for Teatret Slotsgården som institution og for den enkelte medvirkende i praksis?

2 Hovedbegreber og teoretisk ramme

Som platform for denne undersøgelse af, hvad der er på spil i den oplevelsesøkonomiske tilgang til kunsten, er det nødvendigt indledningsvist at definere, hvori det særlige ved selve kunstoplevelsen består. Her anvender jeg Jørgen Østergaard Andersens begreb om teaterforestillingen som et ritual og hans anvendelse af begrebet *liminalitet* til at præcisere kunstoplevelsens erkendelsespotentiale i form af *æstetisk erfaring*.

Herefter gør jeg rede for oplevelsesøkonomiens historie og grundtanker med udgangspunkt i oplevelsesøkonomiens ophavsmænd – Pine og Gilmore – og deres inkorporering af virkemidler fra teatret i erhvervsrettede markedsføringsstrategier.

Slutteligt fremdrager jeg hovedtrækkene i den britiske kulturteoretiker Angela McRobbies arbejde, der har været toneangivende i den generelle kritik af oplevelsesøkonomien. McRobbie rejser sin kritik med udgangspunkt i empiriske studier af kreative brancher, og der ligger i disse betragtninger af kunstneres og kreative professionelles faktiske arbejdsforhold og karrierevilkår gode redskaber til at undersøge og forstå forholdene på Teatret Slotsgården.

Således danner dette kapitel en teoretisk forståelsesramme for min videre analyse og diskussion af samspillet mellem oplevelsesøkonomiens kulturbegreb og den kunstopfattelse, der udgør kernen i Teatret Slotsgårdens arbejde.

2.1 Teatret som erfaringsrum – det universalistiske kulturbegreb

Jørgen Østergaard Andersen arbejder med en forståelse af teaterforestillingen som et (performativt) ritual. I teksten *Rituel performance og æstetik* undersøger Østergaard Andersen, med udgangspunkt i ritualteori og det deraf beslægtede begreb *liminalitet*, den rituelle performance som en åbning for æstetisk erfaring. Æstetik forstås her i forlængelse af Baumgartens begreb om den kunstneriske oplevelse som delvist sanselig og delvist erkendelsesmæssig.³

³ Om ordet æstetik: ... et kunstord dannet af A.G. Baumgarten i 1735 som betegnelse for det kunstneriske, opfattet på én gang som sanse- og tankemæssigt, og hvor oplevelse og forståelse går hånd i hånd. Den æstetiske tilgang til et fænomen blev oprindeligt tænkt som den fornemmende "sansning" der er opmærksom over for detaljer og nuancer, og som altså vil lade os "se mere, høre mere, føle mere", men også forstå mere. (Kjørup 1996:188).

Jørgen Andersens begreb om æstetisk erfaring bygger på idealet om kunstens autonomi (jf. Kant), ifølge hvilket kunsten anskues som selvgyldig. Denne anskuelse hænger sammen med et bredere filosofisk begreb om moralens og fornuftens autonomi, der betegner menneskets frigørelse som fornuftsvæsen og retten til at tænke frit, uafhængigt af enhver religiøs (eller anden ydre) autoritet. (Filosofihåndbog 1996).

”Ved æstetisk idé forstår Kant en forestilling – vi ville sige en anskuelse – som et begreb er blevet udstyret med takket være den skabende indbildningskraft, og som giver anledning til at tænke meget mere end hvad der er sammenfattet i begrebet, hvorved begrebet udvides æstetisk på ubegrænset vis. Den æstetiske idé giver liv til tænkningen, uden at kunne fastlægges i en bestemt tanke. Forestillingen ledsages af en mangfoldighed af delforestillinger, som der ikke kan findes et bestemt udtryk for.”(Løgstrup 1996:76)

Med baggrund i denne forståelse af, at kunstværket – og det vil sige selve den æstetiske idé eller erfaring – rækker langt ud over sig selv og dét, den i sig selv peger på, opererer Østergaard Andersen med et begreb om den æstetiske erfaring som et rum, der initierer ny erkendelser hos sit publikum. Det er ifølge Østergaard Andersen i kraft af sin *liminalitet*, at kunstværket er i stand til at gøre dette.

Begrebet *liminalitet* er hentet hos Victor Turner, der med udgangspunkt i overgangsritualer beskriver liminaliteten som den fase i det rituelle forløb, som et rituelst subjekt skal gennemgå for at komme fra et stadie til et andet. Den liminale tilstand forklares bedst i forhold til sin modsætning, det ikke-liminale, der er karakteriseret ved de strukturer, der udgør en kulturs normsæt. I modsætning hertil er det liminale en antistruktur og en ikke-orden, for hvilken det gælder, at den adskiller sig fra, hvad der karakteriserer vores hverdag og vores kronologiske tidsopfattelse. (Østergaard Andersen 1993:15). I liminalitetsfasen er subjektet hverken som det var, eller som det bliver. Når den liminale fase er afsluttet, er subjektet forandret. I forlængelse heraf kan ritualet inddeles i tre faser: Den præliminale (før ritualen), den liminale (under ritualen), og den postliminale (efter ritualen).

I denne kontekst bliver begrebet relevant, idet Østergaard Andersen argumenterer for *”... at subjektets erfaringer i ritualens liminalitetsfase transcendere den kulturelle orden – at*

overgangsritualet har en æstetisk kvalitet” (Østergaard Andersen 1993:16). Igennem overskridelsen af den kulturelle orden i ritualets liminalitetsfase kan man altså opnå æstetisk erfaring, men dette kun for så vidt som ritualets liminalfase formår at skabe en betydningsforskydning: en vridning af tid og rum.

Østergård Andersens forståelse af det æstetiske ligger i forlængelse af Kants, der er det skønne og det sublime (Østergaard Andersen 1993:28). Det æstetiske kan beskrives som Turner beskriver liminalitet; *”betwixt and between”* (Østergaard Andersen 1993:35). Det æstetiske er nemlig på samme måde som liminalitet udefinerbart og karakteriseret ved at adskille sig fra virkeligheden. Østergård Andersens forståelse af æstetik ligger i direkte forlængelse heraf, han forstår det liminale som kunstens andethed, og derfor er det netop dét, der muliggør den æstetiske erfaring. Det er igennem bruddet med forventningen, at vi får mulighed for at se på virkeligheden med nye øjne. I mødet med kunsten kan vi ad denne vej opnå en ny viden om eller indsigt i verden. Spejlingen af virkeligheden kan åbne nye perspektiver. Derfor kan kunsten give om rum til refleksion og fordybelse.

I forlængelse af Turner gradbøjer Schechner i sin performanceteori liminalitetsbegrebet ved at indføre begrebet *liminoid*. Det liminoide relaterer sig til den rituelle performance, for hvor de liminale ritualer er obligatoriske, er liminoide ritualer karakteriseret ved frivillig deltagelse. Desuden er det karakteristisk for det liminoide, at forandringen der skabes i subjektet er midlertidig og ikke permanent (Schechner 2003:189).

Man kan altså anskue teateroplevelsen som et ritual: en rituel performance. I ’teaterritualet’ vil selve forestillingen udgøre den liminoide fase, indenfor hvilken det æstetiske kan skabe en betydningsforskydning: en vridning af tid og rum, og dermed opstår muligheden for æstetisk erfaring. Opfattelsen af kunsten som et rum for potentiel æstetisk erfaring, og hvori man betragter kunsten som autonom, hører til i et smalt kulturbegreb, man kalder *det universalistiske kulturbegreb*. Heri har man en dannelsesorienteret tilgang til kunsten, der samtidig opfattes som finere end andre kulturelle udtryk (finkultur overfor masse- eller folkekultur). Kulturens former anskues i et hierarki defineret igennem kvalitetsvurderinger og smagsdomme. (Kristiansen og From 2011:43).

2.2 Karakteristik af oplevelsesøkonomien

Hvor man i det universalistiske kulturbegreb opererer med idealet om kunstens autonomi og anser kunsten som gyldig i sig selv, uafhængigt af udefra definerede formål, anskuer oplevelsesøkonomien kulturen som et forbrugsprodukt og/eller som middel til at sælge et andet forbrugsprodukt.

Pine og Gilmore er amerikanske markedsføringsøkonomer og er ophavsmænd til begrebet oplevelsesøkonomi og bogen af samme navn. Undertitlen til deres bog *Oplevelsesøkonomi* fra 1999 er: - *arbejde er teater og enhver virksomhed en scene*⁴. Denne metafor anvendes hele værket igennem. Selv bogens kapitler er navngivet efter teatermetaforen, jf. eksempelvis *Forpremiere* og *Ekstranummer*. Denne metafor kan hjælpe os med at forstå oplevelsesøkonomiens kunstsyn, men før vi når så langt må vi vide, hvor tankegangen det stammer fra. Jeg vil derfor i det følgende afsnit forklare grundtankerne i oplevelsesøkonomien.

2.2.1 Oplevelsesøkonomiens oprindelse

Oplevelsesøkonomien er udviklet med udgangspunkt i servicefagene, og hos Pine & Gilmore har intentionen været at skabe vækst inden for dette felt. I sin grundform handler oplevelsesøkonomi altså om vækst og dermed, som navnet antyder, om økonomi. Dette er en vigtig pointe i forhold til værdisætning i begrebets udvikling.

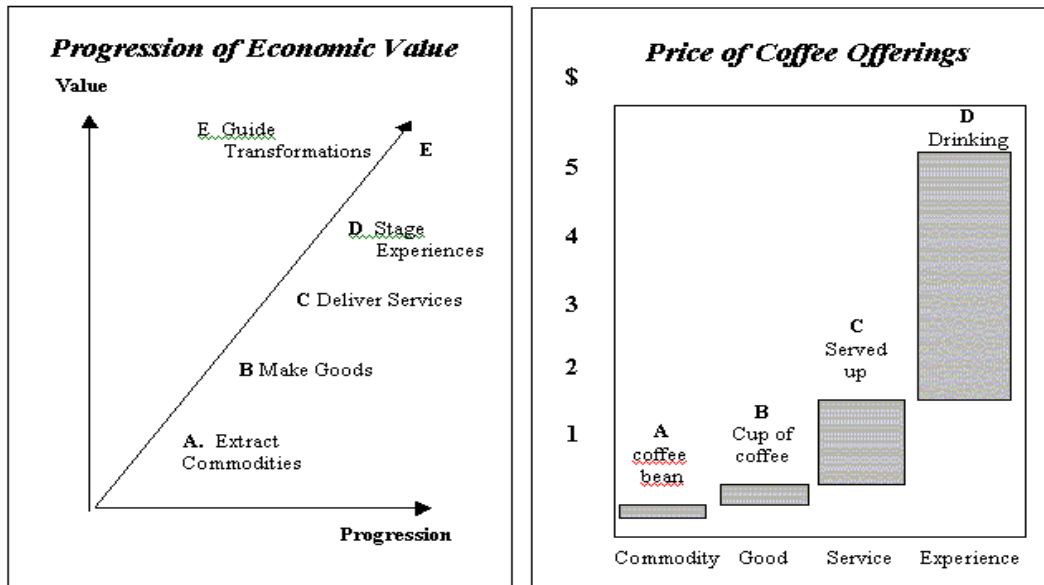
Den første og klassiske udlægning af tankegangen tager udgangspunkt i servicefagene og strategien er altså ikke i sin oprindelse tænkt til kunst og kulturlivet. I Pine & Gilmores klassiske eksempel er udgangspunktet kaffe. Grundformen i udviklingsstrategien er som følger:

Grundform: *Et produkt* → *en vare* → *en service* → *en oplevelse*

Kaffe eksempel: Kaffebønne → kop kaffe → en serveret kop kaffe → en gæst drikker kaffen

Pine & Gilmore har beskrevet strategien i følgende diagram, hvor den økonomiske værdistigning og dermed vækststrategi tydeligt fremgår:

⁴ *Work is Theatre & Every Business a Stage* (på original sproget)

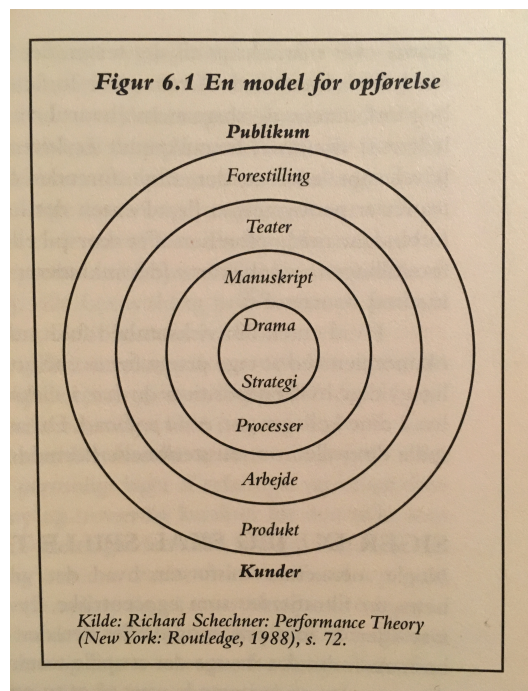


Figur 1a, Model over vækststrategi (Pine og Gilmore 2009:16)

Der er tale om en lineær progressionsmodel: altså en produktudvikling/produktion med stigende værditilvækst. Oplevelsesøkonomien er således en vækststrategi, og det bliver tydeligt hvordan det er i oplevelsen at der er penge at hente, den oprindelige værdi af kaffebønnen er nu mangedoblet. Denne store værditilskrivning sker igennem en iscenesættelse, og her sker et vigtigt skift: Det er nemlig ikke længere kaffen der er i centrum, men personen der skal drikke kaffen. Iscenesættelses formål er at sørge for at gæsten får den bedst mulige oplevelse af at drikke denne kop kaffe, hvorved værdistigningen accepteres. Det er oplevelsen der giver værdi til skrivelsen: Man vil ikke betale 80 kr. for en kop kaffe hjemme, men hvis man sidder på en af de få solskins pladser, tæt på optrædende musikere og får serveret ægte italiensk kaffe på Marcuspladsen, så er sagen en anden: her ligger oplevelsen. Det man ifølge Pine og Gilmore bør sætte i spil er særligt: at gæsten er i fokus, at sælge oplevelsen af produktet, frem for selve produktet. At få sanserne i spil, at skabe eksklusivitet (få pladser), og at gøre oplevelsen uforglemmelig – Venedig synker måske, så sørg for at opleve dette inden dette er for sent. Således er det nu gæsten og ikke kaffe det handler om, og dermed kan man hæve priserne. (Pine & Gilmore 2009:28-33). For servicefagene og senere resten af erhvervslivet bliver oplevelserne således vigtige og dermed bliver kreativiteten relevant for erhvervslivet. Derfor søger man indenfor den oplevelsesøkonomiske tankegang at skabe synergi mellem kultur og erhverv, for dermed at skabe vækst.

2.2.2 Teatret som metafor – iscenesættelsen som redskab

I forlængelse af deres teatermetafor trækker Pine og Gilmore på performance-teoretikeren Richard Schechner (Pine og Gilmore 2009:151). Schechner definerer en performance som ”en aktivitet, der udføres af et individ eller en gruppe i nærværelse af og for et andet individ eller en anden gruppe” (Schechner 1988:30). Pine og Gilmore bruger denne definition som afsæt til at forklare virksomheders arbejde som en iscenesættelse. De oversætter Schechners begreber til egen sfære, som det kommer til udtryk i følgende model:



Figur 1b Schechners model med tilføjelser af Pine og Gilmore
(Pine og Gilmore 2009:153)

Med udgangspunkt i Schechners model forklares arbejdspladsens virke som en iscenesættelse: Schechners *drama* oversættes til *strategi*, *manuskript* til *processer* osv. Og i forlængelse heraf bliver; *selve forestillingen (er) tydeligvis produktet, den økonomiske værdi, som virksomheden skaber for deres kunder* (Pine og Gilmore 2009). I Pine og Gilmores terminologi er forestillingen en økonomisk værdi, om end de i udgangspunktet kun bruger det som metafor, er dette afgørende for værdisætningen i den oplevelsesøkonomiske tankegang.

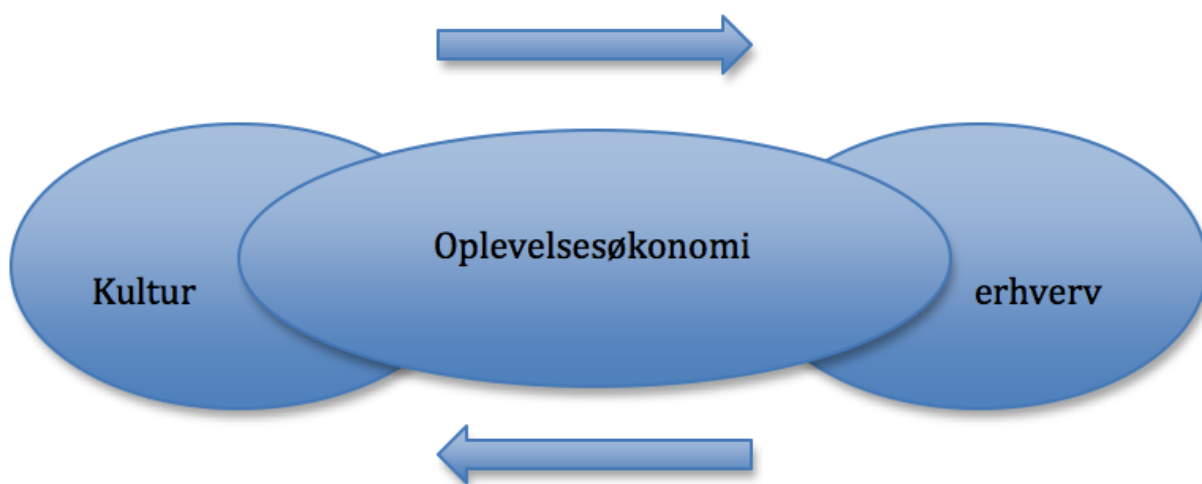
I iscenesættelsen af virksomhedernes produkter som forestillinger (oplevelser) udvikler Pine og Gilmore på publikum (kundernes) rolle og betydning. Som forklaret i kaffe eksemplet er det netop

kunden der etableres som centrum for oplevelsesøkonomiens oplevelser og i forlængelse heraf er det heller ikke nok at være iagttagende publikum/tilskuer: *Iscenesættelsen af oplevelser handler ikke om at underholde kunder, men om at engagere og inddrage dem* (Pine og Gilmore 2009:49). Aktiv deltagelse i oplevelsen øger publikums engagement og gør dermed oplevelsen mere betydningsfuld. Dét at man som publikum udfylder en aktiv rolle i begivenhedens udførelse er desuden med til at gøre oplevelsen unik, hvilket ligeledes er et af oplevelsesøkonomiens omdrejningspunkter.

2.2.3 Synergi mellem kultur- og erhvervsliv

Traditionelt ser man kultur- og erhvervsliv som to både adskilte og væsensforskellige sfærer. Ikke mindst er de styret af hver sit rationale, idet erhvervslivet er forankret i et økonomisk rationale, mens kulturlivets kerneværdi – qua dets historiske forankring i det universalistiske kulturbegreb og dets dannelsesideal – er immateriel og derfor har en helt anden dagsorden.

Figuren nedenfor illustrerer oplevelsesøkonomiens forsøg på at forbinde de to sfærer. Som figuren viser, er der tale om to bevægelsesretninger, jf. de to pile. Udgangspunktet er derfor vigtigt, når vi undersøger den synergi, der er målet for forbindelsen mellem de to.



Figur 2a Illustration af synergien mellem kultur og erhverv

For det første er der en bevægelse, der tager udgangspunkt i erhverv og derfor handler om at få mere kultur ind i erhvervslivet. Det drejer sig om eksempelvis produktdesign, markedsføring, events for medarbejdere med videre.

For det andet er der en bevægelse der tager udgangspunkt i kultur, og som derfor handler om at få mere erhvervsliv ind i kulturen⁵. Dette kan eksempelvis være i form af mere kommercielle produkter, en resultatorienteret ledelse og øget fokus på forbrugernes ønsker.

Synergieffekten er tænkt til at kunne gå begge veje, men da de har hvert sit udgangspunkt, er der også tale om to forskellige udviklinger. For begge retninger gælder det at oplevelsen i sig selv ikke er målet, men midlet. Midlet til at skabe vækst, hvilket også forklarer at det gældende rationale i tankegangen er økonomisk, og værdistigning lige så.

Slår man *synergi* op i en nudansk ordbog lyder forklaringen som følger: *samspil mellem to eller flere faktorer der forstærker hinanden således at den kombinerede effekt bliver større end summen af de enkelte faktors bidrag* (web1.b: ordnet.dk). Dette er også hensigten med oplevelsesøkonomiens bestræbelser.

Synergieffekten mellem kulturliv og erhvervsliv kan på mange måder styrke forhold i begge sfærer, men da erhvervslivets økonomiske rationale danner den overordnede ramme for udvekslingen mellem de to sfærer, dannes der i forholdets natur sig en ubalance i forholdet mellem de to. Dette er relateret til at man ofte inden for kulturlivet og i særdeleshed inden for kunsten, ofte er afhængig af samarbejder med erhvervslivet for at sikre overlevelse, hvor det i stedet indenfor erhvervslivet handler om merværdi. Dermed ligger der et indlejret magtforhold, fordi den ene part er afhængig af den anden. Så selvom kulturen er en central del af oplevelsesøkonomien, da det er jo netop kreativiteten herfra man anvender til at skabe oplevelser, er det erhvervslivets rationale og økonomiske værdisætning der tæller, fordi den overordnede intention er at skabe økonomisk vækst.

⁵ Denne bevægelse kaldes i nogle sammenhænge kulturøkonomi, men kan også gå under fælles betegnelsen oplevelsesøkonomi, som jeg anvender i nærværende projekt.

2.2.4 Oplevelsesøkonomiens udvikling i Danmark

Selvom oplevelsesøkonomien var udviklet til servicefagene, tog den i Danmarks først udgangspunkt i de kreative fag, dog udvidede feltet sig hurtigt:

I forhold til den tidligere opgørelse af de kulturelle erhverv i Danmark i "Danmarks kreative potentiale" (2000), er der tale om en udvidelse af definitionen i kultur- og oplevelsesøkonomien til også at dække store områder som fx turisme, mode og reklame.

(Regeringen 2003:8)

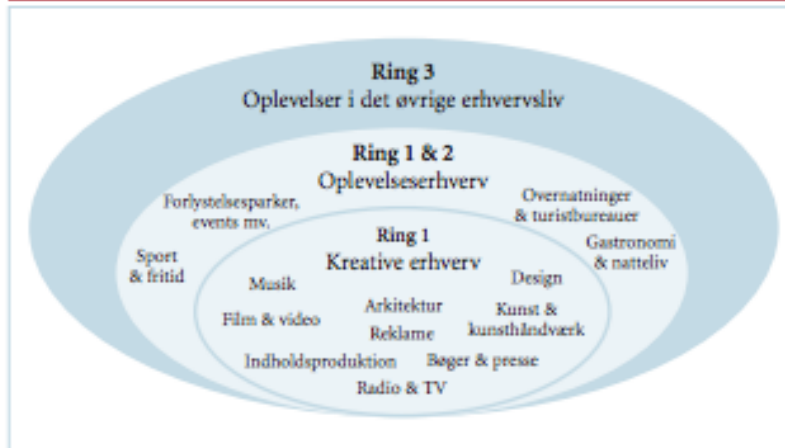
Dette var med til at fremme oplevelsesøkonomien som en stærk vækststrategi. Med fokus på at fremme forholdene og øge vækstpotentialet udvides altså feltet for oplevelser, og de politiske initiativer synes at give afkast. I 2008 udgav erhverv- og byggestyrelsens en rapport hvori der lyder:

Oplevelseserhvervene udgjorde i 2006 10,4 pct. af værditilvæksten i Danmark eller i alt 87 mia. kr. Dermed bidrager oplevelseserhvervene samlet set fire gange så meget til den danske økonomi som landbrug, gartneri og skovbrug. De senere år har oplevelseserhvervene oplevet en årlig stigning i værditilvæksten på ca. 6 pct., lidt langsommere end for hele økonomien.

(Erhvervs- og byggestyrelsen 2008)

Det lyder imponerende, men det er essentielt at undersøge feltet tallene stammer fra. I en udregning af feltets værditilvækst er det naturligvis ganske afgørende hvor mange fag der medregnes. Derfor kan værditilvæksten fra de danske oplevelseserhverv ikke sammenlignes med andre landes, uden først at afstemme feltet. I samme rapport fra 2008 illustreres den seneste afgrænsning af oplevelsesøkonomien i Danmark:

Afgrænsning af oplevelsesøkonomien i kreative erhverv (Ring 1), oplevelseserhverv (Ring 1 & 2) og i det øvrige erhvervsliv (Ring 3)



Kilde: Erhvervs- og Byggestyrelsen

Figur 2b Afgrænsning af oplevelsesøkonomien i Danmark anno 2008

Som det fremgår af modellen er det der tale om et meget bredt spænd i de fag der indregnes i oplevelsesøkonomien i Danmark.

Modellens inderste ring indeholder som det fremgår de *kreative erhverv*, hvilket i en række lande svarer til selve afgrænsningen af oplevelsesøkonomien. Hvorfor de ovenstående tal om tilvækstværdi netop er relative. Modellens andens ring svarer til de tidligere *servicefag*, der nu i stedet, sammen med de kreative fag betegnes *oplevelseserhverv*. Afgrænsning fra 2008 var ny og indeholdt udover *oplevelseserhvervene* (ring 1 og 2) også *det øvrige erhvervsliv, der anvender oplevelser som kilde til forretningsudvikling*, som det fremgår af modellens ring 3 (erhvervs- og byggestyrelsen 2008:8). Her er der tale om oplevelsestiltag hvor erhvervslivet bruger kreativiteten til at skabe merværdi; fx i form af kreativ markedsføring eller kreative events for medarbejder eller kunder (jf. synergi afsnit). Denne del er dog *ikke* medregnet *oplevelseserhvervene* og derfor heller ikke i værditilvækst tallene.

Det er karakteristisk for de kreative fag at beskæftige sig med symbolske goder og værdier i modsætning til fysiske. Det er således en immateriel produktion. Derfor kan man ikke skabe vækst i på det kreative felt på samme måde som i erhvervslivet, fordi de symbolske værdier ikke har

numerisk værdi. Netop dette gør oplevelsesøkonomien op imod, ved at iscenesætte de symbolske værdier i et oplevelsesformat inden for økonomiske rammer.

I forlængelse af denne udvikling opstår begrebet *Kreative industrier*. Der vokser frem som en måde at tale om kulturlivet på, der rummer det (oplevelses)økonomiske rationale. Målet er dels at fremhæve væksten i de kreative fag, dels at fremhæve de kreative industrier som vækstmotorer. Ikke mindst bruger man de kreative industrier til at rebrande nationer og byer (fx *Cool Britannia*, *Wonderful Copenhagen*, men også *Nationalpark Thy* og *Toppen af Danmark – Skagen*).

Udvidelsen af det oplevelsesøkonomiske felt bunder dels i synergien mellem kultur og erhverv, og det faktum at oplevelsesøkonomien derfor omfatter fag fra begge sfærer (jf. figur 1). Dels i en udvidelse af kulturbegrebet. Begrebet *kulturalisering* kan mere konkret forklare hvordan denne udvidelse finder sted. Man kan nemlig forklare oplevelsesøkonomiens påvirkning af kulturbegrebet, gennem *kulturaliseringsprocesser*. Dette sker når at de traditionelle kulturprodukter lanceres og diskuteres som forbrugsgoder, mens traditionelle og funktionelle forbrugsprodukter præsenteres som kulturprodukter, der markedsføres gennem symbolværdi og drømme, snarere end som rene produkter. Således sker der en dematerialisering, hvor fokus flyttes fra det konkrete produkt til mere oplevelsesrelaterede aspekter der knytter sig til produktet. (Kristiansen og From 2011:54). En sådan proces er altså karakteriseret ved at skabe konvergens mellem kunst, kultur og forbrug, og er netop omdrejningspunktet for oplevelsesøkonomien (ibid.) Således udvides kulturbegrebet og grænserne mellem fin og masse kultur udviskes i naturlig forlængelse heraf.

I modellen kommer dette til udtryk i fusionen under begrebet *oplevelseserhverv*. En integrationen mellem de to faggrupper, for hvilke det nu fælles glæder, at de er; *kendetegnet ved, at produkterne er oplevelser* (erhvervs- og byggestyrelsen 2008:8). Tidligere var kulturbegrebet afgrænset til ring 1 og havde sin kerneydelse i finkulturen, men her udvides begrebet til også at tælle ring 2 og de mere kommercielle kulturformer; eksempelvis turisme og forlystelsesparker, der har konsum som kerneydelse. Således ligestilles det finkulturelle og det pop/massekulturelle gennem fællesbetegnelsen *oplevelse* og kulturlivet udvikles fra sin forankring i dannelseskultur til oplevelseskultur.

2.3 Oplevelsesøkonomiens kulturbegreb

At definere hvad kultur er, er en kompleks opgave, men typisk præsenteres to tilgange, der kendes under betegnelserne det *universalistiske*, hvis karakteristika jeg har uddybet i 2.1, og det *relativistiske* kulturbegreb.

Det relativistiske kulturbegreb er karakteriseret ved at være mere rummeligt end det universalistiske. Her refererer kultur til en form for 'praksis', en slags livskultur eller hverdagskultur og som følge heraf noget, man tager aktivt del i. Det relativistiske kulturbegreb opererer med de forskellige kategorier af kulturudtryk i en flad struktur, hvor de anskues som ligeværdige i modsætning til den universalistiske hierarkiske (ibid.).

Selvom disse to kulturbegreber typisk sættes overfor hinanden, kan man argumentere for dem som komplementære eller som *udtryk for kulturens dobbelthed* (Kristiansen og From 2011:43). At et kulturfænomen kan være dels en æstetisk form (man kan forholde sig til) og dels en socialt forankret proces (man kan deltage i), såsom at se en film i biografen, hvor filmen er et æstetisk produkt og selve det at gå i biografen er en social begivenhed (ibid.). Det er min pointe, at oplevelsesøkonomiens udvidelse af kulturbegrebet ikke blot udvider selve begrebet om det æstetiske værk, men forsøger at forene de to kulturbegreber.

2.3.1 Oplevelsesmodellen – et stykke oplevelsesøkonomisk teater teori

Et eksempel på, hvordan man også inden for de akademiske fag i stigende grad inkorporerer det udvidede kulturbegreb og på den måde reflekterer det omgivende samfunds stigende betoning af oplevelseskultur frem for dannelseskultur, finder man i Michael Eigtveds udvikling af det, han kalder *oplevelsesmodellen*.

Eigtved arbejder som lektor på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet og arbejder med udviklingen af forestillingen og forestillingsanalysen i dette perspektiv. Om forestillingsanalysen skriver Eigtved, at det er "*oplevelsen; tilskuerens forbrug, der fokuseres på*" (Eigtved 2003:38). Helt i tråd med oplevelsesøkonomiens fokus på kunden, er det her gæsten/tilskueren der er i fokus, og oven i købet dennes *forbrug*, en formulering der mimer oplevelsesøkonomiens kommercialisering af kunsten.

Ud over det øgede fokus på publikum, som Eigtveds analysemodel præsenterer, kan vi desuden i modellen spore andre brud med det universalistiske kulturbegreb i modellens opfattelse af scenekunsten. For Eigtveds *oplevelsesmodel* er formålet ikke at forklare en forestilling ud fra en hierarkisk vurdering af en given forestilling som god eller dårlig. I stedet tilbyder modellen redskaber til at undersøge, hvilke *typer af oplevelser*, den givne forestilling rummer og herunder hvilket erfaringspotentiale, der udfolder sig i begivenheden (Eigtved 2007:121). Modellens formål adskiller sig altså fra den klassiske smagsdom, som er kendetegnet for det universalistiske kulturbegrebs opdeling af visse kulturudtryk som finkultur og andre mere folkelige som laverestående.

“Det er en pointe med modellen at undgå en analyse, der vurderer nogle typer af begivenheder højere end andre. Udgangspunktet er i stedet at undersøge, hvilke typer oplevelser begivenheden tilbyder”

(Eigtved 2007:127).

Heri ligger også en intention om at sætte forestillingen i en social og kulturel kontekst.

Modellen er *relativ*, hvilket vil sige, at den ikke undersøger en forestilling som et objekt, der kan anskues isoleret, men i stedet betragter forestillingen som et sæt af relationer, der er i udvikling og bevægelse.

Da det ikke er mit ærinde at begå en forestillingsanalyse, vil jeg ikke gennemgå Eigtveds model i detaljer, men nøjes med at skitsere en del af den med henblik på at tydeliggøre, hvordan udviklingen fra et universalistisk kulturbegreb til et relativistisk kan se ud i praksis. Samtidig er modellen et godt redskab til at synliggøre, hvilke diskurser Teatret Slotsgården trækker på, hvilket jeg vil behandle i kapitel 8.

I relation til sin model opstiller Eigtved tre diskurser, nemlig popdiskursen, folkediskursen og kunstdiskursen. På den måde opererer han stadig med kategorier, som man kender fra det universalistiske kulturbegreb, men forskellen er, at han frem for at arbejde med dem i et hierarki, betragter dem som ligeværdige. Det er i forhold til disse tre diskurser, at man kan sætte

forestillingen i en kulturel kontekst. Diskurserne udgør hvert sit hjørnepunkt i en trekant inden for hvilken en forestilling placeres alt efter, hvilke diskurser den trækker mest på.

De tre diskurser er oplevelses*idealer* og er som sådan ikke-eksisterende, men prototyper, reelle oplevelser kan placere sig i forhold til. Helt kort kan de tre diskurser forklares som følger:

Kunstdiskursen: Er forankret i finkulturen, og fastholder et klassisk værkbegreb. Der skelnes klart mellem ophavsmand, de udøvende kunstnere og publikum.

Kunstdiskursens oplevelsesideal skal ideelt set tilbyde en transcendent oplevelse, og det er en oplevelse, der ligger fjernt fra hverdagen, og som opstår igennem fordybelse (Eigtved 2007:128.129). Med andre ord er her tale om det, vi tidligere har defineret som *æstetisk erfaring* (jf. Østergaard Andersen, afsnit 2.1).

Popdiskursen: Er forankret i markedsøkonomien og opererer inden for en kommerciel industri. Kulturprodukter designes til at matche en målgruppes behov og smag.

Popdiskursens oplevelsesideal er rettet mod tilfredsstillelse af lyst. Oplevelsen søger også et brud med hverdagen, men her ved at hengive sig til nydelse (såsom grin eller gys) (ibid.)

Den folkelige diskurs: Er socialt forankret. Her er ikke nødvendigvis en adskillelse mellem liv og kunst, hverdag og kunst. Her er vægt på traditioner og ritualer, og i forlængelse heraf er kulturproduktet primært forbundet med en social funktion.

Den folkelige diskurs' oplevelsesideal er oplevelsen af samhørighed mellem folk, herunder mellem scene og sal. Det er centralt, at man søger en fornemmelse af kollektivitet. (ibid.)

I forhold til udvidelsen af kulturbegrebet og oplevelsesøkonomiens rolle her i, kan man netop forklare Eigtveds punkter: hvor kunstdiskursen udgør det universalistiske kulturbegreb, popdiskursen det kommercielle hentet fra erhvervslivet og folkediskursen det relativistiske kulturbegreb. Med sit fokus på publikum, giver Eigtved os et bud diskursernes, og dermed kulturbegrebernes potentiale for publikum. Eigtved lader i sin model plads til at forstå og beskrive kunsten/forestillingen i forhold til den relevante kulturforståelse. Dermed bibeholdes de forskellige diskursers værdier, men ligestilles samtidig.

Eigtved sætter altså ord på det nye udvide kulturbegreb og kommer med sit bud på hvordan det ændre måden at opfatte kunsten (forestillingen) på.

2.4 Hovedtræk i kritikken af oplevelsesøkonomien

Kritikken af oplevelsesøkonomien går som regel på bevægelsen fra erhvervsliv til kulturliv, og spænder fra at se oplevelsesøkonomien som en udfordring for kulturlivet til at hævde, at den er en gennemgribende ødelæggelse for kunst, kultur og kulturpolitik:

Kunst betragtes ikke længere som et ideelt eller ekstraordinært fænomen uden for den bestående orden, men er i en specifik forstand gjort til en norm, som bidrager til at reproducere samfundet som det allerede er. At kunst nu betragtes som en motor for økonomi og for produktionen af subjektivitet er så at sige en mutation i dens DNA, som blandt andet kaldes for oplevelsesøkonomi og kreative industrier. Her er kunst blevet til en udøvende funktion i en økonomi, som drejer sig om at mobilisere folks begær og følelsesintensiteter, for at sætte dem i stand til at forbruge sig selv.

(Lars Bang Larsen, 2008)

Kritikken her går på at kunsten har mistet sin grundværdi qua indlejringen i det oplevelsesøkonomiske rationale. Således er kunsten ikke længere i sig selv værdifuld, men er blevet middel for et andet (økonomisk) mål. Kritikken er rettet mod kulturlivets indordning under erhvervslivet, der er konsekvensen af det udvidede kulturbegreb, som oplevelsesøkonomien introducerer.

Det er netop med udgangspunkt i dette ulige magtforhold mellem kultur- og erhvervsliv, at Angela McRobbie kritiserer oplevelsesøkonomien og forholdene i de kreative brancher (McRobbie 2002, McRobbie 2012). Hendes arbejde har været skelsættende i forhold til kritikken af oplevelsesøkonomien, idet hun netop modsvarer glorificeringen og jubel-optimismen omkring samme.

McRobbies primære ærinde synes at være at fremlægge, hvad hun anser for virkeligheden i de kreative brancher. Hun vil afsløre, hvordan det ser ud *bag* facaden. Hvor den klassiske oplevelsesøkonomi fremhæver styrken i samarbejdet mellem erhvervsliv og kultur, påpeger

McRobbie uligheden. Hun peger på paradokset i den synergi, der anses for målet med oplevelsesøkonomien, nemlig at samarbejdet opererer på markedsvilkår, mens de kreative brancher i regelen ikke er økonomisk bæredygtige. Mens man i kulturlivet kæmper for overlevelse, er motivationen i erhvervslivet (mere) overskud – merværdi. De dårlige arbejdsforhold i den kreative branche er et af beviserne på denne ulighed (McRobbie 2002:8,12).

McRobbie iagttager, hvordan den oplevelsesøkonomiske tankegang opfordrer til entreprenørskab og iværksætterier uden sikkerhed for den enkelte kreative/kunstner. Hermed fremmer man en arbejdskultur med midlertidige stillinger og deltidsansættelser, der øger risikoen for underbeskæftigelse (ibid:8) og dermed nødvendigheden af at have flere forskellige jobs (ibid:12). Heri ligger for de implicerede kunstnere og kreative en reel fare for at hænge fast i en uendelig overgangsfase drevet af drømmen om succes:

”So profoundly subject to changes are these growth areas of the cultural economy that they come to represent ‘permanently transitional’ work.”

(McRobbie 2002:2).

Oplevelsesøkonomiens fokus på evig udvikling har netop udviklet dette ’permanente overgangsarbejde’ – i McRobbies terminologi også kaldet en *rite de passage*, en tilstand af ustabile økonomiske vilkår, der bliver normen for den enkelte frem for undtagelsen. Fordi man i de kreative brancher identificerer sig med og ’elsker sit job’, er man villig til at gå på kompromis med vilkårene, og oplevelsesøkonomien forstærker ifølge McRobbie kun tendensen:

”What in the past might have been understood as a ‘rite de passage’, a transitional job leading to something more secure, is now a more permanent state of being”

(McRobbie 2002:8).

Det er dette forhold, McRobbie afdækker og opponerer imod.

McRobbies studier og begreber er brugbare i en analyse af, hvilke problematikker, der er på spil i Teatret Slotsgården (kapitel 7+8). Her vil jeg særligt fokusere på McRobbies observation af kunstneres og kreatives overlevelsestrategier samt begrebet om uendelig ’rite de passage’ (McRobbie 2002:5+8).

3 Positionering og metode

Allerede da jeg kontaktede Moth-Poulsen, havde jeg i tankerne at anvende Teatret Slotsgården som case i mit speciale. For mig ville det at komme med på produktionen være et styrkende argument for dette valg. Det er nemlig min erfaring, at det er en stor gave i skriveprocessen at have et sådant indgående kendskab til casen, som en aktiv deltagelse i projektet naturligt medfører. Denne erfaring jeg har dels fra mit bachelor projekt (et samarbejde med teatret Mute comp.), min praktikrapport (om mit arbejde på Teater Grob) og dels fra mindre universitetsopgaver, hvor jeg har anvendt cases, som jeg selv har været involveret i (for eksempel Grows arrangement til Kulturnatten 2016). Jeg ved således, hvad det vil sige at være dybt engageret i en case og senere betragte samme med distance, og at dette til tider kan være en vanskelig disciplin, hvilket jeg vil uddybe i det næste afsnit, der omhandler min tilgang til feltet. Det er dog min overordnede opfattelse, at den direkte involvering giver et særligt indblik og en særlig forståelse for casen, som styrker helhedsforståelsen.

3.1 Min position

Min direkte medvirken i Teatret Slotsgårdens produktion anno 2017 vil nødvendigvis påvirke dette speciale. Igennem arbejdet som produktionsleder har jeg fået indgående kendskab til Teatret Slotsgården både på papiret og i praksis. Jeg har primært arbejdet administrativt, men også været til stede under prøver og deltaget i det praktiske arbejde i forbindelse med eksempelvis publikumsopbygningen. Dette giver mig en ganske særlig tilgang til min case, som jeg har fået mulighed for at betragte fra mange forskellige vinkler. Jeg ser overvejende min aktive medvirken som en styrke, men det brede kendskab har også krævet øget opmærksomhed på afgrænsninger i mit analytiske arbejde. For som aktivt medvirkende er jeg selvfølgelig også påvirket af min deltagelse i projektet.

Min tætte arbejdsrelation til de øvrige medvirkende og det faktum, at jeg værdsætter Teatret Slotsgårdens tilgang til kunsten og teatret højt, har skabt et loyalitetsforhold til Teatret Slotsgården. Selvom jeg har forsøgt at være tro mod en videnskabelig distance til casen, er der en risiko for, at dette kan have sløret mit kritiske perspektiv – jeg kan blive for indforstået, for ukritisk eller for involveret og dermed ude af stand til at se det større perspektiv. Jeg har forsøgt at komme dette til livs igennem løbende refleksion og igennem kritiske læsninger af eget materiale med netop dette for øje. Det har været en fordel i mit akademiske arbejde, at arbejdet på Teatret Slotsgården var

afsluttet, før jeg gik i gang med skriveprocessen. Den naturlige distancering i tid har hjulpet til at få et mere distanceret blik på teatret og dets arbejde.

Min interesse for Teatret Slotsgården gør mit engagement så meget større og derfor også lysten til at skrive dette speciale. Specialet er skrevet på baggrund af en position som deltager OG observatør, og man må derfor medregne mig som deltagende subjekt i mine resultater og konklusioner, men da jeg benytter mig af mine erfaringer udi at distancere mig videnskabeligt fra min case i behandlingen af min empiri, ser jeg ikke, at mine resultater er i fare for at miste deres validitet. Faktisk har jeg netop anvendt min subjektive relation til casen aktivt i indsamlingen af min empiri vedrørende Teatret Slotsgården, hvilket særligt gælder i forhold til mine interviews (jf. afsnit 3.2.1) . I selve behandlingen af min empiri har jeg tværtimod søgt en mere distanceret position, som beskrevet ovenfor.

Det er desuden værd at påpege, at jeg i min behandling af Teatret Slotsgården ikke udelukkende beskæftiger mig med den forestilling og produktion, som jeg selv har medvirket i. Jeg behandler Teatret Slotsgården i et større perspektiv, der handler om dette teaters virke og udvikling. Min medvirken har derfor givet et godt indblik i netop Teatret Slotsgården virke, og jeg ser min deltagelse som et solidt grundlag for min forståelse af casen.

3.2 Empiriske overvejelser

Jeg har i min indsamling af empiri og i behandlingen af samme forholdt mig inden for en kvalitativ tilgang, som beskrevet af Helles og Køppe (Collin og Køppe 2003:279-280). Samlet set kan projektet ses som et casestudie, hvilket ifølge Helles og Køppe netop er et kernelement i den kvalitative metode (Collin og Køppe 2003:280). I tråd med de kvalitative metoder, der formuleredes gennem *grounded theory*, har jeg forholdt min teori sensibel og pragmatisk over for min empiriske data, hvorfor jeg har udarbejdet min hypotese på baggrund af min empiri (Collin og Køppe 2003:288).

Selve mit empiriske materiale udgøres i høj grad af viden og indsigt indhentet via min position i projektet (jf. regnskaber, ansøgninger mm. Se bilag 2-7). I forlængelse af min position hos Teatret Slotsgården kunne jeg med en autoetnografisk metode have undersøgt Teatret Slotsgården i relation til min egen proces og position. Det forholder sig dog sådan, at jeg ikke har været direkte involveret

i teatrets kunstneriske arbejde, og da det er min intention at undersøge oplevelsesøkonomiens påvirkning af Teatret Slotsgårdens kunstneriske arbejde og proces, må jeg nødvendigvis have empiri herom. Derfor har jeg suppleret min egen viden og erfaring med viden fra de andre medvirkende, indhentet gennem interviews.

Jeg har derfor interviewet alle de medvirkende skuespillere fra produktionen 2017, et hold der tæller både nye og garvede spillere fra Teatret Slotsgården. Foruden Moth-Poulsen selv tæller holdet Henrik Blauner Clausen, Rebecca Rønde Kiilerich, Sophie Zinckernagel, Thomas Nielsen & Jonas Kriegbaum. Desuden har jeg interviewet Teatret Slotsgårdens scenemester Simon Twisttmann Jørgensen samt Rasmus Ask, der har instrueret flere af Teatret Slotsgårdens forestillinger og derfor har særligt kendskab hertil.

3.2.1 Interviewform

Tilgangen til mine interviews har været inspireret af Kvale og Brinkmanns beskrivelse af det kvalitative forskningsinterview (Kvale og Brinkmann 2009:41-45), men er tilpasset min case og min tilknytning til casen.

Med udgangspunkt i min personlige relation til interviewpersonerne læner min interviewform sig op af den personlige samtale, en form der har være givende i forhold til at bibeholde tillid i relationen til den interviewede. Det er min opfattelse, at jeg i en mere formel og distanceret form ikke ville have opnået samme ærlighed fra interviewpersonerne. Et personligt kendskab og loyalitetsforhold til Teatret Slotsgården har kunnet åbne snakke, som jeg tvivler på, at en udefrakommende havde fået adgang til. Det var desuden muligt for mig at holde denne afslappede form, fordi jeg ikke søgte bestemt svar. I stedet var det mit formål igennem interviewene at undersøge, hvad de medvirkende tænker og oplever omkring Teatret Slotsgården og dét at arbejde netop der. I forlængelse heraf har jeg valgt at strukturere mine interviews i tråd med det, Kvale og Brinkmann betegner som det *semistrukturerede forskningsinterview*, en form der fokuserer på interviewpersonens *oplevelse* af et givet emne ud fra interviewpersonens egne perspektiver (Kvale og Brinkmann 2009:43,45). Strukturen i denne interviewform nærmer sig en hverdags samtale, men har i kraft af at være et interview et formål og deraf en retning. Som det gælder for denne interviewform, har jeg med udgangspunkt i en interviewguide (bilag 1.A) med overordnede spørgsmål jf. den semistrukturerede form fokuseret på en række emner i forbindelse med de medvirkendes oplevelser af Teatret Slotsgården. Spørgsmålene angår eksempelvis de medvirkendes

tilknytning til teatret, hvad de finder særligt ved Teatret Slotsgården samt arbejdsforhold og vilkår på Teatret Slotsgården.

Der er en række emner, som jeg har spurgt ind til ved hvert interview, men de enkelte spørgsmål og rækkefølgen er forskellig fra det ene interview til det andet. Som det netop gælder for det semistrukturerede interview, har det været min intention at lade den interviewede føre an, mens jeg selv har forsøgt at følge med og undersøge/spørge ind under vejs (Kvale og Brinkmann 2009:45-46). Derfor har nogle interview åbnet særligt op i en retning, mens andre slet ikke bevægede sig den vej.

Det har været et bevidst valg at lave enkeltinterviews frem for gruppeinterviews, da det er min opfattelse, at jeg ellers ikke var kommet så bredt omkring. Interviewenes fortrolige karakter har gjort det muligt for den enkelte skuespiller at udtale sig om sårbare emner, der kunne have påvirket en relation til en medspiller, hvis vedkommende var tilstede. Trods min vilje til at lade den interviewede føre an skal jeg gøre det klart, at jeg er opmærksom på, at interviewene er opstået som en fælleskonstruktion mellem den interviewede og undertegnede (Kvale og Brinkmann 2009:50). Derfor har min position i projektet naturligvis også haft betydning i interviewsituationen. Der er givetvis kvalificerede spørgsmål i interviewene, som jeg ikke har fået stillet, og spørgsmål hvor jeg qua mit forhåndskendskab har lukket samtalen for hurtigt. Desuden er der i det kvalitative forsknings interview et indlejret asymmetrisk magtforhold mellem interviewer og den interviewede (Kvale og Brinkmann 2009:51), men som beskrevet i starten af dette afsnit har jeg igennem interviewformen forsøgt at kompensere for dette i reglen ulige forhold ved at fokusere på vores relation. Alle interviews er transskriberede og er at finde i bilag 1.B - 1.I.

4 Case-beskrivelse: Teatret Slotsgården

Teatret Slotsgården spiller udendørsforestillinger hver sommer i slotsgården ved Odense Slot, der ligger i Kongens Have i Odense. Teatret blev stiftet i 2012 af Jacob Moth-Poulsen, der på daværende tidspunkt var elev på skuespillerskolen i Odense, og Jens Klastrup, en garvet teatermand, der dengang var ansat som lysdesigner ved Odense Teater. Teatret Slotsgården spillede sin første forestilling i sommeren 2012 og har siden produceret en årlig sommerforestilling.

Den store publikumstilvækst (publikumstal, bilag 4) betyder, at Teatret Slotsgården tidligt har etableret sig. I kraft af at være et sommerteater er teatret kun aktivt producerende en del af året, nemlig omkring fire måneder fra maj til august. Årets forestilling annonceres 1. maj, prøveperioden starter primo juni, har premiere midt i juli, og forestillingsperiode strækker sig over en måned til midt august. I de resterende 8 måneder eksisterer teatret kun virtuelt for sit publikum frem til næste forestillings annoncering. Dette betyder dog ikke, at alt står stille. Årets resterende måneder bruges på fundraising til næste produktion⁶.

Moth-Poulsen og Klastrup har selv taget aktivt del i teatrets kunstneriske virke og har således udført vigtige funktioner på produktionerne. Teatret Slotsgårdens produktioner består typisk af 6-8 skuespillere, hvoraf Moth-Poulsen med undtagelse af et enkelt år har været med. Klastrup har til og med 2016 fungeret som scenograf. På alle produktioner før 2017 har der være tilknyttet en instruktør, men da Ask sprang fra produktionen anno 2017 af private årsager (Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:15), valgte Moth-Poulsen selv at varetage opgaven. Han fungerede derfor både som skuespiller og instruktør i 2017. Generelt består Teatret Slotsgårdens produktionshold primært af scenemesteren, der til store opgaver kan kalde 'hands' ind. Teatrets økonomi tillader ikke at ansætte alle funktioner, sådan som man kender det fra institutionsteatrene, og der ligger derfor et vurderingsspørgsmål til grundlag for det enkelte års ansættelser, hvor der – afhængigt af det enkelte års økonomi og forestillings ide og behov – ansættes flere funktioner. Eksempelvis har der siden 2014 været ansat en kostumier på produktionerne (web3: teatretslotsgaarden.dk samt regnskab: bilag 5.A-5.B).

⁶ Frem til 2016 bestod teatrets ledelse af både Klastrup og Moth-Poulsen, og det var disse to der udgjorde teatret mellem forestillingsperioderne. I dag er det kun Moth-Poulsen.

Teatret Slotsgården er et nyt teater og profilerer sig desuden på at være nytænkende i den forstand, at teatret tænker proces og arbejdsform anderledes end man gør det på de garvede teatre. (web 3: teatretslotsgaarden.dk). Fra teatrets start har det været intentionen at skabe et mødested og en scene for unge, nyere uddannede skuespillere. Teatrets kunstneriske leder og stifter, Jacob Moth-Poulsen, var som tidligere nævnt selv skuespilstudentere, da teatret blev etableret, og det har været en drivkraft at få energien og kreativiteten fra Scenekunstsolen med ind på Teatret Slotsgårdens scene (ibid.).

4.1 Forestillinger

På Teatret Slotsgården griber man til det klassiske teater repertoire, men forestillingerne ligner ikke dem, man ser på de andre sommerteaterscener, af den grund. På Teatret Slotsgården er man ikke bange for at udfordre form, stil og blande nyt og gammelt til noget, man kan kalde en *Teatret Slotsgårdens signatur*, der for eksempel indeholder en rå scene i paller, højt tempo, musik, humor, unge dedikerede spillere og ”lidt ud over det sædvanlige”. Om Teatret Slotsgårdens forestillinger siger teatrets kunstneriske leder Moth-Poulsen selv i et internt skriv til undertegnede:

”Vi skaber levende, utraditionelle og underholdende forestillinger – af det klassiske teaterrepertoire – der adskiller sig fra den gængse måde at fremsætte og formsætte teater på. Vores forestillinger afspejler den tid vi lever i, og skabes i samarbejde med landets mest talentfulde unge kunstnere. Udgangspunktet for arbejdet er et åbent samarbejde med historien og fortællingen som samlende faktor og overordnet mål.”

(Produktionsoverblik, bilag 6:5)

Det er altså karakteristisk for Teatret Slotsgårdens forestillinger, at det er moderne opsætninger af klassiske værker. I 2012-13 opførte man Holberg og de følgende år Molière. Dog adskiller 2017 sig ved ikke at følge et enkelt af Molieres værker men i stedet præsentere en kollage med udvalgte scener fra flere forskellige værker under titlen *Molière – on the rocks*.

I tråd med sommerteatergenren (web1), er Teatret Slotsgårdens forestillinger også primært lette komedier. Selvom *Molière – on the rocks* ikke var en traditionel komedie, var lethed og komikken forsat omdrejningspunkt. Teatret Slotsgårdens komedier hylder det groteske og henter inspiration fra farcen, narrespillet og commedia del'arte, som det også er traditionen for Molieres

komedier (web 2.a: denstoredansk.dk). Alligevel adskiller Teatret Slotsgårdens iscenesættelser sig fra mere traditionelle Molière-opsætninger i kraft af en modernisering, der omfatter både udtryk, stil og form. De klassiske værker rekontekstualiseres ved eksempelvis at inddrage en setting, der hører nutiden til. I 2013 uds spillede Holbergs *Jacob von Thyboe* sig således omkring en swimmingpool, og i 2015 opførtes *Den indbildt syge* i stilladser.



Billede 1 Scenografien fra *Jacob von Thyboe* 2013



Billede 2 Scenografi fra *Den indbildt syge* i 2015

Dette greb kan være med til at gøre de klassiske tekster mere aktuelle og vedkommende for publikum. Desuden kan det styrke forlæggets pointer, såsom da man i 2017 efter en iscenesat forvirring lod et brev erstatte med skumbamser, der kom til at indgå både i teksten og som rekvisit. Via en grotesk erstatning øgede man brevets betydning og dermed forlæggets pointe. Samme års kostumegalleri er også et fint eksempel på både det groteske og anakronistiske, idet det indeholdt både en gorilladragt og et banankostume.

Selve kollageformen fra 2017 bundede i en beslutning om at udfordre form og stil i de klassiske tekster, hvor man formen som til at ligge i forlængelse af det postdramatiske teater, der kendetegnes ved at have flydende grænser mellem realverdenen og den fiktive verden samt ved at have en sprængt dramaturgi som den montagen/kollagen og en reduceret scenografi skaber. (web 2.b: teaterleksikon.dk, Toftegaard 2001).

Trods de klassiske tekster lægger Teatret Slotsgårdens forestillingsformer og arbejdsproces sig altså i forlængelse af en nyere udvikling inden for vestligt teater op igennem 1990'erne, hvor man er gået fra at være et fortolkende til et selvstændigt medie ved at frigøre sig fra dramatikeren og den dramatiske teksts dominans (ibid.). Inden for denne retning tager instruktøren en mere central og fortolkende rolle i forhold til dramatikeren, og man leger med det dramatiske materiales form, temaer og rolle i den samlede teaterproces (Toftegaard 2001). Netop som det gør sig gældende på Teatret Slotsgården, bliver den dramatiske tekst her nærmere et brugsorienteret ideoplæg, der kan ændres og improviseres over, frem for en "opskrift" (ibid.).

Det er således ikke kun forestillingsformen der ændres, men også arbejdsprocessen. Postdramaet repræsenterer nemlig også en demokratisering af iscenesættelsesprocessen, hvor spillere og instruktør i samarbejde fylder indhold i den dramatiske tekst. Det er netop dette *samarbejde* Moth-Poulsen refererer til i dette afsnits indledende citat. Samarbejdet betyder, at der er mange, der kan bidrage med ideer undervejs i iscenesættelsesprocessen, hvilket kan inspirere til at afprøve nye dramaturgiske former, der favner flertydighed, eksempelvis flere fiktionslag eller flere samtidige tidsopfattelser (Kobbernagel 2009: 344). Det er netop sådan et kunstnerisk samarbejde, der vægtes højt på Teatret Slotsgården.

Indholdsmæssigt er Teatret Slotsgården forestillinger altså præget af det klassiske teater repertoire, mens det nytænkende i teatrets profil kommer til udtryk igennem deres postdramatiske forestillingsform og fokus på samarbejde i en åben proces.

4.1.1 Grønnegården i Odense?

Ligesom Teatret Slotsgården udspringer Grønnegårds Teatret i København af elever fra Scenekunsthøjskolen i Odense. Grønnegårds Teatret blev grundlagt i sommeren 1982 *”Til trods for de primitive rammer - venner og bekendte stod i baren og forældrene i billetlugen - var publikumstilstrømningen overvældende. (...) Sommeren efter var man klar med endnu en Holberg komedie under åben himmel”* (web 6: groennegaard.dk).

Det gælder altså for begge teatre, at de primært iscenesætter moderne fortolkninger af det klassiske teatermateriale, og dette under åben himmel. Det er derfor ikke fremmed for Teatret Slotsgården at blive sammenlignet med Grønnegårds Teatret, men trods ligheder er der også væsensforskelle.

Grønnegårds Teatret er markant mere etableret end Teatret Slotsgården, ikke mindst i kraft af sin status som *lille storby teater* og den deraf medfølgende støtte. Selv forklarer Moth-Poulsen Grønnegårds Teatret som: *Teatret Slotsgården “voksne” - og jo i vores øjne støvede - udendørs pendant* (mailkorrespondance, bilag 2.C:2), en beskrivelse han giver i relation til forskellen på de to teatrets relation til publikum. Udover den økonomiske etableringsgrad er netop henvendelsesformen noget, der adskiller de to teatre. Modsat Grønnegårds Teatret har Teatret Slotsgården en interaktiv og legende tilgang til deres publikum, et forhold jeg vil uddybe i det følgende.

4.2 Publikum

På Teatret Slotsgården yder man forholdet til publikum stor opmærksomhed, en opmærksomhed der tillige lægger sig i forlængelse af det postdramatiske teater (Toftegaard 2001). Som format er teatret givet den præmis, at publikum og skuespillere er tilstede sammen. Heri ligger, hvad man kan forklare som teatrets medialitet, altså teatermediets karakteristika: En teaterforestilling deler både tid og rum med tilskuerne. Tilskuerne befinder sig fysisk inden for samme lokalitet som scene og skuespillere og deler dermed ikke kun fiktionens tid og rum, men også realtid. Heri ligger desuden teatrets perceptionsmæssige tidstvang, publikum og skuespillere deler et *nu* (Kyndrup 2010: 118).

Dette forhold forstærker man på Teatret Slotsgården ved at dyrke mødet mellem spillere og publikum: Det er skuespillerne, der byder publikum velkommen, og skuespillerne, der siger tak for i aften, når publikum efter forestillingen ledes igennem slottet.

Det meget direkte møde med publikum gør også, at man på Teatret Slotsgården bryder med den for det dramatiske teaters karakteristiske *fjerde væg*⁷. Bruddet med den fjerde væg er en tidstypisk tendens i teatret, som fjerner illusionen om forestillingen som virkelighed og publikum som voyeurer (web 2.c: teaterleksikon.dk). Således også på Teatret Slotsgården, hvor man ikke prøver at få publikumsgæsterne til at glemme, at de er i teatret, men hvor skuespillerne tværtimod byder dem velkommen og har løbende kontakt til og interaktion med dem igennem forestillingen. Bruddet med den fjerde væg understøttes af Teatret Slotsgårdens fysiske rammer i slottets gård. Teatrets forestillinger spiller i Slotsgårdens naturlige lyssætning, hvorfor publikum og skuespillere kan se hinanden hele vejen igennem forestilling.



Billede 3 Scenerummet udvides gennem publikumsinteraktionen,

På billedet Thomas Nielsen i *Don Juan* (2016)

Interaktionen med publikum er også en mere generel tendens inden for dansk scenekunst, men i kontakten til publikum lægger man på Teatret Slotsgården vægt på, at henvendelsen skal være

⁷ *Den fjerde væg* er den imaginære væg mellem scenen og tilskuerrummet. Udtrykket stammer fra idéen om, at scenehandlingen finder sted i et rum med fire vægge, hvoraf den ene, der vender ud mod tilskueren, er usynlig. (web 2.c: teaterleksikon.dk)

ærlig: Hvis man spørger en publikumsgæst om noget, tvinges skuespilleren til at forholde sig til svaret. Henvendelsen skal foregå i øjenhøjde. Det gælder ligeledes, hvis der sker noget uventet i en forestilling, spillerne skal ikke skjule det uforudsete, men lade sig overraske *sammen* med publikum.



Billede 4 Jonas Kriegbaum interagerer med publikum i *Don Juan* (2016)

Det er eksempelvis tydeligt for publikum, at det ikke er en del af iscenesættelsen at en mÅge sætter sig i scenografien, men momentet bliver forstærket, når skuespillerne tager det ind og lader sig overraske lige som publikum. Derved inddrager skuespillerne et sådant moment i fiktionen, og i lyset af det postdramatiske kan man sige, at skuespillerne her gør det uforudsete moment ligeværdigt med den dramatiske tekst⁸. Dette skaber en helt unik oplevelse og forstærker et andet af teatrets mediekarakteristika, nemlig at teatret er *live* og ulig mange andre medier ikke kan redigeres. (Kyndrup 2010: 119). Det betyder samtidig, at den enkelte teatrale⁹ oplevelse har begrænset tilgængelighed (ibid.). Teatrets Slotsgårdens henvendelsesform og tætte kontakt med publikum,

⁸ Det postdramatiske teater er netop kendetegnet ved de 'dehierarkisering' af de teatrale tegn og midler, så teksten frem for at diktere opførelsen indgår på lige fod med de øvrige sceniske elementer, såsom krop, lys og lyd, i hvad man kunne kalde en ligestillet dramaturgi. (web2.b: teaterleksikon.dk)

⁹ Teatralitet kan defineres, som når nogen i en proces (begivenhed, situation) definerer sig som optrædende, og nogle andre definerer sig som tilskuere. Det sker i et afgrænset rum, hvor spillere og tilskuere går ind på idéen om, at der opstår en særlig 'mer-betydning'. Fx kan karakteren kun 'dø' på scenen, hvis publikum accepterer det, ellers er det bare et menneske, der ligger stille på en scene. En stol kan i samme proces forvandles til en trone, hvis publikum accepterer det (Eigtved 2007: 13-14).

forstærker denne følelse af nærvær og dermed publikums følelsen af at være med i noget enestående.

Teatret Slotsgårdens forhold til publikum er altså karakteriseret af en transparens, der synes at skabe et ekstra bånd mellem publikum og spillerne: Publikum tilbydes en særlig unik oplevelse og følelse, som er kendetegnende for alle Teatret Slotsgårdens forestillinger.

5 Skitsering af støttevilkår

Teatret Slotsgården har ingen fast støtteordning og må derfor rejse penge på projektbasis. I de 8 måneder, hvor Teatret Slotsgården ikke er aktivt producerende, ligger der derfor en opgave i at søge økonomisk støtte for at sikre næste års forestilling. Teatret kan ikke skabe sin kunst uden denne støtte. Netop fordi Teatret Slotsgården ikke har en fast støtteordning, varierer økonomien fra år til år, og denne usikkerhed betyder, at økonomi kommer til at fylde uforholdsmæssigt meget i forhold til andre arbejdsopgaver på teatret.

Forestillingens økonomiske ambitionsniveau må tilpasses årets indhentede støttekroner. Eksempelvis havde man i 2017 budgetteret med 8 skuespillere, men reducerede antallet til 6 (jf. regnskab 2017: bilag 5.B). Af sammen årsag er der en smule variation i skuespillernes lønninger fra år til år. Hvor lønningerne i 2016 tog udgangspunkt i en månedsløn på 22.500 kr., var udgangspunktet i 2017 25.000 kr. (se regnskaber 2016 og 2017: bilag 5.A og 5.B). Det usikre økonomiske grundlag betyder altså, at Teatret Slotsgården må tilpasse det enkelt års projekt til den givne økonomi, og at teatret som led i denne tilpasning kan være nødt til at reducere eller forhandle løn- og arbejdsvilkår med sine medvirkende.

For at få en bedre forståelse af Teatret Slotsgårdens eksistensgrundlag, og hvordan teatret navigerer i forhold til økonomi og de gældende støttevilkår, må vi først se på teatrets støttemuligheder i Danmark.

5.1 Kulturstøtte i Danmark

Statens kulturstøtte varetages af kulturministeriet. Kulturministeriet blev oprettet i Danmark i 1961 med Julius Bomholt som den første kulturminister. Kulturpolitikken var forankret i et ideal om danneskultur. I 1964 oprettedes Statens Kunstfond og dermed en national kunst- og kulturstøtte ordning¹⁰ på baggrund af en ambition om, at kunsten og kulturen skulle oplyse og danne befolkningen på baggrund af et frihedsideal (web1.b: denstoredanske.dk).

¹⁰ Oprettelsen vakte stor offentlig debat: det skabte røre, at man skulle bruge skattekrone på at støtte kunstnere, der ikke kunne leve af at sælge deres ting jf. rindalisen (web1.a: denstoredanske.dk).

Kulturministeriet har siden slutningen af 1960'erne opereret med et kulturbegreb, der omfavner både den universalistiske og den relativistiske tilgang til kultur (Kristensen og From:2011), idet ministeriets opgaver favner kulturen i bred forstand og ikke kun kunstlivet. Men selve kunststøtten er forankret i det universalistiske kulturbegreb og dermed et begreb om finkultur og den dertilhørende hierarkiske kvalitetsvurdering af det enkelte projekt eller værk.

Et af de bærende principper for kunststøtten – dengang som i dag – formuleredes af Julius Bomholt med ordene ”*støtte, men ikke styre*”. Formuleringen kendes stadig i dag som *armslængdeprincippet*, der også i nutidens kunststøtte bruges for at sikre den kunstneriske frihed og hindre statslig indblanding i indholdet af de kunstprojekter, der bevilges støtte.

Ud over den statslige kunststøtte uddeles der også offentlig kunststøtte igennem kommunerne. Ved siden af den offentlige kunststøtte findes der i Danmark en lang række private fonde som støtter kulturprojekter.

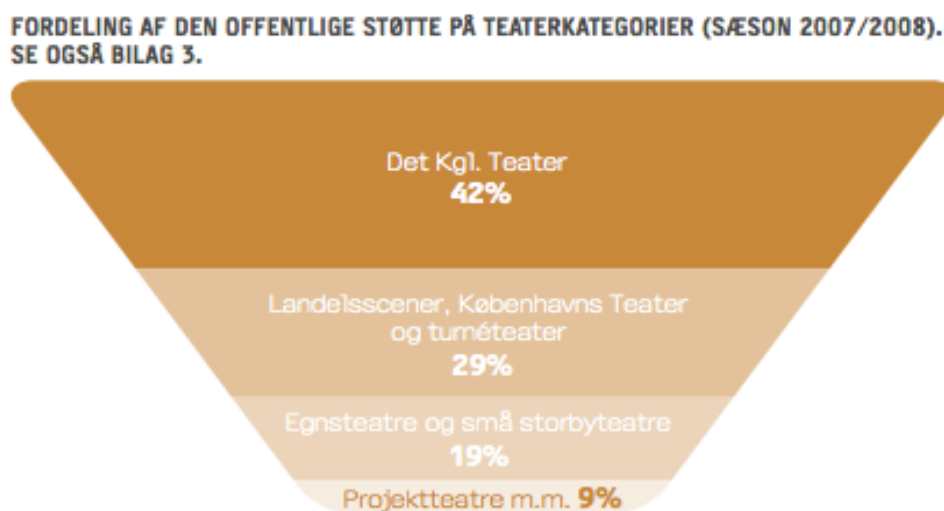
5.2 Teaterstøttestrukturen i Danmark

For at forstå Teatret Slotsgårdens eksistensgrundlag er det nødvendigt at kende de generelle vilkår for denne type teater i den danske teaterbranche i dag. Jeg vil derfor i det følgende give et overblik over støttestrukturerne i det danske teaterlandskab, som det ser ud nu.

De fleste professionelle teatre i Danmark modtager statslig støtte, enten som driftsstøtte via finansloven eller gennem bevillinger fra Statens Kunstfond, Projektstøtteudvalget for Scenekunst (kulturministeriet, 2010:56). Men der er også projekter, som ikke får statslig støtte, herunder Teatret Slotsgården. Dette afsnit tager udgangspunkt i statistik, der bygger på den statsligt støttede scenekunst, og det vil sige, at tallene faktisk ikke omfatter Teatret Slotsgården. Når jeg alligevel præsenterer tallene her, er det fordi de giver et godt billede af det danske teaterlandskab og vilkårene i den branche, som Teatret Slotsgården navigerer i.

Den danske stat yder hvert år den danske scenekunst støtte for omkring 1,1 mia. kr. Fordelingen af denne støtte ser sådan ud, at ca. 70 % går til de store teatre, eksempelvis Det Kongelige Teater, Betty Nansen Teatret og Østre Gasværk, mens de resterende ca. 30% går til de små teatre, herunder egnsteatre og de ”*små storbyteatre*” såsom Teater Grob og Grønnegårds Teatret (Kulturministeriet

2010:61). Støtteordningerne favoriserer institutionsteatrene, hvor Det Kongelige Teater sidder på over 40 % af støtten, se figur 2 (Kulturministeriet 2010:14), og man kan derfor sige, at de har en hierarkisk struktur, hvor det man traditionelt set betragter som finkultur også her prioriteres højest.



Figur 3 Fordeling af den offentlige støtte (kulturministeriet 2010:14)

I forhold til figur 3 ovenfor placerer Teatret Slotsgården sig i kategorien Projektteatre, men har dog endnu ikke har modtaget statsstøtte. Betegnelsen dækker over professionelle scenekunstaktiviteter, der foregår uden for de etablerede teaterinstitutioner (Kulturministeriet 2010:58). Teatret Slotsgården har da også hvert år siden etableringen søgt om statslig støtte fra hhv. Scenekunstudvalget, nu Projektstøtteudvalget. Når det aldrig er lykkedes at blive bevilget støtte, hænger det angiveligt sammen med, at det kun er en meget lille procentdel (9%) af den samlede årlige støtte, der går til projektteatrene. Prioriteringen af statens midler vanskeliggør vilkårene for de mindre teatre og særligt projektteatrene, fordi midlerne til at støtte projektteatrene er så begrænsede i forhold til antallet af kvalificerede ansøgninger (Kulturministeriet 2010:15). Konkurrencen er hård.

Den statslige kulturstøtteordning udspringer som tidligere beskrevet (afsnit 5.1) af en danneskultur, og det er da også tydeligt, hvordan denne type støtteordning fremmer et snævert kulturbegreb, hvor finkultur og kulturinstitutioner belønnes jf. Det Kongelige Teaters overlegenhed i fordelingen af støtten, mens mindre og nyere tiltag har svære kår, jf. projektteatrenes 9%.

5.3 Kommunal kulturstøtte: Odenses Kommunes oplevelsesøkonomi boomer!

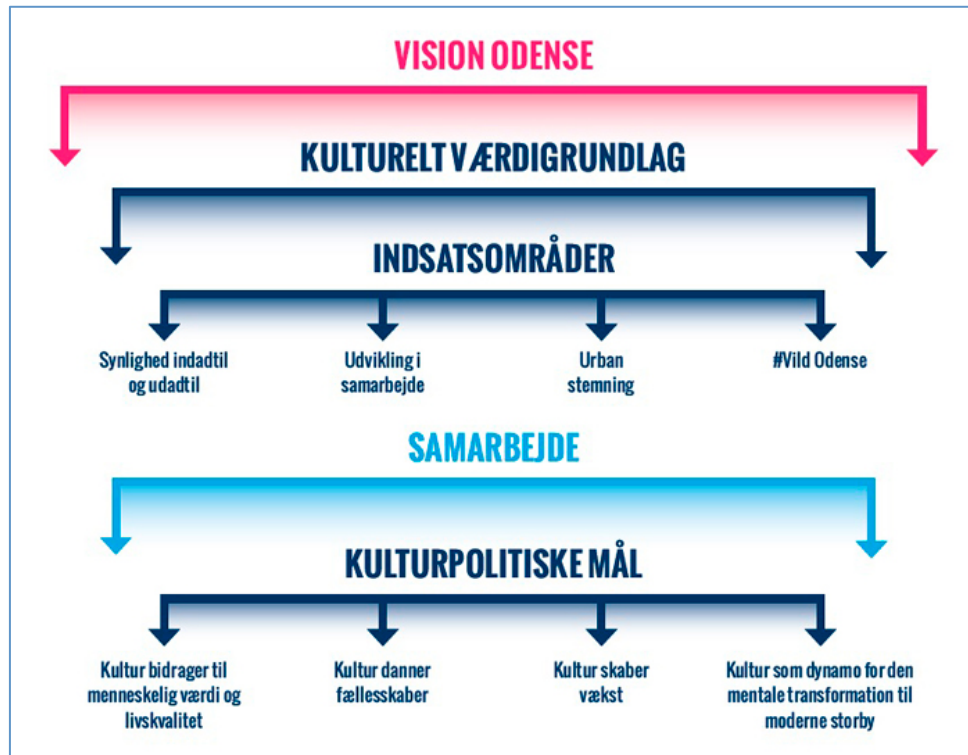
Tendensen inden for den kommunale kulturstøtte er mindre entydig end inden for den statslige. Fra kommune til kommune er der stor forskel på både, *hvad* man støtter, og *hvor meget* man støtter. I 2017 brugte kommunerne i gennemsnit 1505 kr. per indbygger på kulturstøtte¹¹. I en undersøgelse af Teatret Slotsgården er det naturligvis Odense Kommune, der her er interessant, dette alene af den årsag, at teatret ligger i Odense.

Ud af de 98 kommuner, der figurerer i opgørelsen, indtager Odense Kommune en tredjeplads, idet de i 2017 brugte 2148 kr. per indbygger. Disse tal er naturligvis afhængige af kommunens indbyggertal, antallet af kulturinstitutioner mv. Alligevel giver tallene en fornemmelse af, at Odense Kommune prioriterer kulturpolitikken og kulturstøtten højt. I tråd med den oplevelsesøkonomiske tankegang kan man argumentere for, at denne vægtning af kulturlivet i Odense Kommune kan ses som en strategi til at skærpe kommunens profil: Odense Kommune brander sig på et rigt kulturliv. At styrke kulturlivet er en strategi, der i oplevelsesøkonomien ses som væksthæmmende for byer og kommuner generelt. I direkte forlængelse heraf kan man på Odense kommunes hjemmeside under overskriften Vækst i Odense, læse om Vækst og Oplevelser. Her står det med kommunens egne ord: *Odenses oplevelsesøkonomi boomer!* (web5.e: odense.dk). Odense Kommune anvender altså helt bevidst og aktivt oplevelsesøkonomiens vækststrategi, og jeg vil i det følgende analysere, hvilke oplevelsesøkonomiske værdier, der konkret kommer til udtryk i kommunens kulturpolitik.

5.3.1 Odense Kommunes kulturpolitik

På kommunens hjemmeside er kulturpolitikken beskrevet under overskriften Med Odenseanerne i Centrum (web 5.b: odense.dk). Overskriften reflekterer netop oplevelsesøkonomiens påvirkning; kulturpolitikken tager udgangspunkt i gæsten som forbruger og målgruppe, i dette tilfælde odenseanerne. Dette er netop et af kernepunkterne hos Pine og Gilmore (Pine og Gilmore 2009:223). Overskriften handler ikke om det kulturelle indhold eller udbud, men sætter gæsten i fokus. Gæsten er netop i den oplevelsesøkonomiske strategi centrum for oplevelsen, som vi så det i kaffeeksemplet. Odense Kommune illustrerer selv kommunens kulturpolitik i følgende figur:

¹¹ Jeg har lavet beregningen på baggrund af ”kommunernes nøgletal fra 2017” (web 9: nøgletal.dk)



Figur 4 Odense Kommunes kulturpolitik (web 5.b: odense.dk)

De fire 'kulturpolitiske mål' udgør kernen i kommunens kulturpolitik, og her mener jeg, at der er to hovedtræk i kommunens tilgang til kulturen og dens værdi.

De første to kulturpolitiske mål bygger på et bredt kulturbegreb, hvor kulturen ses som meningsskabende i sig selv, men også tillægges værdi som omdrejningspunkt for at danne fællesskaber.

De to sidste kulturpolitiske mål trækker på en anden opfattelse af kulturen, som har rødder i oplevelsesøkonomiens mere anvendelsesorienterede tilgang til kulturen – nemlig at den ses som løftestang for kommunens økonomiske og befolkningsmæssige vækst.

I tråd med denne vækststrategi prioriteres samarbejdsrelationer højt, og det kan ligefrem være vanskeligt at se, om det er kulturen eller samarbejdsrelationerne, der er i højsædet:

Samtidig handler det om, i endnu højere grad, at dyrke netværk og samarbejde omkring udviklingen af Odenses kulturliv på tværs af private, kommunale og statslige aktører (web 5.c: odense.dk).

Odense Kommunes kulturpolitik er således præget af den oplevelsesøkonomiske tankegang, og da netop kulturpolitikken danner grundlag for kommunens kulturstøtte kommer kriterierne for støtte nødvendigvis også til at bære præg heraf.

5.3.2 Odense Kommunes støttekriterier

I tråd med kulturpolitikens udvidede kulturbegreb har Odense Kommune en række forskellige støttepuljer, der henvender sig til forskellige dele af kulturen. Der er således afsat særlige midler til eksempelvis musikarrangementer, e-sport-begivenheder, idrætsaktiviteter mv. (web5.f: odense.dk). Den største pulje, Kulturpuljen, uddeler op imod 2 millioner støttekroner årligt (web5.d: odense.dk). Mindre projekter kan løbende søge puljen for beløb under 25.000 kr., men til større arrangementer uddeles støtten én gang årligt. Det er i denne sidste kategori, at Teatret Slotsgården søger sin støtte.

Kulturpuljens formål er *...at yde tilskud til kulturarrangementer for Odenses borgere og gæster* (web 5.d: odense.dk). Prioriteringen af Kulturpuljens midler sker som sagt med udgangspunkt i Odense Kommunes kulturpolitik.

I nedenstående boks kan man se vurderingskriterierne for kommunens kulturpulje:

Hvad lægges der vægt på?

Ved prioriteringen af kulturpuljens midler vil der blive lagt vægt på:

1. *I hvilken grad projektet understøtter [Odense Kommunes kulturpolitik](#), herunder Kulturpolitikens fire indsatsområder:*
 - *Synlighed*
 - *Udvikling i samarbejde*
 - *Urban stemning*
 - *#Vildodense*
2. *I hvilken grad ansøger kan påvise medfinansiering ved fx entréindtægter, samarbejdspartnere, sponsorater og tilskud fra andre puljer og fonde.*
3. *I hvilken grad ansøger kan sandsynliggøre, at projektet er realiserbart*
4. *I hvilken grad kulturoplevelsen vurderes at være attraktiv og tilgængelig for det odenseanske publikum.*
5. *At der ved tilbagevendende arrangementer sker udvikling og fornyelse af arrangementet fra år til år.*

Der er ingen garanti for, at der kan opnås støtte fra Odense Kommunes puljer - hverken et eller flere år i træk.

Figur 5 Vurderingsgrundlag for kulturstøtte i Odense kommune

Som med kulturpolitikken overordnet er vurderingskriterierne ligeledes påvirket af den oplevelsesøkonomiske tankegang. I modsætning til den statslige kulturstøtte, der er forankret i finkulturen og et snævert universalistisk kulturbegreb, tager Odense Kommunes kulturstøtte udgangspunkt i et bredere relativistisk kulturbegreb og betoner samtidig den oplevelsesøkonomiske strategis udveksling mellem kultur og erhverv.

Samtlige af kommunens fire indsatsområder (pkt. 1 i oversigten) behandler kulturstøtten som en måde at styrke Odense Kommunes profil på. Kulturen skal gøre kommunen synlig, igangsætte samarbejde på tværs af sektorer, brancher og netværk, skærpe Odenses profil som en storby (jf. ”urban”) og/eller understøtte kommunens hashtag Vildodense, der må formodes at være et tiltag som led i en større brandingstrategi for kommunen.

Medfinansiering spiller en væsentlig rolle for, om kommunen vil støtte et projekt, jf. pkt. 2 og 3 i oversigten. Eftersom samarbejdsrelationerne spiller en stor rolle i kommunens overordnede kulturstrategi, er det nærliggende at antage, at dette krav bunder i et ønske om, at kulturprojekterne virker som primus motor for netværksdannelse i kommunen.

Punkt 4 i oversigten peger på, at hensynet til publikum er en vigtig prioritet. Man kan måske også sige, at kommunen prioriterer projekter, der er målgruppeorienterede.

Ved tilbagevendende projekter – og dette punkt er derfor vigtigt for Teatret Slotsgården – ser man særligt på, om de sigter mod at udvikle og forny sig fra år til år. Hvad denne fornyelse og udvikling nærmere går ud på, er ikke defineret i kommunens kriterier.

De kulturprojekter, der tilgodeses i kommunens kulturstøtte, er altså dem, der styrker kommunens profil udadtil, er designet i henhold til Odense Kommunes borgeres behov og interesser, og fremmer netværk og samarbejde i kommunen. Som det eneste punkt på prioriteringslisten, der er rettet mod selve kulturprojektets potentiale i sig selv, er det sidste, som angår projektets potentiale for at forny og udvikle sig.

Odense Kommunes vurderingskriterier vil danne grundlaget for den første del af min analyse, der netop undersøger forholdet mellem Teatret Slotsgården og Odense Kommune. Herunder analyserer

jeg, hvordan Teatret Slotsgården lever op til kommunens kriterier for kulturstøtte og værdiudvekslingen mellem erhvervs- og kulturliv, men inden vi når til denne analyse i kapitel 6, vil jeg kort berøre de private fondes rolle i kulturstøtten.

5.4 Fondsstøtte

I Danmark har vi en række private fonde, der støtter kulturelle formål. Teatret Slotsgården har, som vist i bilag 3, hentet støtte fra flere forskellige fonde, en støtte der samlet set er af ganske afgørende betydning for teatret.

Fondsansøgningerne skrives med udgangspunkt i den enkelte fondsprofil, og Teatret Slotsgårdens aktuelle projekt – herunder den konkrete forestilling der søges midler til – vinkles i forhold til at ramme hver enkelt fonds formål bedst. Fondenes bidrag takkes med krediteringer på hjemmesiden og diverse tryksager. Herudover har de fonde, Teatret Slotsgården har modtaget støtte fra, ikke haft krav eller restriktioner i forhold til støtten. Fondsstøtten har derfor ikke påvirket Teatrets Slotsgårdens arbejde og kunstneriske værdier, hvorfor jeg ikke vil behandle disse yderligere. Sidst vil jeg dog nævne, at kommunal støtte kan være af betydning for, om der ydes fondsbidrag, på samme måde som at indhentede fondsmidler kan have betydning for, om kommunen bevilger støtte.

Det synes at være en generel præmis for støtteordningerne, at penge avler penge, og at støtte derfor avler mere støtte.

5.5 Delkonklusion

Den statslige støtteordning tilgodeser etablerede kulturinstitutioner, der repræsenterer det, man traditionelt forstår som finkultur. De mindre og anderledes tiltag har sværere kår, og for Teatret Slotsgården er det et grundvilkår, at man hvert år skal rejse midler for at sikre teatrets drift og fortsatte overlevelse, idet teatret ikke har en flerårig støtteordning.

På grund af Teatret Slotsgårdens usikre økonomiske grundlag, og fordi teatret er afhængigt af kommunens velvilje i forhold til teatrets placering i Slotsgården, er det vigtigt for teatret at prioritere hensynet til Odense Kommunes støttekrav.

Kommunens kulturstøtte trækker på en oplevelsesøkonomisk strategi, der sætter kommunens profil udadtil, netværkssamarbejde på tværs af sektorer og brancher i kommunen samt borgernes behov og interesser i højsædet. I støttevilkårene figurerer ikke noget begreb om kunstnerisk kvalitet, og hensyn som for eksempel kunstnerisk faglighed nævnes heller ikke i den forbindelse.

I det følgende kapitel vil jeg se på, hvordan støttekriterierne konkret er med til at fremme tiltag fra teatrets side, som lægger sig op ad kommunens overordnede oplevelsesøkonomiske strategi på kulturområdet, og hvordan samarbejde med kommunen i øvrigt foregår i praksis.

6 Samarbejdet med Odense Kommune

Allerede i efteråret 2011 tog Jens Klastrup og Jacob Moth-Poulsen kontakt til Odense Kommune, nærmere bestemt Odense Kommunes kulturudvalg, hvor de fremlagde deres vision om at skabe et professionelt, ungt sommerteater i slotsgården ved Odense Slot. Det var vigtigt at sælge ideen til kommunen af flere årsager. Dels kunne kommunen potentielt være en god økonomisk støtte, og dels benyttes slottet i dag som kontorlokaler for kommunen, hvorfor det er denne, der giver adgang til selve slotsgården. Hvis ideen om at lave en sommerteaterscene i slottets gård skulle gennemføres, måtte kommunen altså være med på ideen.

Som beskrevet i kapitel 5 bruger Odense Kommune kulturpolitikken til at skærpe sin profil, og kulturstøtten indgår dermed i en brandingstrategi. Man kan sige, at kommunen giver kulturstøtte mod en tilbagebetaling i form af kulturel brandingværdi. Fordi der er tale om en udveksling, giver det mening at tale om et kulturelt partnerskab. Teatret Slotsgården fungerer som en kulturel samarbejdspartner for kommunen, og dette betyder, at støttegrundlaget er et helt andet end dét, der er og var tanken med den statslige støtte, som bevilges fra Statens Kunstfond, hvor kunsten og dennes kvalitet er i højsædet. I stedet skal støtten i samarbejdet med kommunen *tjenes*, der skal gives en modydelse. Dette forhold er en direkte konsekvens af oplevelsesøkonomiens strategi om at skabe synergi mellem kultur og erhverv og hænger sammen med, at kunsten ikke længere er det primære mål.

Jeg vil i det følgende analysere Odense Kommunes støttekriterier mere dybdegående med henblik på at kunne vurdere, hvorledes Teatret Slotsgården lever op til dem, og hvordan teatret således gør sig *fortjent* til kommunens støtte. I forlængelse heraf undersøger jeg, hvilke værdier der udveksles, og hvordan samarbejdet mellem kommunen og Teatret Slotsgården udfolder sig i praksis.

6.1 Hvordan honorerer Teatret Slotsgården Odense Kommunes støttekrav?

Vurderingsgrundlaget er, som vist i figur 5, udarbejdet i fem punkter, hvoraf det første lyder:

1. *I hvilken grad understøtter projektet Odense Kommunes kulturpolitik, herunder kulturpolitikens fire indsatsområder: synlighed, udvikling i samarbejder, urban stemning, #vildodense (web5.d:odense.dk).*

Urban stemning - Denne prioritet viser kommunens fokus på at anvende byrummet til kulturelle aktiviteter og arrangementer (jf. performativ urbanisme). Teatret Slotsgårdens projekt passer altså fint på dette punkt i kommunens strategi, idet teatret anvender slotsgården som scenerum og dermed bruger 'byrummet' på en ny måde.

Synlighed - Kommunens krav om synlighed må forstås med udgangspunkt i det overordnede mål at brande kommunen selv. Kravet synlighed synes her at have et dobbelt sigte. Det angår på en gang selve kulturprojektets synlighed i det offentlige rum og den synlighed udadtil, som kommunen herigennem vinder.

Teatret Slotsgården skaber synlighed på flere niveauer, først og fremmest i form af teatrets publikumstal, som er steget markant i teatrets korte levetid (bilag 4). Desuden ligger Teatret Slotsgårdens bar-område i Kongens Have og vækker derfor opsigt for alle havens besøgende. Yderligere skabes synlighed gennem teatrets brug af plakater og bannere i byrummet og ved en brug af og forsat udvikling indenfor SoMe markedsføring, der understøtter kommunens eget fokus på sociale medier med indsatsområdet *#vildodense*. Et fælles hashtag giver mulighed for en gensidig eksponering. Dog er det jo ikke kun Teatret Slotsgården, som Odense Kommune deler tagget med, men også mange andre af kommunens samarbejdspartnere, hvorfor eksponeringen igennem tagget primært er kommunens. Kommunen vil dog også gøre opmærksom på forestillingen på deres digitale platforme, og således bliver eksponeringen alligevel gensidig. Hashtagget giver desuden gæsterne, en måde at dele deres oplevelse på for dermed at vise, at de har deltaget. Dette er i tråd med tidens tendens til selviscenesættelse på de sociale medier og dermed også med oplevelsesøkonomiens fokus på gæsten og gæstens forbrug og behov. Der er tale om en gensidig profilering, hvor gæsten ved at eksponere sin oplevelse profilerer sig selv og derigennem også afsenderen, her kommunen.

Det sidste indsatsområde *udvikling i samarbejder* vil jeg forklare i forhold til Teatret Slotsgårdens samarbejde med Scenekunstsolen og udviklingen af kreativt iværksætteri.

Der har på nationalt plan været politisk fokus på ”-...at udvide uddannelsesstilbuddene på de kunstneriske uddannelser med elementer, der er rettet mod erhvervslivet” (Kultur- og

Erhvervsministeriet 2000:9). I følge Moth-Poulsen er der en klar sammenhæng mellem dette politiske fokus og Teatret Slotsgårdens opståen:

”Initiativet er opstået på baggrund af faglige projekter og kompetent undervisning i skuespillerens faglige redskaber og iværksætteri! Iværksætteri var en ny retning skolen tog ind for at ramme virkeligheden der omgiver scenekunstmrådet!”

(mailkorrespondance, bilag 2.C:5).

Teatret Slotsgården er altså i sit udgangspunkt direkte udsprunget af en oplevelsesøkonomisk tænkning, der reflekteres i statens implementering af iværksætteri som fag i scenekunstscolerne som et initiativ, der skal fremme synergien mellem kultur og erhverv. McRobbie forklarer, hvordan oplevelsesøkonomien typisk kommer til udtryk igennem sådanne politiske strategier, der tilskynder entreprenørskab og iværksætteri:

”It is about making people want to develop their own capacities to create their own jobs and, it is hoped, employ others.”

(McRobbie 2002:4)

Netop igennem iværksætteri kan kulturen skabe vækst og bliver dermed motor og funktion i samfundet. Teatret Slotsgården lever på den måde op til kommunens krav om *udvikling i samarbejder* og desuden det kulturpolitiske mål om at skabe vækst (figur 4).

Herudover har Teatret Slotsgården øget sit fokus på at ansætte skuespillere uddannet fra scenekunstscolen i Odense, fordi den lokale forankring er i tråd med kommunens støttekriterier.

Når Teatret Slotsgårdens understøttelse af kommunens fire indsatsområder fungerer på denne led som en modydelse i form af brandingværdi for kommunen.

Det andet punkt i kommunens vurderingsgrundlag lyder:

- 2. I hvilken grad ansøger kan påvise medfinansiering ved fx entréindtægter, samarbejdspartnere, sponsorater og tilskud fra andre puljer og fonde.*

I denne forbindelse er Klostrets og Moth-Poulsens kontakter af stor værdi. Da teatret etableredes, var Moth-Poulsen stadig elev på Scenekunsthøjskolen i Odense, og Jens Klostret var ansat på Odense Teater. Begge institutioner valgte dengang at bakke op om projektet og gør det stadig. Tilliden fra store institutioner som disse har i sig selv sikkert vægtes på ansøgningen til kommunen, men denne er også vigtig i forhold til projektets praktiske realisering. Teatret Slotsgården har for eksempel en stående aftale med Odense Teater om at låne deres udstyr (særligt lydudstyr, men også kostumer, rekvisitter mm), hvilket er muligt, fordi Odense Teater er sæsonlukket, når Teatret Slotsgården laver deres sommerforestillinger. Aftalen gør Teatret Slotsgårdens projekt mere realiserbart, fordi den giver en stor økonomisk besparelse. Desuden er aftalen fast og yder derfor en stabilitet til forskel fra teatrets direkte økonomiske støtteaftaler, der kun gælder en sæson ad gangen, herunder også aftalen med Odense Kommune.

Udover projektstøtten har teatret selvfølgelig også indtægter i form af billetindtægter og barindtjening, men disse kan variere, ligesom teatrene generelt er afhængige af eksempelvis anmeldelser (kulturministeriet 2010:62), og de åbne sommerteatre er selvfølgelig desuden afhængige af godt vejr. Teatret Slotsgårdens besøgstal faldt eksempelvis i 2017 (jf. publikumstal, bilag 4) for første gang siden teatrets etablering, et fald der dels kunne skyldes vejret og dels blandede anmeldelser (fra 2-5 stjerner, se afsnit 11). En ekstern faktor som vejret har derfor betydning for Teatret Slotsgårdens økonomi og gør det ekstra vigtigt at kunne hente projektstøtte. Den manglende sikkerhed for teatrets egenindtægt må også formodes at være en grund til, at teatrets støttegivere gerne ser, at projektet støttes flere steder fra (jf. figur 4).

Helt i tråd med den oplevelsesøkonomiske tankegang har Teatret Slotsgården skabt en række samarbejdsaftaler med aktører i det lokale erhvervsliv. Det er for eksempel lykkedes at skabe en sponsoraftale med Gartneriet Markhaven, der i 2017 støttede med materialer til sceneopbygningen for 50.000 kr. Restaurant *Bønnen & Druen* i Odense er fast leverandør af picnickurve til teatrets gæster mod forudbestilling.

Teatret Slotsgården søger generelt lokale løsninger både til den kunstneriske (jf. skuespillere uddannet i Odense) og den praktiske del af produktionen. Praktisk handler det eksempelvis om tryk/print, varer til baren og leje af publikumsopbygning og toiletvogne. Når Teatret Slotsgården

vender tilbage flere år i træk, giver det både grundlag for prisforhandling og er med til at forankre teatret i lokalsamfundet. Dermed er sådanne aftaler med til at gøre projektet attraktivt for Odense Kommune, som prioriterer kulturprojekter, der kan understøtte lokal vækst (figur 3).

Udover støtten fra Odense Kommune er det i løbet af de sidste 6 år lykkedes Teatret Slotsgården at indhente over 2 millioner kroner i ekstern fondsstøtte fordelt på de i alt 6 forestillinger (jf. nedenstående tabel og fondsstøtte, bilag 3). De udgør en væsentlig medfinansiering til projektet. Som nævnt tidligere er støtte fra kommunen et incitament for fondenes støtte, og fondsstøtten er incitament for kommunen. I følgende tabel anskueliggøres Teatret Slotsgårdens støtte fra henholdsvis Odense Kommune og diverse fonde¹².

Teatret Slotsgårdens indhentede projektstøtte 2012-2017:

Støtte år	Odense kommune	Eksterne fondsstøtte ¹³	I alt	Kommunes andel i procent
2012	25.000 (underskudsgaranti) ¹⁴	195.000	220.000	Ca. 11 %
2013	100.000 + 50.000 (underskudsgaranti)	175.000	325.000	Ca. 46%
2014	100.000 + 50.000 (underskudsgaranti)	515.000	665.000	Ca. 23%
2015	100.000 + 25.000 (underskudsgaranti)	415.000	540.000	Ca. 23 %
2016	300.000	425.000	725.000	Ca. 41 %
2017	250.000	350.000	600.000	Ca. 42 %

Figur 6 Teatret Slotsgårdens projektstøtte 2012-2017

¹² Udspecificering af fondsstøtten se bilag 3

¹³ Udspecificering af fondsstøtten se bilag 3

¹⁴ Underskudsgaranti udbetales først efter at arrangementet har fundet sted og under forudsætning af, at arrangementet kan dokumentere et underskud (web 5.a: odense.dk)

Teatret Slotsgårdens samarbejdsaftaler og held til at skaffe medfinansiering udgør en stor styrke i forhold til at leve op til kommunernes støttekriterier, hvilket leder direkte op til det tredje punkt i vurderingskriterierne:

3. *I hvilken grad ansøger kan sandsynliggøre, at projektet er realiserbart.*

Fondsstøtten er ikke alene med til at gøre projektet realiserbart, den giver med Moth-Poulsens egne ord tillige Odense Kommune *"Meget teater for få penge"* (Ansøgning, bilag 2.A:4).

Citatet refererer til det faktum, at teatret netop gennem fondsstøtten henter ekstra økonomi hjem. Fondsstøtten betyder altså, at Odense Kommune får teater for dobbelt så stort et beløb som det, kommunen selv støtter med (jf. tallene i tabellen). Jo bedre og større en forestilling, Teatret Slotsgården skaber, desto større brandingværdi har dette også for kommunen, og dette uanset hvor stor støtten har været i det pågældende år. Det skal dog i den forbindelse bemærkes, at Odense Kommune – når de bevilger støtten – ikke ved, hvor meget der er bevilget i fondsstøtte til projektet, men kun hvilket beløb, der er søgt om.

Med formuleringen *"meget teater for få penge"* (ansøgning, bilag 2.A:4) refererer Moth-Poulsen desuden til selve kvaliteten af Slotsgårdens forestillinger, og til kvantiteten i form af, hvor mange gange forestillingen spiller (ca. 25 gange årligt). Begge disse forhold modsvarer kommunens vurderingskriterium 4, der lægger vægt på, at kulturoplevelsen er *"attraktiv og tilgængelig"* for publikum.

Som en ekstra merværdi bliver alle kommunens ansatte desuden inviteret til Teatret Slotsgårdens forpremiere, og kulturudvalget får et antal billetter til premieren, alt sammen gratis.

4. *I hvilken grad kulturoplevelsen vurderes at være attraktiv og tilgængelig for det Odenseanske publikum.*

I samme projektansøgning til kommunen skriver Moth-Poulsen videre: *"Vores kunstneriske vision og bidrag til byen er at vise, at finkultur ikke nødvendigvis er svært tilgængeligt og uinteressant, men at det, i den rigtige servering, kan være tilgængeligt og berigende for alle!"* (ansøgning, bilag

2.A:5). Hermed illustreres arrangementets tilgængelighed, der trods den kulturelle tyngde i indholdet henvender sig til et bredt publikum i kraft af formen eller ”serveringen”. Hermed matcher teatret samtidig kommunens brede kulturbegreb med fokus på folkelighed.

Teatret Slotsgårdens geografiske tilknytning til Odense understøtter sammen med det forhold, at teatret byder på tilbagevendende begivenheder, desuden kravet om tilgængelighed for det odenseanske publikum.

5. *At der ved tilbagevendende arrangementer sker udvikling og fornyelse af arrangementet fra år til år.*

Udvikling er et kernebegreb i oplevelsesøkonomien og ses her reflekteret i Odense Kommunes strategi. I Teatret Slotsgårdens ansøgning til kommunen om støtte til forestillingen i 2018, er udvikling nævnt som et selvstændigt punkt:

”Slotsgårdens videre udvikling: Det ligger implicit i vores koncept og profil, at vi tænker nyskabende og fantasifuldt fra år til år, hvilket skaber en naturlig udvikling. (...) Vi har udviklet en teaterform, der er i direkte dialog med publikum. (...) Denne form og opdagelse skal vi med ”Scapins Rævestreger” af Molière videreudvikle og forstærke i 2018.”

(Ansøgning, bilag 2.A:5)

Af ovenstående kan vi udlede, at Teatret Slotsgårdens begreb om udvikling handler om formeksperimenter og dermed er fagligt og kunstnerisk rettet. Som svar på Teatret Slotsgårdens ansøgning sendte kommunen en mail med ønsket om at få uddybet ansøgningen (jf. mailkorrespondance, bilag 2.C), med særligt henblik på netop punkt 5 i vurderingsgrundlaget. Når Odense Kommune ikke oplevede, at det udviklende var klart nok beskrevet, handler det i mine øjne om, at kommunen og Teatret Slotsgården tillægger begrebet *udvikling* forskellig betydning.

Mens Teatret Slotsgårdens begreb om udvikling er rettet mod arbejdet med indhold og formsprog og dermed mod teaterfaget selv, søger kommunen udvikling udadtil. Udvikling handler for kommunen om øgede resultater i forhold til kommunens profilering af sig selv i form af mere

synlighed, mere urban stemning, mere udvikling i samarbejder og mere #vildodense (jf. kommunens indsatsområder). Kommunen og Teatret Slotsgården taler altså om udvikling set fra to vidt forskellige perspektiver og med vidt forskellige intentioner for øje.

Når kommunen beder teatret om en uddybning af ansøgningen, åbner det for en forhandling mellem parterne, og i svaret til kommunen bliver det tydeligt, hvordan Moth-Poulsen søger at imødekomme kommunens begreb om udvikling med fokus på det udadrettede:

”Derudover er vi os MEGET opmærksomme på at være udviklende som teater i vores kommunikation ud til verden. Her er vi meget fokuserede på at kunne finde og bruge nye værktøjer til at formidle! Vores overordnede tanker om kommunikation handler om at udvikle og præcisere historiefortællingen om hvad teatret slotsgården er! Og lave en mere up to date fortælling som involverer publikum og borgeren. Vi vil gerne have den enkle borger til at tage stilling til Teatrets rolle og nødvendighed! (Vi mener jo selvfølgelig at teatret er åbenlyst nødvendigt).”

(Mailkorrespondance bilag 2.C:3)

Det er her interessant, at den udvikling, som Moth-Poulsen nu fremhæver som en del af teatrets hensigt, ligger udenfor selve teatrets kunstneriske virke, men i stedet angår profileringen af teatret som led i en slags målgruppestrategi. Selve teatrets værdi i sig selv indgår som en bibemærkning i denne sammenhæng.

Eftersom Odense Kommune som følge af Moth-Poulsens uddybning til ansøgningen valgte at støtte teatrets forestilling i 2018, må man formode, at kommunen har anset denne definition af fornyelse og udvikling for at være i tråd med kommunens egen. Hvis dette er tilfældet, er der tale om, at kommunen i sin kunststøttestrategi implementerer et udviklingsbegreb, som spejler den oplevelsesøkonomiske tænkningens fokus på at bruge kunst og kultur som redskab til at følge et marked i konstant forandring. Nytænkningen og udviklingen angår således ikke kunstproduktet, dvs. selve *indholdet* eller det pågældende fag som sådan, men derimod det øvre formål, som kunstproduktet og dermed faget tjener, og som i dette tilfælde er branding af Odense Kommune.

Desuden viser dette eksempel på forhandling mellem parterne, at der er tale om et samarbejde, der går begge veje og således forpligter Teatret Slotsgården i et omfang, der rækker langt ud over deres egentlige teaterfaglige ærinde.

6.2 Hvor blev indholdet af?

Ser man overordnet på kommunens vurderingsgrundlag for prioritering af kulturpuljens midler handler ingen af punkterne om kulturens indhold eller kvalitet. Fordi Odense Kommune ikke yder flerårig støtte, vil en ansøgning dog alligevel ofte tage udgangspunkt i projektets – og det vil i Teatret Slotsgårdens tilfælde sige forestillingens – indhold. Hermed kommer Teatret Slotsgården i en vis forstand til at lægge sig op ad en organisationsform, der er typisk for projektteatret, idet dét, der samler kunstnerne, er indholdet, som er ”...*det de brænder for*” (Ejgod Hansen 2009:43). Kommunens vægt ligger dog ikke på forestillingernes indhold, men på det, de kan tilføre kommunen i form af branding, samarbejdsrelationer og lokal vækst. Det handler om at skabe resultater i det ydre frem for i det indre, faglige rum. Således vægtes publikumstal højere end teatrets faglighed. Kommunens tilgang til kultur som en oplevelsesøkonomisk vækststrategi behandler altså her med al tydelighed kulturprodukterne som en slags biprodukt i kommunens brandingstrategi.

6.3 Økonomisk bæredygtighed som mål

Som det fremgår af figur 6, har Odense Kommune i nogle år valgt at skære i støtten til Teatret Slotsgården, senest fra 2016-2017, hvor støtten faldt med 50.000 kr., hvilket udgør en betydelig del af projektets samlede budget. 50.000 kr. svarer nogenlunde til den løn, som en skuespiller får for at medvirke på en hel produktion på Teatret Slotsgården.

Denne nedskæring hænger sammen med, at Moth-Poulsen og Klastrup, da de etablerede Teatret Slotsgården, havde en forhåbning om, at teatret efter ca. 5 år kunne blive selvfinansierende. Denne tanke har været meget optimistisk fra start, men går i tråd med oplevelsesøkonomiens intention om, at projekternes udvikling med tiden skal kunne blive økonomisk bæredygtige i sig selv. Det er ikke lykkedes og ser heller ikke ud til at ville lykkes under de nuværende forhold. Moth-Poulsen peger da også på dette forhold i en senere ansøgning til kulturpuljen:

”Vores organisation er bygget op non-profit og er ikke kommerciel! Det betyder at Teatret Slotsgården er afhængig af kulturstøtte for -i et samarbejde med Odense Kommune- at opbygge og nå vores vision (se vedlagt projektbeskrivelse). Et initiativ som Teatret Slotsgården kan ikke klare sig som en kommerciel konstruktion og uden støtte, men kræver derimod tid og ro til at kunne etablere sig ordentligt!”

(Ansøgning, bilag 2.A:4-5)

Når Moth-Poulsen bruger betegnelsen ”etablere sig”, mener han altså i denne forbindelse ikke økonomisk, men på et fagligt plan. Denne etablering ville hjælpes godt på vej af en fast støtteordning, som Teatret Slotsgården også flere gange har forsøgt at gå i dialog med kommunen omkring. Kommunen på sin side fastholder sin ambition om selvfinansiering, om ikke igennem billetsalg så igennem bidrag fra private fonde. Som det hedder i kommunens støttevilkår indgås der ingen langsigtede støtteaftaler, støtten er udelukkende kortsigtet: *”Der er ingen garanti for, at der kan opnås støtte fra Odense kommune – hverken et eller flere år i træk”*. (figur 5, web 5.d: odense.dk)

Uden faste aftaler har kommunen mulighed for at omprioritere sine midler med kort varsel, og heri består kommunens overlegenhed med al tydelighed. Et projekt får støtte, indtil et nyt og bedre tilbyder sig på markedet. Man kan igen se dette som eksempel på en praktisering af de kulturaliseringsprocesser, der er kendetegnende for oplevelsesøkonomien, hvor kulturproduktet skal opfylde et bestemt formål. Der kan dog også ligge et andet motiv til grund for beslutningen fra kommunens side, nemlig at den er underlagt besparelser, som kan medvirkende årsag til, at man fra dennes side opfordrer til eksterne støtteordninger og sponsoraftaler i det private.

I en uddybning af Teatret Slotsgårdens ansøgning til kommunen om støtte året 2018 skrevet på kommunens opfordring understreger Moth-Poulsen nødvendigheden af kommunens bidrag til Teatret Slotsgården:

”Vores store udfordring er, at vi laver meget kvalitetsteater for alt få midler! Det bliver vores udfordring – kan vi se – at det æder et initiativ som Teatret Slotsgården op stille og roligt, hvis ikke vi modtager den økonomiske opbakning som er nødvendig! Jeg kan ikke beskrive nok, hvordan økonomisk ro ville løfte dette projekt til skyerne!”

(Mailkorrespondance, bilag 2.C:7)

Det er i sagens natur umuligt at konkludere, hvorvidt projektet ville have haft større succes, hvis det havde fået en fast støtte, men en ting står helt klart frem i samarbejdsrelationen her, og det er uligheden i magtforholdet mellem samarbejdsparterne. Ovenstående citater viser tydeligt, at kommunens bidrag til samarbejdet er afgørende for teatrets overlevelse, mens det modsatte jo på ingen måde gør sig gældende for kommunen.

6.4 Delkonklusion

Odense Kommunes vurderingskriterier i kulturstøtteordningen vægter oplevelsesøkonomiske værdier over kunstnerisk kvalitet. Kommunens tilgang til kunst og kultur handler, som del af en vækststrategi, om at skabe resultater og brandingværdi for kommunen. Samarbejdet handler for Teatret Slotsgården på den anden side om at skaffe økonomi til overhovedet at skabe kunst og udgør derfor en grundlæggende brik i teatrets kamp for overlevelse. Magtforholdet mellem de to parter er derfor i udgangspunktet ulige.

Selvom Odense kommune ikke bidrager med den største støtteandel for Teatret Slotsgården, indtager de alligevel en meget central plads i teatrets måde at tænke sig selv og sit virke på. Dette skyldes dels at Teatret Slotsgården er forankret i Odense Kommunes slotsgård, og dels at støtten gives på den præmis at den foregår som et forpligtende samarbejde.

Når Teatret Slotsgården skal have støtte fra Odense Kommune foregår det i en forhandling, der mimer erhvervslivets krav om gensidig vinding. Når vi ser på det konkrete tilfælde, der er nævnt ovenfor, er det tydeligt, at kulturstøtten bliver givet på samme måde som erhvervslivets ydelser i de oplevelsesøkonomiske samarbejder med kulturlivet, nemlig med egen vinding for øje: Hvad får vi ud af at støtte jer?

På flere punkter lever Teatret Slotsgården fint op til Odense Kommunes strategi, nemlig særligt i forhold til kulturpolitikens fire områder (synlighed, urban stemning, #vildodense og udvikling i samarbejder), at være tilgængeligt og attraktivt for et bredt publikum og teatret understøtter denne dagsorden. De egentlige spændingsfelter i kommunens og teatrets samarbejde er at finde i forhold til kravet om udvikling.

Konkret ses de to forskellige intentioner med samarbejdet i forhandlingen, der fandt sted i forbindelse med teatrets ansøgning om støtte, nemlig som henholdsvis den at støtte kommunen og den at støtte kunsten. Teatret Slotsgården og kommunen arbejder med forskellige opfattelser af begrebet *udvikling*, der i teatret dækker over det teaterfaglige arbejde med kunstnerisk indhold og formsprog, mens kommunen med *udvikling* tænker på deres signal til omverdenen. Skismaet mellem på støttemodtagers side at fokusere på den kunstneriske faglighed som det primære mål og på støttegivers side at anse støttegivers ansigt udadtil som det centrale er her tydeligt.

I Moth-Poulsens brug af begrebet *etablering* i sin ansøgning om støtte til forestillingen i 2018 bliver denne forhandling af værdier igen tydelig, idet Moth-Poulsen nemlig henviser til en faglig forankring. I hans perspektiv fremstår denne forankring som det centrale, eftersom støttemidlernes primære formål formuleres som det at sikre denne (se også citatet i 6.3). Uden en vis økonomisk stabilitet bliver det dog vanskeligt for teatret at opnå den.

Her foregår altså ikke bare en forhandling om økonomiske midler, men om kulturelle værdier. Hvad er det mere præcist for værdier, der er på spil for Teatret Slotsgården?

7 Visioner og værdier

Jeg har indtil nu gjort rede for støttevilkårene og de økonomiske rammer for Teatret Slotsgården og har i den forbindelse skitseret, hvordan teatret overordnet set honorerer de umiddelbare krav. I det følgende vil jeg – med udgangspunkt i min empiri bestående af interviews med teatrets medvirkende i 2017 – analysere teatrets kunstneriske visioner og teaterfaglige arbejde: Hvis Teatret Slotsgården ikke skulle leve op til nogen ydre krav, hvad er så vigtigt for de medvirkende? Hvad er Teatret Slotsgården på teatrets egne præmisser?

Hermed er fundamentet lagt for i kapitel 8 at analysere og diskutere spændingsfeltet mellem den økonomiske (ydre) ramme og de kunstneriske visioner, der udgør teatrets indre værdi.

7.1 Proces over produkt

Noget af det mest karakteristiske for Teatret Slotsgården er deres arbejdsform, hvor det er processen, der er i fokus frem for en på forhånd defineret forventning til resultatet. Samtidig er det en grundantagelse blandt teatrets medvirkende, at man igennem en åben eksperimenterende tilgang i samarbejdsprocessen opnår bedre resultater i form af dybere kunstneriske oplevelser for såvel publikum som skuespillerne selv.

Om Teatret Slotsgårdens vision skriver Moth-Poulsen i et internt dokument til undertegnede:

”Vi vil være et kraftcenter i det danske teaterlandskab og slå igennem som nyskabende i arbejdet med teatrets proces og formsætning. Vi ønsker (...) at udvikle forestillingsformer der er nærværende for publikum og de udøvende kunstnere. Vi vil vise at man i højere grad skaber sammenhængende og dybe oplevelser via samarbejde end ved konservative hierarkiske og tunge ego-elitære strategier.”

(Produktionsoverblik, bilag 6:5)

Moth-Poulsen fremhæver i citatet ovenfor sit fokus på samarbejde i arbejdsformen i opposition til en arbejdsform, han kalder *konservativ* og *hierarkisk*, hvormed han refererer til institutionsteatrene, der netop kendetegnes ved en ”-...*hierarkisk organisationsform, hvor den kunstneriske leder suverænt tegner den kunstneriske profil.*” (Ejgod Hansen 2009:42). Dermed stiller han Teatret

Slotsgården i opposition til den teatertradition og organisationsform, der – som nævnt i kapitel 2 – både er den dominerende og økonomisk privilegerede i den danske teaterbranche (Ejgod Hansen 2009:42, kulturministeriet 2010:14,56-57).

Jeg har tidligere forklaret, hvordan Teatret Slotsgården, qua sin succes i form af for eksempel publikumstilvækst (publikumstal, bilag 4) og anerkendelse fra omverdenen i form af positive anmeldelser og indstillingen til *den fynske kulturpris* i 2013, har etableret sig som en del af den danske teaterbranche. Derfor er det også iøjnefaldende, at Teatret Slotsgården betragter sig selv som et alternativ til det etablerede. Som jeg var inde på i kapitel 6.3 forstår man med betegnelsen *etableret* fra teatrets side i nogle sammenhænge en faglig konsolidering, hvor betegnelsen ikke dækker over økonomisk bæredygtighed, men har med selve arbejdsformen at gøre. Her forbindes det økonomisk etablerede imidlertid i stedet med fastlåste og hierarkisk styrede kunstinstitutioner. Det økonomisk uetablerede kommer så, på den anden side, til at repræsentere visioner og indholdsmæssige værdier:

”Det helt særlige ved Slotsgården og ved steder, som ikke er etablerede, er måden at skabe på og at de visioner, man har for teatret, kan være lidt anderledes, lidt ved siden af det der meget bureaukratiske system, hvor der blir besluttet en masse højere oppe i hierarkiet, som man så bare skal føre ud i livet.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:2)

Hvor den økonomisk etablerede del af teaterbranchen på den måde hos de medvirkende kommer til at repræsentere en arbejdsform, der er præget af rutine, bliver den åbne, nysgerrige og procesorienterede tilgang altså tilsvarende forbundet med den økonomiske usikkerhed, der præger de nyere teatre med en mere eksperimenterende tilgang:

”Jeg tror ikke, det er godt at blive for magelig som skuespiller. Når man bliver det, så falder man af på den. Det kan halte, hvis man er blevet for komfortabel og møder ind fem minutter før og går ind at leverer sit lort. Men samtidig kan jeg godt forstå det, når man har stiftet familie osv. men det er bare ikke et ni-til-fire-job. I det øjeblik, det bliver til dét, mister det sin mening, synes jeg. Ikke, at man skal arbejde sig selv til døde, og man kan godt gå til prøver ni-til-fire, men det er i noget af intensiteten, som ligger i faget, at magien

findes. Men der skal være en balance. Man skal kunne leve i det, ikke dø af hjertestop som 34-årig. Men det er klart passionen, der gør at man gider spule scenen hver aften. Måske ville det være godt for en doven landsdelskuespiller at se, hvordan vi gør det på Slotsgården. Back to the roots.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:12-13)

En tredje skuespiller forklarer ligeledes, hvad der karakteriserer Teatret Slotsgården for ham med vægt på teatrets indholdsmæssige, teaterfaglige potentiale: *”Muligheden for frihed. Mulighed for, at man er sin egen, at man selv sætter barren, kunstnerisk frihed.”* (Interview med skuespiller T, bilag 1.F:9). Instruktør Rasmus Ask, der har instrueret fire af Teatrets Slotsgårdens forestillinger, svarer samstemmende: *”Det særlige dér er – helt fra begyndelsen har det været en frihed. Jeg har haft totalt carte blanche, som kommer af, at Moth har absolut tillid til mig, eller dvs. vi har helt tillid til hinanden.”* (Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:2).

Tilliden, Ask her omtaler, udspringer fra et projekt, som Ask og Moth lavede sammen allerede i 2011, mens de gik på scenekunsts skolerne og altså før Teatret Slotsgården blev etableret (Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:2). Teatret Slotsgården lægger sig her i forlængelse af scenekunsts skolernes undersøgende tilgang til teaterfaget og har udgjort et godt grundlag for deres arbejdsfællesskab. Tilliden mellem Moth-Poulsen og Ask udspringer af en fælles glæde ved og interesse i den undersøgende arbejdsform, som de to fandt i et samarbejde, mens de studerede:

”... i dette nye projekt skulle (jeg) gå med min mavefølelse 100%, og det kom der alt muligt vanvittigt og sjovt ud af. Vi endte også med at lave en forestilling, som jeg var sindssygt glad for. Vi kom ud nogle steder, hvor jeg simpelthen ikke var kommet ud, hvis ikke jeg bare var gået med mavefølelsen.”

(Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:2)

Netop åbenheden i processen gør tilliden i samarbejdet så vigtig. Et andet vigtigt element i denne procesorienterede samarbejdsform er viljen og modet til at slippe kontrollen, herunder enhver forventning til resultatet. Det er disse elementer, som Teatret Slotsgården bringer videre i sit arbejde:

”På Slotsgården fokuserer vi på selve processen, på selve det at lave teater, mere end på selve produktet, dvs. selve teaterforestillingen. Det fjerner ikke forestillingen, som jo er mindst lige så vigtig, men selve processen er bare vigtigere, fordi det holder én åben for at tage chancer og være villig til at prøve noget af, som man ikke kender resultatet af. Det er meget særligt.”

(Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:3)

Den åbenhed, som er nødvendig i selve arbejdsprocessen, bygger på en tilgang, hvor man slipper forestillingerne om godt og skidt, rigtigt og forkert, for i stedet at tillade sin intuition at lede sig, og det er denne indfaldsvinkel til faget, som Moth-Poulsen tager med sig fra Scenekunsthøjskolen i Odense:

”Det, at der i hvert fald på skolen i Odense, hvor jeg har gået, er sket en bevægelse fra mesterlære og til større fokus på præcis skuespilteknik, gør, at mange elever har en fornemmelse af at kunne det samme faglige håndværk. Der opstår derfor ”øer”, eller trygge rum, hvor man har tillid til hinanden og mulighed for at slippe sin fantasi og kreativitet helt løs naivt og kraftfuldt uden at føle sig dømt eller forkert.”

(Interview med Moth-Poulsen, bilag 1.B:2)

Det paradoksale i denne tilgang er egentlig, at man på den ene side slipper forventningen fuldstændigt til slutproduktet, mens man er sig bevidst, at dette kontroltab i sidste ende potentielt fører til bedre resultater. Men der er ingen garantier for det kunstneriske udfald. Arbejdsformen kræver, at man er villig til at løbe risikoen for at skabe noget af ringe kunstnerisk kvalitet.

Selvom de medvirkende alle er overbevist om arbejdsformens nødvendighed for kunstnerisk udvikling, viste den sig i 2017 dog også sin skrøbelighed. Dette år var processen ekstra åben, fordi der ikke var en decideret instruktør (Moth-Poulsen varetog i nogen grad rollen, men var samtidig skuespiller i forestillingen), og fordi man ikke fra begyndelsen havde et manuskript.

Udgangspunktet var, at forestillingens indhold skulle udgøres af en række scener fra forskellige af Molières værker, som spillerne sammen skulle udvælge. Denne udvælgelsesproces var en åbning for medskabelse og medbestemmelse, men var samtidig også et udtryk for, at der ikke havde været tid til at udvælge scenerne inden prøvestart. Denne åbning i processen blev altså løsningen på et

reelt problem i form af mangel på forberedelsestid, hvilket også kom til udtryk i, at den fælles tekstudvælgelse i praksis aldrig rigtigt kom til at fungere. Den meget åbne arbejdsform og proces resulterede desuden i, at man i 2017 blev ved at lave om på forestillingens dramaturgi – altså scenernes rækkefølge og ikke mindst forestillingens slutning. Faktisk blev slutningen lavet om så mange gange, at man endte med at stå helt uden en slutning dagen før premieren og måtte aflyse forpremieren for i stedet at skabe en slutning. Flere af skuespillerne refererer da også til denne sidste tid på produktionen som ikke bare hård, men *for* hård. Processen kan med andre ord blive for åben.

I den åbne proces er det afgørende at have et trygt rum, man som spiller kan udfolde sig i, og dette er ifølge spillerne præcis, hvad Moth-Poulsen formår at skabe på Teatret Slotsgården. Skuespillerne er i høj grad bevidste om det særlige ved dette rum:

”Jeg vil hele tiden undersøge faget, vil hele tiden udfordre min komfort zone. (...) hvis rummet er godt, kan man godt være uden for sin komfort zone uden stress. Jeg havde ingen stress overhovedet over, hvad det var for en forestilling, for jeg kendte præmissen.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:16)

Samme skuespiller understreger desuden, hvordan netop det trygge rum var årsag til, at han sagde ja til at arbejde på Teatret Slotsgården (ibid.).

Generelt er spillerne bevidste om, at dette rum kun kan eksistere, hvis der er en leder med mod nok til at insistere på at skabe et rum uden forventninger til slutproduktet, og at denne tilgang er sjældent set i branchen: *”Det var stort for mig, at en teaterdirektør står og kan sige til en spiller, at anmeldelserne ikke er de centrale. Det er stort.”* (interview med skuespiller T, bilag 1.F:12). Den angst, som en indlejret i faget (jf. bilag 1.B:2, bilag 1.F:9,12, bilag 1.E:8, bilag 1.G:9), har brug for en modvægt. På Teatret Slotsgården udgøres modvægten af tillid fra Moth-Poulsen, men han kan ikke gøre det alene, hele holdet er nødt til at støtte op om arbejdsformen. Den fælles tilgang til processen er helt afgørende for, om det kan lykkes. Det er vigtigt at have en kerne af folk, som har en fælles holdning til, hvad teaterfaget kan og skal, og arbejdsfællesskabet bliver dermed et helt centralt omdrejningspunkt for teatret.

”(...) det, der så skete, og som kom til at definere Slotsgården for mig, var, at vi det andet år jeg var med i 2014, hvor vi lavede Den Gerrige, havde et hold, der fungerede rigtig godt sammen, og hvor der var en enormt god arbejdsstemning. (...)Det gik op for mig og Moth, hvor vigtigt det er at have det her hold, som bliver et ensemble. Hvordan kunne man gøre det til en ting, at man hvert år har et hold, der kan banke en forestilling op hver sommer.”

(Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:2)

Den intuitive tilgang til teaterfaget danner altså ryggraden i Teater Slotsgården og betyder samtidig, at man læner sig op af ensemble-modellen. Styrken ved denne model er, at ensemblet *”-...gennem kontinuitet og kunstnerisk udvikling oparbejder en ekspertise og et samarbejde.”* (Ejgod Hansen 2009:42). Ensemblemodellen har været et væsentligt element i såvel institutions- som gruppeteatrene (ibid.), mens det modsatte gør sig gældende for projektteatrene, der som organisationsform opstod 1980’erne og 1990’erne som et opgør med netop ensembletanken (Ejgod Hansen 2009:43). Tidligere har jeg peget på, at Teatret Slotsgården i en vis forstand profilerer sig som et projektteater (kap. 6.2), hvilket det også mestendels er, men her viser det sig altså også at trække på ensembleformen, som er en form, der er vokset frem af de konkrete erfaringer, man har gjort sig på Teatret Slotsgården i teatrets levetid.

”Vi har faktisk fået lavet et meget meget unikt arbejdsfællesskab, og der skal så lidt til at vælte det. Der var et år, hvor det væltede lidt, og det var fordi der ikke var balance mellem hvor mange der var nye og hvor mange, der havde været med før. (...)Tommelfingerreglen er, at der ikke må være mindre end halvdelen, der har været med før. Det er for at holde en stamme.”

(Interview med Moth-Poulsen, bilag 1.B:6)

Den stamme, Moth-Poulsen taler om her, består af skuespillere, der har været med i Teatret Slotsgårdens opsætninger tidligere, men det afgørende er, at stammemedlemmerne deler Teatrets Slotsgårdens kunstneriske vision og arbejdsværdier. Heriblandt tæller eksempelvis Moth-Poulsen selv samt Thomas Nielsen og Jonas Kriegbaum, der alle har spillet med i 5 af Teatret Slotsgårdens forestillinger. De kan således udgøre en kerne i ensemblet, der også hvert år tæller nye skuespillere.

Det handler altså om at skabe en balance mellem det, som stammen kan tilføre, idet ”-
...kontinuiteten gør en specialisering og udvikling af en særlig æstetik mulig...”, ligesom det gælder
for den faste kerne i gruppeteatret (Ejgod Hansen 2009:42), og på den anden side det, som nye
spillere tilfører projektet af ny energi, drive og engagement, sådan som det er karakteristisk for
projektteatrene (Ejgod Hansen 2009:43).

Man yder stor opmærksomhed på at vælge de rigtige skuespillere til ensemblet på Teatret
Slotsgården, og igen er der fokus på fællesskabet og samarbejdet frem for individet:

*”- ... fra Jacobs side mærker jeg en kæmpestor kærlighed til det at skabe i synergi med de
andre på holdet. Det er også på den baggrund, at Jacob udvælger holdet, hvor han jo
sagtens kunne have valgt nogle med kommerciel succes i stedet og sælge flere billetter.
Men det er ikke hans fokus.”*

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:13)

I stedet samler Moth-Poulsen ifølge den samme skuespiller sit hold ud fra, ”-... at han gerne vil
have, at alle bidrager med det, de hver især har. Det er superspændende, det er en måde at tænke
ensemblet på, som nemt bliver glemt i ensemble-teatret rigtig mange steder.” (interview med
skuespiller H, bilag 1.C:3-4).

I de fasttømrede ensembler, som man for eksempel ser på egnsteatrene, kan man stivne i sin
kunstneriske udvikling, fordi man til ensemblet bliver castet til en rolletype og på den måde som
følge deraf potentielt fastlåses i denne. Det, skuespilleren i ovennævnte citat henviser til, er at man i
stedet på Teatret Slotsgården ser på, hvad en enkelte spiller kan byde på i samarbejdet.

Den faglige fordybelse formuleres fra Moth-Poulsens side overfor de medvirkende som en af
teatrets helt centrale værdier, der hænger tæt sammen med frihed i samarbejdsformen og i tilgangen
til den kunstneriske proces. Teatrets praktisering af ensemblemodellen har altså til formål at skabe
en balance mellem stammen og de nye skuespillere, men også om at vælge et hold, der som helhed
harmonerer:

”Som i alle andre castingsituationer spørger man, hvordan denne person passer til rollen, men udover det, hvad er det så, der driver personen? Er det kun et kunstnerisk ego, eller er det også en lyst til at blive bedre sammen med andre?”

(Interview med Moth-Poulsen, bilag 1.B:4)

Igen er det arbejdsmetoden og processen, der er i fokus frem for slutproduktet eller andre ydre succeskriterier såsom antal solgte billetter.

Den måde, hvorpå Teatret Slotsgården arbejder med ensemblemodellen, rækker ud over skuespillerne, idet den også omfatter resten af holdet. Det betyder, at produktionsholdet indgår som en integreret del af arbejdsfællesskabet:

”-... der har været en slags løs struktur, så man selv har kunnet bestemme rigtig rigtig meget. Det har været en slags gruppe-teaterfølelse, hvor spillerne f.eks. har hjulpet til en hel dag med at slæbe paller, og så har jeg kunnet gøre dem en tjeneste en anden gang. Det har været meget befriende og rigtig rigtig dejligt. På de mere etablerede teatre er man mere opdelt efter funktioner.”

(Interview med scenemester S, bilag 1.H:4)

Fra begge sider virker dette tætte samarbejde som berigende (interview med skuespiller H, bilag 1.C:7). Det tætte samarbejde på tværs af fag kommer til at være en samlende faktor og sætter de respektive roller i perspektiv:

”Der er en grad af ekstra-arbejde i det, og så længe man er forberedt på det, synes jeg det fungerer. Det giver en trup-følelse, som Jacob også er fortaler for. Det giver noget, at man som spiller tager ekstra ansvar. Det er ikke noget, jeg vil ønske altid er kravet, for det er også virkelig hårdt. På den ene side er det lærerigt, men på den anden side kan det være virkelig irriterende at tørre sovs op osv. efter en forestilling. Men det er en god kur mod dit ego. Man får respekt for de stakkels mennesker, som skal gøre det på Det Kongelige Teater. ”Jeg har fået en fed ide, nemlig at hælde to liter rødvin ud over mig selv” Fint, man skal da gøre det, bare man ved, at det skal tørres op bagefter.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:5)

Som skuespilleren forklarer her, må spillerne tænke i større sammenhænge og være bevidste om, at de valg man træffer – inklusive de kunstneriske – har konsekvenser for andre på holdet og potentielt for en selv. Man kan derfor også argumentere for, at det at skulle tænke ud over sin egen kunstneriske funktion kan have en begrænsende effekt på den kunstneriske udfoldelse. Rødvinen, der refereres til i citatet, blev hældt ud over en skuepiller i forestillingen i 2017, hvilket medførte at Teatret Slotsgården var nødt til at leje en badvogn, så skuespilleren kunne komme i bad efter forestillingen. I et lille budget udgjorde lejen af denne vogn en ganske stor post på omkring 4500 kr., særligt fordi den ikke var medregnet i budgettet fra begyndelsen! (se regnskab 2017: bilag 5.b:2, jf. toiletvogn). Her havde den kunstneriske beslutning altså økonomiske konsekvenser, og særligt fordi Teatret Slotsgårdens økonomi ikke er større er det et aspekt, man er nødt til at tage højde for i den kunstneriske proces på lige fod med omfanget af oprydning osv.

Samarbejdsformen er ikke alene affødt af idealisme, men er også en konsekvens af Teatret Slotsgårdens størrelse og økonomi. Skuespillerne beskriver samarbejdet som frugtbar i den udstrækning, at det ikke tærer på de respektive medvirkendes kerneopgaver. Dette udfoldes nærmere i kapitel 8, hvor jeg diskuterer, hvordan Teatret Slotsgården navigerer mellem ydre vilkår og indre værdier.

Teatret Slotsgårdens opmærksomhed på samarbejde rækker ud over det tætte samspil mellem de medvirkende og omfatter desuden dynamikken mellem skuespillerne og publikum. Den åbenhed, spillerne og produktionsholdet forventes at have til hinanden og processen, fremelskes også i måden, hvorpå skuespillerne møder publikum i den enkelte forestilling. Forestillingen betragtes ligefrem som *”-...noget, der opstår mellem rummet og spillerne og publikum”*, og kræver, *”-...at man hele tiden forholder sig til den specifikke situation, man er i den pågældende aften. Der er ikke noget, der er forbudt. Der er en sindssyg opmærksomhed på nuet, både fra publikums og vores side.”* (Interview med skuespiller J, bilag 1.D:4)

Med dette fokus på publikumsrelationen lægger teatrets kunstsyn sig i forlængelse af den performative æstetiks tilgang til kunsten, hvori et værk forstås som en begivenhed og tilskueren som en medproducerende aktør (Lindelof 2012:8). Samtidig går den interaktive tilgang til publikum godt i spænd med oplevelsesøkonomiens fokus på at skabe unikke oplevelser (ibid.). Som vi skal se

i afsnit 7.2.1 spiller publikumsrelationen også en meget central rolle for teatrets arbejde med at udvikle æstetisk erfaring.

Noget andet interessant i forbindelse med den procesorienterede tilgang sådan som den udfolder sig i publikumsrelationen er, at selve ideen om et statisk slutprodukt opløses. Eftersom forestillingen opstår i mødet mellem publikum og spillerne skabes i princippet en ny forestilling hver eneste aften. Igen er det nuets særlige kvalitet, de uforudsete begivenheder og de medvirkendes åbenhed overfor det nye, der potentielt kan opstå i det mellem menneskelige møde, som er i højsædet.

På Teatret Slotsgården arbejder man bevidst på *ikke* at give hverken anmelderne eller publikum det, de gerne vil have:

”Man gir typisk folk det de vil have. Og hvorfor gør man det? Fordi med seks stjerner får man flere publikummer, og så får man en bedre økonomi. Og så handler forestillingen egentlig ikke så meget om ens oprindelige ambitioner, men om økonomi, penge. Derfor har anmelderne jo en kæmpe magt, synes jeg, og det er lidt frustrerende.”

(Interview med Skuespiller H, bilag 1.C:4-5)

Teatret Slotsgårdens visioner handler om selve det kunstneriske arbejde frem for om økonomi eller succes i form af gode anmeldelser eller høje besøgstal.

”Jeg vil altid sige fuck anmelderne. Det er den følelse, jeg har indeni. Jeg dør gradvist ved at være med i Nøddebo Præstegård. Det har jeg ikke prøvet så meget, men også fordi jeg ikke går efter det. Hvis man vil lave noget nyt, skal man jo turde gå på røven, at det bliver dårligt, bliver en kæmpe fiasko. Og for at turde dét har man brug for at sige ”fuck jer alle sammen, nu gør vi det bare, og hvis I ikke kan lide det, så fuck jer!” Og så mener man det måske dybest set ikke, man drømmer jo altid om, at anmelderne vil falde på røven over det og klappe i deres små fede hænder alligevel. Det er ”fuck anmelderne” og selvfølgelig især hvis anmeldelserne er dårlige, så fatter de jo ikke en skid!” (latter)

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:9)

Man agter faget for de kvaliteter, det rummer i sig selv, ikke for de eksterne interesser, det kan tjene. En af skuespillerne finder det decideret umoralsk at bruge faget til at tjene økonomiske interesser:

”Jeg har i princippet ikke noget imod at folk laver reklamer, hvis de selv kan stå inde for produktet, men hvis de bare står og bruger deres kunstneriske virke, deres ansigt og deres store faglige kundskaber til at stå og manipulere med folk for at få dem til at købe et produkt, så synes jeg faktisk, at det er dårlig stil at bruge vores fag på den måde. Jeg synes, der bør være en større indsigt i vores fag, i hvordan vi bruger det.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:11-12)

I Teatret Slotsgården bærer kunsten en værdi i sig selv. Det er selve interessen i den faglige, kunstneriske udvikling, der er årsagen til Teatret Slotsgårdens åbne procesorienterede tilgang. Samtidig fordrer den procesorienterede tilgang en grad af kontinuitet, som ensemble-modellen tilbyder. Dermed rejser spørgsmålet: Hvad handler denne faglige udvikling om? Hvad er målet med processen? Hvorfor er den så vigtig?

7.2 Kunstens betydning

Scenekunstens status hos Teatret Slotsgårdens medvirkende er ikke til at tage fejl af – det kunstneriske arbejde har rødder i et eksistentielt lag af tilværelsen, som ikke blot handler om overlevelse, men om hvad det vil sige at være til i verden.

”Jeg har lyst til at sige, at dette (kunsten red.) er livsnødvendigt, men man kan godt leve uden. For det kan du jo godt, du kan godt leve uden kunst. Men hvad er det så for et liv? Det er i hvert fald ikke et liv, jeg ville leve med samme glæde.”

(Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:12)

Fælles for samtlige interviewpersoner er, at de oplever, at scenekunsten åbner et rum, hvori de kan undersøge, hvad det vil sige at være menneske. Dette rum står på den ene side uden for samfundet og har på den anden side potentiale til at gribe ind i den herskende samfundsorden i kraft af den indflydelse, som erkendelsesprocesserne udøver på den enkeltes liv.

Kunsten er vigtigt, fordi den har en funktion i samfundet. En medvirkende forklarer i interviewet, hvordan han oplever, at kunstens spejling af virkeligheden kan skabe refleksion og grund til forandring (Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:11-12). En anden skuespiller uddyber denne kunstens særlige status med fokus på vigtigheden af, at den er fri for udefrakommende interesser:

”Hvis der skal ske en ændring i vores samfund er der jo nogen, der skal pege på det. I gamle dage var der en hofnar, der kunne sige sandheden, fordi han ligesom stod uden for det hele, og der føler jeg, at man godt kan trække kunstneren og kunsten tilbage for at lave den linje. Medierne er fuldstændig del af et samfund. De peger kun på det, de får at vide, at de skal pege på. De er selv så infiltrerede i det politiske spil. Her er kunsten fiktion og er derfor samtidig i stand til at kritisere til begge sider. Det er nemmere at forholde sig til en fiktion end til at få smækket en postuleret sandhed i ansigtet. Vi peger ikke på en sandhed men på en fiktion, som folk selv kan spejle ud i virkeligheden og selv tage stilling til. På den måde er kunsten altafgørende og dens samspil med alt andet.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:18)

Kunsten er hverken sandhed eller virkelighed, og det er netop styrken. I kunstens potentiale ligger en åbning til de store spørgsmål, men for at kunne udfolde sig og leve op til sit potentiale må kunsten være fri.

”Jeg synes, det er sigende, at kunsten i alle totalitære regimer bliver ensrettet, undermineret. Jeg tror, at kunst – hvad enten det er film, bøger, teater, billedkunst... Hver gang kunst forbydes hænger det sammen med, at man vil begrænse menneskets frihed. Derfor hænger kunst sammen med frihed. (...) Det er jo en sten på vejen til det totalitære at ville forbyde noget, alene fordi man ikke kan lide det. Derfor skal vi støtte kunst. (...) det er væsentligt at støtte kunst, - og her taler vi samfund og skatte kroner - fordi man indirekte støtter friheden, der ligger i den kunstneriske udfoldelse. Hvis staten skal kuratere kunsten, skal den støtte al slags kunst.”

(Interview med instruktør Ask, bilag 1.I:12-13)

Her ser vi formuleret en længsel efter den kunstneriske frihed, der er essensen i armslængdeprincippet (jf. kapitel 5), som jo har til formål at hindre statslig indblanding og censur.

Kunsten skal kunne stå i opposition til magthaverne og stille spørgsmålstejn ved det etablerede, ikke være i lommen på nogen. Idealet er, at kunsten selv skal være fri for at kunne skabe et rum hvori mennesket kan tænke frit. Heri ligger en ambition om igennem kunsten at skabe et rum til at udvide forståelsen mellem mennesker (Interview med skuespiller J, bilag 1.D:9).

Teatret Slotsgårdens opererer her tydeligvis med et universalistisk kulturbegreb, hvori kunstens formål er at skabe æstetisk erfaring, og hvori er indlejret idealet om kunstens autonomi.

7.2.1 Æstetisk erfaring

Som det er blevet nævnt i kapitel 2 forklarer Østergaard Andersen den æstetiske erfaring som den bevidsthedsmæssige forandring, man opnår ved at gennemgå et ritual. Den æstetiske erfaring sker, når man igennem ritualen oplever verden, eller dele heraf, på en ny måde, hvilket forskyder ens billede af det oplevede og dermed giver et nyt perspektiv. Dette nye perspektiv er altså den æstetiske erfaring. (Østergaard Andersen 1993:37)

For at opnå æstetisk erfaring må man ifølge Østergaard Andersen tilføre den rituelle performance en andethed¹⁵. Det er altså ikke givet at man igennem ritualen opnår æstetisk erfaring, men det er en mulighed. Dette kan opnås, hvis ritualens liminoide fase formår at skabe en betydningsforskydning: en vridning af tid og rum. Det er krumningen/vridningen af tid, der skaber æstetisk erfaring, og Teatret Slotsgården søger via transparens og gennem deres insisteren på nuet med publikum at forløse potentialet herfor.

Østergaard Andersen foreslår, at den æstetiske kvalitet påvirker ritualens regler, grænser eller på anden måde forskyder dets betydning. Således vil subjektet opleve ritualen på ny i et andet lys og forhåbentlig give sig hen. Herigennem opstår en vridning af tid og/eller rum (Østergård Andersen 1993:25-26). Det er således tilføjelsen af en andethed, der i kraft af sin vridning af det normale og det forventede, adskiller sig fra den kulturelle orden, og dermed skaber potentialet for at opnå æstetisk erfaring.

¹⁵ Dette skal ses i lyset af Østergård Andersens tilgang til ritualen. Han forklarer den rituelle performance som forankret i *gaveudvekslingens lov* og i den deraf følgende cirkulære forpligtelse er det ikke muligt at opnå æstetisk erfaring. I forlængelse heraf foreslår han dog også den rituelle performance som en åbning af samme cirkulation. Dette netop ved at tilføre ritualen en æstetisk kvalitet i form af det han kalder en andethed. (Østergård Andersen 1993:21-26).

I sig selv udgør scenekunsten som sagt et ritual, hvor selve forestillingen udgør den liminoide fase, i hvilken det æstetiske kan skabe en betydningsforskydning og vride forståelsen af tid og rum. Og derfor kan man igennem scenekunsten potentielt opnå af æstetisk erfaring.

I starten af afsnit 7.1, citerede jeg Moth-Poulsen om Teatret Slotsgårdens visioner, der blandt andet handlede om at skabe dybe og sammenhængende oplevelser for skuespillere og publikum. For at nå dertil har Teatret Slotsgården som sagt fokus på samarbejde, proces og så har det fokus på mødet med publikum. Som jeg ser det går denne ambition i direkte forlængelse af kvalitetene fra det liminale/liminoide og den potentielle opnåelse af æstetiske erfaring.

I scenekunstens format er som sagt indlejret en tidstvang (jf. teatrets medialitet, se kapitel 4). Denne kan være en styrke i forhold til den æstetiske erfaring, fordi der heri ligger et brud med hverdagens kronologiske tidsopfattelse:

”Vi lever meget i et hoved-samfund. Der er meget som gør, at vi hele tiden er i fremtiden eller i fortiden. Jeg oplever, at teater eller skuespil, når det fungerer på sit allerhøjeste plan, er et sted, der som intet andet kan tage én til et ultimativt nu, hvor tid går i stå og man er til stede med sine egne følelser og dét, man går i.”

(Interview med skuespiller T, bilag 1.F:9)

Det, at teaterritualet binder sit publikum til en tid og et sted i den liminoide fase udgjort af selve forestillingssituationen, giver en tidslig frihed. Man kan give slip på tiden omkring ritualet, det vil sige hverdagens kronologiske tid, og dermed skabes potentialet for en vridning af tiden. Ved at fordybe sig i forestillingens æstetiske kvaliteter, det Østergaard Andersen kalder andetheden, kan man *give sig hen* til forestillingens tidlighed. Og netop herved kan der opstå en betydningsforskydning, man giver ikke bare slip på hverdagens tidslighed, men glemmer potentielt tid og sted, hvormed der opstår en vridning af tid og rum, og dermed potentialet for æstetisk erfaring.

Østergaard Andersen og teorien omkring den æstetiske erfaring tager udgangspunkt i dannelseskulturen og den finkulturelle værkforståelse. Her skelnes der klart mellem ophavsmand, de udøvende kunstnere og publikum.

Teatret Slotsgården står for en tilgang til teatret, der eksisterer igennem mødet med publikum, og udfordrer dermed det finkulturelle skel mellem publikum og kunstner.

”Der er en vilje til at se publikum i øjnene. Vi har vitterlig ingen fjerde væg. Vi vil gerne have jer til at grine eller græde, få jer til at føle. Vi vil gerne sige hej til jer efter forestillingen, og I må gerne se snavset bagved. Der er ingen hemmeligheder.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:8)

En del af den æstetiske kvalitet på Teatret Slotsgården handler altså om at skrælle nogle lag af teatret. Teatret Slotsgårdens henvendelsesform er karakteriseret af en transparens; publikum bliver ført igennem slottet på vejen til scenen og derved ført igennem skuespillernes garderobe. Man kan argumentere for, at dette i sig selv skaber en betydningsforskydning af teaterritualet jf. traditionerne fra institutionsteatrene, og den klare opdeling af huset; forhus for publikum og baghus for ansatte.

Med denne transparens udvider Teatret Slotsgården den liminoide fase i ritualen og tilbyder dermed sit publikum et nyt perspektiv på selv ritualen, det vil her sige selve det at gå i teatret. Desuden skaber en sådan udvidelse af ritualen og den liminoide fase en betydningsforskydning, idet man vrider ritualens tid og rum og dermed skaber muligheden for æstetisk erfaring.

Transparensen bruges altså som virkemiddel til at skabe æstetisk erfaring, idet den har betydning for *mødet* med publikum:

”-...jeg kan godt fare vild i den kæmpe maskine, som teatret er. Der er så meget administration i det, og hierarki. Det gode her er, at det er så direkte og så nøgent. På godt og ondt er der hverken administration eller scenografi eller noget som helst. Eller en scene for den sags skyld! Og det at sige, at man skræller alt væk – hvilket man er nødt til, fordi man ikke har noget penge, så der kun er skuespillerne og publikum tilbage og så Molière og Holberg – synes jeg har været det essentielle. Jeg kan godt lide den direktehed og det mod, der skal til for bare at stå og gøre det..”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:4)

På Teatret Slotsgården tror man altså på, at man igennem det direkte møde mellem publikum og skuespiller, igennem kunsten og i kraft af de æstetiske kvaliteter, kan opnå æstetisk erfaring.

Som tidligere beskrevet (case beskrivelsen, kapitel 4), udnytter man på Teatret Slotsgården det udendørs scenerum som en kvalitet ved at inddrage påvirkningen fra omgivelserne aktivt i forestillingerne: det kan være vejrforhold eller en måge, der larmer eller lander på scenen. Dermed styrkes det fælles *nu*, man deler med publikum, og uforudsigeligheden forskyder det i reglen planlagte teaterritual, hvorved man bliver opmærksom på ritualet påny, hvilket netop skaber en betydningsforskydning af tid og/eller rum.

Med sit store fokus på relationen til publikum trækker Teatret Slotsgården på en folkediskurs (jf. Eigtved), for hvilken det gælder at oplevelsesidealet er at skabe fællesskab, og det vil sige hvor kulturbegivenheden fungerer som centrum i opbygningen af en følelse af samhörighed.

Fællesskabet med publikum rækker ud over selve forestillingssituationen. Et eksempel herpå var, da teatret i sommeren 2017 sendte en nyhedsmail ud og flere publikummere svarede med et 'tak for sidst' og fortalte, at de glædede sig til årets forestilling. En stor del af Teatret Slotsgårdens publikum er da også gengangere og ser Teatret Slotsgårdens forestillinger som en fast sommertradition, hvilket ligeledes går i tråd med folkediskursen.

Teatret Slotsgårdens publikumsrelation er langt fra danneskulturens, som på sin side kan klandres for at glemme sit publikum i ambitionen om at fremme kunstens selvberørende værdi. På Teatret Slotsgården tilskynder man det folkelige og henvender sig til sit publikum i øjenhøjde med det formål at åbne det finkulturelle for et bredere publikum:

"Jeg synes, det er så godt, at Jacob i det her eksperiment har en ambition og en tro på, at Molière er for folket. Så han prøver at presse folk lidt."

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:13)

Eller, som en anden skuespiller bramfrit formulerer det, vil man på Teatret Slotsgården *"... gerne provokere på en kærlig måde, som Holberg og Molière med øl, fiske og hornmusik, men også lidt finkultur "on the side."* (Interview med skuespiller S, bilag 1.E:8)

En vigtig iagttagelse er her, at Teatret Slotsgården ikke kun trækker på en folkelig diskurs i sit arbejde med publikumsrelationen, men faktisk samtidig bruger denne i arbejdet med at skabe betydningsforskydninger, der er et grundelement i dannelsen af selve den æstetiske erfaring. På denne led går folkediskursen, der bunder i et bredere, relativistisk, kulturbegreb her hånd i hånd med det smallere, universalistiske, kulturbegreb, der sætter den æstetiske erfaring i højsædet.

Udover ambitionen om at skabe muligheden for at opnå en æstetisk erfaring hos sit publikum, synes der også hos Teatret Slotsgården at ligge indlejret en ambition for æstetisk erfaring hos sine skuespillere. Man kan argumentere for, at den æstetiske erfaring også netop er målet for selve arbejdsprocessen. Teatrets vægt på faglighed og fordybelse i arbejdet harmonerer med fordybelsen i ritualets liminoide fase; som her vil udgøres af selve processen med at skabe forestillingen. Jeg oplever, at grunden til, at man vægter processen så højt, er, at den skaber menneskelig værdi:

”Jeg blev ikke skuespiller, fordi jeg bare gerne ville spille Hamlet, selvom det kunne være fedt. Det vigtigste for mig er at være i et rum sammen med nogle andre skuespillere og sammen undersøge det at være menneske – hvor det også er et trygt rum. For mig er Slotsgården en kærlig arbejdsplads.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:4)

Åbenhed og samarbejde prioriteres som sagt højt i Teatret Slotsgårdens arbejdsrum, og det er jo netop en del af ’kontrakten’ på dette teater, at man inviterer de medvirkende til at være med til at definere årets forestilling. Ambitionen er at skabe emergens, hvilket vil sige, *”at der ved en helhed dukker særlige egenskaber op, som ikke kan forklares ud fra de enkelte deles egenskaber* (web 9, denstoredanske.dk).

”Det er ligesom at være forelsket, det er ligesom et rush. Det er det med også at opleve, at flere hjerner kan komme med mere sammen end hver for sig, og der kan ske det magiske, at ideer kommer uden man ved hvorfra. Selve processen med at skabe noget, der ikke var der før, føles meningsfuldt. (...) Hvordan laver vi noget, som vi ikke ved hvordan er? Hvordan forestiller vi os noget, som vi ikke kan forestille os endnu? Det kan vi jo ikke. Så

må vi jo bare gøre noget og se, hvad det er. (...) Det er nok min største interesse inden for teater: At skabe noget, der ikke var der før.”

(Interview med skuespiller S, Bilag 1.E:11. Se også internt dokument; Produktionsoverblik, bilag 6:3).

Jeg vil argumentere for, at netop emergens kan virke betydningsforskydende og dermed åbne op for potentialet om at opnå æstetisk erfaring.

De til tider hårde arbejdsvilkår på Teatret Slotsgården opvejes altså af den åbne proces og undersøgelsen heri, og af ovenstående kan det sluttet, at dette netop skyldes, at spillerne igennem den proces gennemgår en liminal/liminoid fase, som gør dem i stand til igennem selve arbejdet at opnå æstetisk erfaring.

7.3 Delkonklusion

Teatret Slotsgårdens kunstneriske visioner og værdier kommer til udtryk i deres procesorienterede tilgang til arbejdet drevet af en vision om faglighed og dybde. Processen holdes åben med de medvirkende som medskabende aktører ud fra et ideal om kunstnerisk frihed. I praksis betyder det, at man på Teatret Slotsgården prioriterer processen over resultatet. En sådan prioritering kræver en risikovilje, idet man giver slip på forventningen til forestillingen og en dyrkelse af kunstnerisk kompromisløshed, som ligger i teatrets insisteren på *ikke* at ligge under for forventninger fra hverken publikum, anmeldere eller andre eksterne parter.

Den åbne og procesorienterede arbejdsform stiller visse krav til det arbejdsrum, man befinder sig i, og dette gælder særligt for skuespillerne. For at kunne træde ind i det åbne rum – for selv som skuespiller at kunne åbne sig og hengive sig til øjeblikkets kvalitet – må man have et trygt rum at gøre dette i. Trygheden fordrer en vis grad af kontinuitet, som hentes i arbejdsfællesskabet.

I en vis lighed med ensemble-tankegangen søger man på Teatret Slotsgården at skabe et arbejdsfællesskab, men på Teatret Slotsgården balancerer man bevidst den kontinuitet, som en fast stamme af medvirkende giver, og den energi og inspiration, som nye spillere tilfører. I arbejdsfællesskabet sættes desuden tværfaglighed højt, og fællesskabet omfatter derfor ikke alene det kunstneriske team men alle medvirkende uanset formel funktion. Arbejdsfællesskabet og de

overlappende opgaver, der er en vigtig del af det, kan dog samtidig ses som en konsekvens af Teatret Slotsgårdens trange vilkår.

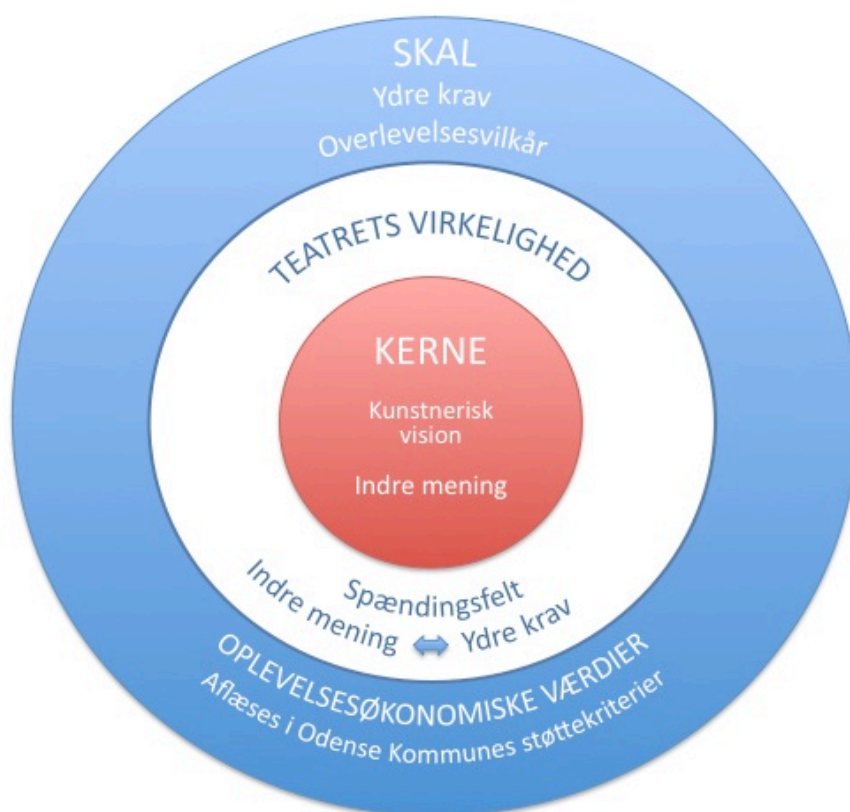
Hos Teatret Slotsgården opererer man med en kunstforståelse, der hører til i det universalistiske kulturbegreb, hvori kunsten rummer en værdi i sig selv. Med idealet om kunstens frihed søger man i kunsten at skabe rum for menneskets frie tænkning og erkendelse, og i Teatret Slotsgården arbejder man ikke alene ud fra dette ideal i forhold til det rum, som hver forestilling skaber med publikum, men også i forhold til det rum, som selve arbejdsprocessen udgør for de medvirkende.

Idet vi anskuer vi scenekunsten i lyset af ritualteorien, kan vi forklare selve forestillingens potentiale for æstetisk erfaring som en liminoid fase. Gennem vridninger af tid skabes betydningsforskydninger, og det er heri, at potentialet for æstetisk erfaring ligger. Teatret Slotsgården arbejder målrettet med at skabe disse betydningsforskydninger overfor deres publikum via transparens og igennem deres insisteren på øjeblikkets kvalitet i nærværet med publikum. Desuden søger Teatret Slotsgården med samarbejdets emergens at skabe en betydningsforskydning i arbejdsprocessen og dermed forløse potentialet for æstetiske erfaring hos deres medvirkende.

8 Teatrets virkelighed

I det følgende vil jeg diskutere, hvad der er på spil i det spændingsfelt af forskellige hensyn og kulturtilgange, som præger Teatret Slotsgårdens virkelighed.

I modellen nedenfor (figur 7) har jeg illustreret Teatret Slotsgårdens indre som en kerne, der udgøres af de medvirkendes kunstneriske visioner. De ydre vilkår beskrives som en skal, der omslutter kernen. På den ene side udgør kernen en forudsætning for forestillingerne, idet Teatret Slotsgårdens tilgang til faget og arbejdet hentes her. På den anden side udgør den omgivende skal teatrets overlevelsesvilkår. Uden økonomisk støtte ingen forestilling. I sin praksis navigerer teatret i spændingsfeltet mellem disse to, i modellen illustreret som *teatrets virkelighed*.



Figur 7 Illustration af Teatret Slotsgårdens virkelighed

Som det beskrives i kapitel 5 og 6 vil et projekt som Teatret Slotsgården forgå, hvis det ikke får økonomisk støtte, eller hvis kampen for at skaffe støtten bliver for hård, så kræfterne ikke rækker. En central del af teatrets arbejde består derfor i at opretholde eksistensgrundlaget i form af at udforme støtteansøgninger m.v.

Overordnet set arbejder Teatret Slotsgården i en årscyklus bestående af en producerende periode henover sommeren og en forberedende fase, der strækker sig over resten af årets otte måneder. Når teatret er aktivt producerende fra primo maj til slut august er det primært det procesorienterede kunstneriske arbejde, der er i højsædet. Når den sidste forestilling er slut og scenen pakket ned og kørt på lager handler det i stedet om at skabe muligheden for i den følgende sæson endnu en gang at lave en forestilling. For at opnå dette er man nødt til at imødekomme de ydre krav i form af støttekriterier og muligheder for samarbejde materielt såvel som kunstnerisk¹⁶.

Her spiller Moth-Poulsen en helt central rolle, idet han som leder af Teatret Slotsgården har den primære kontakt til teatrets samarbejdspartnere og står for at formulere den profil, som teatret har udadtil, herunder ikke blot publikum men også private fonde, potentielle sponsorer i det private erhvervsliv og offentlige støtteinstanser. Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er måden, hvorpå Moth-Poulsen navigerer i dette rum uden at tabe sit primære sigte af syne – nemlig at skabe teater, der vil flytte grænser, udfordre menneskers tænkning og samtidig fungere som et fagligt udviklingsrum for de medvirkende. Teatret Slotsgården arbejder i høj grad på trods af de hårde økonomiske vilkår, og dette pres er ikke uden konsekvenser.

Spørgsmålet er nu, hvordan den oplevelsesøkonomiske tankegang – afspejlet i de ydre støttekrav – og teatrets indre succeskriterier så egentlig spiller sammen i praksis. Eller, er det overhovedet så enkelt?

8.1 Ung og udviklingsparat

Det mest iøjnefaldende i samarbejdet mellem Odense Kommune og Teatret Slotsgården består i de to vidt forskellige hensigter, de opererer med. Mens Odense Kommune er optaget af, at samarbejdet skal skabe *økonomiske resultater* for kommunen i gennem *udvikling af kommunens profil* udadtil,

¹⁶ Moth-Poulsen arbejder eksempelvis i øjeblikket med at etablere et samarbejde med henholdsvis Ålborg Teater og Kunsten, der ligeledes ligger i Ålborg

bruger teatret samarbejdet som middel til at understøtte teatrets *faglige udvikling* med fokus på at fremme de *kunstneriske processer*.

Overordnet bundet denne brudflade mellem parterne i den oplevelsesøkonomiske tilgang til kunst og kultur som middel til at opnå noget andet, nemlig økonomisk vækst.

Mens kommunen synes drevet af ønsket om at yde kulturstøtten med det primære formål for øje at gavne kommunen selv, er det teatrets intention med støttemidlerne at gavne og udvikle sit fag. Denne divergens kommer konkret til udtryk i forhandlingen af begrebet udvikling, som finder sted mellem parterne, og hvor det også bliver synligt, hvilke værdier der mere præcist er på spil.

Med udvikling forstår man fra teatrets side det eksperimenterende arbejde med **kunstneriske processer** inden for rammerne af en ambitiøs **teaterfaglig fordybelse**. Hermed fastholder teatret sit begreb om teater som en kunstform, der i kraft af sit **erkendelsesmæssige potentiale** rummer en helt særlig **åndelig og samfundsmæssig værdi**. Den fordybelse, som den faglige udvikling fordrer, er betinget af en vis grad af økonomisk stabilitet og kontinuitet i arbejdet.

Kommunens udviklingsbegreb er derimod orienteret i retning af nyhedsværdi og forandring og angår ikke teaterfaget men kommunen selv.

Når det lykkes Moth-Poulsen at overbevise kommunen om teatrets udviklingsorienterede dagsorden, er det i kraft af, at i løbet af mailkorrespondancen med kommunen ændrer vinkel i sin måde at betone udviklingsperspektivet på. Fra at betone teatrets udvikling af forestillingerne flytter han fokus og fremhæver i stedet teatrets interesse for at udvikle dets *kommunikation* til omverdenen. Således kommer han kommunens udviklingsbegreb i møde.

Herudover mener jeg, at det i høj grad er igennem sit fokus på begrebet *ungdommelighed*, at Teatret Slotsgården betoner sin udviklingsorienterede tilgang overfor Odense Kommune. Dermed kommer begrebet til at rumme nogle meget forskellige værdier, der på mange punkter strider imod hinanden.

8.1.1 Kompromisløs og kompromisvillig

Teatret Slotsgårdens profil slår på at være en scene og et mødested for unge nyere uddannede skuespillere (web 3: teatretslotsgaarden.dk). Men eftersom de fleste medvirkende efterhånden har været færdiguddannede i flere år, flere tillige har arbejdet på Slotsgården i flere år, og aldersspændet i 2017 gik fra 29-35 år, kan man spørge sig selv, hvad der egentlig lægges i betegnelsen ”ung”, sådan som den bruges af Teatret Slotsgården.

Kigger man nærmere på, hvordan betegnelsen *ung* anvendes af Teatret Slotsgården, bliver det tydeligt, at den i hovedtræk dækker over to ting, nemlig dels

- en åben, eksperimenterende og procesorienteret tilgang til det teaterfaglige arbejde og dels
- en åben tilgang til samarbejdsformer med vægt på en flad samarbejdsstruktur, hvor man ikke er bange for at løse opgaver, der ligger uden for ens eget fagområde.

En høj værdsættelse af fleksibilitet og omstillingsparathed er kendetegnende for de kreative industrier / det oplevelsesøkonomiske arbejdsmarked. Erfaring er godt i et vist omfang, men den nye arbejdskultur er angst for *plejer*, der klinger af fastgroede vaner og rutiner. Erfaringen nyder ikke længere samme status, og det samme gælder faglig fordybelse og proces, der må vige for udvikling, forandring og resultater.

De konnotationer, der typisk knytter sig til betegnelsen *ung*, såsom nytænkende, åben og energisk, harmonerer med et af Odense Kommunes vigtigste støttekriterier, nemlig udvikling.

I beskrivelsen af Teatret Slotsgården som udviklingsorienteret fremhæver Jacob Moth Poulsen desuden teatrets brug af unge skuespillere.

”Det er vigtigt for os at vores profil er ung og med unge spillere! Fordi det er dér nysgerrigheden er størst og endnu ikke for defineret af trætte overenskomster og tunge vaner!”

(Mailkorrespondance, bilag 2.C:2)

Nysgerrigheden, som kendetegner teatrets tilgang til teaterfaget, har her ikke kun med den faglige åbenhed at gøre, men også med en slags kompromisvilje, der rækker langt ud over selve fagets iboende grænser. Eftersom overenskomster i enhver branche primært indgås for at sikre arbejdstagers vilkår, kan man altså konkludere, at ungdommelighed ikke alene forbindes med en åbenhed i forhold til at udforske og eksperimentere kunstnerisk, men også her forbindes med viljen til at gå på kompromis med arbejdsmiljø, arbejdstider og de mange andre aspekter af teaterbranchens overenskomster.

”Altså, jeg føler mig ikke så etableret endnu, men jeg ville mega-gerne være det! (...) Men der er i hvert fald noget fedt ved den ungdommelige energi, den er livsvigtig for skuespillerne. Det er passionen.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:2)

Er det i virkeligheden passionen som træk, der tegner ungdommeligheden i Teatret Slotsgårdens profil? I så fald kan det være med til at forklare, hvorfor mange af de medvirkende har været med i flere år og ikke er decideret nyuddannede længere. Ungdommelighed er i denne forstand ikke bare et spørgsmål om alder og tid, men står for en åbenhed i tilgangen til arbejdet, både i afsøgningen af teatrets virkemidler og selve samarbejdsformen – og ikke mindst en faglig kompromisløshed.

”Jeg synes også, det er vores opgave som unge skuespillere – eller ikke helt gamle endnu – at udvikle teater og finde på nye former. Og der tror jeg, man har brug for den der ”fuck anmelderne”-indstilling...”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:9)

Et interessant træk ved den dynamik, som er på spil her, er modsætningsforholdet mellem på den ene side holdets kompromisvilje i forhold til at strække sig langt for at ”få lov” til at arbejde i dybden med deres fag og på den anden side en udpræget kompromisløshed i forhold til deres faglighed. Igen er kompromisløsheden noget af det, der tegner den enkelte skuespillers – og dermed teatrets – ”unge” profil.

Man kan ligefrem sige, at kompromisviljen i forhold til arbejdsforhold, lønvilkår, arbejdstider, arbejdsmiljø/sikkerhed osv. udgør den faglige kompromisløsheds bagside. I sidste ende har denne store personlige konsekvenser for skuespillerne.

I forhold til castingen af skuespillerne lægger Moth-Poulsen som tidligere beskrevet vægt på, hvordan de hver især kan indgå i og bidrage til den kunstneriske proces og i ensemblet som helhed. Når man på denne måde tænker i helheden, er hver skuespillers alder ikke så vigtig, ligesom det heller ikke er så vigtigt, hvornår den enkelte er uddannet eller hvorfra. Men hvor Moth-Poulsen ofte er villig til at give køb på ungdommeligheden i form af spillernes alder og grad af nyuddannelse, fordi det ungdommelige i virkeligheden ligger i indstillingen til faget, så har han alligevel i de senere år øget sit fokus på at hente skuespillere fra scenekunstsolen i Odense. Dette udspringer direkte af et ønske fra kommunen og er dermed et konkret eksempel på, hvordan de ydre krav får betydning for det kunstneriske arbejde. Teatrets oprindelige dagsorden var jo, at castingen skulle tage udgangspunkt i det kunstneriske arbejde frem for i ydre hensyn.

Man kan argumentere for, at de ydre økonomiske vilkår også spiller en rolle i forhold til, hvem der siger ja til at medvirke på Teatret Slotsgårdens forestillinger. De medvirkende, som jeg har talt med, finder, at teatrets arbejdsform er så givende, at det er en relativt lille løn værd (jf. regnskaber; bilag 5.A og 5.B), men det er angiveligt ikke alle skuespillere, der ville være enige heri. I hvert fald kan man argumentere for, at fraværet af kendte navne ikke kun skyldes kunstneriske beslutninger, men også i at man ikke ville kunne tilbyde tilfredsstillende løn eller arbejdsforhold.

8.1.2 Faglig udvikling eller nyhedsværdi?

Når Teatret Slotsgården arbejder med en såkaldt ”stamme” af medvirkende, er det for at sikre en kontinuitet, fordi man i teatret har draget den erfaring, at kontinuitet er en forudsætning for netop den kunstneriske udvikling, der udgør teatrets indre formål (som beskrevet i kapitel 7). Her er altså et skisma i selve udviklingsidealet, fordi det forstås helt forskelligt fra henholdsvis teatrets og kommunens side.

Idet teatret skal brande Odense Kommune på de sociale medie, som det formodentlig er hensigten med f.eks. ”#Vildodense”, betyder udvikling i den sammenhæng, at kommunen er med på noderne. Det er så teatrets opgave at vise dette. Set i lyset af teatrets indre formål om at udvikle sig fagligt er teaterholdets hensyn til omgivelserne sekundært. Risikovilje er en nødvendighed for at skabe noget

indholdsmæssigt nyt. Denne forståelse af nyskabelse og udvikling står i grel kontrast til udvikling, der sigter mod at tækkes en målgruppe.

8.1.3 Publikumsrelationen – øjeblikkets kvalitet – den unikke oplevelse

Teatret Slotsgården yder som bekendt deres publikum stor opmærksomhed. I forestillingerne er forholdet kendetegnet ved transparens, interaktion og en insisteren på det fælles *nu* man deler.

”Vi har fundet en stil med direkte publikumshenvendelse. Det er interessant, fordi vi taler til der hvor publikum er lige nu. Det er en force, fordi man som publikum føler sig talt til og involveret.”

(Interview med Moth-Poulsen, bilag 1.B:2)

Den publikumsorienterede tilgang går helt i tråd med den oplevelsesøkonomiske iscenesættelse, hvor man dels sætter gæsten i centrum for oplevelsen og motiverer til aktiv deltagelse for at øge gæstens engagement i oplevelsen, og dels fokuserer på at skabe unikke oplevelser (Pine og Glimore 2009:62). I *tilgangen* til gæsten deler Teatret Slotsgården altså her værdi med oplevelsesøkonomien.

Men der, hvor de to parters fokus på gæsten adskiller sig fra hinanden, er i formålet, hvormed de gør det. For oplevelsesøkonomiens overordnede formål er vækst og dermed også forbrug, og i forlængelse heraf sættes der lighedstegn mellem individ, gæst og forbruger (Lindelof 2012:8). Så selvom gæsten spiller en central rolle i oplevelsen, er det som middel for et økonomisk sigte. Sætter vi dette i forhold til Teatret Slotsgården forestilling, ville et sådant sigte dematerialisere forestillingens (kunstens) oprindelige autonome værdi.

Her træder den gennemgående problematik igen frem, at man ved at gøre teaterfaget til et økonomisk redskab udvander faget. En kulturaliseringsproces som den, man ser i oplevelsesøkonomien, kan potentielt gøre skuespilfaget til et sælgerjob, ligesom den gør kunsten til et forbrugsprodukt.

Teatret Slotsgården søger på sin side, som jeg har forklaret i kapitel 7, dels at skabe fællesskab og samhørighed med sit publikum og dels at skabe potentiale for æstetiske erfaringer.

Teatret Slotsgården og den oplevelsesøkonomiske iscenesættelse deler interessen om i publikumsoplevelsen og den interaktive relation, der ligger langt fra danneskulturens tilgang til publikum som tilskuere som passivt *iagtager*. I tilgangen til publikum tager både Teatret Slotsgården og den oplevelsesøkonomiske tankegang udgangspunkt i det udvidede kulturbegreb, idet Teatret Slotsgården netop i sin tilgang til publikum trækker på den folkelige diskurs (Eigtved).

Således har Teatret Slotsgården og den oplevelsesøkonomiske iscenesættelse altså ikke samme formål med publikumsrelationen, men vejen til at nå deres forskellige formål ligner til forveksling hinanden.

8.1.4 Når ydre nødvendighed siver ind i kernen

Samarbejdsformen og bestræbelsen på at skabe emergens understøtter selve teatrets kerneværdi, nemlig idealet om at iværksætte æstetisk erfaring. Men de tætte samarbejdsforhold er ikke kun skabt af kunstneriske idealer og fællesskabsfølelse – de er også en konsekvens af hårde økonomiske vilkår. Selvom de medvirkende på teatret accepterer de flydende arbejdsopgaver, der er en del af samarbejdsformen, er det ikke uden omkostninger:

”Jeg havde hellere været fri for at slæbe paller, men jeg vidste jo, hvad jeg gik ind til. Det er jo rammerne, og en forudsætning for at være medskabende på et teater som er nystartet, og som ikke har millioner af kroner. Hvis man selv føler, at man har en medskabende rolle, så giver det mening. Men det gør det selvfølgelig ikke, hvis man bare bliver brugt for at spare på teknikerlønninger.”

(Interview med skuespiller R, bilag 1.G:6)

Som en skuespiller formulerer det, bliver denne arbejdsform problematisk, hvis overlappet af de forskellige arbejdsopgaver begynder at tære på den enkeltes kerneopgaver:

”Det, der virkelig kendetegner Slotsgården, er, at man virkelig står med ansvaret selv. Og det er en god ting. Men samtidig – og det er et ekstremt eksempel – stod vi sidste år, mens vi højtryksspujede scenen og tænkte, at det her tager energien fra alt det, jeg skal præstere på scenen i morgen. Der ramte jeg grænsen. Det er fedt at have et ansvar, men det skal ikke tære på kerneopgaverne, som i mit tilfælde er selve spillet.”

(Interview med skuespiller J, bilag 1.D:3)

Særligt vanskelig bliver det at acceptere arbejdsvilkårene i de tilfælde, hvor det ydre pres i form af begrænsede økonomiske vilkår, tid og ressourcer bliver så stort, at de grundlæggende ambitioner med teatret lider herunder. (Interview med Skuespiller H, bilag 1.C:3)

Dette gælder ikke kun for skuespillerne men for alle medvirkende. Scenemesteren konkluderer for eksempel om produktionen i 2017, at der dette år ikke har været tid og rum til at udfolde sig så frit som de tidligere år, hvorfor han derfor heller ikke har følt sig som en lige så integreret del af holdet som tidligere:

”-... jeg har heller ikke følt, at jeg har kunnet skyde ideer ind, som jeg har kunnet før, hvor jeg har følt, at jeg var del af en kreativ proces. I år har jeg følt, at jeg bare var den der skulle udføre det, for der var ikke plads. De kørte bare deres ræs med 200 km/timen og så var det bare at forsøge at hænge på.”

(Interview med scenemester S, bilag 1.H:4).

Fordi den kreative frihed ikke kun for skuespillerne men for hele holdet udgør selve kernen i Teatret Slotsgården, kan teatret ikke bære, at der ikke er tid til at være kreativ. Det, scenemesteren her beskriver, er netop dét, som skuespillerne tager afstand fra ved de store økonomisk etablerede scener (jf. afsnit 7.1), nemlig at det kunstneriske arbejde dikteres til dem af andre.

Samarbejdsformen, hvor man opererer med en flad hierarkisk struktur og overlappende arbejdsopgaver på tværs af fagligheder, er altså en fordel i et vist omfang, men der skal være balance i tingene. Tipper balancen tjener arbejdsforholdene ikke længere teatrets indre formål. I stedet står de medvirkende tilbage med en følelse af at blive udnyttet:

”Hvis man ikke en gang kan fokusere på de ting, som vi skal, som vi har planlagt, at vi skal, og det så ikke gøres, så føles det meningsløst at skulle bruge tid på de praktiske opgaver. Det handler også om respekt for folks tid.”

(Interview med skuespiller T, bilag 1.F:4).

I 2017 tippede balancen faktisk, og som det også er fremgået af flere interviewcitater, var spillerne til sidst helt udkørte. Den meget åbne proces, de flydende grænser for arbejdsfordelingen samt det deraf følgende praktiske ekstra arbejde blev faktisk for meget. Åbenheden nåede sin grænse. Dette forhold reflekteres som sagt i interviewene med de medvirkende, og for så vidt også i forestillingens anmeldelser (se Anmeldelser, kapitel 12). Samlet set var der meget stor variation i vurderingen af forestillingen, der gik fra to til fem stjerner, men det var uden tvivl Teatret Slotsgårdens hidtil dårligste anmeldersæson. Selvom publikumstal og forestillingens kunstneriske kvalitet (og anmeldelserne heraf) ikke nødvendigvis hænger sammen, så er det alligevel slående, at teatrets publikumstal i 2017 for første gang i teatrets levetid faldt. Men samtidig er det jo, som de medvirkende formulerer det, også risikoen, når man fokuserer på proces over samarbejde. Det er samtidig netop dette ved Teatret Slotsgårdens profil, der kan spænde ben for støtte og samarbejde med for eksempel Odense Kommune. For Teatret Slotsgården udgør arbejdsformen en værdi i sig selv og en værdi, der er stor nok til at løbe risikoen for dårlige anmeldelser, men for en samarbejdspartner har teatrets interne proces og faglige udvikling ingen konkret værdi og er derfor ikke nødvendigvis værd at løbe en risiko for. Her er spændingen sat på spidsen: Økonomiske samarbejdspartnere vil typisk se resultater, der kan give positiv omtale og heraf økonomisk vækst.

Det er således interessant, at kulturstøtten oprindeligt har som hensigtserklæring at yde en støtte uden at fastsætte mål for det kunstneriske indhold eller resultat, men oplevelsesøkonomiens påvirkning af kommunen fremmer en ændring i måden man tænker støtten på, nemlig i retning af det resultatorienterede. Dog skal det selvfølgelig her tilføjes, at kommunen ikke har trukket sin støtte til teatret, så et enkelt års blandede anmeldelser har altså ikke afgørende betydning.

Teatret slår på arbejdsvilkårene som en styrke i form af at oparbejde et stærkt arbejdsfællesskab, men samtidig udgør den åbne arbejdsform med flydende grænser en trussel mod den faglige fordybelse, idet de snævre økonomiske rammer typisk medvirker til at skabe en ubalance.

En interessant iagttagelse i denne forbindelse er, at teatrets profil som et arbejdsrum med flad ledelsesstruktur, tæt samarbejde og overlappende arbejdsfunktioner opfattes som en af dets største kvaliteter, fordi den forbindes med faglig fordybelse. Det ligger mellem linjerne i skuespillernes opfattelse af arbejdet på Teatret Slotsgården, at de til tider hårde arbejdsvilkår er en del af pakken,

hvilket vil sige, at de udgør en nødvendighed, hvis man vil have andel i arbejdsfællesskabet og det særlige faglige rum, som teatret formår at opbygge.

”Vi skal holde op med at tænke ”jeg er skuespiller” – vi er medskabende, alle er medskabende. Det er en ting, vi kan løfte sammen. (...) Det, der gør det presset, er, når de praktiske opgaver skal løses på bekostning af prøvetimer f.eks. Det er jo det svære i det. Det er der, hvor det bliver et problem.”

(Interview med Skuespiller H, bilag 1.C:7-8)

På trods af, at alle på holdet er bevidste om faren for, at balancen tipper på bekostning af selve teatrets indre formål, er der alligevel en tendens til, at de hårde arbejdsvilkår bliver til en norm, der sidestilles med selve det at lave eksperimenterende teater.

”Der er et sammenhold, noget, som også lever af det, der er lidt for hårdt. Vi tager en øl og griner af det igen bagefter.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:12)

På den måde transformeres de dårlige arbejdsvilkår i en vis grad til en slags betaling, som holdet yder teatret til gengæld for den merværdi, som arbejdet rummer i form af fagligt fællesskab og kunstnerisk frihed. Den frihed, der udgør det kunstneriske arbejdes væsen, idet den er en forudsætning for teatrets indre og eksistentielt, erkendelsesmæssigt betonedede, formål, antager altså på den måde karakter af noget, der ligger uden for selve det kunstneriske fag. Den er kommet til at fremstå som et plus ved netop Teatret Slotsgårdens arbejdsform, noget særligt prisværdigt, der ikke tilhører det kunstneriske domæne *per se*.

Man kan argumentere for, at teatret i den henseende selv adopterer den oplevelsesøkonomiske tænkning, hvori kunsten betragtes som et redskab og på denne måde tapper faget for den værdi, som det har i sig selv. Selvom teatrets bestræbelse er klar – at skabe et teaterfagligt rum for kunstnerisk fordybelse med den hensigt at skabe et erkendelse – siver den oplevelsesøkonomiske tankegang således ned igennem projektet.

8.2 Uendelig rite de passage

Det er tydeligt, at Teatret Slotsgården aldrig har handlet om økonomiske fortjeneste, hverken for den enkelte medvirkende eller for selve teatret. Moth-poulsen har fastansættelse på Ålborg teater og bruger hver sommer på at lave forestilling af ren og skær lyst:

”Perhaps the most critical and intransigent of these is the pleasure with which individuals enter into this kind of work, notwithstanding low pay (sometimes no pay), extraordinarily long hours (many of my respondents mentioned regularly working through the night) and volatile and unpredictable patterns of work.”

(McRobbie 2002:11)

Det er hos McRobbie netop en pointe, at man lader sig udnytte for at kunne arbejde med det man elsker. Alle skuespillerne har sagt ja til spørgsmålet om, hvad de ville svare, hvis de blev spurgt om at være med på en af Teatret Slotsgårdens forestillinger igen (jf. bilag 1.C-1.G).

Når Moth Poulsen bruger sin sommerferie hvert år på at afvikle prøver og forestillinger på Teatret Slotsgården, og når flere af skuespillerne accepterer at leve under trange økonomiske forhold eller tjene pengene uden for teaterbranchen, er grunden den, at arbejdet på Teatret Slotsgården føles så berigende, så meningsfuldt for dem. Ligesom oplevelsesøkonomiens behandling af kunsten som et redskab til at tjene eksterne – økonomiske – interesser, placeres Teatret Slotsgården altså på en vis måde også som et redskab for holdet bag. Blot er hensigten her ikke økonomisk vinding, men menneskelig, intellektuel, åndelig udvikling. Og eftersom denne hensigt er dybt forankret i selve holdets opfattelse af sig selv og deres tilværelse, er denne form for instrumentalisering helt anderledes end den, man ser i oplevelsesøkonomien. Her er nemlig ikke tale om, at man benytter selve *faget* som redskab, men blot *rammen* – i form af Teatret Slotsgården. Forholdet mellem faget og den enkelte skuespiller er derimod så tæt, at man kan tale om en slags sammensmeltning i form af, at dét man gør som skuespiller udgør selve dét, som man er.

Dette, forklarer McRobbie, hænger sammen med, at det er blevet kutyme at identificere sig med sit arbejde (McRobbie 2002:11). Man arbejder ikke længere *som* noget, men *er* det: for eksempel arbejder man ikke *som* skuespiller. Man *er* skuespiller.

”Jeg er skuespiller i mit hjerte. Det arbejde, som Jakob gør, synes jeg er kedeligt, og jeg hader mig selv for det, for jeg ville så gerne være iværksætter (...) Som freelancer er man jo iværksætter, eller man er nødt til at være det, hvis der ikke er nogen, der ringer og tilbyder én arbejde.”

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:4)

Freelancelivet er ikke noget, oplevelsesøkonomien har tilført teaterbranchen, men McRobbies pointer om de ustabile forhold i freelance-tilværelsen gælder alligevel. McRobbie kalder det *portfolio careers* (McRobbie 2002:12), som er karakteriseret ved mange skiftende ansættelser uden fastansættelsens sikkerhed. Og hvor McRobbie påpeger de usikre økonomiske vilkår for kreative professionelle i Storbritannien, kan jeg her supplere med Teatret Slotsgårdens skuespilleres viden om, hvordan det danske dagpengesystem heller ikke er interesseret i at rumme de danske kreatives skiftende arbejdsforhold¹⁷. Den helt nyuddannede skuespiller R fortæller:

”Jeg kommer lige fra det der dimittend-kursus nede fra Jobcentret (...) De vil også hele tiden vide, hvad ens plan B er. Og jeg er ikke nærmest kommet i gang endnu. Selvom jeg er i ”krea-gruppen” – én skuespiller og resten er multimediedesignere og bygningskonstruktører – føles det som spild af tid. Der bliver set ned på de her fag.”

(Interview med skuespiller R, bilag 1.G:9)

McRobbie forklarer, hvordan det for disse kreative fag gælder, at det er de færreste, der tjener mange penge, mens flertallet kun lige kan få det til at løbe rundt (McRobbie 2002:12).

Den personlige identifikation og ambition for arbejdet er her på den ene side en afgørende årsag til, at de kreative bliver ved trods de dårlige forhold. På den anden side er det økonomiske pres med til at forstærke denne tendens til at identificere sig med arbejdet. Under det økonomiske pres bliver kunstneriske eller kreative arbejde endnu tættere forbundet med selve det at finde mening i livet (McRobbie 2002:11). Der ligger i arbejdet altså ikke alene en mulighed for at opnå anerkendelse og ros, men også selvrealisering (ibid.). Det er her, balancen risikerer at tippe, idet kunstneren strækker sig for langt.

¹⁷ eksempelvis musikernes kamp om retten til dagpenge trods småjobs, se fx web 8

”-...jeg tror, at noget dør, hvis det bliver til Grønnegården. På nogle måder vinder man noget ved at det er så skrabet, som det er, og på andre måder kan det blive for hårdt, hvilket det også var i år. Det var lidt for hårdt, og især for Jakob.

(Interview med skuespiller S, bilag 1.E:12)

Det er netop en pointe, at man i de kreative brancher arbejder langt mere, end en arbejdsgiver nogensinde ville forlange. På Teatret Slotsgården handler det både om lange arbejdstider, men også om at acceptere vilkårene for arbejdet mere generelt, som for eksempel betyder at skuespilleren eller instruktøren selv må spule scenegulvet. Den høje arbejdsmoral forklares af McRobbie netop med, at man identificere sig med arbejdet, og at arbejdets udfald som fiasko eller succes ikke kun er arbejdsrelateret, men også personlig. (McRobbie 2002:4). For skuespillerne er arbejdets udfald som succes eller fiasko ekstra tydeligt, fordi det knyttes til dem personligt, og fordi de står foran et publikums reaktion hver dag.

Kompromiserne i forhold til arbejdsvilkår indgås alene på baggrund af kærligheden til arbejdet (McRobbie 2002:11), og som nævnt er der tale om en hårfin balance, hvor kærligheden til og identifikationen med faget er en forudsætning for at gøre et godt stykke arbejde, men hvor samme dedikation kan drive kunstnerne til at yde så meget, at det begynder at tære på ikke blot selve arbejdsprocessen og præstationerne men også på kunstnerens liv i øvrigt.

Som vi har set, sidestilles Teatret Slotsgårdens begreb om ungdommelighed med passion og kompromisløshed i forhold til faget. Samtidig betyder de dårlige vilkår også, at de eksperimenterende kunstnere typisk reelt *er* yngre. Der er grænser for, hvor længe man kan og vil leve under de dårlige økonomiske forhold. Skiftet sker typisk, når folk får lyst til at stifte familie.

”Lige nu ville det være økonomisk uforsvarligt for mig at bringe et lille barn til verden. Jeg har hverken arbejdstimer eller overenskomst til det. Jeg har heller ikke lyst til at have så lange arbejdsdage og hele perioder, hvor jeg slet ikke ser mit barn som nu, hvor jeg arbejder 16 timer i døgnet. Så det er virkelig et dilemma.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C)

Situationen blandt skuespillerne på Teatret Slotsgården bekræfter McRobbies iagttagelse af, at det ofte er unge mennesker, der besidder de kreative jobs, fordi de er villige til at kæmpe mere for at det lykkes (McRobbie 2002:11). *Work comes to mean much more than just earning a living; it incorporates and overtakes everyday life* (McRobbie 2002:3). Man indretter hele sin tilværelse efter det kunstneriske arbejde, som man brænder for.

”Lige nu bor jeg i en lille kolonihave, og så lejer jeg et lillebitte værelse, men det er nærmest bare sådan en pendler-ordning. Jeg har lige været oppe på Ryslinge Højskole at undervise i masketeknik osv., og så får jeg 30.000 for det, og så må jeg bare spare på alt muligt for at få det til at løbe rundt. Jeg har heller ikke familie og børn, som skal forsørges, så på den måde har jeg en økonomisk frihed.”

(Interview med skuespiller H, 1.C:9)

I sin undersøgelse af britiske modedesignere identificerer McRobbie forskellige typiske overlevelsesstrategier. Målet for modedesignerne er generelt at skabe deres eget 'label' (mærke), men fordi et gennembrud med eget mærke ofte er en kamp uden økonomisk overskud, er det en gennemgående strategi at supplere med andet arbejde. Designeren tager for eksempel ekstraarbejde som underviser eller arbejder for et andet måske mere kommercielt tøjmærke (McRobbie 2002:11).

Hvis man skal leve af at være skuespiller trods dårlig betaling, lange arbejdsdage og perioder med ledighed og alligevel opretholde en rimelig levestandard, må man tage jobs, der ikke er så kunstnerisk stimulerende, som de medvirkende finder arbejdet på Teatret Slotsgården. Flere af skuespillerne underviser eksempelvis i forskellige fagrelevante fag på henholdsvis højskoler og efterskoler. Andre tager måske arbejde i forestillinger, der ikke interesserer dem synderligt, alene for at sikre sig indkomst.

Ligesom i den branche, som McRobbie undersøger, gælder det for mange skuespillere, at de er villige til at søge midlertidige løsninger, der ligner eller mimer det, de drømmer om, mens de venter på deres (potentielle) 'gennembrud' eller et forhåbentlig bedre job i fremtiden. Det kan være en strategi at lave gratis arbejde såsom at medvirke i kortfilm. I denne forbindelse bruges disse jobs som midlertidige trin, der på sigt kan føre dem videre. Selv hvis jobbet ikke fører direkte videre til

et nyt job, så kan de bruge det som del i opbygningen af et CV, der forhåbentligt på sigt skulle kunne give jobs i branchen.

Som skuespiller kæmper man ikke for anerkendelse af sit eget mærke, som det er tilfældet i modebranchen, men i stedet for sit navn. Denne sløring af grænserne mellem det private og professionelle 'jeg' styrker kun skuespillerens identifikation med arbejdet yderligere.

Flere af spillerne nævner da også, at de har sagt nej til arbejde med henvisning til kunstnerisk ambition og integritet. Det hænger netop sammen med den personlige aktie i arbejdet.

En af skuespillerne går så vidt som til at adskille det at tjene penge fra sit kunstneriske virke. Han tjener penge for at forsørge sig selv, og med "sig selv" omfatter han hele sit kunstneriske virke. Det er altså hans strategi at adskille de to, og på den måde kommer lønarbejdet til at finansiere det kunstneriske arbejde.

"Efter den her forestilling har jeg ikke noget arbejde. Før var jeg altid lidt bekymret for, hvad det næste job mon blev, men nu kan jeg mærke, at jeg på ingen måde er bange for at tage en periode, hvor jeg skulle arbejde som tjener. (...) I den næste periode skal jeg bare tjene penge, og hvordan jeg gør det har ikke noget med mine kunstneriske ambitioner at gøre. Til gengæld vil jeg hellere rense toiletter, end jeg vil lave en reklame for et eller andet firma. Og det er et valg, som jeg har taget."

(Interview med skuespiller H, 1.C:11-12).

Strategierne fastholder kunstnerne i en midlertidig position, men det er McRobbies pointe, at det midlertidige kan blive til det, hun kalder *permanently transitional work*, som udgør det, hun samtidig kalder en uendelig *rite de passage* (McRobbie 2002:2,8,11). McRobbie mener, at det er den kreatives vilje til at få anerkendt sit talent og slå igennem, der er så stærk, at han/hun risikerer at ende i en sådan uendelig *rite de passage* (McRobbie 2002:5+8).

I forhold til min case kan man tale om *rite de passage* på to niveauer. Dels, som vi lige har set, på det personlige niveau for den enkelte medvirkende på Teatret Slotsgården, og dels for selve Teatret Slotsgården som institution.

Da Moth-Poulsen og Klastrup i sin tid etablerede teatret var det med en drøm om, at det ville være selvfinansierende efter 5 år. Det, har Moth-Poulsen nu indset, var urealistisk. Han håber i stedet på at etablere en fast støtteordning med Odense Kommune. Kommunen på sin side er dog ikke interesseret i en fast aftale. De vil beholde friheden og overhånden, som de har nu. Selvom de anser Teatret Slotsgården for at være en samarbejdspartner, de kan forhandle med og udveksle værdier med, er samarbejdet i udgangspunktet ulige. Dette skyldes ikke mindst, at Teatret Slotsgården er afhængig af støtte, mens kommunen uden problemer og reelle konsekvenser kan trække sig fra samarbejdet. Ved at holde fast i sin frihed til at kunne omprioritere kulturmidlerne fra år til år fastlåser kommunen således Teatret i en uvis økonomisk situation. For Teatret Slotsgården er der nemlig langt til statens støttemidler, og endnu længere endnu hvis det skal etablere sig på mere end den projektbasis, det har eksisteret indtil nu. Selvom Teatret Slotsgården har hentet megen fondsstøtte hjem, er også denne støtte projektbaseret. Det betyder, at Teatret Slotsgårdens ønske om stabilitet og ro til at kunne udvikle sig fagligt umiddelbart har lange udsigter.

Teatret Slotsgårdens årlige kamp for næste års forestilling tegner hermed til at blive en permanent overgangssituation eller som McRobbie kalder det – en *uendelig rite de passage*.

8.3 Ensretning versus kunstnerisk frihed

Oprindeligt indførtes det såkaldte armlængdeprincip i den statslige og kommunale kulturstøtteordning for at forhindre en ensretning af kunsten og kulturen i form af indholdsmæssig censur, og man ville sikre kunstens frihed til at bevæge sig i enhver tænkelig retning uafhængigt af eksterne interesser. Det økonomiske pres, som kunsten er sat under, indebærer i sig selv en risiko for en ensretning, fordi man er truet på sin eksistens og derfor tyer til kommercielle/populistiske løsninger eller ikke tør udtrykke sig frit af fare for at miste støtte fra private såvel som offentlige støttegivere; det er i den faglige udvikling, at mangfoldigheden opstår, ikke i de overfladiske populistiske kulturprodukter. Med den kortsigtede støtte presser man kunstnerne i en grad, så de bliver bange for deres overlevelse, og frygten vokser ofte på bekostning af den faglige kompromisløshed. Man bliver villig til at bøje sig, ændre sit indhold, for at tækkes en støttegiver.

Anerkendelsen af Moth-Poulsens indsats i forhold til at insistere på værdien af det dybdegående faglige udviklingsarbejde er tydelig og gennemgående hos skuespillerne. Samtidig undrer de sig

over, at den kunstneriske kompromisløshed, der ligger til grund, er typisk for netop de små teatre, der er under særligt økonomisk pres og ikke de store, der i højere grad har råd til at fejle.

”Det er utroligt, at det er de små teatre, der skal turde det, hvorfor er det ikke de store teatre, der har økonomien til virkelig at satse en eller to gange om året?”

(Interview med Skuespiller H, Bilag 1.C:4)

Man kan da også undre sig over det paradoks, der ligger i at det netop er de små og særligt overlevelsestruede teatre, som tør risikere en kunstnerisk eller publikumsmæssig fiasko. Som det fremgår af kulturministeriets situationsrapport over scenekunsten i Danmark, er den generelle tendens nemlig den, at et økonomisk pres netop indebærer ”-...*en risiko for, at den kunstneriske mangfoldighed og udvikling i de kunstneriske produkter går tabt*” (Kulturministeriet 2010:15), fordi man i den situation typisk vil gå efter dét, der i rapporten kaldes *kommercielle blockbusters*.

At gå efter de såkaldte *kommercielle blockbusters* handler på den ene side om at sikre et publikum ved at give dem, hvad man ved, de vil have, og det vil sige hvad de allerede kender og kan lide. Dermed kan man sikre et højt publikumstal, som ikke alene har en direkte effekt på teatrets økonomi i form af billetindtægter, men som også har en virkning på økonomien, fordi de høje publikumstal gør det nemmere at opnå kommunal støtte (jf. for eksempel *synlighed* som indsatsområde hos Odense Kommune). Popularitet tæller altså som succeskriterium i det kommunale støttesystem.

Hvor armlængdeprincippet er baseret på et ideal om demokratisering af kunsten og en indholdsmæssig frihed i støtteordningerne, er oplevelsesøkonomiens tænkning i kvantitative idealer: kommerciel succes, brandingværdi og publikumstal tilsvarende ensrettende, fordi man som overlevelsestruet teater generelt fristes til at gå mainstream for at tjene penge og dermed gå på kompromis med sine kunstneriske ambitioner, som det også nævnes i situationsrapporten fra 2010 (Kulturministeriet 2010:15).

Fra politisk hold kan man altså hævde sin trofasthed til armlængdeprincippet og den kunstneriske frihed, støtteordningerne herigennem fremmer, men hvis man samtidig adopterer oplevelsesøkonomiens vækstorienterede succeskriterier, modarbejder man selvsamme kunstneriske

frihed. For hvor skal den eksperimenterende kunst hente sin støtte, når den ikke længere kan leve af kærligheden til kunsten? Så må den dyrke noget andet. Så må den dyrke populariteten, publikumstillene. Den må søge hen, hvor pengene er.

”Der er en tendens til, at de ting der bliver valgt [som støttemodtagere i det statslige/kommunale støtteordninger; Red] ikke vælges ud fra et kunstnerisk perspektiv på, hvad man gerne vil med teatret, eller hvad man gerne vil i verden. (...) Vi vælger så få mennesker ud, der får kommerciel succes, og så tror alle andre, at deres liv er fallit, fordi de ikke står i rampelyset. Og det er virkelig samfundsskabt mere end man kan påpege, at det er skabt af det enkelte individ.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:10-11)

I forlængelse af armlængdeprincippet fortæller skuespiller H her om et projekt, han tidligere har lavet:

”Jeg har været med på så mange projekter, det sidste var på Holbæk Teater om cases, hvor folk var røget ud af uddannelsessystemet. Men så blev de kunstneriske ledere for bange for at blive for radikale, for skarpe i deres holdning. De blev bange for deres politiske grundlag, bange for at nogle samarbejdsrelationer skulle gå i stykker og for, at teatret skulle kollapse. (...) Et andet projekt var i Silkeborg, hvor forestillingen handlede om kritik af en motorvej. Den blev så sukkersød, fordi man havde fået nogle tribuner fra Vejdirektoratet. Det er også dét, der er farligt ved, at man er nødt til at finde sponsorer. Man skal virkelig huske at sige, at sponsorerne må acceptere vores frihed.”

(Interview med skuespiller H, bilag 1.C:11).

9 Konklusion

Det har været mit ærinde i dette speciale at undersøge mødet mellem på den ene side oplevelsesøkonomiens kulturbegreb og på den anden side et kulturbegreb der beror på kunstens autonomi. Min undersøgelse har taget udgangspunkt i Teatret Slotsgården, der på engang er indlejret og står i opposition til oplevelsesøkonomien, og som netop derfor er en eksemplarisk case for min undersøgelse.

Oplevelsesøkonomiens forankring i det økonomisk rationale afspejles i oplevelsesøkonomiens kulturforståelse. Når man indenfor oplevelsesøkonomien søger at skabe synergi mellem kulturliv og erhverv, er det som en strategi for at skabe vækst. Således bliver kulturen og herunder kunsten et middel for det økonomiske rationale. Oplevelsesøkonomien udvider ikke blot kulturbegrebet, men forsøger gennem kulturaliseringsprocesser at forene det relativistiske og universalistiske kulturbegreb.

Teatret Slotsgården arbejder med udgangspunkt i det universalistiske kulturbegreb, hvor kunsten bærer en værdi i sig selv. Teatrets kunstneriske visioner danner grundlag for deres arbejdsform. For Teatret Slotsgården er det et grundvilkår årligt at rejse midler for at sikre sin produktion. Teatret Slotsgården prioriterer hensyn til Odense Kommunes støttekrav, hvilket dels skyldes teatrets økonomiske usikkerhed og dels det faktum, at Teatret Slotsgården er afhængig af Odense Kommune for at sikre adgang til slotsgården. Dermed er Odense Kommune teatrets primære samarbejdspartner. Odense Kommunens kulturpolitik og herunder kulturstøtte trækker på en oplevelsesøkonomisk strategi, der sigter efter at skabe resultater og brandingværdi for kommunen. I forlængelse heraf er kulturstøtteordningens vurderingskriterier styret af oplevelsesøkonomiske værdier og indeholder ikke kriterier for kunstnerisk kvalitet.

Samarbejdet mellem Odense Kommune og Teatret Slotsgården foregår i en udveksling, der mimer erhvervslivets krav om gensidig vinding. Men forholdet er i udgangspunktet ulige, for mens det for kommunen handler om merværdi, handler det for Teatret Slotsgården om at indhente økonomi til at opretholde sit eksistensgrundlag.

Flere af kommunens vurderingskriterier imødekommer Teatret Slotsgården fint. Samarbejdet med kommunen vanskeliggøres imidlertid af, at de opererer med vidt forskellige mål for samarbejdet.

Med eksemplet i parternes respektive forståelse af begrebet *udvikling* kommer dette tydeligt til udtryk, fordi teatret i betydningen af ordet fokuserer på sin egen kunstneriske udvikling, mens kommunen på sin side fokuserer på udvikling af sin profil altså udadtil. Det ulige forhold bliver her præsent ved, at det er teatret, der må forklare sig og udvide sit fokus. Derfor er udvekslingen og forhandlingen mellem teatret og kommunen heller ikke kun af økonomiske midler, men også af kulturelle værdier.

På Teatret Slotsgården tilslutter man sig idealet om kunstens frihed, og søger igennem kunsten at skabe rum for menneskets frie tænkning og erkendelse. Således også i Teatret Slotsgården eget arbejde, hvor man altså søger at skabe potentiale for æstetisk erfaring.

For at opnå potentialet for æstetisk erfaring må man igennem vridninger af tid skabe betydningsforskydninger i den liminoide fase, som forestillingen udgør. Dermed åbnes potentialet for æstetisk erfaring. Teatret Slotsgården søger denne åbning for deres publikum via transparens og igennem deres insisteren på det fælles *nu* med publikum. Desuden søger Teatret Slotsgården igennem deres procesorienterede samarbejde at skabe emergens for dermed at åbne potentialet for æstetiske erfaring for deres medvirkende.

På flere subtile måder reflekterer Teatret Slotsgården den tid, det er en del af. Det gør teatret ikke kun i form af, at det går på kompromis med sin egen dagsorden. Et langt stykke hen ad vejen afspejler teatrets dagsorden i sig selv det brud med det universalistiske kulturbegreb, som oplevelsesøkonomien repræsenterer.

De overlap, der er mellem teatrets arbejdsmetoder og oplevelsesøkonomiens måder at anskue publikum og selve kunstoplevelsen på, gør det lettere for teatret at sælge deres projekt til kommunen, men sammenfaldene er ikke nødvendigvis affødt af et bevidst forsøg på at gå på kompromis fra teatrets side. Snarere peger de på, at det bredere kulturbegreb har vundet indpas og fletter sig sammen med det universalistiske kulturbegreb på subtile måder. Den afgørende forskel mellem oplevelsesøkonomiens og Teatret Slotsgårdens virkemidler ligger i motivationen for at gøre dette.

For den enkelte medvirkende såvel som for selve Teatret Slotsgården betyder kombinationen af de usikre økonomiske vilkår og viljen til kunsten og det kunstneriske arbejde, at man risikerer at ende i en uendelig rite de passage. I sidste ende er det dog ikke kun den enkelte skuespiller, instruktør eller produktionsmedarbejder, der sættes under pres, men selve den fri tænkning og det potentiale for erkendelse og refleksion, som kunsten rummer.

10 Perspektivering

Vi kender den, fortællingen om den lidende kunstner, geniet, for hvem kunsten på én gang er et kald og en forbandelse. En der *må* skabe, en som lever for kunsten, men som samtidig fortæres, fordi dét at være kaldet af kunsten har en pris, og adgangen til den store indsigt betales med forfald. Mennesket går til, men gennem sin kunst vil kunstneren aldrig forgå. Kunsten lever videre.

En anden historie, fra en anden tid. Fredag aften, X-faktor.

Horder af 'almindelige mennesker' stiller op i håbet om at blive udvalgt til at være med, komme i betragtning. En række dommere vælger til og fra og ender med at finde hver sin yndling at fylde indhold i. Dans eller dans endelig ikke, bær en særlig jakke, der sender de rigtige signaler. Syng en sang, vi kender i forvejen. Smil og nyd det nu, for det hele er glemt i morgen.

Genialitet er ikke længere en skattet værdi, det handler ikke om intellekt eller skabertrang. I stedet handler det op at blive opdaget og opfundet på ny.

I lyset af oplevelsesøkonomiens påvirkning af kulturbegrebet stillede jeg i indledningen af dette speciale spørgsmålet: hvor efterlader det kunsten? Nu spørger jeg igen.

Hvad sker der i et samfund, hvis kunstens iboende værdi og selvgældighed underlægges økonomiske mål? Hvor efterlader det kunsten? Hvis kunsten udhules, hvor er der så plads til fordybelsen og refleksionerne over selve det at eksistere?

Faren består i, at kulturen bliver en tom beholder. Vi er nødt til at spørge os selv, hvad det er, den skal holde.

11 Litteraturliste

11.1 Litteratur

Henvisninger i teksten

Bang Larsen 2008

Collin og Køppe 2003

Eigtved 2003.

Eigtved 2007

Erhvervs- og byggestyrelsen 2008

Ejgod Hansen 2009

Jalving 2011

Kjørup 1996

Kobbernagel 2009

Krag Jacobsen 1993

Fulde henvisninger

Lars Bang Larsen 2008

Kunst er norm, Det Jyske Kunstakademi

Red. Finn Collin og Simon Køppe 2003

Humanistisk videnskabsteori. DR Multimedie.

Michael Eigtved, 2003

Forestillinger. København: Rosinante.

Michael Eigtved 2007

Forestillingsanalyse - en introduktion. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Erhvervs- og byggestyrelsen 2008

Vækst via oplevelser - En analyse af Danmark i

oplevelsesøkonomien (Hentet på Erhvervs- og

Byggestyrelsens hjemmeside www.ebst.dk, oktober 2017)

Louise Ejgod Hansen 2009

To små teatre. I Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier, nr. 12. S. 41-52

Camilla Jalving 2011

Værk som handling, Museum Tusulanums forlag

Søren Kjørup 1996

Meneskevidenskaberne – problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori, Roskilde universitetsforlag

Lene Kobbernagel 2009

Skuespilleren på arbejde, Frydenlund

Jan Krag Jacobsen 1993

Interview – kunsten at lytte og spørge. Hans Reitzels forlag.

- Kristensen og From 2011** Nete Nørregaard Kristensen og Unni From 2011
Kulturbegreb, medialisering og borgerlig offentlighed, fra Kulturjournalistik – journalister om kultur, s.41-60 samfundslitteratur.
- Kultur- og erhvervsministeriet 2000** Kultur- og erhvervsministeriet 2000
Danmarks kreative potentiale. (ISBN: 87-988222-1-7)
- Kulturministeriet 2010** Kulturministeriet 2010
Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling. (Hentet på www.kulturministeriet.dk, august 2017).
- Kvale & Brinkmann 2009** Steinar Kvale & Svend Brinkmann 2009
InterView. Hans Reitzels forlag.
- Kyndrup 2010** Morten Kyndrup 2010
Teatret: medialitet, udsigelse - og Hamlet. I Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier, nr. 14 s. 117-124.
- Langsted 2010** Jørn Langsted m.fl. 2010
Kultur og forskel fra Spændvidder, Klim
- Lindelof 2012** Anja Mølle Lindelof 2012
Det, at det var livelive! I Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier, nr. 18 s. 8-22
- Løgstrup 1996** K. E. Løgstrup 1996
Kants Æstetik, Gyldendal
- McRobbie 2002** Angela McRobbie 2002
From Holloway to Hollywood: *Happines at Work in the New Cultural Economy*, i Du Gay, Paul & Pryke, Michael (red.): *Cultural Enonomy: Cultural Analysis and Commercial Life*. London.
- McRobbie 2012** Angela McRobbie 2016
Be creative. Making a Living in the New Culture Industries. Polity press, UK.
- Regeringen 2003** Regeringen 2003
Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt

på vejen (Hentet fra kulturministeriets hjemmeside, september 2017)

Schechner 1988

Richard Schechner 1988

Performance Theory, New York: Routledge.

Schechner 2003

Richard Schechner 2003

Toward a Poetics of Performance, i *Performance Theory*. London and New York, Routledge

Toftegaard 2001

Karen Toftegaard 2001

Samtidens dramatik, ændrede forhold og nærgående temaer. Reception - tidsskrift for nordisk litteratur #20

Østergaard Andersen 1993

Jørgen Østergaard Andersen

Rituel performance og æstetik, i *Ritual og performance*, 1993.

11.2 Web-henvisninger:

Henvisninger i teksten

Fulde henvisninger

- Web 1.a <http://denstoredanske.dk/> (søge ord 'kulturministeriet')
- Web 1.b <http://denstoredanske.dk/> (søge ord 'rindalisme')
- Web 2.a http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/komedie
- Web 2.b http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/postdramatisk_teater
- Web 2.c http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/fjerde_v%C3%A6g
- Web 3 <https://www.teatretslotsgaarden.dk/om>
- Web 4 <http://www.smk.dk/besoeg-museet/kalender/smk-fridays/>
- Web 5.a https://www.odense.dk/borger/kultur-natur-og-fritid/puljer-og-projektstoette/kulturpuljen/stoerre_tilskud_til_kultur
- Web 5.b <https://www.odense.dk/kulturpolitik>
- Web 5.c <https://www.odense.dk/politik/politikker-og-visioner/udvalgspolitikker/kulturpolitik>
- Web 5.d <https://www.odense.dk/stoettetilculturen>

- Web 5.e <https://www.odense.dk/byens-udvikling/vaekst-i-odense/vaekst-og-oplevelser>
- Web 5.f <https://www.odense.dk/borger/kultur-natur-og-fritid/puljer-og-projektstoette>
- Web 6 <http://www.groennegaard.dk/om-teatret/historie/>
- Web 7 <https://www.kristeligt-dagblad.dk/danmark/v%C3%A6rdipolitik-under-fogh>
- Web 8 <http://arbejderen.dk/kultur/musikere-mister-dagpengeret>
- Web 9 www.denstoredanske.dk søgning: “emergens”

12 Anmeldelser af Molière – on the rocks

- ❖ 2 stjerner: <http://www.kulturkupeen.dk/moliere-on-the-rocks-odense-teatret-slotsgaarden/>
- ❖ 3 stjerner: <https://www.fyens.dk/kultur/Teatret-Slotsgaarden-Moliere-hyldest-under-aaben-himmel-er-ufokuseret-og-rodet/artikel/3169367>
- ❖ Uden stjerner: <http://www.peripeti.dk/2017/08/02/moliere-on-the-rocks-dramatiker-jean-baptiste-poquelin-moliere-instruktion-jacob-moth-poulsen-teatret-slotsgaarden/>
- ❖ 4 stjerner: <https://den4vaeg.dk/2017/07/22/anmeldelse-moliere-on-the-rocks/>
- ❖ 5 stjerner: <http://ungtteaterblod.dk/anmeldelse-moliere-on-the-rocks-teatret-slotsgaarden/>

13 Bilagsliste:

- ❖ Bilag 1 – interviews
 - Bilag 1.A: Interviewguide
 - Bilag 1.B: Interview med Jacob Moth-Poulsen
 - Bilag 1.C: Interview med Henrik
 - Bilag 1.D: Interview med Joans
 - Bilag 1.E: Interview med Sophie
 - Bilag 1.F: Interview med Thomas
 - Bilag 1.G: Interview med Rebecca
 - Bilag 1.H: Interview med Simon
 - Bilag 1.I: Interview med Rasmus Ask

- ❖ Bilag 2: Vedrørende ansøgning til Odense Kommunes kulturpulje 2018
 - Bilag 2.A: Ansøgningsskema
 - Bilag 2.B: Projektbeskrivelse
 - Bilag 2.C: Mailkorrespondance ang. uddybning af ansøgningen

- ❖ Bilag 3: Fondsstøtte 2012-2017
- ❖ Bilag 4: Publikumstal
- ❖ Bilag 5: Teatret Slotsgårdens regnskaber 2016 og 2017
 - Bilag 5.A: Regnskab 2016
 - Bilag 5.B: Regnskab 2017
- ❖ Bilag 6: Produktionsoverblik
- ❖ Bilag 7: Introduktion til skuespillerne 2017