

Publik i perspektiv



PUBLIK I PERSPEKTIV

Teaterarbete i Öresundsregionen

REDAKTÖRER

MALENA FORSARE & ANJA MØLLE LINDELOF

Utgiven i samarbete med

*Centrum för Danmarksstudier
vid Lunds universitet*

Malmö högskola

Roskilde Universitet

MAKADAM FÖRLAG

2013

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

CENTRUM FÖR DANMARKSSTUDIER 29
SERIEREDAKTÖR HANNE SANDERS

Bidrag har erhållits från

Europeiska regionala utvecklingsfonden, Interreg IV A Öresund
Københavns Musikteater
Malmö högskola
Malmö Stadsteater
Roskilde Universitet
Teater Får302

*Kopiering eller annat mångfaldigande
kräver förlagets särskilda tillstånd.*

© 2013 Centrum för Danmarksstudier, Makadam förlag och respektive författare

För copyright rörande samtliga bilder, se bildförteckning s. 170

Tryck Bulls Graphics, Halmstad 2013

ISBN 978-91-7061-129-2

ISSN 1651-775X

INNEHÅLL

FORORD 7

Thomas Hylland Eriksen

INTRODUKTION 11

Malena Forsare & Anja Mølle Lindelof

ÖRESUNDSREGIONEN SOM SKÅDESPEL 19

Orvar Löfgren

MEDANSVAR OCH MISSNÖJE 33

Om publikens roll i samtida scenkonst

Rikard Loman

FRA PUBLIKUMSUDVIKLING TIL TEATERUDVIKLING 53

Kathrine Winkelhorn

TEATERNS BEGÄRSMASKIN 73

Malena Forsare

STRÆBEN EFTER DIALOG 95

Teater og unge i Øresundsregionen

Anja Mølle Lindelof & Ulrika Sjöberg

BAKOM KULISSERNA 115

Lärdomar av ett marknadsföringssamarbete

Ulrika Sjöberg

TEATERSAMTALER 137

Publikumsudvikling gennem dialog

Anja Mølle Lindelof & Louise Ejgod Hansen

EFTERORD 159

Thomas Tufte

Om författarna 167

Bildförteckning 170

Om Centrum för Danmarksstudier 172

FORORD

Thomas Hylland Eriksen

I en uforglemmelig scene fra tv-serien »Riget« står den autoritære svenske overlegen Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård) i vannkanten på Amager og skuer utover til sitt fedreland. Han fører en heftig samtale med seg selv der han sammenligner det gjørmete, flate, usle lille landet hvor han har sin arbeidsplass, med sitt robuste og ikke minst romslige hjemland, som er fundert *på granit*. Avstanden over sundet er jo ikke lenger enn at man lett kan se over til den andre siden, og sammenligningen er ikke til å unngå. Geografisk inngår Skåne og Sjælland i det samme landskapet, men de har fristet tilværelsen rygg mot rygg lenge nok til at den mentale avstanden tidvis kan være betydelig. Når et komfortabelt flertall av den skånske befolkningen stemte ja til EU i 1994, skyldtes det ifølge mine lokale hjemmelmenn ikke at de elsket Brussel, men at de hatet Stockholm. Likeledes ble det sagt, noen år senere, at den skånske entusiasmen for broen ikke var et resultat av kjærlighet til København, men glede over å kunne vende ryggen til Stockholm.

I direkte kontakt med dansker blir skåningene imidlertid raskt minnet på at de er svenske. Landene har mye felles, men nok som skiller til at enhver kommunikasjon blir en øvelse i interkulturalitet. Denne boken, som tar utgangspunkt i et teatersamarbeid over broen, viser i så måte med all ønskelig tydelighet at Freud var inne på noe vesentlig da han snakket om 'de små forskjellers narsissisme'.

Teateret egner seg særdeles godt til å utforske det interkulturelle rommet mellom det danske og det svenske: Det er et av den moderne tids store rituelle arenaer, men uten en felles, entydig dramaturgi (eller for den saks skyld liturgi). Det kan kort sagt fylles med mange typer innhold, og et stykke dramatik kan tolkes på forskjellige måter. Samarbeidet som beskrives i denne boken, har både en konkret, teknisk og logistisk

side, en kulturell side og en viktig sosial dimensjon ettersom en vesentlig del av eksperimentet dreier seg om å undersøke i hvilken grad et fellesnordisk stykke er i stand til å kommunisere med publikum på begge sider av Øresund.

'De små forskjellene' kan være reelle, og viktige, nok. En klassiker i svensk-danske kulturstudier er etnologen Anders Linde-Laursens beskrivelse i *Det nationales natur* (1995) av oppvasken i henholdsvis Danmark og Sverige. Som ung dansk student i Sverige ville han tilby seg å hjelpe til med oppvasken etter en fest, og gikk i gang, helt til vertskapet kom busende inn på kjøkkenet og brutalt avbrøt ham. Linde-Laursen hadde nemlig vasket opp på dansk måte, uten å skylle av såpeskummet da han var ferdig. Denne unnlåtelsen var, for hans svenske venner, ikke bare uttrykk for en interessant kulturforskjell. Det var *feil*.

I forbindelse med teatersamarbeidet blir forskjellene mellom det danske og det svenske tematisert på flere måter. Et (dansk) utkast til en reklameplakat må forkastes fordi den fremstiller kvinner på en måte som ikke ville være akseptabel i Sverige. En kort reklamefilm om København avstedkommer reaksjoner fordi den sveiper innom Christiania og prostitusjonsmiljøet på Vesterbro. Klisjémessige ideer om svensker som politisk korrekte byråkrater svirrer i luften. På flere plan skaper teatersamarbeidet et komprimert kulturmøte der forskjellene kanskje på noen områder er større enn aktørene i utgangspunktet var forberedt på – kjønn og nasjonalitet blir ustanselig tatt opp – mens andre typer distinksjoner, som rase og klasse, ikke tematiseres. Faktum er jo, som en av bidragsyterne påpeker, at teaterpublikum for en stor del består av hvite middelklassemenn.

Et av globaliseringens paradokser er at naboer nå står hverandre fjernere enn de gjorde for en generasjon eller to siden. Det er dokumentert at dansker, svensker og nordmenn forstår hverandre stadig dårligere. Engelskspråklig populærkultur er nå totalt dominerende, og skandinaver reiser heller på ferie til Thailand enn til nabolandet. For en liten generasjon siden sendte de tre statlige tv-kanalene underholdningsprogrammet »Kontrapunkt«; ikke bare snakket de danske, svenske og norske deltagerne sitt eget språk, men programmet ble i alle år ledet av Sten Broman med sin ureformerte skånske dialekt. Vi som var barn den gangen, hadde få problemer med å henge med. Ingen hadde jo fortalt oss at de rare dialektene var Helt Fremmede Språk.

Et tilbakevendende problem i teateroppsetningene som beskrives her, er nettopp språkforståelsen. Riktignok kan publikum følge med i dialogen på en app eller skjerm, men lite er mer fremmedgjørende enn å følge med på et teaterstykk der man ikke skjønner hva som blir sagt. Dette er kanskje den viktigste lærdommen fra teatersamarbeidet: Hvis øresundingene bare venner seg til hverandres dialekter, faller nesten alt annet på plass av seg selv. Til dette trengs flere broer enn den fysiske.



Interiör från Københavns Musikteater.



*Ur föreställningen Jeg er drømmenes labyrint på Københavns Musikteater.
I bild: Lila Nobel Mehabil.*

INTRODUKTION

Malena Forsare & Anja Mølle Lindelof

Det står ett tält i en park. Det är en välvuxen skapelse, med dubbla dukar för att stänga ute allt ljus. Ur ett helikopterperspektiv liknar tältet en glänsande svamp i det frodiga sensommargraset. I själva verket är detta platsen för en teaterproduktion i storformat: ett samarbete som länkat samman en rad teatrar i Norden under loppet av flera år. Särskilt mycket fantasi behövs inte för att ana att ett tvärnordiskt teaterprojekt av den här dimensionen inte är lika fridfullt som den resta rödvita tältkroppen, tvärtom – föreställningen *Bastard* är kantad av prövningar. Som till exempel den ostyriga jakten på lämplig dramatiker. Som till exempel frågan om hur repetitionerna skulle gå till när ett manus från Hollywood anlände i embryo-form och med kort tid till urpremiären i Reykjavik i maj 2012. Med dessa praktiska förutsättningar har också teaternas marknadsavdelningar satts på hårda prov.

Om *Bastard* var en teaterhändelse med extrem disposition är utmaningar av ovan nämnda slag ändå inte unika. Frågan om hur en ännu inte färdig föreställning ska marknadsföras och därmed konstrueras i sitt första möte med omvärlden, är snarare att betrakta som en central uppgift för en teaterscen av idag. För vad signalerar egentligen en pjästitel? Vilka kanaler ska teatern använda för att nå ut? Hur påverkas teaterns kommunikation i förlängningen av publikens upplevelser och pressens mottagande? Och – i en vidare mening – vilken betydelse får en stigande publikorientering för teaterns praxis? Den här sortens frågor har dryftats inom ramen för det omfattande publikutvecklingsprojektet Teaterdialog Öresund (2011–2013), som utformats med avstamp i två produktioner, *Bastard* och *Jeg er drømmenes labyrint*, i ett nära samarbete mellan tre teatrar i Öresundsregionen. Det rör sig om teatrar med skiftande tradition, politik och ekonomi: institutionen Malmö Stadsteater samt de fria scenerna Teater Fär302 och

Københavns Musikteater, som trots olikheter i organisation och inriktning uttrycker en liknande önskan om att utveckla sin relation till framtidens publik.

Bastard utformades som ett konstnärligt utbytesprojekt med ytterligare två aktörer: Islands internationellt framgångsrika Teater Vesturport och Reykjavíks Stadsteater. Efter Sverigepremiären i Malmö i juli 2012, liksom efter premiären i Köpenhamn knappt två månader senare, kunde alla som följde svenska och danska tidningsmedier den här sommaren skönja hur kritiker och journalister lämnat tältet med helt olika upplevelser. I spalterna haglar epiteterna: *Expressen* kallar föreställningen för »en sentida samnordisk utväxt på bröderna Karamazovs släkträd«¹; *Svenska Dagbladet* utnämner föreställningen till en »bisarr hybrid«². *Berlingske* skriver om »en kulört soap eller et sydende sydstatsmelodrama på crack«, och om »klichéroller for fuld saft og kraft«³. I *Informations* recension diktas det lyriskt om att »bastarder må tage opgøret om natten, og morgenen må gry«⁴.

Vad var egentligen *Bastard*? Vad berättar denna omskrivna scenkonsthändelse om Teaterdialog Öresund? Blev föreställningen en gestaltning av de nordiska ländernas svårigheter att kommunicera? Var det en sinnebild av de nordiska länderna som en trätande syskonskara, vars klangbotten i Nordens natur och mytologi är i upplösning? Är *Bastard* ett symptom på en teater med identitetskris, där en konstnärlig uttrycksform som i sin själ präglas av långsamhet här och nu känner sig utmanad av ett medielandskap i reptilsnabb utveckling? Och vad avgör egentligen om en teaterföreställning är framgångsrik eller inte? Inte sällan rapporterar både medier, politiker och teaterns själva om huruvida en produktion haft full beläggning, vilket säger mycket lite om konstnärlig kapacitet och sceniska upplevelser – inte heller säger det något om huruvida en specifik föreställning kan ha en meningsbärande funktion ur ett samhällligt perspektiv.

Om recensenternas värdering av *Bastard* uttryckte kulturella olikheter på tvärs över Öresund, fanns det också skillnader i receptionen bland kritiker och övrig publik inom respektive land. Nationella stereotyper fungerar alltså knappast som ingång för att förstå vidden av en diffus storhet som »konstnärlig kvalitet«. Det finns inte heller någon metod för att förstå varför en kritiker värderar på ett visst sätt, och varför denna värdering kan skilja sig radikalt från en nära kollegas. Detta är en anledning till att föreliggande antologi inte presenterar expertbedömningar av det konstnärliga samarbetet eller rymmer några traditionella föreställningsanalyser. I gengäld bidrar boken med andra analytiska närmanden till samarbetet i Teaterdialog-projektet. Genom att exempelvis beskriva utmaningar i marknadsföringssamarbetet, genom att presentera en metod för publikutveckling som på ett radikalt sätt lämnar över ordet till publi-

ken och genom att studera en föreställning i ett postkolonialt perspektiv, öppnas andra tolkningsmodeller och vägar till förståelse för en teaters strävan att utforma menings-
skapande och estetiskt uppfordrande dramatik – vilket i förlängningen svarar mot strä-
van att skapa publikkontakt.

Inom ramen för Teaterdialog Öresund har teaternas ambitioner att utveckla sina
kontaktytor med framtidens publik befunnit sig under två universitets, Malmö högsko-
la och Roskilde Universitet, gemensamma intresselupp. Bokens innehåll är en conse-
kvens av teaternas olika iscensättningar i projektet, men den rymmer också förslag på
metoder och perspektiv som kan vidga tolkningshorisonten – och då förhoppningsvis
vidare än tre teatrars samarbete i Öresundsregionen.

*

»Dialog« inom ramen för Teaterdialog Öresund har flera olika innebörder. För det
första betyder Teaterdialog Öresund en dialog över sundet mellan nämnda teatrar i ett
försök att locka publik från Sverige till Danmark, och vice versa. För det andra betyder
Teaterdialog Öresund ett både estetiskt och dramatiskt fokus på dialog som integra-
tionsverktyg. De två föreställningar som utgör kärnan i teatersamarbetet berör i olika
grad och mening utmaningar för vår tids migrations- och integrationsprocesser. Me-
dan *Bastard* har föreställningen om »det nordiska« som tema, utgick *Jeg er drømmenes
labyrinth* från en biografisk roman av den från Afghanistan bördige exilförfattaren Atiq
Rahimi. Med ett fysiskt laddat scenspråk, nyskriven musik och en interkulturell ensem-
ble ville föreställningen skriva sig in i flyktingdebatten. Ett gemensamt incitament för
de båda produktionerna är sökandet efter gränsöverskridande möten: kulturellt och
konstnärligt.

För det tredje betyder Teaterdialog Öresund en önskan om att utveckla en dialog med
publiken. Detta kan betraktas som ett led i det växande intresset för »publikutveckling«,
ett fält som fått accelererande uppmärksamhet från både politiker, praktiker och fors-
kare från olika fält på senare år. En utgångspunkt i intresset för publikutveckling är ett
engagemang i frågan om kulturinstitutionernas dilemma, som enkelt uttryckt innebär
att offentliga institutioner idag når fram till en alltför smal och homogen publik: den
vita och åldrande medelklassen. Engagemanget rymmer många olika frågeställningar,
delvis sprungna ur ett klassiskt upplysningsideal som vill demokratisera konsten. Men
det hör också samman med ett marknadsekonomiskt närmande till »produktionen av
upplevelser«. En annan intressesfär rör de socialpolitiska mål som ibland kopplas till
kulturella aktiviteter. Teaterdialog Öresund är planerat och iscensatt som ett led i allt

detta – en omfattande satsning med vida ambitioner, vars utgångspunkt i grund och botten hör samman med viljan att samla erfarenhet och inhämta kunskap om de komplexa kommunikationsprocesser som konstant pågår mellan teatern, repertoaren och publiken.

»Dialog« som begrepp har även en fjärde betydelse. Det kan tolkas som en scenisk eller litterär framställning av ett samtal och det är så vi väljer att betrakta den här antologin. Ur universitetens synvinkel har Teaterdialog Öresund inneburit ett flervetenskapligt arbetssätt med teoretisk och praktisk kunskap i samverkan, där erfarenheterna av att arbeta i, utvärdera och forska om scenkonst varit skiftande. Forskare från ämnesdiscipliner som medie- och kommunikationsvetenskap, performance design, kulturproduktion och kulturjournalistik har tillsammans utvecklat en samtalskultur, som präglats av olika analytiska perspektiv. Antologins heterogena karaktär är med andra ord ett resultat av ett mångfacetterat samarbete, som iscensatts i mötet mellan en rad olikartade praktiker. Den illustrerar samtidigt de många och delvis oförenliga avsikter, som rymms i publikutvecklingsbegreppet.

*

Publik i perspektiv rör sig både extremt nära och lite längre ifrån projektet Teaterdialog Öresund. Detta gäller såväl bokens författare som deras respektive kapitel. I de två inledande avsnitten öppnas dörren till projektets teman av två författare, som båda skriver från en position utanför projektets ramar. Inledningsvis bygger Orvar Löfgren i essän »Öresundsregionen som skådespel« en scen för att skapa perspektiv på regionala utvecklingsprojekt. Med avstamp i erfarenheter av 20 års brobygge över sundet beskriver och bekräftar Löfgren förekomsten av den sorts kulturella stereotyper, som med nödvändighet tycks spela en roll i interregionala samarbeten. Med metaforen »den lutande bron« understryker Löfgren betydelsen av olikheter – att det är olikheterna på ömse sidor som skapar rörelsen.

I »Medansvar och missnöje. Om publikens roll i samtida scenkonst« placerar Rickard Loman in den förnyelse av publikrelationer som teatrarna eftersöker i aktuell teatervetenskaplig forskning. Han ger exempel på föreställningar som på olika sätt experimenterar med och markerar publikens roll och funktion. Publikens närvaro är konstituerande för performancekonsten – utan åskådare, ingen teater – och Loman efterlyser kunskap om på vilket sätt publiken faktiskt bidrar till utformningen av teaterhändelsen.

Behovet av nya relationer mellan teater och publik är också temat i påföljande kapitel, »Fra publikumsudvikling til teaterudvikling«, men här ur ett institutionellt perspektiv. Kathrine Winkelhorn pekar på en paradox: bland de publikutvecklingsinitiativ som beskrivs som lyckade är framgången oftast ett resultat av organisatoriska förändringar. Hon understryker härmed att publikutvecklingsprojekt inte sällan strävar efter att utveckla (eller utbilda) publiken, medan framgången i praktiken snarare tycks handla om institutionens egen vilja till förändring.

Ett område där teatrarna uttrycker en explicit vilja till utveckling, är frågan om representation och gestaltning av kön och etnicitet. I bokens fjärde kapitel undersöker Malena Forsare hur metaforen »teaterns begärsmaskin«, inspirerad av postkolonial teoribildning, kan användas som ett redskap i arbetet med att analysera värdenormer inom västerländsk teater. Vidare resonerar hon om hur begärsmaskinen som tankefigur kan bjuda kritiskt motstånd i teatrarnas egen praxis.

Frågan om reproduktionen av kulturella stereotyper diskuteras närmare i Anja Mølle Lindelofs och Ulrika Sjöbergs fallstudie »Stræben efter dialog«. Kapitlet undersöker föreställningar om teater och unga i ett gymnasieutbyte, som iscensattes inom ramen för Teaterdialog Öresund. Även här ropar kapitelförfattarna efter analys av existerande praxis, liksom efter ett behov av ökad institutionell reflexivitet. Med samma nära anknytning till Teaterdialog-projektet går Ulrika Sjöberg i efterföljande kapitel »bakom kulisserna«, när hon undersöker transnationella ambitioner och lokala praktiker som uttryckts i samband med marknadsföringssamarbetet i *Bastard*. Makt och lärande introduceras här som centrala och delvis motstridiga nyckelord för att förstå utmaningen att se bortom de egna institutionella och regionala ramarna.

I bokens avslutande kapitel, »Teatersamtaler. Publikumsudvikling gennem dialog«, presenteras en konkret metod för publikutveckling. Anja Mølle Lindelof och Louise Ejgød Hansen menar att det är just genom dialog med publiken som teatrarna kan nå inblick i vad för slags upplevelser en föreställning ger. Att använda teatersamtal som publikutvecklingsmetod kräver att teatrarna ger publiken mandatet att sätta dagordningen i samtalet. Men också att de skapar utrymme för att reflektera över den grundläggande frågan – vad ska vi överhuvudtaget med teatern till?

Det är först när retoriken, de stora orden och mediebegivenheterna ersätts med handling som regionen skapas, menar Orvar Löfgren. Gemensamt för den här bokens kapitel är att författarna på olika sätt försöker formulera och sätta i perspektiv de utmaningar och landvinningar som följt med Teaterdialog Öresunds extraordinära tilltag. Som redaktörer är vi medvetna om att det existerar ett glapp mellan projektets väl-

vilja och dess misstag, och att det i denna balansakt ryms en förändringspotential. Vår önskan är att det sistnämnda ska präglade boken som helhet, inte minst eftersom viljan till förändring svarar mot teaternas uttalade ambitioner att utvecklas i närkamp med samhället.

Målen med Teaterdialog Öresund är svårförenliga. Relevansen i tilltaget att försöka flytta publik över sundet är inte helt enkel att motivera i en tid då många människor inte är delaktiga i en offentlighet; människor för vilka teater är en abstraktion. Men samtidigt som det är rimligt att kritisera utformningen av projektets svåröverskådliga målsättningar, vet vi att dess giltighet till syvende och sist avgörs av hur erfarenheterna omhändertas. Hur den tröga förändringsprocessen av djupt rotade värderingssystem, som både teater- och forskarvärld är del av, långsamt transformeras till nymornad kunskap är en fråga som handlar om allt annat än antalet sålda biljetter och publicerade fotnoter.

Ur det hänseendet är det i den fjärde dialogförståelsen – i tanken på dialog som en litterär och dramatisk framställning av ett samtal – som det här projektets egentliga potential ryms. Vi kan välja hur vi formulerar oss, hur vi söker oss till eller ifrån varandra. Mötet mellan teatrar och universitet vittnar om att dialog uppstår och blir meningsfull i det ögonblick som den öppnar en väg till kritisk självförståelse.

Noter

1. Nils Schwartz, *Expressen*, 28 juli 2012.
2. Theresa Benér, *Svenska Dagbladet*, 29 juli 2012.
3. Jacob Steen Olsen, *Berlingske*, 12 september 2012.
4. Anne Middelboe Christensen, *Information*, 10 september 2012.



Interiör från Københavns Musikteater.



Detalj från interiör på Malmö Stadsteater.

ÖRESUNDSREGIONEN SOM SKÅDESPEL

Orvar Löfgren

På teaterläger

Varje morgon samlas vi under tältduken runt arbetsbordet för att försöka komma vidare med projektet. Men vi är inte ensamma; runtomkring oss i lägret rör sig andra arbetsgrupper. Våra närmaste grannar är i full färd med att skapa en koreografi för en uppsättning av Verdis *Aida* som ska gå av stapeln i Bryssel till hösten. På andra sidan om oss sitter ett gäng högljudda ryska konstnärer och förbereder en installation om kapitalismen, skissar på falska dollarsedlar och Leninaffischer att hänga upp i träden. Första dagen tänkte vi: hur ska vi kunna bedriva vetenskap i detta kaos? Nu kan vi knappt vänta på att få höra Verdis musik.

Hit har vi kommit, en grupp forskare, arkitekter och teaterfolk, till den amerikanske teatermannen Robert Wilsons sommarläger Watermill ute på Long Island. Vi känner oss som sparvar i tranedansen. Vi är här för att arbeta med ett projekt kring Öresundsregionen, som är en del av Kulturbro 2002. Det handlar om att låta yrkespersoner från konst och vetenskap diskutera hur man kan gestalta ett regionbygge som det som nu är i full gång efter brons öppnande år 2000. Robert Wilson står som inspiratör och konstnärlig ledare för detta projekt som vi fortfarande inte riktigt vet vad det ska handla om.

Det känns lite som att vara på scoutläger, tältdukarna vajar och vår utrustning är enkel och fältmässig: ett arbetsbord, ett träskåp där vi kan förvara vår litteratur, färgpennor, skissblock och utkast. Vi får lägga vårt sedvanliga textskrivande åt sidan; meningen är att vi ska tvingas arbeta med andra gestaltungsformer. Allt är möjligt. En dag när vi kört fast i diskussioner om hur man ska perspektivera det känsliga och ofta irriterbara kulturmötet över Öresundsbron får någon idén att vi istället för att sitta bland ord och bilder ska pröva att koreografera ett rörelsemönster. På Watermill är allt lätt, man bara går till koordinatören som till vardags är inspelningsledare i Hollywood och för-

klaras vad man vill göra: efter lunch står två videofilmare, en koreograf och 25 dansare och statister till vårt förfogande. Nu brinner det i knutarna. Tre timmar har vi på oss att producera en videofilmad föreställning om kroppar, rörelser och inställda kulturmöten på den stora gräsplanen. Vi är verkligen ute på djupt vatten, men det finns ingen återvändo. Det blir en video, tre minuter av kroppar i regional rörelse, och nu ser vi faktiskt sammanhang och möjligheter som inte gick att ge form i det tvådimensionella. Rytmer, ytor, konfrontationer, rörelser. Videon blir en hjälp att komma vidare. Det känns lyxigt att ha en sådan överdådig verktygslåda till hands bland alla fotnötter.

Kulturbro 2002 är bara ett av otaliga projekt som med hjälp av EU-pengar kom att bli en del av Öresundsregionens vardag. Under snart tjugo år har jag följt många av dessa projekt – både som forskare och deltagare – och det är dessa erfarenheter som jag vill diskutera i det följande. För det första handlar det om hur ett regionbygge kan få formen av skådespel. Det var ingen tillfällighet att vi som projektgrupp och forskare hamnade på Robert Wilsons teaterläger. När regionen genom brobygget tog form under åren kring sekelskiftet 2000 var det i en tid som dominerades av idéer om en ny »upplevelse-ekonomi«. Det blev här fråga om en iscensättning av det regionala med starka teatermetaforer: dramaturgi, koreografi och scenografi. Här vill jag för det första diskutera denna teatralisering. Vad händer när man ser ett regionbygge som en teater, en bro som en scen? För det andra ser jag på det kulturella samarbetet över Öresund som blev en viktig del av den regionala utvecklingen. Vad sker när två nationer ska samarbeta i projekt och hur skapas bilder och motbilder av folket »på andra sidan bron« i denna process? Och inte minst: vad kan man dra för lärdomar inför framtida samarbeten?

Bron som scen

Vid första anblicken kunde brobygget med de väldiga investeringarna i betong, järn och asfalt te sig som ett ganska traditionellt projekt med rötter i klassisk ingenjörskonst, men det ägde rum i en tid då man i hög grad tänkte på både bron och regionen i termer av *branding* och *catwalking*. Den gamla ekonomins ingenjörer, stadsplanerare och byggare blandades med den nya ekonomins event-managers, media consultants, brand builders, destination developers och place-marketeers – specialister på profilering, iscensättning och kommunikation.

Inledningsvis skapades regionens dynamik och dramatik i hög grad genom produktionen av visioner och begivenheter – en markant händelse, en stark upplevelse, en magisk atmosfär. Det gällde att göra sig synlig och framstå som en attraktiv lokalitet,

att kunna inteckna framtiden med löften om expansion och kreativitet. Det var tankefigurer som återfanns i tidsandan.

1999 publicerade två Harvardekonomer, B. Joseph Pine II och James H. Gilmore, sin entusiastiska handbok *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage*. Här får läsaren lära sig att »there's no business that's not show business« och ges konkreta råd om hur produktion av upplevelser, evenemang och »events« blir en viktig del av marknadsföringen och varumärkesutvecklingen hos både företag och offentliga institutioner. »Event-management« handlar om att förvandla tid till händelser, göra dem tydliga, avgränsade och uppmärksammade. Handböckerna i denna konst tillämpar en kulturell grammatik med verb som fokusera, stegra och intensifiera intryck. Pine och Gilmores bok kom att få en särskild stark genomslagskraft i Skandinavien, där både politiker, administratörer och företagare såg en möjlighet att utveckla verksamheter i den euforiska tid som kallades »Den nya ekonomin« (se Löfgren 2006). Under åren kring millennieskiftet kom man att alltmer tala i termer av upplevelseindustri och -ekonomi med ambitionen att paketera och marknadsföra varor, miljöer, tjänster och evenemang som starka och mångsinnliga upplevelser. Men detta var inte bara ett resultat av skicklig marknadsföring. I ett alltmer genommedialiserat samhälle skapades en längtan efter intensifiering och närvaro, en lust att aktivt delta, att sätta kropp och sinnen i rörelse och inte bara passivt konsumera bilder, texter och stämningar. Det utvecklades ett nytt intresse för kollektiva evenemang, rituell lek, festivaler, kick-offs och kulturnätter.

Produktlanseringar fick formen av påkostade mediaföreställningar, museer förvandlades till upplevelsecentra, kommuner och institutioner satsade på evenemang. Nästan allt kunde förvandlas till en färgstark upplevelse. »Gör styrelsemötet till ett event!« lät ett av slagorden. Teatervärldens kompetenser blev viktiga – det var ju här man visste något om hur man iscensätter en upplevelse – och det skapades nya former för samarbete och dialog mellan teaterinstitutioner och privata och offentliga institutioner. Teaterfolk hyrdes in som konsulter eller kursledare. (Detta intensifierade samarbete hade konsekvenser för båda parter och är värt sin egen historieskrivning.)

Brobygget och regionutvecklingen blev närmast ett skolexempel på denna nya teatralisering. När Sveriges första motorväg mellan Lund och Malmö invigdes år 1953 räckte det med tal av vägdirektören och landshövdingen, militärmusik och så en sax till prins Bertil som klippte av bandet. År 2000 – 47 år senare, när motorvägen mellan Lund och Malmö fick sin förlängning ut till brofästet – såg det emellertid helt annorlunda ut. Nu framträdde inte bara näringsminister Björn Rosengren som klippte det obligatoriska (blågula) bandet utan även Dansstudio 1 från Köpenhamn och Kämpinge

Gymnastikförening, som tillsammans med fyra grävskopor genomförde en »vägbalett över temat resande«.

Kungariket Pylonia

Det är mot denna bredare bakgrund man måste se alla de resurser och all den tid och energi som lades ner på den nya genren broteater. En strid ström av evenemang och symboliska markeringar skapade känslan av en spännande resa. Första rälsspiken, första pylonen, slutförandet av muddringsarbetet och de färdiga motorvägslänkarna firades. En konstant ström av pressmeddelanden, avklippta band, ballonger mot skyn och höjda glas omgärdade dessa etappmål. Handelsministrarna invigde tunneldelen i ett os av grillfest, medan det dansades perrongbalett när järnvägsstationen vid Kastrup öppnades. Kronprinsessan Victoria och kronprins Frederik möttes mitt ute på bron i en välregisserad kyss i evenemanget »Closing the Gap«, när sista broelementet var på plats.

På Brokonsortiets hemsida kunde man under åren följa hur »bron växer med tio meter om dagen«. Känslan av att vara nästan framme underströks av de sätt på vilka medierna avbildade bron i tusentals varianter, samtidigt som nedräkningen började på skyltar och i annonser: Nu bara 183 dagar kvar! Betongfundamenten och stålbalkarna blev till en materialiserad vilja, som sträckte sig ut och upp längs horisonten, och samma optimistiska kurva visade samtidigt både den danska och den svenska aktiemarknaden. Mycket av brons symboliska arbete var avklarat innan den öppnades för trafik, eller som en affärsman i Malmö uttryckte det 1999: »Den optimism som brobygget har skapat i Malmö är faktiskt viktigare än själva bron.« Runt om Öresund byggdes det flitigt andra symboliska broar: vänskapsbroar, vetenskapsbroar, kulturbroar.

Själva broinvigningen år 2000 blev kronan på verket i denna evenemangskultur. Till broinvigningen producerade Brokonsortiet en vacker presentbok som dokumenterade brobygget, betitlad *Pylonia*. Vad för slags kungarrike uppstod här under de sex åren av brobygge? Pylonia blev en tankesmedja, där planer och drömmar konfronterades, kanske även ett ingenmansland. Pylon betyder portal, något som skapar passager, fångar upp och riktar rörelser. Som ett rum för tanken hämtade Pylonia sin styrka ur föreställningen om en bro som slås över vatten mellan två nationer – ett mycket inbjudande tankeredskap.

Pylonias kraft förstärktes ytterligare genom dess karaktär av väntrum – det faktum att broprojektet fanns »därute« under sex år mellan himmel och hav, befolkat av förväntan. I detta väntrum kunde man under devisen »Vänta bara tills bron är klar...!«

samla många och ofta motsägelsefulla projekt och ambitioner. I drömmarnas rum var det högt i tak, alla kunde vara med. Drömmarnas bro både förankrade och förenklade visionerna, men representerade också en hegemonisk strategi där även kritikerna kunde inneslutas i gemenskapen. Diskussioner om problem här och nu kunde undvikas genom hänvisning till att vi är på väg och på denna resa mot framtiden kan alla följa med – miljökampar, åkeriföretag, folkrörelser, storkoncerner. Det tidigare bromotståndet kom av sig. Bron stod där, vacker och jungfrulig, ett mycket avväpnande monument över framtiden. Pylonias mångtydiga, brokiga värld gavs en behändig och ekonomisk förkortning: Bron, rätt och slätt. Bron blev en kraftfull aktör: bron skapade, medförde, förhindrade eller underlättade ... Sällan har ett regionbygge haft en lika tydlig materiell aktör och det är viktigt att reflektera över hur regionens utveckling fortfarande styrs av denna brofixering.

Utgångspunkten för planeringen av själva invigningsfestligheterna var det lyckade evenemang som man genomfört vid öppnandet av bron över Stora Bält några år tidigare. Då liksom år 2000 var teaterorganisationen Arte Event ansvarig. När man mötte upp för att diskutera programmet för invigningen av Stora Bältbron sade en av de ansvariga: »Drottningen som klipper bandet – det räcker mer än väl för oss«. Men iscensättarna drev igenom ett allegoriskt skådespel som samtidigt skulle vara en tv-show. Det blev på det hela taget en succé och så låg vägen klar till nästa broinvigning, som kunde bli en än mer grandios, påkostad och genomarbetad föreställning – ett mega-evenemang. Nu skulle man i ännu högre grad integrera en traditionell statsritual med ett krönikespel och en tv-show. Ledaren för Arte Event formulerade denna utmaning så här i en intervju i *Politiken* den 1 juli 2000:

Det er det mest vilde, jeg har været med til. Det er et totalt koncept, et gennemkoreograferet forløb, lige fra de to tog og monarkernes møde – et smukt lille billede – til storskærmens montager og tv-kameraernes placering. Det er et 100 % kunstnerisk foretagende, der er instruktør på hele vejen, komponister, koreografer, sangere, skuespillere. For os er det afgørende, at det er en samlende idé med de ting vi laver.

Slutprodukten blev ett omfattande arrangemang med folkfester, kungatåg, stor sceneshow och nattliga fyrverkerier.

När bron äntligen stod klar att tas i bruk hade den således hunnit leva ett omfattande invigningsliv, med ritualer, ceremonier och festligheter. Genom att länka samman olika evenemang över de åtta åren iscensattes en sammanhängande berättelse, en vision om den framtida Öresundsregionen (se Berg, Linde-Laursen & Löfgren 2002).

Den lutande bron

Om broinvigningen var kulmen på en långsam uppbyggnad av ett slags förväntans ekonomi, så kom den senare att följas av en rad dansk-svenska samarbetsprojekt, ofta med stöd från EU:s regionala utvecklingsmedel. Det var samarbeten mellan statliga verk, från arbetsförmedling till försäkringskassa, vänortsbesök, skol- och universitetskontakter samt inte minst kulturprojekt: från de två kulturbroarna 2000 och 2002 till samarbeten mellan museer, teatrar och en mängd andra kulturinstitutioner.

Vad kan man lära sig av detta? Många av projekten blev ganska kortlivade och mattades av när EU-pengarna var slut, andra hade större livskraft. Det är visserligen svårt att mäta effekten av sådana samarbetsprojekt, men det är uppenbart att skillnaderna i framgång pekar ut de vägar som var mest framkomliga.

De mest framgångsrika projekten var ofta de som drevs av eldsjälur på båda sidor av bron. Danska och svenska aktörer behövde inte ha samma förväntningar eller intressen, men om entusiasmen inte var ömsesidig fick projektet snabbt en slagsida. I de fall där grupper och aktörer motvilligt drogs in i projekt, som de bara hade ljummet intresse för, skapades lätt obalanser. Rent generellt var intresset ofta större på den svenska än den danska sidan, vilket inte minst hängde samman med regionens asymmetriska form: en stark och självmedveten huvudstadsregion och så den svenska »provinsen« på andra sidan bron, där det ofta var långt till maktens centrum i Stockholm.

Under Pylonias tid fanns det en entusiastisk och medieorienterad grupp av vad man skulle kunna kalla regionauter (ett begrepp som myntas i O'Dell 2002) som med full kraft drev visionerna om den nya regionen. Det var politiker, marknadsförare, forskare och näringslivsfolk. De utgjorde till stor del ett tätt och självbekräftande nätverk som möttes i möten, workshops och invigningar. I sin gemensamma entusiasm över regionen missbedömde de ofta dess folkliga förankring.

Med broinvigningen kom en ny generation av regionauter, som började utnyttja det nya transportsystemet för att arbeta, bo och konsumera på andra sidan bron. Deras rörelse- och kontaktmönster formades av de sätt på vilka bron kom att luta åt olika håll. Lutningarna handlade om dragningskraft: vad var billigare, bättre, mer fördelaktigt på andra sidan bron? Somliga varor, idéer och kontakter gled lättare åt ett håll än ett annat. Det handlade inte bara om skiftande marknadspriser utan även om skattelagstiftning och lokala konjunkturen.

Ett tydligt exempel på detta var konsumenternas region. Nya Öresundskonsumenter undersökte vilka varor och tjänster som var billigare eller bättre på andra sidan bron. Ett landskap av inköpsmöjligheter uppstod, som utvecklades från den ganska

ensidiga tradition som svenskarnas alkoholresor utgjort till ett alltmer sammansatt och ömsesidigt inköpsmönster. Lönade det sig att besöka en optiker, en tandläkare, en halal-slaktare eller bilreparatör på andra sidan? Detta var ett landskap och ett rese-mönster som formades av de oberäkneliga valutavängningarna, där den svenska kronan som en gång var Nordens hårdvaluta blev allt svagare, men även av ändrad lagstiftning, skatteregler och nya EU-direktiv.

Regionauter med olika konsumtionsprofiler skapade system av alltmer upp-trampade inköpsstigar. Medan det tidigare fanns en lång tradition av svenska inköpsresor till Danmark och framförallt metropolen Köpenhamn, tog det betydligt längre tid för ett danskt inköpsmönster att utvecklas. Verklig fart tog det först under åren 2007 och 2008, då danska medier med full kraft lanserade Sverige som *Discountland*. Nästan allt var billigare på svenska sidan, hävdades det.

Man kan diskutera i hur hög grad inköpsresor är en integrerande kraft. En mer avgörande form för konsumtion har handlat om bostadsval. I takt med att priserna på lägenheter och hus i Öresundsregionen förändrades, inte minst genom de starka prisökningarna i Köpenhamnsområdet, skapades en transnationell bostadsmarknad i en omfattning som överraskade många, inte minst genom att flyttlassen 2000–2008 i så hög grad kom att gå från Själland till Skåne.

Pendlarnas region formas av asymmetrier både i arbets- och bostadsmarknad. Var är det möjligt att bo – som ung ensamstående, som barnfamilj eller som sommarstugeägare? Här skapas en växlande kartbild formad av huspriser, kommunikationsmöjligheter och eftertraktade element i närmiljön. Danska sommartorpare sökte sig till ensamheten i skogarnas Örkelljunga, unga barnfamiljer till villaförorter runt Malmö, pendlare singlar till lägenheter nära Öresundståget. Arbetsmarknaden formas av skillnader i arbetslöshetssiffror, löne- och anställningsvillkor, och på längre sikt av den demografiska obalansen, där Skåne har en betydligt yngre befolkning än Köpenhamnsområdet.

Men valutakurserna fortsatte att svänga och i takt med att bostadspriserna förändrades och den svenska kronan blev starkare flyttade en del danska regionauter hem igen och svenskarna började åter handla flitigare i Danmark.

Även i företagandets region kunde man utnyttja asymmetrier av olika slag. För det första såg näringslivet mycket olika ut på de två sidorna av sundet. För det andra var kostnads- och löneläget annorlunda. Här handlade det dock inte bara om att försöka utnyttja stordriftsfördelar eller kostnadsläge utan även att skapa en ny marknad, vilket inte alltid visade sig så lätt. Det nya dansk-svenska mejeriföretaget Arla fick till exempel uppleva i vilken hög utsträckning en produkt som mjölk har en nationell infärgning – konsumenterna visade ett markant motstånd mot mjölk från grannlandet. Här fanns

även möjligheter att utnyttja de två nationernas olika företagsregler och lagstiftning, som då genetikfirmor kunde undersöka vilken produktions- eller laborationsverksamhet som var tillåten på andra sidan sundet.

Den viktigaste lärdomen av framväxten av dessa samarbetslandskap är att en transnationell regions framgång framförallt skapas av konstruktiva asymmetrier – men också att förändringar i dessa är svåröversäglbara.

En speciell asymmetri är den mellan centrum och periferi. För många skåningar sågs regionbygget som en chans att minska beroendet av storebror uppe i Stockholm. Vad man ofta inte insåg var att alliansen med Köpenhamn innebar att man hamnade i famnen på en lika kaxig storstadsmetropol och huvudstad – ett Köpenhamn som gärna såg allt utanför Valby bakke eller brofästet vid Kastrop som 'provinsen'. I en intervjustudie av gymnasister på båda sidor av Öresund var denna asymmetri tydlig (Linde Laursen 1995). De skånska gymnasisterna hade stort intresse för Köpenhamn, medan köpenhamnarna inte såg någon större anledning att intressera sig för det skånska.

Men denna geopolitiska asymmetri återfinns även i mindre skala inom regionen. Var någonstans blir regionen tydlig eller fokuserad och vem ser sig som vinnare eller förlorare? Det har funnits en ständig rädsla för att hamna i periferin, i ett scenario där det är brostäderna Köpenhamn, Malmö och Lund som setts som de stora vinnarna. Finns regionen i Næstved eller Hässleholm, eller är det pendlarräckvidden som definierar territoriet? Hur långt från bron kan man bo för att pendla till andra sidan?

I diskussioner om regional planläggning handlar det mycket om transportlogistik, men regionen har även en kulturell logistik, som skapas av de sätt på vilka närhet eller distans upplevs och formas. Varför är det längre från Köpenhamn till Eslöv än från Eslöv till Köpenhamn – och för vem? Och på vilka sätt är det längre från Malmö till Köpenhamn än från Slagelse?

Perspektivet med den lutande bron visar vilka människor, aktiviteter, varor eller idéer som har lätt att glida över till andra sidan. Men för att trafiken ska gå åt båda håll måste lutningarna skifta och så har varit fallet i regionen. Själland och Skåne lockar på olika sätt. En lärdom av dessa år är att en bro som slutar luta inte längre fungerar som en regional integrationsmaskin. Det är olikheterna på ömse sidor som skapar rörelsen.

Men somligt har mycket svårt att ta sig över bron. I en artikel i tidningsbilagan *Öresundsnytt* 2001 skriver en dansk framtidsforskare om vikten av att det skapas ett gemensamt medialt rum – utan detta, ingen framgångsrik integration. Under bronns första år pumpades även mycket resurser och uppmärksamhet in i att skapa Öresundsövergripande medier, inte minst genom ett antal EU-projekt. I efterhand kan vi konstatera att detta inte lyckades. Gemensamma Öresundsbilagor lades ner, nyhetssamarbetet

i tv bromsade in när EU-medlen tog slut (Falkheimer 2005). En dansk reporter som var stationerad av TV 2 i Malmö för att skapa Öresundsnyheter klagade över redaktionens kallsinnighet inför hennes inslag. De såg det som hände i Malmö eller Skåne som provinsnyheter, konstaterade hon.

I de misslyckade försöken att skapa nationsöverskridande Öresundsmedier visar sig den nationella införståddhetens kraft. Människor har lärt sig att prioritera nationella nyheter på ett sätt som gör det svårt att få tv, radio eller dagspress att organisera sig tvärnationellt. Det mediala misslyckandet lär oss något annat om villkoren för transnationellt regionbyggande: att inte underskatta nationalstatens genomslagskraft.

Nationell rollfördelning

För ett par år sedan satt jag på ett stort dansk-svenskt möte för att diskutera den framtida turistlanseringen av Öresundsregionen. Vi har just sett den nya marknadsföringsfilmen om Köpenhamn som också hinner med svep över Christiania och »the red light district« på Vesterbro. Nu börjar diskussionen och en kvinna ställer frågan om det verkligen är så klokt att ha med associationer till droger och prostitution i ett sådant här sammanhang. Det blir tyst bland publiken, men jag hör en dansk suck: »Så typiskt svenskt! Här kommer de dragande med sin förbudsmentalitet igen.« Typiskt svenskt, typiskt danskt – sådana behändiga förenklingar har utgjort ett stående inslag i samarbetet över Öresundsgränsen. Med de ökade kontakterna och samarbetena över bron har även klichéerna och stereotyperna om folket på sidan blivit fler.

En av utgångspunkterna för Öresundsregionen var just att den skulle förena två små och ganska likartade nationer. Här, menade man, fanns inte det stora nationella ego som gjorde det svårt för Storbritannien och Frankrike att bygga en gemensam region utifrån tunnelprojektet över kanalen, eller den ojämlikhet i skala och makt som gjorde samarbetet mellan Danmark och Tyskland i Sønderjylland till ett känsligt projekt. Men kvar fanns likaväl föreställningen om att de två nationernas intressen måste balanseras i samarbetet över Öresund. Vid broinvigningen år 2000 intervjuades en av organisatörerna om hur viktigt, men svårt, det var att hantera det nationellas möte med det transnationella:

Vægtningen mellem de to nationer er uhyre vigtig. Det skal gøres rigtig. Ikke bare for VIP'ernes skyld, men også for de to nationers selvfølelse. Alt skal gå retfærdigt til (*Berlingske Tidende* 27 juni 2000).

Allt måste gå rättvist till. Regionbygget rymmer en balansakt där två nationers intres-

sen, traditioner och lagar, men även den nationella fåfängan, ständigt måste hanteras. Paradoxalt nog gjorde regionbygget de två nationerna mer synliga och det på flera sätt. Här möttes två välfärdsnationer, där staten under 1900-talet varit en mycket homogenerande kraft i skapandet av inte bara nationella regler, men även rutiner och vanor. Hur ska ett kök eller ett daghem inrättas, hur ska en universitetskurs examineras, ett företag beskattas? Det har skapats nationella standarder som även har kommit att gälla oskrivna regler, förhållningssätt och vanor. »Så gör vi här hemma!« Det nationella har gömt sig i föreställningar om vad som är normalt och självklart, och mycket av detta som tagits för givet kom att provoceras när kontakterna över Öresund intensifierades.

Med i talet om det danska och det svenska finns även en traditionell rivalitet: här har vi två länder som älskar att jämföra sig med varandra, som inte minst etnologen Anders Linde-Laursen (1995) visat. I de dansk-svenska relationerna har dessa kontraster med jämna mellanrum blivit ideologiska slagträn. I ett utkast till en reklamkampanj för Öresundsbron 2003 resonerar den stackars bortglömda bron över vad det är som håller trafikciffrorna nere:

Kanske var det alla fördomarna, tänkte bron. Danskarna trodde att svenskarna drack för mycket och svenskarna trodde att danskarna lurades i affärer. Men så vitt bron kunde se, så kunde ingen av länderna egentligen ta patent på superi eller svindleri.

I början av 1900-talet präglades många danska stereotyper fortfarande om Sverige som ett underutvecklat skogsland, där man hade lätt att ta till både flaskan och kniven. I takt med att Sverige industrialiserades och blev Nordens storebror började man tala om det som Förbudslandet, fyllt av grå och stela byråkrater.

Rivaliteten handlar även om vad Freud (1929: 305) kallat »de små skillnadernas narcissism«. Vi speglar oss helst i människor som inte är alltför annorlunda, och här blir de små olikheterna viktiga. Närheten i sätten att vara och tänka kan bli provocerande. Vi känner igen oss oroväckande mycket, och detta kan skapa ett behov av avgränsning eller snarare utgränsning. Allt det vi inte vill vara eller kännas vid projiceras utanför oss, och i detta fall kan det läggas på det betryggande avstånd som kallas »utomlands«, på andra sidan gränsen. Främlingsfientligheten finns inte hos oss svenskar, men hos danskarna; förbudsmentalitet är något som bara svenskarna har.

Det finns en kulturell ekonomi i sådana förenklingar, som reducerar regionens mångfald till något som kallas 'danskt' eller 'svenskt'. I denna polaritet försvinner invandrarna ofta spårlost. Vad som också försvinner är det enkla faktum att länder som Sverige och Danmark befolkas av helt skilda livsstilar och livsformer. Människor som hemma i Köpenhamn inte främst var danskar utan tonåringar, akademiker, kvinnor

eller fotbollsentusiaster förvandlas när de flyttar till Annestad på andra sidan bron till något homogent som kallas för 'danskar'. Samma tendens att gripa till nationella förklaringar kan vi möta i samarbetet mellan institutioner och företag över bron. Skillnaderna mellan dem kan bero på olika institutionskulturer snarare än nationella drag.

I balansakten finns även den nationella fåfängan och lusten att profilera sig mot eller tävla med grannen på andra sidan Sundet. Kraften i detta ska inte underskattas. Vid ett seminarium med regionplanläggare i Stockholm där Öresundserfarenheterna diskuterades sade en av deltagarna att han som stockholmare avundades ett regionbygge som har en medspelare och motpart som är en annan nation: det ger ett helt annat slags energi. Och vad för slags energi? En del av denna energi kommer från den nationella lusten att jämföra och profilera sig, att tävla. »Kan danskarna så kan vi väl också« eller »Inte ska svenskarna tro att de är bäst på detta«. Att operera inom två nationella system kan vara frustrerande, men även skapa nya möjligheter.

Öresundsregionen som arkipelag

Vad kan man lära sig av tjugo år av regionbygge och projektsamarbeten? Jag har visat hur starkt arbetet med att frambesvärja en transnationell region formats av teatermetaforer och teaterverktyg, på en rad olika nivåer. Regionbygget har skildrats som ett drama – ibland som en fars, men oftast som en komedi (»bättre och bättre dag för dag«) – och man har valt ut scener, situationer och rekvisita för att gestalta dessa berättelser. I rollbesättningen fanns inte bara »den typiska« dansken eller svensken, utan även bakåtsträvare och framtidsentusiaster, goda och dåliga regionauter. Det skapas uppdelningar mellan regissörer, aktörer och en mer avvaktande publik.

I backspegeln kan man se att mycket av detta frambesvärjande var framgångsrikt även om det skapade alltför uppskruvade förväntningar på integration över Öresund. De sätt på vilka regionen iscensattes placerade somliga aktörer och aktiviteter i strålkastarbelysning. När medieintresset svalnade och vardagen tog vid kunde det te sig som om regionen hamnat i bakvattnet. De nya regionaut-generationerna spelade inte upp regionen, de använde den bara. Sakta men säkert trampade de upp nya stigar, lärde sig navigera på ömse sidor bron. Deras vardagsaktiviteter gavs inte samma mediebelysning, det var förändringar som ofta skedde i det tysta.

»Kära öresundare«, började den svenske kungen sitt tal vid broinvigningen. »Känner du dig mer eller mindre dansk/svensk nu?« frågade journalisterna oupphörligen folk från de bägge länderna och ville veta hur lång tid det skulle ta innan regionen var befolkad av dessa nya »öresundare«. Denna identitetsretorik fanns inte bara i medi-

erna utan även bland politiker och planerare. Den blockerar för förståelsen att identitet är något som är betydelsefullt i vissa situationer, inte i andra. Det viktiga är inte hur nationellt infärgade regionauterna är – när, var och hur de ser sig som danskar eller svenskar – utan de högst olika ting de *gör* med regionen. Det är i dessa handlingar som regionen skapas.

På samma sätt är det lätt att förföras av kartans magiska homogenisering av ett territorium, där regionen får en enhetlig färg. Men var börjar och slutar Öresundsregionen och för vem? Kanske är det klokare att tänka region i termer av en arkipelag, befolkade av olika aktörer och grupper med högst varierande intresse för att överskrida nationsgränser. »Det kortaste avståndet mellan två nationer är att stanna hemma«, som en norsk poet uttryckt det.

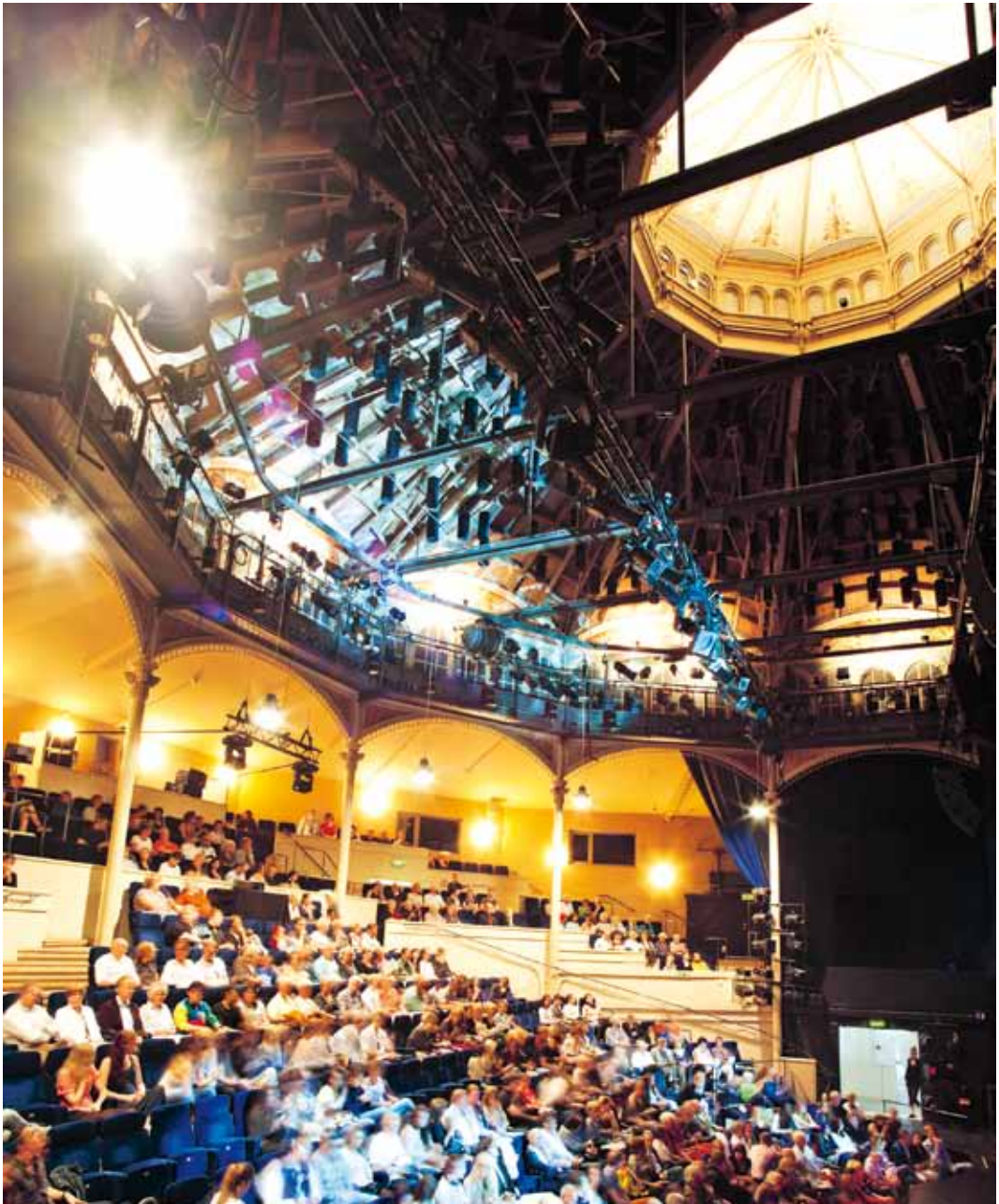
Samtidigt fortsätter regionauterna att pendla, handla och roa sig på andra sidan bron. Samarbetsprojekt sjösätts, avslutas och glöms, men även ett kortlivat och kanske misslyckat projekt skapar något nytt. Folk tränar förmågan att tänka utanför de nationella ramarna, de provoceras eller fascinerats av andra sätt att organisera vardagen. Sakta men säkert förvandlas regionen till något mer självklart – och fortsätter bara bron att luta åt olika håll så byggs Själland och Sydsverige sakta ihop.

Referenser

- Berg, Per-Olof, Linde-Laursen, Anders & Löfgren, Orvar (red.) (2000): *Invoking a Transnational Metropolis. The Making of the Öresund Region*. Lund: Studentlitteratur.
- Berg, Per-Olof, Linde-Laursen, Anders & Löfgren, Orvar (red.) (2002): *Öresundsbron på uppmärksamhetens marknad*. Lund: Studentlitteratur.
- Ek, Richard (2003): *Öresundsregion – bli till! De geografiska visionernas diskursiva rytm*. Lund: Institutionen för kulturgeografi och ekonomisk geografi, Lunds universitet.
- Falkheimer, Jesper (2004): *Att gestalta en region. Källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund*. Centrum för Danmarksstudier 4. Göteborg & Stockholm: Makadam.
- Freud, Sigmund (1929): *Civilization and Its Discontents*. London.
- Linde-Laursen, Anders (1995): *Det nationale natur. Studier i dansk-svenske relationer*. Köpenhamn: Nordisk Ministerråd.
- Löfgren, Orvar (2006): »Cultural Alchemy. Translating the Experience Economy into Scandinavian«, i Barbara Czarniawska & Guje Sevón (red.): *Global Ideas. How Ideas, Objects and Practices Travel in the Global Economy*. Malmö: Liber.

Löfgren, Orvar & Nilsson, Fredrik (red.) (2010): *Regionauterna. Öresundsregionen från vision till vardag*. Centrum för Danmarksstudier 24. Göteborg & Stockholm: Makadam.

O'Dell, Thomas (2003): »Øresund and the Regionauts«, i *European Studies* (nr 19, s. 31–53).



Interiör från Malmö Stadsteater, Hipp.

MEDANSVAR OCH MISSNÖJE

OM PUBLIKENS ROLL I SAMTIDA SCENKONST

Rikard Loman

Som kritiker har jag en gång varit ensam åskådare på en teateruppsättning. En skola hade tagit fel på dag och de vänliga skådespelarna bestämde sig för att spela ändå eftersom jag rest ända från Skåne för att recensera föreställningen. Jag klappade så mycket jag kunde för att visa min tacksamhet. Det är mitt livs på en gång tystaste och ljudstarkaste applåd. Det är också en av mina mest besynnerliga teaterupplevelser som övertygat mig om att teater, utanför repetitionssalen, ska upplevas tillsammans med andra. Utan interaktionen mellan scen och salong och inbördes, mellan åskådare, ingen riktig teater.

De flesta som arbetar med teater eller reflekterar över scenkonst brukar närmast vanemässigt framhäva publikens betydelse, teaterns själva livsnerv och *raison d'être*. Samtidigt får publiken påfallande ofta spela rollen av skurk. Titt som tätt hörs vanligtvis sansade teatermänniskor tala nedlåtande, både om den publik som faktiskt kommer till teatern – av fel anledning, till fel scen, till fel typ av teater, utan förmåga att bete sig som man ska i en teatersalong, utan förmåga att uppskatta verklig kvalitet – och om den publik som inte kommer alls, som ännu befinner sig i det ingenmansland som teatern har uppenbara problem med att inkludera i sitt revir.

Alldeles för ofta tycks denna nedlåtande syn på faktiska och potentiella publikerna ligga till grund för teaterns problemdefiniering: Om inte publiken var så obstinat och obildad, om det bara gick att justera publiken så att den bättre förstod teatern, skulle teaterns problem genast vara lösta.

I föreliggande text hoppas jag – utifrån aktuell forskning kring publik och reception, och mot bakgrund av en förskjutning inom samtidens scenkonst mot åskådarnas delaktighet och medansvar – för det första kunna bidra till en *uppvärdering* av publiken och de många aspekter av teaterhändelsen som receptionspektivet aktualiserar, och

för det andra kunna bidra till en *omdefiniering* av teaterns problem och dess uppdrag visavi publiken. Jag hoppas för det tredje kunna bidra till en *omvärdering* av publikarbete i bred bemärkelse och den betydelse detta arbete nödvändigtvis måste ha för framtidens teater. Slutligen vill jag dra fram en viktig tanke ur vetenskapliga artiklar om publiken: nämligen att man ska vara försiktig med att enbart mäta teaterframgång kvantitativt, i beläggningsprocent och antal besökare, eller auditivt, i applådens styrka.

I. Teaterforskningens förskjutning mot receptionen

Vad gör iscensättningen med publiken? Vad händer i den enskilda åskådaren under föreställningens gång? Vilka faktorer är det som påverkar åskådarens kognitiva processer? I vilken mån påverkas åskådarens upplevelse av en enskild iscensättning av reklamaterialet och recensionerna och de erfarenheter åskådaren har av den aktuella teatern? Hur interagerar publiken med iscensättningen? Vem är det egentligen som går på teater? Varför går de på teater? Vad gör publiken när den går på teater? Hur ser publiken på teaterhändelsen? Hur har publiken/åskådandet förändrats över tid? Vilka effekter får teaterbesöket på åskådarna?

Detta är några av de många frågor som ligger till grund för den teaterforskning som kretsar kring publik och reception. Det är angelägna frågor. Om vi kan besvara dem tillfredsställande kan vi i förlängningen bättre beskriva teaterns sätt att kommunicera, optimera denna kommunikation, kanske genomskåda vad det är som lockar, eller skulle kunna locka, folk till teatern och göra säkrare prognoser när det gäller teaterns framtid.

Publikforskningen bör därmed kunna appellera även till dem som anser att teaterforskning i allmänhet är irrelevant eller obrukbar i förhållande till den levande teatern. Det är också på detta område svensk forskning kring fenomenet teater har kastat av sig mest intressanta resultat, från Harald Swedners demografiska kartläggningar, över Ingvar Holms publikstudier från Odin Teatret i Holstebro, till Willmar Sauters *Theatre Talks* med olika teaterpubliker i Stockholm.

Teaterforskningen befattar sig med ett ytterst flyktigt fenomen, som blir till och försvinner i samma nu. Ämnet har därför kämpat i motvind för att ringa in sitt forskningsobjekt och göra skäl för sig som självständigt kunskapsområde. För att vinna vetenskaplig legitimitet har det ofta lutat sig mot mer etablerade forskningsfält och i första hand hämtat inspiration från samhällsvetenskaperna. I jämförelse med den teaterforskning som uteslutande kretsar kring det estetiska objektet, förefaller publikforskningen, med sina kvantitativa studier, genomskådliga forskningsprocesser och inarbetade metoder, genast handgripligare och mindre spekulativ.

Det verkliga genombrottet för publik- och receptionsforskningen har trots detta låtit vänta på sig. I en forskningsöversikt över nordisk teaterforskning under åren 2000–2008 i *Theatre Research International* (Sauter 2009) skriver Willmar Sauter att fältet präglas av en större teorimedvetenhet – i första hand genus- och queerteoretisk medvetenhet – och en större nyfikenhet på det fält som på svenska brukar beskrivas som »konstnärlig forskning« eller »praktikbaserad forskning«, samt av nya historiska studier kring ideologiskt laddade perioder i svensk historia (exempelvis den svenska teaterns agerande under 1930- och 40-talen). I detta sammanhang beklagar Sauter att nordisk publikforskning avancerar så försiktigt:

Although performance analysis has expanded rapidly, studies of the audience's response to performances are rare. Reception research was well established in the 1980s, but only recently has a renewed curiosity towards the spectator's 'real' experience been noticeable, both internationally and in the Nordic countries.

Det enda nordiska exempel som Sauter pekar på är Yael Feilers studie av Mats Eks iscensättning av *Köpmannen i Venedig* på Dramaten i Stockholm 2004 där Feiler visade att iscensättningen av Shakespeares pjäs bidrog till att förstärka åskådarnas antisemitiska attityder.¹

Internationell teaterforskning om publik

En internationell utblick bekräftar på många sätt Sauters slutsatser: De stora framstegen förefaller ligga bakom oss. Det finns förstås åtskilliga internationella studier som indirekt kretsar kring teaterpubliken. Det finns dessutom en rad undersökningar av teaterpubliker ur ett historiskt perspektiv.² Påfallande få studier kretsar emellertid exklusivt kring publiken och mottagandet. Denna försummelse har att göra med att teatervetenskapen länge definierat sig som en disciplin som undersöker ett estetiskt objekt (först dramat, senare iscensättningen).

Utvecklingen har också bromsats av en rad olösta metodologiska problem. Hur ska man egentligen komma åt enskilda åskådares kognitiva och emotionella responser? Går det att utveckla instrument som kan fånga upp åskådares reaktioner? För att komma till rätta med dessa och liknande problem skulle teaterforskaren helst behöva utveckla (psykologiska, sociologiska) kompetenser som han eller hon vanligtvis saknar. Därför kan den tyske teaterforskaren Christopher Balme (2008) utan vidare slå fast: »it is much easier to insist on the importance of theatre spectators than to actually investigate their contribution to a performance in a given historical or contemporary case.« (Balme 2008: 35).

Till de arbeten som explicit betraktar teaterhändelsen ur publik- och receptionsperspektivet hör Herbert Blaus *The Audience* och Susan Bennetts *Theatre Audiences*, som båda utkom 1990. Bennetts är den mest lättillgängliga av dessa båda böcker. Den beskriver pedagogiskt inflytandet från det som inom litteraturvetenskapen kallas »reader-response theory« som kretsar kring den djärva grundtanken att texten bara i någon mån »styr« läsningen och på många sätt blir till genom läsakten.³ I den reviderade utgåvan av sin bok har Bennett lagt till ett kapitel med rubriken »Spectatorship across culture« som visar att en globaliserad teatermarknad öppnar för nya perspektiv på – och många nya problematiker i förhållande till – publiken och mottagandet, där iscensättningar möter publikerna som de inte ursprungligen var avsedda för och där olika publikerna kan sakna överlappande kulturella referenser.⁴

Bokens huvudkapitel, tredje kapitlet (»The audience and theatre«), beskriver både vår kulturella kodning av fenomenet teater – för att nu tala semiotiska – och relationen mellan dem som skapar och dem som konsumerar konst, mellan utbud och efterfrågan: inramningens inverkan på teaterhändelsen (från teaterhuset till programmet), samt det inre och yttre ramverk som Bennett använder för att genomskåda teaterns specifika kommunikationssituation.⁵

Utgångspunkten i Bennetts bok är emellertid Brechts teaterteorier, som man inte kommer förbi i dessa sammanhang. Den tyske dramatikern, regissören, visionären förknippas kanske i första hand med sina skådespelar- och dramateorier – sitt episka, anti-aristoteliska drama – men som visionär var han stadigt förankrad i sina praktiska erfarenheter. Han insåg att en ny typ av teater krävde en ny relation till publiken (skådespelaren ska inte låtas som om publiken inte är närvarande), en ny publikattityd (den som Brecht ville avla fram genom sin berömda *Verfremdungseffekt* och som han bland annat beskrev när han talade om den distanserade, diskuterande, rökande publiken), men i förlängningen också en ny, bredare teaterpublik.

Grunden för denna sista tanke var övertygelsen att den publik som redan fanns starkt bidrog till att underhålla en teater som inte var värdig den vetenskapliga tidsåldern. Det är värt att hålla fast denna tanke eftersom åtskilliga publikundersökningar verkar tas till intäkt för att bekräfta att den inslagna vägen är den enda som leder till mål. Tanken bygger på en upp- och nedvänd logik: Det är bara välutbildade, medelålders åskådare ur medelklassen som går på teater, alltså måste vi utgå från deras behov när vi gör teater. Just den typen av ödestänkande var Brecht främmande för och vi återkommer till detta.

Publikarbete för Brecht innebar inte att locka fler människor till teatern för att säkra teaterns existens, utan att nå ut till åskådargrupper som efterfrågade en annan typ av

teater – en teater som tjänade publiken, tillvaratog deras reella intressen (inte använde teatern för att engagera åskådare i saker och idéer som de egentligen inte var intresserade av) och strävade efter att förändra samhället och rätta till defekter snarare än att bara spegla dem. Brecht ville med andra ord i första hand göra teatern till ett viktigare medium och detta skulle i förlängningen leda till att fler skulle vara intresserade av att komma till teatern.

Genom att betona att teatern är ett slags ideologiskt situerat kontrakt har Brecht blivit en given utgångspunkt för teorier som drar åt det aktivistiska, politiskt engagerade hållet, och som inte nöjer sig med att spakt konstatera att teaterpubliken har en viss sammansättning, vars underhållningsbehov det gäller att till varje pris tillgodose.⁶

Bennetts genomgång av teorier om publiken och receptionen visar att det inte är särskilt många som tänkt så storslaget om publiken som Brecht. Den brasilianske skådespelaren och regissören Augusto Boal är ett annat exempel på en visionär som vågat tänka ur makroperspektivet. Den generella tendensen tycks emellertid vara att uppmärksamheten har vänts mot mer hanterliga, jordnära aspekter och frågor – publiken ur ett mikroperspektiv – som exempelvis hur åskådare, som del av publikkollektivet, påverkas av andras uttryck för gillande, ogillande, engagemang och ointresse. Teatersemiotikern Keir Elam talar härvidlag om en »homogeneity of response« (Elam 1980: 96). Andras responser verkar emellertid på oss på olika sätt och det finns olika faktorer som inverkar på om vi reagerar med eller mot andra i publiken. Ytterst är det förstås den enskilda åskådaren som avgör vad en teaterhändelse betyder på olika plan, men som Baz Kershaw påpekar, i en text som vi snart ska återvända till:

[A]ppause is the moment in which an imagined community is forged. So the pitch of applause – whether it is a standing ovation or a desultory clap – indicates different types of consensual abandon, a giving up of individual judgement: we lose something of ourselves in putting our hands together with others in public. (Kershaw 2001:135)

Publikkollektivets reaktioner verkar med andra ord på den enskilda åskådaren. Det är ofrånkomligt. Vi gör som andra gör och förlorar därigenom något av vår individualitet, men om man är känslig för denna typ av påverkan kan man också känna ett starkt behov att distansera sig från kollektivet. En ung åskådare kan exempelvis känna stark aversion mot både Strindberg och Mats Ek för att hon eller han inte för allt i världen kan identifiera sig med den äldre, införstådda publik som entusiastiskt avbryter Eks *Spöksonaten* med applåder efter varje dansnummer. Om denna åskådare redan kände aversion mot Strindberg och Ek kan den förstärkas av att »fel« publik tycks uppskatta uppsättningen på Dramaten.

Kershaw talar om *applåden* som en konservativ kraft. Andra har diskuterat *publiken* ur samma perspektiv. Jill Dolan har exempelvis i en viktig studie, *The Feminist Spectator as Critic* (1988), undersökt hur faktorer som kön, klass och kulturell bakgrund påverkar upplevelsen av att ingå i kollektivet publiken och bli tilltalad som en homogen grupp där individualiteten undertrycks »under an assumption of commonality« och där allt – ljuset, scenografin, scenerierna, kostymerna, replikerna – verkar för att göra iscensättningen begriplig för en oerhört smalt definierad åskådare, som i amerikansk och västerländsk kultur oftast kan räknas till kategorin vit heterosexuell man av medelklass. Teatern skapar genom detta riktade tilltal »an ideal spectator carved in the likeness of the dominant culture whose ideology he represents«. Här närmar vi oss återigen makroperspektivet, men utan den tydliga förankring i en konstnärlig praktik och vision som fanns hos Brecht.

I Dolans *motläsning* av teaterhändelsen och receptionen uppmärksammas en ideologiskt laddad skevhet som feministisk kritik på området arbetat för att exponera. Den feministiska åskådaren befinner sig i detta sammanhang alltid i en utanförposition, på och framför scenen. Som åskådare är hon inte inkluderad i målgruppen och på scenen – om hon över huvud taget är representerad på scenen – agerar hon passivt, i biroller, ett objekt för »the male spectator's gaze«.

Antingen ger den feministiska åskådaren efter för denna manipulation, identifierar sig med de representationer som står till buds och betraktar fiktionen ur det maskulint könade perspektiv som överordnas alla andra. Eller så drar hon slutsatser och lämnar teatern. För Dolans feministiska åskådare finns inget reellt alternativ: »she leaves the theatre while the audience applauds at the curtain call and goes off to develop a theory of feminist performance criticism«.

Det finns naturligtvis medier som i jämförelse med teatermediet når fler, verkar och utnyttjas på ett annat sätt, och därför har en annan ideologisk laddning som forskningsfält. Nicholas Abercrombies och Brian Longhursts intressanta studie *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination* (1998) är en utgångspunkt så god som någon när det gäller att bredda förståelsen för publikforskningen och kommunikationsprocessen, och för att framhäva sambandet mellan kultur/kontext och de kommunikationsformer som uppstår med samhällsutvecklingen. Abercrombie och Longhurst gör en egen beskrivning av progressionen inom publikforskningen med hjälp av tre paradig – »Behavioural«, »Incorporation/Resistance« och »Spectacle/Performance« – som ringar in forskningens aktuella fokus på ett specifikt fält. Utifrån dessa paradig beskriver författarna förskjutningen från undersökningar av vad medierna gör eller kan göra med (den passiva, värnlösa eller aktivare, mål- och mediemedvet-

na) publiken, över undersökningar av publikens förhållningssätt till den dominerande ideologi som förmedlas via mediet, och slutligen till publikundersökningar i »a media-drenched society« där det blir allt svårare att dra en gräns mellan fiktion och verklighet, åskådare och aktör, där alla betraktas och betraktar sig som »performers«.

Utöver överblicken över forskningsfältet definierar Abercrombie och Longhurst de olika typer av publik som denna forskning uppmärksammar. De talar härvidlag om »the simple audience«, »the mass audience« och »the diffused audience«. I teaterns fall är det den första kategorin som är mest aktuell och som utgör grundmodell för de övriga. Här finns en direkt kommunikation som är knuten till en viss plats och som oftast äger rum i offentligheten mellan några som skapar och andra som konsumerar. Händelsen är exceptionell och har en viss ceremoniell karaktär. Som Abercrombie och Longhurst poängterar: »Performances to simple audiences are *noticed*.« (Abercrombie & Longhurst 1998: 44) Den inbegriper också förberedelser, både för dem som skapar (repetitioner, scenbyggande osv.) och för publiken (som ofta klär sig speciellt för tillfället). Det finns vidare ett föreskrivet *avstånd* i denna typ av publikupplevelse, en social skillnad mellan dem som gör och dem som tittar på, och dessutom en *närhet* som bara inkluderar dem som hör och ser och utesluter dem som befinner sig för långt bort för att höra och se det som händer i denna i grunden oförmedlade upplevelse. Spelplatsen används slutligen oftast bara för att spela teater och när man inte spelar teater där används den inte alls.

Som Abercrombie och Longhurst påpekar har både avantgardeteatern och performanceteatern bidragit till att utmana och omförhandla det kontrakt som reglerar denna typ av kommunikation. Här finns det sällan en skarp gräns mellan dem som skapar och dem som betraktar, mellan verklighet och fiktion. Här har det helt enkelt blivit svårare att nagla fast teatern både som medium och som konst.⁷ Vi ska dröja en smula vid den avvikande scenkonsten.

II. Förskjutningen mot publiken i samtida scenkonst

Man kan beskriva den samtida scenkonsten och det som gör scenkonsten samtida på en rad olika sätt. De som är intresserade av att förstå scenkonstens utveckling brukar vanligtvis vara intresserade av att frilägga de faktorer och gemensamma nämnare som förenar scenkonsten här och nu och skiljer den från scenkonsten där och då. Det är en minst sagt prekär uppgift eftersom vår tid smickrar sig med att vara spretig, oförutsägbar och eklektisk, och kanske är det just detta som skiljer nu från då: traditions- och konventionsbrytandet har blivit norm.

Utöver spretigheten kan man välja att fokusera på olika typer av tyngdpunktsförskjutningar som man anser karaktäriserar samtida scenkonst. Det kan exempelvis röra sig om förhållandet mellan verklighet och fiktion. Just detta förhållande är intrikat eftersom teatern i så hög grad hämtar kraft och näring ur verkligheten och traditionellt har definierats som en ikonisk konstart där det som föreställer har en påfallande likhet med det föreställda (människor som representerar människor osv.), men också för att teatern historiskt sökt förnya sig genom att på olika sätt närma sig verkligheten och bryta med inarbetade konventioner för att osäkra det kontrakt som reglerar mötet mellan skådespelare och publik.

I en artikel med titeln »Reality and Fiction in Contemporary Theatre« (2008) pekar den tyska teaterforskaren Erika Fischer-Lichte på att det just är ett utmärkande drag för samtida scenkonst att den i högre grad än tidigare exploaterar spänningsförhållandet mellan verklighet och fiktion, genom att föra in mer verklighet – verkliga kroppar, verkliga rum – för att skapa en speciell estetisk effekt, som hon, med termer lånade från den brittiska antropologen Victor Turner, kallar »betwixt and between« eller »liminala rum«.

Två av de exempel som Fischer-Lichte lyfter fram är särskilt intressanta i detta sammanhang. Det första hämtar hon från ett Tyskland som är delat i öst och väst, den andra från ett återförenat Tyskland. I Klaus Michael Grübers *Rudi* från 1979 var det ett verkligt rum, ett förfallet, nedlagt lyxhotell, *Esplanade*, i närheten av Potsdamer Platz, som borgade för en annorlunda teaterupplevelse. Grüber var vid det laget redan känd för att spela teater på platser som inte byggts specifikt för teaterverksamhet. Tillsammans med scenografen Antonio Recalcati valde han i *Rudi* att utgå från en ruin som var laddad med historisk betydelse, i anslutning till Berlinmuren och med Östberlins monumentala byggnader och tv-tornet på Alexanderplatz i bakgrunden.

I ett av rummen på detta hotell satt skådespelaren Paul Burian framför en öppen eld och läste högt ur Bernard von Brentanos roman *Rudi* från 1934. Med hjälp av högtalare kunde delar av denna högläsning även höras i andra rum. Det som framför allt kännetecknade denna teaterhändelse var den »spelregel« som tillät åskådarna att hela tiden röra sig fritt genom alla rum i det nedlagda hotellet. När Burian hade läst färdigt och gått stod det dem fritt att fortsätta röra sig i lokalerna som de ville. Iscensättningen öppnade för en annan typ av beteende – teaterbesökarna kunde bete sig som man brukar göra på ett museum – en annan typ av relation mellan fiktion och verklighet, och många olika försök att förklara teaterhändelsen.

Även om Fischer-Lichte påpekar att de flesta åskådare förmodligen reflekterade över kopplingen mellan texten, platsen och Tysklands moderna historia – »a history that was shaped and determined not by a permanent progress leading to perfection but

by catastrophes, madness and atrocities« – så öppnade arrangementet ändå för ytterst individuella upplevelser och tolkningar. Det fanns ingen guide som vägledde publiken, inget privilegierat perspektiv, inget ramverk som antydde hur publiken förväntades förhålla sig till det hela, och ingen skarp gräns mellan fiktion och verklighet.

Fischer-Lichtes andra exempel är inte fullt så avlägset i tid. Här granskas gruppen Hygiene heute som Stefan Kaegi grundade år 2000 och som har turnerat i en rad tyska städer med en genre som de kallar *audio-tours*. Under dessa evenemang utrustas åskådarna med hörlurar som under en timme guidar dem genom den stad de befinner sig i. Varje åskådare skickas iväg ensam med femtonminutersintervaller. Via hörlurarna dras de in i en detektivhistoria om bibliotekarien Kirchner som försvann i slutet av 1990-talet under mystiska omständigheter. Lyssnaren upplever sig snart på en gång vara något på spåret och själv vara förföljd. På detta sätt blir åskådarna protagonister i en påhittad historia där de förväntas lyda de direktiv som ges i hörlurarna – »Spring!« »Öppna dörren!« – och reagera på röstens antydningar som på en gång drar in och misstänkliggör ovetande människor i den stad åskådarna färdas igenom.

Fischer-Lichte ser både *Rudi* och Hygiene heutes *audio-tours* som teaterhändelser som förflyttar åskådarna genom verkliga rum för att aktivera deras fantasi, transformera verkliga rum till fiktionella rum och skapa liminala rum, en situation »betwixt and between«. I Fischer-Lichtes material kan man emellertid också ta fasta på denna medvetna strävan att kasta åskådarna ut i en främmande situation som osäkrar det kontrakt som vanligtvis reglerar beteenden och förväntningar i samband med teaterbesök. I fallet *Rudi* öppnade ett verkligt rum för alternativa förflyttningar i både det fysiska och det dramatiska rummet, det vill säga nya överenskommelser om hur man som åskådare förväntas bete sig. I Hygiene heutes *audio-tours* rustades åskådarna för aktivt agerande, som protagonister i berättelser där de själva valde vem de spelade med och mot.

Klaus Michael Grübers platsspecifika ansats har fått åtskilliga efterföljare på senare år. I Malmö finns exempelvis en fri grupp med namnet InSite som från början avsåg att arbeta utanför traditionella teaterum eller otraditionellt i rum som avsetts för teater. Den förskjutning mot publiken, mot receptionen och upplevelsen, som går igen i *Rudi* och Hygiene heutes *audio-tours*, återspeglas också i samtida svensk scenkonst. På senare år har åtskilliga scenkonstnärer visat en större medvetenhet om åskådaren som inkluderad, medskapande, medansvarig faktor. Det ligger nära till hands att i denna medvetenhet se en starkare önskan att utmana de konventioner som definierar konstarten, som reglerar den estetiska upplevelsen (i förhållande till en rad andra upplevelser) och vidga det spektrum av upplevelser som förknippas med scenkonst.

Ett intressant exempel är konstnärduon Lundahl & Seitzl, det vill säga koreogra-

fen Martina Seidl och bildkonstnären Christer Lundahl, som debuterade 2006 och slog igenom med *Symphony of a Missing Room* på Nationalmuseum 2009. Som i Hygiene heutes *audio-tours* utrustades »åskådarna« här med hörlurar och dessutom glasögon som kraftigt reducerade alla synintryck till ljus och skugga. Sex–sju åt gången lotsades åskådarna, av en röst i lurarna och av hjälpande händer, genom museets gångar och salar, och genom en tunnel som ledde till ett hemligt rum – »the missing room« – där man fick försöka finna sig till rätta till dess man återigen togs om hand och lotsades vidare till något som verkade vara en skog, varefter glasögonen togs av och åskådaren fann sig stå över en gammal, till synes livlös kropp tillsammans med de andra åskådarna.⁸

Valet av plats leder tankarna till *Rudi*. Museet aktiverar andra förväntningar och öppnar för andra publikbeteenden än ett traditionellt teaterum. I likhet med Hygiene heutes *audio-tours* var publiken på Nationalmuseum själv ansvarig för den timslånga upplevelsen. Händelsen utgick från ett förefintligt rum och arbetade med suggestion och sinnesaktivering snarare än färdig vision. Den enskilda åskådaren kunde välja att helt omforma och präglade upplevelsen efter eget huvud.

En annan typ av publikexperiment presenterade frigruppen Turteatern i Kärrtorp i södra Stockholm med *SCUM-manifestet*. Uppsättningen utgick från Valerie Solanas text från 1967 som översattes av Sara Stridsberg, iscensattes av Erik Holmström och framfördes av Andrea Edwards med premiär i Stockholm 2011. Därefter turnerade den i hela landet. Iscensättningen blev mycket omdiskuterad och drog igång en infekterad debatt, både i massmedierna och i olika bloggfora på internet – så infekterad att både Andrea Edwards och en kritiker mordhotades.

De som provocerades av denna teaterhändelse ogillade troligtvis inte bara Solanas text och den särartsfeminism hon representerar – texten hade trots allt några år på nacken vid det laget. Att döma av nätinläggen ogillade de även Turteaterns val att dela publiken i två hälfter, där alla kvinnor i publiken fick gå in först och slå sig ner i bekväma stolar på ena sidan scenen, medan männen i publiken snällt fick vänta på sin tur och därefter ta plats i mindre bekväma stolar på andra sidan scenen, först uttittade och sedan ignorerade när Edwards genomgående valde att agera med ryggen mot männen och tala *om* männen och *till* kvinnorna.

SCUM-manifestet är inte så uppenbart besläktad med de scenkonstexempel som nämns ovan: uppsättningen drog varken mot platsspecifik teater eller performance-teater. Kanske kan man säga att iscensättningen avvek på »fel« sätt och därmed inte är det bästa exemplet på samtida scenkonst. Samtida var den emellertid i hög grad – om inte annat genom mottagandet och debatten – och den gjorde publiken oerhört medveten om åskådarrollen. De enskilda åskådarna påmindes om att de inte ingick i

ett kollektiv eftersom publiken delades i två hälfter. Samtidigt var kollektivtanken påträngande eftersom åskådaren enbart kunde välja mellan två biologiska kön, man eller kvinna, två kollektiv som han, hon eller hen eventuellt inte kände sig bekväm med att ingå i och representeras av.

För att knyta an till Jill Dolan var det en iscensättning som inverterade en ideologiskt laddad skevhet, som försökte återerövra teatermediet från en utanförposition, som ville ruska om teaterpubliken och exponera »the male spectator's gaze« genom att utsätta den för »the female spectator's gaze«.

Det var i hög grad den avvikande publikupplevelsen, åskådarnas reaktioner på uppsättningen, osvisheten när det gällde vissa åskådares medverkan i uppsättningen – hängdes de ut eller valde de att medverka? – och diskussionerna inför och efter premiären som gjorde iscensättningen exceptionell.

Nya åskådarupplevelser/Nya åskådarroller

Jag inledde denna text med att formulera en trosbekännelse: Utan interaktionen mellan scen och salong och inbördes, mellan åskådare, ingen riktig teater. Flera av mina scenkonstexempel utmanar denna grundövertygelse, men det rör sig å andra sidan inte heller om »riktig teater«, utan om scenkonst som rör sig mellan renodlade konstarter och som utmanar publikens föreställningar om vad teater är för något. *SCUM-manifestet* byggde i hög grad på interaktion mellan scen och salong och mellan åskådarna, som i många fall kom i sällskap som könsseparerades i foajén, slussades in efter biologiskt kön – alla kvinnor först, därefter alla män – placerades på varsin sida om scenen, och förväntades identifiera sig med sitt könskollektiv snarare än med sitt sällskap och sin kamratkrets (i de fall där de inte överensstämde). I exemplet *Rudi* ingick åskådarna i publikkollektivet även om alla kunde välja egna vägar genom de förfallna lokalerna och egna förklaringar till relationen mellan platsen och Brentanos berättelse. Hygiene heutes *audio-tours* och Lundahls & Seitzls *Symphony of a Missing Room* byggde däremot i väldigt liten utsträckning på interaktion med andra åskådare. Åskådarna blev i båda dessa exempel aktörer; i det förra fallet i jakten på den försvunna bibliotekarien Kirchner, i det senare fallet i försöket att orientera sig i »mörker« och försöka få rätsida på en designad upplevelse. I samtliga dessa exempel kunde man emellertid inte bortse från att man var åskådare i första hand: antingen som ensam, ivägskickad och vägled, som intvingad i ett definierat kollektiv, eller som fri att välja sin egen väg i ett givet rum.

Hygiene heutes *audio-tours* aktualiserade Abercrombies och Longhursts paradigm »Spectacle/Performance« som beskriver ett samhälle där det blir allt svårare att skilja åskådare från aktörer, där alla kan sägas agera och vara »performers«. De hörlursför-

sedda åskådarna visste inte vilka stadsbor som ingick i jakten på Kirchner eller på dem själva. Försöken att skilja aktörer från stadsbor försvårades dessutom av att åskådarna själva betedde sig så märkligt och därmed drog till sig uppmärksamhet (och misstänksamhet) från oinvidga stadsbor. Det ligger nära till hands att konstatera att även reaktionerna på *SCUM-manifestet* visar att många i dagens mediedränkta samhälle har allt svårare att skilja mellan verklighet och fiktion, aktör och roll: Andrea Edwards var Valerie Solanas som var dramat och därför skulle Edwards och Turteatern ställas till svars för dramats oförsonlighet.

Denna handfull scenkonstexempel kan inte på något sätt sägas ge en tillfredsställande eller heltäckande bild av scenkonsten här och nu, även om jag tror att läsaren lätt kan addera exempel som skulle göra det lättare att med starkare emfas tala om en trend alltsedan slutet av 1970-talet fram till idag. Samtida blir dessa nedslag åtminstone så till vida att det är mycket svårare att gräva fram besläktade exempel och publikexperiment före 1970-talet.

Att den mer traditionella teatern måste pröva nya vägar är uppenbart för alla som tror på tanken om teaterns kris. I dessa exempel finns kreativa ansatser som skulle kunna tjäna som inspiration för andra. Så länge fokus ligger på estetisk förnyelse är publiken en av de mest intressanta faktorerna att experimentera med. Det mesta är ännu ogjort på detta område och med en tyngdpunktsförskjutning mot publikens delaktighet och upplevelse är det sannolikt att man kan skapa scenkonst som verkligen *känns* annorlunda.

Det är genast svårare att exploatera dessa exempel och göra dem till föremål för imitation om fokus i stället ligger på en strävan att bredda publiken, vinna nya publik och förändra publikens attityd till teaterhändelsen. Det är fullt tänkbart att dessa exempel, betraktade ur Brechts perspektiv, kan sägas styra in teatern i en återvändsgränd där den blir ett medium som ännu färre känner sig lockade av och som kräver en grad av införståddhet som de flesta förmodligen saknar. I Hygiene heutes och Lundahl & Seitls scenkonst finns inbyggda problem när det gäller att bredda publiken eftersom det helt enkelt är så få som samtidigt kan uppleva dessa verk. Härvidlag är *SCUM-manifestet* det intressantaste exemplet eftersom iscensättningen verkligen, genom turnerandet och genom debatten, upplevdes av en ovanligt bred publik och nådde en publik som sällan går på teater. I denna sistnämnda grupp ingick både de som verkligen såg pjäsen och de som tyckte till om iscensättningen även om de inte sett den. Teatern blev med ens en viktigare plats, i synnerhet för kollektivet kvinnor som fick en ovanligt framskjutten position, genom att Turteatern valde att inte bortse från den ideologiska skevhet, det skenbara och förrådiska »vi«, som bland andra Jill Dolan ifrågasätter i *The Feminist Spectator as Critic*.

Mot bakgrund av exemplet *SCUM-manifestet* är det intressant att fråga sig hur framgång på teatern egentligen ska mätas. Är en iscensättning bättre om den uppskattas av alla eller om den väcker väldigt motstridiga reaktioner? Antalet sålda biljetter brukar användas som mått på framgång. Det är svårt att argumentera mot detta. Till vardags brukar även applådens styrka användas för att mäta framgång på teatern. Detta är genast mer problematiskt. I svensk teater är vi vana vid att klappa artigt när vi förstår att föreställningen är slut. Det händer att publiken ställer sig upp och applåderar och under vissa perioder och på vissa platser tycks det höra till gott publikbeteende att ställa sig upp och applådera alldeles oavsett om man verkligen har uppskattat föreställningen eller inte. Applådens styrka säger ofta mer om sociala överenskommelser än om upplevelsen i sig. Ibland uttrycker applåden i första hand en önskan om medlemskap i ett kollektiv.

I en artikel med titeln »Oh, for Unruly Audiences!« (2001) riktar den engelske regissören, dramatikern och teatervetaren Baz Kershaw uppmärksamheten mot applåden, denna försummade aspekt av teaterhändelsen. Applåden betyder något, skriver Kershaw, men den betyder inte nödvändigtvis det vi tror att den gör. Att en publik applåderar högt och länge kan betyda att den verkligen fått en stark teaterupplevelse. Det kan emellertid också betraktas som ett uttryck för att publiken inte längre vågar vara olydig – *unruly* – på teatern.

Det skulle krävas en mer omfattande undersökning för att pröva tanken om det finns en trend i samtida scenkonst att medvetet fjärma sig från teatern som en kollektiv upplevelse – med alla de kännetecken som Abercrombie och Longhurst räknar till »the simple audience« – för att ge den enskilda åskådaren en ny och annorlunda upplevelse som *åskådare*. Det är emellertid inte särskilt svårt att rada upp scenkonstexempel där publiken fått en påtaglig, framskjuten roll i teaterhändelsen, så att den på många sätt blivit verket, skapat verket genom sin interaktion och delaktighet. Bortom detta kan man emellertid urskilja en annan, i grunden mer påtaglig, både slående och nedslående trend – att publiken på olika sätt passiviseras, genom att dess uttrycksregister och dess förmåga att påverka begränsas.

I Kershaws text saknas exempel där scenkonstnärer gett initiativet och huvudrollen åt publiken. Däremot ges några exempel där publiken *tagit* initiativet och huvudrollen, och desto fler exempel som ger stöd för tanken att åskådarrollen har omdefinierats samtidigt som åskådarna fått mindre att säga till om.

Kershaw beskriver en långsam förskjutning för publikens del från en hög grad av aktivitet till hög grad av passivitet, och han beskriver denna förskjutning med hjälp av begreppen »patron«, »client« och »customer«. Publiken var en gång i tiden *patron* i förhållande till teatern, blev över tid i stället *client* och reducerades ytterligare till *custo-*

mer. I rollen som »husbonde« ligger publikens upplevelse av att vara teaterns beskyddare och uppdragsgivare, med rätt att ställa krav och vädra missnöje. I ett framgångsrikt försök att disciplinera publiken omvandlades denna roll så småningom till rollen som »kund«, där utövarna och experterna tog över rätten att definiera vad som är bra för publiken. Rollen som »konsument« markerar en ytterligare inskränkning där åskådaren enbart kan visa gillande eller missnöje genom att köpa eller avstå från att köpa biljetter och genom applåden visa om hon eller han tyckte att teatern var värd pengarna eller inte. Denna utveckling förutsåg redan Frankfurtskolans företrädare (i första hand gällande filmmediet): För att maximera vinsten måste konsumenterna likriktas så att de efterfrågar samma sak – och ännu mer av samma sak.

I denna utveckling ser Kershaw en olycklig evolution. »Kunden« och »konsumenten« är ur teaterns perspektiv lättare att ha att göra med än »husbonden«, men med denna passivisering och reducering av åskådarens inflytande följer en dränering av teaterns kraft och betydelse. Kershaw beskriver denna marginalisering av åskådaren, och – i förlängningen – av mediet, som ett symptom på att samhället i stort håller på att avdemokratiseras.

Publiken har man lyckats disciplinera, i synnerhet under de senaste fyra decennierna, skriver Kershaw, men man har samtidigt offrat teaterns egenart, motståndspotential, vitalitet och angelägenhet:

Theatrical performance is the most public of all the arts because it cannot be constituted without the direct participation of a public; reduce that participation and you reduce the political, and especially the democratic, potential of theatre.

Kershaw avråder därför från att lyssna för mycket på applåden, vare sig det är en ensam kritiker i publiken som klappar febrilt eller en folkmassa som ställer sig upp under applådtacket. Den kan vara vilseledande. För teaterns del gäller det i stället att värna om teaterns egenart, att fokusera på det som gör teatern unik: exempelvis detta att teatern – till skillnad från de flesta andra konstformer och medier – genom den samtidiga närvaron av publik och aktör rymmer förutsättningen för en demokratisk interaktion som annars är svår att få till stånd.

Applådera mindre, avbryt mer

Var det samma typ av publik som besökte *Rudi*, Hygiene heutes *audio-tours*, Lundahls & Seitls verk och Turteaterns *SCUM-manifestet*? Besöker dessa publikert även mer konventionella teaterhändelser? Skulle dessa åskådare beskriva sina upplevelser som avvikande och annorlunda i jämförelse med andra teaterupplevelser? Finns det fog

för att säga att deras upplevelser var starkare än andra upplevelser av scenkonst?

I detta sammanhang får vi nöja oss med att dessa exempel är just exempel på olika sätt att inkludera och delaktiggöra publikerna i en teaterupplevelse och att de har det gemensamt att de i första hand sökt estetisk förnyelse genom att förhålla sig på nya sätt till publiken. Det torde stå klart att varken Klaus Michael Grüber, Stefan Kaegi, Christer Lundahl, Martina Seidl eller ens kollektivet bakom *SCUM-manifestet* i första hand strävade efter att attrahera så många åskådare som möjligt. Däremot kan man säga att samtliga bidragit till att lägga en grund för en annan typ av interaktion med publiken.

För egen del är jag övertygad om att publiken är en försummad aspekt av teaterhändelsen och att vi ännu bara lyft på flikar när det gäller teaterns potential till förnyelse genom en större medvetenhet om publiken. I samtidens scenkonst finns intressanta exempel som öppnar för en annan typ av interaktion, som ger och tar mer till och från publiken, och som kräver att teaterutövare vågar släppa taget samtidigt som publiken fostras till att dra mer bestämt i tyglarna.

Även om inte alla åskådare skulle uppskatta delaktigheten får man säga att även de motvilliga här tränas i att återta rollen som »husbonde« i ett samhälle som vant oss vid att bara vara kunder och konsument. På det sättet kan teatern etablera sig som en motkraft, en repetitionsarena för en mer meningsfull interaktion med den värld vi lever i. Publiken borde, ur det perspektivet, uppmuntras att klappa lite mindre och avbryta lite mer – vilket är den uppmaning som Kershaws artikel mynnar ut i. Framgång borde oftare mätas i åskådarnas engagemang, i intensiteten i den dubbelriktade kommunikationen mellan scen och salong.

I mina ögon är det kanske teaterns främsta problem idag att alldeles för många med inflytande enbart ser till teaterns kortsiktiga behov: det som måste göras under denna chefs- eller mandatperiod. Den som ser till teaterkonstens bästa måste tvärtom tänka långsiktigt och skåda bortom beläggningsprocenten. Härvidlag förefaller det särskilt angeläget att teatrar försöker appellera bredare och inte nöjer sig med att attrahera det smala publiksegment som redan går på teater. Vill man ha en bredare publik måste man tänka om – och brett betyder här inte sämre, det betyder bara just annorlunda, och djärvare. Det betyder att man inte i första hand arbetar för att till varje pris hålla kvar sin befintliga publik, utan att man arbetar för att bli viktig även för den publik som aldrig satt sin fot på teatern, som ännu befinner sig i teaterns ingenmansland.

Rätt ofta händer det att spännande publikexperiment förbises för att teaterkritiken fokuserar alltför snävt på iscensättningen på scenen och för att publiktänkandet överläts åt dem som är vana vid att väga in mottagarna, nämligen marknadsavdelningarna. *Bastard – en familjesaga*, som var ett samarbetsprojekt mellan Malmö Stadstea-

ter, Teater Får302, Reykjavik City Theatre och isländska Vesturport, är ett intressant exempel på detta. Jag utvärderade själv, som kritiker, iscensättningen i sig, utan att riktigt kunna lyfta fram de förtjänster som hade med publikperspektivet att göra. *Bastard* spelades sommaren 2012 på tre olika språk – svenska, danska och isländska – och turnerade mellan de länder som samproducerade iscensättningen. Den svenska publiken mötte *Bastard* i ett tält på Mölleplatsen, som ligger relativt centralt i Malmö – i Slottsparken som blir än mer central på sommaren när fokus förskjuts mot stranden och Ribersborg – men ändå långt från stadsteatern och långt från de områden som förknippas med nöjesteater, etablerad teater och alternativ scenkonst. Ur ett teaterperspektiv ägde teaterhändelsen *Bastard* med andra ord rum på oplöjd mark. Det öppnade genast för ett helt spektrum av teaterupplevelser som inte liknade något annat, och iscensättningen samlade teatermäniskor som inte förknippades med en viss typ av teater: dramat skrevs av Richard Lagravenese, som i första hand är känd som filmmanusförfattare (bland annat *The Fisher King* och *Broarna i Madison County*), regisserades av Gísli Örn Gardarsson, med scenografi av Börkur Jónsson, kostymer av Maria Gyllenhoff, ljusdesign av Carina Persson och musik av Lars Danielsson och Cæcilie Norby.

Genom att flytta teatern ut från stadsteaterns lokaler och bort från stadens teatercentra lades en grund för en annan typ av publikmöte och en annan typ av teaterhändelse. Väl inne i tältet tog publiken plats på alla fyra sidor om spelplatsen, som hade flera plan i och med att skådespelarna både agerade på golvet, över åskådarnas huvuden, på det nät som spänts upp under tälttaket, och i den runda bassäng som grävts ut under scenens mitt. Inramningen bör ha appellerat till en publik som ville ha något annat än det vanliga, som kom för att se något nytt och som eventuellt också kom för att synas. Valet av spelplats, valet att spela på sommaren, valet att väga in publik från olika språkområden, det ovanliga konstnärliga samarbetet, valet av teatertrum, sättet att arrangera mötet mellan skådespelare och publik: allt detta öppnade för en annan publik än den som traditionellt känner sig hemma på Hipp eller Intiman. I teatersammanhang väcker tält lätt associationer till tältprojekt i det förflutna (kanske i synnerhet i Sverige) men för en teaterovan, yngre publik väcker sådana tält som de *Bastard* sattes upp i – med sina provisoriska barer och ringlande köer till bajamajorna – snarare associationer till sommarens rockfestivaler.

Efter iscensättningen kunde man också dröja sig kvar och bearbeta upplevelsen i bartälten, något som bland andra Susan Bennett – när hon talar om »the importance of the immediate post-production period« (s. 164) – pekar på som en förlängning och fördjupning av upplevelsen. Här gavs andra förutsättningar för det Bennett kallar »intraudience relations« (s. 153) och bättre förutsättningar för en starkare upplevelse som på

många sätt var frikopplad från iscensättningen i sig; en upplevelse som hade att göra med det som hände inför och det som hände efter uppsättningen. Nytankandet i denna teaterhändelse hade sin grund i ett alternativt sätt att tänka kring publikmötet. Det skulle emellertid krävas en mer omfattande publikundersökning för att förvissa sig om att denna alternativa inramning bidrog positivt till upplevelsen av iscensättningen. Risken finns att åskådare blir besvikna på iscensättningen i sig om den inte motsvarar de förväntningar (på nytänkande och angelägenhet) som inramningen väcker. Hur som helst är *Bastard* ett intressant experiment som visar att publikmedvetenhet kan berika teaterupplevelsen.

Jag vill avslutningsvis lyfta fram att det finns åtskilliga anledningar att vara hoppfull: Man kan själv välja vad man vill lägga i ordet »publikarbete«, men det behöver inte leda tankarna till regnvåta vägar, höstrusk, motvind och fuktluft i trånga lokaler. Det kan även omfatta exempelvis tankar på hur publikens sammansättning kan påverkas för att maximera utbytet av föreställningen, hur man kan väcka publiken till meningsfullt medagerande, hur man kan väcka teaterns slumrande demokratiska potential med åskådarnas hjälp, och hur man kan övertyga publiken om att teatern tillhör dem. Det sägs ibland att teaterns publik blir mindre och mindre. Egentligen innebär det bara att en gigantisk publik väntar på en riktigt bra anledning till varför de ska bege sig dit.



Interiör från Københavns Musikteater.

Noter

1. Sauter kunde i sammanhanget ha lagt till sin egen bok *The Theatrical Event* (2000) som försöker integrera föreställningsanalys och reception.
2. Det finns t.ex. en rad studier om Shakespeares publikker från Alfred Harbages *Shakespeare's Audience* (1941) till Andrew Gurr's *Playgoing in Shakespeare's London* (1987).
3. Tanken översattes snabbt till teaterspråk. Wolfgang Iser's koncept »implied reader« och Umberto Eco's »model reader« fick därför snabbt en motsvarighet, t.ex. i Patrice Pavis »implied spectator« och Marco de Marinis »model spectator«, på teaterområdet där det är så lätt att förvissa sig om mottagarens och mottagandets betydelse för iscensättningen. Denna tanke om receptionens betydelse har ofta inom teaterforskningen utgått från en semiotisk förståelse för det som Roland Barthes kallade för teaterns »väv av tecken« som i varje ögonblick verkar på publiken. För att uppnå en balanserad syn på relationen mellan iscensättningen och mottagandet har t.ex. Jacqueline Martin och Willmar Sauter kombinerat empiriska studier och föreställningsanalys med semiotiska förtecken. John Tulloch har exempelvis i sin studie *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception. Theatrical Events and Their Audiences* (2005) på ett liknande sätt kombinerat kvalitativa och kvantitativa metoder. Denna typ av undersökningar mynnar ofta ut i en bättre förståelse för diskrepansen mellan det teaterkollektivet vill säga med sin iscensättning och det olika åskådare faktiskt får ut av teaterbesöket.
4. I dessa sammanhang blir det angeläget att införa begrepp för den teater som – i förhållande till publiken – kan definieras som antingen internationell, interkulturell, intranationell, »crosscultural«, »transcultural« eller »multicultural«.
5. I det yttre ramverket ingår det tolkningsssammanhang publiken ingår i – en alltid redan etablerad »interpretive community« och »all those cultural elements which create and inform the theatrical event« – som aktiverar en viss typ av förväntningar och utgår ifrån en viss typ av tolkningskompetenser. Det inre ramverket kretsar kring den fiktiva värld som skapas på scenen som utgår från kombinationen av visuella och auditiva tecken: »The audience's role is carried out within these two frames and, perhaps most importantly, at their points of intersection. It is the interactive relations between audience and stage, spectator and spectator which constitute production and reception, and which cause the inner and outer frames to converge for the creation of a particular experience.« (Bennett 1997: 139) Eftersom Bennetts bok har en teoretisk, översiktlig karaktär måste den läsas mot egen empiri. För egen del får jag t.ex. nya perspektiv på ovan beskrivna erfarenhet som ensam åskådare i följande stycke: »The experience of the spectator in a packed auditorium is different from that of one in a half-empty theatre. When a theatre has very few spectators, the sense of audience as group can be destroyed. This fragmentation of the collective can have the side-effect of psychological discomfort for the individual which inhibits or revises response.« (Bennett 1997: 131)
6. Det arketypiska exemplet på en publikundersökning som kan ge stöd för denna tanke är William J. Baumols och William G. Bowens omfattande studie av publikker och publikvanor i USA och England som första gången publicerades 1966 och som mynnade ut i följande publikbeskrivning, som åtskilliga andra studier bekräftar: »In the main, it consists of persons who are extraordinarily well educated, whose incomes are very high, who are predominantly in the professions, and who are in their late youth or early middle age.« (Baumol & Bowen 1966/1973, citerad i Bennett 1997: 87)
7. Samtidighet och närvaro är emellertid, än så länge, ofrånkomliga aspekter av teaterhändelsen. Som den tyska teaterforskaren Erika Fischer-Lichte skriver: »In theatre, production and reception are concurrent processes. While the physically present performers execute certain actions and present signs, the physically present spectators react directly by receiving the actions in one way or another and interpreting the signs in whatever way they choose. The performance is always realized in this sense as a process of face-to-face interaction between performer and spectator. Theatre, thus, is an event which happens in a community of physically present people.« (Fischer-Lichte 1997: 20)
8. Ett annat exempel är Stockholmsbaserade gruppen Poste Restante (Linn Hilda Lamberg, Stefan Åkesson, Tormod Otter Johansson) som år 2008 bjöd in publiken, en och en, i *Sekulära sällskapet*, ledsagade av en personlig, tystlåten funktionär, genom åtta meditativa rum och en dunkel frivilligverksamhet som konfronterade publiken med både liv och död. Samma år bjöd gruppen med *Nattpass* under tre nätter in besökare till nattpass i S:t Jacobs kyrka där det fanns »varm mjölk, tystnad och 12 nybäddade sängar i altargången« i vilka besökaren kunde vila bara en stund eller över natten. Året efter, den här gången under tio kvällar, bedrev Poste Restante *The Dinner Club* i Polska institutets lokaler där besökarna vägledes genom sociala festkonventioner – »minglets a och o« – och fick visa upp sina nyförvärvade kunskaper under en avslutande trerättersmiddag.

Referenser

- Abercrombie, Nicholas & Longhurst, Brian (1998): *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.
- Balme, Christopher B. (2008): *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baumol, William J. & Bowen, William G. (1966): *Performing Arts: the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to the Theater, Opera, Music and Dance*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Bennett, Susan (1997): *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- Blau, Herbert (1990): *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dolan, Jill (1988): *The Feminist Spectator as Critic. Performance Criticism and Representation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elam, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Feiler, Yael, Sauter, Willmar, Greenblatt, Stephen et al. (2010): *Shakespeares Shylock och antisemitismen*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): »Reality and Fiction in Contemporary Theatre«, i *Theatre Research International* (vol. 33, nr 1, s. 84–96).
- Gurr, Andrew (1987): *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harbage, Alfred (1941): *Shakespeare's Audience*. New York: Columbia University Press.
- Kershaw, Baz (2001): »Oh, for Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre«, i *Modern Drama* (vol. 44, nr 2, s. 133–154).
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sauter, Willmar (2009): »Theatre Research in the Nordic Countries (2000–2008)«, i *Theatre Research International* (vol. 34, nr 1, s. 66–83).
- Tulloch, John (2005): *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception. Theatrical Events and Their Audiences*. Iowa City: University of Iowa Press.



Interiör från Malmö Stadsteater, Intiman.

FRA PUBLIKUMSUDVIKLING TIL TEATERUDVIKLING

Kathrine Winkelhorn

Den dannelseskultur, som teatret kan siges at have været, eller at være en del af, er i de sidste årtier blevet erstattet af en mere konkurrencepræget oplevelseskultur. Teatret er bare et ud af en række af kulturelle tilbud, hvoraf flere findes gratis på nettet som film og spil. Veluddannede borgere bruger i stigende grad hele den kulturelle palet, lige fra det mere populære til det elitære. Dorte Skot-Hansen kalder simpelthen dagens højtuddannede for 'altædende' kulturforbrugere, for de bryder grænserne mellem populær og finkultur ved at være de største forbrugere af stort set alle typer af kultur. Der tegner sig således et langt mere fragmenteret kulturelt landskab. Det er i det landskab, at teatrene må finde ud af, hvilken rolle de skal spille i forhold til publikum. Det rejser markante udfordringer for teatrene. Således skriver kulturteoretiker og tidligere leder af Netherland Theatre Institute Dragan Klaić i Kulturministeriets rapport om *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*:

Offentligt støttede teatre og kulturhuse på tværs af Europas grænser oplever, at publikumstallet stagnerer eller endda falder, og at det publikum, der kommer, i gennemsnit bliver ældre, mindre forudsigteligt og mindre loyalt. (Klaić 2010: 71)

Som Dragan Klaić pointerer, oplever de fleste teaterhuse i Europa et faldende publikumstal. I lyset af denne udvikling har betegnelsen publikumsudvikling vundet politisk terræn. Googler man *audience development*, får man langt over 1 million hits – en indikator på, at begrebet har fået fodfæste. På det seneste har publikumsudvikling også fået fodfæste i de nordiske lande, men der eksisterer stadig kun begrænset litteratur om fænomenet på de nordiske sprog.

Dette kapitel vil se nærmere på begrebet og fænomenet publikumsudvikling og de dilemmaer, som ligger indlejret i det strategiske arbejde med teater og publikum. Ka-

pitlet ønsker at udfolde de muligheder, der kan ligge i at skabe nye og andre relationer til publikum og dermed udvide rammerne for teatrets virke. Kapitlet falder i to dele. Første del af kapitlet ser på de kulturpolitiske dilemmaer, der viser sig i publikumsudvikling. Anden del fokuserer på institutionsteatret og på de udfordringer, institutionsteatret har, med et særligt fokus på Malmö Stadsteater. Her følger eksempler på andre former for publikumsudvikling, som handler om 1) brugerorienteret kommunikation og om 2) teater som »co-creation«, som er et udvidet samarbejde mellem teater og andre aktører.

Hvordan publikumsudvikling?

Lad os først se på, hvordan publikumsudvikling er blevet beskrevet i de sidste årtier. Det er særligt i Storbritannien, at man har arbejdet systematisk med publikumsudvikling. Den japanske forsker Nobuko Kawashima har i Storbritannien gennemført en række større undersøgelser, der opsummerer den engelske tilgang til området. Kawashima skriver:

Taken together, the definitions and origins of the term audience development outlined so far show that it has at least four specific aspects: *financial, artistic, social, and educational* in the sense of human development in general. The benefits of audience development are supposed to be greater financial security for the arts industry, an increase in artistic opportunities, 'social cohesion' and individual development and fulfillment. (Kawashima 2000:10)

Ser man på definitionerne for publikumsudvikling, som Kawashima fremstiller dem, ser man, at begrebet er meget bredt og dækker over helt forskellige typer af initiativer: 1) flere solgte billetter og dermed bedre *økonomi*; 2) initiativer, som sigter mod at få et eksisterende publikum til at interessere sig for den mere *eksperimenterende* scenekunst; 3) *social inklusion*, hvor man sigter mod *socialt ekskluderede* mennesker, som ikke har tradition for at gå i teatret; 4) som særlig retter sig mod *undervisning* og 'social samhörighed' og med mulighed for udvikling af det enkelte menneske. Det, som dermed kendetegner de fleste former for publikumsudvikling, er forskellige former for markedsføring, hvorimod kategorien social inklusion retter sig mod borgere, som ikke er teaterbrugere. Det er særligt kategorien *outreach*, man har forsket i, hvor man forsøger at nå socialt udsatte borgere.

I alt blev der i Storbritannien over fem år fra 1998–2003 gennemført 1157 publikumsudviklingsprojekter, og der blev brugt 20 millioner pund fra New Audience Fund,

hvor kulturinstitutionerne forsøgte at gå nye veje. Man spillede klassiske koncerter i større indkøbscentre, opførte teater i fængsler og på hospitaler, og man reducerede billetpriser – især for unge – i håb om, at de, som deltog i disse initiativer, ville få lyst til selv at opsøge teater og koncerter, også efter at de særlige publikumsudviklende aktiviteter var tilendebragt. I det perspektiv kommer publikumsudvikling imidlertid ofte til at dreje sig om noget andet end selve kunstoplevelsen (Kawashima 2006: 56). Snarere end at handle om at give kulturelle oplevelser til alle bliver publikumsudvikling i denne form set som et instrument til at håndtere social og kulturel ulighed. Det svarer til, som Kawashima polemisk påpeger, at bede et sygehus om ikke blot at helbrede patienter, men tillige at sørge for, at de holder op med at drikke og ryge og dermed ændrer livsstil. I den forstand kan publikumsudvikling indeholde krav, som ligger uden for, hvad kulturinstitutioner traditionelt set har betragtet som deres primære virke.

Hermed peges på en række centrale spørgsmål for arbejdet med publikumsudvikling: Hvordan kan og skal teatre skabe meningsfulde relationer til et nyt publikum – for eksempel socialt ekskluderede? Hvordan kan det hænge sammen med teatrenes kernekompetencer? Hvordan kan man vurdere, om publikumsudviklingsinitiativer bidrager til at skabe kvalitativt bedre kulturoplevelser? Til disse spørgsmål føjer sig en række mere principielle kulturpolitiske diskussioner om forholdet mellem (elitær) kunst og (markedsorienteret) folkelighed. Det er nogle af disse temaer, jeg vil undersøge i det følgende.

Publikumsudvikling dækker altså over meget forskellige mål og aspekter, hvilket gør begrebet til en vanskeligt håndterbar størrelse.

Mellem kunst, kulturpolitik og socialpolitik

Hvilket billede tegner der sig af det nordiske kulturforbrug? En række forskningsresultater (Bjørnsen et al. 2012, Benner & Elkjær 2011, Bille 2008) viser, at det er mennesker med høj uddannelse, som opsøger kulturinstitutioner. Også i forhold til teatret er der et markant overtal af højtuddannede og vellønnede. Det viser sig også i den offentlige diskussion om kulturstøtten. I august 2011 kørte *Dagbladet Politiken* en artikelserie med overskriften »Elitens Kunst«. Her viste en undersøgelse, at den økonomiske krise til trods ønskede danskerne ikke for alvor at spare på de offentlige udgifter til kunst og kultur. Tværtimod ønskede 67 % at fastholde eller øge støtten, der årligt udgør 12 milliarder kroner, mens 19 % ønskede at nedsætte kulturstøtten, og 9 % ville afskaffe den. Der er stadig en vilje i befolkningen til at give støtte til kulturlivet, men man må samtidig bemærke, at mere end hver fjerde dansker ønsker at nedsætte støtten. Spørgsmålet

er, om den politiske og folkelige opinion fortsat vil acceptere den økonomiske favorisering af skattepenge, som i særlig grad tilgodeser de store institutioner og deres brugere og publikum. Diskussioner som *Politikens* »Elitens Kunst« tvinger os (der er optaget af kunst og kultur) til at drøfte og forsøge at artikulere kunstens materielle og immaterielle værdier. Kunstens kvalitet er en diffus størrelse, der hele tiden må kæmpe for at vise sit værd. Vi har i århundreder antaget, at teater, musik og kunst er godt for samfundet. Imidlertid er det svært at vise eller bevise, hvad kunstnerisk kvalitet er, og hvad det er godt for. Det er med andre ord en vanskelig kulturpolitisk debat at føre. Debatten i dag har en tendens til at blive temmelig forenklet med det primære fokus på målbare 'konsekvenser' af kunst (Belfiore & Bennett 2007: 136). Dette kan til dels tilskrives kravene om »faktabaseret politikudformning«, som er blevet noget af et dogme i Storbritannien (Belfiore & Bennett 2007). En slags 'Hvad er det, vi får for pengene?', hvor kunstinstitutioners virke primært gøres op i kvantificerbare enheder. En tendens, som (på godt og ondt) har bredt sig til Skandinavien. Det kan hænge sammen med tidens politiske strømninger, hvor »markedet er alt«, som den britiske professor i Medie- og Kommunikationsvidenskab Nick Couldry hævder. Modsætningerne i samtidens demokratiske politik er komplekse, men uanset hvad, har den neoliberale doktrin de sidste 30 år været at få markedet til at fungere som det overordnede princip for social og politisk organisation (Couldry 2012).

Publikumsudvikling kan i det lys ses som et politisk svar på at markedstilpasse scenekunsten. Samtidig melder et mere grundlæggende spørgsmål sig om, hvordan teatret kan skabe andre koblinger mellem teater og publikum, så også ikke-brugere benytter sig af de offentlige kulturtilbud. I Storbritannien, Norge, Tyskland og Holland har man etableret publikumsagenturer, som er særlige centre med en vis ekspertise, der kan støtte teatrene i arbejdet med publikum. Måske vil et sådant agentur kunne bidrage med ny og nyttig viden under forudsætning af, at et agentur også får tildelt forskningsmidler. Det centrale i publikumsudvikling i et demokratisk perspektiv er at få ikke-teaterbrugere til at gå i teatret. Hermed peges der på, at beslutningstagere må gøre klart, hvad der er i spil i forhold til, hvad de divergerende kulturpolitiske rationaler betyder. Taler vi om flere mennesker i teatrene, hvilket i sig selv er en udfordring, eller er ønsket at tiltrække gruppen af ikke-brugere. Forskellige tilgange kræver helt forskellige strategier.

Andre veje – nye relationer

I publikationen *Navigating Difference. Cultural Diversity and Audience Development* (British Arts Council 2006), skrevet af en række engelske forskere og praktikere, og i Arts Councils rapport *How to Reach a Broader Audience* (Morton et al. 2004) peges der på flere centrale aspekter ved publikumsudvikling. Begge rapporter anbefaler, at man skal være ærlig i ønsket om at udvikle et nyt publikum og at sætte mål, som er autentiske. Disse mål skal ses som et supplement til kunstneriske, sociale og finansielle mål. Arts Council anvender ordet *autentisk*, der kan ses som et forsøg på at artikulere, at publikumsudvikling må og skal betragtes som andet end blot reklamestunts. Der lægges vægt på, at institutionen indgår i en meningsfuld dialog med den målgruppe, man vil involvere. Endelig fremhæves det som centralt, at institutionen er åben for forandring både i organisationskulturen og i det kunstneriske program. Flere forskere peger på, at særligt større teatre vil få behov for at organisere sig på nye måder (Morton et al. 2004). Det kan betyde, at man organiserer sig mere som en projektorganisation – blandt andet for at være åben for eksterne samarbejder og relationer. Men man kan også forestille sig, at skuespillere på ensemble-teatrene er aktive også uden for scenen og dermed bidrager til det relationelle arbejde med publikum (Arts Council 2006). Morton et al. (2004) har for Arts Council gennemført en række studier af 32 kulturelle organisationer i Storbritannien, som peger på, hvordan organisationer kan ændre deres struktur, og hvad der skal til for at få et bredere publikum:

Whilst it would be almost impossible to reposition without alienating (and therefore losing) *some* people, the evidence suggests that provided you do enter into change wholeheartedly, the gains will far outweigh any losses – so the biggest danger is that you may sell a lot more tickets. (Morton et al. 2004: 11)

Morton et al. understreger her vigtigheden af, at hvis man ændrer sin struktur og organisation, kræver det en reel strategisk forankring. Det betyder, at man må have en vision om, hvordan man effektuerer publikumsinddragelse i det daglige arbejde. Det pointeres samtidigt, at man i en sådan reorganisering formentlig vil miste nogle publikummer, men i længden vil man sælge flere billetter. Ønsker en kulturinstitution at henvende sig til et mangfoldigt publikum, lykkes dette bedst, såfremt institutionen netop afspejler en sådan mangfoldighed.

Successful organisations model internally what they wish to express externally. On this basis, logic tells us that to have the best chance of achieving a culturally diverse audience you need first to achieve this with your own team. (Arts Council 2006: 131)

Dermed understreges det centrale i, at også kulturinstitutionen i sig selv afspejler kulturel mangfoldighed. Det er med andre ord ikke tilstrækkeligt, at teatret forholder sig til mangfoldighed i forhold til programmet. Teatret må i sig selv repræsentere en mangfoldighed. Det koster ikke nødvendigvis mange penge at omstrukturere. Men der er ingen tvivl om, at det for enhver institution er en markant udfordring, der kræver, at alle på teatret deltager og tager ansvar.

The important thing to note about successful organizations is that many of the things you've done are about doing things differently, rather than doing new or additional things. And some of the most important changes are to do with internal structures and management behaviour – which are not by definition cost items. (Morton et al. 2004: 57)

Mellem resultatkontrakt og udvikling

I hvilken udstrækning publikumsudvikling i den engelske variant er en løsning, har Bjørnsen et al. (2012) set nærmere på i en aktuel norsk forskningsrapport om publikumsudvikling i Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Kristiansand. Her skal kort nævnes et par af de mere interessante hovedkonklusioner, som kaster lys over de kulturpolitiske dilemmaer, som er indlejret i arbejdet med publikumsudvikling. I rapporten argumenteres der ikke for, at alle kunstinstitutioner nødvendigvis skal prioritere kulturel inkludering. Endelig lægges der vægt på kontinuitet, og det understreges, at publikumsudvikling er en langsigtet proces, som systematisk skal udvikles trin for trin. Dermed peger rapporten på, at det er ledelsens ansvar at arbejde systematisk og langsigtet på at engagere et publikum.

Undersøgelsen fremhæver de mest almindelige bevæggrunde for at *ikke-brugere* ikke går i teatret som 1) mangel på *tid*, 2) *billetpris* – man anser det som dyrt, 3) man føler sig *fremmed* i institutionen og savner identitetsmarkører, og endelig 4) spiller *fysisk nærhed* også en rolle. Bor man langt væk fra teatret, anses denne afstand som en barriere. Men der er også andet i spil. Teatre er dyre og modtager mange offentlige midler. Det er et dilemma set i en større samfundsmæssig kontekst, hvilket fra tid til anden kommer frem i den offentlige debat. Når det kun er de vellønnede, som går i teatret, kan der så være tale om en demokratisk set skæv fordeling af midlerne? Og hvis problem bliver et stigende politisk ønske om at kunne fremvise bred samfundsmæssig nytte af kulturinvesteringer? Bjørnsen et al. skriver:

Det som i mindre grad kommer frem i debatter rundt økonomisk subsidiering av kunst-

institusjoner og deres skjeve publikumsgrunnlag er i hvilken grad vi trenger disse institusjonene som meningsbærere uansett; at det offentlige rom hadde blitt fattigere uten dem. Altså, at institusjonene har en eksistensberettigelse selv om bare en mindre elite gjør bruk av den. For mange institusjoner har dette vært akseptert, hvor fokus i større grad har vært på om de kunstneriske produktene holder høy kvalitet enn på deres evne til å nå ut til et stort publikum. (Bjørnsen et al. 2012: 123)

Bjørnsen et al. (2012) fremhæver, at der sjældent argumenteres for, at *vi* – altså at samfundet – har brug for institutionerne som meningsbærere. Den argumentation synes fortrængt af argumenter om økonomisk holdbarhed og rentabilitet, eller som lektor i kulturpolitik Peter Duelund formulerer det:

Man er på vej væk fra overordnede mål om lige muligheder for borgerne og fokuserer i stedet på, om kunsten kan betale sig. Det kan du for eksempel se på resultatkontrakterne for kulturinstitutioner, som nu fokuserer på turisme og på at tiltrække sponsorer fra erhvervslivet. (Duelund i Benner & Elkjær 2011)

Resultatkontrakter fokuserer på, hvad der kan måles, hvilket kan være problematisk for teatrene. Teatrenes primære virksomhed ses som at skabe gode forestillinger, men naturligvis også at generere et publikum. For teatret bliver det alfa og omega at leve op til kontrakten, hvilket ofte betyder, at man satser på det sikre og gør, som man plejer. Det vil sige, at resultatkontrakter kan stå i vejen for, at teatre forsøger at arbejde langsigtet med at nå gruppen af ikke-brugere, som naturligt koster både tid og penge.

Selvom Bjørnsen et al. i en vis forstand peger på, hvad britiske forskere har understreget, rummer rapporten nogle overraskende konklusioner i en tid, hvor publikumsudvikling er på alles læber: Hvis man med publikumsudvikling forstår målrettede initiativer for at nå nye publikumsgrupper, altså noget, som rækker ud over den ordinære markedsføring af et program, er der få eksempler i Norge og det øvrige Europa på, hvad der egentlig virker. Det interessante ved rapporten er, at den *ikke* argumenterer for, at alle kunstinstitutioner skal prioritere kulturel inkludering. Derimod peges der på, at det er et *kulturpolitisk ansvar* at sørge for, at *hver by* har et tilbud, som favner bredt. Dermed peger rapporten på, at det er op til kommuner og regioner at sørge for, at der over en bred kam er et varieret kulturliv for de fleste.

I den forbindelse kan det være værd at nævne, at trods rækken af udviklingsinitiativer i Storbritannien og i Norge er det vanskelig at finde overbevisende eksempler på vellykkede publikumsudviklingsinitiativer, der fungerer ud over det målrettede projekts tidshorisont, et faktum, som også Kawashima nævner (2006). Når projektstøtten

er væk, stopper projektet, og som oftest er der ikke midler til at fortsætte initiativet. Derfor ved vi ikke, om de gennemførte publikumsudviklingsprojekter også fungerer over tid.

Publikumsudvikling: kvalitet og demokratisering

Man forventer, at teatre, som får offentlig støtte, repræsenterer en særlig kvalitet, som må være kvalitativt forskellig fra, hvad de kommercielle aktører tilbyder. Hermed nærmer vi os diskussionen om kunst og kunstnerisk kvalitet. Hvordan kan de offentligt støttede institutionsteatre håndtere størrelsen 'kvalitet'? I en rapport fra Scenekunstnetværket, Region Midtjylland (Ejgod Hansen 2011) om publikumsudvikling peges der på de udfordringer, der er forbundet med kulturproduktion i en relativistisk kulturpolitisk ramme. I sin yderste konsekvens kan et massivt fokus på publikumsudvikling betyde radikale ændringer af kulturinstitutionens formål og daglige praksis, hvor det kunstneriske produkt kommer i anden række. Det betyder, at man bevæger sig fra at skabe forestillinger på kunstens præmisser til at skabe forestillinger på publikums præmisser. »I den radikale version betyder det, at vurderingen af en kulturel oplevelse er totalt overladt til brugeren, og at der altså ikke findes nogen privilegeret vurderingsposition hverken for anmeldere, scenekunstnere eller kulturpolitiske forvaltere« (Ejgod Hansen 2011: 37). Hvad sker der, hvis der ikke længere findes en privilegeret position for kunst, hvis mennesker, som ved noget om teater, ikke længere har eller får en stemme? Risikerer vi dermed at forfalde til en relativisme, hvor alt er lige godt eller lige dårligt, som Ejgod Hansen frygter (2011: 37). Hvis de professionelle kunstnere ikke anerkendes for at kunne noget andet end amatører eller kommercielle kulturtilbud, er der næppe grund til eller fornuft i at have offentlige teater- og filmskoler. Hvis alt har samme værdi, bliver det grundlæggende vanskeligt at argumentere for offentlig kulturstøtte. Hvis grundsynet bliver, at der ikke eksisterer en privilegeret position for kunst, kan det være svært at argumentere for professionelt producerende kulturinstitutioner. Kulturpolitisk peger det på behovet for en dobbelt strategi: På den ene side må man forholde sig til en demokratisering af kulturen. På den anden side må man fastholde kunstnerisk kvalitet som en kategori, der peger på de kvaliteter, kunst har i et samfundsperspektiv.

Publikumsudvikling i en europæisk kontekst er knyttet til en kulturpolitisk målsætning om, at kunst skal være tilgængelig for alle. I kulturpolitikken findes en forestilling om, at kunstneriske oplevelser er gode og gavnlige for mennesker og for samfundet som helhed. Man kan sige, at kunst endnu i en vis forstand anses som en dannelsesoplevelse. I Europa og ikke mindst i Skandinavien giver det offentlige relativ stor støtte

til kunst og kulturelle aktiviteter sammenlignet med USA. Demokratiseringen af kulturen er baseret på en universel kunstforståelse, hvor alle principielt skal have samme adgang til kunstoplevelsen uafhængig af personlig, social og kulturel baggrund. Social inklusion i denne sammenhæng er møntet på at få en underprivilegeret gruppe, som ikke interesserer sig for kunst eller kultur, til at blive kunst- og kulturforbrugere. Som Kawashima (2006) antyder, kan en konsekvens af publikumsudvikling være, at kunst- og kulturorganisationer træder ind på områder, hvor de principielt skal opnå mål, som hverken er kunstneriske eller kulturelle. Hvad betyder dette, og er det egentlig ønskeligt? Det peger i hvert fald på, at der er flere ræsonnementer, der kolliderer, når man taler om publikumsudvikling – og at teatrets relation til publikum i stigende grad fremstår som *ikke-selvfølgelig*.

I første del af kapitlet har jeg forsøgt at kaste lys på selve ideen om publikumsudvikling, men også set på de kulturpolitiske dilemmaer, som er indlejret i begrebet. Det helt centrale er at skabe langsigtede relationer med publikum (Ejgod Hansen, Lindelof, Sjöberg 2013, Kawashima 2000, Bjørnsen et al. 2012), så publikum oplever, at de tages alvorligt. Det vil betyde, at man inddrager publikum og fører en *løbende* dialog også med et ikke-kunstvant publikum. Helt grundlæggende rører publikumsudvikling ved kulturinstitutionernes selvforståelse, men også ved kunstens status i et kulturpolitisk perspektiv.

Malmö Stadsteater og publikumsudvikling

Det næste afsnit ser nærmere på, hvordan Malmö Stadsteater håndterer arbejdet med at engagere publikum. Samtidig præsenteres eksempler på alternative måder at engagere publikum på. Men lad os først se nærmere på Malmö Stadsteater. Teatret er Sveriges femtestørste teater med 56 fastansatte, i alt 96 årsværk, og med en omsætning på omkring 84 millioner svenske kroner (årsberetning 2012). Teatret holder til i Kalendegatan i den gamle cirkusbygning, *Hipp*, midt i byen og har ca. 450 pladser og dertil kommer to mindre scener, Intiman med 198 pladser og Studion med 40 pladser. På Malmö Stadsteaters hjemmeside siger teatret om sig selv:

Malmö Stadsteater är en av Sveriges ledande stadsteatrar och sätter upp cirka femton produktioner per år. Repertoaren både speglar det nya Malmö och håller de klassiska mästerverken levande. Vi vill vara en teater som engagerar, underhåller och berör alla malmöbor. (www.malmostadsteater.se, 28. december 2012)

Teatret ønsker således at engagere, underholde og være vedkommende for alle malmö-

itter og ønsker at spejle det nye Malmø og at holde det klassiske repertoire levende. I en by som Malmø, hvor 31 % af indbyggerne (eller 93.222 personer) er født i udlandet (*Aktuellt om*, nr. 2: 2012: 18) og dermed indvandrere, er der mange borgere, som (ifølge Kawashimas definition) tilhører gruppen af ekskluderede fra kulturlivet.

Som de fleste andre teatre i Skandinavien og Europa er også Malmö Stadsteater udfordret i forhold til byens demografiske udvikling, som kommer til at stille andre krav, der gælder social inkludering. At drive et teater med et skiftende repertoire er en kæmpe produktionsmaskine, der konstant arbejder med prøver, programlægning, kostumer, dekorationer, forestillinger, markedsføring, billetsalg osv. Teatret er på den ene side offentligt, og på den anden side skal det tjene penge, men ikke generere overskud. Det er en balancegang. Større institutionsteatre er ofte presset politisk og økonomisk med et stadigt krav om kunstnerisk kvalitet og salg af billetter. Søren Friis Møller fra Copenhagen Business School, der har skrevet Phd om lederskab i den kulturelle sektor, peger på, at kulturinstitutioner opererer i et komplekst forhold til både publikum, politikere og samarbejdspartnere, der gør det ledelsesmæssige arbejde mere kompliceret end det, man ser i det almindelige erhvervsliv (Møller 2012).

I forhold til at engagere et nyt publikum har Malmö Stadsteater taget flere initiativer, som vi skal se nærmere på. I samarbejdet med Studieförbundet arbejdede man fra 2010/2011 med Tröskelprojektet. Grundtanken var at nå ud til især unge ikke-teatervante personer, herunder ikke-etniske svenskere, og at vække en interesse for teater. Projektet rummede fem forskellige typer af møder og arrangementer: 1) I alt 11 foreninger arrangerede studiecirkler, hvor man til stærkt reducerede priser fik mulighed for at gå i teatret; 2) studiebesøg på teatret med 28 besøg for 425 mennesker; 3) uformelle møder, hvor teatret mødte i alt 25 foreninger; 4) nybörjartur (nybegyndertur), hvor man på teatrets hjemmeside lavede en konkurrence for mennesker, som ikke tidligere havde været i teatret; og 5) endelig besøgte teatrets personale Islamisk Center og afholdt et seminar med *Romskt Informations- och Kunskapscenter* i Malmö, og skrædderafdelingen spiste frokost på Yalla Trappan i Rosengård og »fick besöka syateljén och prova olika typer av muslimska slöjor«. I en sammenfatning i en intern rapport af Tröskelprojektet 2011 skriver teatret:

Tröskelprojektet har haft som målsättning att försöka utveckla kontakterna till riktiga relationer och samarbeten, men ibland har det varit svårt. [...] och teatern vet inte riktigt hur man ska använda relationen till något konkret för båda parter. [...] Tanken med Tröskelprojektet har varit just det att den nya kunskapen på lång sikt ska ge avtryck i verksamheten och så småningom även på repertoaren. Viktigt är också vad som lovas

vid möten med nya föreningar och organisationer. Om teatern inte är beredd på att ta emot de nya impulserna och idéerna så är det snarare en dålig effekt med kontakterna. Vill man göra ett utvidgat publikarbete som Tröskelprojektet där kontakterna inte bara innebär att komma och se en föreställning utan ger förhoppning om ett samarbete på något sätt så måste teatern se till att ha resurser för att kunna ta emot och arbeta med detta.

Set i Kawashimas perspektiv har Tröskelprojektet forsøgt at etablere nye relationer til en særlig gruppe af borgere, som ikke er teatervante, og den form for publikumsudvikling benævner Kawashima *outreach*. Projektet udspillede sig over et år, hvilket er relativt kort tid. Det kan være en af grundene til, at Tröskelprojektet ikke blev forankret blandt deltagerne eller i teatrets organisation. Men også et andet forhold spiller ind. Tröskelprojektet savnede konkrete målsætninger og en grundlæggende refleksion over, hvad projektet ville i et længere perspektiv. At mødet mellem foreninger, teatret og *ikke-brugere* har fundet sted, kan i sig selv være værdifuldt og kan genere forudsætninger for nye møder. Samtidig kan det være svært at følge op, hvis man ikke har en klar forestilling om, hvad mødet kan, skal og vil. At teatrets personale har besøgt Islamisk Center og har haft et seminar med romersk forening, kan spille en rolle på længere sigt. Dermed har teatrets personale fået et vigtigt kendskab til andre kulturelle udtryk og livsanskuelser. Vanskeligheden består i at omsætte denne kundskab til praktisk handling. Som Stadsteatrets interne sammenfatning understreger, kræver det et ønske fra teatrets side at afsætte ressourcer til at fortsætte arbejdet med at inkludere de ekskluderede eller de ikke-teatervante brugere. Det er ikke nok at få mennesker til at komme og se en forestilling. Det kræver langsigtet samarbejde. Heri ligger en udfordring for teatret med hensyn til at artikulere og præcisere, hvad et sådant grænseoverskridende samarbejde, i ordets egentlige forstand, vil kunne rumme. Det er den slags nyskabende initiativer, som flere forskere peger på (Morton et al. 2004, Arts Council 2006), og som kan bidrage til at udvikle andre relationer til publikum, som igen kan betyde et udvidet virke for teatret i byen.

I forbindelse med udviklingsprojektet Teaterdialog Øresund (2011–2013) gennemførte man to publikumsstudier, rettet mod henholdsvis gymnasielever og en blandet gruppe af publikummer.¹ Samlet peger Tröskelprojektet og gymnasieprojektet på, at Malmö Stadsteater ikke har etableret en grundfæstet og langsigtet strategi for publikumsudvikling for at nå gruppen af ikke-teatergængere, hvilket de fleste forskere fremhæver som en forudsætning for, at den slags initiativer kan lykkes på lang sigt (Bjørnsen et al. 2012, Kawashima 2006, Ejgod Hansen 2011). Den tilgang, Malmö Stadsteater har haft til publikumsudvikling, svarer nogenlunde til den tendens, som flere

britiske undersøgelser peger på (Kawashima 2000, Morton et al. 2004, Belfiori 2007): At det er vanskeligt for teatrene at forankre og integrere publikumsudvikling i et langsigtet perspektiv. Flere mener, at der bør tænkes i et perspektiv på 3–5 år, før man kan høste frugterne og notere en forandring. Forandring kræver nye initiativer, og erfaringsmæssigt tager det tid, før nye tankegange og måder at agere på indlejres i og blandt publikum.

På den anden side *har* Malmö Stadsteater et bredt repertoire, som rækker fra mor-skabsteater til mere eksperimenterede mainstream-forestillinger, ligesom teatret viser børneteater og har en række undervisningstilbud for skoler. Spørgsmålet er, om Malmö Stadsteater måske gennem deres forestillinger og programlægning udvikler de mest effektive publikumsudviklingsinitiativer? Stadsteatrets programlægning er varieret og henvender sig til både voksne, børn og unge. Her ligger måske også en publikumsudviklingstænkning i bred forstand. Man kan hævde, at målrettet programlægning ikke behøver at tage form af markedstilpasninger, men kan tages som kuratoriske greb med en særlig programlægning, præcis som man gør på Malmö Stadsteater. Som teaterchef Jesper Larsson skriver i en mailkorrespondance 11 december 2012:

Men mitt resonemang går ut på att vi inte jagar ny publik genom att försöka vara publiken till lags och ge dem det de redan vet att de vill ha och därmed anpassa föreställningen efter dem. Vi försöker i vår repertoarläggning att leta långt utanför oss själva för att hitta nya utmanande uttryck och teman. Om vi lyckas är en annan sak.

Hermed undgår teatret at gå på kunstnerisk kompromis ved at planlægge med bestemte målgrupper for øje. Dermed flytter fokus fra tanken om publikumsudvikling for en bestemt målgruppe til publikumsudvikling som et spørgsmål om helhed i programlægningen.

Fra envejs- til flervejskommunikation

Teatrene har formentlig en del uartikuleret viden om deres publikum, men den viden er sjældent baseret på systematisk erfaringsopsamling, som anses som en forudsætning for, at publikumsudvikling kan lykkes. Ved at systematisere viden kunne teatrene formentlig indhøste ny kundskab om publikum. I et interview med teaterchef Jesper Larsson, Malmö Stadsteater (okt. 2012), understreger han de vanskeligheder, teatret har med at få unge og især unge indvandrere i teatret:

Vi utgår från att vår produkt, om rätt målgrupp och rätt personer kommer och tittar på

den, så kommer de ha utbytte av det. Det är ju det som är vår poäng, men vi misslyckas i kommunikationen, vi misslyckas i hur vi berättar att det här är något för dig.

Som Larsson antyder, har teatret vanskeliglygt ved at nå ud til andre målgrupper. For Larsson er det et spørgsmål om at finde det rette kommunikationsværktøj. Hermed kan det synes, som om Larsson reducerer publikumsudvikling til et spørgsmål om at finde et værktøj, hvormed man kan kommunikere med publikum. I Larssons argumentation ligger et implicit ræsonnement om, at god kunst er godt for alle, og dermed er Larsson på linje med den kulturpolitiske norm, der arbejder med en klassisk kompleksitet. Men spørgsmålet er, om Malmö Stadsteater ikke bør udvide denne norm. Det har teatret forudsætningerne for at gøre, og tager man i betragtning, at byen har så mange unge indvandrere, kunne man forestille sig, at det vil blive en nødvendighed også politisk, hvilket sammenfatningen fra Tröskelprojektet antyder. Jesper Larsson tilføjer i en mail-korrespondance:

Att vinna en ny publiks förtroende är svårt och tar tid, tid som en föreställningsperiod kanske inte ger. Eftersom varje uppsättning skiljer sig ganska mycket från den förra spiller inte publik över från en uppsättning till nästa, bland icke-besökarna. Varje uppsättning börjar från scratch med att nå ny publik, är vår upplevelse. (Larsson, 11 dec. 2012)

Præcis så vanskeliglygt er det at engagere et nyt publikum, som Jesper Larsson pointerer. Kunne man forestille sig en praksis, der retter sig mod nye måder at situere teatret på i byen, som giver andre muligheder for at interagere med, om ikke alle, så mange flere malmøitter? Kan det være et spørgsmål om at gå fra kommunikation til en anden form for facilitering af brugere og ikke-brugere? Om dette skriver Dragan Klaić:

Over hele Europa er kulturinstitutionernes websites ikke andet end elektroniske flyers eller foldere, en digital version af trykte brochurer. De forstår ikke, at de faktisk er tvunget til at arbejde simultant på to spor. Det levende og det digitale. Og de sætter ikke kræfter ind for at ændre dette. Mange kulturinstitutioner forstår ikke 24-timers økonomi og dens konsekvenser og omfanget af de tjenester, de besøgende forventer af dem. Derfor skuffer og frustrerer de offentligheden i stedet for at vinde påskønnelse og loyalitet. (Klajić 2011; min oversættelse).

Klajić er kritisk over for teatrenes hjemmesider og peger på, at teatrene må udvikle deres digitale flervejskommunikation. Hermed peger Klajić på, at flervejskommunikation kan være en af flere mulige strategier for enkelte teatre til at udvikle mere langsigtede og interaktive relationer til publikum. Som hos flere andre teater fungerer Malmö Stads-

teater hjemmeside primært som et online billetkontor med en kort omtale af de aktuelle forestillinger. Derudover er der ikke meget information at hente, og der er ingen grund til at gå ind på Malmö Stadsteaters hjemmeside, med mindre man vil bestille billetter. Ser man på tilsvarende hjemmesider på Dramaten, Det Kongelige Teater eller Betty Nansen Teatret, adskiller deres hjemmesider sig ikke væsentligt fra Malmö Stadsteaters.

Kigger man indenfor på flere af museernes hjemmesider, er der mere for øjet, noget at læse og noget at lytte til, og man bliver nysgerrig. Tankegangen er klar. Er det en god oplevelse at besøge hjemmesiden, kommer man som bruger naturligvis igen og beretter om det til andre, eller også »liker« man bare. At der er forskelle mellem museers og teaters hjemmesider, kan hænge sammen med, at museer har en lang tradition for at arkivere og systematisere genstande og dermed viden. Museer er vidensinstitutioner med oplevelse for øje for den besøgende, men også med det sigte, at man som gæst kan lære noget. Teatret har ikke den samme tradition. Selvom der over den Gamle Scene på Det Kongelige Teater står: *Ej blot til lyst*, så synes samtidens teater at have svært ved at definere sin rolle som vidensinstitution.

Når publikum har forladt salen, har teatret ingen kontakt med tilskueren, før man næste gang går i teatret. Dermed reduceres relationen med publikum til noget, der minder om et kundeforhold. Skal man arbejde med publikumsopbygning, kan et relevant spørgsmål være, hvordan man kan etablere en tættere relation mellem teater og publikum, også efter at den sidste gæst har forladt teatersalen. Her har institutionsteatret en udfordring. Skal det offentligt støttede teater distancere sig fra det kommercielle, kunne det være en mulighed for institutionsteatret at se sig selv som en vidensinstitution. Hvilket vil betyde en anden måde at arbejde på – også i forhold til kommunikation og tilstedeværelse på forskellige platforme. Interessant nok gør flere af de frie teatergrupper meget ud af deres online tilstedeværelse. Her kan nævnes performanceteatret Hotel Pro Forma og teaterlaboratoriet Odin Teatret. På deres hjemmesider finder man interessante artikler, som reflekterer over, hvad teater er, klip fra forestillinger osv.

Alternative former for publikumsudvikling

Det er min antagelse, at der er interessante eksempler på publikumsudvikling blandt mindre teatergrupper. I det følgende bringes et par eksempler på engagerende publikumsudvikling, som retter sig mod forskellige målgrupper, men som har et fælles træk, nemlig et samarbejde mellem professionelle og amatører. Odin Teatret i Holste-

bro arbejder bredt med inddragelse af byens borgere og aktører i en række forestillinger og projekter. Odin Teatret er et mindre teater, der turnerer over det meste af verden med et ensemble på ni personer. Teatrets skuespillere har længe haft til opgave at relatere til byens publikum. Det gør teatret gennem blandt andet Holstebro Festuge, der gennemføres som et samarbejde mellem byens borgere og en række institutioner. Den grundlæggende tanke er at skabe møder og dialog mellem mennesker, der normalt ikke samarbejder. På teatrets hjemmeside står der:

Tilrejsende kunstnere vil sammen med Odin Teatret og byens øvrige kulturinstitutioner, foreninger, forretninger og engagerede borgere skabe optrin, forestillinger, koncerter, udstillinger og meget mere. Når alle på den måde åbner døren ind til deres egen verden, opstår der et større rum, hvor vi kan mødes og være fælles om vores forskellige værdier. (www.odinteatret.dk)

Både for byen og for teatret har Holstebro Festuge betydet, at mange borgere er stolte af at bo i Holstebro, fordi man gør noget andet her. Man har sin helt egen festuge med et program, som involverer amatører og professionelle fra ind- og udland. I et interview med bibliotekaren i juni 2008 forlyder det:

Festugen for mig er de professionelles samarbejde med amatørerne. De får amatørerne til at gøre det unikke. [...] Det er det helt særlige, at Odin Teatret når så langt ud til borgerne. De får borgerne til at gøre noget, som de ikke vidste, de kunne gøre, og får dem interesseret i noget, de ikke vidste, de interesserede sig for. [...] Og så ser man, at naboen kan noget, som man overraskes over. Der bliver sat fokus. Min nabo træder i karakter. (Citeret fra Winkelhorn 2012: 120)

At involvere en bys borgere aktivt er en strategi, som kan generere stor kraft i en by, hvor det lokale teater spiller en central rolle, og det bidrager til at udvide rammerne for, hvad et teater kan være. Det interessante er, at byens borgere ser hinanden i andre roller og funktioner i det offentlige rum, end de normalt gør: den gamle er ikke længere bare gammel, men også en danser, politimanden er ikke kun politi, men også et legende menneske. Dermed opleves et fællesskab med andre borgere i deres forskellighed. Her er der tale om en anden type publikumsudvikling, som kunne kaldes »co-creation«. Netop det, at en række af byens borgere selv er aktive sammen med og indrammet af professionelle kunstnere fra ind- og udland, gør Holstebro Festuge anderledes end mange andre kulturarrangementer. Min pointe er, at man må forstå publikumsudvikling som andet end at kommunikere et færdigt produkt. Publikumsudvikling er et sam-

mensat begreb, som også drejer sig om at møde dem, vi ikke kender – og måske endda skabe noget sammen, som eksempelvis C:NTACT, der er del af Betty Nansen Teatrets aktiviteter i København.

C:NTACT er et andet eksempel på publikumsudvikling. C:NTACT er en selvstændig fond, der selv har modtaget massiv støtte fra en anden privat fond for at kunne initiere projekter, som især engagerer unge. Siden 2004 har C:NTACT lavet kunstneriske projekter for unge med forskellig kulturel og social baggrund. Det essentielle er at skabe levende møder imellem mennesker med den personlige fortælling som udgangspunkt (www.contact.dk, 30.12.2012).

En af aktiviteterne er C:NTACT Taskforce, som både er navnet på en teaterforestilling og en indsatsstyrke bestående af unge med vidt forskellige baggrunde. Forestillingen hedder det samme som indsatsstyrken, fordi de unge på scenen i høj grad *er* forestillingen. De fortæller deres personlige, helt almindelige og alligevel stærkt opsigtsvækkende historier om at leve i Danmark og om at mødes med andre kulturer. Den turnerende teatergruppe C:NTACT Taskforce består af op mod 30 unge imellem 15 og 25 år. Unge med vidt forskellige sociale og kulturelle baggrunde, der drager ud i hele landet og fortæller deres personlige historier. Som et sidste skud på stammen har C:NTACT taget initiativ til en forestilling, som havde premiere januar 2013 på Betty Nansen Teatret med titlen *For gammel? – til hvad?* Her er de medvirkende mellem 65 og 90 år og viser sig selv i en forestilling, der byder på personlige fortællinger, dans, sang og stump. Flere af de medvirkende er rekrutteret fra workshops på plejehjem og aktivitetscentre i byen. Eksemplerne fra C:NTACT viser, hvordan man kan nå ud til mennesker, som normalt ikke kommer i teatret, og som ofte er gruppen af ældre mennesker og indvandrere.

Det, som kendetegner eksemplerne her, er for det første, at man *engagerer og involverer* grupper af borgere, som på den ene eller den anden måde er udsatte, og for det andet, at man *skaber noget sammen*.

Fra publikumsudvikling til teaterudvikling

I dette kapitel har jeg forsøgt at differentiere billedet af publikumsudvikling og gøre det klart, at det handler om meget mere end blot værktøj og kortsigtet kommunikation. Det drejer sig om 1) at finde nye strategier for formidling, 2) at arbejde vedholdende med projektet og over lang tid, 3) at se teatret som mere end blot en scene, men også som en vidensinstitution og en kulturel platform, samt 4) at organisere teatrets aktiviteter på andre måder. Men naturligvis handler det også om, hvad der spilles på scenen. Som det er fremgået er der bred enighed blandt forskerne om, at hvert teater må ud-

vikle sin særlige, langsigtede strategi, der matcher det enkelte teaters lokale geografi og borgere. Kapitlet angiver to mulige kategorier for publikumsudvikling, som det kan være interessant at arbejde videre med. Den ene er digital *kommunikation*. Her tænkes på en mere indholdsrig og levende online tilstedeværelse, hvor teatret tilbyder at dele viden, erfaringer og oplevelser. Denne form for publikumsudvikling henvender sig i større omfang til et eksisterende publikum. Rationalet er, at hvis det er interessant at få viden fra teatret, tager man oftere et kig ind på teatrets site og inspireres til at købe en billet til den næste forestilling. Og samtidig etablerer teatret en levende kulturel platform, hvor teatret kan træde i karakter. Den anden kategori kalder jeg *co-creation*, hvor det grundlæggende drejer sig om at udvikle et samarbejde mellem teatret og amatører, og her kan man også inddrage byens forskellige foreninger. Den strategi henvender sig særligt til ikke-brugere og kan opfattes som en form for *outreach*, set med udgangspunkt i Kawashimas begrebsapparat.

Gennem »co-creation« kan teatrene måske udvikle et format, der kan engagere en række unge eller ældre borgere, så disse får et særligt ejerskab til teatret. Det helt centrale er *samarbejde*, hvilket Malmö Stadsteaters interne rapport fra Tröskelprojektet fremførte. Hvis man vil »göra ett utvidgat publikarbete som Tröskelprojektet där kontakterna inte bara innebär att komma och se en föreställning utan ger förhoppning om ett samarbete på något sätt så måste teatern se till att ha resurser för att kunna ta emot och arbeta med detta« (intern rapport fra Stadsteatret).

Som det fremhæves i Kulturministeriets rapport *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* (Dithmer et al. 2010), så »gør de nye eksistensvilkår for scenekunsten det bydende nødvendigt at reflektere over, hvilken funktion teatret skal have fremover, og ud fra hvilke værdikriterier samfundet skal støtte og investere i det« (s. 7). Dermed peger Kulturministeriet på, at teatrets funktion og dermed rolle i samfundet bør drøftes og ikke mindst, hvilke værdier der skal tilskrives teatret. Den diskussion må teatrene tage i samarbejde gerne med Kulturministeriet og ikke mindst med andre teatre og med publikum. Teatrene må afsætte tid og midler til at gå i tænkeboks og udvikle nye tanksæt for at nå et bredere publikum, hver for sig og sammen. Men det kræver, at *politikkerne* giver teatrene mulighed for at gøre dette og for en stund slipper de stramme resultatkontrakter. Publikumsudvikling er et jomfrueligt begreb, som lyder tillokkende. Kan det tænkes at publikumsudvikling, når det kommer til stykket, mest af alt er *teaterudvikling*? Et teater, som har identificeret sine egne værdier, og som efterlever sine værdier i en værdiløs tid, er i mine øjne et godt teater. Det er det teater, som netop kan blive et socialt, kulturelt og æstetisk erfaringsrum.

Noter

1. Gymnasieprojektet beskrives nærmere af Lindelof og Sjöberg i kapitlet »Stræben efter dialog« i nærværende bog.

Referencer

- Aktuelt om (2012): *Befolkningsprognos och halvårsuppföljning 2012*. Malmö: Stadskontoret (nr. 2).
- Arts Council England (2006): *Navigating Difference. Cultural Diversity and Audience Development*, London. (Lastet ned 30.09.12 fra www.artscouncil.org.uk.)
- Belfiore, Eleonora & Bennett, Oliver (2007): »Rethinking the Social Impacts of the Arts«, i *International Journal of Cultural Policy* (vol. 13, nr. 2, s. 135–151).
- Benner, Torben & Elkjær, Jakob (2011): »Den offentlige kulturstøtte går til Eliten«. *Megafon for Politiken*, 31. august.
- Bille, Trine (2008): »Cohort effects, age effects, and period effects in the arts and culture in Denmark 1964–2004«, i *International Journal of Cultural Policy* (vol. 14, nr. 1, s. 113–137).
- Bjørnsen, Egil, Lind, Emma & Hauge, Elisabeth (2012): *Kunstkonsument i storbyene. En studie av brukere og ikke-brukere av det offentlig finansierte kunsttilbudet i byene Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Kristiansand*. Agderforskning, Rapport Nummer 7.
- Brask Rasmussen, A. (2008): »Kultursammenstød mellem ministerium og kulturliv«, *Information*, 3. december.
- Couldry, Nick (2012): Forelæsning, Roskilde Universitet 14. september 2012.
- Danmarks Statistik (2011): Nr. 621, 19. december 2011.
- Dithmer, Monna, Holm, Staffan Valdemar & Seeberg, Lars (red.) (2010): *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.
- Hansen, Louise Ejgod (2011): *Hvad er publikumsudvikling?* Randers: Scenekunstnetværket, Region Midtjylland. (hentet 30.09.12 fra www.scenet.dk.)
- Hjemdahl, Kirsti Mathiesen, Sørfjorddal Hauge, Elisabet & Lind, Emma (2007): *Festivaler på Sørlandet*. Kultur i Kraftformat. Agderforskning, FoU rapport 4.
- 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.
- Kawashima, Nobuko (2006): »Audience Development and Social Inclusion in Britain«, i *International Journal of Cultural Policy* (nr. 1, årg. 12).
- Klaic, Dragan (2007): *Mobility of Imagination. A Companion Guide to International Cultural Cooperation*. Central European University Press.

- Klaic, Dragan (2010): »Offentligt støttet teater – kontra det kommercielle«, i Monna Dithmer, Staffan Valdemar Holm & Lars Seeberg (red.): *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.
- Klaic, Dragan (2011): »Culture Shapes the Contemporary City«. *Eurozine* (nr. 4, 22 juni.) (Lastet ned 01.02.2011 fra www.eurozine.com.)
- Klaic, Dragan (2012): *Resetting the Stage. Public Theatre between the Market and Democracy*. Bristol: Intellect.
- Malmö Stadsteater (2012): Årsredovisning.
- Morton, Maddy et al. (2004): »NOT FOR THE LIKES OF YOU«. *How to Reach a Broader Audience*. Edinburgh: Morton Smyth Ltd. for Arts Council, England.
- Møller, Søren Friis (2012): *From Disinterestedness to Engagement. Towards Relational Leadership In the Cultural Sector*. København: CBS.
- Skot-Hansen, Dorte (2007): *Byen som Scene. Kultur og byplanlægning i oplevelsessamfundet*. Frederiksberg: Bibliotekarforbundet.
- Winkelhorn, Kathrine (2012): »Odin Teatrets kultur, organisation og ledelse. – Festugen i Holstebro – Et kulturelt erfaringsrum«, i Erik Exe Christoffersen (red.): *Odin Teatret – et dansk verdensteater*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Elektroniske kilder

www.contact.dk.

www.hotelproforma.dk.

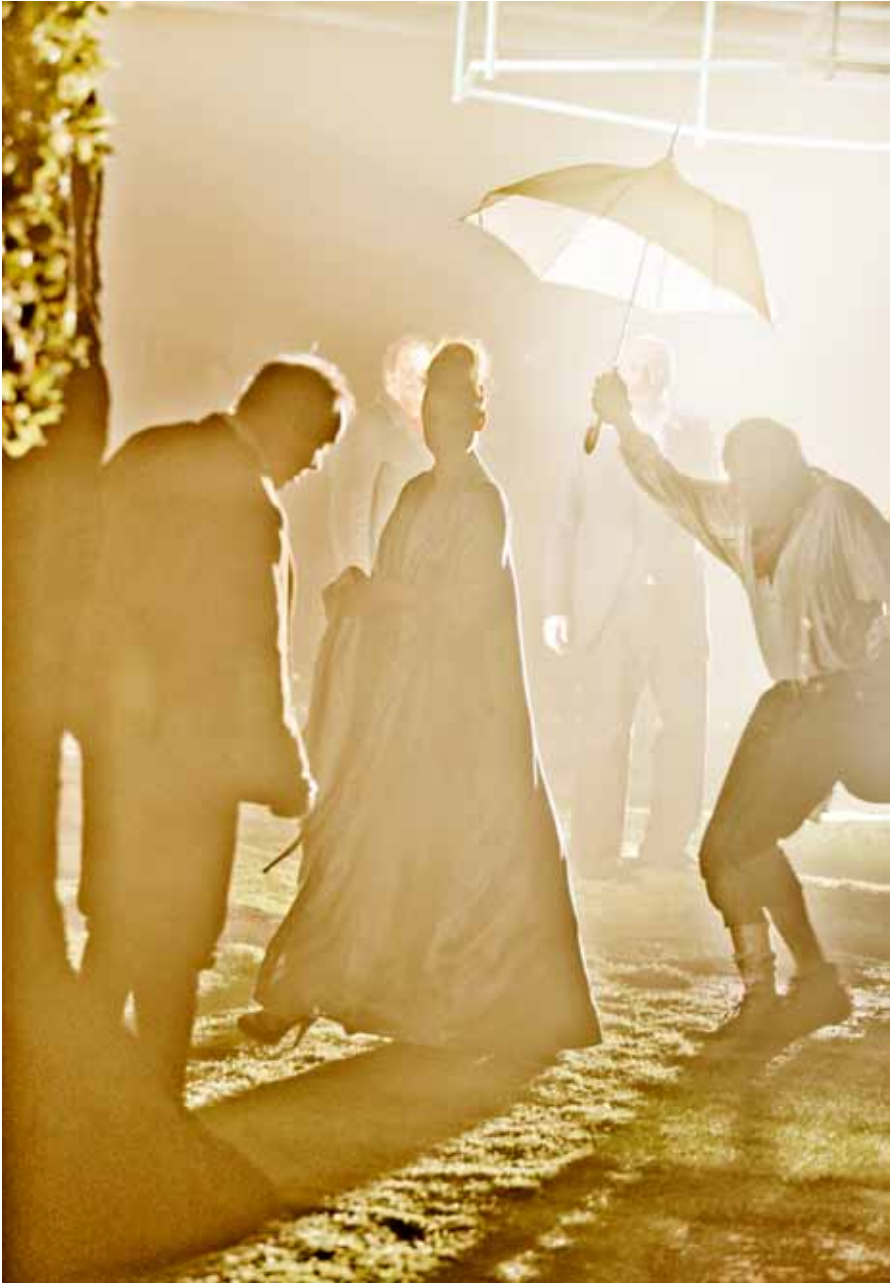
www.malmostadsteater.se.

www.odinteatret.dk.

Interviews

Larsson, Jesper, 4. oktober 2011, på Hipp.

Larsson, Jesper, 5. december 2012, mailkorrespondence.



Ur föreställningen Bastard.

TEATERNS BEGÄRSMASKIN

Malena Forsare

Det är april, en mildt regnig dag strax efter lunch i centrala Köpenhamn. Inne i Københavns Musikteaters dockskåpslika hus på Kronprinsensgade är det trångt i black boxen. Åtminstone känslomässigt. Ett seminarium om jämställdhet inom scenkonsten arrangeras av Malmö Stadsteater, men lokalerna tillhör den lilla danska vänteatern, som hellre vill att seminariet ska handla om etnicitet.

Begreppet »jämställdhet« väcker känslor: Trötthet. Engagemang. Entusiasm. Irritation. I efterhand har de danska och svenska teatercheferna utifrån sina olika Öresundshorisonter beskrivit sin frustration över det här seminariet – hur det kom till och iscensattes. Orsaken är att teatrarna betraktar olika perspektiv på jämlikhet som mer alarmerande att dryfta än andra. Från svenskt håll anser man numera att jämställdhet hör samman med konstnärlig utveckling: en insikt som grott genom det faktum att svenskt scenkonstliv under 2000-talet arbetat metodiskt för att inkludera jämställdhetsperspektivet i kvalitetsbegreppet.¹ Som en konsekvens av detta beskriver Malmö Stadsteaters chef Petra Brylander idag att ett genomsyrande jämställdhetsarbete blivit en strategi för teatern att »öppna dörrar« och bearbeta även andra former av diskriminering. I likhet med de flesta danska scenkonstaktörer jag mött menar Københavns Musikteaters chef Allan Klie å sin sida att jämställdhet inte är uppe till diskussion inom dansk scenkonst. Den stora utmaningen ifråga om jämlikhet på teatern anno 2012 handlar istället, enligt Klie, om etnisk mångfald.

Det här kapitlet diskuterar inte de politiska parametrar som påverkar synen på jämställdhet i Sverige och Danmark idag. Så här inledningsvis är det ändå väsentligt att konstatera att det finns avgörande skillnader mellan de båda länderna, som har förklaringar i respektive lands politiska och ekonomiska historia.² Min avsikt är dock inte

att utreda orsakerna till dessa skillnader, utan istället att belysa hur olika aspekter av jämlikhet i Sverige och Danmark inverkar på både repertoarläggning och scenisk gestaltning. I detta hänseende undersöks hur två teatrar i Öresundsregionen, som möttes i en samproduktion spelåret 2011–2012, ser på konstnärlig kvalitet.

Framför publiken på seminariet i Köpenhamn står moderatorn Ellen Nyman, svensk-dansk skådespelare och regissör, som än så länge inte vet att flera danskar ska lämna rummet i pausen. Hon öppnar programmet genom att efterlysa ett »bekännelserum« för dagen: en plats där det är möjligt att prata om vilka verktyg vi har för att bedriva jämlikhetsarbete. Nyman formulerar också en retorisk fråga: Är våra redskap i jämlikhetsarbetet tillräckligt slipade för att skapa förändring?

Några timmar senare ska hon avrunda med att lägga fram en egen bekännelse. Nyman beskriver hur hon under seminariets gång inte känt sig inkluderad, eftersom hon som icke-vit inte syns i den statistik över kvinnor och män som presenterats i elektroniskt powerpointsljus. I det ögonblicket snärtar det till mot min tinning; jag är ju en av de svenskar som så ivrigt studerat, utvärderat och offentligt debatterat utvecklingen av jämställdhetsperspektiv inom svensk scenkonst. Jag tillhör dessutom en generation som är akademiskt fostrad i att ha flera olika perspektiv i åtanke samtidigt. Men etnisk mångfald – hur explicit har jag egentligen stridit för den? Att som feminist och anti-rasist plötsligt och brutalt bli varse att man är en del av »den vita erfarenheten«, som i sig rymmer ett slags »rasmässighet«, är ett uppvaknande som feminister konfronterats med alltsedan andra vågens feminism.³ Det är också en frågeställning som i lite olika skepnader konfronterats i svenskt kulturliv under tiden som den här texten blivit till.⁴ Eftersom svensk scenkonst arbetat för att göra jämställdhet till en del av sitt medvetande, men fortfarande inte har utarbetade verktyg för att bearbeta sitt rasistiska förflutna, är denna historiskt betingade kollision en av den här textens viktiga utgångspunkter.

Kapitlet ska handla om teatern som en *begärsmaskin*, ett begrepp som figurerar inom postkolonial teoribildning.⁵ Men där postkoloniala teoretiker använder begärsmaskinen som ett sätt att få syn på hur rasistiska mekanismer finns inristade i vårt västerländska samhällsbygge, vill jag istället använda begärsmaskinen för att förstå hur olika drömmar om jämlikhet, tillika föreställningar om konstnärlig kvalitet, projiceras på teatern och i viss mån konkurrerar med varandra. Teaterns begärsmaskin tar emot idéer om vad konsten kan och ska i ett samhälle präglad av globala rörelser, starka informationsflöden och stora påföljande politiska utmaningar. Men den utgör också en vägg mot vilken vi projicerar bilder av oss själva och varandra. Jag vill på det här sättet använda begärsmaskinen som en tankefigur med potentialen att synliggöra vår egen vita blindhet.

Texten tar teoretiskt stöd i den feministiskt postkoloniala teoretikern Sara Ahmeds begreppsapparat, som med sina rumsliga, metaforiska kvaliteter formar en kontaktyta mellan teori och teaterpraktik. I likhet med andra postkoloniala författare menar Ahmed i *Vithetens hegemoni* (2011a) att kolonialismen dröjer sig kvar i våra institutioner. Ett sätt att få syn på denna kvardröjande effekt är att studera institutionens historia. Därmed är mitt kapitel ett försök att både belysa historien och länka den till teaterns tid och rum idag.

Med nedslag i Malmö Stadsteaters repertoar ur ett historiskt perspektiv studerar jag hur föreställningar om kvinnor och män, liksom om människor med annan etnisk bakgrund än svensk, har uttryckts över tid, från 1940-talet fram till idag. Med den historiska vyn som utgångspunkt vill jag närma mig förhållandet mellan teaterns repertoar och självbild. I egenskap av en stor och etablerad teaterinstitution med lång historia har Malmö Stadsteater en framträdande position i studien, men begärsmaskinen framträder också i skenet av Stadsteaterns samarbete med Københavns Musikteater i projektet Teaterdialog Öresund, som pågick mellan våren 2011 och våren 2013.

Historiens programblad

I ett historiskt perspektiv är ledarskapet på Malmö Stadsteater idag unikt: Petra Brylander och Jesper Larsson delar på chefskapet sedan tillträdet 2007. En av de första åtgärder som Brylander och Larsson genomförde som chefer, och som direkt kom att avspeglas i teaterns repertoar, var att upprätta en mer handlingskraftig jämställdhetsplan. För första gången blev teaterns chefer också själva del av institutionens jämställdhetsgrupp. Central i 2008 års jämställdhetsplan är dessutom satsningen »En stadsteater för alla«, som beskrivs som ett sätt att integrera jämställdhetspolitiska mål i organisation, produktion och i kontakten med publiken. »En stadsteater för alla« handlar inte bara om jämställdhet, utan den övergripande målsättningen är att »lyfta fram konkreta betydelser av jämställdhet och mångfald inom den egna organisationen och koppla dessa till teaterns uppdrag och produktioner«. Tonvikten i det praktiska arbetet har de senaste sex åren legat på ett utvecklat och genomsyrande jämställdhetsarbete på teatern.

Vad är det mer konkret för arv som Malmö Stadsteater under nuvarande ledning utmanar? Teatern öppnade sina portar för första gången i ett påkostat funkismonument vid Fersens väg, ritat av en trio stjärnarkitekter vid tiden för andra världskrigets slut. Valet av plats åt den funktionalistiska byggnaden var ingen tillfällighet: här möttes arbetarnas stad och borgerlighetens kvarter. Som öppningsföreställning gavs William Shakespeares *En midsommarnattsdröm* på Stora scenen, medan Intiman fördjupade sig

i Vilhelm Mobergs dramatiserade roman *Mans kvinna*. Starkt manlig och västerländsk entré således, en britt och en svensk, vilket kan betraktas som en direkt avspiegling av de kommande decenniernas dominans av vit, manlig dramatik. Vid en studie av Malmö Stadsteaters repertoar med två decenniers intervaller (spelåren 1948/49, 1968/69, 1988/89 respektive 2008/09), såsom pjäserna presenteras i teaterns eget digitala arkiv på hemsidan (www.malmostadsteater.se/pa_scen/arkiv), är den mest anmärkningsvärda tendensen att representationen av kvinnor ökar i alla professioner med tiden, samtidigt som representationen av olika nationaliteter bland dramatiker minskar. Vi kan se hur det på 2000-talet finns en stark tonvikt på svensk dramatik, jämfört med 40- och 60-talen, då spridningen av europeiska författare var större. Genomgången består av just nedslag och bygger på ett urval ur programtexter som gjorts av teatern själv – den bidrar alltså inte med någon heltäckande eller uttömmande bild. Likväl skissas härmed konturerna av en utveckling, som pekar mot hur människan som ämne och stoff presenteras på teatern.

1948/49: En nyfödd stadsteater hämtar perspektiv utifrån Europa

Spelåret 1948/49 är Malmö Stadsteater fortfarande en ung scen, men ser snabbt ut att ha etablerat sig som en brett upplagt repertoarteater med tentakler ut mot europeiskt teaterliv. Tre spelår gammal iscensätter Stadsteatern med självförtroende hela 16 pjäser hämtade från olika delar av västra Europa och USA. Franska dramatiker är lika starkt representerade som svenska. Till svenskt och franskt läggs engelsk och spansk dramatik för en vuxen publik.

Ett par citat ur teaterns programtextarkiv är intressanta att betrakta ur ett genus- och mångfaldsperspektiv. Det första hör hemma i presentationen av Tennessee Williams *Linje Lusta*. Tennessee Williams egna reflektioner om sin hembygd Mississippi finns med i programtexten i Stadsteaterns webbkiv:

Jag älskar cypressdungarna och folket i Mississippi, och till och med de tragiska sociala svårigheterna där nere har en Tjechov-artad skönhet över sig. Jag älskar också negrerna.

Det är ingen nyhet att det var okontroversiellt i Sverige på 1940-talet att använda ordet »neger«. Men varför jag lyfter fram just den här passagen beror på att citatet ovan är ett av två undantag i arkivmaterialet under den här perioden, där en grupp människor tematiseras utifrån sitt etniska ursprung. I andra pjäsbeskrivningar handlar det rätt och slätt om *människor*: om »sidor av mänskligt medvetande«, om »människliga relationer och reaktionssätt« eller om »gripande mänsklig väsentlighet«.

Den andra gruppen som lyfts ur det allmänmänniskliga figurerar i programtexten till

Albert Camus Missförståndet. Här presenteras den algeriskfödde Camus som »icke-europeisk« dramatiker och beskrivs vidare så här:

Han kommer från ett land där livet ter sig ljust och lätt och [där] han fått uppleva den häxkittel som Europa de senaste decennierna varit mer än någonsin.

En tillvaro utanför den svenska, och från krig förskonade, verkligheten sipprar in på Malmö Stadsteater. Att livet i Algeriet beskrivs som »ljus och lätt« är förstås både en förenkling och en försköning som skulle ha varit svår att komma undan med idag.

Den enda gången kvinnor nämns under tidsperioden är i anslutning till Federico García Lorcas *Yerma*. Att det sker just här är inte så förvånande – pjäsen handlar om en kvinna i landsbygdens Spanien, som närs av en så stark barnlängtan att hon till slut mördar sin man. Pjäsen var kontroversiell redan vid urpremiären 1934 och i Malmö Stadsteaters programtext ett och ett halvt decennium senare beskrivs Lorcas dramatik så här:

Det är inga polerade människor vi möter i hans verk. De lever nära jorden och livets ursprung – betecknande är att hans huvudpersoner alltid är kvinnor. Men deras blod är rött och deras konflikter, som gälla liv och död, är hela mänsklighetens.

Alltså, *trots att* de är kvinnor tillhör deras konflikter hela mänskligheten.

1968/69: Världssamvetet tränger sig på

På 1960-talet syns ett starkt samhällsengagemang i Malmö Stadsteaters repertoar. Nedslaget i spelåret 1968/69 synliggör hur teatern utvecklas till ett kritiskt språkrör för ämnen som äldrevård, miljöförstöring, världssvält och atombomben. På så sätt kom Stadsteaterns utbud av dramatik att fungera som ett alternativ till Malmös framväxande rykte som en glittrig och underhållande scenkonststad med operetter som främsta genre. Dramatikerna som spelas på Storan och Intiman är fortfarande uteslutande män, medan spridningen av dramatiker från olika delar av Europa är större än på 1940-talet. Vid sidan om den dominerande svenska dramatikern, där två olika pjäser nu riktas mot en ung publik, finns franskt, engelskt, tyskt och italienskt på repertoaren. Bland fransmännen återfinns dessutom Victor Haïm med grekiskt turkiskt ursprung. Därtill spelas den politiske tjeckiske författaren Ivan Klímas berömda pjäs *Slottet*. Beträktat med dagens teaterögon är detta en repertoar med ovanlig bredd ifråga om dramatiker- nas etniska hemvist.

Vilka motiv Stadsteatern haft för att sätta upp en pjäs av en utländsk dramatiker vet vi inte säkert, men presentationstexterna i arkivet kan möjligen ge oss en fingervisning.

Vid anblicken av programbeskrivningen av Victor Haïms pjäs väcks frågan om den skulle vara intressant att sätta upp idag och hur den isåfall skulle iscensättas. I Malmö Stadsteaters eget arkiv på hemsidan står det så här:

Det tysta vapnet handlar om de mer eller mindre oklara motiv som för en familj och ett folk blir bestämmande när en ung man eller en ny generation går ut i krig på en främmande kontinent för att försvara vad man brukar kalla »sina ideal«.

Vad är en familj? Vad är ett folk? Vad är det för slags ideal – inom citationstecken – som den unge mannen i pjäsen vill försvara? Och vad representerar det »främmande« här? Utan att den korta texten avslöjar något om regissören Sandor Györbiros tolkning, stöter vi emot en rad ideologiskt laddade storheter som oundvikligen präglas av den tid de formuleras i.

Även Luigi Pirandellos drama *Man vet inte hur* är värt att dröja kvar vid. Ur ett feministiskt perspektiv blir pjäsbeskrivningen intressant: den är formulerad utifrån ett »vi« och riktas mot något så pass symboliskt omfattande som »vår make«. Såväl pjäsförfattare som regissör är män och detta »vi« kan alltså förstås som upphovsmännens idéer om vad kvinnan här tilldelas för slags dramatisk position eller funktion:

Vi har väl alla varit otrogna nån gång mot vår make – i drömmen? Men om man varit otrogen i verkligheten men utan att vilja det mer eller mindre omedvetet och sedan »glömt bort« hela händelsen som om den varit en dröm. Vilket brott är då störst?

Vem kan det vara som är både otrogen, utför detta brott omedvetet eller utan att vilja det, och sedan »glömmer bort« alltsammans? Det här är ett citat som aktualiserar den centrala frågan om vem som berättar om vem: om dramatikers perspektiv och teatern som medium för en specifik röst. Citatet visar också med vilken lätthet ett objekt skapas. Vidare tydliggör det vem som har makten att definiera objektets konturer.

1988/89: Underhållningens återkomst – men vad menar egentligen norrmännen?

På 1980-talet överväger de föreställningar som går i underhållningens tecken. Nu ges också något för barnen: Lewis Carrolls berömda *Alice i underlandet* dramatiseras för den unga publiken. Annars visar spelåret 1988/89 hur 1980-talets ökade medvetenhet i jämställdhetsfrågor blir synlig även på teatern, om än i blygsam omfattning. I havet av manliga dramatiker och regissörer dyker en kvinna upp: Eva Sköld iscensätter P. O. Enquists *Lodjurets timma* på Konsthallscenen. När hon får regiuppdrag rör det sig inte om någon av Stadsteaterns tongivande scener, utan om en mer anonym sidoscen. Annars är det mest uppseendeväckande teaterns beskrivningar av två olika norska pjäser:

På en ö i världen någonstans bor en liten befolkning. Tillväxten har avstannat på alla områden, såväl mänskligt som materiellt. Nu hotas ön av den slutliga katastrofen, den som sätter definitiv punkt för öns överlevnad: alla män tros ha förlit och kvar på ön är bara kvinnorna. *Kvinnorna har att välja mellan att hoppas på männens återkomst och under tiden vaka över öns traditioner, eller att lämna ön och låta sig uppslukas av en annan kultur...* Kan man undvika att bli förintad om man accepterar en modern utveckling och hur länge kan man stå emot en för dem främmande kulturs inflytande medan de själva har att kämpa för att överleva från den ena dagen till den andra? [min kursivering]

Citatet beskriver Julian Garners pjäs *Skördetid*. Programtexten skisserar ett undantagstillstånd. Undantagstillståndet manifesteras genom närvaron av kvinnor och frånvaron av män. De kvarlämnade kvinnorna står inför ett val: antingen kan de »vaka över öns traditioner«, eller så kan de »låta sig uppslukas av en annan kultur«, vilket alltså presenteras som två motsatser. Vidare kan den avslutande formuleringen se drastisk ut idag, men skulle samtidigt kunna vara en realistisk utgångspunkt i exempelvis en sverigedemokratisk argumentation på 2010-talet: »hur länge kan man stå emot en [...] främmande kulturs inflytande medan de själva har att kämpa för att överleva från den ena dagen till den andra?«

Utgångspunkten för det andra exemplet, Knut Faldbakkens *Mitt liv med Marilyn*, är ett samhälle som förändrats i riktning mot jämställdhet. Men dramat berättas inte genom kvinnan, utan istället ur en förändrad mansrolls perspektiv:

Hur klarar han av att uppfylla plikten att helt och fullt dela ansvaret om barn och familj, när [han] samtidigt bär på hela det kulturhistoriska arvet av mannen som jägare, familjeförsörjare och odiskutabelt överhuvud.

När jag drygt tjugo år senare läser den meningen har jag svårt att veta om jag ska skratta eller gråta. Jag vet heller inte om jag ska tolka texten på allvar, för med dagens genusmedvetna scenkonströrelse skulle det kunna röra sig om en ironisk gliring. Min osäkerhet inför programtexten är också tecken på någonting annat. För just så här sköra, tidsbestämda och kontextberoende är alltså våra försök att kommunicera människors uppgift och ställning i samhället. Då, på 1980-talet, handlade det om kvinnors möjlighet att ta plats i offentligheten. Det gör det fortfarande. Men idag handlar det dessutom om nya medborgares synlighet och representation på teaterscenerna, vilket vi strax ska se exempel på.

För att inte rusa förbi väsentliga bitar i Malmö Stadsteaters historia, krävs nu en bromskloss. I mitten av språnget från 1980-tal till 2000-tal skrivs nämligen historia på en av landets största teaterinstitutioner. På 1990-talet lämnar Stadsteatern det stora

funkishuset vid Fersens väg för att istället installera sig i den nyrenoverade Hippodromen, ett stenkast från Centralstationen. Under Staffan Valdemar Holms ledning (1994–1999) får Stadsteatern rykte om sig att vara en spjutspets scen för nyskapande dramatik, eftersom man bryter mot en konvention om vad teater ska vara. Genom Holms intresse för tysk dramatik tillkommer nya influenser, som exempelvis Heinrich von Kleist och Frank Wedekind, vilket både tilltalar och stöter bort publik. Holm bidrar ofta själv med regi, i nära samarbete med scenografen och kostymören Bente Lykke Møller. Från operettstad till experimentverkstad – det faktum att Malmö vänder blad i teaterhistorien skapar publicitet, samtidigt som det råder storm inne på teatern. Det rensas i ensemblen och ett stort antal skådespelare får gå, eller väljer själva att avbryta sina kontrakt i protest. En studie av Staffan Valdemar Holms chefstid, hur teatern påverkades av Holms och Møllers konstnärliga samarbete, och hur detta kan tolkas ur ett genusperspektiv, återstår att göra.

2008/09: Genus på teatern – men var tog dramatiken från Europa vägen?

Spelåret 2008/09 är Petra Brylanders och Jesper Larssons andra år som teaterchefsduo. Det är också den första säsong som den nya ledningen helt och hållet står för repertoaren. I pjäsvalet återspeglas nu det jämställdhetsarbete som pågått inom svensk scenkonst under 00-talet, och som skapat livaktiga samtal såväl inom branschen som i medierna. Bland premiärerna finns en feministisk nyckelpjä, *Jösses flickor – återkomsten*, skriven av Suzanne Osten och Margareta Garpe på 1970-talet, och som vidareutvecklats med en andra akt av Malin Axelsson för att bli just en »återkomst«.

Men fortfarande är det manlig övervikt bland dramatiker. Vid sidan om Garpe/Osten/Axelsson finns två unga kvinnliga pjäsförfattare. Emma Broström har skrivit en monolog för en ung publik, *Panik panik kom inte hit*, och Ada Berger har diktat ett Marilyn Monroe-porträtt, *Marilyn-passionen*. Parallellt med att ett större utrymme skapas för kvinnor bland både regissörer och dramatiker, kan vi se att representationen av andra nationaliteter under spelåret 2008/09 minskar. I takt med att Malmös befolkning blir alltmer diversifierad ifråga om nationalitet, koncentreras alltså pjäsvalen till alltmer svenskt. Exempelen på icke-svensk dramatik hämtas dels från en västerländsk teaterkanon: Friedrich Schillers *Maria Stuart* och J. B. Priestleys 40-talspjäs, kriminalaren *Mordet i Midlands*, dels från fransk 80-talsdramatik och ny tysk dramatik: en pjäs av Bernard-Marie Koltès och en av den framgångsrika Marius von Mayenburg. Intressant att notera här är att av dessa fyra pjäser regisserades tre av kvinnor.

Om utvecklingen i riktning mot nyskriven svensk dramatik vid en första anblick rimmar dåligt med utvecklingen mot ett globalt rörligt samhälle, är trenden på ytan

inte hela sanningen. Kikar man bakom de svenska dramatiker namnen hittar vi flera berättelser som härrör från andra delar av världen: Emma Broströms pjäs *Panik panik...* bygger på skådespelaren Sandra Stojiljkovics erfarenheter av att leva i Sverige med rötter i Serbien. Dennis Magnussons nyskrivna *Zlatans leende* kretsar kring en flickas liv i ett samtida Malmö, där fotbollskungen från Rosengård symboliserar en interkulturell stad. Erik Uddenbergs *China*, som ges på den lilla sidoscenen Studion, är berättelsen om en ung flickas liv som barnsoldat i Uganda och utgår från material med stark verklighetsförankring, China Keitetsis självbiografiska bok *Child Soldier. Fighting for my life*. Men trots att representationen av perspektiv från andra hörn av världen punktvis finns där, är det fortfarande svenska och vita uttolkare som bidrar med sina namn och sina röster. Detta är jämförbart med hur kvinnans utvecklade delaktighet i samhället på 1980-talet skildrades på teatern genom en förändrad mansroll, och av manliga dramatiker.

Entré: Ahmed

Parallellt med att Malmö utvecklas till en stad som rymmer alltfler nationaliteter och kulturella erfarenheter, kan man genom nedslagen i programbladen från 1940-talet och framåt se att Stadsteatern satsar alltmer på nyskriven dramatik. Satsningen på nya pjäser kan tolkas som en möjlighet att frångå den västerländska manliga klassikerdominansen och i gengäld ge kvinnor möjlighet att utveckla sina konstnärskap på lika villkor som män. Men satsningen på nyskrivet blir också ett sätt att i förlängningen skapa beredskap för att fånga upp erfarenheter från andra generationens invandrare. I en intervju inom ramen för Teaterdialog Öresund-projektet beskriver Petra Brylander och Jesper Larsson det sistnämnda som en komplex utmaning – inte minst eftersom andelen studenter med utländsk bakgrund på teaterhögskolorna fortfarande är låg. De beskriver också att dessa skådespelare ofta försvinner till Stockholm, där man är lika angelägen om att fånga upp och spegla ett nytt Sverige på sina scener. Teatercheferna identifierar vidare problemet med att repertoaren idag inte är representativ för Malmös heterogena befolkning, men ser också risker med att okritiskt driva den frågan. De förklarar att de söker efter specifika berättelser, istället för pjäser som fungerar som alibi för att uppnå en mångfaldskvot. Frågan om hur teatern ska förhålla sig till sitt kolonialistiska förflutna i en världskulturstad som Malmö utkristalliserar sig som en stor utmaning för framtiden.

Liksom andra postkoloniala teoretiker menar Sara Ahmed att vårt historiska arv smittar även vår egen tid. Hon definierar vithet som något som »släpar efter« (2011a: 135) – något som får historiens urvalsprocesser att fortlöpande påverka våra vanor, beslut

och handlingar. Därigenom, menar Ahmed, ökar också vitheten sin utbredning. Generellt innebär detta att medan medvetenheten om olika diskrimineringsgrunder förstärks, går den faktiska omsättningen av den intellektuella processen långsamt.

Historiens eftersläpande effekt blir ett tankeredskap för att förstå hur teaterns begärsmaskin fungerar. I institutionens inre, arkiverade rum skriver vita män dramer om sig själva. I takt med att begärsmaskinen byggs ut och organiseras om, till exempel genom chefsbyten, förändras också dess ideologier. Men ideologierna omförhandlas inte som genom ett slag. Istället korsas de och bryter igenom i vardagen. Robert Young menar att kolonialismen fungerar som ett latent begär snarare än en fantasi (2011: 173). Skillnaden däremellan kan tyckas hårfin. Jag väljer att förstå det latent begäret som undermedvetet och oartikulerat, i kontrast till fantasin som i större grad är medvetandegjord och gestaltad – vilket skulle implicera att begärsmaskinens byggmaterial är osynligt fram till den punkt då vi drar fram det i dagsljuset.

Vårt icke-klädsamma kolonialistiska förflutna smittar av sig. Vi vill förändring. Men hur? I läsningen av Sara Ahmed kan man få känslan av att förändringsarbetet är en omöjlig ekvation, eftersom kolonialismens värdegrund är så djupt infiltrerad i den vita världsbilden. Så här skriver hon i inledningen av sin artikel »Vithetens fenomenologi« från 2007 (i svensk översättning, Ahmed 2011a: 125):

Vad händer då privilegiernas osynliga tecken görs mer synliga? [...] Vi skulle kunna säga att vilket projekt som helst, som syftar till att avveckla eller utmana kategorier som görs osynliga genom privilegier, är dömt att ingå i objektet för sin egen kritik.

Citatet rymmer en paradox. Intentionen att utmana sin egen position och sin egen blick är dömd att misslyckas när vi själva ingår i objektet. För att studera ett objekt krävs ett visst mått av distans, vilket vi enligt Ahmed alltså inte har eftersom den vita positionen befinner sig inuti problemet. Ahmed menar att »vithet som erfarenhetskategori [...] försvinner som kategori då den upplevs« (ibid.). Vithet förblir osynligt i ett samhällsklimat som utgår från vithetens norm.

För att närma sig den här konflikten använder Ahmed begreppet »orientering«. Orientering definieras som »riktlinjer som vi följer, som gör att vissa saker är inom räckhåll, i motsats till andra«. Hon använder bilden av ett skrivbord i ett arbetsrum, med utgångspunkt i en bildvärld som lånats från filosofen Edmund Husserl. Hur vi står vid skrivbordet, vad som finns bakom oss och vartåt vi riktar vår blick bildar utgångspunkter för vår analys. Ahmed poängterar att vår hållning och riktning inte är slumpmässig, utan bestäms av de orienteringar vi redan gjort (s. 128f).

Vi kan härmed förstå vår kroppsliga och rumsliga orientering på teatern, det vill

säga hur vi för vår uppmärksamhet och hur vi både faktiskt och bildligt möblerar dess rum, som en del av teaterns begärsmaskin. Vi kan se att teaterns fysiska disciplinering, som avtecknas såväl i organisationen som i repertoaren och inne i själva teatterummet, bygger på en överenskommelse om organisering, lagd lager på lager utanpå vårt historiska arv. Denna inre organisering är vi ofta oförmögna att själva få syn på, på samma sätt som vi har svårt att se vad den spelar för roll i våra resonemang och handlingar.

Sara Ahmed menar att kolonialismen har skapat en vit värld som är mer redo för vissa kroppar än andra, och som gör att företrädesvis vita kroppar är kapabla att »nä« saker i omvärlden. I »saker« inkluderar hon inte bara fysiska objekt, utan också stilar, möjligheter, tekniker, vanor och strävanden; jämför här teaterns benägenhet att tillämpa en viss estetik eller ett visst konstnärligt språk. Ahmed menar vidare att ras kan förstås i en vidare mening än hudfärg. Ras är allt det som finns inom räckhåll, allt det som är möjligt att uppfatta och utföra (s. 131).

Risken är förstås överhängande att det uppstår ett spänningsförhållande mellan den som har tillgång till teaterns rum och språk – och den som inte har det. Detta svarar mot den koloniala konstruktionen mellan »vi« och »de«. Jag menar att denna polarisering kompliceras av det faktum att teatern uttrycker en längtan efter det annorlunda. Samtidigt som en teaterinstitution behöver underhålla sin publik genom igenkänning, vilket stärker upplevelsen av ett »vi«, söker teatern också det främmande. Denna strävan svarar mot viljan att bryta ny konstnärlig mark. I teaterkroppen finns alltså inlemmat ett slags begär efter »de andra« i termer av »det främmande«, som gör att särskiljandet av ett »vi« och ett »de« i värsta fall upprätthålls, trots att den uttalade strävan är den motsatta. Detta visar att begärsmaskinen inte bara en komplex och historiskt präglad konstruktion, utan också en ytterst motsägelsefull upplevelseapparat. Ett hjärta med taggar.

Vad krävs av oss för att tränga förbi den gängse ordningen och häva uppdelningen mellan »vi« och »de«? Hur får vi syn på våra vanor och vardagliga beteenden? Låt oss återvända till Sara Ahmeds bild av skrivbordet. Vithet, menar hon, skapar en form av offentlig trivsel genom att rum och kroppar matchar varandra och därigenom upplevs som bekväma (s. 138). Hon lägger fram tankefiguren att skrivbordsstolen och kroppen tar avtryck av varandra; att rum och kroppar förlänger varandra. Hon menar också att vi bör överväga att sträva efter »desorientering«:

För att säga det enkelt: vithet blir en social och kroppslig orientering givet att vissa kroppar känner sig mer hemma i en värld som orienterar sig kring vithet. Om vi istället började med desorientering, med kroppen som förlorar sitt säte, då blir framställningen helt annorlunda. (s. 141)

Den svåra frågan blir till slut: Hur får vi syn på gränsen mellan det som orienterar oss, det vill säga, det historiska arvets prägel i begärsmaskinen, och vår benägenhet att låta oss desorienteras för att utvecklas konstnärligt? Annorlunda uttryckt: Hur särskiljer teatern sin längtan efter det konstnärligt nyskapande och estetiskt annorlunda från begäret efter »det främmande«? Ett begär som i värsta fall behåller distansen för att själv fortsätta låta sig attraheras? Utan anspråk på att formulera gjutna svar på dessa problem, vill jag närma mig den smärta som uppstår när vi rör vid den begärsmaskin vi själva är del av.

Konsten att gestalta det främmande

Vid urpremiären av *Jeg er drømmenes labyrint* på Københavns Musikteater (september 2011) händer något för mig ovanligt. Föreställningen är ett samarbete med Malmö Stadsteater och bygger på en dramatisering av en bok av den afghanske exilförfattaren Atiq Rahimi. Publikens sitter på två sidor om den lilla spelplatsen. Stämningen är tryckande; texten framförs på danska. Bebe Risenfors långsamt pulserande musik, den mjuka språktionationen och mörkret som glider upp i den stigande värmen, bidrar till att jag plötsligt inte kan vara kvar i rummet. Jag krånglar mig förbi några par knän och hittar ut i teaterbaren. Känslan av klaustrofobi släpper hastigt; på håll är föreställningen en teatral konstruktion i vilken jag inte längre ingår. Det friska syret får flimret och illamåendet att dra sig tillbaka.

Teatercheferna i Malmö och Köpenhamn har i efterhand uppgett att de är nöjda med samarbetet i allmänhet och produktionen i synnerhet. Musikteaterns chefer betonar i en intervju att de valde att tro på berättelsen, det vill säga, att ligga så nära Atiq Rahimis vittnesbörd som möjligt i överföringen till scenen. Cheferna på Malmöteatern för ett liknande resonemang och beskriver föreställningen som en subjektivt berättad historia med starka bilder ur en flyktingfarenhet.

Förklaringen till min sorti från black boxen på Københavns Musikteater den kvällen är enkel – trots teatervana och trots en hyfsad orientering i danska, förstod jag inte språket. Jag befann mig i ett främmandegjort rum som via ett fysiskt sceneri skildrade konflikter i krig och flykt. Där kunde jag se och identifiera teaterns tecken på ytan: den kringvandrande vite mannen som reciterade text. Hur han blickade tillbaka på sitt liv som utspelade sig synkront som en dröm i scenens mitt, där det förflutna gestaltades av skådespelare och musiker. Men utan förståelse av den text som trots allt spelade en avgörande roll för iscensättningen, försvann upplevelsen av att vara i teaterns kollektiv.⁶

I efterhand kan jag också se något mer, som har med begärsmaskinen att göra. Jag kan se att den vite mannen med sitt långt utvecklade verbala uttrymme och kretsande

runt scenen hade ett abstrakt övertag om berättelsen. Pjäsens kvinnor, män och barn med rötter i Mellanöstern befann sig i den vite mannens språkliga våld. Forskargruppen som observerat teaternas samarbete följde med intresse spelperioden och teatern har med rätta varit stolta över ett på flera sätt unikt konstnärligt utbytesprojekt. Men frågan om föreställningens kolonialistiska risktagande – som så här på distans blir uppenbar – har inte diskuterats inom ramen för samarbetet mellan teater och akademi. Upprätthållandet av ett »vi« och »de« har inte konfronterats i intervjuerna av teaterns chefer, eller av mig själv. Detta debatterades inte heller under det jämställdhetsseminarium som anordnades med utgångspunkt i samarbetet mellan de båda teaterinstitutionerna i Öresundsregionen ett halvår senare. Vad jag härmed påstår är inte att teatern skapade kolonialistisk teater i rakt nedstigande led – men att leken med de sceniska tecknen låg nära ett exotiserande av det andra, det främmande, och att vi, inneslutna i vår vita erfarenhet, förblev blinda för det.



Ur föreställningen Jeg er drømmenes labyrint på Københavns Musikteater. I bild: Morten Lützhøft, Jacob August Ottensten, Lila Nobel Mehabil, Suad Demirovic, Marvin Spahi Wilkins och Ronni Morgenstjerne.

Teaterns begärsmaskin

Det är ett obestridligt faktum att teater i Öresundsregionen ett drygt decennium in på 2000-talet är en vit miljö. Majoriteten av dramatikererna är vita, teaterns ensembler är vita och publiken är vit. När Malmö Stadsteater, Københavns Musikteater och Teater Får302 har mött den dansk-svenska forskargrupp som följt projektet Teaterdialog Öresund, har sammanträdesrummen också varit vita. Frågan om den totala vita dominansen har inte varit prioriterad eftersom det huvudsakligen har handlat om att utveckla »ett nordiskt samarbete«. Men med tanke på att teatercheferna i intervjuer har uttryckt att etnicitet är en viktig dimension av arbetet med jämlikhet och mångfald – som del av respektive teaters publikutveckling och som del av Teaterdialog Öresund – är den relativa avsaknaden av problematiserande diskussion ändå överraskande.

Genusvetaren Vanja Hermele har i en rad rapporter visat hur föreställningar om kvalitetsbegreppet i (scen)konstvärlden ofta särskiljs från perspektiv som jämställdhet och mångfald, ifråga om såväl representation som gestaltning.⁷ Hermeles arbete är del av ett större könskritiskt konstsamtal som utvecklats det senaste decenniet på både statlig, högskolepedagogisk, medial och konstnärlig nivå i Sverige. Detta är en förklaring till varför det på svensk mark idag har etablerats en diskussion om hur kvinnor och män gestaltas på teaterscenerna. Den som på nära håll följer den svenska teatervärlden kan se en påtaglig utveckling av genusmedvetenhet som påverkar både tillsättningen av chefer, val av dramatiker och regissörer samt skådespelarnas rollarbeten. Detta är naturligtvis inte något som sker hela tiden och på alla scener. Likväl är tendensen tydlig: i växande utsträckning är ett genusperspektiv med och skapar förutsättningarna för svensk scenkonst, från urval till publikmöte. En motsvarande strategi för jämställdhet och genusanalys inom scenkonsten finns inte i Danmark och detta är en orsak till att det finns generella skillnader mellan svenskt och danskt sätt att resonera om scenkonstnärlig jämlikhet – och olika synsätt på hur vi når dit.

Idag drivs Malmö Stadsteaters chefer av övertygelsen att jämställdhetsarbete är en metod med potential att bearbeta även andra former av diskriminering. Som beskrivs i inledningen av det här kapitlet menar Petra Brylander att kampen för jämställdhet öppnar dörrar. Mer specifikt säger hon i en intervju att jämställdhetsarbete bidrar med en större förståelse för hur man »som vit europé förhåller sig till resten av världen«. Det är ett uttalande som uttrycker hopp, men som naturligtvis också är möjligt att ifrågasätta. Postkolonialt orienterade feminister visar att positionen som vit europé, såväl kvinna som man, är konfliktladdad och kräver både specifik analys av historien och målmedveten handling i samtiden för att på allvar utmanas. Den vita dominansen är

ingenting som löser upp sig av sig självt, lika lite som jämställdhet. Men det finns trots allt en möjlighet att Brylanders ståndpunkt kan vara ett steg i riktning mot en jämlik teatermiljö.

För att belysa detta vill jag återknyta till ett konkret exempel i *Jeg er drømmenes labyrint*. När Petra Brylander ska beskriva det konstnärliga samarbetet närmare, väljer hon att lyfta fram skådespelaren Håkan Paaskes arbete med huvudrollen i pjäsen. Detta var en roll som Paaske tog över från sin danska kollega Morten Lützhøft när dramat flyttade över sundet till sin svenska spelperiod. Brylander beskriver utförligt hur den svenske skådespelaren, som ingår i Malmö Stadsteaters fasta ensemble, reagerat på att den danske kollegan klivit in i scenens mitt, i sin egen dröm, för att där kyssa sin yngre, kvinnliga kollega – för övrigt den enda skådespelaren i ensemblen som var kvinna. Enligt Brylander ansåg Paaske att detta var ett tvivelaktigt konstnärligt val, som uttrycker ett skevt maktförhållande: »Varför ska han, som sextioåring i kostym, gå fram och börja kyssa på henne?»

På samma sätt som Petra Brylander och Jesper Larsson tillsammans axlar chefsuppgiften på Malmö Stadsteater, delar Allan Klie och Anne Rasmussen ledningsuppdraget på Københavns Musikteater. När jag frågar dem hur de vill reagera på att *Jeg er drømmenes labyrint* är en mans berättelse med en mans blick på kvinnan, hänvisar de till författaren Atiq Rahimis perspektiv. De betonar även att de inte går in i varje enskild kontur, utan ser till helheten i en uppsättning. Allan Klie reflekterar vidare över vikten av att betrakta hela repertoaren och menar att Københavns Musikteater i egenskap av scen för i första hand gästspel, är hänvisade till att välja bland de grupper som fått ekonomiskt stöd. I relation till kyssens vara eller inte vara – med tanke på att det är en symbolbärande scen, vilken tagits upp i intervjun med de svenska cheferna på deras initiativ – förklarar de danska cheferna senare i mejl att ett sådant val inte är upp till skådespelaren. Istället menar de att det var Allan Klie som i egenskap av regiassistent bett Håkan Paaske att låta kyssen vara kvar. Cheferna anger alltså olika versioner av den sceniska arbetsgången, som kan vittna om att skådespelarens handlingsutrymme i Sverige och Danmark skiljer sig åt. Det kan också vittna om att den svenska skådespelaren är del av ett genuskritiskt arbete på teatern, som följer med varje produktion. Vidare kan man konstatera att benägenheten att tala om långa tidslinjer och på olika sätt argumentera kring jämställdhet som underställt andra faktorer, samt att hitta förklaringar som för fokus bort från en genusproblematik, är något som går igen i Vanja Hermeles intervjuer med svenska teaterchefer (2007; 2012 m.fl.). Hermeles analys av den här typen av argumentation är att det är en vanligt förekommande strategi för att slippa konfrontera genusproblem.

När Klie och Rasmussen senare resonerar kring skillnaderna mellan de danska och svenska skådespelarnas rolltolkningar, är det inte makthierarkier mellan olika kön som lyfts fram, utan istället de biografiska erfarenhetsbanker som finns representerade i ensemblen. De danska cheferna beskriver skillnader i ålder och flyktingerfarenhet som avgörande i den danska respektive svenska uppsättningen. Detta, menar de, fick följden att uppsättningen i Köpenhamn blev ungdomlig och vild, medan den i Malmö blev mer mogen. Utan att värdera betydelsen av de olika aspekter som cheferna väljer att lyfta fram i skådespelarnas gestaltning (samtliga perspektiv har antagligen betydelse och påverkar sammantagna det konstnärliga arbetet) kan man se resonemangen som en återspeglning av hur man på respektive teater tänker kring konstnärlig kvalitet, och vad man väljer att inkludera i kvalitetsbegreppet.

Allan Klie och Anne Rasmussen vill inte identifiera sig med det som de menar är den rådande danska synen: att ett konstnärligt arbete opererar fritt från ideologier. Istället förhåller de sig kritiska till att en teater skapar konst utan tanke på sin publik. Anne Rasmussen säger till exempel att hon, inte minst efter arbetet med *Jeg er drømmenes labyrinth* och samarbetet med Malmö Stadsteater, blir provocerad när hon märker att en föreställning producerats utan tanke på sin mottagare, då teaterns uppgift ju är att spegla verkligheten. I relation till frågan om förhållandet mellan kvinnor och män betraktar cheferna på Københavns Musikteater sin teater som jämställd, men säger samtidigt att de inte tittar på frågan i siffror. Detta val visar sig upprätthålla ett glapp mellan personlig uppfattning och reell verklighet. I intervjun framhålls exempelvis att hela produktionsteamet bakom *Jeg er drømmenes labyrinth* består av kvinnor. När jag ser efter, först på musikteaterns hemsida och sedan i pappersversionen av programbladet, visar det sig att fem av åtta personer i förteckningen över medverkande (regissör, manusförfattare, scenograf, kompositör, koreograf, ljuddesigner, ljusdesigner och affischfotograf⁸) är män. Representationen av kön i programbladet skiljer sig alltså från chefernas bild av densamma. Vanja Hermeles undersökningar pekar på att när man antar att det råder jämn könsbalans i en grupp, är kvinnorna i själva verket ofta färre i antal (Hermele 2007).

Både Malmö Stadsteater och Københavns Musikteater anser alltså själva att de är jämställda teaterinstitutioner. Men när frågan problematiseras och knyts till synen på repertoar, statistik och den sceniska gestaltningen, skiljer sig resonemangen åt. Cheferna på den svenska sidan om sundet tillskriver analysen av genus – i organisationen och på scenen – central betydelse. De visar också en stark tro på att det går att bearbeta andra former av diskriminering via ett genomsyrande jämställdhetsarbete, med påföljande genusanalys på scenen. Detta får konsekvensen att de svenska cheferna ofta

återknyter till frågan om vikten av medvetna och aktiva val på teatern. Cheferna på den danska teatern hänvisar till att man i Danmark numera anser att man lever i ett jämställt samhälle och att man är överens om att inte längre fokusera på kön. Istället menar de att framtidens interkultur är teaterns viktigaste utmaning och man ser till exempel kontakten med invandrarföreningar som ett sätt att nå ny publik.⁹ De olika sätten att resonera och prioritera kring vägen mot en jämlik scenkonst får konsekvenser i den sceniska gestaltningen – här exemplifierat av en kyss iscensatt av en äldre, vit skådespelare och en yngre, icke-vit kvinnlig kollega.

Ingen av de intervjuade cheferna formulerar någonting om gestaltningen av etnisk mångfald i *Jeg er drømmenes labyrint*. I Malmö föreslår man en genusanalys av dramat; i Köpenhamn talar man om betydelsen av skådespelarnas biografiska erfarenheter. I efterföljande mejlkorrespondens berättar de danska cheferna att de lagt ner ett stort arbete på att finna en skådespelare som inte var vit till rollen som den äldre mannen, men att det inte gått att finna någon. Här lyfts frågan om ansiktsdrag fram som en viktig faktor i castingprocessen.

En analys av framställningen av etnicitet i pjäsen nämns inte av vare sig danskar eller svenskar som ett alternativ. En sådan analys av uppsättningen hade visat att en vit skådespelare nådde en egen rumslig position och en stark verbal status; att han intog en intellektuell, relativt distanserad hållning och med den som utgångspunkt hemsökte dofterna, ljuden och de fysiska scenerierna på ett liknande sätt som koloniserarna en gång vittnade om. Det generella intrycket är att teaternas uppmärksamhet har en tendens att fastna på annat än rasism, med följderna att den rådande vithetsnormen på scenen aldrig dissekeras.

Intervjuerna med cheferna visar också att både Malmö Stadsteater och Köpenhavns Musikteater har viljan att gå i bräsch för hur vi kan se på varandra, som människor, medborgare och individer, bortom kön och etnicitet. Samtidigt är det tydligt att teatern är begränsade i sin sikt och att det krävs en utvecklad analytisk blick för att bryta vithetens dominans och status på scenen. Här tror jag att begärsmaskinen kan användas som en kritisk metafor, med kraft att utveckla en mer progressiv genusmedveten och anti-rasistisk gestaltning.

Sara Ahmed beskriver i sin artikel »Att förkroppsliga mångfald« (2011b, s. 239) arbetet med mångfald som »att se bra ut och känna sig bra« – en orientering som hon sedan liknar vid ett skinande äpple med ett ruttet kärnhus. Bilden av äpplet kan ses som en direkt omskrivning av begärsmaskinen. Ahmed menar vidare att strävan efter mångfald behöver »visa på det som döljs av denna [lyckliga, leende] bild: de bakomliggande ojämlikheter som gör att dess yta är tilltalande« (s. 241).

Jag skriver: Rasism på teatern. Forskargruppen säger: »Se upp! Rasism är ett starkt ord.« Jag funderar vidare: postkoloniala teoretiker använder begreppet rasism hela tiden, liksom de analyserar de reaktioner som begreppet väcker. Förr eller senare behöver västerländsk teater göra som de postkoloniala teoretikerna. Teatern behöver ta till sig ordet rasism, precis som den behöver förhålla sig till ordet patriarkat. Sara Ahmed beskriver träffande rasism som ett »klibbigt« begrepp: »Så fort vi säger det gör det något« (s. 243).

Det svåra med rasism är att det instinktivt gör oss rädda. Vi ryggar tillbaka och skjuter ifrån oss. Sara Ahmed vänder på perspektiven och skriver om »bra anledningar att känna dåliga känslor«:

Vad händer om »det som är bra« – positiva känslor, goda praktiker, positiva historier – är det som avleder vår uppmärksamhet från det som är dåligt, det som gör ont, det som tar sig under huden, det där stora skriket som du aldrig riktigt får ur dig? (s. 244)

Teaterns begärsmaskin gör ont. Teaterns begärsmaskin skriker. Men den härbärgerar också drömmen om en stark, meningsskapande plats för alla som närmar sig den. Trots meningsskiljaktigheter mellan den danska och svenska delegationen på jämställdhetsseminariet i Köpenhamn våren 2012, tror jag inte att de olika hållningar som pyrde i black boxen den eftermiddagen gick upp i enkel rök. Istället är jag övertygad om att konfrontationen som deltagarna medvetet, och mer eller mindre frivilligt, utsatte sig för tog sig in i begärsmaskinens innersta rum. Där ligger den kvar och skaver, som all förändring gör när den slår rot.

Noter

1. Se t.ex. *Plats på scen*, SOU 2006:42; Hermele 2007; Edemo 2009; Rosenberg 2012.
2. Enkelt uttryckt blev svenskt jämställdhetsarbete i ett tidigt skede del av samtida partipolitik, medan motsvarande rörelse på dansk mark organiserats underifrån. Detta har medfört att man i Sverige haft ett långtgående och stadigt fokus på jämställdhetsfrågor som saknar motsvarighet i grannlandet. Statsvetaren Drude Dahlerup är en av dem som påpekat hur dansk jämställdhetsdiskussion slog in på ett nytt spår när Dansk Folkeparti kom in i Folketinget 1995 och att det kritiska perspektivet på makt och kön inom dansk politik sedan dess har förskjutits mot en kritisk diskurs som rör etnicitet. För en närmare inblick i dansk jämställdhetsarbete, se Borchorst & Dahlerup 2003.
3. För en antropologisk vy, se Ruth Frankenbergs personliga betraktelse 1993.
4. Debatterna om Stina Wirséns tecknade figur Lilla Hjärtat och stormen runt *Tintin i Kongo* på Kulturhusets ungdomsbibliotek, liksom diskussionen om hur dessa debatter fördes, är att betrakta som milstolpar i ett offentligt samtal om det västerländska samhällets rasistiska art.
5. Young (2011) resonerar om begreppet mot bakgrund av i första hand Edward Said, men även andra centrala postkoloniala teoretiker som Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Gilles Deleuze och Félix Guattari.
6. Se vidare Anja Mølle Lindelofs och Louise Ejgod Hansens kapitel i denna volym, om teatersamtalet som metod, där olika nivåer i språkförståelse diskuteras.

7. Hermele 2002; 2006; 2007; 2008; 2009; Edström et al. 2004.
8. Affischfotografen står med bland medverkande på hemsidan, medan namnet står under rubriken »Bag scenen« i pappersversionen.
9. Att nå nya medborgare genom att fokusera på invandrarföreningar kan vara begränsande, på samma sätt som kontakten med ungdomar begränsas när denna upprätthålls via skolan. Jfr Lindelofs och Sjöbergs diskussion av homogeniseringen av en grupp i denna volym.

Referenser

- Ahmed, Sara (2011a): »Vithetens fenomenologi«, i *Vithetens hegemoni*. Hägersten: Tankekraft. Först publicerad 2007: »A Phenomenology of Whiteness«, i *Feminist Theory* (vol. 8, nr 2).
- Ahmed, Sara (2011b): »Att förkroppsliga mångfald«, i *Vithetens hegemoni*. Hägersten: Tankekraft. Först publicerad 2009: »Embodying Diversity. Problems and Paradoxes for Black Feminists«, i *Race, Ethnicity and Education* (vol. 12, nr 1).
- Borchorst, Anette & Dahlerup, Drude (2003): *Ligestillingspolitik som diskurs og praksis*. Köpenhamn: Samfundslitteratur.
- de los Reyes, Paulina (red.) (2011): *Postkolonial feminism del 1*. Hägersten: Tankekraft.
- de los Reyes, Paulina & Kamali, Masoud (red.) (2005): *Bortom vi och dom. Teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering*. SOU 2005:41. Rapport av Utredningen om makt, integration och strukturell diskriminering.
- Edström, Cia, Hermele, Vanja & Larsson, Camilla (2004): *Hur svårt kan det vara? Filmbranschen, jämställdheten och demokratin*. Svenska filminstitutet. Stockholm: Arena.
- Edemo, Gunilla (red.) (2009): *Att gestalta kön. Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*. Stockholm: Teaterhögskolan.
- Frankenberg, Ruth (1993): *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*. London: Routledge.
- Hermele, Vanja (red.) (2002): *Män, män, män och en och annan kvinna*. Svenska filminstitutet. Stockholm: Arena.
- Hermele, Vanja (2006): »Teaterchef och gate-keeper. Kanonisering genom begreppet kvalitet: en studie av två teatrar policy och praktik för jämställdhet, mångfald och kvalitet«. Magisteruppsats i genusvetenskap, Stockholms universitet.
- Hermele, Vanja (2007): *I väntan på vadå? Teaterförbundets guide till jämställdhet*. Stockholm: Premiss förlag i samarbete med Teaterförbundet.
- Hermele, Vanja (2008): »Skilda världar. Kvinnor och män i scenkonsten i Sverige«, i Ann Sofie Nilsson, (red.): *På spaning efter jämställdhet. Kvinnor och män i scenkonsten i Sverige 2007*. Stockholm: Svensk Teaterunion/Svenska ITI.
- Hermele, Vanja (2009): *Konsten – så funkar det (inte)*. Stockholm: Konstnärernas riksorganisa-

- tion och Sveriges konsthantverkare och industriformgivare, KRO/KIF.
- Hermele, Vanja (2012): *In som ett lamm, ut som en tigrinna*. Stockholm: Natur och kultur.
- Københavns Musikteaters programblad tillhörande *Jeg er drømmenes labyrint*, september 2011.
- Finns även i förkortad version på www.kobenhavnsmusikteater.dk/Forside/Forestillinger/Detail.aspx?name=Jeg%20er%20drømmenes%20labyrint. (Hämtad januari 2013.)
- Nilsson, Ann Sofie (red.): *På spaning efter jämställdhet. Kvinnor och män i scenkonsten i Sverige 2007*, Stockholm: Svensk Teaterunion/Svenska ITI.
- Plats på scen*. SOU 2006:42. Kulturdepartementet, Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet (Ku 2004:05).
- Rosenberg, Tiina (2012): *Ilska, hopp och solidaritet. Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas.
- Young, Robert (2011): »Kolonialismens begärsmaskin«, i Paulina de los Reyes (red.): *Postkolonial feminism*. Hägersten: Tankekraft. Först publicerad 2001: »The Desire Machine«, i Gregory Castle (red.): *Postcolonial Discourses. An Anthology*. Malden: Blackwell.

Elektroniska källor

- »Jämställdhetsplan för Malmö Stadsteater 2008«. Tillhandahållen som digitalt dokument via Malmö Stadsteater, november 2012.
- www.malmostadsteater.se/pa_scen/arkiv, Malmö Stadsteaters digitala pjäsarkiv.

Intervjuer

- Brylander, Petra & Larsson, Jesper, chefer, Malmö Stadsteater, 28 augusti 2012.
- Klie, Allan & Rasmussen, Anne, chefer, Københavns Musikteater, 31 augusti 2012.
- Mejlväxling med berörda teaterchefer i januari 2013.

➤ *Ur föreställningen Jeg er drømmenes labyrint på Malmö Stadsteater (överst t.v.) och Københavns Musikteater. I bild: Morten Lützhøft, Jacob August Ottensten, Lila Nobel Mehabil, Suad Demirovic.*





Ur föreställningen Jag är drömmarnas labyrint på Malmö Stadsteater. I bild: Håkan Paaske.

STRÆBEN EFTER DIALOG

TEATER OG UNGE I ØRESUNDSREGIONEN

Anja Mølle Lindelof & Ulrika Sjöberg

Känns som om teatern är ett nerlagt projekt. Krävs mycket mer att få unga att känna »detta är nice«.

Således lød en konkluderende bemærkning fra en svensk gymnasieelev ved den afsluttende evaluering af det teaterprojekt for svenske og danske gymnasieelever, som er udgangspunktet for dette kapitel. I citatet sættes grundlæggende spørgsmålstejn ved teatrenes eksistensberettigelse: Hvad er teater? For hvem? Det er en illustration af de udfordringer, teatrene står over for, når de ønsker at komme i dialog med et ungt og ikke-teatervant publikum. Selv om teatrene og de unge over en periode på fem måneder har mødtes gentagne gange både i og uden for teatret i forbindelse med projektet og afslutningsvis igen er sammen, i samme fysiske rum og med et fælles erfaringsgrundlag, befinder de sig oplevelses- og intersemæssigt alligevel to forskellige steder. Det er netop disse udfordringer, som ligger til grund for samarbejdet mellem Malmö Stadsteater og Københavns Musikteater og for et fælles publikumsudviklingsprojekt inden for Teaterdialog Øresunds ramme med unge gymnasieelever i Øresundsregionen i forbindelse med forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* i efteråret 2011.¹

Med udgangspunkt i dette konkrete projekt diskuterer vi de to teatres arbejde med disse udfordringer i relation til spørgsmål om magt og forhandling ud fra sociologen Pierre Bourdieus centrale begreb om kulturelle felter. Vi undersøger og problematiserer de observerede kommunikationsprocesser mellem teatrene og de unge i gymnasieprojektet, men også hvordan disse kommunikationsprocesser er et udtryk for mere overordnede samfundsstrukturer. Netop denne kobling mellem mikro- og makroniveau er central for Bourdieus teori; at hverdagslige praksisser i skole, arbejde, familie og fritid

er tæt sammenvævet med samfundsmæssige magtstrukturer (Carle 2003). Men ønsket er også kritisk at reflektere over analysens resultater og de konsekvenser, det kan få for teatrenes arbejde med publikumsudvikling og forsøget på at overskride grænser og fremme integration, både på tværs af Øresund og imellem teatrene og de unge. Kommunikation er med andre ord et helt centralt begreb, og vi tager teatrenes eget ønske om at komme i dialog med de unge som vores afsæt. Kommunikation er et populært og ofte anvendt begreb, men dermed også et vagt begreb, som sjældent præciseres. Ordet har haft forskellige betydninger til forskellige tider. Oprindeligt stammer det fra latin *communicare* med betydningen at dele, at gøre fælles (Durham Peters 1999:6), mens en anden ofte anvendt betydning, som forbindes med begrebet, er spredning af information (ibid.: 8). I dette kapitel betoner vi netop betydningen af delagtiggørelse og gensidig åbenhed, snarere end overførsel af information og viden.

Et vigtigt udgangspunkt i Bourdieus teoretiske ramme er, at moderne samfund udgøres af en række forskellige og uafhængige felter, heriblandt det kulturelle felt. Et felt består af relationer mellem aktører og institutioner, der indtager forskellige positioner afhængigt af, hvor stor magt aktøren eller institutionen har i det givne felt (Engdahl & Larsson 2011). Mødet mellem teatrene og ungdomskulturen repræsenterer i Bourdieus perspektiv et magtfelt inden for to semi-autonome delfelter, nemlig et kunstfelt med en teaterpraksis, hvis grundlæggende værdier handler om kunstnerisk kvalitet og æstetisk erfaring, og en langt mere markedsorienteret ungdomskulturelt felt, hvor forbrug, medier og underholdning vægtes højt (jf. Bjurström 1997).

Her er tale om et møde mellem to grundlæggende forskellige og konkurrerende delfelter (Bourdieu 2000) – med hver sit *doxa*, det vil sige hvert felts specifikke sæt af regler, strukturer, normer, vurderinger, tankesæt og praksisser, som inden for feltet ofte tages for givet. For at kunne deltage og positionere sig i feltet kræves specifikke resourcer eller kapitalformer. I dette kapitel er vi ikke mindst interesserede i det, som hos Bourdieu kaldes *kulturel kapital*, og som betegner viden om og evnen til at forholde sig til og vurdere kunst, og som udmøntes i en vis *habitus* »[...] sätt att gå, stå och tala på och därmed också sätt att tänka och känna« (Engdahl & Larsson 2011: 246). Hver aktørs position i feltet markeres i kraft af en række sociale distinktioner, der kommer til udtryk i smag og stil. For at forstå de respektive felter må vi, igen ifølge Bourdieu (2000), placere dem i relation til andre omkringliggende felter. Det handler i denne sammenhæng ikke bare om en hierarkisk rangordning mellem høj og lav kultur, men også om forholdet mellem voksne og unge og de fremherskende diskurser om børn og unge. Mellem disse relativt autonome felter foregår en kamp og en forhandling om magt. Det er netop denne forhandling, og hvordan den kommer til udtryk i kommunikationen

mellem to teatre og deltagende unge, som dette kapitel retter sin opmærksomhed mod. Vores håb er, at det bliver et konstruktivt indlæg i den åbne dialog med teatrene, som overhovedet har gjort vores arbejde muligt.

Gymnasieprojektet: kort om mål, baggrund og oplæg

Som en del af Teaterdialog Øresund indgik altså et udviklingsprojekt med fire gymnasieklasser, to fra Malmø-området og to fra Københavnsområdet, som sammen skulle se og diskutere forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint*, både i København og i Malmø.

For at forstå teatrenes møde med gymnasieungdommen er det vigtigt at undersøge mødet i den aktuelle projektkontekst. I projektansøgningen vægtes følgende mål:

Genomföra ett samarbete mellan gymnasieklasser från Malmö och Köpenhamn. På så sätt får vi till stånd *nya möten* och *skapar kontakt* mellan unga människor som växer upp idag i regionen. Samtidigt ger det oss *kunskap* om hur dessa unga tänker, vilka saker de prioriterar och vilka problem och möjligheter de ser, både vad gäller teaterkonsten och Öresundsregionen som språklig och geografisk företeelse. (Uddrag fra projektansøgning, vores fremhævelse.)

Gymnasieprojektet har altså – i lighed med det samlede Interregprojekt Teaterdialog Øresund – et dobbelt sigte: dels at skabe nye møder mellem teatrene og publikum og dels at undersøge mulighederne for at samarbejde om publikum og publikumsudvikling i Øresundsregionen. Unge er ikke fremhævet som et selvstændigt delmål i projektbeskrivelsen, men nævnes i forbindelse med beskrivelsen af projektet uden at det dog konkretiseres nærmere, hvad der forventes af udbyttet af de skabte kontakter og den opnåede viden. Der er således ikke særskilte argumenter for, hvorfor netop unge eller gymnasieelever er målgruppen for dette udviklingsprojekt, eller hvordan gymnasieskoleudbyttet adskiller sig fra (eller ligner) andre publikumsudviklingstiltag. Men som det antydes i ovenstående formulering om de unges opvækst i regionen, er de unge den første generation, der er vokset op med broens og regionens tilstedeværelse. En anden grund er en generel enighed om, at der er (for) få unge, der går i teatret (jf. Hansen 2010, Kulturministeriet 2010).

Med tanke på Bourdieus (2010/1984) kritiske analyse af reproduktionen af 'den legitime smag' i skolesystemet og kulturinstitutionerne skal det bemærkes, at valget af deltagere automatisk faldt på elever fra det almene gymnasium, frem for f.eks. handelsgymnasiet, teknisk gymnasium eller på grupper af unge fra helt andre kontekster end skolekonteksten. Teatrenes valg af netop disse fire klasser var overvejende pragmatisk

begrundet i eksisterende kontakter med de respektive lærere. Det vil sige, at de unge hermed er udvalgt i kraft af deres rolle som gymnasieelever, og der er altså ikke taget det hensyn, at 'unge' eller 'gymnasieelever' også er en uhomogen gruppe, som både rummer teatergængere, potentielle kulturbrugere og ikke-brugere. Konsekvenserne af denne homogenisering diskuteres nærmere i følgende analyse.

Inden det første møde med de unge uddybede den projektansvarlige på hvert af teatrene formålet med projektet for os således:

Vi är nyfikna på ungdomar, vi har inte god kontakt, dom kommer bara hit på *skoltider* och vi är dåliga på att fånga upp dom efteråt. [...] Att *kunna djupjobba* med några klasser skulle ge oss bättre kontakt och bättre insikt i hur vi kan kommunicera med dom. [...] Att undersöka hur ungdomar, hur svenska ungdomar förstår danska och tvärtom. Är det intressant att flytta på sig för att se teater? (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 1. september 2011, vores fremhævelse.)

For os at se er det vigtigt i dette projekt *at de unge mødes i øjenhøjde*, og som voksne fremtidige kulturbrugere – ikke som skoleelever eller undersøgelsesobjekter. (Mail-korrespondance med projektansvarlig på Københavns Musikteater, september 2011, vores fremhævelse.)

Med andre ord betoner begge teaterrepræsentanter ønsket om at komme ud over skolekonteksten, og det sociale og kulturelle møde mellem klasser fra begge sider af Øresund fremhæves. Derudover er der også enighed om et konkret mål om at opbygge et trofast ambassadørkorps af unge teatergængere.

Projektet gennemførtes (ligesom forestillingen, det handlede om) i et samarbejde mellem de to teatre. Valg af mødested og forplejning blev arrangeret af Malmö Stadsteater for de træf, der foregik på svensk side, og af Københavns Musikteater for de træf, der foregik på dansk side. Derudover havde hvert teater i udgangspunktet ansvar for 'et spor', dvs. for den mere detaljerede, indholdsmæssige planlægning og facilitering af de i alt fire møder mellem to klasser på tværs af sundet. Det var et stort anlagt program med et indledende besøg, hvor de to klasser kunne lære hinanden at kende, herefter et forestillingsbesøg på hvert teater og til sidst et afsluttende møde med diskussion af forestillingen og teateroplevelserne. Dertil kom et introducerende og et evaluerende møde. Ved hvert af disse træf var også de involverede klassers lærere og repræsentanter for begge teatre til stede.

Der er således tale om et stort anlagt projekt med et mangesidet formål, som af teatrene er formuleret som *viden om og dialog* med de unge, *sociale møder* for og mel-

lem de unge og ønsket om at *udvikle egen kommunikationspraksis*. Det er netop disse kommunikationsprocesser mellem de to teatre og de ca. 100 deltagende unge, som vi vil undersøge med henblik på en kritisk refleksion over, hvordan teatrenes formulerede ambitioner og intentioner ikke altid går hånd i hånd med konkrete handlinger i mødet med de unge.

I fem måneder (september 2011–januar 2012) har vi fulgt teatrenes arbejde med projektet og i mødet med de unge. Observationerne er foretaget løbende med kamera og feltnoter.

Vores fokus har været på oplæg og indhold af gymnasieprojektet samt kommunikationsmønstre mellem repræsentanter fra teatrene og de involverede unge. Desuden har vi gennemført interviews med de projektansvarlige på de respektive teatre og indsamlet dokumentation i form af arbejds papirer, mødereferater, tidligere publikumsundersøgelser og materiale uddelt til de unge.

Kapitlet er opdelt i tre temaer, som diskuterer 1) den forskel som teatrene oplevede imellem projektets to forskellige spor, 2) sprogets og nationalitetens betydning og 3) stedets og rummets betydning. Afslutningsvis argumenterer vi på baggrund af analysens hovedkonklusioner for nødvendigheden af øget institutionel refleksion i teatrenes videre arbejde med publikumsudvikling.

'Teatret' og 'det sociale': to strategier for at møde ungdomskulturens felt

Hvis ikke I begynder at komme i teatret, så har vi ikke noget job om 10 år. (Projektansvarlig på Københavns Musikteater som velkomst til unge, feltnoter, september 2011.)

Sådan lød sammenfatningen af gymnasieprojektets formål i velkomsten til klasserne, da de mødte hinanden: At skabe et fornyet og varigt forhold mellem teatrene og de unge. Hvordan man kan skabe et sådant forhold, havde de to teatre hvert sit bud på, og forskellen illustreres tydeligt i afviklingen og opfattelsen af det første møde i de to respektive spor. To spor, som i udgangspunktet repræsenterede hver sin grundlæggende opfattelse af, hvordan et sådant forhold etableres: en produktorienteret eller målgruppeorienteret tilgang inden for publikumsudvikling (Kawashima 2000), som vi i forlængelse af teatrenes eget ordvalg beskriver som hhv. 'teatret' og 'det sociale'.

Karakteristisk for den produktorienterede tilgang er, ifølge Kawashima, at det er i den aktuelle opførelses æstetiske udtryk, at teatrets betydning skal findes. Vurderingen sker inden for en kunstfaglig kontekst, hvor teaterforestillingen 'forstås' ud fra en

grundlæggende biografisk og stilhistorisk viden og interesse, som fokuserer på teksten og de kunstneriske valg, som de f.eks. kommer til udtryk i scenografi og iscenesættelse, og som tager teatrets sociale ritualer for givet (jf. også Small 1988). Her er tale om en liberal, humanistisk tro på teatrets og kunstens autonomi på tværs af sociale og kulturelle skel, som er kendetegnende for kunstfeltet (Kawashima 2000: 3; Bourdieu 2010/1984). – Teater er *per se* noget godt, og noget, alle kan og bør lære at nyde. Nøglen til en bedre teateroplevelse er viden og forberedelse:

Ungdomar kan se vad som helst bara vi pratar om en föreställning före och efter. Att dom har förkunskap till exempel har läst ett manus. Detta är väldigt bra, för hade dom inte haft det så tror jag inte dom visste vad det handlade om och så där. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 31. oktober 2011.)

Denne intention kom tydeligt til udtryk i *Teatersporets første sociale klassetræf*, som netop havde produktet i centrum. Her informerede teatret om gymnasieprojektets planlagte forløb, om teateret og om den aktuelle forestilling. Der taltes bl.a. om forskellen mellem manuskriptet og den roman, som manuskriptet til *Jeg er drømmenes labyrinth* bygger på, og om overvejelserne i forbindelse med valg af scenografi. Efterfølgende berettede to af skuespillerne om arbejdet med forestillingen, hvorpå de svarede på spørgsmål fra de unge. I ønsket om at bibringe de unge viden om teatret og derigennem en øget forståelse for teatrets felt, præsenterer teaterinstitutionen sig som eksperthen, der formidler viden til de unge, der således implicit positioneres som de mindre vidende. Kommunikationsprocessen var kendetegnet af informationsspredning snarere end en dialog mellem to jævnbyrdige partnere og med det formål på baggrund af forskellighed at opnå en fælles forståelse (Jansson 2009; Phillips 2011). Med opretholdelsen af dette ekspertperspektiv, frem for at tage udgangspunkt i ungdommens egen kultur, smag og stil, blev der opretholdt et skel mellem ungdomskulturens og teatrets felt, ligesom teatrets traditionelle afsender- og modtagerforhold, skellet mellem scene og sal, blev reproduceret.

Heroverfor står den målgruppeorienterede tilgang, som tager udgangspunkt i publikums interesser og ønsker. Her er det idealistiske syn på kulturens transcendentale evne erstattet af en sociologisk overbevisning om, at kulturel praksis ikke overskrider, men tværtimod markerer og reproducerer sociale distinktioner (Kawashima 2000: 3; Bourdieu 2010/1984). Det betyder, at kulturel værdi er relativ og afhænger af den aktuelle målgruppes sociale status og kulturelle erfaringer. Dermed bliver spørgsmålet om kunstnerisk værdi underordnet den samlede teateroplevelse som både kulturelt, socialt og æstetisk fænomen, ligesom teaterkonventionerne ikke længere er naturalise-

rede, men tværtimod er noget, som opmærksomheden henledes på (Schechner 1988, Frith 1996).

Dette fokus er fremherskende i det, som af teatrene blev formuleret som 'det sociale spor', som tager udgangspunkt i fælles leg med sproget og med hinanden på tværs af nationaliteter for at få de unge til at tale sammen på trods af den oplevede sprogbarriere (som diskuteres mere indgående nedenfor). På dette første træf var den sociale interaktion mellem de unge afgørende, og mens højlydte gruppesamtaler og oplæg handlede om de unges hverdag og fordomme om hinanden, blev der kun ganske kort indledningsvist talt om teater. Netop ønsket om at nedbryde kulturelle og nationale fordomme er intentionen med både gymnasieprojektet og den aktuelle forestilling, som handler om

[...] at se ind bag ved det vi ser først, at se ind bag begrebet flygtning og forstå den menneskelige historie. På samme måde har vi en fordom, og specielt de unge har rigtig mange fordomme og forventninger til, hvem det er, der bor på den anden side af sundet. En rent humanistisk, social tilgang om at se ind bag det vi umiddelbart ser. (Interview med projektansvarlig på Københavns Musikteater, 8. november 2011.)

Ønsket om at se ligheder frem for forskelle er et på én gang abstrakt mål med direkte tilknytning til den aktuelle forestilling, som tager begrebet flygtning og det at være i eksil i kunstnerisk behandling, og en ganske konkret intention om, at projektet vil skabe en (blivende) kontakt både mellem de unge fra begge sider af sundet og mellem gymnasieungdommen og teatrene. Ved dette træf fik de unge lejlighed til at sætte deres egne hverdags erfaringer i centrum for teatrenes interesse.

Mindst lige vigtig som de faktiske forskelle på de to træf er teatrenes egen *oplevelse af forskel*. Den kommer klart til udtryk i teaterrepræsentanternes refleksioner over og kritiske stillingtagen til det andet spor over for os:

Teatersamarbejdet er mellem to meget forskellige teatre – både i størrelse, støtteforhold, placering i det lokale kulturudbud og publikumsforpligtelse. Dette gør at vores grundlæggende syn på udbyttet af dette gymnasieprojekt nok er meget forskellige. Forskellen blev meget tydelig for mig i onsdags. [...] Hvis projektet skal give mening for os efterfølgende, bør det også indeholde en ekstern metodeundersøgelse af forskelle og ligheder i vores tilgang til nye grupper. (Mail fra projektansvarlig på Københavns Musikteater, september 2011.)

Det var jätteintressant, första träffarna på Stapelbädden skiljde sig jättemycket åt. Jätte-, jättemycket för då, hur var det nu jag gjorde, jag pratade ju rätt så mycket om teater-

föreställningen redan från början [...] och nu så ska vi ta reda på vad ni tycker om teater och så där. Det var inte så att vi gjorde något socialt med en gång [...]. Men det var ju lite roligare på den andra sociala träffen som X [Københavns Musikteater] höll i. Han struntade överhuvudtaget att prata om pjäsen, det var nästan så att jag tänkte »Men ska du inte prata om pjäsen nån gång!«. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 31. oktober 2011.)

I det lys er det særligt interessant, at forskellen på de to spor sløredes i det videre projektforsløb. I 'det sociale spor' blev der lagt op til en dialog om forholdet mellem unge og teater, som tog udgangspunkt i de unges habitus frem for i teatrets egen kulturelle praksis. Men en sådan sidestilling af de unges og teatrenes kulturelle erfaring udeblev, og det antydede brud på teatrets traditionelle scene/sal-hierarki udeblev i det videre projektforsløb. Sammenhængen mellem de unges samtaler ved det første sociale træf og det videre projektforsløb blev ikke ekspliciteret, og det betød, at de unge ikke fik mulighed for at sætte dagsordenen for, hvad der skulle ske i det videre projektforsløb. Det fik heller ikke synlige konsekvenser for de spørgsmål, teatrene senere stillede de unge. Dermed fungerede samtaletemaerne primært som 'motor' for en indledende 'lær-hinanden-at-kende-snak', mens det dialogiske potentiale ikke blev udfoldet. Den produktorienterede og oplysningsbaserede vinkel var, som vi kommer nærmere ind på i analysen nedenfor, fremherskende for begge spor og dermed hele projektet. Det sociale blev først og fremmest opretholdt i ønsket om at etablere ambassadørkorps efter endt projekt.

Sproget og nationalitetens betydning

På en latinamerikansk restaurant i Malmø serverede man svenske *köttbullar* til alle deltagerne inden et besøg på Malmö Stadsteater, og her kommer valget af mad – ubevist – til at udgøre en national markør i konstruktionen af svenskhed. Ifølge Bourdieu (2010/1984) må de respektive felter forstås i forhold til det omgivende samfunds magtfelter. Et af disse magtfelter, som fik afgørende betydning i mødet mellem teatrene og gymnasieungdommen, er nationalisme. Nationalisme defineres her som »[...] att kulturella eller etniska grupper, med sina speciella karaktärsdrag, anser sig behöva självstyra för att kunna förverkliga sina värden och intressen och bevara sin kulturella särart« (*Nationalencyklopedin*, band 14, citeret i Stier, 2004: 100).

Forestillingen om en fælles skandinavisk sprogforståelse blev allerede slået i stykker ved det første møde med de unge. Det gælder for begge de to 'spor'. På trods af gode intentioner blev den sproglige barriere, »Forstår I hvad jeg siger?«, nærmest emblematiske for integrationen mellem danske og svenske unge, som det blev illustreret af

den halvironiske reaktion fra en dansk ung: »Hvad sagde hun!?!« på et spørgsmål på svensk ved det afsluttende møde med de danske klasser (feltnoter, januar 2012). Og en banal og vigtig konklusion: der er en sproglig barriere, og den betyder noget. Tilsvarende findes en række eksempler på, hvordan nationalitet opretholdtes som et centralt skel igennem hele projektet, hvor tolknings- og magtstrukturen 'vi og dem' var gennemgående i kommunikationen, hvilket ikke understøttede teatrenes stræben efter dialog, men snarere skabte adskillelse (cf. Jansson 2009).

Forenkling i form af nationale kontraster er et af de punkter, Orvar Löfgren (2010) fremhæver som en ofte oplevet barriere i interregionale dansk-svenske samarbejder, hvor det i et samarbejde over sundet bliver legitimt at bruge sproget og nationaliteten som en begrundelse for forskelle. Således lød et spørgeskemaspørgsmål f.eks.: »Hvordan var det at mødes med de svenske elever igen?«, en *Lær-hinanden-at-kende-øvelse i forbindelse med restaurantbesøg* gik ud på netop at diskutere »forskelle og ligheder mellem svenske og danske«, ligesom hhv. de danske og de svenske klasser blev omtalt som enheder i planlægningen, uagtet at der var tale om forskellige klasser og fra flere forskellige skoler og at hvert 'spor' bestod af unge fra både Danmark og Sverige. På den måde var kommunikationen med til at reducere en mangfoldighed af årsager og regionale identiteter til et spørgsmål om, hvorvidt noget er dansk eller svensk. Der er en ganske klar risiko for at havne i '(u)lighedsfælden', en diskursiv konstruktion af 'os og dem', når vi i mødet med 'den anden' orienterer os efter forskelle snarere end ligheder (Stier 2004: 146ff).²

De projektansvarlige formulerer eksplicit oplevelsen af forskel, hvilket har været medvirkende til at forstærke stereotyperne og understøtte den dikotomiske tankegang 'os/dem':

[...] der er faktisk mere forskel på eleverne, og hvordan de grupper [dansk/svensk] har været. Og hun [en projektansvarlig på Malmö Stadsteater] har endda været rigtig ærger-



Billede 1: Svenske köttbullar som national markør i konstruktionen af svenskhed (feltnoter, november 2011).

lig over det, hej, hvorfor er de svenske elever sådan [...] det har for mig været en meget større forskel. (Interview om gymnasieprojektet m. projektansvarlig på Københavns Musikteater, november 2011.)

Det finns en allmän syn, danskar: »dom är så trevliga, dom är högljudda« och att dom är så jovialiska och skojiga på ett sätt som vi inte är. Vi är blyga och tillbakadragna. Då tänker jag när jag träffar någon dansk att jag kan känna mig så svensk bara för att jag tänker »Det är så det är«. Det är så inpräntat, så jag tänker att dom svenska klasserna också råkar ut för de här stereotyperna. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 31. oktober 2011.)

Stedets og rummets betydning

Som eksemplet med valget af mad ovenfor viser, udgør verbalsprog og nationalsprog ikke den kommunikative situation alene; kommunikationsmønster konstitueres også af materielle aspekter. Den fysiske iscenesættelse har en væsentlig betydning for, hvilke kommunikationsprocesser der kan udspille sig i et givet møde (Jansson 2009). Her spiller både stedets geografi og historie, dets *genius loci*, og rummets arkitektur en rolle for, hvilke forventninger der etableres og for den potentielle interaktion mellem de deltagende (Eigtved 2003).

For at bryde med de teaterkonventioner, der indgår som en central del af den oplevede kløft mellem feltet ungdomskultur og teater, var rammerne for begge indledende træf ikke Malmö Stadsteater, men ungdomskulturhuset Stapelbädden i Malmø. Valget af Stapelbädden var et konkret udtryk for ønsket om at møde de unge i øjenhøjde: at bryde med både teatrets og skolens rammer og møde de unge på et sted, som repræsenterer ungdomskulturens smag og stil, og som besidder noget af den *subkulturelle kapital* (Thornton 2005), som teatrene gerne vil have del i:

Vi ville bara ha en neutral miljö som inte var teatern. Ett ställe där det var mycket ungdomar och som kunde vara kul för ungdomarna att besöka. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 1. september 2011.)

Her ser vi et eksempel på teatrenes strategiske brug af kommunikative virkemidler for at skabe et konstruktivt møde, både i forhold til den konkrete eftermiddags forløb og ud fra den betydning, valget af sted har, for det billede, teatret tegner af sig selv over for de unge. I modsætning til Stapelbäddens signalværdi som nabo til den superflotte skaterbane er teaterhusenes særlige arkitektur og indretning afgørende for fastholdel-



Billede 2: Teaterscenen forflyttet til Stapelbådden (feltnoter, september 2011).

sen af et veletableret afsender/modtager-forhold. Det er ikke tilfældigt, at selv moderne skuespillhuse, som er arkitektonisk eksperimenterende, etableres med samme, klassiske, scene/sal-opbygning. En arkitektur, som ikke alene viderefører og plejer en værkhistorisk teatertradition, men som også vil »[...] remain passive receptacles for performance maintaining (rather than challenging) theatre practice and disciplining the collective body into well-behaved citizens that consume culture rather than actively co-create it« (Hannah 2008: 354). Ønsket om at forstå arkitektur som en aktør i den kommunikative proces har betydet et øget fokus på sted og rum. Ikke mindst har det affødt en øget interesse for 'alternative rum', når f.eks. byrummet udgør scenen for *site specific performance*, hvor stedets iboende potentiale og dagligdagsbrug udnyttes til at

udfordre såvel etablerede konventioner om publikumsroller, som opfattelsen af stedets egne rytmer og rutiner (Irving 2008).

I praksis fik valget af sted ikke den ønskede effekt. Det skyldtes først og fremmest at de daglige aktører på stedet ikke blev inddraget i eftermiddagens program. Tværtimod nedtonede den konkrete rumlige iscenesættelse stedets egen ungdomskulturelle praksis, og med henvisning til billede 2 må man spørge, om det ikke snarere blev teaterscenen, som for en kort stund flyttede til Stapelbædden?

Stolens placering signalerer en entydig centrum/periferi-opfattelse; der er tale om en scene med tilskuerpladser, og oven i købet angiver stolens forskellige design, hvilke personer, der i udgangspunktet opfattes som vigtige i dette rum. Bourdieu (2010/1984) skulle her tale om, hvordan valg af stole og deres placering afspejler en bestemt smag og værdiopfattelse, som igen er et udtryk for sociale og klassemæssige relationer, der skaber såvel tilhørsforhold som distance. Igen fastholdes den konventionelle forventning til relationen mellem teatret og de unge: Teatret og skuespillerne som aktører og de unge som det passivt-receptive publikum. Allerede i kraft af møbleringen bekræftes de fordomme, som kendetegner mødet og forhandlingerne mellem teatrets og ungdommens felt.

Et tilsvarende eksempel på, hvor veletableret den rumlige metafor er for teatrets praksis, kommer fra det efterfølgende træf, hvor forestillingsbesøget på Københavns Musikteater blev afsluttet med en fællessamling i teatrets lille sal (se billede 3).

Umiddelbart giver billede 3 indtrykket af en fungerende dialog mellem teater og gymnasieungdom. Selv om alle befandt sig i samme fysiske rum, var der en stor mental afstand mellem de deltagende. For det første mellem unge fra hhv. Danmark og Sverige, idet de svenske unge blev ekskluderet på grund af de allerede nævnte problemer med at forstå det danske sprog. Men også på grund af deres manglende mulighed for at forstå den danske opsætning af *Jeg er drømmenes labyrint* på grund af sprog. For det andet blev afstanden mellem scene og sal, mellem teatret og de unge, opretholdt, når det ligesom under forestillingen også *efter* er teatret, som 'indtager scenen' og sætter dagsordenen for samtalen med de unge som publikum. Her skabes et rum, hvor både nationale skillelinjer og grænserne mellem det finkulturelle og ungdomskulturelle felt opretholdes og for nogle endda forstærkes:

Efter föreställningen går jag med några svenska ungdomar till Nørreport station – många vill bara hem, klockan är över tio på kvällen. Jag hör några killar i bakgrunden: »Jag hatar teater, att vi fick offra en kväll för detta.« (Feltnoter, oktober 2011.)

Med henvisning til indledningscitater er det måske netop en af disse unge, der i et

sådant ekskluderende møde med teatret har følt sig bekræftet i, hvad han allerede vidste – han forstår ikke teater, og teatret forstår ikke ham.

Også i en anden, overført, betydning spiller stedet og rummet en rolle, nemlig i projektets indramning i den *skolekontekst*, som var eksplicit igennem hele projektet. Det er ikke bare teaterscenen, som er flyttet til Stapelbædden, men også skolens felt, som konstant er til stede – på trods af teatrenes indledningsvise problematisering af, at kontakten med de unge oftest sker gennem skolen. En del af de unge havde læst dele af manuskriptet og romanen i undervisningen samt arbejdet med spørgsmål fra teatrets skolemateriale. De unge var til stede som del af en klasse under ledsagelse af deres lærer(e) og indgik dermed i en social kontekst, hvor de på forhånd var defineret som elever. Det kommer konkret til udtryk, når læreren f.eks. stiller spørgsmål og kalder dem ved navn eller tysser på dem (feltnoter, januar 2012). Selv om vi ikke har undersøgt en bestemt klasses eller skoles kultur- og kommunikationsmønstre, spiller det ind på teatrets møde med de unge. Det bliver tydeligt i evalueringerne af projektet (som foregår i skoletiden og -klassen), hvor flere konkluderer, at »det var bedre end at have almindelige timer« (feltnoter, januar 2012), og det stiller spørgsmålet om, hvilke stemmer der faktisk artikuleres i projektet: Teatrets, selvfølgelig, men de unges? Eller snarere skolens og elevernes rejser – og måske endda lærernes?

At begge teatrene i planlægningen generelt omtaler de unge som *elever* indikerer, at det ikke kun er de unge, der har skolekonteksten med i bagagen. Ved at positionere de unge som elever kommer teatrene let til at positionere sig selv som lærere eller voksne. Voksne, som har et budskab til de unge, der skal få dem til at komme i teatret – snarere



Billede 3: Repræsentant fra teatret indtager scenen (besøg på Københavns Musiketater, oktober 2011).

end som dialogpartnere, der lader de unge deltage på egen vilkår og med mulighed for, at de unges input kan være generator for, hvordan teatrene kan forandre deres kommunikation med de unge. At teatrene positionerer sig som lærere eller voksne, kaster også lys over deres syn på de unge, og hvilken forestilling de tror, unge har om teater:

Jag tror att dom tänker att teater är något som man går på ibland med skolan. Jag tror att dom flesta har varit på teater någon gång. Jag träffat rätt många gymnasieungdomar när jag har visningar och sånt. Då brukar jag kolla av lite – »Vi har nog varit här någon gång« men kommer inte ihåg vad dom såg. Dom vet vad teater är och de har gått någon gång med skolan men jag tror att den övergripande känslan är att de inte förstår varför de ska gå mer på teater. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 31. oktober 2011.)

Citatet peger på en opfattelse af, at de unge behøver mere viden om teatret, mens det egentlige spørgsmål om, hvorfor de unge overhovedet skal gå i teatret ikke tages op og tematiseres. Som det også sås i teatersporet: at forstå teater handler kort sagt om viden, uddannelse og øvelse, om at opbygge den rette kulturelle kapital. Dermed fastholder klasserumsdiskursen og oplysningsparadigmet et asymmetrisk kommunikationsforhold på mange niveauer. På trods af, at det i første omgang så anderledes ud i det sociale spor, kommer samme grundlæggende opfattelse af unge til udtryk, når det alligevel forbliver teatret, som indtager scenen, og når 'teater' også her formidles som noget, der er svært at forstå, og som skal beskrives og forklares til de unge: »[...] når jeg går i teatret, lader jeg også tankerne flyve. Det er okay for mig, I behøver ikke at forstå det hele,« lyder en afsluttende kommentar fra den projektansvarlige på Københavns Musikteater, og igen er det – i begge 'spor' – forståelsesparadigmet, kunstdiskursen og den produktbaserede tilgang til publikum, der er den fremherskende. Denne positionering af teatrene i forhold til de unge harmonerer dårligt med de grundlæggende krav til dialogisk kommunikation om gensidig respekt og forståelse. Dermed har vi en væsentlig årsag til, at det er svært at skabe nye kulturelle relationer, når man ubevidst kommer til at reproducere eksisterende kulturelle skel – på trods af gode intentioner og eksplicite mål om netop at kommunikere på en anden måde, end man 'plejer'.

Et af de aspekter som reproduceres er den rumlige teatermetafor. Det er som vist tilsyneladende svært at bryde med teatrets traditionelle rumlige organisering af forholdet mellem scene og sal. Tilsvarende kan den vigtige rolle, som de mange overvejelser om de fysiske møder spillede i planlægningen af gymnasiesamarbejdet ses som en naturlig konsekvens af teatrets definatoriske kendetegn, der netop fremhæver den fysiske og rumlige tilstedeværelse i et her-og-nu (jf. f.eks. Fischer-Lichte 2008). Det er samtidig

en fremhævning, der bidrager til at positionere teater som noget andet – og bedre – end det populærkulturelle felt igennem kontinuerlig understregning af teatrets særlige kendetegn, live-oplevelsen, og igennem f.eks. sammenstilling af teater og film:

Jeg er drømmenes labyrint handler om at føle sig splittet, at have efterladt noget et andet sted. Noget af det, som eleverne forhåbentlig 'oplever' på egen krop. (Interview med projektansvarlig på Københavns Musikteater, 8. november 2011, vores fremhævelse.)

Dom missar liveupplevelse. [...] Det är ju det som är häftigt med teater. [...] Så detta är helt enkelt en kontrast som man vill visa dom plus att det också är coolare än film eftersom den estetiska upplevelsen kan vara helt annorlunda. (Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 31. oktober 2011.)

Det er i den sammenhæng karakteristisk, at muligheden for at etablere virtuelle rum ikke blev nævnt. Brugen af nye *sociale medier* indgik ikke i teatrenes oplæg, selv om det hurtigt blev »klart att det inte blir integration när det kostar så mycket att åka över sundet« (interview med projektansvarlig på Malmö stadsteater, 31. oktober 2011). Her kunne et online-forum være en løsning, et forum, som desuden ofte fremhæves som et sted, hvor udseende og sprog spiller en langt mindre rolle for, hvem man etablerer kontakt til, end det gør ved traditionelt etablerede bekendtskaber (Baym 2010:103ff). Samtidig bygger et sådant rum på en hverdagspraksis, der indgår som en naturlig del af mange unges *uformelle læringsrum*, hvor de unge selv vælger tid og sted for at arbejde med det, de tager med sig fra de mere formelle læringsrum (Cattier 2006), som f.eks. skolen – og som teatret også kan siges at være en del af. Ligesom gymnasieprojektets rumlige iscenesættelse reproducerer teatrets stærke tradition for at indtage scenen i mødet med det tavse publikum, forbliver idealet om live-oplevelsen altså afgørende ikke bare for selve forestillingsoplevelsen, men for gymnasieprojektet som helhed.

Institutionel refleksivitet: en forhandling om magt

Vores undersøgelse af, *hvordan teatrene kommunikerer* med gymnasieungdommen afføder relaterede spørgsmål om, hvad *dialog* indebærer, og hvad det vil sige at »kommunikere i øjenhøjde«. Igennem vores analyse bliver det tydeligt, hvor stor en udfordring dialog faktisk er, og en afgørende konklusion er, at dialog forudsætter selvrefleksion og lyst til forandring hos de involverede parter. I diskussionen af konsekvenserne af fremvæksten af det senmoderne samfund fremhæver sociologen Anthony Giddens (1991) især dets institutionelle konsekvenser med nødvendigheden af konstant reflesi-

vitet. Institutionel refleksivitet rummer en åbenhed overfor samfundsmæssige forandringer, og det betyder også, at nødvendigheden af at reflektere over, hvorfor man vælger at tænke og handle på bestemte måder, bliver central. Det er en proces, som kan være både håbeful og risikofyldt, utryg og frigørende. Det kan givetvis altid diskuteres hvorvidt en ligestillet og fri dialog overhovedet er muligt, idet alle felter per definition er magtfelter, og kommunikationsprocesser permanent er indvævet i sådanne tolknings- og magtstrukturer. Men den institutionelle refleksion øger netop teatrenes bevidsthed om disse strukturers betydning for teatrets kommunikation og for dets sammenspil med omverdenen. Og det kan få betydning for teatrets egen praksis og det videre arbejde med publikumsudvikling. Gymnasieprojektet har netop været en måde for de involverede teatre at blive bevidste om den såkaldte 'tavse viden' (jf. Polanyi 1967), i dette tilfælde igennem deres møde og kommunikation med unge i Øresundsregionen. Dermed er Teaterdialog Øresund et vigtigt skridt på vejen til øget samarbejde og integration i Øresundsregionen, uanset at det ikke har affødt de konkrete resultater, som projektansøgningen angav.

De formulerede mål for gymnasieprojektet var, at teatrene skulle blive klogere på ungdommen, ligesom ungdommen skulle blive klogere på teatret. Det kan diskuteres, i hvilket omfang det er lykkedes. Hvis vi i stedet ser teatrenes egen læreproces som det egentlige succeskriterium har projektet kastet et godt resultat af sig. Om ikke andet så må et afsluttende udsagn som det, der indledte dette kapitel give stof til eftertanke og grund til selvrefleksion: Hvordan havde man kunnet arbejde anderledes for at komme forbi sprogbarrieren og dermed opmuntre til diskussion og dialog på andre måder end ved at tale sammen om forskelle, ligheder og fordomme? Eller sagt på en anden måde: Hvad ville der ske, hvis man fastholdt udgangspunktet om, at de unge har noget til fælles i kraft af deres alder og fritidsinteresser, deres potentielle status som Øresundsbeboere, eller som grupper på tværs af nationalitet, f.eks. deres forhold til teater eller viden om integrationspolitiske spørgsmål? Man kunne også spørge, hvorfor teatrene vælger at bruge talesproget som primus motor i kommunikationen med unge på tværs af sundet. Det at mærke noget på egen krop, blev tidligere fremhævet som en måde, hvorpå oplevelsen af lighed kunne opstå, og her kunne man forestille sig, at nogle af de arbejdsmetoder som netop karakteriserer teatret med held kunne anvendes: det kropslige nærvær og den symbolske kommunikation, brugen af dans, musik og gestik.

Erfaringerne fra gymnasieprojektet har vist, at det grundlæggende er de samme udfordringer, som de to teatre – på tværs af grænser, teaterstørrelser og oplevede forskelle – står overfor. Når forskelle frem for ligheder løftes frem, er der stor risiko for at barriererne for den ønskede integration hæves. Projektet har vist, hvor let det er at havne i

ulighedsfælden i et samarbejde over sundet – og i mødet mellem de unge og teatrene. Hvad enten det drejer sig om nationale forskelle og oplevet dansk- og svenskhed eller om mødet mellem ulige kulturelle felter, tager teatrene det for givet, at unge skal gå i teatret: At det er noget, man skal lære at værdsætte, en verden, man skal træde ind i – et felt, hvis doxa man i et vist omfang skal acceptere og indoptage i sin habitus for at kunne deltage i det. I det magtfelt, som mødet mellem teatrene og ungdomskulturen repræsenterer, kan man sige, at projektet snarere opretholder end genforhandler de eksisterende kulturelle distinktioner, som findes mellem teatret og ungdomskulturen som to semi-autonome delfelter.

Det er i kraft af forhandlinger om mening og i mødet mellem divergerende stemmer, at kreativ forståelse og ny viden opstår – forståelse og viden, som kan erstatte kulturel reproduktion med nyskabelse (Dysthe 2010: 5). Det er altså interessen i det fremmede, som er afgørende, fordi vi derigennem kan stille nye spørgsmål, ikke bare for at forstå det fremmede, men også for at forstå os selv: »Vi stiller nye spørgsmål til en fremmed kultur, som den selv aldri har stilt seg, vi søker svar på våre egne spørsmål i den, og den fremmede kulturen svarer oss ved å åpenbare nye sider av seg selv for oss, nye meningsdybder.«³ Og forudsætningen for gensidig dialog er viljen til institutionel forandring. Med andre ord: for teatrene er dialogen med de unge ikke alene en måde at nuancere deres viden om ungdomskulturens felt på. Det er også en mulighed for at se på teatrets egen praksis med de unges øjne og med de øjne at blive klogere på, hvordan teaterfeltets doxa og indbyggede smagsdomme kommer til udtryk, og hvilke konsekvenser det har for teatrets kommunikative potentiale.

Grundlæggende fastholder begge teatre igennem hele projektet en position, hvor de som afsendere videreformidler ekspertviden til en gruppe af unge i en kommunikationsstruktur, som spreder information frem for at skabe ny viden gennem dialog. Herved risikerer man let at positionere de unge som uvidende – som elever i teatrets skole. Det betyder samtidig, at de unge ikke for alvor får mulighed for at sætte dagsordenen i samtalerne med teatrene, hvorfor teatrene ikke får nuanceret og kvalificeret deres viden om de unge og deres syn på teater. Eller med andre ord: Dialogen med de unge udvikler sig først for alvor, når det lykkes for teatrene at frigøre sig fra de teatraliske konventioner, som sætter de unge i en position som publikum, og i stedet gøre dem til samtalepartnere.

Noter

1. Jf. indledning og Kathrine Winkelhorns kapitel i nærværende bog.
2. Se også Orvar Löfgrens kapitel i nærværende bog.
3. Mikhail Bakhtin citeret hos Dysthe 2010: 5.

Referencer

- Baym, Nancy (2010): *Personal Connections in the Digital Age*. London: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Om televisionen*. Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Bourdieu, Pierre (2010/1984): *Distinction* (2. oplag). London: Routledge.
- Carle, Jan (2009): »Pierre Bourdieu och klassamhällets reproduktion«, i Per Månsson (red.): *Moderna samhällsteoretiker. Traditioner, riktningar, teoretiker* (s. 373–414). Stockholm: Prisma.
- CKI (2011): *Publikum og Interkultur – inspiration til kulturlivet* (hentet 15.10.2011 på <http://kunstoginterkultur.dk/vidensbase/boger/publikum-og-interkultur-inspiration-til-kunst-og-kulturlivet?>).
- Dysthe, Olga (2010): *Kunstmuseum som alternative læringsrom. Casestudie av dialogbaserte undervisningsforløp i København*. København: Skoletjenesten/KUAS.
- Duelund, Peter (red.) (2003): *The Nordic Cultural Model*. Copenhagen: Nordic Cultural Institute.
- Durham, Peters (1999): *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eigtved, Michael (2003): *Forestillinger. Crossover på scenen*. København: Forlaget Rosinante.
- Engdahl, Oskar & Larsson, Bengt (2011): *Sociologiska perspektiv. Grundläggande begrepp och teorier* (2. oplag). Lund: Studentlitteratur.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. New York: Routledge.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites*. New York: Harvard University Press.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Later Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Jansson, André (2009): *Kommunikation*. Malmö: Liber.
- Hannah, Dorita (2008): »State of crisis. Theatre arhitecture performing badly«, i Arnold Aronson (red.): *Exhibition on the Stage. Reflexions on the 2007 Praque Quadrennial* (s. 41–50). Prag: Arts Institute.
- Hansen, Louise Ejgod (2010): *Hvad er publikumsudvikling?* Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.
- Hoogland, Rikard (2009): »Teaterpubliken i svensk kulturpolitik«, i *Teaterpolitik og teaterledelse. Peripeti* (nr. 12, s. 19–30).

- Irwing, Kathleen (2008): »Site-specific«, i Dorita Hanna & Olav Harsløf (red.): *Performance Design* (s. 39–62). København: Museum Tusulanums Forlag.
- Kawashima, Noboku (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.
- Kulturministeriet (2010): *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* (hentet 13.01.2012 på www.kulturministeriet.dk).
- Löfgren, Orvar (2010): »Regionauterna«, i Jens Kvorning, Karen Skou & Søren Møller Christensen (red.): *Det store rum. Debatbog om regional planlægning* (s. 46–65). København: Realdania.
- Phillips, Louise J. (2011): »Med forskel som forandringskraft. En introduktion til dialogisk kommunikationsteori«, i Pernille Almlund & Nina Blom Andersen (red.): *Metateori til kommunikation* (s. 152–183). København: Hans Reitzels Forlag.
- Polanyi, Michael (1967): *The Tacit Dimension*. New York: Anchor Books.
- Schechner, Richard (1988): »Toward a Poetics of Performance«, i *Essays on Performance Theory*. New York: Routledge.
- Small, Christopher (1987): »Performance as ritual«, i *Lost in Music* (s. 6–33). London: Taylor & Francis.
- Stier, Jonas (2004): *Kulturmöten. En introduktion till interkulturella studier*. Lund: Studentlitteratur.
- Thornton, Sara (1995): *Club Cultures*. Oxford: Polity Press.

Interviews

- Interview med projektansvarlig på Malmö Stadsteater, 1. september og 31. oktober 2011,
Interview med projektansvarlige og teaterchef på Københavns Musikteater, 8. november 2011.



Exteriör från Teater Får302.

BAKOM KULISSERNA

LÄRDOMAR AV ETT MARKNADSFÖRINGSSAMARBETE

Ulrika Sjöberg

Det transnationella, det gränsöverskridande och möjligheten till vidgade horisonter lyfts inte sällan fram som centrala drag för vår samtid och speglas också i projektet Teaterdialog Öresunds mål och ambitioner med publikutveckling över sundet.¹ Syftet med detta kapitel är att gå bakom kulisserna och ge läsaren inblick i de faktiska utmaningar som två teatrar, Malmö Stadsteater och Får302 i Köpenhamn, ställdes inför i ett gemensamt regionalt marknadsföringsprojekt gällande föreställningen *Bastard – en familjesaga*. Marknadsföringsarbetet influerades av såväl inre och yttre organisatoriska villkor som kulturella förutsättningar och förståelsehorisonter kring exempelvis valet av lämpliga marknadsföringsstrategier för den svenska respektive danska publiken. Kapitlet bygger på intervjuer med marknadsföringschefer, marknadsförare, teaterchefer på Malmö Stadsteater och Får302, insamlat material i form av mötesanteckningar samt interna styrdokument såsom kommunikations- och marknadsföringsplaner. Betydelsen av att lyssna på involverade personer i projektet, att genom samtal få inblick i deras så kallade livsvärld, utgår från ett symboliskt tolkande perspektiv på organisationer och organisationskultur där uppfattningar och tolkningar, enligt organisationsteoretikern Mary Hatch (2002) är meningsskapande, sker genom social interaktion, vilket i sin tur påverkar hur en medarbetare tänker och agerar. Meningsskapande processer uppstår enligt detta perspektiv i relation till andra, vilket innebär att människors tolkningar inte äger rum i ett vakuum utan vävs in i olika kontextuella »ramar« på såväl samhälls- och organisatorisk som personlig nivå. Med detta som utgångspunkt blir en ökad medvetenhet om varje medarbetares livsvärld, det vill säga deras uppfattningar och upplevelser, och livsvärldens koppling till olika strukturella villkor, central för varje

organisations framtida visions- och strategiarbete. Denna medvetenhet utgör också en grundförutsättning för möjligheten att inta ett kritiskt perspektiv på den aktuella verksamheten. Det handlar här om att se bortom det uppenbara, det som ofta tas för givet, och bli varse hur olika faktorer påverkar konstruktionen och rekonstruktionen av organisationsstrukturer, och dess medarbetares, sociala verklighet (Heide, Johansson & Simonsson 2005).

Att skapa nya medierade rum i en transnationell kontext

Föreställningen *Bastard* var ett samarbete mellan Malmö Stadsteater, Teater Får302 samt isländska Reykjavik City Theatre och Vesturport. De två sistnämnda teatrarna var inte medsökande i projektet Teaterdialog Öresund, men kom ändå att utgöra en viktig del i själva marknadsföringsarbetet då de ingick i det nordiska samarbetet kring just produktionen av *Bastard* under åren 2011–2012. Föreställningen fick medel från Nordisk Kulturfond, Region Hovedstaden, København Kommune, KulturkontaktNord, Bikubenfonden, Malmö Stad, Region Skåne och Statens Kulturråd. *Bastard* är skriven av den amerikanske författaren Richard Lagravenese och regissör var islänningen Gísli Örn Gardarsson. Pjäsen har spelats i Reykjavik, Malmö och Köpenhamn. I marknadsföringen lyftes *Bastard* fram som årets nordiska scenkonsthändelse med 700 platser i Skandinavien största teatertält, komplett restaurang och spektakulär scenografi. I Malmö Stadsteaters folder om föreställningen går det att läsa följande:

Historien kretsar kring en dysfunktionell familj – en far, hans fyra söner och deras respektive. Ingen av sönerna har en nära relation till sin far, men efter många år utan kontakt får de plötsligt en inbjudan till hans bröllop. Fadern har en kuslig påverkan på sin omgivning och när det står klart att han ska gifta sig med äldste sonens barndomskärlek, inleds ett mycket destruktivt kalas.

Bastard spelades på tre språk – svenska, danska och isländska. Föreställningens språk textades och förmedlades till publiken via bildskärmar. Publiken kunde även få texten på svenska, danska eller engelska genom att ladda ner en gratisapp till sin smartphone eller genom att låna en iPod.

I Teaterdialog Öresunds projektbeskrivning betonas svenska och danska teatrar behov av ökad kunskap och förmåga att utveckla kommunikationsverktyg i ett gemensamt marknadsföringsarbete, med målsättningen att nå en bredare regional publik i Öresundsområdet, behovet av att

[...] skabe fælles kommunikationsværktøjer for information og markedsføring af teaterforestillinger på begge sider af sundet.

Det er også et uudnyttet potentiale (marked), som ligger i at flytte publikum over grænsen for at se teaterforestillinger på den anden side af sundet. Der mangler kompetence til at lave fælles opmærksomhedskampanjer og markedsføring, samt viden om publikum-adfærd og -interesse. (Från beslutsbrev 2011, s. 2 och 4.)

Det handlar med andra ord om en strävan att kommunicera över gränserna, att öka mobiliteten hos såväl befintliga som nya målgrupper – en ambition som kan sägas vara ett uttryck för den ökade transnationaliseringen i samhället och en del av Öresundsregionens identitetsprojekt med integration, gränsöverskridande och mobilitet som byggstenar. Med intresse för frågor om globalisering och migration talar socialantropologen Steven Vertovec (2009) om skapandet av transnationella »sociala fält« inom vilka människor utvecklar andra förhållanden till plats och rum, bortom nationsgränser. Medan organisationer tidigare huvudsakligen skulle förhålla sig till en nationell politisk och kulturell kontext kräver dagens samhälle ett alltmer mångfacetterat (kulturellt, socialt) och globalt förhållningssätt, inte minst i frågan om public relations (Falkheimer 2009: 114). I sin avhandling *Att gestalta en region. Källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund* definierar medieforskaren Jesper Falkheimer (2004: 27) transnationalisering som

[...] den möjliga förflyttningen från nationalstatens politiska, kulturella och ekonomiska ram till politisk-ekonomiska projekt som istället bygger på integration mellan två eller flera nationer.

Etnologen Orvar Löfgren, som riktar sin forskarblick mot bland annat nationell identitet och transnationella processer i Öresundsregionen, menar dock liksom Falkheimer att tankarna kring den transnationella Öresundsregionen snarare är en strategi och vision än en realitet än så länge. Många utmaningar väntar den som vill skapa ett transnationellt rum, som är något annat än danskt eller svenskt.

Det existerar [...] en handfallenhet eller fantasilöshet när det gäller att tänka på former som överskrider nationalstaten som modell – en modell som har en starkt konserverande effekt (Löfgren 2010: 294).

Löfgren och Nilsson (2010: 16) konstaterar: »Regionbygget rymmer dock en ständig balansakt där två nationers intressen, traditioner och lagar, men även den nationella fåfången måste hanteras.«² Det är just dessa utmaningar som detta kapitel vänder

sin blick mot. De erfarenheter av marknadsföringssamarbete som Malmö Stadsteater och Får302 har gjort utgör en viktig grund i teaternas fortsatta utvecklingsarbete. Men dessa lärdomar blir också intressanta för andra aktörer inom kulturområdet i Öresundsregionen: aktörer som närs av en nyfikenhet och vilja att lyfta blicken från det lokala till det transnationella.

Den största utmaningen som Malmö Stadsteater och Får302 ställdes inför i skapandet av en gemensam berättelse var att marknadsföra ett femte varumärke (den nordiska teaterföreställningen *Bastard*) snarare än sin egen organisation:

– Hela det här upplägget, hela vägen så jobbar man med, att den går i Malmö, Köpenhamn, det är årets nordiska teater, de fyra teaternas finns med men inte med logotyper utan detta är ett eget brand. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater, 19 december 2011.)

För att skapa en femte plattform anlitas en dansk varumärkes- och designbyrå med visuell identitet som specialitet. Byrån kom att utgöra ett viktigt bollplank i marknadsföringsprocessen då teaternas befann sig i en helt ny situation med frågor som »Kan man kommunicera med samma text och bild?« »Är referensramarna för publiken likartade och applicerbara?« (utdrag från Kommunikationsplan Teaterdialog Öresund). Det visade sig senare att marknadsförarna på respektive teater hade olika uppfattningar om vad som fungerar i olika nationella kontexter. Det vill säga, fokus kom snabbt att läggas på betydelsen av det nationella och det lokala (till exempel val av plats) snarare än det transnationella:

– Malmö Stadsteater är väldigt duktiga på Malmö, men även för Malmö Stadsteater är detta helt nytt, att sätta upp en stor utomhusföreställning i Köpenhamn. I Köpenhamn kändes det ännu tyngre för att även om Malmö är bra på vår egen marknad, Stadsteatern som är jättestor men i Köpenhamn har vi en jättelik marknad och en liten teater som är jaah...

– Vi er et toneangivende teater i København, men slet ikke i den skala. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 19 december 2011.)

Varumärkesbyggande handlar om att välja ett namn och förknippa detta med specifika betydelser, positiva associationer och löften i olika uttrycksformer (Kotler 2002). Det är med andra ord en fråga om att utnyttja imaginära och upplevda värden som konkurrensmedel (Magnusson & Forssblad 2003). Marknadsföringen av *Bastard* som en mörk och nutida saga skulle genomsyras av kärnvärden såsom sexig, spektakulär och nordisk. Föreställningen marknadsfördes som ett event, en händelse som måste upplevas

(Powerpointpresentation, december 2011, samt personlig intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 19 december 2011).

Även om samtliga involverade parter var överens om ovanstående kärnvärden, det vill säga själva essensen i föreställningens varumärke, visade det sig finnas olika syn på hur dessa värden bäst kunde uttryckas bildmässigt och grafiskt. Men även valet av titel på föreställningen skapade oenighet. Diskussioner som till stor del kom att handla om att vara svensk eller dansk blottlade underliggande kulturella mönster, något teatrarerna och deras medarbetare inte varit medvetna om vid projektets begynnelse. Orden *bastard* och *bastards* hade exempelvis enligt teatrarerna olika konnotativa betydelser i Sverige respektive Danmark:

– Vi havde store diskussioner om titlens ordlyd. I Danmark var det vigtigt for os, at titlen kunne udtales på dansk og ikke på engelsk. En engelsk titel som *Bastards* kunne risikere at signalerer dårligt, internationalt gæstespil.

– Vi ville att den skulle heta *Bastards*. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stads-teater och Får302, 14 november 2012.)

I citatet om föreställningens titel är det intressant att notera hur diskussionen inte rör exempelvis det nordiska kontra det anglosaxiska, utan »vi i Sverige – vi i Danmark«. Den nationella inramningen av samarbetet är ett faktum där det femte varumärkets transnationella ambitioner ställs på sin spets. Enligt historikern Rune Johansson (1999) utgör just språket en viktig del i forandet av nationell identitet och nationsbildning. Samtidigt som vi använder språket för att uttrycka tankar och erfarenheter sätter det ramar för våra handlingar och tankevärldar. Att teatrarerna fick uppleva liknande kulturella krockar ett flertal gånger är inget ovanligt, utan visar snarare att alla representationer, uppfattningar och tolkningar formas av sin historiska och kulturella särart (Winther Jørgensen & Phillips 2000:11). Med ett tolkande-symboliskt perspektiv som utgångspunkt blir vårt språk (såväl tal- och skriftspråk som bildspråk) centralt i konstruktionen av vår sociala verklighet, inklusive våra sociala identiteter och relationer (Winther Jørgensen & Phillips 2000). Inte minst i transnationella samarbeten är det därför av största vikt att medvetandegöra dessa sociala och kulturella konstruktioner. Denna process kräver tid och reflektion, men även en vilja förstå »den andra«.

Att vara en bricka i ett spel

Diskussionen om utvecklandet av ett femte varumärke visade gemensamma ambitioner med marknadsföringen av *Bastard*. Men det visade sig också att ambitionerna succes-

sivt kom att ställas inför ett antal hinder. Att utveckla en organisationskultur i ett transnationellt samarbete med gemensamma mål och arbetssätt kräver öppenhet och kontinuerliga reflektioner kring respektive teaters kultur och värderingar. Inte minst inbegriper det mer övergripande nationella och kulturella inramningar som formar varje medarbetares perspektiv. Mer tid för att kunna lära känna varandras organisationer och respektive medarbetare efterlystes för att kunna skapa gynnsamma förutsättningar för ett gemensamt femte varumärke. Centralt var också behovet av en välfungerande intern verksamhets- och kommunikationsplan med tydliga mål och ansvarsfördelning såväl för samarbetet i dess helhet som för marknadsföringen av *Bastard*:

– Som mit arbejde skrider frem kan jeg se, at en intern kommunikationsplan ville have været et stort og godt værktøj at have. Hvordan kommunikerer vi med hinanden internt, hvilke procedurer er der, hvordan er vores tone og hvad er det at vi gerne vil opnå sammen. En intern kommunikationsplan er der ikke. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

Det är lätt att ta för givet att samarbeten fungerar per automatik, helst när det är frågan om en nära granne över sundet, något som får medhåll från Löfgren och Nilsson (2010: 17):

Det nationella har gömt sig i föreställningar om vad som är normalt och självklart, och mycket av detta som tagits för givet kom att provoceras när kontakterna över Öresund intensifierades.

En organisations interna kommunikation kan ha olika funktioner där de mest förekommande är att informera, reglera verksamheten, koordinera uppgifter och ansvar, leda för att nå utsatta mål och övertala. Man får dock inte glömma socialiseringsfunktionen: att få varje medarbetare att känna sig delaktig i formella och informella kommunikationsnätverk på en arbetsplats (Heide, Johansson & Simonsson 2005: 43f). Enligt marknadsförarna på Malmö Stadsteater och Får302 utnyttjades inte dessa funktioner till fullo. Konsekvensen blev att marknadsavdelningarnas arbete försvårades och att ytterligare barriärer utvecklades efter hand.

En grundförutsättning för samarbetet var att en av marknadsförarna från Får302 tillbringade två dagar i veckan på Malmö Stadsteater. Att vara på plats, att ta frågor när de dyker upp och kunna fatta snabba beslut ansågs viktigt, men inte minst syftade den fysiska närvaron till att bygga upp en känsla av tillhörighet. Detta var dock inte en friktionsfri tid. Emellanåt kännetecknades den fysiska närheten av misstro och osäkerhet beträffande roller och ansvar med frågor såsom »Samarbete för vem? Samarbete eller

konkurrens?”. Den mindre teatern, Får302, brottades mer med hur man skulle kunna göra sin röst hörd gentemot en mycket mer resursstark teater, såväl ekonomiskt som personalmässigt:

[...] men jeg har mest oplevet at jeg er derovre for at sikre mig, at det vi gør i Danmark, at det også bliver hørt. Altså der er sådan lidt damage control over det, jeg sørger for at [NN] gør sådan som vi gerne vil have. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

I sitt kapitel i denna volym menar Löfgren att en transnationell regions framgång bottenar i möjligheterna att skapa konstruktiva asymmetrier. Makt blir här ett centralt begrepp i vår förståelse av en organisation, dess kultur och kommunikation. Asymmetrier utifrån ett maktperspektiv ses som oundvikliga, då varje verksamhet genomsyras av allt från medvetna till omedvetna maktrelationer. Det sistnämnda kan exemplifieras av det som kallas symbolisk makt (Thompson 1995), som innebär att en viss organisationskultur, med sina specifika värderingar och normer, gynnar en viss verklighetsbild och utesluter andra. Kommunikation ses här som ett maktredskap för att gynna en viss symbol- och meningsproduktion (Heide, Johansson & Simonsson 2005; Berglez & Nohrstedt 2009). I detta sammanhang blir det viktigt att synliggöra faktiska och upplevda maktförhållanden men också att tydliggöra mål och ambitioner med det gemensamma projektet i syfte att skapa ett samarbetsklimat präglad av samverkan snarare än undvikande och misstro. Skapandet av konstruktiva asymmetrier i ett regionalt samarbete bygger på att lyssna snarare än att höra, att våga och vilja förändra, att ha tålmod när två olika »samarbetskulturer« möts:

– Vi startede med at tage med i betragtning hvad det er for nogle forskellige organisationer vi kommer fra, og forskellige arbejds traditioner vi har. Malmö Stadsteater, kan man sige, er en meget mere bureaukratisk kolos, hvor vi er meget mere ad hoc arbejdende. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

Det har under projektets gång varit svårt för involverade marknadsförare att få klara besked och tydliga beslut från styrgruppen för föreställningen *Bastard*, men även att från ledningen för projektet Teaterdialog Öresund få veta vem eller vilka som haft befogenheter att fatta vissa beslut. Marknadsförarna efterlyser en tydligare struktur där det klart och tydligt framgår var de befinner sig i beslutsordningen och vilka mandat de har. En frustration över att endast vara en bricka i ett spel var synlig i intervjuerna och kan ses som ett uttryck för verksamhetens befintliga maktstrukturer och asymmetrier mellan olika befattningar och avdelningar:





Marknadsföringsbilder till Bastard; Bastard-tältet.

– Vi jobbade på, vi eftersökte material, det kom inget material, vi var tvungna att ha material, vi hittade på material själva. När materialet var färdigt så kom det en propå att materialet var fel. Och då gick det upp till styrgruppen [...] och sen kom det ett direktiv från styrgruppen hur det skulle se ut istället. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater, 14 november 2012.)

Förutom behovet att lära känna varandra berättar marknadsförarna hur de redan inledningsvis befann sig i en arbetssituation fylld av osäkerhet och ängslighet eftersom de aldrig kunde vara helt säkra på hur det skulle bli i slutändan. Till exempel gjordes ändringar i scenografin i sista minuten. Marknadsföringsarbetet och dess strategier handlade i detta skede om att skapa positiva förväntningar hos målgruppen, en process som inte är helt ovanlig för marknadsförarna:

– Det diskuterades bland annat om marknadsföring där man som teaterarbetare känner sig ängslig över att sända ut fel budskap. Man vill skapa rätt förväntningar om föreställningen för sin publik, så att ingen kände sig lurad. För det har vid ett par tillfällen förekommit en falsk marknadsföring, där en föreställning som marknadsförts som en komedi i slutändan visade sig vara en tragedi. (Fältanteckningar från reflektionsseminarium med involverade teatrar, mars 2012.)

De intervjuade marknadsförarna efterlyser större delaktighet i produktionsprocessen från start och att de därmed ges möjligheten till bättre inblick i och kunskap om aktuell föreställning. Att gå från envägskommunikation eller överföring av information till en konstruktiv dialog med möjlighet till inflytande anses vara en grundförutsättning för skapandet av en gemensam referensram och förståelse. Det sistnämnda ger även andra möjligheter att just tillsammans bygga upp en gemensam bild eller uppfattning av verkligheten och en ömsesidig förståelse som underlättar ett samarbete. Svårigheten med att balansera praktiskt arbete med olika önskemål samt kontinuerliga påtryckningar från exempelvis konstnärliga ledare från alla fyra teatrarna, inklusive från Island, sågs som stora utmaningar i det gemensamma marknadsföringsarbetet. Marknadsförarnas frustration och uppgivenhet var uppenbar:

– [...] då kommer [NN] från Reykjavik City Theatre, kommer på ett möte i Köpenhamn och löper amok nästan och får med sig andra som plötsligt börjar bli oroliga för, missar man allt det storslagna, det akrobatiska, det speciella med Vesturport som ju är väldigt speciella och det måste in mer showbiz och Vesturport bla, bla Hollywood och så vidare. [...] Då är vi tillbaks där vi startade, ja men då gör vi en vanlig teateraffisch så är det bra med det.

– Og der er det så, at instruktøren, fordi han får så meget at skulle have sagt, han går ind og forkaster totalt hele den måde vi har lagt vores strategi i København på. Og det er jo et faktum vi står med i dag, at vi ved ikke om det sælger billetter. (Intervjuer med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 19 december 2011 och 14 november 2012.)

I ett konstant flöde av krav och förväntningar från projektets samarbetsparter och olika medarbetare betonar marknadsförarna, å andra sidan, vikten av att ha ett målgruppsperspektiv som lätt glöms bort: »Vad tycker egentligen publiken? Vad vill publiken? Vad behöver publiken? Vad betyder egentligen föreställningen för publiken?« Alltför mycket fokus har, enligt marknadsförarna, varit på frågor som: »Vad vill vi få ut? Vad vill vi att det ska stå?« Hade de inledningsvis transnationella ambitionerna kunnat få bättre genomslag med ett underifrånperspektiv, med fokus på publikens behov, vanor och förväntningar?

– Det är fyra teatrar, det är ett fifth brand, och allt detta ska man ta hänsyn till när man gör sin marknadsföring. Det tycker jag är min största svårighet som marknadsförare, att behålla tanken »Varför gör jag det här?«, för det är väldigt lätt att tanken hela tiden befinner sig i att »produktionen vill, föreställningen vill, Interreg kräver, EU kräver, alla de andra teatrarna kräver«. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater, 14 november 2012.)

Överordnande marknadsföringsstrategier har diskuterats gemensamt, och det fanns en överenskommelse om en gemensam grafisk profil. Idag finns det en viss självkritik hos marknadsförarna – mer tid borde ha ägnats åt diskussioner på detaljnivå gällande de olika teaternas marknadsföringsplaner. Detta hade gett ökad inblick i och kunskap om respektive teaters marknadsföringsarbete och utvecklande av nya strategier. Det råder även en viss splittring ifråga om vilka marknadsföringsstrategier som rymts inom ramen för Teaterdialog Öresund och vilka som initierats från respektive teater på egen hand. Denna fragmentering kan delvis förklaras av svårigheten att »klä av sig« och tänka i nya banor kring marknadsföringsarbetet, att medarbetare många gånger följer en redan upplagd basmarknadsföring och gör det man alltid gjort (fältanteckningar från reflektionsseminarium med involverade teatrar, mars 2012).

Marknadsföringsstrategin för att lansera *Bastard* handlade även om risktagande, om att utnyttja teaterns egen budget till att profilera sin verksamhet, snarare än ett femte varumärke. Det handlade om att satsa på det säkra snarare än det osäkra, med tanken om att det inte är internationella samproduktioner som säljer teaterbiljetter:

– Der er ikke salg i internationale coproduktioner, det viser alle statistikker. Men lige så snart der er noget der bliver dansk, det er også derfor den hedder *bastard* og ikke *bastards*, det kan udtales på dansk. [...] Vi skal markedsføre os med det her Teaterdialog Øresund, vi skal nærmest markedsføre Malmø sammen med os selv. Det er også risky business at vi skal gøre det. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

– Jag upplever att Malmö Stadsteater har gjort en egen *Bastard*-kampanj, [...] som det vore vår produktion och Får302 har ju gjort en egen kampanj. Sen har vi gjort en gemensam Öresundskampanj, till exempel annonser i tidningar som ligger i tåget, turistbyrågrejer som ligger på båda sidor sundet. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater, 14 november 2012.)

I ett samarbete där det finns skillnader i ekonomiska resurser skapas lätt asymmetrier. Den mindre teatern hade långt ifrån samma marknadsföringsresurser, vilket bidrog till olika förväntningar på respektive samarbetspart och en otydlighet om vad som faktiskt ingick och inte ingick i samarbetet. Ytterligare hinder hade därmed utvecklats i teaternas transnationella ambitioner:

– Der er simpelthen noget ressourceforvridning, vi mangler nogle muskler som de har i Malmö. Og det synes jeg er meget stressende, når jeg er der ovre så kan jeg bare se, at så har de gjort det og det og det. [...] – Vi skulle lave en pressestrategi sammen og lancere historierne på samme tid, men der har de kørt meget solo derovre [...].

– Det er Stadsteatret der spiller på Möllepladsen, det er ikke en international kollaboration. (Intervju med marknadsförare på Får302, april 2012.)

Samtidigt som marknadsförarna på Får302 har känt sig tvungna att göra sin röst hörd var den mindre teatern själv benägen att ha kontroll över sin »publik« och sina marknadsföringsstrategier:

– [...] lige så snart forestillingen er færdig i Malmø, så vil [NN; marknadsförare på Malmö Stadsteater] blive fri til at kunne hjælpe os. Men jeg vil da til en hver tid mene at det er os, der skal udstikke retningslinjerne for det. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

Visuell identitet: Att berätta med bild

Medan involverade parter ställde sig bakom föreställningens kärnvärden uppstod det snabbt oenighet om hur dessa värden skulle uttryckas visuellt och i grafisk form. I denna diskussion blev inte minst frågan om vad som tilltalade den svenska respek-

tive danska publiken central; olikheter snarare än likheter lyftes fram. Återigen blev det nationella snarare än det transnationella av betydelse. Det förstnämnda associeras inte sällan med en viss symbolisk gemenskap och kulturell homogenitet som kommer till uttryck genom gemensamma värderingar och sedvanor i skapandet av en nationell identitet (Olausson 2009; Johansson 1999). Att ett samarbetsprojekt med mobilitet som ledord automatiskt leder till gränsöverskridande är långt ifrån självklart, utan kan till och med »[...] leda till att traditionella identiteter som den nationella förstärks i en form av motreaktion« (Olausson 2009: 141).

Dagens mediasamhälle genomsyras av medier med visuell dominans och fotografen Stefan Lindberg (2006: 113) lyfter fram det fotografiska bildspråkets möjligheter:

En bild kan engagera och entusiasmera, väcka minnen och påverka känslor, skapa associationer och idéer. Den kan ge perspektiv på tillvaron och fördjupade insikter. Den kan förstärka identiteten. Bildens språk är ett viktigt verktyg för bildskaparen för att kunna förmedla sitt budskap.

Förutom sändarens intentioner och en bilds kapacitet att förmedla ett specifikt budskap måste betraktarens roll i skapandet av en viss bilds betydelse beaktas. Detta är en meningsskapande process, som formas av såväl personliga (egna erfarenheter och minnen) som kulturella associationer. Det sistnämnda handlar om att ett bildmotiv »[...] får sin betydelse av värderingar, strömningar och erfarenheter från den rådande kulturen« (Lindberg 2006: 114). I ett regionalt marknadsföringsprojekt med transnationella ambitioner ställs inte minst kulturella associationer på sin spets. Det handlar här inte bara om interna olikheter i synen på bilder mellan teatrarna, utan även om marknadsförarnas syn på den svenska och den danska publiken, och vad som anses vara kulturellt acceptabelt. Ett belysande exempel är hur en kvinna kan framställas utan att en bild anses som pornografisk. Var gränsen går mellan nakenhet och pornografi blev en central fråga såväl bland marknadsförarna som i ledningsgruppen för samtliga teatrar. Bild 1 visar exempel på en föreslagen affischbild, riktad speciellt till en ung målgrupp i åldern 25–30, vilken väckte diskussioner om jämställdhet och vem som är objekt respektive subjekt i en bild.³ För Får302 handlade det om en viss fotografis stilistiska uttryck och hur föreställningens kärnvärden kunde representeras bildmässigt. Den danska teatern menar dessutom att det rör sig om skillnader mellan en teater som är verksam i en storstad kontra en mindre stad:

– Men det er jo hele diskussionen om ligestilling og hvordan man portrætterer kvinder i Sverige. Jeg ved ikke om det er sådan i Stockholm også eller i hele Sverige, men jeg synes



Bild 1: Förslag på affischbild.

man kan sige Malmø, det er altså provinsteater og København, vi bor altså i en metropol her, selv om den er lille i forhold til andre metropoler. (Intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.)

– Ideen var jo, at det var low life. At det handlede om en gold digger og hans gold digger wife – og vi ville præsentere Waage Sandø – som er en kendt dansk skuespiller – på en lidt mere 'cheesy' måde. Og så var der selvfølgelig (fotografen) Per Morten Abrahamsen. Hele hans stilistiske univers som virkelig har kant og det skal være lidt groft, lidt på grænsen for at gøre det 'catchy'. Men der er klare kulturelle forskelle på, hvordan man i Danmark fremstiller kvinder, og hvordan man fremstiller kvinder i Sverige. Men det var ikke noget, vi var klar over før vi havde billedet. [...]

– När vi försökte diskutera detta så upplevde jag att danskarna hela tiden upplevde att vi tyckte det var provocerande, alltså att nakenheten var provocerande. Jag kommer ihåg vi hade en diskussion där det diskuterades 'hjälp det om vi täcker över bröstvärtorna?'. Det är inte att hon visar bröstet som är problemet, för oss svenskar är det maktförhållandet i bilden. Hon är naken, han är påklädd, han har handen i hennes trosor. Man ser inte hennes ansikte. Han är en man. Hon är en kropp. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 14 november 2012.)

I ovanstående utdrag är det intressant att notera hur en av de svenska marknadsförarna under intervjun positionerar sig utifrån en nationell diskurs som yttrar sig i generalisering och andrafiering genom att tala om »för oss svenskar«. Tolkning av en bild sker här inte utifrån personliga eller institutionella referenser utan snarare från en viss kulturell tillhörighet kopplad till nationell identitet.

I en intervju med samtliga teaterchefer på Malmö Stadsteater och Får302 talades det om en kommunikationskollaps i projektet:

– Vi talte jo meget om, at vi skulle finde det femte brand. Vi var fire institutioner, og vi skulle så finde forestillingens brand. Det er jo svært, ikke!? Det ved jeg heller ikke, om vi fandt. Vi syntes jo til dels, at vi fandt foretillingens udtryk – i hvert fald her i Øresundsområdet. At vi ligesom koblede et logo på, som gav mening i nærområdet, det kan man så også diskutere: skulle man have gjort det, skulle man ikke have gjort det? Det første billede synes jeg egentlig var markant. Jeg blev så overrasket over, at vi så, så forskelligt på det, ikke? Igen, til dit allerførste spørgsmål: hvorfor havde man ikke planlagt den der proces?

– Men det tror jeg, från vår synpunkt, för när det kom till när [NN] står i trosor och han hade handen där och så då känner man bara – Neej! Vi har 700 platser i tältet. I vårt perspektiv så blev det för smalt, alltså tilltalet är för smalt. Och det tror jag har att göra med våra förväntningar och ni kände ju precis tvärt om, vi måste profilera för annars når vi inte igenom. (Intervju med teaterchefer på Malmö Stadsteater och Får302, 1 oktober 2012.)

I samtalen med ansvariga teaterchefer blir diskussionen kring bildval en fråga inte bara om den svenska och danska publiken, utan om graden av risktagande som ledning och verksamhet är villig att ta. Varje teater har sitt eget varumärke, sin profil och image att värna om. Det handlar här om förmågan att hantera balansgången mellan en bred och en snäv positionering i uppbyggnaden av sitt varumärkeskapital. Philip Kotler (2002: 79) varnar i detta sammanhang för exempelvis överpositionering (att varumärket förbises av potentiella målgrupper på grund av alltför snäv positionering) och irrelevant positionering (framhållandet av en viss fördel som få i en potentiell målgrupp är intresserad av).

Förutom intensiva diskussioner om hur kvinnan kunde framställas stötte marknadsförarna på ytterligare svårigheter. Den isländska teatern Vesturport, som tagit det konsnärliga initiativet, hade åsikter om det grafiska uttrycket där det femte varumärket, enligt de intervjuade marknadsförarna, hamnade i bakgrunden. Det resulterade i att den slutgiltiga affischbilden (se bild 2) blev en kompromiss. Malmö Stadsteater och Får302 fick själva utforma sina marknadsföringsplaner men grafisk utformning och bildmaterial bestämdes med hänsyn till Vesturports önskemål, med tanke på deras bredare internationella erfarenhet:

– Överhuvudtaget, bildspråket som vi tog fram, upplevde dom ju inte fungerade på Island. [...] Den såg ju inte ut så från början [se bild 2], det var ju en leråker utanför Köpenhamn som dom stod på, utomhus, men liksom en soffa och sånt. Men det kunde



Bild 2: Färdig affisch till teaterföreställningen Bastard – en familjesaga.

ning ansåg Vesturport, enligt marknadsförarna, kunde förknippas med lågpriskedjan Netto och därmed riskera ge föreställningen en billighetsstämpel. Oenigheterna kring föreställningens visuella identitet visar på behovet av det som kulturteoretikern Stuart Hall (1997) kallar gemensamma begreppsliga kartor, för att möjliggöra lanseringen av det femte varumärket med dess transnationella ambitioner. Men oavsett svårigheterna att samverka för att nå dessa ambitioner valde involverade teatrar att kompromissa. När marknadsförarna blickar tillbaka hade de önskat att det fanns tid för att just hitta dessa gemensamma begreppsliga kartor, som samtidigt kräver att varje deltagande teater har en vilja att tänka nytt och bortom sin egen verksamhet – en process som hade underlättats med tydliga mål och tydlig ansvars- och rollfördelning i samarbetet.

inte funka på Island. Då bytte vi ut till en konstgjord skog.

– Igen var der den her forståelse af, at det femte brand ikke var kommunikeret klart ud. Eller der var i hvert fald ikke et ønske om, at det skulle være sådan, altså der var forskellige interesser. Vi laver en fælles forestilling og fra islandsk side tror jeg mere, at de ville lave deres egen.

– Dom pratade hela tiden om att det är en Vesturport-produktion. Materialet måste ha en Vesturport-feeling. Det måste synas att det är Vesturport. Medan vi sa: »Det är ingen Vesturport-produktion. Det är en samproduktion mellan fyra teatrar.« (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Fär302, 14 november 2012).

På den slutliga affischen har åkern ersatts av en konstgjord skog (jämför med bild 1). Bakgrunden i gult, en färg som av involverade marknadsförare valdes för att skapa uppmärksamhet och ökad synlighet i det offentliga rummet, är också borta. Denna gula inramning

Att se bortom lokala och institutionella ramar

Att som teater ha transnationella ambitioner, här med fokus på ett gemensamt marknadsföringsprojekt i Öresundsområdet, innebär ett risktagande, som kräver att involverade parter ska tänka och agera bortom nationstillhörighet och institutionella ramar. Att ta dessa ambitioner på allvar förutsätter organisationer som söker förändring, som besitter egenskapen rörlighet snarare än stabilitet. Hatch (2002) talar här om lärande organisationer, något som anses vara en nödvändighet i dagens postindustriella samhälle med dess ekonomiska, tekniska, sociala och kulturella förändringar. Projektet Teaterdialog Öresund och marknadsföringssamarbetet kring föreställningen *Bastard* kan ses som ett sätt att bemöta dessa förändringar, och som en del av teaternas organisationsutveckling. Detta kapitel har visat att denna ambition i sin tur innebär ett antal utmaningar och påfrestningar för den enskilda marknadsföraren och för organisationen i sin helhet. Men det rör sig samtidigt om utmaningar som kan generera ny kunskap. En nyckelfråga här blir hur ledningen, vid sidan om varje medarbetare, medvetandegör olika läroprocesser i ett systematiskt utvecklingsarbete i den dagliga praktiken. Allt lärande börjar med en nyfikenhet, att vara orädd för det okända, något som bland annat lyfts fram av en av de två teatercheferna på Malmö Stadsteater apropå deras medverkan i Teaterdialog Öresund:

– För vad som händer då när det är ett politiskt påbud – »ni ska samarbeta med varandra«, för att man tänker att det ska ge ekonomiska vinster naturligtvis, vilket vi vet att det inte gör, – inte så som dom tror att det ska bli skitbilligt. Det som händer då är att teatrar och konstnärliga institutioner säger Nej! Omedelbart, förstår ni. Men vi säger: Ja. Ja! Det ska vi göra! Och det har verkligen varit superbra på alla sätt, och man får ju... det är lätt att en institutionsteater blir väldigt stängd och det är ju, att samarbeta konstnärligt, vi har ju sett vinsterna men många av skådespelarna har ju tyckt – vadå, är dom bättre än oss eller? Man var ju tvungen att definiera sig mot två nya kulturer, både isländsk och dansk, skådespeleri, hur man arbetar med teater, vad som är viktigt. Och det är ju en jättevinst. (Intervju med teaterchef på Malmö Stadsteater, 1 oktober 2012.)

Med en nyfikenhet och vilja till samarbete läggs grunden för en lärande organisation. I en sådan verksamhet ges möjlighet att reflektera över sin egen självbild och det egna arbetssättet, vilket möjliggör nya tolkningshorisonter och perspektivval för den enskilda medarbetaren. Det handlar även om en vilja till handling, det vill säga att lärdomar och nya kunskaper omsätts i praktik. Alla organisationer lär sig, men frågan blir här hur organisationen uppmuntrar läroprocesser som kan omvandlas till förändring – såväl

i praktik som i tanke- och tolkningsmönster. En ökad anpassningsförmåga är nödvändig för att möta en samtid kännetecknad av identiteter i rörelse, medialisering, risker, globalisering och fragmentisering (Falkheimer & Heide 2003). Även om samtliga marknadsförare har upplevt det gemensamma marknadsföringsarbetet kring föreställningen med *Bastard* som en berg- och dalbana skulle de inte tveka att göra det igen, nu många erfarenheter rikare:

– Rent konkret för mig kan jag säga att jag märker, vi har varit en ganska, jag märker att min avdelning har mycket lättare för att, hur ska man säga, när det kommer in och ut nya personer. Avdelningen har bestått av ganska mycket samma människor i tio år och det har varit ganska... lite statistiskt. [...] att det blivit lättare, att samarbeta, att ta in, släppa, acceptera att det finns ett flöde. [...] Jag tycker att hela projektet har bidragit, på min avdelning, till en ökad öppenhet för nya människor, andra tankesätt, samarbeten. Det är en enorm vinst.

– Jeg har også tænkt på, at det ville være ærgerligt, hvis vi ikke samarbejdede længere, ikke? At kunne snakke med [NN] et par timer, præsentere noget og så som siger »det duer ikke, måske kan man gøre sådan i stedet for«. (Intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 14 november 2012.)

Utifrån ett symbolisk-tolkande perspektiv på organisationskultur som utgångspunkt (Hatch 2002) har detta kapitel betonat varje verksamhets sociala konstruktion och vikten av att höja blicken för att utröna hur varje medarbetares meningsskapande, tolkningsprocesser och handlingar formas i relation till andra i en viss kontext. Det handlar med andra ord om hur den enskilda människan väljer att positionera sig beroende på aktuell situation och sammanhang – hur hans eller hennes självbild skapas i relation till andra. I marknadsföringssamarbetet med *Bastard* kom denna »identitetspositionering« huvudsakligen att präglas av nationella och institutionella villkor. För utvecklandet av en vidgad kulturell förståelsehorisont betonar sociologen Jonas Stier (2004: 143) behovet av självreflektion och självdistans. Han fortsätter: »[...] att kunna betrakta sig själv som andra betraktar en, med avseende på socialt umgänge, status, kommunikation, kroppsspråk, bemötande av andra etc.« Genom samarbetet, med såväl möjligheter som svårigheter, har involverade marknadsförare blivit mer medvetna om sina egna perspektivval/identitetspositioner, från val av affischbild till synen på den svenska respektive den danska publiken, institutionella villkor och deras osäkra roll i en ofta kaotisk produktionsprocess. Huruvida denna implicita och explicita kunskap i ett senare skede tas tillvara i organisationerna och i deras fortsatta utvecklingsarbete återstår att se. Den enskilda marknadsförarens ansvar och befogenheter måste tydlig-

göras – en process som endast påbörjats för de involverade teatrarna genom projektet Teaterdialog Öresund.

Noter

1. Se vidare introduktionen i denna volym.
2. För en vidare diskussion om brobygget och regionutvecklingen, se Löfgren i denna volym.
3. För en vidare diskussion om jämställdhet i Danmark och Sverige, se Forsare i denna volym.

Referenser

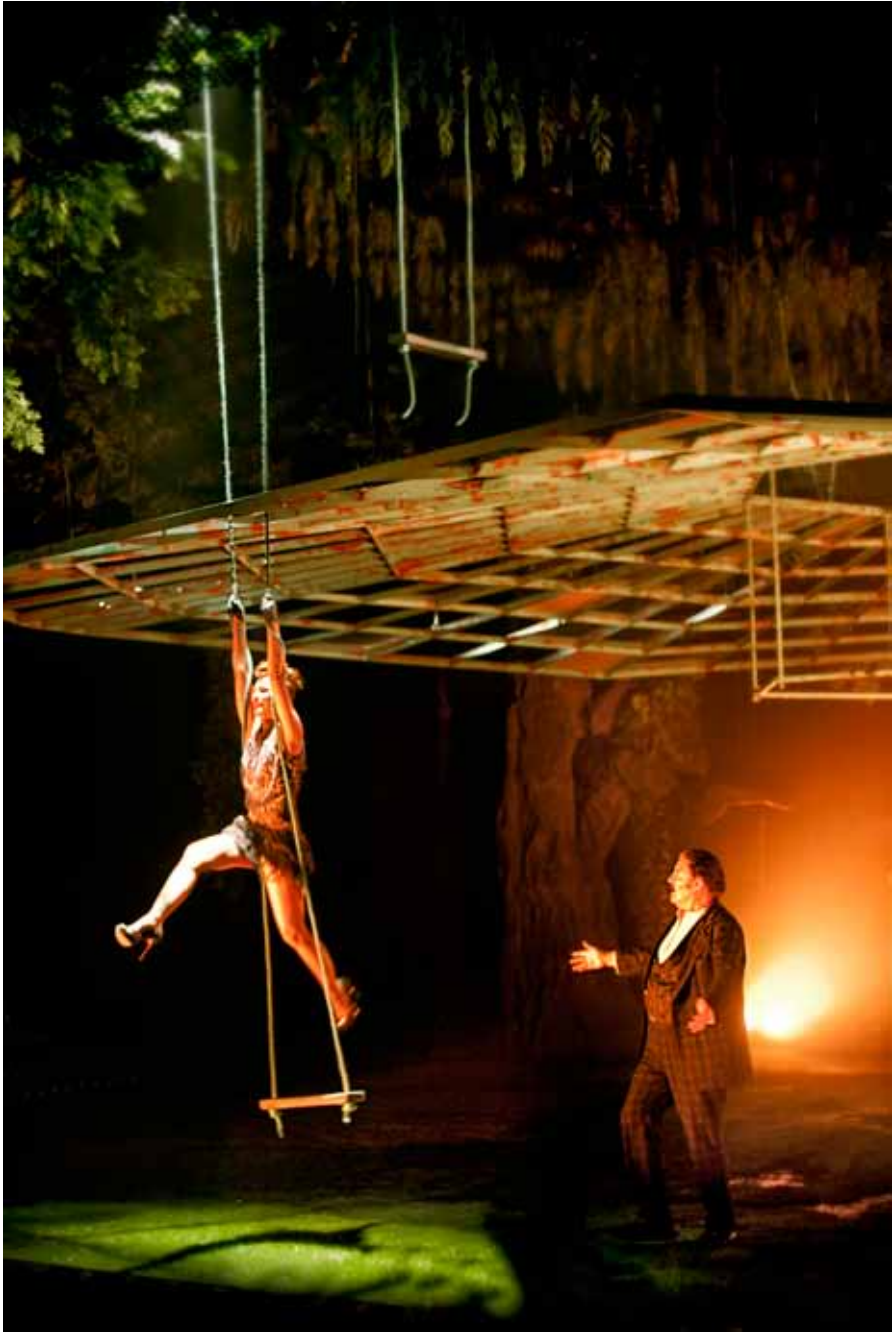
- Berglez, Peter & Nohrstedt, Stig Arne (2009): »Makt«, i Peter Berglez & Ulrika Olausson (red.): *Mediesamhället. Centrala begrepp* (s. 15–43). Lund: Studentlitteratur.
- Beslutsbrev från Interreg IV A och Tillväxtverket (2011): Projektnamn: *Teaterdialog Öresund. Ett metod- och kommunikationsutvecklingsprojekt för teater*.
- Eriksson-Zetterquist, Ulla, Kalling, Thomas & Styhre, Alexander (2006): *Organisation och organisering* (2 [utök.] uppl.). Malmö: Liber.
- Falkheimer, Jesper & Heide, Mats (2003): *Reflexiv kommunikation. Nya tankar för strategiska kommunikatörer*. Malmö: Liber.
- Falkheimer, Jesper (2004): *Att gestalta en region. Källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund*. Centrum för Danmarksstudier 4. Göteborg & Stockholm: Makadam.
- Falkheimer, Jesper (2009): »On Giddens. Interpreting public relations through Anthony Giddens's structuration and late modernity theory«, i Øyvind Ihlen, Betteke Van Ruler, Magnus Fredriksson (red.): *Public Relations and Social Theory. Key Figures and Concepts* (s. 103–118). London: Routledge.
- Hall, Stuart (1997): »The work of representation«, i Stuart Hall (red.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (s. 13–11). London: Sage.
- Hatch, Mary (2002). *Organisationsteori. Moderna, symboliska och postmoderna perspektiv*. Lund: Studentlitteratur.
- Heide, Mats, Johansson, Catrin & Simonsson, Charlotte (2005): »Kommunikation, organisation och organisationskommunikation«, i Mats Heide, Catrin Johansson & Charlotte Simonsson (red.): *Kommunikation & organisationer* (s. 31–45). Malmö: Liber.
- Heide, Mats, Johansson, Catrin & Simonsson, Charlotte (2005): »Perspektiv inom fältet«, i Mats Heide, Catrin Johansson & Charlotte Simonsson (red.): *Kommunikation och organisationer* (s. 47–66). Malmö: Liber.
- Johansson, Rune (1999): »Ett odödligt sinnelag? Svensk nationell utveckling i ett komparativt

- perspektiv«, i Erik Olsson (red.): *Etnicitetens gränser och mångfald* (s. 285–353). Stockholm: Carlsson.
- Kommunikationsplan Teaterdialog Öresund (internt arbetsmaterial).
- Kotler, Philip (2002): *Kotlers marknadsföring. Att skapa, vinna och dominera marknader*. Malmö: Liber.
- Lindberg, Stefan (2006): *Det fotografiska bildspråket*. Malmö: Liber.
- Löfgren, Orvar (2010): »Att skapa en transnationell arena«, i Jens Kvorning, Karen Skou & Søren Møller Christensen (red.): *Det store rum. Debatbok om regional planlægning* (s. 294–295). København: Realdania.
- Löfgren, Orvar & Nilsson, Fredrik (2010): »Inledning«, i Orvar Löfgren & Fredrik Nilsson (red.): *Regionauterna* (s. 9–20). Centrum för Danmarksstudier 24. Göteborg & Stockholm: Makadam.
- Magnusson, Mats & Forssblad, Håkan (2003): *Marknadsföring i teori och praktik* (2 uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Olausson, Ulrika (2009): »Identitet«, i Peter Berglez & Ulrika Olausson (red.): *Mediesamhället. Centrala begrepp* (s. 137–155). Lund: Studentlitteratur.
- Powerpointpresentation (2011), internt arbetsmaterial.
- Stier, Jonas (2004): *Kulturmöten. En introduktion till interkulturella studier*. Lund: Studentlitteratur.
- Thompson, John B. (1995): *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Vertovec, Steven (2009): *Transnationalism*. London: Routledge.
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (2000): *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.

Intervjuer m.m.

- Personlig intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 19 december 2011.
- Personlig intervju med marknadsförare på Får302, 19 april 2012.
- Personlig intervju med teaterchefer på Malmö Stadsteater och Får302, 1 oktober 2012.
- Personlig intervju med marknadsförare på Malmö Stadsteater och Får302, 14 november 2012.
- Fältanteckningar från reflektionsseminarium med Malmö Stadsteater, Får302 och Köpenhamns musikteater (mars 2012).

➤ *Ur föreställningen Bastard. I bild: Pia Örjansdotter och Waage Sandø.*





Interiör från Københavns Musikteater.

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 teatral 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 drømmeens labyrint* og *Bastard* bliver det tydeligt, hvordan de tre niveauer alle spiller ind i deltagerens 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 eksperteres 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 målgruppeanalyse 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 udformningen 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 objektive eller et subjektive 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 Dorthé 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 afsettet 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 indledningscitater, 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 deltagerens 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 deltagerens 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 deltagerens tilstedeværelse i teltets her-og-nu til en konkret kropslig erfaring.

Hvis man ser på deltagerens reaktioner på scenografien, er det værd at hæfte sig ved, at forestillingerne umiddelbart honorerer to forskellige kvaliteter ved scenografi: 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 deltagerens 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 stadigt 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 overraskelseseffekt, 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 opluge 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 erindringen, 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 figurenes 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 deltagerens 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 hverdags erfaringer 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 produktbase-rede som den målgruppebaserede tilgang til publikumsudvikling. I såvel projekt-design

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 Ønskekvistmodellen (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 Maltagliati*, 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): »Ønskekvist-modellen«. *Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Aarhus: Klim.
- Lindelof, Anja (2012): »Det, at det er livelive!«, 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, Dorte (2010): »Danish Cultural Policy – From Monoculture Towards Cultural Democracy«, i *International Journal of Cultural Policy* (nr. 8/2).
- Sunstein, Cass (2001): *Republic.com*. Princeton: Princeton University Press.
- Teaterudvalget (2010): *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.



Interiör från Bastard-tältet.



Interiör från Malmö Stadsteater, Hipp.

EFTERORD

Thomas Tufte

Mange af tidens kulturinstitutioner lader til at være i krise, en art legitimitetskrise. Og med god ret. De bør være i krise, særligt hvis vi fastholder kulturinstitutioner som nogle meningsbærende institutioner i vort samfund. Samfundet *er* under voldsom forandring, fra tidens globalisering og medialisering af verden og hverdagsliv til finanskriser, krig, konflikter og klimaopvarmning. I den kontekst er det vigtigere end nogensinde at have relevante og vedkommende kulturinstitutioner, hvor historier fortælles, og hvor samfundets store og små spørgsmål reflekteres, udfordres og formidles. Kathrine Winkelhorn rejser denne problematik i sit kapitel og peger på det kulturpolitiske ansvar, som samfundet har for at have kulturtilbud, der favner så bredt, at de også favner de borgere, som i dag er kulturelt ekskluderede.

Det giver god mening at se teater- og forskningsprojektet Teaterdialog Øresund i denne optik. Projektet er opstået i denne samfundskontekst som et dynamisk samarbejdsprojekt imellem tre teatre og to universiteter i region Øresund. For teatrene har det handlet om at styrke samarbejdsrelationer over Øresund gennem fælles teaterproduktioner, men lige så meget om at arbejde med publikumsudvikling i praksis, forstået primært som at nå nye målgrupper i region Øresund. Jeg har deltaget i projektet som medieforsker, det vil sige som styregruppemedlem for projektet som helhed, og som sparringspartner i forskergruppen fra Roskilde universitet og Malmö högskola.

At have Øresundsregionen som referenceramme har været udfordrende, økonomisk og kulturelt. Alt imens Thomas Hylland Eriksen i sit forord til denne bog retteligt problematiserer Øresundsregionen som kulturelt fællesskab, så historiserer Orvar Löfgren i sit bidrag erfaringerne med Øresund som region. Löfgren har særligt øje for broen over Øresund og de øvrige symbolske broer, som gennem tiderne er forsøgt

udviklet. Modsat Hylland Eriksen lander Löfgren på en optimistisk slutreplik om Sjællands og Sydsveriges fællesskabende processer.

At teatrene har villet arbejde med publikumsudvikling i region Øresund, har været det centrale udgangspunkt for samarbejdet med universiteterne. Som det er fremgået af bogen her, har et af forskergruppens hovedfokusområder været på forskellig vis kritisk, men konstruktivt at analysere publikumsudvikling, som begreb og i teatrenes praksis.

Publikumsstudier

Lad os først skrue tiden ca. 25 år tilbage, til 1988, en tid, hvor der – som i dag – var markante samfundsforandringer. Det var en tid med økonomisk krise (to år efter 'kartoffelkuren' i Danmark), året før Berlinmurens fald, tiden med store sociale mobiliseringer og demokratiprocesser i Latinamerika, Afrika og Europa. Det var en tid, hvor subkulturer florerede i Danmark og det øvrige Europa, en tid, hvor populærkulturelle produkter vandt stærkere indpas i vores medie- og kulturinstitutioner, og hvor medie- og kulturstudier forfulgte disse nye tendenser.

Det var også året, hvor Danmarks Radios mediemonopol blev brudt med TV2's start og introduktionen af reklamefinansieret tv i Danmark. Netop i 1988 viste Danmarks Radio første sæson af den amerikanske tv-serie *Dallas* om den meget velhavende Ewing-familie i Texas. *Dallas* blev en kolossal seersucces, men også en serie, som skabte voldsom debat blandt medieforskere; der var dem, som fordømte *Dallas* som et kulturelt lavpunkt, kvaliteten var i bund, og serien var udtryk for den værste gang fordømmelse af den menige tv-seer; og så var der dem, som jublede over tv-seriens succes, et godt eksempel på tv-mediets evne til at underholde store og brede grupper af befolkningen, kort sagt en blockbuster, som også var økonomisk rentabel.

Debatten bølgede frem og tilbage om Danmarks Radios rolle som public service-station i tv-konkurrencens tidsalder, og hvordan balancen skulle opnås mellem kvalitet og høje seertal. Og hvad syntes publikum egentlig om *Dallas*? Hvordan blev serien brugt af publikum? Hvordan var seeroplevelsen, og hvad brugte de sådanne tv-serier til i deres hverdagsliv? Receptionsanalyser af tv-serier gik hen – sammen med receptionsanalyser af tv-nyheder – og blev spydspids og flagskib i den bølge af publikumsstudier, der skyldede ind over nordisk og international medieforskning i 1980'erne og videre ind i 90'erne (se f.eks. Radway 1984, Ang 1985, Morley 1986).

Ser vi tilbage på den tid i dag, var det en slags publikumsstudiernes guldaldertid, mange nye metoder blev udviklet, kvantitative, men særligt de kvalitative metoder blev udviklet. Et klassisk studie af *Dallas*-serien blev foretaget i Holland af medieforskeren

Ien Ang, som inviterede kvinder til at skrive ind til sig om de oplevelser og tanker, de havde haft i forbindelse med at se *Dallas* (Ang 1985). En lang række medieetnografiske og på anden vis kvalitative studier af publikums oplevelse med tv- og radioprogrammer blev foretaget i de år (se f.eks. Lull 1988, Tufte 1994).

Det tankevækkende er, at mange af datidens diskussioner inden for medieforskningen genfindes i tidens diskussion om publikum og publikumsudvikling i forbindelse med kulturinstitutionerne, og ikke mindst teatrene. Debatterne er reflekteret i denne bog: Kvalitet og succes – defineres disse størrelser ud fra æstetiske og kunstneriske kriterier eller ud fra, hvad folk i region Øresund vil have? Teatret – hvordan skal det forholde sig i skismaet mellem at fortsætte som elitens kulturelle rum over for kravet om flere solgte billetter? Hvilke strategier anvendes der for at nå nye målgrupper? Kulturinstitutionerne – hvordan er balancen mellem dem som forretning vis-a-vis visioner og mål om teatrenes demokratiske potentiale?

Der er ingen entydige svar på disse spørgsmål, og med *Dallas*-eksemplet fra 1980'erne er det tydeligt, at vi her taler om klassiske problematikker ikke kun for teatrene i dag, men for medie- og kulturinstitutionerne generelt, og for den dertilhørende forskning. Denne bogs bidragydere har leveret en lang række bud på svar til nogle af de ovenstående spørgsmål. Om forholdet mellem scenekunsten og dens publikum giver Rikard Loman et overblik over receptionsforskningen inden for teatervidenskaben og trækker trådene op til nutidens teaterpraksis. Anja Mølle Lindelof og Louise Ejgod Hansen leverer casebaserede, solide argumenter for teatersamtaler som en central metode for teatrene til at blive klogere på deres publikummer, mens Ulrika Sjöberg går bag om kulisserne i sin analyse af, hvordan markedsføring af en fællesnordisk teaterforestilling, *Bastard*, foregår i praksis – med de mange udfordringer, der ligger i det. Endelig analyserer Anja Mølle Lindelof og Ulrika Sjöberg i deres bidrag det gymnasieprojekt, som teatrene lancerede, hvor gymnasieungdom fra hver side af Øresund blev bragt sammen i fælles teateroplevelser, som de dernæst diskuterede i fællesskab – noget, der viste sig at være et vanskeligt brobyggerprojekt.

Igennem mange af bogens kapitler er begrebet publikumsudvikling blevet anvendt med henblik på at forstå relationen mellem teatrene og deres publikummer bedre. Der er dog en problematik, som er væsentlig at fæstne sig ved her. Begrebet i sig selv rummer en meget 'top-down' og instrumentel subtekst om at skulle 'udvikle publikummer', til teatrene velsagtens. Det omvendte lader ikke til at være tilfældet; at udvikle teatrene, så de formidler produkter, der bygger på den almene borgers hverdagsliv, interesser og holdninger. Det er, som om der siden 1980'ernes publikumsstudier, receptionsforskningen, er sket et skred. Hvor forskerne dengang overvejende var drevet af erkendelses-

interesser om at producere viden om publikummers oplevelser og betydningsproduktion omkring medie- og kulturprodukter, så er situationen en anden i dag, hvor der er vægt på 'udvikling' af et publikum. Der lader i dag til at være en stærk kulturpolitisk og institutionelt drevet erkendelsesinteresse bag studier af 'publikumsudvikling' i teaterverdenen. Det handler om at få teatrenes relation til omverdenen til at fungere bedre, og det kræver, lidt firkantet sagt, at publikum udvikler sig! Kathrine Winkelhorn problematiserer nogle af de iboende dilemmaer i begrebet publikumsudvikling. Som hun siger: »Publikumsudvikling kan i det lys ses som et politisk svar på at markedstilpasse scenekunsten.«

Så fra medieforskerverdenens studier af *Dallas*-serne for 25 år siden til dagens studier af publikum til *Jeg er drømmenes labyrint* og *Bastard* lader der til at være sket en forskydning i måden, hvorpå relationen mellem medie- og kulturinstitutioner på den ene side og borgerne på den anden analyseres. I dette lys er det nyttigt at reflektere over, hvordan universitetsforskerne bidrager til Teaterdialog Øresund.

Hvad kan, vil og skal forskningen?

Kendetegnende for forskningsprojektet som helhed i Teaterdialog Øresund har været ønsket om at bidrage til at fastholde teatrene som aktive, vedkommende og centrale kulturelle institutioner i samfundet. Således har dette projekt bygget på et rimelig klart, normativt og politisk sigte med forskningen, foruden det tidligere nævnte kritisk-konstruktive analytiske udgangspunkt. Det er et sigte, som et langt stykke hen ad vejen kan siges at ligge i tråd med 'opsøgende publikumsudvikling' (Kawashima 2006). Det ses også i Malena Forsares historiske analyser af Malmö Stadsteaters repertoire gennem tiderne, hvor tankevækkende og kritiske mønstre i repræsentation af køn og mangfoldighed afdækkes med henblik på i sidste ende at skubbe teatrene yderligere mod idealet om teatre, der repræsenterer det omgivende samfund.

Ambitionerne med forskningsprojektet ligger også i forlængelse af den type publikumsudviklingstiltag, som ligger gemt i 'theatre for development'. Den engelske teatermand David Kerr, som i mange år har arbejdet med teater i Afrika, reflekterer et ret normativt, politisk og socialt sigte med sin teatervirksomhed, når han definerer *theatre for development*:

Theatre for Development (henceforth 'TfD') can loosely be defined as a nexus of theatre methodologies, which are linked to social interventions by one or more communities to

improve the people's quality of life. The movement is opposed to elitist models of communication; it seeks to empower subaltern communities by using their own language and culture to strategize solutions to their problems.« (Kerr, in press)

Teaterdialog Øresunds forskningsambitioner har været at indfange og forstå netop nogle af disse processer: teatrets metoder, herunder måder at fortælle historier på, bruge æstetik og drama og samarbejde med hinanden omkring fælles forestillinger; teatrets rolle i forhold til 'sociale interventioner' særligt i forhold til integrationsambitionerne. I mindre grad har ambitionen været fokuseret på teatrets evne til at bruge borgernes eget sproglige og kulturelle univers til at bidrage til løsninger på deres hverdagsproblemer. Men grundlæggende har forskningsambitionerne været drevet af en erkendelsesinteresse, der har handlet om såvel at forstå teater-publikum-relationerne, som at bidrage til at styrke teatrenes samfundsrelevans.

Fremtidige forskningsområder

Som medieforsker har mit perspektiv på Teaterdialog Øresund hele tiden været at vurdere teater-borger-relationerne i lyset af den medie- og teknologiske udvikling, som vi oplever i verden i dag. Den engelske medieforsker Nick Couldry har i en bog fra 2010 reflekteret over, hvor vigtigt det er for samfundet, at samfundsudviklingen tænkes som en inkluderende proces, hvor borgerne kan komme til orde. Bogen hedder *Why Voice Matters. Culture and Politics after Neoliberalism*. I denne bog analyserer Couldry de samfundsmæssige tendenser omkring medie- og teknologiudvikling, og han leverer en dyb og alvorlig kritik af det neoliberale samfund, vi har i dag, som – efterhånden som det har udviklet sig – har udgrænset borgernes muligheder for reel indflydelse på eget liv. Ser vi på de revolutioner, verden oplevede i 2011 med 'det arabiske forår', og de mange sociale mobiliseringer, vi oplevede i finanskrisens efterslæb, så kan disse ses som borgernes opgør med politiske og økonomiske samfundsmodeller, hvor borgerne ikke har haft megen synlighed eller lydhørhed.

På et lidt mere beskedent niveau kan Couldrys kritik af markedskræfternes dominans og borgernes udgrænsning fra mange vigtige beslutningsprocesser ses som en reminder til teatrene. Hans analyser understreger vigtigheden af nytænkning i forholdet mellem kulturinstitutioner og borgere, nytænkning, som giver håb og anviser veje frem for en publikumsudvikling, som ikke behøver at foregå udelukkende på markedsvilkår, men som strategisk kan foregå som et bevidst forsøg på at fastholde og videreudvikle teatrene som menings- og kulturbærende og som vedkommende institutioner for så

mange borgere som muligt. Denne bog har taget hul på nogle af denne slags analyser, men der er lang vej igen.

Afslutningsvis vil jeg pege på tre forskningsområder, som ikke blev dækket af forskningsprojektet inden for Teaterdialog Øresund, men som omhandler problemstillinger, teatrene med fordel burde vide mere om. Det første område vedrører *publikummernes livsverden*. Det lå uden for dette forskningsprojekts formål at gå dybere ned i dette felt. At analysere livsverdenen fra et teaters perspektiv vil reelt handle om at generere dybere viden om tidens strømninger, som de giver sig udtryk i det levede liv blandt de befolkningsgrupper, som teatrene ønsker at få i tale og have en dialog med. Heri ligger potentialet for et langt stærkere brobyggeri mellem teatrene og de borgere, de ønsker at spille teater for og med. Dette peger på et andet forskningsområde, nemlig *teaterudvikling med stærkere udgangspunkt i publikummerne*: det handler om at trække teatrene tættere på borgerne, frem for – som den generelle tendens har været – at trække flere borgere tættere på teatrene. Hvem er det, der skal flytte sig, kunne man spørge – er det teatrene eller borgerne? I tider med stærk medialisering og teknologisk udvikling, hvor relationer skabes og vedligeholdes på nye måder, og hvor kommunikation foregår ad nye kanaler, bør medie- og kulturinstitutionerne nok eksperimentere mere i at tænke sig selv som multimedieplatforme, som fremover vil møde deres publikummer i nye, anderledes og flere af hverdagslivets mange fællesskaber og rum. Det er ikke, fordi teatrets klassiske rum forsvinder, men det skal nok tænkes langt mere dynamisk ind i de rytmer, rutiner, rum og fællesskaber, som udgør basen for de fleste menneskers hverdagsliv.

Som et tredje forskningsområde så jeg gerne *longitudinale studier*, det vil sige teaterlokalsamfunds-studier, hvor *fokus flyttes fra studier af enkeltforestillinger til studier af teatret som kulturinstitution*, som opbygger langsigtede relationer med sine publikummer i det lokalsamfund, som teatrenes publikummer typisk kommer fra. Dette kræver et længerevarende forskningsengagement og vil generere en anden og mere kulturso-ciologisk og samfundsvidenskabelig viden om teatrenes rolle i samfundet.

Alle tre foreslåede forskningsområder lægger op til fortsatte og tætte relationer mellem universiteter og teatre – relationer, som i en frugtbar videreførelse af projekter som Teaterdialog Øresund forhåbentligt kan generere nyttig viden til teatrene, gøre dem til endnu stærkere, meningsbærende og vidensbærende institutioner i vore samfund, og samtidig knytte universiteternes forskning endnu tættere sammen med disse institutioner i en fortsat dialog om teater, forskning og samfund.

Referencer

- Ang, Ien (1985): *Watching Dallas*. London: Methuen.
- Couldry, Nick (2010): *Why Voice Matters. Culture and Politics after Neoliberalism*. London: Sage.
- Kawashima, Nobuko (2006): »Audience Development and Social Inclusion in Britain«, i *International Journal of Cultural Policy* (nr. 1, årg. 12).
- Kerr, David (in press): »Theatre for Development«, i Karin Wilkins, Thomas Tufte & Rafael Obregon (red.): *Development, Communication and Social Change*. Boston: Blackwell-Wiley.
- Lull, James (1988): *World Families Watch Television*. Newbury Park: Sage.
- Morley, David (1986): *Family Television*. London: Comedia.
- Radway, Janice (1994): *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* (rev. ed.). London: Verso.
- Tufte, Thomas (2004): *Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil*. PhD-afhandling 1994, udgivet i revideret udgave. Luton: University of Luton Press.



Interiör från Københavns Musikteater.

OM FÖRFATTARNA

Louise Ejgod Hansen (f. 1977) er postdoc. ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Hendes primære forskningsfelter er kulturpolitik, teater og publikumsudvikling.

Malena Forsare (f. 1979) är kulturjournalist och scenkonstkritiker i Sydsvenskan, med särskilt intresse för normkritisk gestaltning. Hon har verkat som redaktör, universitetsadjunkt och folkhögskolelärare.

Thomas Hylland Eriksen (f. 1962) är professor, socialantropolog, författare och samhällsdebattör.

Anja Mølle Lindelof (f. 1974) er adjunkt i performance-design ved Roskilde Universitet. Med kulturinstitutionernes dilemmaer i samtidens medie- og kulturlandskab som afsæt kredser hendes forskning om mødet mellem publikum, institution og forestilling.

Rikard Loman (f. 1971) är teaterkritiker i Dagens Nyheter och lektor vid Språk- och litteraturcentrum vid Lunds universitet. Han undervisar i litteratur och teater (teori och historia) och forskar om etiska och estetiska gränsöverskridanden i samtida scenkonst.

Orvar Löfgren (f. 1943) är professor emeritus vid institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet. Han forskar bland annat kring Öresundsregionens utveckling ur ett vardagsperspektiv.

Om författarna

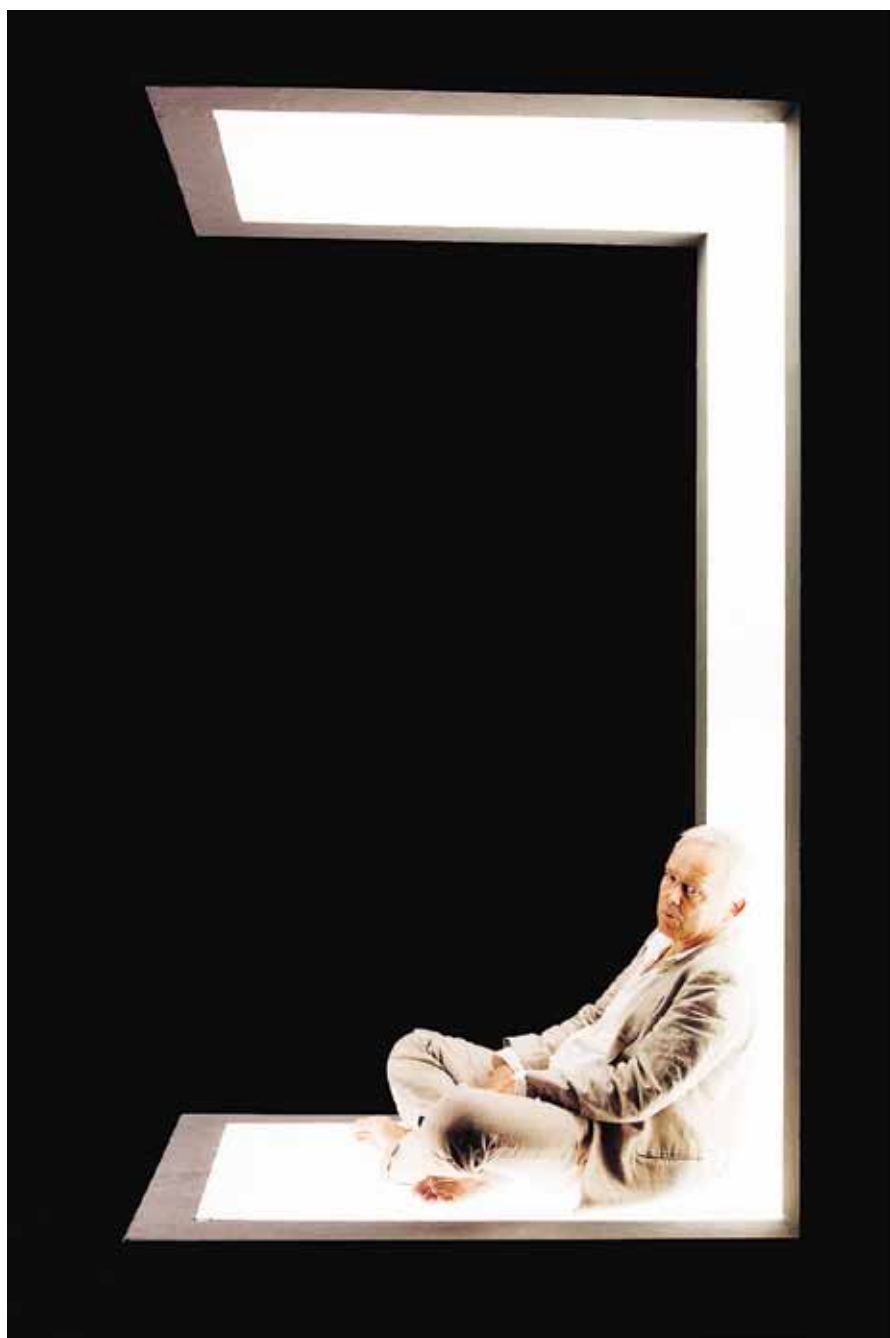
Ulrika Sjöberg (f. 1972) är docent i medie- och kommunikationsvetenskap, Malmö högskola. Sjöbergs forskning berör främst unga människors mediepraktiker och dess betydelse för lärande- och identitetsprocesser, sociala relationer och deltagande i samhället.

Thomas Tufte (f. 1964) er professor i kommunikation ved Roskilde Universitet. Han har arbejdet i mange år med kvalitative studier af hvordan publikummer skaber betydning af medieprogrammer, og anvender dem i deres hverdagsliv.

Kathrine Winkelhorn (f. 1949) er adjunkt i kulturproduktion ved Malmö högskola. Med afsæt i scenekunst kredser hendes forskning omkring performance i det offentlige rum, teatrets organisation og relationen til publikum.

Forskargruppen som följt Teaterdialog Öresund har bestått av Thomas Tufte och Anja Mølle Lindelof från Institut for Kommunikation, Virksomhed og Informationsteknologier, Roskilde Universitet, samt Ulrika Sjöberg, Kathrine Winkelhorn och Malena Forsare från avdelningen för Konst, kultur och kommunikation (K3), Malmö högskola.

➤ *Ur föreställningen Jag är drömmarnas labyrint på Malmö Stadsteater. I bild: Håkan Paaske.*



BILDFÖRTECKNING

- Omslag:** Ur föreställningen *Bastard*. I bild: Pia Örjansdotter. Foto: © Peter Morten Abrahamsen.
- s. 9:** Interiör från Københavns Musikteater. Foto: © Emilie Rolighed.
- s. 10:** Ur föreställningen *Jeg er drømmenes labyrint* på Københavns Musikteater. I bild: Lila Nobel Mehabil. Foto: © Sven Berggreen.
- s. 17:** Interiör från Københavns Musikteater. Foto: © Emilie Rolighed
- s. 18:** Detalj från interiör på Malmö Stadsteater. Foto: © Johan Sjövall.
- s. 32:** Interiör från Malmö Stadsteater, Hipp. Foto: © Justus Ragnarsson.
- s. 49:** Interiör från Københavns Musikteater. Foto: © Emilie Rolighed.
- s. 52:** Interiör från Malmö Stadsteater, Intiman. Foto: © Anna Andrén.
- s. 72:** Ur föreställningen *Bastard*. Foto: © Per Morten Abrahamsen.
- s. 85:** Ur föreställningen *Jeg er drømmenes labyrint* på Københavns Musikteater. I bild: Morten Lützhøft, Jacob August Ottensten, Lila Nobel Mehabil, Suad Demirovic, Marvin Spahi Wilkins och Ronni Morgenstjerne. Foto: © Sven Berggreen.
- s. 93:** Ur föreställningen *Jeg er drømmenes labyrint* på Malmö Stadsteater / Københavns Musikteater. I bild: Morten Lützhøft, Jacob August Ottensten, Lila Nobel Mehabil, Suad Demirovic. Foto: © Peter Westrup / Sven Berggreen.
- s. 94:** Ur föreställningen *Jag är drömmarnas labyrint* på Malmö Stadsteater. I bild: Håkan Paaske. Foto: © Peter Westrup.

- s. 103: Svenske »köttbullar«. Foto © Ulrika Sjöberg.
- s. 105: Teaterscenen forflyttat till Stapelbädden. Foto © Ulrika Sjöberg.
- s. 107: Repräsentant fra teatret indtager scenen. Foto © Ulrika Sjöberg.
- s. 114: Exteriör från Teater Får 302. Foto: © Jacob Buchard.
- s. 122–123: Marknadsföringsbilder till *Bastard*; Bastard-tältet. Foto: © Jenny Bång.
- s. 128: Förslag på affisch till föreställningen *Bastard*. Foto: © Per Morten Abrahamsen, grafisk utformning: E-types.
- s. 130: Affisch till föreställningen *Bastard*. Foto: Per Morten Abrahamsen, grafisk utformning: E-types.
- s. 135: Ur föreställningen *Bastard*. I bild: Pia Örjansdotter och Waage Sandø. Foto: © Per Morten Abrahamsen.
- s. 136: Interiör från Københavns Musikteater. Foto: © Emilie Rolighed.
- s. 148: Ur föreställningen *Bastard*. Foto: © Per Morten Abrahamsen.
- s. 157: Interiör från *Bastard*-tältet. Foto: © Peter Lindgren.
- s. 158: Interiör från Malmö Stadsteater, Hipp. Foto: © Johan Sjövall.
- s. 166: Interiör från Københavns Musikteater. Foto: © Emilie Rolighed.
- s. 168: Ur föreställningen *Jag är drömmarnas labyrint* på Malmö Stadsteater. I bild: Håkan Paaske. Foto: © Peter Westrup.

OM CENTRUM FÖR DANMARKSSTUDIER

Centrum för Danmarksstudier grundades den 25 september 1998 efter beslut av Lunds universitets styrelse. Det är en nätverksorganisation för forskare vid Lunds universitet med intresse för Danmark, vars övergripande syfte är att diskutera och problematisera Danmark och det danska från en svensk horisont, göra jämförelser mellan danskt och svenskt och utforska Öresundsregionen. För att detta ska kunna utvecklas på ett intressant och fruktbart sätt måste det ske i dialog med forskare från Danmark och övriga Norden. Tanken är att det självklara Danmark ska problematiseras genom att forskare i grannlandet börjar intressera sig för det, och detta intresse för det annorlunda, men ändå så likartade, kan sedan skapa nya frågor och nya svar i forskningen om Sverige.

Vår verksamhet omfattar såväl rena forskarsamarbeten i form av konferenser och workshops som populärvetenskapliga föredrag och danska språkkurser. Vi förmedlar även kontakt mellan Danmarksforskare och andra aktörer. Öresundsregionen har hela tiden varit ett centralt tema som bland annat behandlats inom ramen för två större, externt finansierade, tvärvetenskapliga projekt: det forskningsinriktade »Development of a Cross Border Region« och det mer förmedlingsorienterade, delvis EU-finansierade »Øresundsfolk« (www.oresundsfolk.se).

En av huvuduppgifterna för oss har blivit utgivningen av vår skriftserie, som i och med denna bok omfattar 29 band. Böckerna i serien är resultat av olika former av forskarinsatser och samarbetsprojekt. Dansk-svenska forskarkonferenser har resulterat i antologier om bland annat Grundtvig och Kierkegaard, medan andra forskarsamarbeten över Sundet ligger bakom böcker om H. C. Andersen och Ludvig Holberg. Aktuell Danmarksforskning dokumenteras i böcker med teman som det medeltida Dalby; i böcker om 1800-talets skandinavism och 1900-talets radikala äktenskapslagstiftning

hämtas exemplen från hela Norden. Öresundsregionen förr, nu och i framtiden analyseras och diskuteras i flera böcker. Serien rymmer också populärvetenskapliga skrifter i mindre format samt en diktsamling, Gustaf Munch-Petersens *solen finns* – en konstnärlig produkt av en människa som levde och skrev i mötet mellan danskt och svenskt.

Det är vår förhoppning att vår skriftserie och övriga verksamhet kan få människor på båda sidor om Sundet, inom och utanför den akademiska världen, att mötas och tillsammans bygga en bro av debatt och intellektuellt utbyte.

SERIEN CENTRUM FÖR DANMARKSSTUDIER

ISSN 1651-775X www.lu.se/danmarksstudier

1. *Grundtvig – nyckeln till det danska?* Red. H. Sanders & O. Vind, 2003.
2. *Gustafs ansigter – selvfremsstilling i Gustaf Munch-Petersens forfatterskab.* Martine Cardel Gertsen (avh.), 2003.
3. *Ett annat 1100-tal. Individ, kollektiv och kulturella mönster i medeltidens Danmark.* Red. P. Carelli, L. Hermanson & H. Sanders, 2004.
4. *Att gestalta en region. Källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund.* Jesper Falkheimer (avh.), 2004.
5. *Holberg i Norden. Om Ludvig Holbergs författarskap och dess kulturhistoriska betydelse.* Red. G. Dahlberg, P. Christensen Teilmann & F. Thorsen, 2004.
6. *Nordisk katolicism. Katolsk mission och konversion i Danmark i ett nordiskt perspektiv.* Yvonne Maria Werner, 2005.
7. *H. C. Andersens underbara resor i Sverige.* Red. Ivo Holmqvist, 2005.
8. *Kungamakt och bonderätt. Om danska kungar och bönder i riket och i Göinge härad ca 1525–1640.* Stefan Persson (avh.), 2005.
9. *Tänkarens mångfald. Nutida perspektiv på Søren Kierkegaard.* Red. L. Koldtoft, J. Stewart & J. Holmgaard, 2005.
10. *Vid gränsen. Integration och identiteter i det förnationella Norden.* Red. H. Gustafsson & H. Sanders, 2006.
11. *Inte ett ord om kärlek. Äktenskap och politik i Norden ca 1850–1930.* K. Melby, A. Pyllkänen, B. Rosenbeck & C. Carlsson Wetterberg, 2006.
12. *Bortom stereotyperna? Invandrare och integration i Danmark och Sverige.* Red. U. Hedetoft, B. Petersson & L. Sturfelt, 2006.
13. *Nyfiken på Danmark – klokare på Sverige.* Hanne Sanders, 2006.
14. *Öresundsgränser. Rörelser, möten och visioner i tid och rum.* Red. F. Nilsson, H. Sanders & Y. Stubbergaard, 2007.

15. *Migration och tillhörighet. Inklusions- och exklusionsprocesser i Skandinavien.* Red. G. Alsmark, T. Kallehave & B. Moldenhawer, 2007.
16. *Skåne i Danmark. En dansk historia till 1658.* Harald Gustafsson, 2008.
17. *Efter Roskildefreden 1658. Skånelandskapen och Sverige i krig och fred.* Hanne Sanders, 2008.
18. *Öresund – barriär eller bro? Kulturella kontakter och samhällsutveckling i Skåne och på Själland under järnåldern.* Red. Anne Carlie, 2008.
19. *Kanon och kulturarv. Historia och samtid i Danmark och Sverige.* Red. L.-E. Jönsson, A. Wallete & J. Wienberg, 2008.
20. *Ett möte. Svensk och dansk litterär romantik i ny dialog.* Red. G. Hermansson & M. Nygaard Folkmann, 2008.
21. *Wool and Society. Manufacturing Policy, Economic Thought and Local Production in 18th Century Iceland.* Hrefna Róbertsdóttir (avh.), 2008.
22. *Lyksalighedens øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik.* Gunilla Hermansson, 2010.
23. *»Mitt hems gränser vidgades«. En studie i den kulturella skandinavismen under 1800-talet.* Kari Haarder Ekman (avh.), 2010.
24. *Regionauterna. Öresundsregionen från vision till vardag.* Red. O. Löfgren & F. Nilsson, 2010.
25. *Flytande gränser. Dansk-svenska förbindelser efter 1658.* Red. A. Palm & H. Sanders, 2010.
26. *Det politiska äktenskapet. 400 års historia om familj och reproduktion.* Red. B. Rosenbeck & H. Sanders, 2010.
27. *solén finns.* Gustaf Munch-Petersen. Efterskrift av M. Cardel Gertsen & A. Palm, 2011.
28. *Locus Celebris. Dalby kyrka, kloster och gård.* Red. S. Borgehammar & J. Wienberg, 2012.
29. *Publik i perspektiv. Teaterarbete i Öresundsregionen.* Red. M. Forsare & A. Mølle Lindelof, 2013.

