

”Det, at det var livelive!”

En undersøgelse af publikums oplevelse af ”Jeg er drømmenes labyrint”

Af Anja Mølle Lindelof

Interessen for publikumsudvikling er udgangspunktet for denne forestillingsnære undersøgelse af publikums oplevelser af forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* (Københavns Musikteater, september 2011). Gennem kvalitative publikumsinterviews, klassesamtaler og workshops med gymnasieelever samt anmeldelser fra universitetsstuderende formulerer artiklen forsøgsvis et svar på spørgsmålet om, hvad der kan bidrage til en mindeværdig teateroplevelse. Med de tre bærende elementer i publikums oplevelse af forestillingen (’det intime rum’, ’musikken’ og ’den komplekse dramaturgi’) som prisme identificeres tre centrale aspekter af publikums oplevelser, nemlig liveness, forståelse og autenticitet, og i forlængelse heraf diskuteres om og hvordan teatrets kendetegn som kollektivt mødested og som live-medium kommer til udtryk i beskrivelserne af publikums oplevelser.

Interessen for publikum

At publikums tilstedeværelse anses som konstituerende for de performative kunstarter er en kendt sag. En forestillingsanalyses objekt er netop den kontekstuelle begivenhed og live-interaktionen mellem scene og sal (Sauter 2000, s. 49). Det ekspliciteres i ideen om en performativ æstetik, som er karakteriseret ved, at værket forstås som en begivenhed og tilskueren som en medproducerende aktør (Jalving 2011, s. 69). Fremhævelsen af publikums aktive rolle konkretiseres som en gensidig energiudveksling mellem scene og sal, et ”self-refererende og foranderligt feedback loop” (Fischer-Lichte 2008, s. 38, min oversættelse). I Eigtsveds forestillingsanalyse er det ligefrem ”oplevelsen, tilskuerens forbrug, der fokuseres på” (2003, s. 38), men det er symptomatisk, at svaret på en særlig kulturforms potentiale ligger hos analytikeren, der betragtes som en særligt privilegeret tilskuer, der nok deler oplevelsen med det øvrige publikum, men i kraft af ”sin særlige forhåndsviden, metodik og interesse er i stand til at drage mere vidtgående konklusioner om forestillingen” (ibid.). Publikum er i denne forståelse tilsyneladende først og fremmest en teoretisk og homogen størrelse.

Også fra andre sider findes interessen for publikum. Med den oplevelsesøkonomiske orientering mod konsumtion sættes der ofte lighedstegn mellem individ, forbruger og del af et publikum (Abercrombie & Longhurst 1998, s. 32-33), men også udviklingen inden for sociale medier har betydning for valg af samværsformer (Baym 2010). Den udvikling betyder ifølge kulturministeriets teaterudvalg, at teatret som kollektivt mødested og live medie kan (...) siges at være et parallelt bud på en 2.0 generations netværksbaserede sociale fællesskaber, kommunikationsformer og krav om instant, her og nu-reaktionsradius samt mulighed for interaktiv respons. (Kulturministeriet 2010, s. 8).

Hvis dette fokus på interaktion, netværk og socialt fællesskab skal tages alvorligt, er det næppe længere analytikeren, men netop det resterende publikum, hvis evalueringer må betragtes som privilegerede – en tanke, som repræsenteres i den stigende interesse for ’publikumsudvikling’ (Hansen 2011).

En naturlig konsekvens af den performance-teoretiske fremhævelse af et aktivt publikum,

og oplevelsesøkonomiens og netværkssamfundets formulerede fokus på interaktive oplevelser og publikum som “co-creators” (Connor 2008), er en øget interesse i publikums oplevelse af mødet med forestillingen. Interessen er ikke kun af videnskabelig karakter, men afspejler en aktuel kulturpolitisk prioritering (jf. f.eks. Damvad 2012) og har dermed direkte relevans for kulturinstitutionerne. Med et økonomisk imperativ til at arbejde strategisk for at sikre et større og mere mangfoldigt publikum samt at berige deres oplevelse (Kawashima 2000) bliver det i et institutionelt perspektiv interessant at indarbejde kvalitative publikumsundersøgelser som en naturlig del af teatrenes måde at evaluere teaterbegivenhedens kvalitet. Dette kan bidrage til at supplere traditionelle succeskriterier, som baserer sig dels på anmelderes, kollegers og andre eksperter kvalitative vurdering og kvantitative mål som f.eks. indtjening og antal solgte billetter (Scollen 2009, Radbourne 2010). På baggrund af en analyse af en række teatres indsamling af feedback fra publikum argumenterer den australske teater- og publikumsforsker Jennifer Radbourne for, at det netop er ved at gå i dialog med publikum og sikre “deep feedback”, at institutionerne kan opnå viden om og værdsætte publikums oplevelser og derigennem skabe varige publikumsrelationer og øge produktionen af kvalitetsoplevelser (ibid.).

Her udvides interessen i publikum (både det eksisterende og det potentielle) fra at være målgrupper, som skal nås gennem udvidet markedsføring eller abstrakte størrelser i æstetisk sammenhæng, til at ses som konkrete grupper af enkeltindivider. Publikums oplevelser, forventninger og erfaringer kan kaste lys over både den konkrete æstetiske erfaring i forestillingens feedback-loop og på publikums kvalitative vurdering af forestillingen i relation til en hverdagsoplevelse, da æstetiske domme uundgåeligt hænger sammen med etiske grundantagelser (Frith 1996). Dermed rækker en kvalitativ undersøgelse af publikums oplevelser ud over selve forestillingen og nærmer sig et socialantropologisk felt, og interessen for publikums oplevelser signalerer et potentielt perspektivskifte fra, hvad teatret gør ved publikum til, hvad publikum gør med teatret (jf. Schrøder et al. 2003, s. 35ff). Spørgsmålet er, hvordan man kombinerer interessen for publikums oplevelser med teatret som en æstetisk udtryksform – eller med andre ord, hvilke strategier teatret kan arbejde med for at udvikle oplevelsen af deltagelse og inddragelse blandt et mangfoldigt publikum inden for institutionens eksisterende fysiske rammer og æstetiske traditioner.

Empiri og metode

Udgangspunktet for nærværende undersøgelse er *Jeg er drømmenes Labyrinth*, som spillede på Københavns Musikteater i september 2011. Forestillingen indgår i det interregionale teatersamarbejde “Teaterdialog Øresund”¹, hvor tre teatre og to universiteter på tværs af Øresund har indgået et samarbejde om et konkret kommunikations- og publikumsprojekt, og det er i den sammenhæng, at nærværende undersøgelse er foretaget.

Analysens empiri udgøres af materiale, som på forskellig vis dokumenterer publikums individuelle oplevelser af forestillingen. Der er tale om: 1) 12 korte publikumsinterviews med tilfældigt udvalgte publikummer foretaget over fire aftener umiddelbart efter forestillingen samt to opfølgende interviews.² 2) Klassediskussion og mini-workshop med en københavnsk gymnasieklasse, som

1) Se også <http://www.teaterdialog.eu/>

2) Disse to samt tre korte interviews er foretaget af Anne Mette Nørskov. Se i øvrigt Nørskov (2012) for en komparativ analyse af interaktive strategier for forestillingsmødet med *Jeg er Drømmenes Labyrinth* som en af tre eksemplariske forestillinger.

arbejdede med forestillingen i forbindelse med et teater tema i danskundervisningen, hvor de skrev anmeldelser. 3) Anmeldelser fra 43 studerende på Performance-design, RUC, skrevet i forbindelse med et obligatorisk kursus i analyse og dokumentation, som arbejdede med anmeldelsen som genre. Forestillingen blev ikke behandlet i undervisningen, men indgik som et ‘eksempel’ til anmeldelse. Desuden suppleres med interviews og uformelle samtaler med teatrets ledelse og medvirkende i forestillingen samt skriftligt materiale produceret af Københavns Musikteater i forbindelse med forestillingen.

Inden for alle tre grupper fandtes både erfarne, mindre erfarne og nye teatergængere, og aldersmæssigt spænder de deltagende fra 16 til ca. 60 år. Der er en overvægt af unge ‘studerende indenfor Humaniora’ og ‘gymnasieelever med teater som fag’, fordi disse grupper begge er blandt forestillingens eksplicitte målgrupper (KMT 2011a). Københavns Musikteater arbejder eksplicit med at lave teater for unge, som ikke er ungdomsteater, men ‘rigtigt teater’, som fanger dem i hullet mellem børne- og ungdomsteater og voksentheater (egen samtale med administrativ leder, oktober 2011).

I denne artikel analyseres og tematiseres den viden, som det samlede materiale giver om publikums oplevelser af den konkrete forestilling. Da artiklen har publikums oplevelser i centrum, må redegørelsen for de metodiske valg træde i baggrunden, blot skal det bemærkes, at der selvsagt er stor forskel på informanternes bevæggrunde for at gå i teatret og på karakteren af de forskellige repræsenterede materialetyper. F.eks. rummer anmeldelsen som genre en kritisk diskurs, som står i kontrast til den umiddelbare intensitet, hvormed publikum udtrykker sig i interviews foretaget lige efter teaterbesøget, og tilsvarende rummer de opfølgende interviews naturligt nok flere personlige refleksioner og relationer til dagligdagen end både anmeldelser og vox pops. Det vanskeliggør direkte sammenligninger mellem centrale udsagn, men kan samtidig ses som en styrke i forhold til den induktive tilgang til materialet i ønsket om at identificere gennemgående temaer på tværs af både materialeformer og publikumsgrupper. Det skal også fremhæves, at valget af (egne) studerende som informanter først og fremmest er begrundet i forestillingens målgrupper og ikke ud fra overvejende pragmatisk grunde.³

Efter en kort introduktion til forestillingen handling og iscenesættelse samt til Københavns Musikteater præsenteres publikums oplevelser af forestillingen i en form, der så vidt muligt afspejler det billede, som det samlede materiale tegner af forestillingens centrale aspekter og vægtningen af dem. Det sker under overskrifterne: Det intime rum, musikken og den komplekse dramaturgi.

Københavns Musikteater & Jeg er drømmenes labyrint

Forestillingen *Jeg er drømmenes Labyrint* er baseret på den afghansk-franske eksilforfatter Atiq Rahimis delvist selvbiografiske roman af samme navn: Den beskrives i presse materialet:

Jeg er Drømmenes Labyrint er en fortælling om den unge student Farhad, der under den sovjetiske besættelse af Afghanistan, bliver arresteret og tortureret. Han bliver reddet af en ung enke, der tager Farhad til sig. De oplever kærligheden sammen. En meget smuk og empatisk kærlighed. Imod alle odds slæber de sig gennem en labyrint af drømme og mareridt. Det ender med, at Farhad må tage beslutningen om enten at vove livet eller kapitulere og

3) For en grundlæggende diskussion af metoder inden for publikumsundersøgelser henvises til Schröder et al. (2003). For metodiske overvejelser i forbindelse med studier af teaterpublikum henvises til f.eks. Scollen (2009) og Reason (2004).



Foto: Svend Berggren.

Om iscenesættelsens intention forklarer instruktøren:

“Vi gider jo ikke høre flere skæbnesord, eller om hvor hårdt alle de andre har det (...). Så her ligger der jo også det at sige ”det bliver du sgu tvunget til”. Det er en klar beslutning: vi står ikke pænt bare og fortæller den, nej vi føler den, vi mærker og vi sanser det hele” (citeret efter Nørskov 2011).

flygte fra sit hjemland. (Pressemeddelelse KMT, august 2011)⁴

Forestillingen spillede på Københavns Musikteater, hvis eksistens kun ganske få af de adspurgte kendte til i forvejen. “Ja, men vi ville ikke have vidst, at den var der”, er flere gymnasieelever enige om, da jeg spørger, hvorvidt de kunne forestille sig at se forestillingen, hvis ikke de var kommet med skolen. Allerede her starter teateroplevelsen, som når mødet med teatret beskrives som her:

En lille oase midt i byen. Gemt væk og skjult. Stedet som kun de færreste kender. Fra mund til mund bliver der fortalt om netop dette hemmelige sted. Jeg brød koden og opdagede Københavns Musikteater en kold aften i oktober.

Med en vis selvironisk græsrodsretorik har Musikteatret da også markedsført sig med sloganet “Københavns mest oversete teater”. Overraskelsen over ikke at kende til stedets eksistens på trods af dets centrale beliggenhed i indre København med spektakulære naboer som Cafe Sommersko og Rundetårn ekspliciteres af flere (først og fremmest af de studerende, som kan formodes at have deres jævnlige gang i nærheden af teatret), og flere beskriver opdagelsen af “dette lille, intime sted” i positive vendinger. Af de få, som kendte Københavns Musikteater i forvejen, havde alle undtagen én personlige kontakter til ansatte i huset.

4) For en introduktion til forestillingens audiovisuelle udtryk se http://www.youtube.com/watch?v=rOvFgU9_E08 (besøgt oktober 2012).

”Det, at det var livelive!”

Teatret har eksisteret siden 1995 under flere forskellige navne, men med samme ambition om at præsentere nyskabende musikteater – at fungere som et “musikdramatisk væksthus” (KMT 2011). Teatret er et af ti mindre københavnske teatre, som under navnet ‘Byens levende scener’ deler betegnelsen intimteater og en kunstnerisk ambition om at give publikum “udfordrende teateroplevelser på nært hold” (www.levendescener.dk). Med den lille scene og kerneord som vækstlag, fornyelse og kreativitet anes en selvforståelse som undergrundsteater, der harmonerer fint med oplevelsen af at blive en del af en lille udvalgt skare, som det beskrives i citatet ovenfor. Tilsvarende forklarer en hyppig teatergænger valget af forestillingen på det for ham hidtil ukendte teater som et resultat af ønsket om finde “alternative forestillinger”. Det er altså ikke kun selve teaterbygningen, som er lille og intim; intimteatrets indbyggede nærhed mellem aktører og publikum er også afgørende for oplevelsen af *Jeg er drømmenes labyrint*.

Det intime rum

Det intime rum er det, der først og fremmest karakteriserer oplevelsen af forestillingen. Selve forestillingsrummet og dets iscenesættelse er afgørende for oplevelsen af mødet mellem publikum og skuespillere (McAuley 2000) og for den rumlige og mentale atmosfære (Böhme 2002). I Musikteatrets store sal med plads til 100 tilskuere fremhæves det intime, der som allerede nævnt er kendetegnende for Københavns Musikteaters genius loci (Eigtved 2003), yderligere i forestillingens iscenesættelse:

Alt i alt ventede jeg mig et klassisk teaterstykke. Men det, jeg så, da jeg kom ind, var fuldstændig anderledes. Intet var, som jeg troede. Scenen var en del af os, og vi var en del af scenen.

”Stykkets absolutte force er nærheden”, skriver en studerende, og det understreges af, at den rumlige opmærksomhed fremhæves af publikum i et omfang og med en vægt, der viser den afgørende betydning, stedet og teaterrummets design har:

Jeg går stille ind i det ukendte uden at sige en lyd. Jeg kan mærke mit hjerte banke hurtigere og hurtigere, jo længere ind jeg kommer. Stemningen af nysgerrighed, forventning og en smule nervøsitet kan tydeligt mærkes af alle i det lille og intime rum, der udgør scenen. Her stinker af en forfærdelig blanding af sved og løg. Her er mørkt. Langs siderne er der opsat stole og foran disse, små puder. Jeg sætter mig på en stol og kigger rundt.

I Musikteatrets rektangulære black box placeres publikum på stolerækker og puder på gulvet på begge langsider, og forestillingen udspiller sig som en række tableauer, der foregår forskellige steder i rummet. Det intime rum optræder som et gennemgående træk, der relateres til en gennemgående fornemmelse af intensitet og inddragelse. Det forklares dels med den fysiske nærhed, som nævnes i gentagne formuleringer som, at “man følte, at man var en del af det, fordi man var så nært på”, og dels med at man som publikum aktivt skulle orientere sig i salen”, fordi man “til tider sad midt i scenerummet, hvilket virkede meget intenst og dragende”, og andre gange faktisk måtte sidde og vende sig rundt for at finde ud af, hvor der sker noget.

Med til det intime rum hører iscenesættelsens sansemættede udtryk. Når dørene åbnes til Musikteatrets store sal er forestillingen allerede i gang, og der er lagt op til sansning fra begyndelsen, hvor “(...) fornemmelsen af, at være i et fangeskab spredt sig hurtigt over min krop.” Med patruljerende soldater, et barn med hovedet i en trøstende, tørklædeklædt kvindes



Foto: Kristian Nielsen.

De omfattende nærværs-beskrivelser fortæller, at teaterrummets intime design opleves som et virkningsfuldt alternativ, der har afgørende betydning for den samlede oplevelse.

skød og en fortvivlet ældre mand med bare tæer i det krøllede jakkesæt, akkompagneret af en melankolsk duet for klarinet og bratsch, er scenen sat fra første øjeblik, og iscenesættelsen arbejder eksplicit med en konstant og direkte påvirkning af sanserne. Ikke mindst gør inddragelsen af lugtesansen og lugten af løg, som også er et tema i historien, indtryk. Også følesansen aktiveres, og når den indledende spænding udløses i kampscener mellem Farhad og soldaterne, er det voldsomt og kropsligt i en sådan grad, at det nærmest opleves som en fysisk kraft:

Vi sidder langs væggene, støbt ind i en fremmed mands drømmeverden, trykket ned mod gulvet, blæst op mod siderne, og man finder sig selv svævende i luften i et uvant univers med krig, vold og blod, tilsat live mellemostlig munkesang og musik.

Mens langt de fleste fremhæver det intime rum som noget positivt, fortrækker enkelte "at sidde distanceret" som i "den klassiske forståelse" af teater, og polariseringen artikulerer et spændingsfelt mellem nærhed og distance, som jeg vender tilbage til. Her skal det i første omgang understreges, at den artikulerede modsætning mellem 'klassisk teater' og det, der opleves i Musikteatret er fælles for alle, uanset om de foretrækker det ene eller det andet. Og det vil sige, at det skarpe skel mellem scene og sal, der kendes fra prosceniumsteatret, tydeligvis beskrives som normen, som intims scenen forstås som et konventionsbrud med.

Musikken

En væsentlig rolle for skabelsen af det intime og stemningsmættede rum tilskrives musikken, som alle adspurgte uden undtagelse fremhæver i positive vendinger. Musikkens virkning og funktion beskrives på forskellige måder, som kan forklares som forskellige niveauer, hvorpå man kan forstå

”Det, at det var livelive!”

musikalsk betydning (Bonde 2009). For det første fremhæves musikken dramatiske karakter, og hvordan den “underbygger den dystre og desperate stemning godt”: ”Samspillet mellem (hovedpersonens) desperation, og de pivende bækkener, rumlende bas og den listende citar gør stemningen nærværende.” Her er musikken betydningsbærende for den dramatiske udvikling (en syntaktisk funktion hos Bonde), når temaer gentages og udvikles, som handlingen skrider frem, og spændingsopbygning, dynamik, dissonerende harmonik eller melankolsk melodik udpeger centrale aspekter af handlingen og forstærker oplevelsen af personernes følelsesmæssige indre. For det andet har musikken det, der hos Bonde kaldes en semantisk funktion, hvor musikken i modsætning til den forestillingsinterne, syntaktiske logik, refererer til noget, der ligger uden for forestillingen og f.eks. i kraft af eksotiske instrumentvalg og musikalske idiomer hjælper til at placere handlingen geografisk:

Når jeg lukker øjnene og bare lytter, bliver jeg grebet af en helt fantastisk stemning. Som jeg vågnede op i Bagdad og lige pludselig befandt mig på et kæmpe marked på det lokale torv, hvor der i baggrunden blev kaldt ind til bøn. Jeg bliver ramt af musikken – Jeg kan mærke musikken!

Mens formulering at blive ramt af og kunne mærke musikken har metaforisk karakter, peger den tilbage på den centrale oplevelse af også fysisk at blive påvirket af forestillingen. Således er musik også – for det tredje – et fysisk fænomen; det er svingninger, der sætter luften i bevægelse og forplanter sig i rummet, både når det kommer direkte fra instrumentet og igennem højtalere. Musikken kan simpelthen fornemmes fysisk f.eks. som nogle for øret ubehagelige frekvenser eller taktilt som f.eks. puls, der påvirker kroppen: “Der var episoder, hvor mit hjerte bankede i takt med musikken og skuespillernes råben,” skriver en. Under hele forestillingen ligger et redigeret lydspor, som integrerer livemusik med bearbejdede reallyde, og lydsporet forstærkes i højtalere i alle rummets fire hjørner. Man kan nærmest tale om et filmisk lydbillede og parallelt til filmmusikkens karakter af “unheard melodies” (Gorbman 1988) er det da også hos de fleste oplevelsen af musikken ‘som sådan’, der fremhæves. Alligevel formulerer mange det som et stort plus og flere (især gymnasieelever) som en overraskelse, at musikken er live. Det, at musikerne er fysisk tilstede, og at duoen suppleres med flere af skuespillerne undervejs, er et eksempel på musikken pragmatisk funktion, hvor det er in situ interaktionen og den sociale praksis, snarere end den klingende lyd eller det akustiske aspekt, som er betydningsfuld. I samme åndedrag skal nævnes, at det, når der nævnes konkrete eksempler på auditive momenter, ofte drejer sig om afspillede lydeffekter og indtalte monologer, som opleves som “brud på indlevelsen” og noget der “virkede fraværende i et ellers så intimt rum.”

Igen fremhæver beskrivelserne sansepåvirkningerne og de fysiske indtryk, hvilket peger på, at der er interessant viden at hente ved at fokusere på en fænomenologisk funderet analyse af forestillingens performative udtryk fremfor (alene) på forestillingens narrative logik.

Den komplekse dramaturgi

Det betyder dog ikke, at dramaturgiens rolle er udspillet. Forestillingens intime og dunkle atmosfære skabes ikke alene af den rumlige og lydige iscenesættelse, men også i gestaltningen af fortællingens mentale rum. Handlingen er i sig selv en barsk historie om meningsløs magtudøvelse, uheldig kærlighed og en flygtnings tabte identitet. Og historiens drømmende og usammenhængende karakter understreges af de dramaturgiske greb: Det ene er fortællingens brud på hændelsesforløbets kronologi. Historien fortælles ved brug af flashbacks og gentagelser, hvor fortællerstemmens ældre jeg ser tilbage på enkeltstående episoder fra fortiden, som de genopleves i erindringen.

Kernen i handlingen udspiller sig to gange, første gang uden forhistorien, så alt virker abstrakt og usammenhængende. Som publikum sidder du og prøver at finde sammenhængen. Du forstår ikke helt det fremmede univers, eller hvad det egentlig er der sker. Først til sidst falder alle prikkerne på plads.

Først langsomt træder sammenhængen frem, og dramaturgien understreger på den måde historiens drømmende karakter. I den dramatiske bearbejdning af romanforlægget tilføjes yderligere et dramaturgiske greb: Fortællerstemmen splittes i to:

Fortælleren i forestillingen agerer en blanding af Farhads sjæl og spøgelse. Han guider publikum, gennem monologer, men også aktiv deltaget i forestillingens forløb, til at opnå en erkendelse af det virvar af følelser, der udspilles i Farhads sind.

Fortællerfigurens “poetisk fabulerende recitationer,” som bærer fortællingens narrative sammenhæng, står i skarp kontrast til de intense episoder med slåskamp, blod og stegte løg, som beskrives ovenfor. “Det er meget som at læse en bog,” er et umiddelbart indtryk, og at forestillingen stiller krav til publikum om fortolkning formuleres ganske klart af en studerende: “Historien som blev fortalt var forholdsvis simpel, men blev præsenteret indviklet og tvang fortolkeren til at aktivere intelligensen.” Ligesom flashback forsinker forståelsen, slører sammenblandingen af de to figurer de kausale sammenhænge: Der er to udgaver af Farhad på scenen samtidig, og på afgørende steder i handlingen overtager den ældre endda den yngres plads. Den manglende logisk-narrative sammenhæng, som dette dramaturgiske greb udvirker, er afgørende for oplevelsen. Enten illustrerer forholdet mellem de to “forestillingens kerne (...) Her bliver det på fortrinligste vis muligt at observere krop og sjæl som to uafhængige størrelser.” Eller engagementet går ganske simpelt “tabt i en usammenhængende og uforståelig historie” – to yderpunkter af oplevelsen af sammenhængen mellem dramaturgi og scenografi.

Mellem nærvær og distance

Beskrivelsen af den positivt overraskende oplevelse af nærvær og intimitet er gennemgående for materialet. Alligevel aktualiserer både scene/sal-organiseringen og den sanselige iscenesættelse en spænding mellem nærvær og distance.

Der sad man så og var vidne til de barske hændelser på scenen, men samtidig blev man hele tiden gjort opmærksom på, at det jo bare er noget vi leger, for lige overfor sad dele af publikum og skilte sig ud fra de virkelighedstro rammer, der ellers var bygget op.

Det, der først og fremmest forstyrrer, er opmærksomheden på det øvrige publikum, hvis tilstedeværelse, gestik og mimik i kraft af de scenografiske valg bliver en del af kulissen: “Jeg ved ikke hvorfor, men jeg begyndte at tælle mænd,” siger en af de mere erfarne teatergængere. Andres “latteranfald, hosteanfald, hvisken og irriterende lyde” kommenteres, og sådanne auditive forstyrrelser kobles i flere tilfælde til en visuel opmærksomhed på publikums bevægelser. Samtidig understreger en kommentar som “Jeg kan se at mange sidder dårligt og skifter stilling hele tiden – dette fjerner vist ikke kun min opmærksomhed fra scenen,” hvordan bevidstheden om publikum giver også en konstant påmindelse om ens egen eksponerede placering. Den eksemplificeres f.eks. ved et vist kildrende ubehag ved bogstaveligt talt at sidde i rampelyset, ligesom det, at skulle gå over scenen i tilfælde af at måtte forlade salen, momentvis overskygger det, der sker på scenen.

Opmærksomhed på det øvrige publikum og dets betydning fremhæves også i andre

publikumsundersøgelser, bl.a. hos Reason (2004), hvis informanter taler om det øvrige publikum som én gruppe, et indforstået ‘de’, som ikke inkluderer informanterne selv. Dobson og Pitts nuancerer denne pointe, idet de konkluderer, at der hos førstegangspublikummet ofte findes en oplevelse af, at de øvrige og erfarne koncertgængere lyttede dybere og bedre, hvilket betød, at førstegangsbesøgende blev mere opmærksomme på – og ofte kritiske overfor – deres eget koncentrationsniveau (2011, s. 365). I modsætning hertil er det bemærkelsesværdigt, at ingen i nærværende undersøgelse i beskrivelserne positionerer sig selv som udenforstående eller som ‘uerfarent publikum’, heller ikke i de tilfælde, hvor en manglende erfaring med teater fremhæves. Tværtimod ligger der i irritationen over ukoncentreret opførsel fra andre blandt publikum en tendens til at se andre som de ‘uerfarne’. I forhold til et enkelt aspekt formuleres indirekte et ‘vi’ og ‘dem’, hvor ganske mange unge, herunder først og fremmest gymnasieelever, er klare i deres holdning til at sidde på gulvet: “Vi gider ikke sidde på puder!”. Dermed formuleres antydningssvist oplevelsen af, at det netop er fordi, de er unge, at teatret mener, at de kan nøjes med puder. Også hos det ældre publikum forbindes puderne delvist med ungdom, nemlig når det af flere fremhæves at puderne er noget, man heldigvis stadig er ung nok til.

Ikke mindst i forhold til det, der sker på scenen, medfører den store opmærksom på rummets indretning en konstant påmindelse om ens egen rolle som tilskuer. Dels i kraft af nærheden: “Det skete knap en meter fra mig, hvilket i dén grad overtrådte min intimsfære og tilføjede stykket et skræmmende og livagtigt element.” Dels fordi de spredte tableaux brud på centralperspektivet gør, at publikum bliver opmærksomme på deres egen placering i salen, hvor nærvær ét sted nødvendigvis betyder distance et andet: “jeg ville ønske at jeg havde fået en anden plads,” udbryder én, mens en anden fremhæver, at den rumlige organisering indebærer en risiko for, at “et øjeblik uopmærksomhed bliver til en tabt kontekst.” Så mens alle blandt publikum så at sige kan sidde “på første række”, omtaler mange også oplevelsen af afstand. Det skyldes bl.a., at grænsen mellem scene og sal, mellem aktører og publikum opretholdes stykket igennem. Uagtet den fysiske nærhed tager skuespillerne ikke notits af publikum og fastholder dermed publikum i rollen som betragtere. Kun i publikums bevægelse over scenen på vej mod publikumspadserne og med fortællerens indledende og momentane øjenkontakt med enkelte tilskuere overskrides den grænse mellem scene og sal, som det intime rum delvist ophæver. Publikum forbliver tæt på, men dog uden for rækkevidde – “på udskiftningsbænken hele kampen” beskrives det metaforisk, og for nogle opbygger denne placering en forventning, der ikke indfries, en oplevelse af, at “publikums fysiske nærvær ikke bliver udnyttet.” Her medfører det intime og fysiske nærværende hos nogle en forventning om en mulighed for egentlig interaktion med det, der sker på scenen, mens iscenesættelsen omvendt ganske tydeligt fastholder den skarpe opdeling mellem publikum og scenen, så ikke engang lyskeglen fra den søgende lommelygte rammer publikum i mørket.

Både i de korte interviews og i anmeldelserne sammenlignes med film og tv, og det fremhæves, hvordan det at være så tæt på skuespillerne og mærke deres vrede, sorg og glæde “rammer hårdere på følelserne,” end når det foregår på en skærm. Flere beskriver, hvordan forestillingens centrale tematik i kraft af iscenesættelsen forplanter sig i kroppen som følelsen af at være fanget, så “man kan sige, at dette teaterstykke i allerhøjeste grad har det, som mange biografer nu til dags stræber efter, nemlig den fulde ‘3D’-oplevelse”. Her formuleres en klassisk opfattelse af *live* som det teknologisk umedierede. Mens sådanne formuleringer om sammenhængen mellem oplevet liveness og muligheden for indlevelse kan have tendens til at være floskuløse (Schröder 2003, Reason 2004), knyttes de her tydeligt sammen med ganske konkrete oplevelser af fysisk nærhed, hvorfor der er tale om mere end blot gentagelser af præformulerede common sense-opfattelser af, hvad teater er

for en størrelse. Eller som én af de unge valgte at formulere det – i mangel af bedre: “Det, at det var livelige, synes jeg, gør noget helt andet!”

Forståelse

Mens der i beskrivelsen af det intime rum, den fysiske og til tider klaustrofobiske atmosfære og musikken er generel enighed om, at der er tale om en overbevisende og fængslende scenografi, er der stor forskel i vurderingerne af stykket som helhed. Det skyldes i høj grad dramaturgien, som af nogle kritiseres for at være “obskur”, “forvirrende” og “usammenhængende”, mens de samme tillægsord for andre bliver betydningsbærende for den samlede oplevelsen af en både fysisk og mental labyrintisk tilstand, som forestillingens titel henviser til:

Forestillingen kører videre i sit eget obskure spor og håber på, at publikum kan følge med. Efterhånden som forestillingen skrider frem, indfinder der sig dog en herlig forløsning. Pludselig er der mening bag forvirringen! For Jeg er drømmenes labyrint er ikke bare en historie om en flygtning fra Mellemøsten. Det er en oplevelse af, hvordan sjæl og livsglæde frarives ens egentlige krop. For publikums forvirring og hele den obskure atmosfære er kun et lille skridt inde i Farhads verden, kun en brøkdel af hans følelser.

Når der ikke opleves sammenhæng mellem dramaturgi, iscenesættelse og fortælling forbliver alle “gode ambitioner” ligegyldige:

Jeg (opnår) aldrig at blive opslugt af historien. Heldigvis er der en masse smuk scenografi, som jeg kan hvile mit blik på og fascineres af, men hvor er det ærgerligt, når det er historien, jeg er kommet for at opleve (... Det) strider imod forestillingens oprindelige hensigter, som ifølge velkomsthæftet er at ‘sætte fokus på baggrundshistorien hos de mennesker, der færdes i blandt os i dag’. Jeg savner at føle den smerte og de tanker, som så smukt bliver beskrevet i Atiq Rahimis roman og forstår ikke, hvorfor Suad Demirovic, som spiller Farhad i hans kropslige legeme, ikke har fået tildelt rollen alene. Demirovic er en fortrinlig skuespiller og kan desuden, grundet sin personlige baggrund, bidrage til et meget mere autentisk billede af historiens forhold.

De to citater præsenterer ikke alene yderpunkter i vurderingen, men de repræsenterer også to grundlæggende forskellige kriterier som baggrund for vurderingen: Enten en emotionel og kognitiv bearbejdning af sansendtryk eller en begrebsliggørelse og narrativisering (Janzen og Vetner 2007). På den ene side fremhæves det at være tilstede her-og-nu, som det afgørende – det er alene i situationen, i forestillingens samlede æstetiske udtryk, at forløsningen indfinder sig. Og hvis den udebliver, er der en tendens til at forklare den manglende forløsning som en fejl ved forestillingen, hvis manuskript f.eks. var “for tyndt”, “skuespillerne for utroværdige” eller “opsætningen mangelfuld.”

På den anden side formuleres netop viden som nødvendigt (jf. Dobson og Pitts 2011), enten som i den ovenfor nævnte (negative) vurdering af forestilling i forhold til det litterære forlæg og programtekstens etablerede forventning, eller udtrykt som en formodning om, at et bedre forhåndskendskab vil forbedre oplevelsen. Ønsket om at forstå fremhæves som afgørende for oplevelsen – et forhold som genfindes i Dobson og Pitts undersøgelse af førstegangsbesøgende til klassiske koncerter. Her antydes det, at dette ønske er langt mere fremherskende hos netop det uerfarne publikum og måske endda står i kontrast til det mere erfarne publikums oplevelse

”Det, at det var livelive!”

af koncerten som en lejlighed til at lade tankerne vandre (ibid, s. 371). Samtidig opretholder det tekststunge manuskript og den komplicerede dramaturgi forestillingen om teater som noget, som er svært at forstå, og som forudsætter forudgående kendskab for en optimal forståelse: “Hvis vi ikke havde læst de der uddrag, ville jeg have været sygt lost!”. For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at der for langt de fleste er tale om en blandet oplevelse, som placerer sig på et kontinuum mellem disse to yderpunkter.

Troværdighed: Realisme eller autenticitet?

Ligesom det intime rum skabte et dilemma mellem nærhed og distance kan man sige, at kontrasten mellem den forståelsesmæssige, mentale forvirring, som forestillingens komplekse dramaturgi skaber, og de umiddelbare og kropslige indtryk, som musikken og det intime rum fremkalder, fremstår som et dilemma mellem virkelighed og fiktion. Forholdet mellem virkelighed og fiktion anlås allerede i programtekstens referencer til aktuelle politiske hændelser og til en af skuespillernes personlige flygtningehistorie. Selvom forestillingens narrativ er fiktivt, er det en pointe, at både forlægget og iscenesættelse refererer til en reel verden, hvor mennesker beviseligt bliver udsat for tilsvarende hændelser.

Flere fremhæver, at der er tale om en “personlig fortælling”, og hvordan den personlige baggrund bidrager til “et autentisk billede af historiens forhold”. På samme måde som ord som ægte, nærværende, intense, intimt, livagtige og præcise går spørgsmålet om troværdighed som en rød tråd gennem mit empiriske materiale. Som de to citater peger på er der ikke enighed om, hvad der karakteriserer det autentiske. Autenticitets-forestillingen er tæt knyttet til det æstetiske og fænomenologiske (Dehs 2012), og derfor synes det anvendeligt for beskrivelsen af kerneoplevelser på trods af dets indholdsmæssige uklarhed: det handler “ikke om vores måde at bedømme kunst på, men mest om vores måde at forstå den på” (ibid, s. 11). Radbourne fremhæver autenticitet som en central indikator for oplevet kvalitet, der grundlæggende omhandler oplevelsen af, at noget er sandt, og hun skelner mellem to former for autenticitet (Radbourne 2010, s. 3): For det første opførelsens tekniske standard og troværdighed i forhold til f.eks. det tekstlige forlæg og for det andet publikums følelsesmæssige oplevelse af forestillingens troværdighed i udtrykket og validering af publikums egne følelser. Der er ikke nødvendigvis sammenfald mellem denne sidste form for ‘æstetisk autenticitet’ og den førstes fokus på noget ‘oprindeligt’ eller ‘ægte’ (Dehs 2012, s. 16). Uden at gå ind i en længere begrebsafklaring skal det her blot understreges, at autenticitet ikke er en essens i værket, men en værdi, som tilskrives igennem oplevelsen, og som derfor siger mere om den, der ‘autentificerer’ end det, der ‘autentificeres’ (Moore 2002).⁵

Der er flere eksempler på betydningen af den tekniske realisering af instruktørens valg som omdrejningspunkt for oplevet autenticitet. Den kurdiske sanger, Massoud, fremhæves dels for sin sang og dels for sin personlige historie, som tilfører et konkret stykke virkelighed. Dette gælder også i citatet ovenfor, at autenticiteten kan sikres gennem en tydelig relation mellem historiens geografiske kontekst og skuespillernes udseende og (formodede) baggrund eller i fremhævelsen af, at der faktisk laves mad på scenen. Her opleves det virkelige som autentisk: Løgene og stegeosen er ægte, ligesom skuespillernes etniske baggrund afspejler den rolle, de spiller i stykket – selvom det er skuespil, er det ikke bare noget, vi leger. Tilsvarende med musikken, hvor netop de indspillede reallyde oplevedes som et brud med forestillingens akustiske musikalske univers. Den tekniske

5) Som Dehs (2012) understreger, gælder det for alle fænomener, som vi kan forklare som sociale konstruktioner, at de alligevel har konkret betydning i verden. Autenticitetsbegrebet rummer ifølge ham netop den erfarede virkeligheds sanselige kvaliteter.

standard behøver ikke at være realistisk for at opnå denne virkelighedstro effekt, så længe de iscenesættelsesmæssige valg, der er truffet, skaber en overbevisende ramme for handlingen, eksempelvis i form af de "sparsomme, men virkningsfulde kulisser," som ikke er realistiske, men som symboliserer det enkle og hårde liv, og som i samspil med de øvrige æstetiske virkemidler skaber et "autentisk univers."

Det er tydeligvis udnyttelsen af det sansemættede og intime rum, som skaber en troværdig stemning. Heroverfor står den komplicerede dramaturgi, hvis dobbelte fortællerrolle netop bryder med fortællingens potentielle realisme, som scenografien på sin side fremhæver, når "to på alle måder forskellige mænd spiller den samme person på samme tid og sted." Omvendt er det ikke nødvendigvis sådan, at ekspressive og symbolske momenter er uforenelige med det virkelighedstro. Et godt eksempel er da Farhads bror danser en "spøgelsesdans," som afføder en dom over forestillingen som "ugennemført og utroværdig". Ikke fordi dansescenens metaforiske karakter opleves som et brud på virkeligheds-kontrakten, men fordi publikum i løbet af dansen

får frit udsyn til hans 'Björn Borg' underbukser. Det er for mig meget usandsynligt, at en fattig og undertrykt mand fra Mellemøsten har undertøj til flere hundrede kroner.

Hos andre opleves den dobbelte fortællerstemme som "forestillingens kerne", og her er det realiseringen af en abstrakt idé, som vurderes som troværdig. Det skyldes i høj grad den fysiske nærhed, der som allerede beskrevet har potentiale til at overskride intimsfæren. Det autentiske i form af troværdighed i det følelsesmæssige udtryk og en validering af publikums egne følelser kommer her klart til udtryk i beskrivelser af, hvordan forestillingen "går ind under huden", ikke kun som den fysiske iscenesættelse, men i kraft af skuespillernes "energi og unikke udtryk", deres 'nærvær', af musikken, der kan mærkes og atmosfæren, hvis melankoli er "altomfavnende, altomslugende," og som kan afføde mærkbare følelsesmæssige reaktioner hos publikum.

I det øjeblik det intime og nærværende mister sin naturlighed, taber det også sin autenticitet, eller som det mere kritisk formuleres: "Man mærker en enorm insisteren på at ville inddrage publikum i Farhads smerter og fastholdelse i drømmens labyrint. Og det måske i for høj grad". Udtryksviljen er stor, men det kan opleves som om, "forestillingen skriver ofte med lidt for store bogstaver, hvor vi sagtens kan læse det med småt." Der anes her – som i eksemplet med siddepuderne – en afstandtagen til elementer, der kan tolkes som særligt målrettet unge eller et teater-uerfarent publikum, og det formuleres 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".⁶ Spørgsmålet om identifikation, som berøres her, er så godt som ikke fremtrædende i materialet, men de få eksisterende kommentarer peger på, at det er et område, som er interessant at undersøge systematisk, bl.a. i forhold til målgruppetænkning som æstetisk strategi.

Konkluderende bemærkninger om teatrets liveness

Som det fremgår af ovenstående tillægges det intime rum og de mange sanselige påvirkninger en afgørende rolle i de mange beskrivelser af publikums oplevelser. Det er tydeligt, at intimteatrets

6) Vurderingen af denne scene deler i øvrigt – ligesom stykkets anden dansescene, den tidligere nævnte spøgelsesdans – publikums markant i to både i forhold til dens funktion i handlingen, kvaliteten af den synkron koreografi og dens skarpe kontrast til forestillingens samlede udtryk.

mulighed for nærværs-oplevelser opleves som et virkningsfuldt alternativ til prosceniumsteatrets fjerde væg, som på sin side repræsenterer hvad der opfattes som ’traditionelt’ teater. I sin undersøgelse af et ungt publikums oplevelse af “liveness” (Reason 2004) præsenterer Reason en nuancering af teateroplevelsens grundlæggende live-karakteristikum, nemlig en skelen mellem liveness – som henviser til samtidighed i konsumtion og produktion og presentness, som fremhæver betydningen af at være kollektivt tilstede jf. teatret som et kollektivt mødested. Reasons intention er empirisk at forfølge en teoretisk diskussion og kritik af liveness-betegnelsen, og hans konklusion underbygger Philip Auslanders (1999) hovedpointe om, at centrale aspekter af oplevelsen af liveness ikke er enestående for live-performances, men snarere skal forklares som oplevelsen af presentness, som i lige så høj grad kan være en del af oplevelsen af ikke-live former for performance, som f.eks. en tur i biografen (Reason 2004).

Heroverfor står nærværende undersøgelse af *Jeg er drømmenes labyrint*, hvor det omvendte synes at være tilfældet: Det er netop i det konkrete fysiske her-og-nu-møde mellem skuespillere og publikum, at det særlige ved denne forestilling opstår. Omvendt er der ikke én, der fremhæver det kollektive møde eller oplevelsen af presentness som noget, der har betydning for oplevelsen. Stykket kunne ellers godt lægge op til en oplevelse af publikum som en gruppe af kollektivt passive vidner til handlingen, der udspiller sig, men det omtales i hvert fald ikke i mit materiale. Kun i beskrivelsen af Københavns Musikteater som en oase antydes en oplevelse af publikum som en fælles enhed, derudover er det som nævnt tværtimod overvejende i negative vendinger, at det øvrige publikum får opmærksomhed. Denne markante forskel på denne undersøgelse i sammenligning med Reasons skyldes givetvis karakteren af de to forestillinger som ligger til grund for de respektive undersøgelser, men det er svært at vide, da informanternes udsagn hos Reason kun i meget begrænset omfang relateres til den valgte forestillings indhold og kontekst. Det betyder ikke, at Reason tager fejl, men undersøgelseernes modstridende resultater er et vægtigt argument for at nødvendigheden af at fastholde det æstetiske objekt som omdrejningspunkt for analysen af publikums oplevelser.

Det skal tilføjes, at Reason præsenterer detaljerede og relevante metodiske overvejelser om bl.a. valg af informanter og forholdet mellem oplevelse og sprog, som er fraværende i nærværende artikel.⁷ Kritikken af hans undersøgelse er derfor samtidig en påpegning af, at ikke alle forskellige komponenter kan afdækkes samtidigt i udviklingen af et nyt tværfagligt felt, og at det derfor i forbindelse med studier som disse kan være nødvendigt at tøjle sin intellektuelle utålmodighed (Clarke 2009). Således indskrives nærværende artikel sig i et stadigt større korpus af undersøgelser, som tilsammen og med tiden vil skærpe det metodiske værktøj til at undersøge publikums oplevelser og udfordre etablerede forestillinger om, hvad denne viden kan bruges til.

Slutteligt skal det nævnes, at flere interviewede uopfordret kommenterede glæden ved at få lejlighed til at tale om deres oplevelse og dermed understøtter, hvad eksisterende studier peger på (f.eks. Radbourne 2010, Lindelof under udg.), nemlig at en systematisering af publikums mulighed for at bearbejde oplevelsen i sig selv har potentiale til at optimere den. Det viser også, at mens det at tale om publikums oplevelse løsebet fra publikums hverdags erfaringer giver indsigt i, hvad der opleves i salen, er en sådan undersøgelse samtidig med til at cementere forestillingen om publikumsudvikling som et teaterinternt og performance-fagligt anliggende frem for som et bredere socio-kulturelt spørgsmål om, hvordan teatret kan etablere fornyende relationer med publikum, som kan give publikum øget medejerskab og -indflydelse på teatrets praksis. Begge dele

7) Det er oplagt, at omstændighederne omkring teaterbesøget – hvem tager initiativet og hvem følges man med – har betydning for forventningerne til oplevelsens sociale karakter, og i den forbindelse skal det blot bemærkes, at også Reason inviterer egne studerende i teatret som informanter.

er nødvendig viden for, at teaterpraktikere og analytikere kan "reflektere over, hvilken funktion teatret skal have fremover, og ud fra hvilke værdikriterier samfundet skal støtte og investere i det" (Kulturministeriet 2010, s. 7), for som nærværende undersøgelse viser, tilbyder den samme kollektive sammenhæng mange grader af æstetisk oplevelse.

Anja Mølle Lindelof

Adjunkt i performance-design på RUC ved Institut for kommunikation, virksomhed og informationsteknologier. Deltager i det to-årige Interreg-projekt Teaterdialog Øresund (www.teaterdialog.eu), der inkluderer forestillingen Jeg er drømmenes labyrint. Har tidligere skrevet om audiovisuelle formidlingsformer i ph.d.-afhandlingen "Rockens rulletekster" om DR TV's musikformidling (2007). Har senest videreudviklet Richard Schechners begreb om "dispersing" til et redskab, der kan motivere publikums refleksion over performative begivenheder (under udg.). Anmelder desuden bøger om tvs audiovisuelle udtryksformer.

Litteratur

- Abercrombie, Nicholas & Brian Longhurst, 1998. Changing audiences; changing Paradigm of Research. I: *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage Publications.
- Auslander, Philip, 1999. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.
- Baym, Nancy, 2010. *Personal connections in the digital age*. Cambridge: Polity Press.
- Bonde, Lars Ole, 2009. *Musik og menneske*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Böhme, Gernot, 2002. The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation. I: Mikael Hård, Andreas Lösch & Dirk Cerdicchio (red). *Transforming Spaces*. Technische Universität Darmstadt. (Online-publikation).
- Clarke, Eric, 2009. Boundaries, Expectations and Empirical Research: A Commentary on Judith Becker's 'Crossing Boundaries'. I: *Empirical Musicology Review*, Vol. 4, No. 2.
- Dehs, Jørgen, 2012. *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Vandkunsten.
- Dobson, Melissa & Stephanie E. Pitts, 2011. Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Member's Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance. I: *Ethnomusicology Forum*, 20:3.
- Eigtved, Michael, 2003. *Forestillinger*. København: Rosinante.
- Eigtved, Michael, 2007. *Forestillingsanalyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Fischer-Lichte, Erica, 2008. *The transformative power of performance*. Routledge.
- Frith, Simon, 1996. *Performing Rites*. New York: Harvard University Press.
- Hansen, Louise Ejgod, 2011. *Hvad er publikumsudvikling? Rapport nr. 1 fra Scenekunstnetværket*. Region Midtjylland.
- Jantzen, Christian og Mikael Vetner, 2007. Oplevelsens psykologiske struktur. I: Jon Sundbo og Jørgen Ole Bærenholdt (red.). *Oplevelsesøkonomi: Produktion, Forbrug og Kultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jalving, Camilla, 2011. *Fra værk til handling*. København: Museum Tusulanum.

”Det, at det var livelive!”

- Lindelof, Anja Mølle (under udgivelse). Dispersing – a physical place and a discursive space. I: Erik Kristiansen (red.). *Engaging Spaces: Sites of Performance, Interaction, and Reflection*. København: Museum Tusulanum.
- McAuley, Gay, 2000. *Space in Performance – Making Meaning In The Theatre*. The University of Michigan Press.
- Kawashima, N., 2000. *Beyond the Division of Attenders vs. Non-Attenders: A Study into Audience Development in Policy and Practice*. University of Warwick, Coventry: Centre for Cultural Policy Studies.
- Kulturarvsstyrelsen, 2012. *Unge museumsbrug*. Udarbejdet af DAMVAD og Center for Museologi, Aarhus Universitet.
- Kulturministeriet, 2010. *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. (Hentet på www.kulturministeriet.dk, 13. januar 2012).
- Moore, Allan, 2002. Authenticity as authentication. I: *Popular Music*. Volume 21/2. Cambridge University Press.
- Nørskov, Anne Mette, 2012. *Rum for deltagelse. Om det iscenesatte møde i teater- og performancekunsten*. Upubliceret specialeafhandling, performance-design, RUC.
- Nørskov, Anne Mette, 2011. Interview med instruktør Mikala Bjarnov Lage, september 2011, upubliceret.
- O’Callaghan, Casey, 2008. Seeing What You Hear: Cross-Modal Illusions and Perception. I: *Philosophical Issues*. 18(1).
- Phillips, Louise J., 2011. Med forskel som forandringskraft: en introduktion til dialogisk kommunikationsteori. I: Pernille Almlund & Nina Blom Andersen (red.). *Fra Metateori til Kommunikation*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Radbourne, Jennifer; Katya Johanson & Hilary Glow, 2010. Empowering Audiences to Measure Quality. I: *Particip@tions*. Vol. 7/2.
- Reason, Matthew, 2004. Theatre Audiences and Perceptions of ‘Liveness’ in Performance. I: *Particip@tions*. Vol. 1/2.
- Sauter, Willmar, 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press.
- Scollen, 2009. Talking Theatre is More Than a Test Drive: Two Audience Development Methods Under Review. I: *International Journal of Arts Management*. 12:1.
- Schrøder, Kim; Kristen Drotner; Stephen Kline and Catherine Murray, 2003. *Researching Audiences*. London: Arnold.