

Hvad er et teaterkompagni?¹

Det irske eksempel

Joshua Edelman

Megen teoretisk og sociologisk litteratur om kunsten – og som en konsekvens heraf, megen regeringspolitik – behandler litteratur og billedkunst som de paradigmatiske kunstformer og designer sine teorier (og politikker) med dem for øje. Det medfører vanskeligheder for scenekunsten, der ikke blot er en anderledes kunstform, men også en anderledes social praksis end litteratur og billedkunst. Kulturpolitik og socialteori reagerer for ofte utilstrækkeligt på disse forskelligheder, hvilket medfører en uanvendelig teori og en ineffektiv politik.

Beklageligvis ligger en del af ansvaret for denne forvirring hos den franske sociolog Pierre Bourdieu (1930-2002). Hans kortlægning af feltets form i relation til kulturel produktion, ligesom hans kortlægning af den akademiske verden, forudsætter, at kunstneren indtager sin position i feltet med udgangspunkt i sine evner til at fremstille sine værker.² Den sociale anerkendelse af et kunstnerisk værk – og enhver regeringsstøtte – tilfalder derfor denne person. Disse kunstnere udfylder det, som Bourdieu beskriver som den sociale aktørs etnografiske rolle – det vil sige, de individer hvis adfærd etnografen observerer og forsøger at forklare, ligesom Bourdieu selv gjorde det med sine kabylliske informanter i Algeriet.³ Sådanne sociale aktører omfattes som individer – en identifikation som er problematisk at anvende i forhold til kollaborativ teaterproduktion.

Der er mange forskelle mellem teaterproduktion og andre kunstneriske praksisser, men her vil jeg særligt fokusere på følgende spørgsmål: Hvis man behandler teaterproduktion som en social praksis i Bourdieus forstand, hvem eller hvad er dens deltagere så? Det enkle svar er teaterkompagniet som en enhed. Teaterkompagnierne er skaberne af teater og således de relevante sociale aktører. Men hvad disse kompagnier er, hvordan de er organiseret, hvordan de skaber deres identitet, og hvordan de relaterer sig til individuelle kunstnere, teaterfeltet og staten kan variere enormt fra kontekst til kontekst. Teaterkompagniernes kollektive natur udgør ligeledes interessante problemer for Bourdieus analyse af kapitalbegrebet og de konsekkringsprincipper som ligger bag opnåelsen af kunstnerisk anerkendelse.

Denne artikel vil særligt anskue den samtidige irske model for teaterkompagniet, som er en af de organisatorisk *lette* i Europa. Mine konklusioner er baseret på en online spørgeskemaundersøgelse og en række omfattende face-to-face interviews med omkring hundrede irske scenekunstnere⁴ – primært instruktører – udført fra 2007 til og med 2009, som vil blive citeret anonymt. I løbet af den periode arbejdede jeg også som freelanceinstruktør i og omkring Dublin. Da det er et mindre felt, har jeg mødt og talt med et bredt og repræsentativt udsnit af medlemmerne. Artiklen indledes med en kort analyse af det irske teaterkompagnis form ud fra mine interviewedes perspektiv samt, hvad jeg betragter som kompagniets mest fremtrædende sociologiske træk: betydningen af personligt ejerskab. Herefter træder jeg et skridt tilbage og ser på de politiske forhold, der førte til teaterkompagniets form og

især idéen om et nichekompagni. Jeg vil konkludere ved at se på, hvordan scenekunstnerne kæmper mod nichesystemet for at forsvare deres autonomi, og hvordan dette forsvar hjælper os til bedre at forstå måden, hvorpå kulturel kapital formidler relationen mellem de kunstneriske ledere og de kompagnier, de driver.

Det irske teaterkompagni

Termen *teaterkompagni* bliver anvendt anderledes i Irland end på det europæiske fastland. I Irland denoterer det ikke et permanent ensemble af skuespillere eller en teaterbygning, men skal i stedet forstås som en lille virksomhed. De, der modtager statsstøtte, har et lejet kontor, en hjemmeside og en ansat personalestab på tre eller derunder (bortset fra *The Abbey* og *Gate*, Irlands to største, har intet kompagni mere end fem fuldtidsansatte). De, der er registreret som et selskab med garantikapital (et krav i forbindelse med større tilskud fra statens kunststøtteorgan, Kunstrådet⁵), har en bestyrelse og aflægger et revideret årsregnskab. De fleste teaterkompagnier ejer ikke et spillested, og ingen har en fast skuespillergruppe, der er ansat hele året i kompagniet.

Næsten alle de kompagnier, der eksisterer i dag, blev grundlagt af karismatiske individer, som fortsat leder udviklingen og fungerer som ansigtet udadtil. Mindre almindeligt er det, at grupper på to til fem udfylder denne rolle sammen. Oftest er denne kunstneriske leder en instruktør og den eneste, der kontinuerligt fokuserer på teaterkompagniet. Det er imidlertid ikke ualmindeligt, at der herudover er en enkelt producent eller skuespiller, der indgår i et fast samarbejde med den kunstneriske leder. Få af instruktørerne fra de nyere kompagniers modtager nogen form for økonomisk godtgørelse for deres arbejde. Faktisk fortalte mange af de kunstneriske ledere af de nyetablerede teatre, som jeg interviewede, at de insisterer på at betale alle freelanceansatte, der arbejder på teatrets produktioner, før de selv får udbetalt penge.

Størstedelen af teaterscenerne i Irland er selvstændigt drevet og lejes ud til lokale eller turnerende teatre. Kun de største teaterkompagnier i Irland (igen, *Gate* og *Abbey Theatre*) ejer selv et større spillested.⁶ På trods af, at Kunstrådet for nyligt opfordrede spillestederne til at adoptere teaterkompagnierne som »huskunstnere«,⁷ har dette ikke hidtil vist sig synderligt succesfuldt.

Praktisk talt alle irske skuespillere arbejder freelance og har kontakter med forskellige teaterkompagnier på bestemte produktioner indimellem mere lukrative, men lige så hyppige opgaver i filmindustrien, tv eller radio. Denne freelancekultur binder feltet sammen socialt – alle er en nuværende, tidligere eller potentiel kollega for enhver anden – og etablerer feltstandarder for produktionsbetingelser og kunstnerisk kvalitet, hvilket er en forudsætning for den hurtige cirkulation og korte (3-4 uger) prøvetider. I denne kontekst er freelancere dog ikke i en position, hvor de kan fastsætte de generelle betingelser for deres arbejde, eller er i stand til at påvirke den overordnede omgangstone under en bestemt produktion. At bryde med konventionerne – især veletablerede mønstre såsom manuskriptets autoritet eller måden, hvorpå prøverne afvikles – er strukturelt set ikke muligt for en freelance kunstner.

I den irske tradition, hvor dramatikerens værk står meget stærkt, er disse konventionsbetingede restriktioner en åbenlys udfordring for dem, der ønsker at opsætte irsk dramatik. Ifølge mine informanter er denne problematik dog mere generel. I Bourdieus termer: Instruktøren har brug for at tilegne sig kulturel kapital – prestige, respekt eller omtale, så at sige – og derfor skal han eller hun fremstå som den ansvarlige kunstner bag en teaterforestilling. Og en leder, der ikke formår at tilegne sig den kulturelle kapital, vil ikke have mulighed for at tiltrække støtte fra Kunstrådet, og uden denne er professionel teaterproduktion umulig og en karriere som instruktør utænkelig.

I Irland betragter de fleste unge instruktører derfor oprettelsen af eget kompagni som den eneste legitime langsigtede karriereambition. Især i 1990'erne og i starten af det nye årtusinde steg antallet af teaterkompagnier eksponentielt. Disse kompagnier, der er etableret for at give deres grundlæggere instruktørarbejde, ansætter sjældent freelanceinstruktører, hvilket forstærker problemet. En etableret instruktør forklarede mig: »For unge instruktører var der ikke en god måde ind. Det var den eneste måde at skabe arbejde til dig selv eller til at søge støtte – at etablere eget kompagni.«

Det er derfor vigtigt at forstå, at teaterkompagnier, især de mindre og nyere, er juridiske konstruktioner, som gør det muligt for instruktørerne i centrum ikke bare at arbejde, men også at få tilskrevet den anerkendelse, som bliver identificeret med den position, hans eller hendes arbejde indtager i feltet. Det afspejles i forvirringen omkring, hvem der præcist er modtageren af kulturel kapital: et teaterkompagni eller lederen heraf? Grænsen for, hvor individet starter og kompagniet slutter, er sjældent tydelig. Sociologisk, hvis ikke juridisk, er det mere præcist at sige, at de stiftende kunstnere *ejer* deres kompagnier i højere grad end, at de *arbejder* for dem.

Ejerskabets betydning

I den undersøgelse, jeg har gennemført med næsten 100 scenekunstnere (fx instruktører og producenter) i Irland, sagde næsten alle respondenter, at de var fuldtidsansatte i (46 pct.) eller havde det overordnede ansvar for (19 pct.) et teaterkompagni. De aktører, der er ansvarlige for, hvordan det irske teaterfelt er struktureret – dem hvis positioneringer er konstituerende for feltet – opnår generelt deres evne til at positionere sig gennem deres associering med et teaterkompagni.

Så vi må forstå, at teaterkompagnierne ikke udelukkende tjener et praktisk formål. Kompagnier har både til formål at give instruktører mulighed for at producere teater og helt afgørende også en mulighed for at få *anerkendelse* for det kunstneriske arbejde. Denne anerkendelse og sikringen af, at den kulturelle kapital som teaterkompagniet optjener, tildeles kompagniets leder, er stærkt afhængig af den identifikation, instruktørerne har med deres kompagnier. Mange af de instruktører jeg interviewede fandt det svært at trække grænsen mellem deres egen professionelle identitet og deres kompagnis identitet.

Hvis man fejlagtigt betragter et teaterkompagni som et simpelt værktøj, kan det føre til alvorlige misforståelser. Ud fra denne (misforståede) logik, hvor formålet med kompagniet

udelukkende er at facilitere en instruktørs arbejde, har Kunstrådet i en situation præget af drastiske nedskæringer for nyligt præsenteret ideen om et »produktionscenter«⁸, en central organisation med et kontor, der faciliterer flere instruktørs arbejde mere omkostnings-effektivt end det er tilfældet, hvis de hver især har eget kompagni, kontor og administrator. Mens en del administratorer og yngre instruktører (dem, der ikke selv har et kompagni) fortalte mig, at de var begejstrede for ideen, var mere etablerede scenekunstnere, som regel forfærdede. En hævdede sågar, at hvis han blev tvunget til at opgiver deres kompagni, ville han forlade branchen fuldstændigt.

Når de blev presset, var de fleste kunstneriske ledere ret defensive omkring deres kompagnier. En af de interviewede, chef for et af Irlands mest prominente og etablerede fysiske teaterkompagnier, fortalte mig:

Ja. Jeg forstår ikke, når andre yngre personer siger: Der er for mange kompagnier, for mange kontorer, for mange administratorer. Fordi for mig er det ligesom min identitet. Jeg har behov for min administrator. Jeg har behov for min bestyrelse. Og det er det, der giver os vores styrke. Hvis jeg skal vokse som et kompagni, har jeg behov for dét.

Denne passionerede sammenhæng mellem personen og kompagniet (»Fordi for mig, er det ligesom min identitet«) var bemærkelsesværdig gennemgående. En anden kompagninstruktør, måske femten år yngre og betydeligt mindre etableret end den tidligere citerede, beklagede sig til mig over, hvad han havde hørt fra Kunstrådet: »De sagde faktisk, at der blev stiftet for mange kompagnier. Og det gør mig også nervøs. (...) Det er vanvittigt. Det er som at sige, at der er for mange kunstnere.«

Dette er selvfølgelig ikke sandt; rådet har aldrig sagt, at der er for mange kunstnere. Kompagnier er ikke kunstnere, og en halvering af antallet af kompagnier behøves ikke betyde en halvering af antallet af scenekunstnere. Begrundelsen for produktionscentre er ikke, at der er for mange kunstnere, der får økonomisk støtte, men at der er for mange administratorer – hvilket, set i lyset af begrænsede støttemidler, betyder at færre kunstnere får støtte end det kunne være tilfældet. Den nervøsitet og frygt, som disse og andre scenekunstnere over for en mulig opsplitning af kompagnistrukturen, indikerer, at teaterkompagnierne har en mere grundlæggende funktion i teaterfeltet end blot at være organisatorisk ramme om instruktørens arbejde. Grænsen mellem kompagniet og dets leder er ikke blot strukturelt upræcis, men bevidst og nødvendigvis udvisket.⁹

En af grundene til at feltet fremmer denne identifikation er sammenhængen mellem kulturel kapital og økonomisk statsstøtte. Den sammenhæng blev i høj grad formet af Kunstrådets støttepolitik over de seneste årtier. For at forstå identifikationen og dens funktion har vi derfor behov for at gå tilbage og undersøge irsk kunstopolitik i 1990'erne og i starten af den nye årtusinde.

Kunstplanerne og nichebegrebet

I 1989 var irsk kunststøtte ikke synderligt anderledes end den havde været ti år tidligere. Statsstøtten for teatre steg gradvist i løbet af årtiet, fra €0,06 millioner i 1980 til €0,09 millioner i 1989, over halvdelen gik til *Abbey Theatre*, Irlands nationalteater (Murray og Drury 1998, s. 375-6, tabel 1 og 2). Kun 13 teaterkompagnier modtog støtte i 1989, men selv det var mere end de ni, der blev støttet i 1980.¹⁰ Mens der en gang imellem var forsøg med mere fleksible støttemuligheder for scenekunstnere,¹¹ var der relativt lille vækst i sektoren og ingen åbenlys plan for, hvordan den skulle forvaltes. Så sent som i 1992 erkendte Kunstrådet, at det ikke havde en formel politik for dets teaterstøtte.¹²

Valget i 1993 medførte store forandringer: Labour kom i regeringen og etablerede et nyt kunstministerium. Den nye minister formulerede et kommissorium for en formel kunstplan, der blev offentliggjort i 1994, hvilket førte til en kæmpe undersøgelse af det irske teatersystem, en markant vækst i Kunstrådets budget, tydeligere kriterier for støttetildeling og en vækst i antallet af teaterkompagnier. Med denne og de efterfølgende planer i 1999 og 2002 indtog Kunstrådet en mere systematisk og aktiv position i forhold til at strukturere teaterfeltet. I planens terminologi flyttede Rådet sig fra at være et »støtteorgan« til et »udviklingsorgan« (The Arts Council, 1998).¹³ Det betød, at rådet begyndte at værdsætte sammenhæng og rationalitet frem for alt, værdier som politikerne på det tidspunkt tilsluttede sig, men som var ukendte for teaterfeltet.

Jeg vil argumentere for, at et bestemt aspekt i denne udvikling var af afgørende betydning for udviklingen af kompagnistrukturen: udviklingen og formaliseringen af støtte til nicher, der nydeligt passede til scenekunstnernes brug af deres egne kompagnier til at positionere sig i teaterfeltet. Selvom der havde eksisteret teaterkompagnier før 1992, var der færre, de var mere tilfældige og oftere tilknyttet en bygning. Nichebegrebet blev udviklet på baggrund af Kunstplanerne, og de kom til at afspejle sig i den irske kompagnistruktur.

Den første Kunstplan handlede yderst eksplicit om ønsket om at støtte bestemte kompagnier, der udfyldte bestemte nicher, og den gik så langt som til i teksten at navngive dem og de nicher, de i Kunstrådets forståelse dækkede. Enid Reid Whyte, en af Rådets rutinerede teaterrådgivere, udtalte, at hvis teaterfeltet skal fungere godt: »... har du brug for en bestemt kritisk masse. Så Kunstrådet i dette lille land, ligesom i mange store lande, støtter nicher. Det sikrer, at vi leverer teater på tværs af et bredt udsnit af praksisser.«

Rådets implementering af denne politik førte feltet til at se teaterkompagnier som det, der kunne udfylde de forskellige nicher: Det vil sige, at de i højere grad kom til at fungere som brands end som en gruppe af kunstneriske samarbejdspartnere. Tilpasningen var til at forstå: »For når man får skatteydernes penge,« sagde en af de interviewede, »er det forventet, at man leverer et bestemt resultat.«

Et teaterkompagnis skæbne hænger derfor ikke blot sammen med kvaliteten af dets arbejde, men med vitaliteten af dets niche og dets evne til at udfylde den. Som en scenekunstner, var fratagelse af støtte til et andet teaterkompagni ikke et spørgsmål om kvaliteten af deres arbejde, men om at »det var svært at se, hvad de var til for.« En anden forklarede, at

Kunstrådets beslutninger »ikke altid var begrundet i forestillingens kvalitet, men i det kunstneriske område, som forestillingen repræsenterede.«

Der er selvfølgelig ikke noget iboende forkert ved nichebegrebet. Kunstnere har en tilbøjelighed til at udvikle særlige interesser og talenter i løbet af deres karrierer, og det vil være næsten umuligt at opnå teknisk dygtighed uden denne specialisering. Men tjener nicher et formål for den offentlighed, der går i teatret? Mine undersøgelser viser at svaret i stor udstrækning er nej. Selvom mange teaterkompagnier påstår at have opbygget en publikumsgrundlag i løbet af årene, så siger de fleste af de pr-ansvarlige og ledere af teaterscenerne, som jeg talte med, at kun Irlands fire største kompagnier er kendte nok til at tiltrække et stort publikum; for de andres vedkommende vælger de fleste tilskuere ud fra plakater, skuespillere kendt fra film eller tv, og genkendelige titler eller forfattere. De teaterledere jeg talte med, der har lavet nogle publikumsundersøgelser, gav udtryk for deres frustration over at tilskuerne ikke var i stand til at genkende den niche, deres teater udfyldte. En havde undersøgt tilskuerne til en af teatrets forestillinger og fandt ud af, at publikum ikke kendte til resten af teatrets arbejde:

Jeg var overrasket over, hvor lidt *crossover* der var. Jeg var skuffet over det. Jeg havde håbet, taget i betragtning at jeg på dette tidspunkt havde været på stedet hvert år de sidste fire år, at folk faktisk var begyndt at se en sammenhæng. Nogle af dem havde, men færre end jeg havde forventet.

Nichekompagnier kan derfor ikke ses som et publikumsbehov eller -krav; de ser i højere grad ud til at have en funktion i forhold til scenekunstneres praksis end i forhold til teatergængernes praksis. Publikums relative ligegyldighed står i kontrast til de fleste scenekunstneres insisteren på, at deres kunstneriske arbejde udfylder en specifik niche. Over 75 pct. af deltagerne i min spørgeskemaundersøgelse var enige i, at de »ved hvor [deres] arbejde passer ind i landskabet over irsk teater.« Disse nicher var dog ikke nødvendigvis så unikke, som scenekunstnerne ofte håbede på: Mange kompagnier påstod at varetage en særlig niche bestående af ny irsk dramatik, en betegnelse, som derved kommer til at fremstå meget bred. Men med deres udpegning af en niche, gav scenekunstnerne udtryk for en begyndende positionering, hvilket for Bourdieu definerer fuld og aktiv deltagelse i et kunstnerisk felt, og samlet set opbygger de forskellige aktørers indbyrdes positionering teaterfeltets form. Hvis et teaterkompagni ikke har nogen position at indtage, bliver den ikke anerkendt som en del af feltet.

Kombinationen af et teaterkompagnis identifikation med instruktøren og Kunstrådets støtte til nicher betyder, at det irske teaterkompagni fungerer på en usædvanlig måde. Nicher kan fremme professionalisme, men de kan også fremme en skadelig stilstand. Mange af mine interviewede talte om deres ønske om at træde ud af en niche:

Fordi som kunstner udforsker man og opdager man, og man finder nye grænser i verden og også i sig selv og sit arbejde. Og jeg mener, at det bør støttes. Og så bliver

man alligevel som scenekunstner eller som teaterkompagni nogle gange tvunget til at finde en niche og holde fast i den.

Det klassiske kunstsociologiske begreb for dette behov for frit at »udforske og opdage« er autonomi. Det er muligheden for denne autonomi, der leder mange kulturteoretikere, inklusiv Bourdieu, til at forstå kunsten som et af de få, mulige frirum for modstand mod de samfundsmæssige kræfter, der virker undertrykkende i det moderne samfund. Men det er de samme kræfter, som medvirker til at skabe en persons sociale identitet, herunder for scenekunstnere at indtage en position i teaterfeltet.¹⁴ Men det, at de irske scenekunstnere er nødt til at holde fast i deres nicher, medfører, at de er mindre autonome, og for kunstnere som kunstnere er det dybt frustrerende.

Scenekunstnernes reaktioner

Hvilke teknikker anvender scenekunstnerne så til at modarbejde disse formelle restriktioner? Mine interviews viser fire udbredte teknikker, der enten anvendes hver for sig eller i kombination. Fra den mindst til den mest almindelige er de: en afvisning af deltagelse, formering, freelancearbejde og latterliggørelse.

For det første er der nogle få scenekunstnere i Irland, der nægter at indgå i niche/kompagnistrukturen overhovedet. Sådanne scenekunstnere er ganske sjældne. Jeg spurgte lederen af en af disse grupper, om de kunne kaldes et kompagni:

Nej. For at begynde der, det ønsker vi ikke, fordi vi ikke ønsker at deltage i det spil: (...) de etablerede teaterkonventioner her i Irland, følge det samme mønster for at gøre Kunstrådet tilfredse – og modtage penge. Blot ignorere det og ikke engang berøre det.

Den interviewede gjorde det klart, at det ikke er de æstetiske konventioner, de er imod, men de strukturelle og især de finansielle bestemmelser, der er en del af Kunstrådet støtteproces. De tilføjede: »Vi kan ikke bestræbe os på, at være noget, vi ikke er. Vi er kunstnere. Vi er ikke forretningsfolk.« Ønsket om ikke at deltage i »det spil« betyder, at gruppen ikke var et kompagni, den havde ikke resurserne til at støtte produktionen af værk, den ansøgte ikke om Kunstrådets støtte, og dens medlemmer var ikke betalt for deres arbejde.¹⁵ Gruppen var næsten ikke synlig i det irske teaterfelt, optrådte kun sjældent i Irland for et lille publikum og næsten aldrig på steder anset for at være prominente. I enhver henseende havde den i bund og grund ingen kulturel kapital, der var anerkendt af teaterfeltet. Ikke engang deres autonomi var anerkendt som værdifuld af feltet. Denne løsning er selvfølgelig ekstrem, og ganske få scenekunstnere, der ønsker at gøre karriere, vælger denne kurs. Dette er en yderst ensom position, meget anderledes end den oprørsfigur, som romantikken værdsatte. Det er en svær position at opretholde for det sociale menneske.

For det andet er der formeringsteknikken, der er betinget af, at det er teaterkompagnier,

og ikke kunstnere som sådan, der optager bestemte niches. For en nystartet instruktør, er det at etablere et enkelt kompagni tilstrækkeligt til at etablere en position i feltet, men det medfører de antiautonome restriktioner, der er forbundet med nichen. De instruktører, som er i stand til det, opretholder derfor ofte relationer til to kompagnier. Når instruktører flytter sig fra et kompagni til et andet, forlader de sjældent deres gamle kompagni fuldstændigt, selvom det bliver helt inaktivt. En instruktør beskrev et kompagni, som han havde været med til at grundlagt over et årti tidligere, som »stadig der, sat i bero«, selvom det ikke havde produceret noget i seks år. At have en vedvarende evne til at arbejde under en anden fane, hvis det blev nødvendigt, var en ret normal reaktion på autonomiproblemet.

Det er interessant, at et passivt eller forsømt teaterkompagni i Irland stadig er et legitimt kompagni. Hvis et kompagni er et brand, designet til at udfylde en niche og forsynet med en kunstnerisk identitet, kan det stadig tages frem og sættes væk efter behov. Selvfølgelig mister et kompagni, der ikke producerer noget i en årrække, prestige (og støtte), men dermed behøver det ikke at ophøre med at eksistere. På den måde leverer det stadig en potentiel platform for at producere forestillinger og fungerer stadig som et kompagni bør. Og faktisk forholder det sig sådan, at hvis kompagnistrukturen var tungere (en permanent betalt medarbejderstab, lokaler osv.), ville denne flytten frem og tilbage mellem platforme være endnu mere besværlig. Og det at have adgang til mange platforme er noget, mange irske scene-kunstnere sætter pris på: Det giver dem mulighed for at lege med flere identiteter og derved flere positioner inden for feltet.

Dette hænger sammen med den tredje teknik: at arbejde freelance. Der er traditionelt en enorm fleksibilitet i de roller individer indtager i produktionsprocessen. De fleste instruktører begynder som skuespillere og optræder stadig ved lejlighed; dem, der har formel uddannelse er næsten altid uddannede som skuespillere (der er ingen formel instruktøruddannelse i Irland). At træde ind i rollen som freelanceskuespiller (eller meget sjældnere som freelanceinstruktør) giver en scenekunstner en chance for at deltage i den freelancekultur, der er udbredt i Irland. Og det gør det muligt for dem at skabe forestillinger uden for deres eget teaters niche. Det betyder dog, at de skaber forestillinger inden for et andet kompagnis niche og står i en svagere position i forhold til at kontrollere det overordnede projekt, samt at anerkendelsen for arbejdet går til en anden kunstnerisk leder. Når det er muligt, er lederne af teaterkompagnier mere interesserede i at arbejde som freelanceskuespillere for de største kompagnier – *Abbey Theatre* og *Gate*. De kan også arbejde i udlandet, iscenesætte en elevproduktion eller arbejde med tv og film. Selvom disse muligheder ikke hænger på træerne, er det sjældent at finde en succesfuld teaterkompagnileder, der ikke bruger en ikke ubetydelig procentdel af sin tid på eksterne projekter.

Den sidste teknik er, at scenekunstnere helt enkelt kan latterliggøre processen med at finde niches og opbygge teaterkompagnier. Der er strukturerede fora for klager: erhvervets støttegruppe *Theatre Forum* organiserer en stor konference hver sommer, og Kunstrådet indkalder ofte til høringer og diskussionsmøder, både når en ny politik eller et nyt program er foreslået og for generelt at orientere sig. Selvom disse ofte er markedsført som rådslagninger,

forstår feltet udmærket, at det har en forsvindende lille indflydelse på den førte politik. En af de interviewede udtrykte et meget udbredt syn på de politiske høringer:

Så begynder man at synes, at det er latterligt. Det er ikke ligefrem at lytte. Der er en forfærdelig masse høringer, hvor der foregives at lytte – der er ved gud mange fokusgruppemøder(...) Og man sidder der, og man siger, hvordan man mener næste års politik skulle være, og en ekstern konsulent tager notater, og så finder man ud af, at intet af det ender med at komme med [i det politiske dokument].

Bortset fra det, så er disse fora generelt meget velbesøgte: Scenekunstnere synes ivrige efter at udtrykke deres meninger offentligt, også selvom det ikke har effekt på den førte politik. Selv når Kunstrådets repræsentanter ikke er til stede, er støttepolitik et kæmpe diskussionsemne blandt irske scenekunstnere. Denne diskussion er ofte svær – hvis ikke umulig – at adskille fra bekymringerne omkring udviklingen af teater som kunstform. En skuespiller taler om en ældre kollega:

... bestræbelse på at skabe et forum til at tale om teater og tale om de idéer, som mennesker taler om på barer og caféer, men som ofte bliver der... Det er sjovt, for efter et par møder begyndte alle at tale om støtte og om Kunstrådet... Og [lederen] brød ind, fordi det ikke var målet. Målet var at tale om teater, ikke om støtte.

Selvfølgelig havde diskussionerne om støtte i dette forum ikke det mål at forandre politikken – mere end utallige værtshusdiskussioner om Kunstrådet. Drejningen fra teaterkunst til teaterstøtte er almindelig i mange sammenhænge, og mens der lejlighedsvis udveksles tips og tricks, er det overvejende indhold beklagelser og vilde spekulationer. Men jeg vil mene, at denne form for snak tjener et nødvendigt formål. Hvis nichesystemet reducerer autonomien i den irske teaterproduktion, så er det meget vigtigt for dem, hvis navigationsmuligheder er så reduceret, at få en offentlig mulighed for at erkende og udtrykke deres utilfredshed med det. Brokkeriet over kunstpolitikken er måske ikke specielt produktiv, men det er en form for modstand – om end en lille en. Det er en anerkendelse af kræfter, der former feltets tilstand, og samtidig en anerkendelse af vanskelighederne ved at ændre dem.

Klager og brokkeri er ikke det modsatte af accept, men af *méconnaissance* – Bourdieus begreb for ikke-erkendelse, hvor deltagerne i et felt er ude af stand til at se de mål, som feltet forfølger, idet de forveksler tilfældige værdier og tilstande med *naturlige* eller uundgåelige forhold. Problemet med at betragte modvillig accept som en form for modstand er, at denne modstand ikke virker til at have nogen effekt på teaterkompagniernes egentlige funktion. Det er korrekt, men igen, det indikerer en forskel mellem teaterkompagniernes kunstneriske ledere, der ofte beklager sig, og selve teaterkompagnierne, som ikke gør. Det er ikke fordi, teaterkompagnier er kollaborative enheder, som ikke er i stand til at beklage sig: Under de rette omstændigheder kan de, og de anvender da pressen til det formål. Når Kunstrådet træffer en beslutning om at reducere et bestemt kompagnis støtte betydeligt, kan de forvente at

læse om det i aviserne.¹⁶ Men sådanne protester er altid specifikke appeller over en bestemt beslutning; de er ikke rettet mod Kunstrådets magt som sådan og bliver aldrig til en form for latterliggørelse, der sætter spørgsmålstegn ved rådets autoritet. Formelle indsigelser, der gennemløber rigtige kanaler og er formuleret i første person flertal, er ikke en form for modstand mod systemet i så høj grad, som de er appeller til det.

Jeg hævdede ovenfor, at de vanskeligheder, mange kulturteoretikere og politiske aktører har haft med teater, var, at de sociale aktører ikke var individer men kollektiver. Men nu virker det som om, at dette udsagn har behov for at blive kvalificeret. Teaterkompagniet i Irland agerer positionsindtagende i Bourdieusk forstand, en handling der udelukkende er mulig eller interessant for en aktør, der forsøger at opnå kulturel kapital. Som sådan er det irske teaterkompagni både et brugbart værktøj og en social identitet. Det ser således ud til, at den forhandlede og fleksible relation mellem scenekunstnere og teaterkompagnier gør det irske teaterfelt både mere komplekst og mere fleksibelt, end det er i lande med en mere institutionaliseret teaterstruktur.

Litteratur

Interviews med 30 (anonyme) irske scenekunstnere, udført af forfatteren, 2007-2008.

The Arts Council/An Chomhairle Ealaíon: *The Arts Plan 1999-2001: A Plan for Government, a Strategic Framework for the Arts* (The Arts Council, Dublin, 1998).

The Arts Council/An Chomhairle Ealaíon: *Annual Reports* (The Arts Council, Dublin, 1970-2008).

Bourdieu, Pierre: *Algeria 1960: The Disenchantment of the World* (Cambridge University Press, Cambridge, 1979).

Bourdieu, Pierre: *Homo Academicus*. (oversat af Peter Collier) (Polity Press, Cambridge, 1990).

Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (oversat af Randal Johnson) (Polity Press, Cambridge, 1993).

Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art* (oversat af Susan Emanuel) (Polity Press, Cambridge, 1996).

Falvey, Deirdre: »Theatre company criticises council for cutting its funds« in *The Irish Times*, 23/5 2008.

Murray, Christopher og Martin Drury: »Ireland« in Van Maanen, Hans og Wilmer, S. E. (red.): *Theatre Worlds in Motion* (Rodopi, Amsterdam, 1998).

Schatzki, Theodore R: *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social* (Cambridge University Press, Cambridge, 1996).

The Dublin Arts Report (Dublin Promotions Organisation, Dublin, 1992).

Noter

1 Oversat fra »theatre company« (oversætterens note).

2 *The Rules of Art* (1996) er Bourdieus mest omfattende fremstilling af hans opfattelse af kunstnere som sociale aktører, men den klassiske kortlægning af feltet fransk 1900-tals

litteratur, hvor hans opfattelse er bedst udfoldet, findes i *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Bourdieu, 1993), især modellen s. 49. Et teoretisk eksempel findes i Bourdieu (1990).

- 3 For mere om Bourdieus arbejde i Algeriet, se Bourdieu (1979).
- 4 Oversat fra »theatre maker«. Det er centralt her, at der er tale om den kunstnerisk ansvarlige for en forestilling – det vil typisk sige instruktøren, der i mange tilfælde også er skuespiller (oversætterens note).
- 5 »The Arts Council of Ireland/An Chomhairle Ealaíon« (oversætterens note).
- 6 Den eneste lille undtagelse er Focus Theatre i Dublin, som ejer en faldefærdig sal med plads til 50 personer i et beboelsesområde i Dublin, samt Druid Theatre Company i Galway, der ejer en lille teatersal, men deres produktioner er generelt for store til den.
- 7 Oversat fra »residents« (oversætterens note).
- 8 Oversat fra »production hub« (oversætterens note).
- 9 Det bør også nævnes, at denne sammenhæng kun gælder kompagniets kunstneriske leder. Det er sjældent og svært for et kompagni at skifte kunstnerisk leder – kun de største og mest etablerede, Gate og Abbey Theatre, har gjort det uden problemer, hvilket er et andet tegn på identifikationen mellem kompagniet og dets stifter. Administratorer og producenter flytter dog normalt fra kompagni til kompagni efter behov, og det har tilsyneladende ingen negativ indflydelse på kompagniets identitet.
- 10 Alle støttedata er indsamlet fra Kunstrådets årsrapporter.
- 11 Se eksempelvis Plan for støtte til uafhængig teaterproduktion (eng. the Independent Theatre Managements Scheme), hvilket gav et lille støttebeløb til uafhængige producere af individuelle projekter. Det blev etableret i 1980 og var væk igen i 1982. (The Arts Council: *Annual Report 1980-1982*).
- 12 Fra *The Dublin Arts Report* (1992, s. 161): »The Arts Council acknowledged to the present Report that it has no drama policy, and that if a policy were sought, »it could be deduced by examining the Council's practice«.« Rapporten her citerer formentlig en kilde fra Kunstrådet, selvom den ikke har nogen kildehenvisning.
- 13 The Arts Council/An Chomhairle Ealaíon (1998). Dokumentet kræver gentagende gange en mere »udviklingsorienteret tilgang«.
- 14 For en uddybning af de sociale aspekter af identitetsdannelse, som jeg anvender det, se Schatzki (1996).
- 15 Gruppen modtog lidt støtte i form af gratis prøvesal, men understregede, at det var fra en lokalpolitisk instans og ikke fra regeringen eller Kunstrådet. Min research viste, at sammenhængen mellem støtte og kulturel kapital er meget svagere for støtte kanaliseret gennem kilder uden for Kunstrådet.
- 16 Se eksempelvis, Falvey (23/52008).

Joshua Edelman: forsker i teatersociologi ved the Samuel Beckett Centre på Trinity College, Dublin, og arbejder som teaterinstruktør i Irland. Han er også medlem af Project on European Theatre Systems (STEP).

Oversætter: Sarah Møller Hansen