

Verkstan

Dörren till verkstan är halvöppen. På väggarna finns hyllor med något som en gång varit ett system, men som nu flyter ihop, kategorier bekantar sej med varandra, bildar nya enheter. Dom verktyg som används mest ligger framme, tesatejp, ljusfilter och en skruvmejsel.

Vad är det skådespelarna gör när de kommunicerar med publiken? Hur får de publiken att förstå vilken deras roll är, vad de kan och får göra? Vilken kunskap och vilka verktyg är det skådespelarna använder? Vad är det jag kan som skådespelare?

Bodil Persson¹ pratar om tre olika kunskapsformer; veta att, det är fakta, veta hur, det är färdigheter och så veta när, som är förtrogenhetskunskap. Förtrogenhetskunskap handlar om tajming och omdöme och den kommer från erfarenhet.

Aristoteles kallade de olika kunskaperna episteme, techné och fronesis och ansåg att fronesis, alltså veta när, förtrogenhetskunskapen, var den högsta formen av kunskap.

När jag pratar med andra scenkonstnärer och funderar på vad det är jag kan, så handlar nästan allt om när, om fronesis. Man lyssnar, känner in, använder sin intuition och sina sinnen för att göra en bedömning av när det är rätt att öppna eller stänga för kontakt, vägleder med blickar och sitt eget kroppsfokus hur publiken ska delta.

Här i verkstan kan du hitta några av de verktyg som skådespelare använder för att kommunicera publikens deltagande.

Jag brukar kräva att kunna se publiken, vilket ger rätt dåliga relationer med ljussättare. De vill inte spä ut sin ljussättning med ett publikljus som måste dras upp mycket om jag ska kunna se, faktiskt se, ansiktsuttryck och ögon. Jag vill inte ha en fjärdevägg, vilket jag får om jag är bländad och publiken sitter i mörker.

Jag vill inte ha den för jag upplever att jag inte kan göra mitt jobb bakom en vägg, det blir svårt att upprätta en dialog och jag blir mörkrädd, skulle man kunna säga. Med publiken i mörker är det lätt att få fantasier om vad som händer där ute och oftast handlar dom fantasierna inte om att publiken är engagerad och entusiastisk. Med fantasier i huvudet gör jag mitt jobb sämre.

Jag tror att det är många skådespelare som är mörkrädda i den betydelsen. De skådespelare Maria Johansson samtalar med beskriver återkommande en känsla av utsatthet och maktlöshet, att stå på scenen och bli tittad på är ett stort risktagande, man riskerar att bli chikanerad och är därför vaksam för publikens reaktioner.

“...så man känner att det landar där ute, man hör deras små flämtningar eller vad det är för reaktioner man får, att man hör att de förstått.” (Johansson 2011)

I ett regnigt Stenungsund har jag fått sår på hornhinnan, kan inte ha linser och ser publiken väldigt dåligt. Det är ganska små barn och vi spelar så försiktigt och tydligt vi kan.

¹ Bodil Persson, seminarium på Teater Tre, 230404

Jag inser hur mycket jag också lyssnar, nu när jag inte kan se. Jag får spela en bit i taget, lyssna hur det landar och sen nästa. Kommer det ett skratt? Hur landar det? Tystnaden är svårtolkad, det kan tyda på djup koncentration eller på ointresse, att man tappat dom. I vanliga fall är det en av de sakerna jag kan se, uttråkad eller uppslukad se helt olika ut, även om det låter på samma sätt.

Ibland kan skådespelarna bara med blickar ge publiken en roll och ibland tittar dom inte ens på publiken. I *Dirty Weekend* på Brunnsgatan 4 kastar de två skådespelarna långa blickar ut i publiken. Blickar som vill behaga och söker bekräftelse men som också ser på oss som om vi vore ena snuskiga jävlar. Vi blir medskyldiga voyeurister.

Jag pratar med Anna Bárbara Bonatto², dansare i Toihaus från Salzburg. Hon är i Stockholm och spelar *Ton in ton*, en dansföreställning med en dansare som undersöker lera och en gitarrist som spelar klassisk gitarr till. För ettåringar. Svårtillgängligt även för min åldersgrupp, tänker jag, men ettåringarna är trollbundna.

Anna Bárbara tittar inte på publiken, kontakten mellan henne och musikern och henne och leran är central. Koncentrationen och närvaron i den kontakten är helt magnetisk, oavsett ålder.

Jag frågar hur hon gör för att kommunicera med publiken när hon inte tittar på dem. Hon säger att hon använder andningen och spänning och avslappning i kroppen, att hon försöker uppfatta det som händer i rummet och i pauserna.

Martina Seidl och Christer Lundahl, som jobbar mycket på konstmuseer och gallerier, använder sej ofta av ögonbindlar. (Machon 2013) På så sätt vänds rollerna, besökaren kan inte se, men blir sedda och performerna kan inte bli sedda, men ser. Det sätter besökarens upplevelse i centrum, medan performern faciliterar eller guidar till upplevelsen.

Upplevelsen av mängden input skiljer sej ofta mellan performer och besökare, performern känner ofta att de inte gjort tillräckligt, men för besökaren blir det lätt för mycket. För besökaren är upplevelsen frånvaron, och växlingen mellan närvaro och frånvaro, väldigt stark.

Ann Petrén beskriver det som att hon tänker intensivt på publiken:

“Jag tänker på publiken hela tiden. Jag tänker alltid på vad det är jag ska sända ut.” (Hansén 2022, s.82) Men det är inte en utifrån blick utan mer som att vara inne i något. Hon beskriver sin vilja att kommunicera, tron på att de kan förstå varandra, hon och publiken, att det kan känna igen sej i henne, att det delar erfarenheter.

Jag pratade med Alexandra Zetterberg-Ehn³ om hur hon skapar relationer till publiken. Under sin självbiografiska föreställning *Projekt: Mamma*, jobbade hon väldigt nära publiken, ofta mitt i. Hon valde små spelplatser, som bygdegårdar, och när publiken kom var det dukt till kaffekalas. Alexandra spelade sin mormor, Margit. Det var Margit som välkomnade publiken och bjöd på kaffe.

Alexandra beskriver att hon använde ett varmt och inkluderande bemötande och var det någon som var rädd att bli indragen i spelet erbjöd hon dem plats längst bak. En stund i föreställningen kunde hon fråga om de inte ville komma närmare, nu när dom kände Margit.

² Anna Bárbara Bonatto, samtal 221118

³ Alexandra Zetterberg-Ehn, samtal 230217

Hon beskriver det som ett relationsskapande, hon skapade relationer till alla i publiken. Relationerna såg olika ut, med olika avstånd.

Alexandra tror också att det att hon valde att berätta en väldigt personlig historia, att hon riskerade mycket, skapade en stark relation till publiken. "Ett nyckelord är att osäkra sej. Jag är aldrig nervös för att göra fel, att det inte ska bli som "åh nej nu blev det inte som det blev igår". Inte att man inte ska vara exakt, men att det finns osäkerhet. Jag är här för min publik och när dom är med mej, är jag lycklig."

Under Malin Axelssons ledning, mellan 2009 och 2015, skapade Ung scen/öst en rad interaktiva verk. Boken *Att delta på djupet* fokuserar på arbetet med två av de föreställningarna; *Vad ska vi göra* och *Den magiska cirkeln*. (Gerge 2014)

En av skådespelarna, Martin Waerme, beskriver begreppet "den uppriktiga skådespelaren" som uppstår under repetitionsarbetet. När gruppen bestämmer sej för att plocka bort den fiktiva ramen runt föreställningen försvinner också rollerna i traditionell betydelse.

Skådespelarna ska istället vara sej själva, en formulering tyngd och sliten av den realistiska skådespelartraditionen, ganska vag och svår att omsätta i spel. Så de väljer att istället kalla det att vara uppriktig och att den uppriktiga skådespelaren drivs av handlingar och relationer, allt för att skapa trygga rum och handlingsutrymme för publiken. (Waerme 2014, s. 52-53)

"Jag ville i dessa trygga rum skapa en uppriktig kommunikation, ett uppriktigt möte och en uppriktig gemenskap-även om den gemenskapen så bara varade en spelscen eller en hel föreställning".

En förutsättning för en uppriktig gemenskap är jämlikhet.

Linn Hilda Lamberg⁴ säger under en repetition av *Fatale* att hon hatar kostym. Jag blir nyfiken och när jag intervjuar henne frågar jag varför hon hatar kostym. Hon svarar att det är för att hon hatar fiktion, eller inte fattar fiktion.

De verk som hon skapar består ofta av en verksamhet som aktörerna driver och som besökarna blir inbjudna att delta i. Verksamheten är ju påhittad, men har ändå ett uppriktigt syfte och att hon väljer bort kostym för att det lätt blir roll och fiktion. Hon säger: "...det handlar ju om att jag tycker att det är enklare i mötet med besökarna, de kommer ju att komma med sina egna jag, med saker på spel. Och jag upplever relationen för tippad om vi kommer med en fiktion."

Uppriktigheten som en central kvalitet återkommer när hon pratar om skådespelarens funktion. Om skådespelaren, eller aktören, efterfrågar ett uppriktigt möte och deltagande inom de gränser som verket satt upp, blir det också publikens roll, att som sej själva handla och skapa relationer. Dom blir den uppriktiga publiken.

Mette Aakjaer, från Wunderland, pratar om att skapa en stämning, att försätta publikdeltagarna i ett annat tillstånd. I *Twisted forest* som handlar mycket om kontakten till kroppen, sinnena och skogen har hon använt en kroppsterapi Body Mind Centering. Den ligger till grund för upplevelserna i skogen och det är också så hon arbetar med sin egen kropp i mötet med publikdeltagarna: "Jag går in i olika kroppssystem med mina sinnen och föreställningsförmåga

⁴ Linn Hilda Lamberg, samtal 221102.

och då kommer jag in i en speciell stämning eller atmosfär och det märker publikdeltagarna. Dom vet antagligen inte vad det är, men märker det ändå.”

Molly Nyeland och Nina Tind från Wunderland, som båda är dansare, beskriver hur det använder intryck och förnimmelser när de möter och guidar publikdeltagarna. De är uppmärksamma på sin egen andning, på om det spänner i tungan. Det kan vara signaler på att de själva eller publiken är spända.

Nina säger att även om hon inte spelar en karaktär utan mer faciliterar eller guidar till, en upplevelse, är det en annan kropp och ett annat fokus än när hon sitter hemma framför datorn, det är en förhöjning, en beredskap. Hon försöker möta publikdeltagarna där dom är, läsa av deras energi, motstånd och nyfikenhet och hon använder ögonkontakt, kroppskontakt och andningen för att kommunicera med dem.

Molly nämner att hon försöker alltid vända sin framsida mot publikdeltagarna för att vara mer inbjudande, hon gör ansiktet milt och strävar efter att ha en succékänsla inför allt de gör, det är en succé att alla vill vara med.

Linn Hilda Lamberg från Poste Restante/O har en liknande tanke. “...publik gillar att göra rätt, man vill inte känna sej dum, då tappar man lusten. Jag vill inte att folk ska tänka på om dom gör rätt, utan på det som verket handlar om. För att undvika det försöker jag vara så tydlig som möjligt, att vara transparent...”

Linn Hilda använder också sej själv, hon går igenom verket som deltagare och får information om vad som kan upplevas som obekvämt. Hon kallar det att hon “aktiverar materialet känslomässigt”. Ofta använder hon också andra som testpublik, särskilt om verket har en primär publik som hon inte representerar så bra själv.

Sonja Ahlfors och Joanna Wingren från Blaue Frau testar också på den publikroll som de skapat, men dom gör det med hjälp av sina skådespelare förmågor. De spelar olika typer, en knepig situation kan de testa med tjugo publik-karaktärer som de spelar. Det ger dom en erfarenhetsbas och verktyg att hantera olika utfall i olika situationer.

Sonja säger också att hon med åren blivit bättre på att läsa publiken och anpassa sitt spel till dem som hon möter. Joanna nämner trygghet i sej själv och i arbetsgruppen, förmåga till konflikthantering och intuition som ett redskap:

“... att ha någon form av trygghet, i dej själv och i gruppen, att kunna lösa konflikter och ha någon form av intuition, just intuition tänker jag är en jättestark komponent i våra produktioner.”

Intuition kan beskrivas som fronesis, som att veta när. Hur länge ska ett moment vara? När ska man ge instruktioner, när ska man vända sej och bjuda in?

Ellinor Lidén (Lidén 2022) beskriver Siri Hammaris dialog med publiken i *Liten igen* på stadsteaterns Skärholmens scen, som att hon öppnar och stänger. När hon öppnar skickar hon leksignaler, publiken får och kan påverka och interagera i föreställningen.

” Med små, ibland mycket subtila, kommunikationstecken i form av blickar, gester, kroppsspråk, förändring av röstlägen och mimik signaleras och markeras ett rum av lek, interaktion och ett delat område präglad av *som om* (Knutsdotter, Olofsson 2003). “

Jag tänker ofta att jag läser och spelar det rum som är, att jag måste se och förstå de förutsättningar, relationer, stämningar som finns på plasten och möta dem i mitt spel. Är det en trött högstadielklass kan man inte börja på max energi, är det en utbudsdag och folk sett presentationer hela dagen då är det den man behöver.

Ibland behöver man börja lugnt, lämna luckor för att lyssna på släppa in publikens svar och sedan, när dom är med, dra iväg i tempo och intensitet.

Clownträningen lärde mej mycket om rum. Att vara närvarande och riktad ut i publiken och allt som sker där, men också i det som händer i mej själv just nu när jag ska säga det här eller göra det där. Min uppgift är att alltid befinna mej i båda rummen.

När jag arbetade med Cantabile 2, som arbetar Human specific, en skådespelare och en publik, och mötet med och upplevelsen för deltagaren är central, förstod jag hur stor plats mitt eget rum tog. För att kunna spela nära och intimt behövde jag minska mitt eget rum och öka publikens, släppa fokus på mej själv och lämna över mej till uppgiften.

Den tyska teatervetaren Siemke Böhnisch (Böhnisch 2011a) använder på samma sätt som Lidén öppna och stänga för att beskriva hur skådespelare kan bjuda in publiken eller stänga för deltagande. Föreställningar kan vara både planerade, stängda och relationella, öppna.

Blickarnas riktning berättar om man från scenen är öppen för dialog. Om man tittar på den i publiken som låter så är det en bekräftelse på att den är en del av föreställningen. När blicken ut är etablerad kan även frånvaro av blickar fungera som ett sätt att stänga för interaktion, hon kallar det för blickarnas ad hoc strategi.

Som ett exempel nämner hon föreställningen *Dråpene*, som upphovspersonerna, Steffi Lund och Turid Ousland, kallar en visuell konsert. Den handlar om vatten. Skådespelarna har ett partitur, en ordning hur de skapar ljuden på scenen, vatten som hålls från en slang till en kanna t.ex, men längd, tempo, intensitet och antal repetitioner kan de styra beroende på publikens svar. Barnens svar, skratt och andra reaktioner, komponeras in i vattenkonserten till en ljudbild.

Hon beskriver också det som sker i kontakten mellan skådespelare och publik som intoning, ett begrepp som också används inom anknytningsteori och kan definieras så här: "Att komma i harmoni och balans med något genom ett gradvis närmande och förenande, vilket ger en ökande samklang." (Psykologiguiden 2022)

Intoning sker genom att man riktar sin uppmärksamhet mot den andres inre värld genom att fokusera på signaler som tempo, hållning, gester, mimik, impulser, timing, ton. (Psykologi med mera 2022) Intoning kan sägas skilja sej från empati på så sätt att empati är att känna det andra känner, medan intoning innebär en samordning och reglering i prefrontal cortex, där man skiljer på mitt och ditt. Samma del av den högra hjärnhalvan är aktiverad på båda som är involverade i intoningen. Får vi inte svar på våra intonings signaler ökar stresspåslaget i kroppen.

Kommunikation med publiken skulle man kunna beskriva med intoning. Lyssnandet ut i salongen, att man tar in publiken, att man riktar sej och är uppmärksam på att de signaler som är inkluderade i intoningen.

Intoning påminner också om arbetsalliansen mellan terapeut och klient i psykoterapi.

Terapeutens förmåga att skapa en fungerande arbetsallians är avgörande för att en terapi ska fungera, viktigare än vilken metod eller sorts terapi. Terapeuten försöker ".... uppfatta klients

emotionella tillstånd, att uttrycka och modulera sina egna emotioner och att skapa samarbetsrelationer. Effektiva terapeuter förmedlar också hopp om att klienten kommer att förbättras, trots eventuella bakslag.” (Wampol 2012)

Jag tänker att upprätta kontakt, med hjälp av en arbetsallians eller intoning, är en förutsättning för att förmedla hopp, eller så är kontakten kanske ett hopp i sej. Den amerikanska teatervetaren Jill Dolan har skrivit om den utopiska möjligheten som finns på teatern. (Dolan 2005) Publiken kan få en upplevelse av att en annan värld, ett annat tillstånd är möjligt, att det finns hopp.

Som sjukhusclown är intoningen central, det är som ett informationsinsamlande innan man kan föreslå något. Ibland får man väldigt lite information och närmandet blir långsamt och försiktigt. Arbetsalliansen blir skör och hoppet om att förmedla hopp, förblir en förhoppning.

Jag, som Tuta, är tillsammans med Hjördis på ett vårdboende för Huntingtonsjukan. Huntington är en neurologisk sjukdom som påverkar motoriken, förlorar rörelseförmåga, mimik och tal, men de drabbade har ofta kognitiva förmågor kvar.

Vi knackar på en äldre dams dörr tillsammans med arbetsterapeuten som följer med oss runt. Man ser knappt att det ligger någon i sängen, hon är så liten, bara ett par magra ben sticker ut från täcket. Vi frågar om hon vill ha besök, men det kommer mest hummanden från sängen. Arbetsterapeuten presenterar oss, humm humm, från sängen. Jag och Hjördis säger hej och goddag: humm, humm.

Vi tre står villrådiga, jag känner mej så tomhänt, vad ska vi använda för att nå fram, vad är rätt att göra, vad är möjligt? Hur ska vi läsa hummandet från sängen? När ska vi gå?

Hjördis börjar försiktigt sjunga; *“When I find myself in times of trouble, Mother Mary comes to me, speaking words of wisdom, let it be....”* Det är tyst från sängen men jag hoppas att tonerna trevar sej genom luften och letar sej ner och hittar ett kryphål in under täcket och når fram.

Workshop

The door to the workshop is half open. On the walls are shelves of what was once a system, but which now flow together, categories familiarising themselves with each other, forming new units. The most commonly used tools are on display: duct tape, light filters and a screwdriver.

What are the actors doing when they communicate with the audience? How do they make the audience understand what their role is, what they can and may do? What knowledge and tools do the actors use? What are my skills as an actor?

Bodil Persson⁵ talks about three different forms of knowledge: knowing that, which is facts, knowing how, which is skills, and knowing when, which is familiarisation knowledge. Familiarity knowledge is about timing and judgement and it comes from experience.

Aristotle called the different types of knowledge episteme, techné and phronesis and considered phronesis, i.e. knowing when, familiarity, to be the highest form of knowledge.

When I talk to other performing artists and think about what I can do, almost everything is about when, about phronesis. You listen, feel, use your intuition and your senses to make a judgement about when it is right to open or close for contact, guide with eyes and your own body focus how the audience should participate.

Here in the workshop you can find some of the tools that actors use to communicate audience participation.

I usually demand to be able to see the audience, which makes for pretty bad relations with lighting designers. They don't want to dilute their lighting with an audience light that has to be pulled up a lot if I'm going to be able to see, actually see, facial expressions and eyes. I don't want a fourth wall, which I get if I'm dazzled and the audience is sitting in the dark.

I don't want it because I feel that I can't do my job behind a wall, it's difficult to establish a dialogue and I'm afraid of the dark, you could say. With the audience in the dark, it's easy to have fantasies about what's happening out there, and usually those fantasies aren't about the audience being engaged and enthusiastic. With fantasies in my head, I make my job worse.

I think there are many actors who are afraid of the dark in that sense. The actors Maria Johansson talks to repeatedly describe a feeling of vulnerability and powerlessness, standing on stage and being watched is a big risk, you risk being harassed and are therefore vigilant for the audience's reactions.

"...so you feel that it lands out there, you hear their little gasps or whatever reactions you get, that you hear that they have understood." (Johansson 2011)

In a rainy Stenungsund, I have a corneal ulcer, can't wear contact lenses and can't see the audience very well. They are quite young children and we play as gently and clearly as we can.

I realise how much I listen too, now that I can't see. I have to play one piece at a time, listen to how it lands and then the next. Will there be a laugh? How does it land? Silence is difficult to

⁵ Bodil Persson, seminar at Teater Tre, 230404

interpret, it can indicate deep concentration or disinterest, that you have lost them. Usually that's one of the things I can see, bored or engrossed look completely different, even if they sound the same.

Sometimes the actors can give the audience a role just by looking, and sometimes they don't even look at the audience. In *Dirty Weekend* at Brunnsgatan 4, the two actors cast long glances at the audience. Looks that want to please and seek affirmation but also look at us as if we were dirty bastards. We become complicit voyeurs.

I am talking to Anna Bárbara Bonatto⁶, dancer in Toihaus from Salzburg. She is in Stockholm playing *Ton in ton*, a dance performance with a dancer investigating clay and a guitarist playing classical guitar to accompany it. For one-year-olds. Difficult to access even for my age group, I think, but the one-year-olds are mesmerised.

Anna Bárbara does not look at the audience, the contact between her and the musician and her and the clay is central. The concentration and presence of that contact is absolutely magnetic, regardless of age.

I ask how she communicates with the audience when she is not looking at them. She says she uses her breathing and tension and relaxation in her body, trying to perceive what is happening in the room and in the breaks.

Martina Seidl and Christer Lundahl, who work a lot in art museums and galleries, often use blindfolds (Machon 2013). In this way the roles are reversed, the visitor cannot see but is seen and the performers cannot be seen but see. This puts the visitor's experience at the centre, while the performer facilitates or guides the experience.

The experience of the amount of input often differs between performer and visitor, the performer often feels that they have not done enough, but for the visitor it is easily too much. For the visitor, the experience of absence, and the alternation between presence and absence, is very strong.

Ann Petré describes it as thinking intensely about the audience:

"I think about the audience all the time. I always think about what it is I'm going to send out." (Hansén 2022, p.82) But it is not an external view but more like being inside something. She describes her desire to communicate, the belief that they can understand each other, she and the audience, that they can recognise themselves in her, that they share experiences.

I spoke to Alexandra Zetterberg-Ehn⁷ about how she creates relationships with the audience. During her autobiographical performance *Projekt: Mamma*, she worked very closely with the audience, often right in the centre. She chose small venues, such as village halls, and when the audience arrived, the table was set for a coffee party. Alexandra played her grandmother, Margit. It was Margit who welcomed the audience and offered coffee.

Alexandra describes that she used a warm and inclusive approach and if someone was afraid of being drawn into the game, she offered them a seat at the back. At one point in the performance she could ask if they wanted to come closer, now that they knew Margit. She

⁶ Anna Bárbara Bonatto, conversation 221118

⁷ Alexandra Zetterberg-Ehn, conversation 230217

describes it as relationship building, she created relationships with everyone in the audience. The relationships looked different, with different distances.

Alexandra also believes that the fact that she chose to tell a very personal story, that she risked a lot, created a strong relationship with the audience. "A key word is to be confident. I'm never nervous about making mistakes, that it won't be like "oh no, it's not like it was yesterday". Not that you shouldn't be precise, but that there is uncertainty. I am here for my audience and when they are with me, I am happy."

Under Malin Axelsson's leadership, between 2009 and 2015, Ung scen/öst created a series of interactive works. The book *Att delta på djupet* focuses on the work with two of those performances; *Vad ska vi göra* and *Den magiska cirkeln* (Gerge 2014).

One of the actors, Martin Waerme, describes the concept of 'the sincere actor' that emerges during the rehearsal process. When the group decides to remove the fictional framework around the performance, the roles in the traditional sense also disappear.

Instead, the actors are supposed to be themselves, a formulation weighed down and worn out by the realistic acting tradition, rather vague and difficult to put into play. So they choose instead to call it being sincere and that the sincere actor is driven by actions and relationships, all to create safe spaces and room for action for the audience (Waerme 2014, p. 52-53).

"I wanted to create in these safe spaces a sincere communication, a sincere meeting and a sincere community-even if that community only lasted for one scene or a whole performance".

A prerequisite for a genuine community is equality.

Linn Hilda Lamberg⁸ says during a rehearsal of *Fatale* that she hates costume. I am curious and when I interview her I ask her why she hates costumes. She replies that it's because she hates fiction, or doesn't understand fiction.

The works she creates often consist of an activity run by the actors and in which visitors are invited to participate. Although the activity is fictional, it has a sincere purpose and she chooses not to wear a costume because it can easily become a role and a fiction. She says: "...it's because I think it's easier in the meeting with the visitors, they will come with their own selves, with things at stake. And I feel the relationship is too tentative if we come with a fiction."

Sincerity as a central quality recurs when she talks about the function of the actor. If the actor, or actress, asks for a sincere encounter and participation within the limits set by the work, it is also the role of the audience to act and create relationships as themselves. They become the sincere audience.

Mette Aakjaer, from Wunderland, talks about creating an atmosphere, putting the audience in a different state. In *Twisted forest*, which is very much about the connection to the body, the senses and the forest, she has used a body therapy called Body Mind Centering. This is the basis for the experiences in the forest and it is also how she works with her own body in the meeting with the audience members: "I enter different body systems with my senses and imagination and then I enter a special mood or atmosphere and the audience members notice this. They probably don't know what it is, but they notice it anyway."

⁸ Linn Hilda Lamberg, conversation 221102.

Molly Nyeland and Nina Tind from Wunderland, both dancers, describe how they use impressions and sensations when meeting and guiding audience members. They pay attention to their own breathing, to whether their tongue is tense. These can be signals that they or the audience are tense.

Nina says that even though she does not play a character but rather facilitates or guides an experience, it is a different body and a different focus than when she sits at home in front of the computer, it is an elevation, a readiness. She tries to meet the audience members where they are, read their energy, resistance and curiosity and she uses eye contact, body contact and breathing to communicate with them.

Molly mentions that she always tries to face the audience members to be more inviting, she makes her face soft and tries to have a sense of success for everything they do, it's a success that everyone wants to be involved.

Linn Hilda Lamberg from Poste Restante/O has a similar idea. "...audiences like to do the right thing, you don't want to feel stupid, then you lose interest. I don't want people to think about whether they are doing the right thing, but about what the work is about. To avoid that I try to be as clear as possible, to be transparent...."

Linn Hilda also uses herself, she goes through the work as a participant and gets information about what can be experienced as uncomfortable. She calls it "emotionally activating the material". She also often uses others as test audiences, especially if the work has a primary audience that she does not represent well herself.

Sonja Ahlfors and Joanna Wingren from Blaue Frau are also trying out the audience role they created, but they do it with the help of their acting skills. They play different types, a tricky situation they can test with twenty audience characters that they play. This gives them an experience base and tools to handle different outcomes in different situations.

Sonja also says that over the years she has become better at reading the audience and adapting her performance to those she meets. Joanna mentions confidence in herself and in the work group, the ability to handle conflicts and intuition as a tool:

"... to have some kind of security, in yourself and in the group, to be able to solve conflicts and have some kind of intuition, I think intuition is a very strong component in our productions."

Intuition can be described as phronesis, like knowing when. How long should a session last? When to give instructions, when to turn and invite?

Ellinor Lidén (Lidén 2022) describes Siri Hammari's dialogue with the audience in *Liten igen* on the Skärholmen stage of Stadsteatern, as opening and closing. When she opens she sends playful signals, the audience can influence and interact in the performance.

" Small, sometimes very subtle, communication signs in the form of glances, gestures, body language, changes in voice and mimicry signal and mark a space of play, interaction and a shared area characterised by as if (Knudsdotter Olofsson 2003). "

I often think that I read and play the room that is, that I have to see and understand the conditions, relationships and moods that exist in the space and meet them in my play. If it's a

tired secondary school class, you can't start at maximum energy, but if it's a supply day and people have been watching presentations all day, that's what you need.

Sometimes you need to start quietly, leave gaps to listen to the audience's responses and then, when they are involved, pick up the pace and intensity.

The clown training taught me a lot about space. To be present and oriented in the audience and everything that happens there, but also in what happens in myself right now when I say this or do that. My task is to always be in both rooms.

When working with Cantabile 2, which works with Human specific, an actor and an audience, and the encounter and experience of the participant is central, I realised how much space my own room took up. In order to play close and intimate, I needed to reduce my own space and increase the audience's, let go of the focus on myself and surrender to the task.

The German theatre scholar Siemke Böhnisch (Böhnisch 2011a) uses open and closed in the same way as Lidén to describe how actors can invite the audience or close off participation. Performances can be both planned, closed and relational, open.

The direction of the gaze tells you if you are open to dialogue from the stage. If you look at the person in the audience who is making a noise, it is a confirmation that they are part of the performance. When the gaze out is established, the absence of gaze can also function as a way to close off interaction, she calls it the ad hoc strategy of the gaze.

As an example, she mentions the performance *Dråpene*, which the creators, Steffi Lund and Turid Ousland, call a visual concert. It is about water. The actors have a score, an order in which they create the sounds on stage, such as water being poured from a hose into a jug, but they can control the length, tempo, intensity and number of repetitions depending on the audience's response. The children's responses, laughter and other reactions are composed into a soundscape in the water concert.

She also describes what happens in the contact between actor and audience as intonation, a concept that is also used in attachment theory and can be defined as follows: "Coming into harmony and balance with something through a gradual approach and union, resulting in increasing harmony." (Psychology Guide 2022)

Intonation takes place by directing one's attention to the other's inner world by focusing on signals such as tempo, posture, gestures, mimicry, impulses, timing, tone. (Psychology and more 2022) Intonation can be said to differ from empathy in that empathy is feeling what the other feels, while intonation involves coordination and regulation in the prefrontal cortex, where one distinguishes between mine and yours. The same part of the right hemisphere of the brain is activated on both involved in intonation. If we do not receive a response to our intonation signals, the stress level in the body increases.

Communication with the audience could be described by intonation. Listening in the theatre, taking in the audience, focusing and paying attention to the signals included in the intonation.

Intonation also recalls the working alliance between therapist and client in psychotherapy. The therapist's ability to create a functioning working alliance is crucial to the success of a therapy, more important than any method or type of therapy. The therapist tries ".... to perceive the emotional state of the clinician, to express and modulate their own emotions, and to create

co-operative relationships. Effective therapists also convey hope that the client will improve, despite any setbacks." (Wampol 2012)

I think that establishing contact, by means of a working alliance or intonation, is a prerequisite for conveying hope, or perhaps the contact is hope itself. The American theatre scholar Jill Dolan has written about the utopian possibility that exists in the theatre (Dolan 2005). The audience can experience that another world, another state is possible, that there is hope.

As a hospital clown, intonation is central, it is like gathering information before you can propose something. Sometimes you get very little information and the approach is slow and cautious. The working alliance becomes fragile and the hope to convey hope, remains a hope.

I, as Tuta, am together with Hjördis in a care centre for Huntington's disease patients. Huntington's is a neurological disease that affects motor skills, loss of movement, mimicry and speech, but sufferers often retain cognitive abilities.

We knock on an elderly lady's door together with the occupational therapist who follows us around. You can hardly see that there is anyone in the bed, she is so small, only a couple of skinny legs sticking out of the duvet. We ask if she wants a visitor, but there are mostly humming from the bed. The occupational therapist introduces us, humm humm, from the bed. Hjördis and I say hello and good day: humm, humm.

The three of us are at a loss, I feel so empty-handed, what should we use to get there, what is the right thing to do, what is possible? How should we read the humming from the bed? When should we go?

Hjördis begins to sing gently: *"When I find myself in times of trouble, Mother Mary comes to me, speaking words of wisdom, let it be"*. It's quiet from the bed, but I hope that the notes drift through the air and find their way down and find a loophole under the duvet and reach us.