

Til forløbet Det
Performative
Bibliotek anbefales
det, at man evt.
udelader læsning
af siderne 141-151

TEATERSAMTALER

PUBLIKUMSUDVIKLING GENNEM DIALOG

Anja Mølle Lindelof & Louise Ejgod Hansen

Da dørene åbnes til teatrets store sal, og publikum vises ind på vores pladser på puderne på salens gulv, har skuespillerne allerede indtaget deres positioner. Jeg går tværs over gulvet med smukt kalligraferet skrift – persisk, måske? – og med sand, som knaser under mine fødder. Den varme, lidt lumre luft fylder næseborene, og stemningen er ikke til at tage fejl af: Patruljerende soldater, et barn med hovedet i en trøstende og tørklædeklædt kvindes skød og en fortvivlet ældre mand med bare tæer i det krøllede jakkesæt akkompagneres af en melankolsk klarinets langsomt nedadgående melodi. Vi befinder os i et krigshærget land, og noget dramatisk og smertefuldt skal ske.

Sådan kan det første møde med forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* beskrives. Oplevelsen tager form i kroppen i mødet mellem publikum som konkret individ og forestillingens her-og-nu. Et afgørende møde, som ikke kan indfanges i et sirligt udformet spørgeskema eller forklares med en nok så nuanceret angivelse af et målgruppe-tilhørsforhold. At interessere sig for dette møde og for publikum burde være naturligt i arbejdet med publikumsudvikling. Det er det bare ikke. Vi ved forbløffende lidt om, hvad der faktisk har betydning for publikums oplevelse, når de går i teatret, hvad enten der er tale om teatervante eller teateruvante tilskuere.

I dette kapitel præsenterer vi en tilgang, der netop sætter oplevelsen i centrum. Hermed overskrider vi også skellet mellem to forskellige tilgange til publikumsudvikling, som ellers er dominerende, nemlig mellem 1) en produktbaseret tilgang og 2) en målgruppebaseret interesse (Kawashima 2000).¹ Den produktbaserede tilgang tager udgangspunkt i det eksisterende teaterudbud og har som mål at højne interessen for teater hos ikke-brugergrupper. Det sker gennem bedre markedsføring og ved hjælp af

målrettet formidling, som f.eks. kan give øget viden om konkrete opsætninger eller en større fortrolighed med teaterinstitutionen og dens ritualer. Kort sagt en indsats, der skal gøre disse grupper i stand til at værdsætte de scenekunstneriske produkters kunstneriske kvalitet. Heroverfor står den målgruppebaserede tilgang, hvor der skabes forestillinger, som målrettes bestemte grupper. Det sker ud fra en markedslogik, hvor målgrupperne tilbydes det, de forventes gerne at ville have, hvilket samtidig betyder, at produktet glider i baggrunden. Spørgsmålet om kunstnerisk kvalitet bliver reduceret til et spørgsmål om graden af tilfredshed hos det udvalgte publikum, og om hvorvidt udbuddet på tilfredsstillende vis afspejler befolkningens kulturelle og sociale mangfoldighed. I begge tilfælde kommer arbejdet med publikumsudvikling og diskussionen af mangfoldighed kontra kunstnerisk kvalitet hurtigt til at handle om strategi og ideologi, og fælles er en tendens til at glemme et afgørende aspekt af de performative kunstners væsen: det sanselige og det legende.

Fokus på den kunstneriske oplevelse

Vi foreslår et alternativt fokus på publikums oplevelser og på, hvordan publikums perspektiv kan bidrage med en alternativ strategi til at styrke og etablere nye relationer mellem publikum og teaterinstitutionerne. Der er nemlig gode argumenter for, at et sådant fokus kan berige både forskning, teaterpraksis og publikum, og at der dermed er tale om en god og langsigtet investering. Med udgangspunkt i metoden teatersamtaler, der består af ustrukturerede fokusgruppesamtaler om forestillingen gennemført på teatret umiddelbart efter forestillingen, giver vi eksempler på, hvad udbyttet af sådanne publikumsundersøgelser kan være. I vores undersøgelse af de forskelle, der er på publikums reaktioner, bruger vi den svenske teaterteoretiker Willmar Sauters (2000) simple analysemodel for den teatrale begivenhed, der skelner mellem tre forskellige niveauer i såvel forestillingen som i oplevelsen: Det sensoriske, det artistiske og det symbolske niveau. Herigennem får vi mulighed for at inkludere hele teateroplevelsen i analysen, hvilket også betyder, at vi kan nuancere diskussionen om målgruppe til at handle om andet og mere end, hvorvidt bestemte grupper kan genkende sig selv i forestillingens tematik og indhold. I vores analyse af publikums oplevelser af *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard* bliver det tydeligt, hvordan de tre niveauer alle spiller ind i deltagernes oplevelse af teaterforestillingen.

Vores eksplorative og kvalitative undersøgelsesform harmonerer umiddelbart ikke med publikumsudviklingens mere målrettede og kvantitativt orienterede initiativer, men kan ses som en forudsætning for overhovedet at forstå, hvad det er, som gør det

tiltrækkende for publikum at komme i teatret. Samtidig er det værd at bemærke, at der også inden for arts marketing er en begyndende opmærksomhed på potentialet i kvalitative publikumsstudier (se f.eks. Baxter 2010, Radbourne 2010). For at skabe en tilgang til publikumsudvikling, som ikke alene er styret af målgrupper eller af traditionelle kriterier for kunstnerisk kvalitet, kræver det, at kulturinstitutionerne både fysisk og kommunikativt signalerer åbenhed og imødekommenhed og udviser reel interesse i publikum og deres kvalitative oplevelser. Traditionelt baseres kvalitative evalueringer på anmelderes, kollegers og andre eksperters vurderinger, mens det i strategisk publikumsarbejde først og fremmest er kvantificerbare resultater, der tæller: antallet af publikummer, antal af nye besøgende, antal af solgte genstande, antallet af forestillinger. For at teatersamtaler skal kunne spille en rolle, må publikums oplevelser indarbejdes som en integreret del af teatrenes måde at evaluere teaterbegivenhedens kvalitet på. I forlængelse heraf er det klart, at målet heller ikke er at præsentere en typologi for forskellige oplevelsesmodi eller at forklare, hvordan en given scenografi virker, men at opnå en større forståelse for samspillet mellem forestillingen og publikums oplevelse i al dens kompleksitet. På den måde kommer publikumsudvikling til ikke bare at handle om vinsmagning i foyeren eller stand-up talentudvikling, men om at relatere sig til sine omgivelser og sit geografiske og demografiske publikumsgrundlag. Og det afgørende argument for teatersamtaler er, at man for at udvikle og dyrke et publikum er nødt til at forsøge at lære det at kende og lytte til det. Det gælder både lokalt og konkret i forhold til sin egen institution og repertoire, og det gælder mere generelt i en forståelse af udviklingen af det samlede kulturelle landskab og den aktuelle kulturpolitiske agenda. Lad os tage det sidste først.

Kulturpolitik, mangfoldighed og kunstnerisk kvalitet

For at forstå, hvorfor kvalitative undersøgelser er afgørende for succesfuld publikumsudvikling, er det nødvendigt at tegne et billede af de omgivelser, kunsten findes i. Her udfordres de etablerede kunstinstitutioner af det midlertidige, urbane, digitale, bærbare og interaktive; nøgleord, som signalerer en afstand til den institutionaliserede kunstproduktion og -formidling: Det moderne publikum er et andet end det, som de store kunstinstitutioner er bygget til. Frem for et trofast publikum er der snarere tale om »altædende kulturforbrugere« (Peterson & Rossman 2008), som udvælger begivenheder på tværs af kulturelle, genremæssige og institutionelle skel, og som værdsætter både digitale og fysiske møder, medierede og umedierede oplevelser. Her viser segmentering og målgruppeanalyser sig hurtigt ufuldstændige.²

For at forstå, hvor stor en udfordring dette er for en grundlæggende institutionaliseret sektor, er det værd at minde om, at både de statslige kulturinstitutioner og de store kulturformidlingsinstitutioner har rod i det klassiske, socialdemokratiske oplysningsideal, som var udgangspunktet for udviklingen af en selvstændig kulturpolitik i såvel Danmark som i resten af Norden. Målet var at forene forestillinger om demokrati, kunstnerisk frihed og social velfærd for at »opdrage og uddanne befolkningen til demokrati, stimulere kunstnerisk frihed og at sikre befolkningen lige adgang til kunstneriske oplevelser« (jf. Duelund 1995: 34). Herfra stammer også den ovenfor nævnte produktorienterede tilgang til publikumsudvikling, som netop afspejler eksisterende kulturpolitiske idealer og fastholder forestillingen om kunstens autonomi, idet kunstens værdi overskrider samfundets øvrige skel. Her fastholdes grundlæggende forestillingen om, at nogle former for kultur er bedre end andre. Heroverfor står den målgruppebaserede interesse, som ud fra et sociologisk og fordelingspolitisk perspektiv argumenterer for, at kunstens værdi skal findes i dens anvendelse, og at etablerede kulturelle hierarkier alene skal ses som et udtryk for social distinktion etableret i en bestemt kulturhistorisk kontekst. Et synspunkt, som potentielt har afgørende konsekvenser for udfordringen af kunststøtteordningerne, hvor professionel kunst af høj kunstnerisk kvalitet står som det afgørende punkt i de kulturpolitiske målsætninger i Norden. Det resulterer i modsatrettede krav til kulturinstitutionerne, noget som er ganske eksplicit i forhold til *Bastard*, der på den ene side har fået støtte af Nordisk Råd som »Årets nordiske scene-kunstbegivenhed« og på den anden side indgår i projektet Teaterdialog Øresund, der har til hensigt at »nå nya publikgrupper som normalt inte besöker teatrarna« (www.teaterdialog.eu/content/projekt).

Målsætningen om kunstnerisk kvalitet har været skydeskive i diskussionen om publikumsudvikling, fordi den er blevet beskyldt for at forhindre anerkendelsen af alternative kunst- og kulturformer, der netop ikke lever op til de etablerede standarder for kunsten (se bl.a. Davies 2007: 27). Forholdet mellem kunstnerisk kvalitet og publikums oplevelser er selvsagt afgørende for diskussionen af publikumsudvikling: Hvad sker der, når publikums vurderinger af en forestillings kvalitet tages seriøst? Er der tale om et objektivt eller et subjektivt kriterium i vurderingen af kunstneriske udtryk – og hvordan det er muligt at fastholde, at kulturstøtten ikke udelukkende skal gives på basis af kulturforbrug, men også på basis af kulturproduktion? Kort sagt: Hvordan kan man konstruktivt diskutere forholdet mellem kunstnerisk kvalitet og mangfoldighed uden at lade det ene udelukke det andet?³ Ifølge kulturpolitisk forsker Dorthe Skot-Hansen (2010) er det vigtigt at diskutere forholdet mellem diversitet og kvalitet:

As I see it, our primary need is for an open discussion about quality and diversity, such that the concept of quality is not limited to promoting the familiar and the domestic to the exclusion of the foreign and distant [...] To use a more diversity-oriented concept of quality need not entail that we surrender to a post-modern »anything goes« point of view. (Skot-Hansen 2010: 208)

I forlængelse heraf bliver det teatrenes udfordring at skabe oplevelser, der rammer flere målgrupper samtidigt, fordi det kun er den type kunstneriske oplevelser, der kan modvirke den sociale og kulturelle segmentering i samfundet (Sunstein 2001; Nielsen 2012). Det kræver en anden teoretisk forståelse af publikumsudvikling end den sociologiske, kvantitative tilgang, som primært sætter fokus på, hvem der bruger, og hvem der ikke bruger de offentligt støttede kulturtilbud, og som også spørger til, hvordan forskellige deltagere bruger kulturudbuddet – noget, som kulturstatistikkerne ikke siger noget om (Langsted 2010: 77). Og dermed er vi tilbage ved vores tidligere argument om, at man for at udvikle og dyrke sit publikum er nødt til at kende dets oplevelse af den konkrete institution og dens repertoire.

Teatersamtaler – hvordan man kan lære sit publikum at kende

»Jeg hader opfattelser!«, fnyser faderen i *Bastard* og harcelerer over den stadigt hurtigere cirkulation af og konsekvente ligestilling af meninger i det offentlige rum. Alligevel er det sådanne opfattelser, som vi interesserer os for her – fordi hver samtale er med til at supplere og nuancere det samlede billede af den æstetiske oplevelse, og netop et sådant indblik er en forudsætning for, at udviklingen af publikumsudviklingsinitiativer ikke sker på lykke og fromme eller på baggrund af mere eller mindre private antagelser og opfattelser (se også Funch 2003). Teatersamtaler kan på én gang levere en samlet viden, som kvalificerer (og diskvalificerer) de hurtige meninger, og inddrage disse mange stemmer og opfattelser i selvsamme 'vidensbank', og netop heri ligger potentialet: Ved at blive klogere på publikums oplevelser – gode som dårlige – kan teatrene udfordre og nuancere deres syn på, hvad en god teateroplevelse kan være, og hvordan forestillingens og oplevelsens forskellige elementer tillægges betydning.

Kapitlet er baseret på to omfattende empiriske undersøgelser af publikums teateroplevelser. Det drejer sig for det første om materiale i tilknytning til de to forestillinger, som er omdrejningspunktet for Teaterdialog Øresund, *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard*, og for det andet om en række *teatersamtaler* afviklet i forlængelse af en række forskellige forestillinger, som indgår i et andet stort publikumsudviklingsprojekt, Sce-

nekunstnetværket Region Midtjylland (SceNet). Et så omfattende materiale kan vi i sagens natur ikke behandle fyldestgørende i dette kapitel, men det er da heller ikke de enkelte undersøgelser og deres resultater, som har vores interesse.⁴ Disse er snarere afsættet for vores argumentation for, hvorfor teatersamtaler har noget at tilbyde teatrene, og vi vil her præcisere samtalerne metodiske særkender og komme med eksempler på, hvilke typer af viden sådanne samtaler kan bringe med sig.

Fælles for de to projekter er, at de er resultater af et tæt samarbejde mellem teater- og forskningsinstitutioner. De fastholder dermed, at arbejdet med publikumsudvikling har flere dimensioner, og at sammenhængen herimellem er afgørende for det frugtbare resultat: Der er en forskningsmæssig dimension, som handler om, at vi stadig mangler systematisk og valid viden om den konkrete publikumsoplevelse på scenekunstmrådet. Der er en institutionel dimension, som peger på, at teatrets medarbejdere inden for både kommunikation og kunst kan lære meget af denne form for konkret og nuanceret tilbagemelding fra sit publikum. Og der er en publikumsdimension, som handler om, at deltagerne gennem teatersamtalerne får et redskab til at forholde sig konstruktivt, lærende og engageret til det at gå i teatret. Mens de enkelte undersøgelser har været udformet forskelligt, er der en række fællestræk, som alle sammenfattes under overskriften teatersamtaler:

For det første er det deltagerne selv, der bestemmer, hvad der er værd at tale om; der er altså tale om en anerkendende tilgang, som ikke lægger vægt på 'den rigtige' ekspertudlægning, men tager udgangspunkt i deltagerne egne oplevelser. En afgørende del af metoden er en meget tilbagetrukket moderator eller interviewer, der først og fremmest skal stimulere deltagerne til at gå på opdagelse i hinandens oplevelser. På den måde bekræftes deltagerne også i, at deres egen oplevelse af forestillingen er værdifuld.

For det andet er det afgørende for alle samtalerne, at de har et dobbeltfokus, som fastholder interessen for den individuelle oplevelse i relation til en konkret forestilling. Her er det en afgørende pointe, at oplevelsen i høj grad er reaktiv: Publikum lægger vægt på forskellige elementer i forestillingen alt efter hvilken forestilling de ser. Det vil sige, at når publikum til *Bastard* og *Jeg er drømmenes labyrint* taler meget om scenografi, så skyldes det blandt andet, at der også i produktionerne var lagt stor vægt på forestillingernes scenografiske udtryk. Det interessante er derfor ikke så meget, hvad publikum fremhæver, men mere begrundelsen for, hvorfor det er vigtigt og hvordan deltagerne overvejer sammenhængen mellem enkeltelementer og hele teateroplevelsen.

For det tredje er metoden velegnet til at give både teatervante og teateruvante en bedre oplevelse af at gå i teatret. For de teateruvante er det afgørende, at en teatersam-

tale har motiverende karakter og udgør en tryk ramme for teaterbesøget. Her er det for eksempel afgørende, at teaterbesøget bliver til en social begivenhed – man mødes med andre mere eller mindre ligesindede. For de teatervante kan et teatersamtaleforløb være med til at introducere til nye forestillingsformer, der rækker ud over det, man plejer at vælge og til at perspektivere allerede kendte tolkningsmønstre og oplevelsesmodi.

Teatersamtaleprojekterne

Disse tre kriterier er fælles for de forskellige variationer af teatersamtaler, der er gennemført som en del af Teaterdialog Øresund og SceNets forskningsprojekt. Men der har også været forskelle på de to projekters anvendelse af en metode, der oprindeligt blev udviklet til publikumsforskningsbrug af teaterforskerne Sauter, Isaksson og Jansson (1986) i Stockholm og videreudviklet af Rebecca Scollen til publikumsudviklingsbrug i Australien (2008; 2009). Afvigelserne skyldes i bund og grund forskellige projektrammer, men det er ikke desto mindre værd at reflektere over fordele og ulemper ved de forskellige tilgange. I SceNet har udgangspunktet været, at et teatersamtaleforløb bestod af tre forestillinger og samtaler i den samme gruppe. I forhold til at opbygge en fortrolighed med teatret og en selvtillid i forhold til at udtrykke sig om sin egen oplevelse har det længere forløb en afgørende fordel. Et andet element i SceNets projekt har været et krav om, at der skulle være en medarbejder fra teatret til stede, fordi den viden, som teatermedarbejderen fik ved at sidde med, blev set som et afgørende mål med projektet. I forhold hertil har de forskellige teatersamtaler, der er gennemført som en del af Teaterdialog, haft et mindre systematisk forløbsdesign. Det skyldes først og fremmest, at projektet kun har indeholdt to forestillinger, der blev præsenteret med næsten et år imellem, hvorfor det ikke har været muligt at gennemføre et længere sammenhængende forløb.

De egentlige teatersamtaler er under Teaterdialog Øresund også blevet suppleret med kortere publikumsinterviews og opmuntring til spontane tilbagemeldinger fra publikum samt forskellige skriftlige tilbagemeldinger, eksempelvis i form af anmeldelser. Teaterdialog Øresunds brug af forskellige kvalitative indsamlingsmetoder har vist, at også mindre systematiske og mindre udfoldede tilbagemeldinger fra publikum kan generere væsentlig viden om deres teateroplevelse. For nogle deltagere vil det være en fordel ikke at skulle indgå i et så omfattende og forpligtende forløb, som tre teatersamtaler er. Samtidig har de skriftlige tilbagemeldinger åbnet for, at deltagerne også kan udtrykke sig om deres oplevelse, når de har forladt teatret. Det giver altså en mulighed for refleksion på et tidspunkt, hvor deltagerne har haft lidt tid til 'at fordøje' oplevelsen.

Når det er sagt, så er der ingen tvivl om, at udbyttet ved de længere teatersamtaleforløb for både deltagere og teatre er så stort, at det er værd at kaste sig ud i. Under alle omstændigheder er det en pointe, at der frem for en universel model for at undersøge publikums oplevelser er tale om et metodisk greb, som skal tilpasses den enkelte institutions ambitioner for inklusion og deltagelse.

At tale om oplevelsen er at forbedre den

En afgørende del af Teatersamtalemetoden er, at deltagerne også har skullet se forestillinger, der som udgangspunkt ikke var noget for dem i en snæver målgruppebaseret forstand. Fordelen ved på denne måde at invitere publikum til at se noget, de ikke selv har valgt, giver også deltagerne mulighed for at overskride deres egne forforståelser af, hvad en teateroplevelse er. Og det kan heldigvis vise sig at være en positiv oplevelse. En af de gymnasieelever, der så *Jeg er drømmenes labyrint*, reagerede således på oplevelsen: »Alt var anderledes, end jeg havde forestillet mig!« Kommentaren er ikke enestående, men kan genfindes i vores undersøgelser af publikums oplevelser på tværs af forestillinger, generationer, genrer og regioner. I samtaler med publikum om deres teateroplevelse formuleres en generel forestilling om, hvad 'teater' er – som sat på spidsen kan beskrives som enten prosceniumsscenen, hvor skuespillerne på stor afstand spiller svært forståelige, støvede klassikere og taler affekteret, eller for de unges vedkommende som skoleforestillinger, der, når de er bedst, er et tiltalende alternativ til 'almindelig undervisning', men som ikke formår at engagere de teateruvante. Teatersamtalerne har altså potentiale til på et generisk niveau at udfordre en forståelse af, hvad teater 'er'. Samtidig udfordrer det også publikum på et konkret niveau, hvor de præsenteres for forestillinger, der som udgangspunkt ikke 'er noget for dem'. Det går naturligvis ikke godt hver eneste gang – i vores materiale er der kritiske røster i forhold til de forskellige forestillinger, både når forestillingen ikke rammer, og når forestillingen opleves som svær at forstå, men det går ofte også godt, og det er her, teatersamtaler som metode har et potentiale til at overskride en ren målgruppeorienteret tilgang til publikumsudvikling.

En af metodens store kvaliteter er, at den giver deltagerne en mulighed for en større forståelse af teateroplevelsen. Forståelse er nemlig ikke kun noget, der opstår i salen, mens forestillingen spiller, men også noget, der kommer efter forestillingen – igennem dialog med andre. Her ligger en del af forklaringen på deltagerne positive tilbagemeldinger: Teatersamtalerne giver deltagerne en ramme for at bearbejde deres oplevelse af forestillingen. Når deltagerne deler deres erfaringer og bud på forståelser, bliver de klogere på, hvad forestillingen handler om, men erfarer også, at der måske ikke er

noget endegyldigt og sandt svar på, hvad en bestemt scene betyder. Flere fremhæver uopfordret, at teatersamtalerne har været et positivt element og givet et nyt og mere nuanceret perspektiv på teateroplevelsen. Og så gør det frustrationen mindre – eller mere konstruktiv – at dele den med andre og i løbet af samtalen at skabe en kollektiv forståelsesramme for oplevelsen. Som en deltager fra SceNets projekt siger: »Altså, jeg er meget glad for, at vi snakker om det bagefter, fordi ellers så ville jeg synes, at den var dårlig. Nu hvor vi snakker om den, så kan jeg meget bedre lide den.« Der er altså helt generelt en række gevinster ved at bruge teatersamtaler til publikumsudvikling. En af metodens fordele er, at den også giver et indblik i, hvad der i den konkrete teateroplevelse var vigtigt. I det kommende vil vi derfor dykke ned i publikums oplevelse af *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard* og med udgangspunkt i Sauters tre niveauer det symbolske, det artistiske og det sanselige se nærmere på, hvordan teatersamtalernes deltagerne beskriver denne oplevelse.

Det sanselige – scenografien

Dét, som næsten alle deltagerne i teatersamtalerne nævner først, når det handler om hvad som gjorde størst indtryk, er scenografien. Det gælder *Jeg er drømmenes labyrint* hvor det intime rum og den fysiske nærhed som beskrives i indledningscitateret, er helt afgørende for beskrivelserne af oplevelsen af forestillingen. Og det gælder *Bastard*, hvor det storslåede og spektakulære univers som møder en i teaterteltet og det store scenerum med mange ind- og udgange og scenen i to etager fremhæves som forestillingens helt store styrke.

Scenografien er deltageres første indtryk af forestillingen. Her transformeres programhæftets korte handlingsreferat til en rumlig iscenesættelse, som er den første afsløring af, hvilket greb der er lagt på historien – det er her, publikums etablerede forventninger første gang sættes på prøve og nysgerrigheden forhåbentlig pirres. Det er tydeligt i deltageres respons, at scenografien betragtes som noget, der på afgørende vis bidrager til forestillingens symbolske betydningsdannelse, og om *Bastard* lyder det:

Scenen var uhyre flot og er i den grad med til at skabe den eventyragtige urnordiske vikingevulkan stemning, som jeg finder ret smuk, og i diametral kontrast til karaktererne, som jo er temmelig fordærvede – fedt.

Men scenografien rummer også selvstændige æstetiske og sanselige kvaliteter, der fremhæves af deltagerne. Det, at man som publikum ved, at der ikke er tale om filmtricks skaber en basal fascination af hvordan forholdsvis simple scenografiske løsninger

(et trægulv af paller fungerer som hus og pludselig kan det hejses op, så huset også får en kælder i *Jeg er drømmenes labyrint*; et vandhul, som bliver dybere og kan bruges som badebassin i *Bastard*) kan overraske og derigennem generere en forandret rumopfattelse, som igen får betydning for handlingen. For begge forestillinger gælder at det var samme scenografi igennem hele forestillingen, og også det iscenesættelsesmæssige valg fremhæves som positivt. Også på et andet område fremhæves scenografien, nemlig i forhold til forestillingernes fysiske udtryk, hvor f.eks. brugen af rigtigt vand, ild, luft og jord på scenen beskrives positivt som overraskende og anderledes. Her understreges teatrets live-karakter.

Den fysiske nærhed – det at næsten kunne spænde ben for skuespillerne og mærke deres spyt når de råber – skaber i *Jeg er drømmenes labyrint* et sansemættet univers og en gennemgående fornemmelse af intensitet og inddragelse blandt publikum.⁵ I *Bastard* nævner flere deltagere en tilsvarende oplevelse, når den kraftige og pludselige symfoniske lydmur, der fylder teaterteltet i det øjeblik lyset går ned – det er selvfølgelig en markering af at forestillingen begynder, men det er i mindst lige så høj grad konkrete sanselige påvirkninger, som skaber et øjeblik desorientering der – sammen med kulden og den friske luft – gør deltagernes tilstedeværelse i teltets her-og-nu til en konkret kropslig erfaring.

Hvis man ser på deltagernes reaktioner på scenografien, er det værd at hæfte sig ved, at forestillingerne umiddelbart honorerer to forskellige kvaliteter ved scenografien: det spektakulære og det minimalistiske.⁶ I begge tilfælde er der tale om, at de scenografiske løsninger tilbyder en artistisk fascination, men på to forskellige måder: Den spektakulære scenografi – som er fremherskende i *Bastard* og som ofte er noget af det, der fremhæves som en kvalitet ved forestillinger på de store scener – tilbyder det storslåede og flotte, som kan en række teknisk avancerede ting. Den minimalistiske scenografi kan betragtes som modpolen hertil, som – især de små scener – brug af meget enkelte løsninger, hvor fascinationen f.eks. består i at en bestemt genstand kan blive til mange forskellige ting, og at de simple scenografiske løsninger i høj grad baseres på publikums egen forestillingsevne.

Det artistiske niveau – det fysiske nærvær

Scenografien spiller også en vigtig rolle for deltagernes oplevelse af skuespillernes artistiske arbejde. Det er især fremtrædende i *Bastard*, hvor en del af handlingen udspiller sig som klatring på lysthustagets gitterkonstruktion, som sammen med vandhullet er scenografiens bærende element. Her er råstyrke og akrobatisk præcision afgørende for

de for handlingen så frigørende hovedspring og sådanne effekter – og det spændings-element der uundgåeligt følger med, fordi det er en liveoptræden – knytter sig til forestillingens artistiske niveau: Deltagerne bliver simpelthen imponerede af skuespillernes fysiske præstationer og optagede af, hvordan det overhovedet kan lade sig gøre, når en af skuespillerne f.eks. forsvinder under vandet i længere tid.

I begge forestillinger er publikum placeret rundt om scenen, således at skuespillerne ses fra forskellige vinkler, også bagfra, og skiftevis langt fra og tættere på. I *Bastard* er publikum placeret på alle fire sider af scenen, som dermed får karakter af en cirkusarena. Mens associationen til cirkus, som også teltet er medvirkende til, for nogle deltagere er ganske tydelig og hos andre fraværende, fremhæves den artistiske kvalitet af en stor del af deltagerne som en vigtig del af oplevelsen:

Jeg synes, det var imponerende, hvor meget fysisk aktivitet der var. De hoppede rundt på stativet og hoppede ned i vandet og var dernede i lang tid. Det var vildt se sådan et teaterstykke, hvor man tænker, om de virkelig gør det?

Det lille vandhul midt på scenen kommer til at spille en stadig større rolle, efterhånden som handlingen skrider frem. Men det var ikke kun vandhullets betydning for handlingen, der var vigtig for deltagerne. Det blev også afgørende, at vandhullet hver gang rummede en overraskelseeffekt, samtidig med at spørgsmålet om, hvordan det »i virkeligheden« kunne lade sig gøre, pressede sig på.

Det er også en sjov effekt, at de bliver væk [nede i vandhullet]. Så tænker man på, hvor de bliver af? Drukner de eller? Så tænker man på, hvordan det har kunnet lade sig gøre. Det er jo egentlig lidt distraherende for selve stykket, fordi man tænker på, hvordan de har gjort det. Det er jo ikke en tryllekunst, den slags forestilling.

I dette udsagn ligger der også en normativ vurdering af, at der i en teateroplevelse skal være en sammenhæng mellem det artistiske og det symbolske. Dette krav til formen kan ses som deltagerens formulering af et bestemt kunstsyn, hvor idealet er en usynliggørelse eller 'naturalisering' af konventionerne med henblik på, at publikum kan lade sig opsluge af forestillingens her-og-nu og skabe et rum for kontemplation. Heroverfor står et andet forestillingsideal, hvor forestillingen i større eller mindre grad gør opmærksom på sin egen form og konstruktion, og hvor det gerne må være klart for publikum, hvilket (stort) arbejde der ligger bag det, vi ser.

Bastard balancerer altså der, hvor fascinationen af den artistiske udførelse for nogle af deltagerne forhindrer indlevelse i forestillingens symbolske niveau. Vurderingen af, at dette er et problem, handler altså også om de krav, som samtaledeltagerne stiller til



Ur föreställningen Bastard.

en teateroplevelse om, at iscenesættelsen ikke må træde så tydeligt frem, at det forhindrer deltagerne i at lade sig opsluge af oplevelsen. Man kan tale om to forskellige, simultane spor i oplevelsen af den teatrale begivenhed:

The spectator is watching on two tracks as it were; sometimes focusing more attention on the aesthetic qualities, then again more on identification and empathy – depending on the demands of the theatrical stimulus, the conventions and the individual's own preference. (Eversman 2004: 143)

Her er tale om både den sanselige perception i det fysiske her-og-nu og den analytiske bearbejdning i receptionsprocessen, og det er vigtigt at fastholde, at perspektivet ikke er et enten-eller, men et både-og. Deltagernes indvendinger mod det artistiske niveau i *Bastard* går mere præcist på, at der er foretaget nogle iscenesættelsesmæssige valg, hvor sammenhængen mellem det artistiske og det symbolske ikke fremtræder tydeligt.

Sproglig forståelse

Et andet perspektiv på forholdet mellem det sensoriske, det artistiske og det symbolske niveau er sproget. *Bastard* var et resultat af et fællesnordisk samarbejde, og fordi der blev talt både islandsk, svensk og dansk på scenen, var forestillingen tekstet. Det var muligt at følge dialogen på opsatte skærme eller ved hjælp af en app, som kunne downloades.

Det, at der bliver talt flere forskellige sprog på scenen, har to dimensioner: en semantisk forståelsesdimension, som handler om indholdet af det sagte, og en førsemantisk, æstetisk kvalitet, der handler om tone, klang m.m., altså om sprogets sensoriske kvaliteter (Pedersen 2011). I teatersamtalerne kom deltagerne både ind på, hvordan løsningen fungerede, og hvilken betydning det talte sprog overhovedet havde i forestillingen. Deltagerne pegede på, at tekstning som løsningen på det semantiske sprogproblem fik betydning for den førsemantiske oplevelse – der kom en teatral medbetydning i forhold til teksten: I kraft af tekstningen blev replikkernes karakter af replikker understreget, og det havde igen en betydning for, hvordan deltagerne indlever sig i karaktererne:

Det blev meget opstillet, fordi det var karikeret, og fordi man kunne læse, hvad de ville sige, før de sagde det. Vi skal se en teaterforestilling [...] og jeg kan godt lide, når man ikke tænker over, at det er en teaterforestilling. Men jeg havde det hele tiden i baghovedet.

Sprogoplevelsen handler altså ikke kun om forståelse, og der er ligeledes kvaliteter ved det flersprogede på et førsemantisk niveau, der også bliver en vigtig del af oplevelsen af forestillingsuniverset. Denne deltager oplevede en sammenhæng mellem brugen af de forskellige sprog og forestillingens æstetiske univers, altså en sammenhæng mellem forestillingens sensoriske niveau og dens symbolske niveau:

Det er det der med universet – at det er et vildt univers med mange forskellige rum. Man accepterer også, at de taler forskellige sprog med det samme.

Fler- eller fremmedsprogede forestillinger er en særlig udfordring for publikum, og det kan ikke ignoreres. Publikum ved godt, at ordene betyder noget, og derfor er det som udgangspunkt frustrerende ikke at kunne afkode dette betydningslag. Men samtidig kan der, som det fremgår af citatet ovenfor, være førsemantiske kvaliteter forbundet med en fremmedsproget teateroplevelse. Hvis kropssprog, musik, sprogets førsemantiske kvaliteter m.m. tydeligt kommunikerer med publikum, kan det faktisk lykkes at nedtone vigtigheden af ordenes betydning og få deltagerne til at fokusere på andre oplevelseskvaliteter, som f.eks. at skuespillerne var i stand til at gennemføre en troværdig, flersproget dialog eller på sprogets forskellige ekspressive udtryk.⁷

Teatersproget

Selv om forståelse altså ikke er det eneste udbytte af en teateroplevelse, så er der ingen tvivl om, at oplevelsen af ikke at forstå, hvad der foregår, er voldsomt frustrerende. Og det er ikke kun sproget, der kan give problemer. Også forskellige teaterkonventioner kan forudsætte et forhåndskendskab, som ikke alle blandt publikum nødvendigvis har, hvilket er vigtigt at overveje i forhold til publikumsudvikling. Noget af det, som er tydeligt i teatersamtalerne, er, at kompleksitet i dramaturgien og de fortælle-mæssige virkemidler kan skabe forståelsesproblemer. Her adskiller *Bastard* sig fra en forestilling som *Jeg er drømmenes labyrint*.

I *Jeg er drømmenes labyrint* er en nutidig rammefortælling udgangspunkt for, at hovedhistorien genopleves i erindringer, og frem for regulære flashbacks smelter de to parallelforløb sammen, så det er uvist, hvor meget af historien der er hovedpersonens ønsketænkning. Hermed opløses historiens kausale sammenhæng, så fortid, nutid og fremtid smelter sammen, og det er en central pointe i forestillingen, at publikum så at sige mærker dette fysiske og mentale kaos på egen krop. Denne dramaturgi får en af deltagerne til at udtale: »Historien var forholdsvis simpel, men blev præsenteret indviklet.« Det gælder for denne forestilling, at flere af deltagerne ikke forstår de dramatur-

giske greb, og at den forvirring, som dramaturgien skaber, fører til irritation og måske endda opleves som en »fejl ved stykket« frem for som en integreret del af forestillingen.

Bastard har derimod en historie, der for nogle af deltagerne er for simpel. Til gengæld sker der mange ting på samme tid både i handling og scenografi, hvilket skaber et momentvis ganske kaotisk univers som omtales af flere, men uden at det tillægges hverken entydig positiv eller negativ betydning. For nogle er det et spændingsskabende moment, at der hele tiden sker flere ting på scenen på en gang og at man som publikum skal »være vågen« for at få det hele med. For andre er det store persongalleri og de mange små parallelle hændelser et irritationsmoment, fordi flere af de dermed forbundne bihistorier ikke føres til ende. Til den simple historie hører også figurerne stereotype karakterer, og deres til tider karikerede facon, som er medvirkende til at give den tragiske historie et komisk skær. Én af karaktererne skiller sig ud i kraft af en mere tvetydig og uklar betydning for handlingen, hvilket afføder to grundlæggende forskellige reaktioner hos deltagerne – det er 'maleren', der bevæger sig rundt på lysthusets tag og langsomt forvandles til den ene af brødrenes skygge, og de forskellige reaktioner på hans flertydige funktion peger på, at forståelighed og klarhed vægtes forskelligt af forskellige deltagere i denne ordveksling:

D: Jeg tror, der er en mening med ham der [maleren]. Det giver lyst til at tænke videre og arbejde videre med stykket og analysere det. Men jeg forstod ham ikke.

B: Jeg synes, det kan være rigtigt godt med noget, man ikke forstår, hvis der er lidt af det. Men kommer der for meget, bliver det et irritationsmoment mere end, at det bliver noget, jeg tænker videre over.

Det, deltagerne her italesætter, er en balance mellem forståelse og ikke-forståelse, en balance, som også æstetikteoretikeren Richard Shusterman (2000) peger på som afgørende for den æstetiske oplevelse, og som også betegnes som *flow* (Eversman 2004): Der skal i den æstetiske kommunikation være noget nyt, ellers er oplevelsen kedelig og ikke-udfordrende, men det nye må ikke være så nyt eller omfattende, at resultatet er uforståeligt og utilgængeligt. Dette er en balancegang, der i en publikumsudviklingsammenhæng er central, fordi den også peger på, at deltagerne har forskellige forudsætninger og ønsker, og at dette er afgørende for deres oplevelse og vurdering af forestillingen. Et perspektiv på dette er, at forståelse af scenekunsten – som med så meget andet – er noget, der også skal oparbejdes. Et andet perspektiv vil være, at adgang til en forestilling ikke kun afhænger af deltagerne individuelle forudsætninger, men også er noget, der kan arbejdes bevidst med i iscenesættelsen.⁸

Sal, scene og det øvrige publikum

En teateroplevelse handler ikke alene om, hvad der foregår på scenen, og hvorvidt tilskuerne er i stand til at forstå dette. Også rammerne for forestillingen, det øvrige publikum, salen m.m. er væsentlige aspekter af teaterbegivenheden (Sauter 2000; Cremona et al. 2004). I både *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard* er om-organiseringen af det velkendte teaterrum med publikum som 'den fjerde væg' et afgørende element i teateroplevelsen. Dette har som allerede beskrevet betydning for oplevelsen af både forestillingens sanselige, artistiske og symbolske niveau. Samtidig giver deltagerne også udtryk for at dette rumlige opgør med prosceniumscenen har betydning for deres oplevelse af at være publikum. Når publikum er en synlig del af scenografien, skaber iscenesættelsen selv øget opmærksomhed på det at være publikum. I alle tilfælde skaber placeringen rundt om scenen en oplevelse af *indlevelse*, og det formuleres i flere tilfælde som medvirkende til, at deltagerne føler sig *inddraget* i forestillingen. Dette er interessant, fordi ingen af de to forestillinger var egentligt interaktive, men det svarer meget godt til tilbagemeldingerne i SceNets teatersamtaler, at alene fornemmelse af, at det er live, giver en oplevelse af inddragelse, af at ens eget nærvær har betydning for forestillingen. Denne oplevelse styrkes ved fysisk nærhed i den intime teatersal, som det var tilfældet i *Jeg er drømmenes labyrint* eller af *Bastards* risikofyldte udførelse af akrobatiske numre og 360 graders vue. Omvendt er der også en risiko for at denne oplevelse af umiddelbarhed og nærvær svækkes, når deltagerens opmærksomhed på deres egen rolle træder i forgrunden. Det sker f.eks. i kraft af tekstningen af *Bastard*, hvor det statiske skriftsprog her fastholder at skuespillernes dialog er indøvede replikskifter. At blive gjort opmærksom på sin egen rolle som publikum er altså noget, der i sig selv kan være krævende, forstyrrende eller fascinerende.

Vi kan også konstatere, at der sker noget interessant, når teatersamtaledeltagere får en oplevelse af, at teatret bevidst har arbejdet med at ramme dem som målgruppe. I *Jeg er drømmenes labyrint*, som havde unge som en særlig målgruppe, formuleres dette direkte i forhold til en dansescene, som med inddragelsen af The Doors ikoniske rocknummer *Break On Through (To the Other Side)* skildrer handlingens lyseste moment og opleves »en smule malplaceret og jeg tænkte, da jeg sad der som publikum, at scenen var proppet ind i stykket, for at unge lettere kunne relatere til deres eget liv«. Den samme tendens findes i særligt de unge samtaledelegeres reaktion på det ofte ganske frivole sprog i *Bastard*, der af flere beskrives som et forsøg på en provokation – altså som en konstruktion med en bestemt hensigt.

Konklusion – om den æstetiske oplevelse

Igennem undersøgelsen af publikums oplevelse af *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard* har vi fået viden om, hvordan publikum oplever den konkrete forestilling. Gennem teatersamtaler kan vi opnå viden om, hvordan publikum skaber mening ud af forestillingen, hvad de lægger vægt på i oplevelsen og om hvordan de oplever det at være publikum. Det står klart, at publikums oplevelse både rummer en forståelsesdimension og en mere sanset, umiddelbar dimension, og at begge dele er vigtige.

Denne beskrivelse af, at både den umiddelbare, sanselige oplevelse og det mentale tolkningsarbejde har betydning for den samlede oplevelse genfindes i den amerikanske filosof Richard Shustermans (2000) beskrivelse af den kunstneriske oplevelse. De gode oplevelser af teater er ikke et spørgsmål om enten sansning eller forståelse, men snarere, hvordan disse to interagerer, dels i den enkelte forestillings æstetiske udtryk, dels i de kulturpolitiske kvalitetsdiskussioner og dels af publikum selv. Samtidig har et større fokus på det umiddelbart sanselige – forestillingens før-semantiske kvaliteteter – potentiale til at overskride en heterogen publikumssammensætnings blandede kulturelle baggrund og æstetiske præferencer, hvilket gør det til et interessant aspekt i relation til publikumsudvikling.

En forståelse af, hvad den kunstneriske oplevelse giver publikum, bør efter vores vurdering tages med ind i den kulturpolitiske diskussion: Det betyder ikke, at den kunstneriske oplevelse skal gøres til det afgørende parameter for en vellykket teaterforestilling, men at det kan supplere politiske visioner, om hvad teatrets rolle for den enkelte og i samfundet er. Gennem konkrete hverdagserfaringer kan denne indsigt være med til at kaste lys over den formodede diskrepans mellem kulturpolitiske prioriteringer og publikums præferencer.

Vi er overbeviste om, at teatersamtaler kan nuancere opfattelsen af en modsætning mellem dannelse og underholdning og give andre svar på, hvordan man kulturpolitisk forholder sig til spørgsmålet om kunstnerisk kvalitet og mangfoldighed. Interessen for den æstetiske oplevelse kan således ses i sammenhæng med ønsket om at »sørge for de nødvendige nybrud, der gør det muligt for teatret at agere på nye måder i dialog, konfrontation og kollision med sin samtid« (Teaterudvalget 2010: 7).

Med denne henvisning til aktuel kulturpolitik bliver det tydeligt, at både æstetisk-filosofiske diskussioner og kvalitative undersøgelser af den kunstneriske oplevelse er åbenlyst relevante for arbejdet med publikum og publikumsudvikling. Vi har i dette kapitel indtaget en kritisk, diskuterende position i forhold til såvel den produktbaserede som den målgruppebaserede tilgang til publikumsudvikling. I såvel projektdesign

som analyse har vi taget afsæt i overbevisningen om, at scenekunsten kan *noget*, men også i erkendelsen af, at der er et behov for at skabe nye relationer mellem kunstinstitution og publikum – at også publikum *kan* noget. Vi har derfor argumenteret for en forståelse af publikumsudvikling, der hverken er baseret på en ren æstetisk-kunstnerisk eller en rent sociologisk tænkning. Det betyder også, at der potentielt er noget at hente for både den produktbaserede og den målgruppebaserede tilgang, når mangfoldighed, repræsentation og kunstnerisk kvalitet undersøges ud fra et publikumsperspektiv. Med den kvalitative publikumsundersøgelse er vi gået på tværs af både forbrugertyper og genrekategorier, og i teatersamtalerne har vi fastholdt en dialogisk og åben tilgang til publikums oplevelser, hvor den æstetiske oplevelse er i centrum for arbejdet med publikumsudvikling.

Deltagernes udbytte af teatersamtalerne er en af metodens allerstørste gevinster i et publikumsudviklingsperspektiv: Det giver deltagerne en bedre teateroplevelse og en større motivation i forhold til at gå mere i teatret. Men samtidig er der et institutionelt udbytte af disse tiltag. Først og fremmest udfordrer teatersamtaler teatrenes traditionelt meget produktorienterede praksis ved faktisk at give modtagerne ordet. Skridtet behøver ikke at være særligt stort: Det er ikke hensigten, at teatrene efterfølgende skal ændre forestillingerne efter publikums anvisninger, men at de skal bruge teatersamtalerne til at blive klogere på, hvordan forskellige tilskuere oplever deres forestilling. Og så er der klart en række meget konkrete detaljer, hvor det umiddelbart er let at foretage forbedringer. Når deltagerne i *Jeg er drømmenes labyrint* bemærker, at hovedpersonens synlige mærkevareunderbukser underminerer karakterens troværdighed, så er dét meget let at tage konsekvensen af og ændre. Teatersamtaler kan være det første vigtige skridt på vejen til at lære sit publikum at kende, til at indgå i en reel dialog, hvor intentionerne også er at inddrage publikums perspektiver i det videre arbejde.

Noter

1. Se også Winkelhorns kapitel i nærværende bog.
2. Se også Lomans kapitel i nærværende bog.
3. Se i øvrigt Hansen 2010 for en større diskussion af kunstnerisk kvalitet som kulturpolitisk målsætning. Også Kyndrup 2009 fastholder et intersubjektivt begreb om æstetisk kvalitet. Kunstnerisk kvalitet som kulturpolitisk målsætning er i en dansk kulturpolitisk sammenhæng bl.a. beskrevet i Ønskekivistmodellen (Langsted, Han-nah & Larsen 2003), der netop fremstiller kvalitetsvurderingsprocessen som en kvalificeret samtale.
4. For detaljerede analyser af de enkelte undersøgelser, se f.eks. Hansen 2012, Lindelof 2012.
5. Se Lindelof 2012 for en nærmere analyse af publikums oplevelser af *Jeg er drømmenes labyrint*.
6. Se Hansen 2012 for en analyse af forskellen på disse.
7. Se Hansen 2012 for en analyse af Teatret OMs forestilling *I Maltaqliati*, hvor det i høj grad lykkes, bl.a. fordi deltagerne får en oplevelse af, at forestillingen, der spillede på italiensk, var for et dansk publikum, og at det altså ikke var meningen, at de skulle forstå ordenes semantiske indhold.

8. Begrebet om adgangsbetingelser har vi fra receptionsæstetikerne Eco 1979 og Culler 1980. I Hansen (2011: 36–43) diskuteres det, hvilken betydning etableringen af adgangsbetingelser har i et publikumsudviklingsperspektiv. Flow-begrebet er udviklet af Csikszentmihaly 1990 og beskrives også hos Eversmann 2004.

Referencer

- Baxter, Lisa (2010): »Qualitative Research and the Arts. From Luxury to Necessity«, i Daragh O'Reilly & Finola Kerrigan (red.): *Marketing the Arts. A Fresh Approach*. London: Routledge.
- Cremona, Vicky et al. (red.) (2004): *Theatrical Events. Border, Dynamics, Frames*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Csikszentmihaly, Mihaly & Robinson, Rick E. (1990): *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, CA: The Getty Education Institute for the Arts.
- Culler, Jonathan (1980): »Literary Competence«, i Jane P. Tompkins (red.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Davies, Trevor (2007): *Kulturel mangfoldighed set i forhold til Kunstrådet*. København: Kunstrådet.
- Duelund, Peter (1995): *Den danske kulturmodel*. Aarhus: Klim.
- Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of the Text*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- Eversmann, Peter G. F. (2004): »The experience of the theatrical event«, i Vicky Ann Cremona et al. (red.): *Theatrical Events. Borders-Dynamics-Frames* (s. 139–174). Amsterdam/New York: Rodopi.
- Funch, Bjarne Sode (2003): »Den fænomenologiske metode i museologisk forskning«, i *Nordisk Museologi* (nr. 1).
- Hansen, Louise Ejgod (2010): *Teaterkunst og teaterpolitik. En analyse af sammenhængene mellem kunstnerisk kvalitet og de kulturpolitiske rammer hos egnsteatrene*. Århus: Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse.
- Hansen, Louise Ejgod (2011): *Hvad er publikumsudvikling?* Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.
- Hansen, Louise Ejgod (2012): »Aarhus mod Herning. En samtale om fans, fodbold og forestillinger«, i *Peripeti* (nr. 18).
- Hansen, Louise Ejgod (2013): *Teatersamtaler som publikumsudvikling*. Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.
- Kawashima, Nobuko (2000): *Beyond the Division of Attenders vs. Non-attenders. A Study into Audience Development in Policy and Practice*. Warwick: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.

- Kyndrup, Morten (2008): *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal.
- Langsted, Jørn (2010) (red.): *Spændvidder. Om kunst- og kulturpolitik*. Aarhus: Kulturpolitisk forskningscenter Århus.
- Langsted, Jørn; Hannah, Karen & Rørdam Larsen, Charlotte (2003): »Ønskevist-modellen«. *Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Aarhus: Klim.
- Lindelof, Anja (2012): »Det, at det er liveline!«, i *Peripeti* (nr. 18).
- Nielsen, Henrik Kaare (2012): »Kulturpolitik og mangfoldighed«, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* (nr. 2).
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2011): »Lydens produktive paradokser – fænomenologiske potentialer og åbne betydningsrum i lyd, sprog og litteratur«, i *Kulturo*, tema: Lyd (nr. 32, 17. årg.).
- Peterson, Richard A. & Gabriel Rossman (2008): »Changing Arts Audiences. Capitalizing on Omnivorousness«, i Steven J. Tepper & Bill Ivery (red.): *Engaging Art. The Next Great Transformation of America's Cultural Life*. New York: Routledge.
- Radbourne, Jennifer, Johanson, Katya & Glow, Hilary (2010): »Empowering Audiences to Measure Quality«, i *Particip@tions* (vol. 7/2).
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sauter, Wilmar, Isaksson, Curt & Jansson, Lisbeth (1986): *Teaterögon. Publiken möter föreställningen. Upplevelse – utbud – vanor*. Stockholm: Liber.
- Scollen, Rebecca (2008): »Bridging the Divide. Regional Performing Arts Centres and Non-theatre-goers introduced«, i *Applied Theatre Researcher/Idea Journal* (nr. 9).
- Scollen, Rebecca (2009): »Talking Theatre is more than a Test Drive. Two Audience Development Methodologies under Review«, i *International Journal of Arts Management* (nr. 12/4).
- Shusterman, Richard (2000): *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca/ New York: Cornell University Press.
- Skot-Hansen, Dorthe (2010): »Danish Cultural Policy – From Monoculture Towards Cultural Democracy«, i *International Journal of Cultural Policy* (nr. 8/2).
- Sunstein, Cass (2001): *Republique.com*. Princeton: Princeton University Press.
- Teaterudvalget (2010): *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.



Interiör från Bastard-tältet.