

Trappen igen

Nu har vi gått runt i huset och vi går ut genom dörren igen. Luften är lite kyligare än när vi gick in och skymningen smyger sej på. Vänta, gå inte riktigt än, jag håller upp dörren för dej så pratar vi en stund på trappen.

Hur har du haft det? Sett något spännande, något nytt eller något nött? Var det någonstans du ville stanna länge eller någonstans du bara ville fly? Något rum där det kändes mest som halvljug och där Artaud skulle sagt:

“All skrivkonst är svineri. Folk som lämnar det obestämda för att precisera vadhelst som sker i deras tanke, är svin” (Artaud 1981)

Jag är tacksam för ditt sällskap. Det är som att jag förstår bättre och upplever mer tillsammans med andra.

Jag har alltid tänkt på mitt arbete som skådespelare som en dialog. Dialog mellan mej och en text eller rörelse, publiken och kollegor. Ett pågående samtal i ett ilande nu. Eller så är skådespelarjobbet dialogen.

Om teaterns stora skatt är möjligheten till dialog både under processen med att skapa ett verk och under uppförandet, hur ska man hitta tilltalet så att publiken vill svara? Kan man flytta normen om publikbeteendet så det inkluderar en mer levande dialog?

Under arbetet med det här huset och dess rum, med frågorna om publikens deltagande och överenskommelserna om deltagande, har jag tänkt att man nog kan skriva det mesta i kontraktet med publiken. Men det man skriver kommer att läsas i relation till en norm, i vårt fall en scen-salong modell, där publiken tittar på skådespelarna som agerar.

Vill man omformulera den överenskommelsen kräver det att man sätter sej in publikens förståelse och förväntan av föreställningssituationen. Olika platser för ett verk, inomhus eller utomhus, teaterhus eller personbil skapar olika ingångar för publiken. På samma sätt påverkar olika avsändare och olika förkunskaper om avsändaren det man upplever.

Den information man får innan, hur man får den och det bemötande man får på plats är också en väsentlig del av hur man kan ta till sej verket.

Hur fiktionen presenteras och upprätthålls eller bryts och förstås av publiken är en intressant del av överenskommelsen. Om spelet, fiktionen får en reva, om någon kommer av sej, kan det ge liv och nerv åt föreställningen, men om man vill omförhandla från fiktion till verklighet kräver det andra etiska överväganden.

Jag kan intresserat titta på våld och mord eller skratta åt någon som gör sej riktigt illa, så länge det är fiktion, men om den byts mot verkligheten är min roll som publik en helt annan och kräver det något annat av mej som människa.

Det maktförhållande som finns i kontraktet går att läsa politiskt, vem har makt över produktionsmedlen, vem tar beslut om vad barn och unga ska se för scenkonst, vem har handlingsutrymme i scenrummet och vems berättelse får bli berättad?

Jag tror att det är faktorer som också påverkar teaterupplevelsen. Om man själv inte valt det man ska se eller ens att man ska se, har man ett annat motstånd med sej. Om man upplever att

ens erfarenheter och frågor inte blir speglade och representerade, tappar man till slut intresset för scenkonst.

Under själva föreställningen finns det både uttalade och underförstådda överenskommelser om publikens roll. I en scen- och salonguppsättning har de flesta lärt sej reglerna, även om skådespelare och publik inte alltid är överens om vad som gäller angående mobilanvändning.

Det traditionella deltagandet i salongen, sittandes tyst och stilla på en stol, kan vara aktivt. Det kan vara både uppslukande och livsförändrande. Det kan ske ett utbyte som påverkar både dom som sitter i mörkret och dom som står i ljuset och som går att beskriva på affektnivå. Alla sinnen är involverade, skådespelare brukar beskriva att det lyssnar ut i salongen, man ser, förnimmer, uppfattar, luktar.

I verk där publiken är mer indragna i verket krävs en balans mellan trygghet och utmaning för att skapa ett meningsfullt deltagande. Det kräver att skådespelarna förmår fokusera på och läsa av publiken och anpassar spelet efter dem.

I deltagarbaserade verk får ofta publiken en mer individuell roll och lämnar flocken, vilket kräver guidning. Fiktionen är ofta tunnare, både aktörer och publik är mer sej själva, tilliten behöver vara stor och ramarna tydliga, och den som bjuder in behöver vara intresserad av, och beredd på, en jämlik och uppriktig kontakt.

I rollen som publik behöver man bekräftas i sitt deltagande. Osäkerhet om överenskommelserna, rädslan för att göra fel, att göra bort sej, kan ta över hela upplevelsen. Rädslan för skammen, eller skammen, om den slår till, blockerar kontakten och dialogen.

Så mycket vi gör idag gör vi framför skärmen. Vi sitter så här som du och jag gör just nu. Mest använder vi synsinnet, medan våra andra sinnen och förmågor slumrar. Vi kan skapa gemenskaper och deltagande via skärmen, men aldrig känna någon annans andning, vänta spänt på punchlinen som hänger i luften, bli oförklarligt berörda av någon sätt att gå, få viska en hemlighet till en spricka i muren, dela en stunds tystnad.

Teatern har möjlighet att vara en annan plats än den här, en plats för kontakt, sinnlighet och gemenskap.

Om teatern ska kunna vara den platsen och ge publiken tillgång till alla möjligheter som finns, behöver vi få syn på hindren för att det ska hända. Om vi vill frigöra publiken behöver vi få syn på normen och det som reglerar normen, skammen.

Den traditionella överenskommelsen om publikens deltagande är outtalad, ett kontrakt som man behöver förhålla sej till oavsett om man vill använda det eller skriva ett nytt. Om man vill synliggöra och förändra, behövs både dom som gör teater och dom som kommer till teatern. För teatern tillhör oss alla, den ägs och styrs inte av någon annan än oss. Så makten och saligheten och förändringen är vår. Frågan är om vi vill förvandla teatern och låta den förvandla oss.

Jag vill. Vill du?

The stairs again

Now we have walked around the house and we go out the door again. The air is a little cooler than when we went in and dusk is creeping in. Wait, don't go quite yet, I'll hold the door open for you and we'll talk for a while on the stairs.

How have you been? Seen something exciting, something new or something worn? Was it somewhere you wanted to stay for a long time or somewhere you just wanted to escape? Some room where it felt more like a half-lie and where Artaud would have said:

"All writing is swine. People who leave the indefinite to specify whatever is going on in their minds are pigs" (Artaud 1981).

I am grateful for your company. It's like I understand better and experience more with others.

I have always thought of my work as an actor as a dialogue. A dialogue between me and a text or movement, the audience and colleagues. An ongoing conversation in the heat of the moment. Or maybe acting is the dialogue.

If the great treasure of theatre is the possibility of dialogue both during the process of creating a work and during the performance, how to find the appeal so that the audience wants to respond? Can you shift the norm of audience behaviour to include a more vibrant dialogue?

While working on this house and its rooms, with the questions of audience participation and the agreements on participation, I have thought that you can probably write most things in the contract with the audience. But what you write will be read in relation to a norm, in our case a stage-salon model, where the audience is watching the actors acting.

If you want to reformulate this agreement, you need to familiarise yourself with the audience's preconceptions and expectations of the performance situation. Different locations for a work, indoors or outdoors, a theatre or a car, create different entrances for the audience. Similarly, different senders and different prior knowledge of the sender affect the experience.

The information you receive beforehand, how you receive it and the way you are treated on site is also an essential part of how you can absorb the work.

How the fiction is presented and maintained or broken and understood by the audience is an interesting part of the agreement. If the game, the fiction is torn, if someone gets lost, it can give life and nerve to the performance, but if you want to renegotiate from fiction to reality, it requires other ethical considerations.

I can watch violence and murder with interest or laugh at someone getting really hurt, as long as it's fiction, but if it's swapped for reality, my role as an audience is completely different and requires something else from me as a human being.

The power relationship in the contract can be read politically: who has power over the means of production, who decides what kind of performing arts children and young people should see, who has room to manoeuvre in the performance space and whose story is told?

I think these are factors that also affect the theatre experience. If you haven't chosen what you're going to see, or even that you're going to see it, you have a different kind of resistance. If you feel that your experiences and questions are not reflected and represented, you eventually lose interest in the performing arts.

During the performance, there are both explicit and implicit agreements about the role of the audience. In a stage and auditorium production, most people have learnt the rules, although actors and audience members do not always agree on the rules regarding mobile phone use.

The traditional participation in the auditorium, sitting quietly in a chair, can be active. It can be both immersive and life-changing. There can be an exchange that affects both those who sit in the dark and those who stand in the light and can be described at the level of affect. All the senses are involved, actors usually describe it as listening in the theatre, seeing, sensing, perceiving, smelling.

In works where the audience is more involved, a balance between safety and challenge is needed to create meaningful participation. This requires the actors to be able to focus on and read the audience and adapt the performance to them.

In participatory works, the audience often takes on a more individual role and leaves the herd, which requires guidance. Fiction is often thinner, both actors and audience are more autonomous, trust needs to be high and the framework clear, and the inviter needs to be interested in, and prepared for, an equal and sincere contact.

As an audience member, you need confirmation of your participation. Uncertainty about the agreements, the fear of making mistakes, of messing up, can take over the whole experience. The fear of shame, or shame if it strikes, blocks contact and dialogue.

So much of what we do today is done in front of the screen. We sit like you and I are doing right now. We mostly use our sense of sight, while our other senses and abilities are dormant. We can create communities and participation via the screen, but never feel someone's breathing, wait tensely for the punchline hanging in the air, be inexplicably moved by someone's way of walking, whisper a secret to a crack in the wall, share a moment of silence.

Theatre has the potential to be a different place than this one, a place of contact, sensuality and community.

If theatre is to be that place and give the audience access to all the possibilities that exist, we need to see the barriers to that happening. If we want to liberate the audience, we need to look at the norm and what regulates the norm, shame.

The traditional agreement on audience participation is unspoken, a contract that must be adhered to whether you want to use it or write a new one. If you want to make visible and change, you need both those who make theatre and those who come to the theatre. Because theatre belongs to all of us, it is owned and controlled by no one else but us. So the power and bliss and change is ours. The question is whether we want to transform the theatre and let it transform us.

I want to. Do you?