

Salongen

Hittar du din plats? Kolla mobilen, prassla med programmet, rätta till kläderna, kanske sparka av dej skorna och avsluta viskande meningen. Ljuset går ner, sorlet tystnar, musik, ridån upp, entré.

Vad är det du gör då, när du är publik i en salong? Tittar du bara passivt på? Hur skiljer sej rollen eller deltagandet i salongen från rollen du har i andra scenkonstverk som uppförs i andra rum, kanske helt utan speciella platser för publiken? Hur skapades den västerländska publiknormen?

Ordet publik kommer från latinets publicus, som betyder, “*vilket ej hör till populns, folk, utan snarast “vad som hör till el. rör de vuxna männen*”. (Svenska akademins ordbok 1955) Det känns ju lite ironiskt idag när just de vuxna männen är ganska ovanliga i rollen som publik.

Ord som åskådare, spectator, auditorium, audience är kopplade till att se och att höra. Är det det man gör i salongen, ser och hör?

Den västerländska teatern har ett av sina ursprung i antika Grekland. (Boal 1979) Det började deltagarbaserat med fester med dans, sång och vin, som avslutade perioder av hårt arbete. Efter ordning och disciplin följde kaos. Men makthavarna upptäckte att under festerna kunde det man uppnått under arbetet förstöras, så utlevelsen och friheten behövde tämjas. Sång och danser kunde man ha kvar, men de framfördes av en kör medan de andra tittade på, och så blev deltagande till åskådande.

Länge var publiken ganska fria att göra lite som dom ville och hade under perioder mycket makt över det som hände på scenen. Under sjutton- och första hälften av artonhundratalet uppstod en ny publikkonvention.

Richard Wagner, idag mest känd som operakompositör, hade många idéer om att reformera teatern som han ansåg blivit både borgerlig och kommersiell. (Tjäder 2008) Publiken skulle inte vara konsument, utan medskapare, det behövdes koncentration i salongen. Han förordade hårdare bänkar och att ljuset släcktes ned helt i salongen.

Publiken skulle inte längre äta, sova, skvallra och spana under föreställningen, heller inte reagera så det hördes och syntes. De skulle sitta stilla och tysta i mörkret och reaktionerna skulle ske inombords, ett parallellt, internaliserat drama, möjligen kunde man tillåta sej ett artig skatt.

Under nittonhundratalets regissörs-teater förstärktes den här normen, med vissa undantag, där man försökte väcka publiken ur passiviteten de försjunkit i genom att chocka. (Whalley & Miller 2017) Det kunde ske genom nyspulver, sälja samma plats till två personer, sätta klister på stolarna eller som de ryske regissören Vsevolod Meyerhold, montera stora speglar på scenkanten riktade mot publiken.

Lite mindre brutala men för tiden omvälvande idéer introducerade Antonin Artaud, som ville sätta publiken i mitten av föreställningen och förmedla starka sensoriska och känslomässiga upplevelser, eller Bertolt Brecht som ville att publiken skulle bli medveten om sin situation och spurras till politisk handling.

Från 1960-talet och framåt växte en mängd nya former fram med olika publikroller. Augusto Boal inspirerade till deltagarbaserade verk, performancekonsten suddade gränsen mellan fiktion och verklighet och komplicerade frågan om både publikrollen och vad en föreställning är. (Whalley & Miller 2017)

Strax efter millennieskiftet reste jag i Kina under ett par veckor. Vi såg allt vi kom över, oftast fler föreställningar per dag. Vi försökte leta upp olika genrer, Jingju, berättarteater, realism.

Under de föreställningarna som var mer Stanislavskij- inspirerad talteater i realistisk stil, kände jag igen min roll som publik, jag satt tyst och stilla i mörkret. Men under föreställningarna av de mer traditionella formerna av teater, som varit förbjudna många år och relativt nyligen börjat spelas igen, såg publikrollen helt annorlunda ut. Folk kom och gick, åt, sov, småpratade. Så plötsligt riktades all uppmärksamhet mot scenen, kanske ett parti med utsökt skakning av långa armar eller våghalsig akrobatik som man inte ville missa och sen återgick man det till allmänna umgänget.

Det kändes så förbjudet för mej, jag hade aldrig mött ett annat sätt att vara publik, det mest vågade jag varit på var nog soppteater, och då var det noga att man ätit upp sin soppa innan föreställningen började.

Att klappa en hamster- två exempel på publikens roll

Det ser lite ut som en samlingssal i ett församlingshem eller Folkets hus, en typisk föreningslokal. Det är här man har skoldisco, silverbröllop och orienteringsklubbens julfest. Det hänger lite julgransglitter, en discokula och så ett stort, tomt trägolv. Här har någon blivit lite blarig och rullat med höfterna, någon har fått sin första kyss och någon har vunnit en fruktkorg som första pris i danstävlingen. Det finns en kantstött ömhet, vardagens hopp om fest.

Vi får lugna och tydliga instruktioner i hörlurarna. Instruktionerna finns på femton olika språk, alla kan välja sitt eget språk men ändå dela upplevelsen. Det går inte att göra fel och man gör bara det som man har lust med, säger dom i hörlurarna på alla språk. Nästan alla vill vara med, bilda en ring, klappa en hamster, pumpa med armarna och stampa i golvet. Vi får kasta konfetti och rada upp oss på led och gå mot varandra som i en dance battle.

Tillsammans, på scenen, är vi, publiken, *Koreografen*. Dansarna sitter i gradängen och finns till hands. Jag känner mig lycklig och lite blyg. Och jag upplever att vi skapar ett verk, ett sceniskt verk som bara uppförs en enda gång, där våra val, tolkningar och möten är innehållet.

En annan gång är jag publik i en anrik salong. Det är en monolog, hon är en av Sveriges bästa, jag sitter i mörkret och njuter av att hon kan spela på ett sätt som gör att jag kan följa henne hela tiden. Alla beslut, alla skiften är så klara. Kanske är det tempot som gör det, att det är så exakt avvägt. Jag bryr mej inte så mycket om texten, det är skådespeleriet, hennes varande i scenrummet som fascinerar mig.

En man framför mej sitter och grejar med mobilen, först tänker jag att han kanske måste smsa ett oroligt barn, men när jag lutar mej fram en aning så ser jag vad han gör. Han bara bläddrar mellan sidorna med appar, fram och tillbaka, fram och tillbaka. Skärmen lyser upp en liten glob i hans knä. Det ingår inte i den rollen han har i den här överenskommelsen, det vet alla. Han kan

sitta och halvsova, eller fundera på att byta elabonnemang eller på om han hinner handla på väg hem, men han får inte *göra* andra saker. Att vara publik här är att uppleva, en inre process som man kan prata om efteråt.

När timmen är slut och ljuset går ner, tar det några sekunder innan applåderna kommer igång. Skådespelerskan säger - Slut!, publiken småskrattar och börjar klappa. Det klingar så udda, som från en annan värld, det där "slut", det pulvriserar omedelbart den fjärde väggen och han med mobilen får smussla undan den illa kvickt.

Det är när någon bryter normerna, går utanför sin roll som de synliggörs. Maria Johansson återger en anekdot från Göteborgs stadsteater där Karin Kavli under en föreställning hade naken överkropp. (Johansson 2012) Aftonbladets recensent skrev att det var "*chocking*" för premiärpubliken, ett brott mot de rådande normerna.

En kväll reser sej en man i publiken och tar ett foto av Karin Kavli. Han stoppas, tillrättavisas och avkrävs sin kamera. Både skådespelare och publik tycker att det är obehagligt, både att han försökt fotografera och att det blir ett litet bråk när han tillrättavisas. Detta hör inte hemma i teatersalongen.

Vad är det du gör när du sitter stilla i mörkret?

Vad är det du gör när du spelar publikrollen på din plats i salongen? Du sitter tyst och stilla i mörkret, men gör du ändå något?

I scen-salong situationer definieras oftast publiken som passiv och skådespelarna som aktiva, relationen definieras av rollerna sändare och mottagare. Publikens roll beskrivs som att de "aktiverar" föreställningen. Innan premiär är föreställningen inte klar, det blir den först i mötet med publiken.

När jag följer repetitioner av *Buster Keaton på månen* går regissören Suzanne Osten laget runt i den stora ensemblen, flera roller ska dubbleras och inhoppare ska repas. - Det här är det jag ser, säger hon, du börjar blir klar, du behöver jobba lite mer med språket, du är också klar. - Det känns inte som att jag är klar, protesterar en av skådespelarna. - Nej, nej, säger Suzanne, men det är för att publiken inte är här än.

Jag tror att det är en vanlig föreställning hos skådespelare om publikens roll, när dom kommer blir det på riktigt, tajming förskjuts, rummet förändras. Ann Petrén beskriver det så här i intervjuboken *Ann Petrén på scen*: "man behöver känna publikens reaktioner, man behöver nya blickar, och publikens närvaro höjer själva berättaransvaret, man skärper sig." (Hansén 2022)

I Maria Johanssons avhandling *Skådespelarens praktiska kunskap* kallar en av de erfarna skådespelare som Maria samtalar med, publiken som den tredje parten, som man börjar spela med efter premiären. (Johansson 2012)

Den mesta kultur vi konsumerar är medierad, olika inspelningar av livehändelser. (Auslander 2018). När en sekundär publik tar del av till exempel en dokumentation av ett scenkonstverk händer samma sak som vid framförandet av det ursprungliga verket, det återaktiveras i mötet med publiken.

Jonna Bornemark¹ har satt ihop orden aktiv och passiv till paktiv. Oftast är vi inte det ena eller det andra, vi är både och.

Hon pekar på att i den aristoteliska dialektiken finns två poler, man eller kvinna, aktiv eller passiv, levande eller död, som man kan tänkas binda ihop med en linje. Men om man tänker på alla erfarenheter som ligger mellan de två polariteterna, och sätter dem som punkter, blir det istället för en rak linje, en båge, en öppning, en glänta.

Människor är genomsläppliga, rent fysiologiskt genom andning och metabolism, och man skulle kunna tänka på våra sinnen, vår uppmärksamhet och närvaro i åskådarrollen som något genomsläppligt och också paktivt.

Joakim Stenshäll skrev en avhandlingsplan, *På jakt efter den dialogiska estetiken*, men dog innan han hann skriva själva avhandlingen. (Stenshäll 2011)

Jag blir så glad när jag läser *På jakt efter den dialogiska estetiken*, glad av entusiasmen, modet och erfarenheten som slår emot mej. Han vill omdefiniera åskådaren från passiv till aktiv, undersöker energiskt mellanrummet, dialogen mellan scen och salong. Jag hittar ett av mina favoritcitat. (Du kan ta tunnelbanan till Näckrosen och läsa det på golvet på perrongen, om du hellre vill det. Där och här står:) "Allt verkligt liv är möte."

Teater är relationellt, Joakim Stenshäll lutar sej mot Martin Buber och mot den ryska filosofen Michail Bachtin som talar om det estetiska objektet där skådespelare och publik möts. En dialog som inkluderar olika mentala och kroppsliga reaktioner från båda håll.

Olika delar av publiken kommer också att reagera på olika sätt på det som påstås från scenen, och från scenen svarar skådespelarna på reaktionerna från de olika delarna av publiken. På så sätt skapas olika rum, arkitektoniska rum, i publiken. Joakim Stenshäll använder begreppet markanta moment, ursprungligen myntat av den tyske forskaren Jens Roselt, och som uppstår när publiken, eller delar av den, reagerar märkbart på något och den reaktionen skapar energi i rummet.

När jag spelar för barn är de markanta moment så tydliga. Barnpubliken är mer expressiv och det uppstår ofta väldigt olika arkitektoniska rum, ett barn kanske gråter, andra skrattar, någon tittar intensivt, en pedagog fotar med mobilen. Skulle man bygga ihop de rummen till ett hus skulle det bli en sorts Villa Villekulla.

Jag fick aldrig möta Joakim Stenshäll, om jag hade fått det skulle jag frågat om han inte tyckte att paktiv var ett listigt begrepp. Det skapar en relation istället för en motsättning, den där gläntan är ett mellanrum som det mellan scen och salong, ett mellanrum som kan sägas vara teatern.

Jag tror att han var mer intresserad av makt än av frihet, att sitta där i salongen blir ju också mycket roligare om man tänker som Joakim Stenshäll på den möjlighet man har där: "Istället intresserar mig deltagarnas relativa frihet, deras medansvar; i teaterhändelsens relativa oberäknelighet, klangen av andra, möjliga världar, dess utopiska skimmer." (Stenshäll 2011, s.76)

¹ Bornemark, J., professor i filosofi, verksam vid Centrum för praktisk kunskap, Södertörns högskola. Performance lecture: *Att föda kunskap!*. Stockholm: Orienteatern 221018

Siemke Böhnisch beskriver också en möjlig väg mellan passiv och aktiv, ett mellanting mellan att vara i den traditionella sändare-mottagare relationen och den roll som den avatntantgardistiska postdramatiska teatern eftersträvar för publiken: ett jämlikt deltagande som bygger och påverkar verket. (Böhnisch 2011a)

Hon kallar det en tredje poetik, ett inkludernade av ljud och händelser i rummet, som komponeras ihop med föreställningsmaterialet.

Hon reviderar också begreppet feedbackloopen, ett begrepp som Erika Fischer-Lichte introducerade 2004 i boken *Ästetik des Performativen*. (Böhnisch 2011b)

Feedbackloopen är enligt Erika Fischer-Lichte ett självgenererande system där skådespelarna reagerar på den fiktiva värld de befinner sej i med fiktiva beteenden, publiken svarar på skådespelarnas beteenden med äkta reaktioner, som i sin tur påverkar skådespelarnas beteenden som de anpassar till den fiktiva ram de befinner sej i, och så fortsätter det, runt, runt, i en loop.

Ett av grundkriterierna för feedbackloopen är *co-presence*, men Böhnisch konstaterar att det inte är tillräckligt, man kan vara i samma rum, en på scenen och en på tredje raden i en stor teaterbyggnad, utan att ha en chans att uppfatta varandras närvaro eller reaktioner.

Istället för *co-presence* föreslår hon henvethet på norska, ungefär fokuserad närvaro, på svenska. Man är i samma rum och ens närvaro är vänd mot, fokuserad eller riktad mot den andre.

Jag tänker på skillnaden mellan att vara närvarande som i *co-presence* och riktad eller fokuserat närvarande som i henvethet under ett rep av *Buster Keaton på månen*.

Dom repar ett moment där Harpo kollar att Busters hjärta fortfarande slår, Harpo noterat att det gör det, och kommunicerar det till publiken men inte till övriga på scenen. Under repen, när det är mycket folk i gradängen, men ingen är egentligen där i rollen som publik, utan som snickare, praktikant, producent, regiassistent, ljudtekniker, besökare, vänder sej skådespelaren ut, och han är tydligen närvarande, men han ser oss inte, blicken är tom, han bekräftar att Busters hjärta slår, men hans nick är inte för oss.

Vid ett annat repetitionstillfälle tycker jag att jag får ögonkontakt med en av skådespelarna och jag skrattar när hon gör en rolig grej, men så jag ser på henne att hon faktiskt inte ser mej, även om hennes blick är riktad mot mej, kontakten är inte ömsesidig och jag skäms.

Det bästa som finns är när feedbackloopen är så tydlig att den nästan får fysiska kvaliteter. När vi spelar *Osamsas* och barnen får låta, skratta och ropa, obehindrade av de vuxnas uppfostrings ambitioner, kan jag höra studsens. Den börjar som en liten rännil som blir en bäck, en fors, en flodvåg, och jag är en lycklig vågsurfare.

När barnens studs:- Ta den! - Riv den! kommer precis innan vi enligt manus ska göra precis det, är det ett sällsamt sam-sväng, vi berättar historien tillsammans.

Ibland kommer det snedstudsar, det kan vara ett uppror, oftast inte mot just den här föreställningen men mot en vuxenvärld som punktmarkerar och hysscccchar. Ibland kommer snedstudsens från barn som är osäkra, rädda, traumatiserade.

Vi spelar i Skutskär och det kommer höga, korta skratt från ett barn i publiken, redan innan vi börjat. Barnet skrattar orelaterat till det som sker på scenen och i resten av publiken, jag vet inte

hur jag ska svara. Jag kommer helt ur rytmen, missar tajming och tycker plötsligt själv att den här berättelsen är obegriplig.

Samma sak upplevde jag när vi spelade för barn och vuxna som flytt från Ukraina, de olika rummen och markanta momenten går inte att reagera på, det är för olika behov och reaktioner i publiken, feedbackloopen kommer inte igång.

I *Between Us- Audiences, Affect and the In-Between* föreslår författarna begreppet qualia för att beskriva det som händer mellan skådespelare och publik. (Whalley & Miller 2017)

Qualia är det vi är medvetna om eller vår subjektiva upplevelse av det vi hör, smakar, ser, luktar och känner. Det är information som inte är omsatt i tanke ännu, eller analyserat, en sorts rådata, som i senare skeenden kan bearbetas och kommuniceras.

Relationen mellan skådespelare och publik är på många sätt asymmetrisk, skådespelaren befinner sej i en fiktion och spelar känslor, medan publiken svarar med äkta känslor. Publiken vet ofta mer om skådespelaren än tvärtom, publiken är också oftast fler, ändå har skådespelaren, med sin störes synlighet, ofta makten.

“We consider the qualic exchange as a process which embraces the strangeness of an encounter that is not fully real, while allowing the potential for affect to emerge”. (Whalley & Miller, 2017, s.91)

Affekt är den upplevelsen som finns under känslan. Publikens känslouttryck är svåra att se och höra från scenen, men affekten går att uppfatta. Osynliga signaler skickas härs och tvärs i rummet, med hjälp av hormoner och spegelneuroner överförs affekter mellan scen och salong och mellan publiken i salongen. Vi uppfattar andning och våra hjärtan börjar slå i samma takt efter en stund tillsammans.

Man ser bäst från scenen- att lära sej publikrollen

Alla som någon gång spelat eller besökt en föreställning med förskolebarn i publiken vet att utlärandet av publikrollen ibland tar mer fokus än både det som sker på scenen och de otuktade publikreaktionerna. Långa sccccccch sveper genom salongen, kroppar korrigeras, uppförande blickar avfyras.

En kollega berättar om en förskollärare som innan föreställningen flyttade sin stol från gradängen upp på scenen för att hon skulle ha bättre koll på att barnen uppförde sej. Hon blev ombedd att flytta tillbaka sin stol, men var inte nöjd med utsikten och flyttade tillbaka den till scenen.

Katherine Morley², som forskar om den unga publiken, pratar om att barnpubliken ska fostras, de ska lära sej ritualerna kring teaterbesöket och hur deras roll som publik ser ut. Jag tänker att det förmedlar synen på barn som små vuxna, deras teaterupplevelse ska vara en lite kortare, pastellfärgad upplaga av de vuxnas teaterbesök. Ett besök med den traditionella scen och salong, sändare-mottagare formen.

² Morley K., Dr. vid University of Manchester. Föredrag: *Exploring spectatorship in theater for early year audiences*. Stockholm: Teater Tre 221117

Hon talar om att olika teatrar har olika kultur runt teaterbesöket, hur det praktiskt går till, allt från biljettbokning, till mottagande i foajén. Det blir en trygg bana för förväntan och återseende.

Och lika mycket som jag avskyr tanken på att uppfostra barn till duktiga teaterbesökare, lika mycket älskar jag teaterns ritualer. Sorlet i salongen, prasslig förväntan, hur man viskande får avsluta sin mening. Ett liminalt rus som kräver form, regler för att infinna sej.

Siemke Böhnisch beskriver att barn mellan noll och tre år har en "ikke-diskré publikumsstil". (Böhnisch 2011a) De kan inte konventionen, deras besök formas av andra relationer, till pedagogerna och till de andra barnen i gruppen. Deras närvaro i salongen är hör och synbar och hon föreslår att man ser det som ett värde, ett tillägg till situationen istället för något som ska hyschas eller fostras bort.

Ellinor Lidén argumenterar också för barns rätt till scenkonst efter sina egna behov, inte för att fostra dem till något som de ska bli sen, när det är en vuxenpublik. (Lidén 2022)

Hon pekar på hur barns teaterbesök styrs och medieras av vuxna. Alla beslut, från kulturpolitik, till resväg till teatern fattas av vuxna. Också själva deltagandet styrs av vuxna, ibland med väldigt dubbla budskap. Som exempel nämner Ellinor Lidén bänkarna i Stadsteatern Skärholmens salong. De var utformade så att man skulle kunna halvsitta eller ligga ner och titta, ett sätt att delta som uppmuntrades från teaterns håll. Men det hände ofta att barn fick skäll av sina lärare när de la sej ner. Teatern kommunicerar lek, skolan fostran.

När vi spelar *Osamsas* i Landskrona får ett av förskolebarnen feeling i den lilla tack- och frågestunden som uppstår efter applådtacket. -Du ser ut som en bajskorv! ropar han till mej. -Jaha, säger jag, vilken sorts bajskorv? Och så spelar jag olika sorters bajskorvar, kort, lång, lös, knölig. För mej är hans kommentar en inbjudan till lek, att spela bajskorv är kanske inte min favoritlek, men nu har vi ju lekt *Osamsas* ett bra tag, så nu är det hans tur att välja.

När alla gått kommer en pedagog fram med honom till mej. -Här är någon som vill be om ursäkt, säger hon. - Va, varför då? undrar jag som redan glömt bajskorven. - Man får inte kalla andra för bajskorv, säger pedagogen. Och så får pojken be mej om ursäkt, blicken i backen och allt blir liksom grått där vi står. Pojken kläms mellan min och pedagogens olika intentioner med att gå på teater.

Det finns många tillfällen när jag inte kan infoga barns vilja att delta i föreställningen, när jag inte kan anta erbjudandet om lek. Man kan inte ha hur många som helst på scenen till exempel, ibland ropar någon så högt och mycket att det stör de andra barnens upplevelse och en dag, på hemma scenen på Rosenlundsgatan, säger en pojke som sitter längst fram: - Jag vill också skådespela.

Efter föreställningen säger han att det var så dåligt alltihop, jag försöker fråga vilken sorts teater han gillar, men han gillar ingen teater, det är som att om han inte får skådespela som borde ingen annan få det heller. Jag har bidragit till att skola in honom i en publikroll och jag hoppas innerligt att hans längtan till scenen finns kvar.

Här simmar vi - publikens olika roller

Man skulle kunna se det som ett spektrum av publikroller. I den ena änden är, eller skapar, publiken verket som i *Koreografen* och i andra änden finns "fjärde väggen"-konventionen där

publikens roll är att sitta tyst och stilla i mörkret och kanske i hemlighet pillra på mobilen eller vara engagerad i ett välutvecklat rotsystem där alla punkter kan förbindas med varandra.

Ibland är publikens roll att vara ett sorts gäster i föreställningen. En kittlande möjlighet för en del men för många en skräck, man sätter sej aldrig längst fram, för tänk om man blir uppdragen på scenen och man börjar skruva obekvämt på sej när salongsljuset går upp och någon roll börjar röra sej ner från scenen, ut i publiken.

Oftast vet publiken vad den kommer att ha för roll, antingen genom information innan, eller för att man vet hur en viss grupp eller teater jobbar. Går man på improvisationsteater blir man med största sannolikhet ombedd att komma med förslag på en känsla, en genre, en plats att börja på, och sen får man nöjet att se sitt förslag gestaltat på scenen. Går man på en clownföreställning med 123 Schtunk och sitter så att säga i spottlinjen, blir man antagligen indragen i spelet, kommenterad eller kärleksfullt hånad.

Jag ser en ljuvlig fransk clownföreställning med extra allt, fantastisk akrobatik, virtuost fysiskt spel och skeva karaktärer. En man i publiken blir lite flirtad med och när båda clownerna håller på att drunkna på ett vådligt hav blir han ombedd att komma upp på scenen för att hjälpa till. Hans axlar är uppskjutna till öronen, det är som att han bromsar sej upp på scenen med ryggen mot publiken. Men så visar en av clownerna att han måste simma, han har ju just klivit ner i vattnet, och räddaren simmar, ser ut att slappna av betydligt, simmar och hämtar en strandad clown som han bär på ryggen upp på land. Han blir hyllad som en hjälte med applåder och clownkärlek.

Jag tror att det att han fick simma skapade en jämlikhet, han välkomnades in i deras fiktion, samma regler gällde för honom som för clownerna, här måste vi simma. Mannen som bjöds upp på scenen fick också en roll, livräddarens, och därmed blev situationen tryggare för honom, det han kunde utsättas för eller kunde bli ombedd att göra begränsades av rollen "livräddare till havs".

Under mitt eget arbete med clown har jag funderat en del över maktfördelningen mellan scen och salong. På scenen är det lätt att känna sej sårbar och maktlös i relation till publiken.

Whalley & Miller föreslår att man kan se publikens blick som en aktiv blick, med makt och agens, på samma sätt som den manliga blicken. (Whalley & Miller 2017) Man kan också tänka på publiken som ett vittne, det är deras närvaro som ger legalitet och riktighet åt ceremonin eller föreställningen.

Eller så ser man publikens tittande som att man lämnar sin kropp, man externaliserar och projicerar sin kropp på en annan kropp, till den på scenen som berättar berättelsen. Publiken kan inte skapa egna relationer, även om de kan välja vilken relation de ska engagera sej i.

Mest tilltalande tänker jag att det är att lämna det dualistiska och gå in i det dialogiska, att se gränsen mellan scen och salong som en tröskel, eller ett fält, ett mycel, ett förslag.

När man ska ta upp publik på scenen på scen får man inte glömma att det kan vara ganska våldsamt att gå genom fältet eller kliva över tröskeln från mörker till ljus, från kollektiv individ. Det är vi på scenen som bestämmer vad som ska hända och det är en enorm makt.

När jag spelade Damis i *Tartuffe* stod jag och kikade i glipan när publiken kom in och satte sej för att hitta någon som jag kunde bli kär i och någon jag kunde attackera med ett svärd.

Jag letade efter de som verkade bekväma med situationen, hade ett expressivt kroppsspråk, som log, som såg ut att vilja leka. Jag tog fel ibland, men hos de flesta gick det att hitta en öppning till kontakt och en möjlighet till lek. Jag har oftare misslyckats med män än med kvinnor, kanske för att män generellt riskerar ett högre statusfall, vilket gör dem mer obenägna att ta risker i den här situationen.

Jag strävar efter att vara kärleksfull och tacksam för deras deltagande, medveten om min makt, tydlig med hur publiken ska delta, på alla sätt betona att det är en lek, ta på mig missförstånd, skav och misslyckanden och hela tiden vara beredd att tänka om, ändra kurs om jag upplever att den jag bjudit in känner obehag.

Publiken kan också få en sorts kollektiv roll där dom inte behöver agera, eller utsättas för andras blickar. Det kan finnas i tilltalet, i *Kalasa med Vasa* behandlade vi och riktade oss till publiken som om de vore gäster på en överraskningsfest för Gustav Vasa.

I Temporaritys föreställning *Jag var här!* får högstadieklassen vara just högstadieklassen. Publiken delas in i grupper i klassrummet och så får man följa med olika karaktärer runt, till skolgården, slöjdsalen, korridoren, till en liten fest i lärarummet. Skådespelarna använder sin grupp som allierade, antagonister, lärarkollegor eller bara dom andra som är i korridoren. Själva föreställningen är bara en aning förhöjd, som att man dragit en överstrykningspenna över just den här tråden, relationen, dramat, av alla de trådar, relationer och dramer som hela tiden utspelar sej på den här platsen.

Vill man inkludera publiken i den berättelse som man berättar från scenen, behöver både valen runt berättade och dramaturgi vara tydlig och idén med publikens roll. Jag ser en föreställning där publikinteraktionen görs i största allmänhet, att spänningen kommer bara av att skådespelarna kliver ut i salongen, och det som de gör där blir inte viktigt, för inte föreställningen framåt. Jag får kasta tomater på en av skådespelarna, den andre blir lite kär i en i publiken, men det verkar mest vara ett slentrianförhållande. Publiken blir redskap för skådespelarna, passiva, även om vi fysiskt deltar. Jag upplever det som meningslöst, är det kanske för att det inte går i den här formen, om deltagandet ska vara meningsskapande krävs andra former?

Men ibland är det underbart att vara salongspublik. När *O Agora que Demora – En stund som dröjer!*, är slut, är jag berörd, lycklig och känner mig som en del av föreställningen och världen, utan att ha flyttat mig från min plats i gradängen.

Det börjar med filmklipp från olika ställen i världen där människor på flykt läser delar av Odysséen. Deras vardag och utsatta situation visas i filmerna och gestaltas med texten. Det händer när jag ser dokumentärer att jag känner att jag blir ett stelnat, maktlöst vittne. Jag ska liksom bara veta det här och med skulden bubblande i halsen fortsätta mitt privilegierade liv. Då är det lätt att verket skapar avstånd istället för empati. Men här händer något annat, de lyckas skapa ett jämlikt rum.

Gradvis börjar skådespelare och musiker som är utplacerade i salongen interagera med det som händer på filmduken, de svarar med musikslingor, kommentarer, berättelser från sina egna liv på temat flykt. Vi i publiken blir inte de som tittar på, flykt och migration är en mänsklig erfarenhet, en berättelse som vi alla bär, på olika sätt, olika långt tillbaka i historien. Att Odyssén

finns som en ramhistoria förstärker upplevelsen, samma berättelse berättas överallt, på många olika språk.

Musiken intensifieras i rummet och på filmduken är människor runt om i världen på fest. Vi i salongen bjuds in till att dansa och folk står i bänkraderna, jag tänker att de upplever samma som jag, jag vill så gärna vara del av, jag vill så gärna vara med.

En av skådespelarna, Yara, får vi möta både i filmen och i rummet, hon berättar sin historia full av sorg och förlust. Hon vill göra en del av texten på svenska men säger att hennes svenska är för dålig, kan någon hjälpa henne att översätta? En stadig kulturtant på första raden erbjuder sej och översätter med hög och tydlig röst texten. Det blir så vackert, berättelsen landas också i damen på första raden, den blir också hennes berättelse.

Det finns inget beräknande eller manipulativt, det finns inget grepp för deltagandet, det kommer sej av ett behov, en uppriktighet och att den uppriktigheten är smittsam och berörande, det får mej, som publik, att vilja mötas och delta.

Så varför ska man ens fundera på att flytta, "unseat", publiken? Är det något fel med att några tittar på och andra spelar? Eller är uppdelningen i scen och salong problematiskt eftersom den avspeglar en maktordning som gör teatern konservativ och ointressant? Vems berättelse berättas från scenen och vem har makt över de besluten?

Behövs olika former för deltagande och en större representation av berättelser om teatern ska överleva?

Augusto Boal introducerade forumteater och andra teaterformer där publiken får ta skådespelarens position eller utifrån sin egen historia skapa och framföra ett scenkonstverk. (Boal 1979) Han såg teatern, och processen att skapa teater, som ett redskap för politisk förändring. Publiken görs till subjekt och får makt i teaterrummet, de får tillgång till sin kreativitet, medinflytande och kunskap om en demokratisk beslutsordning.

De erfarenheterna kan tillämpas i andra sammanhang och deltagarna kan på så sätt skapa förändring, i sina egna liv och i samhället.

Jag läser om Living Theatre i Washington DC som från sextiotalet och nästan fyrtio år framåt verkade i Boals anda. (Haedicke 2003) På väggen inne på teatern fanns en dikt av Lorca skriven:

the song
the picture
is only water
drawn from the well
of the people
and it should be given back
to them in a cup of beauty
so that they may drink
and in drinking
understand
themselves.

I *Deltagarkultur* diskuterar författarna också publikens roll utifrån ett politiskt perspektiv. (Haggren, Larsson, Nordwall & Widing 2008) De presenterar en möjlighet för en mer jämlik teater, där vattnet från brunnen kommer tillbaka till folket, som i Lorcás dikt.

De resonerar så här: kulturproducenterna, alltså de som äger makten över suggestionsmedlen, har ett ekonomiskt intresse i att sälja underhållning, drömmar och upptagenhet. Vi lönearbetar och för vår lön köper vi "rolig glömska" för att döva vår känsla av maktlöshet. Den roliga glömskan är i sin tur producerad av lönearbetare som också är maktlösa.

Så i åskådarkulturen finns både politiska och ekonomiska intressen. Definitionen av deltagande är att det skett en utjämning av maktobalansen som präglar åskådarkulturen. Det räcker inte med att publiken kan välja mellan olika suggestioner, som i ett dataspel, eller komma med förslag, eller vara del av en researchprocess, deltagande är när publiken själva producerar suggestionerna och kan dela dem med andra som gör samma sak. Så fort någon ställer sej utanför och blir åskådare förvandlas deltagarhändelsen till en åskådarhändelse.

"Deltagarna producerar avsiktligt suggestioner i dialog med varandra och skapar därmed en ny tillvaro för sej själv och gemenskapen" (Haggren et al. 2008, s. 122)

Immersiv eller interaktiv teater vill ofta ge deltagarna en möjlighet till förändring och transformation, att skapa en ny förståelse för sitt liv eller möta sej själv på ett nytt. Vägen går genom kroppen och sinnen som oftast inte involveras i teatersalongen.

Traditionell teater försöker få oss att glömma våra kroppar, skriver Josephine Machon. (Machon 213) Den talar till vår perception, till vårt visuella och audiella sinne, men väldigt sällan till kinestik, känsel, smak eller doftsinne.

Som publik i en teatersalong kan vi bli medvetna om att vi är betraktare men inte om vår kropp i stolen, medan immersiv teater erbjuder en annan känslomässig och fysisk närvaro:

"In immersive theatre the audience-participant-player is anchored and involved in the creative world via her or his own imagination, fused with her actual presence, fused with her bodily interaction with the physical (and sometimes virtual) environments and other human performers." (Machon 2012, s.62)

Mette Aakjære³ i Wunderland som arbetar med immersiva verk poängterar att deltagarens individuella upplevelse är en del av ett större perspektiv:

"Jag tycker att det är så viktigt att få upptäcka att om man kan bli mer närvarande i sin kropp och sina sinnen, så påverkar det hur vi upplever och behandlar oss själva, andra människor, världen och naturen".

Man kan också se immersiv teater som format av nyliberalistiska värderingar. Adam Alston anser att immersiv scenkonst kan ses som en del av en upplevelseekonomi. (Alston 2016)

Det är nyliberala värderingar och ekonomi har gjort att konsumenter efterfrågar inte bara varor och tjänster utan även upplevelser. Upplevelser som immersiv scenkonst fokuserar på individen, på introspektion de egna relationerna och reflektionerna.

Upplevelser som inkluderar intimitet och närhet, förvandlas till en vara, ett kapital. Det finns en värdering om att en hög grad av immersion värderas högt, det innebär alltså ett stort kapital.

³ Mette Aakjære, konstnärlig ledare i Wunderland, samtal 220615

Vems berättelse ska få berättas från scenen? Barn- och ungdomsteatern använder ofta referensgrupper och provpublik, för att verket ska kännas så relevant som möjligt. Men att vara barn är ju inte en berättelse utan väldigt många. Och ibland måste en berättelse som inte alla känner igen berättas.

I *Att delta på djupet* beskriver Nasim Aghili (Aghili 2014) arbetet med föreställningen *Om vi kunde gå hem till mig*, på Ung Scen Öst, vars tema var otrygga hemförhållanden, som att vara hemlös, gömd eller asylsökande. Föreställningen hade en interaktiv form, den spelades för en halv lågstadielklass åt gången i klassrummet, och byggdes på lek.

De formulerade ett syfte med föreställningen, att belysa den utsatta gruppens erfarenheter, inte primärt för att upplysa de som tillhörde majoriteten, utan för att bekräfta den grupp vars berättelse sällan berättas.

Under Malin Axelsson ledning hade Ung Scen Öst interaktivitet och inkludering som ledstjärna: "... att försöka upprätta nya typer av gemenskaper och kroppsliga erfarenheter av att handla tillsammans med vår publik." (Aghili 2014, s.31)

Att använda interaktivitet kan också vara ett sätt att skapa inkludering och att ge plats till fler berättelser.

Linn Hilda Lamberg⁴ i *Poste Restante/O* vill ge material till deltagarna att berätta sin egen berättelse: "Jag upplever att mycket av den klassiska konstkanon som vi ska använda för att sätta ord på våra erfarenheter och känslor fungerar väldigt bra för berättelser om vita pappor och söner, att det finns mycket speglingsyta för vissa typer av liv och dilemman."

Idag finns många former där kategorierna scen-salong, aktiv-passiv, producent-konsument upphävs. Mycket kulturkonsumtion och produktion ligger utanför institutionerna, användargenererat material suddar gränsen mellan dom som gör och dom som tittar på, publikrollen upplöses helt. Eller återgår till sin ursprungliga form, en fri och galen fest.

⁴ Linn Hilda Lamberg, *Poste Restante/O*, samtal 231102