

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 passivt på? Vad gör du när du är publik eller deltagare i scenkonstverk som uppförs i andra rum, där du ska vara mera aktiv? Vem har bestämt vad du ska göra där i salongen eller i det alternativa rummet? Och varför gör du som dom bestämt?

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 sporras 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 jag gör när jag sitter stilla i mörkret?

Vad är det jag gör när jag spelar publikrollen på min plats i salongen? Jag sitter tyst och stilla i mörkret, men gör jag ändå något? Det går inte att spela teater utan publik, då är det inte teater, men på vilket sätt är publiken medskapare och hur ser utbytet mellan scen och salong ut?

När jag är publik i en salong och upplever på min plats är jag begränsad av publikrollen och de normer och den skam som reglerar den, men ibland är jag friare, har större möjlighet att dras in i verket, kanske till och med transformeras, än om jag är deltagare i ett immersivt eller deltagarbaserat verk.

I salongen vet jag vad som gäller, reglerna för mitt deltagande är färdigförhandlat för flera decennier sedan, och det kan vara skönt. Det kan finnas saker som skaver där i salongen. Om min granne pillar med mobilen kommer även jag att skämmas å publikens vägnar, om skådespelarna är osäkra, stressade och håller andan, kommer jag också känna mej osäker, stressad och få svårt att andas.

Det utbytet mellan scen och salong är svårt att stänga av och det kan göra det riktigt hemskt att vara publik, men det är också möjligheten till en uppslukande upp- och nedvändande upplevelse.

I salongen slipper saker som jag kan uppleva som obekväma i deltagarbaserade verk. Som att få en uppgift som jag förväntas engagera mej i men som sen inte har någon betydelse alls för helheten, att kontakten med skådespelarna känns spelad, och jag måste svara på något sätt och vet inte om jag ska spela jag med eller vara ärlig, osäkerhet om hur jag ska bete mej som gör att jag känner mej låst. Men sittandes i salongen använder jag få av mina sinnen och min möjlighet att påverka är obefintlig.

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)

Mötet med publiken tillför något, och i det mötet är inte publiken passiv, den gör något aktivt, aktiverar verket och blir medskapare till det. På samma sätt gör vi något när vi ser en medierad eller inspelad föreställning, vi återaktiverar det ursprungliga verket. (Auslander 2018).

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

Hon pekar på att i den aristoteliska dialektiken finns två poler, man eller kvinna, levande eller död, aktiv eller passiv, 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 inetsat 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

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

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)

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 avatntantgardistiskiska 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 henventhet 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 riktat eller fokuserat närvarande som i henventhet 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 hyssccchar. 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 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.

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.

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

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 bjaskorven. - 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 pilla 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 lärarrummet. 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 idéen 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, jag känner mej inte inbjuden, snarare använd. Jag fick publikrollen "straight och obekväm publik får göra galna saker som bryter konventioner i teatterummet och det är ju kul".

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 musiklingor, 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 Lorcas 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.

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.”

³ Mette Aakjære, konstnärlig ledare i Wunderland, samtal 220615

⁴ Linn Hilda Lamberg, Poste Restante/O, samtal 221102

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.

The Auditorium

Finding your seat? Check your mobile phone, fiddle with the programme, adjust your clothes, maybe kick off your shoes and finish the whispered sentence. The lights go down, the buzzing stops, music, curtain up, entrance.

What do you do when you are an audience member in a theatre? Do you watch passively? What do you do when you are an audience member or participant in performing arts works that are performed in other spaces, where you are supposed to be more active? Who has decided what you should do there in the theatre or in the alternative space? And why do you do what they have decided?

The word "audience" comes from the Latin word "publicus", which means "which does not belong to the people, but rather "... what belongs to or concerns the adult men" (Swedish Academy Dictionary 1955).

Words like spectator, spectator, auditorium, audience are linked to seeing and hearing. Is that what you do in the parlour, see and hear?

Western theatre has one of its origins in ancient Greece. (Boal 1979) It began in a participatory way with celebrations of dance, song and wine, ending periods of hard work. Order and discipline were followed by chaos. But the rulers realised that during the parties, the achievements of work could be destroyed, so exuberance and freedom had to be tamed. Songs and dances could be kept, but they were performed by a choir while the others watched, and so participation became spectating.

For a long time, audiences were quite free to do as they pleased and at times had a lot of power over what happened on stage. In the seventeenth and first half of the eighteenth century, a new audience convention emerged.

Richard Wagner, today best known as an opera composer, had many ideas about reforming the theatre, which he felt had become both bourgeois and commercial. (Tjäder 2008) The

audience should not be consumers, but co-creators; concentration was needed in the theatre. He advocated harder benches and the lights being turned off completely in the theatre.

The audience would no longer be eating, sleeping, gossiping and spying during the performance, nor reacting in an audible and visible way. They would sit still and silent in the darkness and the reactions would take place inside, a parallel, internalised drama, possibly allowing themselves a polite laugh.

In nineteenth-century directorial theatre, this norm was reinforced, with some exceptions, by attempting to awaken the audience from the passivity in which they were immersed by shocking them. (Whalley & Miller 2017) This could be done through fresh powder, selling the same seat to two people, putting glue on the chairs or, like the Russian director Vsevolod Meyerhold, mounting large mirrors on the edge of the stage facing the audience.

Slightly less brutal but at the time revolutionary ideas were introduced by Antonin Artaud, who wanted to put the audience at the centre of the performance and convey strong sensory and emotional experiences, or Bertolt Brecht, who wanted the audience to become aware of their situation and be spurred to political action.

From the 1960s onwards, a variety of new forms with different audience roles emerged. Augusto Boal inspired participatory works, performance art blurred the line between fiction and reality and complicated the question of both the role of the audience and what a performance is (Whalley & Miller 2017).

Just after the turn of the millennium, I travelled in China for a couple of weeks. We saw everything we came across, usually several performances a day. We tried to look for different genres, Jingju, narrative theatre, realism.

During those performances that were more Stanislavsky-inspired spoken theatre in a realistic style, I recognised my role as an audience member, sitting quietly in the dark. But during the performances of the more traditional forms of theatre, which had been banned for many years and only recently started to be performed again, the role of the audience was completely different. People came and went, ate, slept, chatted. Then suddenly all attention was focused on the stage, perhaps a game of exquisite long-sleeve shaking or daring acrobatics that you didn't want to miss, and then it was back to general socialising.

It felt so forbidden to me, I had never encountered another way of being an audience member, the most daring thing I had been to was probably soup theatre, and then it was important that you finished your soup before the performance began.

Petting a hamster - two examples of the role of the audience

It looks a bit like an assembly hall in a parish hall or Folkets hus, a typical association room. This is where they hold school discos, silver weddings and the orienteering club's Christmas party. There's some Christmas tree tinsel, a disco ball and a large, empty wooden floor. Someone has got a bit blistered and rolled their hips, someone has had their first kiss and someone has won a fruit basket as first prize in the dance competition. There is an edge of tenderness, the everyday hope of celebration.

We receive calm and clear instructions in our headphones. The instructions are in fifteen different languages, everyone can choose their own language but still share the experience. "You can't make a mistake and you only do what you want to do," they say in the headphones in all languages. Almost everyone wants to join in, forming a circle, petting a hamster, pumping their arms and stomping the floor. We get to throw confetti and line up and go against each other like a dance battle.

Together, on stage, we, the audience, are *Koreografin*. The dancers sit in the bleachers and are at hand. I feel happy and a little shy. And I feel that we are creating a work, a scenic work that is performed only once, where our choices, interpretations and encounters are the content.

Another time, I am an audience member in an ancient theatre. It is a monologue, she is one of Sweden's best, I sit in the dark and enjoy the fact that she can act in a way that allows me to follow her all the time. All decisions, all shifts are so clear. Maybe it's the tempo that does it, that it's so precisely balanced. I don't care so much about the text, it's the acting, her being on stage that fascinates me.

A man in front of me is fiddling with his mobile phone, at first I think he must be texting a worried child, but when I lean forward slightly I see what he is doing. He just scrolls between pages of apps, back and forth, back and forth. The screen lights up a small globe in his lap. It's not part of his role in this agreement, everyone knows that. He can sit and half-sleep, or think about changing his electricity subscription or whether he has time to shop on the way home, but he is not allowed to do other things. Being an audience member here is an experience, an inner process that you can talk about afterwards.

When the hour is up and the lights go down, it takes a few seconds for the applause to start. The actress says, "The end!!" and the audience laughs and starts clapping. It sounds so odd, as if from another world, that "the end", it immediately shatters the fourth wall and the man with the mobile phone has to get rid of it very quickly.

It is when someone breaks the norms, goes outside their role, that they become visible. Maria Johansson relates an anecdote from the Gothenburg City Theatre where Karin Kavli had a naked upper body during a performance (Johansson 2012). The Aftonbladet reviewer wrote that it was "shocking" for the premiere audience, a violation of the prevailing norms.

One evening, a man in the audience stands up and takes a photo of Karin Kavli. He is stopped, reprimanded and asked for his camera. Both the actors and the audience find it unpleasant, both because he has tried to take the photo and because there is a small fight when he is reprimanded. This does not belong in the theatre.

What do I do when I sit still in the dark?

What am I doing when I play the role of the audience in my seat in the auditorium? I sit quietly and still in the dark, but do I still do something? It is not possible to perform theater without an audience, then it is not theatre, but in what way is the audience a co-creator and what does the exchange between stage and auditorium look like?

When I am an audience in a auditorium and experience in my place, I am limited by the audience role and the norms and shame that regulate it, but sometimes I am freer, have more opportunity to be drawn into the work, perhaps even transformed, than if I am a participant in an immersive or participant-based work.

In the auditorium, I know what applies, the rules for my participation were fully negotiated several decades ago, and that can be nice. There may be things that feel uncomfortable there in the auditorium. If my neighbor is fiddling with the mobile phone, I will also be embarrassed on behalf of the audience, if the actors are insecure, stressed and holding their breath, I will also feel insecure, stressed and find it difficult to breathe.

That exchange between stage and auditorium is hard to turn off and it can make being in the audience really awful, but it's also the opportunity for an immersive world-turning- experience.

In the auditorium, I don't have to deal with things that I can experience as uncomfortable in participant-based works. Like getting a task that I'm expected to get involved in but which then has no significance at all for the whole, that the contact with the actors feels played, and I have to respond in some way and don't know if I should play along or be honest, uncertainty about how I should behave that makes me feel blocked. But sitting in the auditorium I use few of my senses and my opportunity to influence is non-existent.

In stage-auditorium situations, the audience is usually defined as passive and the actors as active, the relationship being defined by the roles of transmitter and receiver. The role of the audience is described as 'activating' the performance. Before the premiere, the performance is not ready, it only becomes so in the encounter with the audience.

When I follow the rehearsals of *Buster Keaton på månen*, director Suzanne Osten walks the team around the large ensemble, several roles are being doubled and understudies are being rehearsed - "This is what I see," she says, "you're getting ready, you need to work a bit more on the language, you're also ready.

- It doesn't feel like I'm ready," protests one of the actors, "No, no," says Suzanne, "but that's because the audience isn't here yet.

I think it's a common notion among actors about the role of the audience, when they come it becomes real, the timing shifts, the room changes. Ann Petré describes it this way in the interview book *Ann Petré på scen*: "You need to feel the audience's reactions, you need new looks, and the audience's presence increases the narrative responsibility, you sharpen your skills." (Hansén 2022)

The encounter with the audience adds something, and in that encounter the audience is not passive, it does something active, activates the work and becomes a co-creator of it. Similarly, when we see a mediated or recorded performance, we do something, we reactivate the original work (Auslander 2018).

Often we are not one or the other, only active or only passive, we are both. Jonna Bornemark⁵ has combined the words active and passive into *paktiv*.

She points out that in the Aristotelian dialectic there are two poles, male or female, alive or dead, active or passive, which one could conceivably connect with a line. But if you think of all

⁵ Bornemark, J., Professor in Philosophy, Centrum för praktisk kunskap, Södertörns högskola. Performance lecture: *Att föda kunskap!*. Stockholm: Orienteatern 221018

the experiences that lie between the two polarities, and put them as points, instead of a straight line, it becomes an arc, an opening, a clearing.

People are permeable, physiologically through breathing and metabolism, and one could think of our senses, our attention and presence in the spectator role as something permeable and also active.

Joakim Stenshäll wrote a thesis plan, *På jakt efter den dialogiska estetiken*, but died before he could write the actual thesis (Stenshäll 2011).

I am so happy when I read *På jakt efter den dialogiska estetiken*, happy with the enthusiasm, courage and experience that strikes me. He wants to redefine the spectator from passive to active, energetically exploring the gap, the dialogue between stage and auditorium. I find one of my favourite quotes (you can take the metro to Näckrosen and read it etched on the floor of the platform, if you prefer. There, and here, it says:) "All real life is meeting."

Theatre is relational, Joakim Stenshäll leans towards Martin Buber and the Russian philosopher Mikhail Bakhtin who talks about the aesthetic object where actors and audience meet. A dialogue that includes different mental and physical reactions from both sides.

Different parts of the audience will also react in different ways to what is said from the stage, and from the stage the actors respond to the reactions of the different parts of the audience. In this way, different spaces, architectural spaces, are created in the audience. Joakim Stenshäll uses the concept of marked moments, originally coined by the German researcher Jens Roselt, which occur when the audience, or parts of it, react noticeably to something and that reaction creates energy in the room.

When I play for children, the distinctive moments are so clear. The children's audience is more expressive and very different architectural spaces often emerge: a child may be crying, others laughing, someone is looking intensely, a teacher is taking photos with his mobile phone. If you were to build those rooms into a house, it would be a kind of Villa Villekulla.

I never got to meet Joakim Stenshäll, and if I had, I would have asked him if he didn't think that the concept of a package was a clever one. It creates a relationship instead of a contradiction, that gap is a space like the one between the stage and the auditorium, a space that can be said to be the theatre.

I think he was more interested in power than in freedom, because sitting there in the theatre is also much more fun if you think like Joakim Stenshäll about the opportunity you have there. "Instead I am interested in the relative freedom of the participants, their co-responsibility; in the relative unpredictability of the theatre event, the sound of other possible worlds, its utopian shimmer." (Stenshäll 2011, p.76)

Siemke Böhnisch also describes a possible path between passive and active, a middle ground between being in the traditional transmitter-receiver relationship and the role that Avantgardian postdramatic theatre seeks for the audience: an equal participation that builds and influences the work (Böhnisch 2011a).

She calls it a third poetics, an inclusion of sounds and events in the space, which are composed together with the performance material.

She also revises the concept of the feedback loop, a concept introduced by Erika Fischer-Lichte in 2004 in her book *Ästhetik des Performativen* (Böhnisch 2011b).

According to Erika Fischer-Lichte, the feedback loop is a self-generating system in which the actors react to the fictional world they are in with fictional behaviours, the audience responds to the actors' behaviours with real reactions, which in turn influence the actors' behaviours as they adapt to the fictional framework they are in, and so it goes on, round and round, in a loop.

One of the basic criteria of the feedback loop is co-presence, but Böhnisch notes that it is not enough, you can be in the same room, one on stage and one in the third row of a large theatre building, without having a chance to perceive each other's presence or reactions.

Instead of co-presence, she suggests *henventhet* in Norwegian, or focused presence. You are in the same room and your presence is turned towards, focused or directed towards the other person.

I think of the difference between being present as in co-presence and directed or focussed presence as in *henventhet* during a rehearsal of *Buster Keaton på månen*.

They rehearse a moment where Harpo checks that Buster's heart is still beating, Harpo has noted that it is, and communicates this to the audience but not to the rest of the stage. During rehearsals, when there are a lot of people in the bleachers, but no one is really there in the role of audience, but as carpenter, trainee, producer, assistant director, sound engineer, visitor, the actor turns out, and he is obviously present, but he does not see us, his eyes are empty, he confirms that Buster's heart is beating, but his nod is not for us.

In another rehearsal, I find that I make eye contact with one of the actors and I laugh when she does a funny thing, but then I look at her and she doesn't actually see me, even though her eyes are on me, the contact is not mutual and I feel embarrassed.

The best thing is when the feedback loop is so clear that it takes on almost physical qualities. When we play *Osamsas* and the children are allowed to sound, laugh and shout, unhindered by the educational ambitions of the adults, I can hear the bounce. It starts as a small trickle that becomes a creek, a rapids, a tidal wave, and I am a happy wave surfer.

When children bounce:- Take it! - Tear it! comes just before we're supposed to do just that, it's a strange coincidence, we tell the story together.

Sometimes there is a slap in the face, it can be a rebellion, usually not against this particular performance but against an adult world that punctuates and shushes. Sometimes it comes from children who are insecure, afraid, traumatised.

We are playing in Skutskär and there is loud, short laughter from a child in the audience, even before we start. The child laughs unrelated to what is happening on stage and in the rest of the audience, and I don't know how to respond. I get completely out of rhythm, miss the timing and suddenly find myself thinking that this story is incomprehensible.

I experienced the same thing when we played for children and adults who had fled Ukraine, the different spaces and significant moments are not reactive, there are too many different needs and reactions in the audience, the feedback loop does not start.

In *Between Us- Audiences, Affect and the In-Between*, the authors propose the concept of qualia to describe what happens between actors and audiences (Whalley & Miller 2017).

Qualia is what we are aware of or our subjective experience of what we hear, taste, see, smell and feel. It is information that has not yet been translated into thought or analysed, a kind of raw data, which can be processed and communicated at a later stage.

The relationship between actor and audience is asymmetrical: the actor is in a fiction and plays emotions, while the audience responds with real emotions. The audience often knows more about the actor than vice versa, the audience is also usually more numerous, yet the actor, with his disruptive visibility, often has the power.

"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, p.91).

Affect is the experience that lies beneath the emotion. The audience's emotional expressions are difficult to see and hear from the stage, but the affect can be perceived. Invisible signals are sent back and forth across the room, using hormones and mirror neurons to transmit affect between the stage and the theatre and between the audience and the theatre. We perceive breathing and our hearts begin to beat at the same rate after a moment together.

Seeing best from the stage - learning the role of the audience

Anyone who has ever performed or attended a show with preschoolers in the audience knows that learning the role of the audience sometimes takes more attention than both what happens on stage and the unbridled audience reactions. Long sccccccccch sweeps through the theatre, bodies are corrected, challenging looks are fired.

A colleague describes a pre-school teacher who moved her chair from the bleachers to the stage before the performance so that she could better monitor the children's behaviour. She was asked to move her chair back, but was not satisfied with the view and moved it back to the stage.

Katherine Morley⁶, who researches young audiences, says that child audiences should be educated, they should learn the rituals of going to the theatre and what their role as an audience is. I think it conveys the view of children as small adults, their theatre experience should be a slightly shorter, pastel-coloured version of the adults' theatre visit. A visit with the traditional stage and auditorium, the transmitter-receiver form.

She talks about how different theatres have different cultures around the theatre visit, how it works in practice, from booking tickets to the reception in the foyer. It becomes a safe space for anticipation and reunion.

And as much as I hate the idea of raising children to be good theatre-goers, I love the rituals of theatre. The buzzing in the auditorium, the chattering anticipation, the whispered finish of a sentence. A liminal intoxication that requires form and rules to occur.

Siemke Böhnisch describes that children between zero and three years old have a "non-discrete audience style" (Böhnisch 2011a) They do not know the convention, their visits are shaped by other relationships, to the educators and to the other children in the group. Their presence in the theatre is audible and visible and she suggests seeing it as a value, an addition to the situation rather than something to be shushed or nurtured away.

⁶ Morley K., Dr. vid University of Manchester. Seminar: *Exploring spectatorship in theater for early year audiences*. Stockholm: Teater Tre 221117

Ellinor Lidén also argues for children's right to performing arts according to their own needs, not to educate them to something they will become later, when there is an adult audience (Lidén 2022).

She points out how children's visits to the theatre are controlled and mediated by adults. All decisions, from cultural policy to travel to the theatre, are made by adults. Even the actual participation is controlled by adults, sometimes with very mixed messages. As an example, Ellinor Lidén mentions the benches in Stadsteatern Skärholmen's auditorium. They were designed so that you could half sit or lie down and watch, a way of participating that was encouraged by the theatre. But children were often scolded by their teachers for lying down. Theatre communicates play, school communicates education.

When we play *Osamsas* in Landskrona, one of the pre-school children gets a feeling in the little thank you and question time that occurs after the applause. -You look like a turd! he calls out to me. -Well, I say, what kind of turd? And so I play different kinds of turds, short, long, loose, lumpy. For me, his comment is an invitation to play; playing poop is perhaps not my favourite game, but we've been playing *Osamsas* for quite a while now, so it's his turn to choose.

When everyone has left, a teacher comes up to me with him. -"There's someone here who wants to apologise," she says. "What, why?" I ask, having already forgotten the turd. "You're not allowed to call other people turds," says the teacher. And then the boy has to apologise to me, looks down and everything turns grey where we are standing. The boy is caught between my and the teacher's different intentions in going to the theatre.

There are many times when I can't incorporate children's willingness to participate in the performance, when I can't accept the offer of play. You can't have as many people on stage as you want, for example, sometimes someone shouts so loudly and extensively that it disrupts the other children's experience and one day, on the home stage on Rosenlund Street, a boy sitting in the front row says: - I want to act too.

After the show, he says it was all so bad, I try to ask him what kind of theatre he likes, but he doesn't like theatre, it's like if he can't act, no one else should be able to either. I have helped to train him in an audience role and I sincerely hope that his desire for the stage remains.

Here we swim - the different roles of the audience

One could see it as a spectrum of audience roles. At one end, the audience is, or creates, the work as in *Koreografen* and at the other end is the "fourth wall" convention where the role of the audience is to sit quietly in the dark and perhaps secretly fiddle with their mobile phones or be involved in a well-developed root system where all points can be connected to each other.

Sometimes the role of the audience is to be a kind of guest in the performance. A titillating opportunity for some but for many a horror, you never sit at the front, because what if you are pulled up on stage and you start to squirm uncomfortably when the theatre lights go up and some character starts to move down from the stage, out into the audience.

Usually the audience knows what their role will be, either through information beforehand, or because they know how a particular group or theatre works. If you go to improvisational theatre, you will most likely be asked to suggest an emotion, a genre, a place to start, and then you will have the pleasure of seeing your suggestion performed on stage. If you go to a clown show with 123 Shtunk and sit in the spitting line, so to speak, you will probably be drawn into the game, commented on or lovingly mocked.

I'm watching a delightful French clown show with extra everything, amazing acrobatics, virtuoso physical acting and warped characters. A man in the audience is being flirted with and when both clowns are drowning in a dangerous sea, he is asked to come on stage to help. His shoulders are pushed up to his ears, it's like he's slowing down on stage with his back to the audience. But then one of the clowns shows him that he has to swim, having just stepped into the water, and the rescuer swims, seems to relax considerably, swims and picks up a stranded clown and carries him on his back to shore. He is hailed as a hero with applause and clown love.

I think that the fact that he was allowed to swim created an equality, he was welcomed into their fiction, the same rules applied to him as to the clowns, here we have to swim. The man who was invited to the stage was also given a role, that of the lifeguard, and this made the situation safer for him, what he could be exposed to or could be asked to do was limited by the role of 'lifeguard at sea'.

During my own work as a clown, I have thought a lot about the distribution of power between the stage and the theatre. On stage it is easy to feel vulnerable and powerless in relation to the audience.

Whalley & Miller suggest that the gaze of the audience can be seen as an active gaze, with power and agency, similar to the male gaze. (Whalley & Miller 2017) One can also think of the audience as a witness, it is their presence that gives legality and veracity to the ceremony or performance.

Or you see the audience's viewing as leaving their body, externalising and projecting their body onto another body, the one on stage telling the story. The audience cannot create their own relationships, although they can choose which relationship to engage in.

I think it is most appealing to leave the dualistic and enter the dialogical, to see the border between stage and auditorium as a threshold, or a field, a mycelium, a proposal.

When you bring an audience on stage, you must not forget that it can be quite violent to walk through the field or cross the threshold from darkness to light, from collective individual. We are the ones on stage who decide what will happen and that is an enormous power.

When I played Damis in *Tartuffe*, I stood in the gap as the audience came in and sat down to find someone I could fall in love with and someone I could attack with a sword.

I looked for those who seemed comfortable with the situation, who had expressive body language, who smiled, who looked like they wanted to play. I was sometimes wrong, but with most of them it was possible to find an opening for contact and an opportunity to play. I have failed more often with men than with women, perhaps because men generally risk a higher drop in status, which makes them more reluctant to take risks in this situation.

I strive to be loving and grateful for their participation, aware of my power, clear about how the audience should participate, emphasise in every way that it is a game, take on misunderstandings, abrasions and failures and always be prepared to rethink, change course if I feel that the person I have invited feels uncomfortable.

The audience can also be given a kind of collective role where they do not have to act, or be exposed to the gaze of others. It can be in the address, in *Kalasa med Vasa* we treated and addressed the audience as if they were guests at a surprise party for Gustav Vasa.

In Temporarity's performance *Jag var här!* the secondary school class gets to be the secondary school class. The audience is divided into groups in the classroom and we follow different characters around, to the schoolyard, the craft room, the corridor, to a small party in the teacher's room. The actors use their group as allies, antagonists, teacher colleagues or just the others in the corridor. The performance itself is only slightly heightened, as if a highlighter has been drawn over this particular thread, relationship, drama, of all the threads, relationships and dramas that are constantly playing out in this place.

If you want to include the audience in the story you are telling from the stage, both the choices around narrative and dramaturgy need to be clear, as well as the idea of the role of the audience. I see a performance where the audience interaction is done in general, the excitement comes only from the actors stepping out into the theatre, and what they do there is not important, does not move the performance forward. I get to throw tomatoes at one of the actors, the other gets a little crush on one of the audience members, but it seems to be mostly a casual relationship.

The audience becomes tools for the actors, passive, even if we physically participate. I experience it as meaningless, I don't feel invited, rather used. I got the audience role "straight and uncomfortable audience gets to do crazy things that break conventions in the theatre space and it's fun".

But sometimes it is wonderful to be an audience member. When *O Agora que Demora - en stund som dröjer* - is over, I am moved, happy and feel part of the performance and the world, without having moved from my place in the bleachers.

It starts with film clips from around the world where displaced people read parts of the Odyssey. Their everyday life and vulnerable situation is shown in the films and portrayed in the text. "Sometimes when I watch documentaries, I feel like I become a frozen, powerless witness. I should just know this and continue my privileged life with guilt bubbling in my throat. Then it is easy for the work to create distance instead of empathy. But something else happens here, they manage to create an equal space.

Gradually, the actors and musicians placed in the theatre begin to interact with what is happening on the screen, responding with music loops, comments, stories from their own lives on the theme of flight. We in the audience do not become the spectators, escape and migration is a human experience, a story that we all carry, in different ways, differently far back in history. The fact that the Odyssey exists as a frame story reinforces the experience, the same story is told everywhere, in many different languages.

The music intensifies in the room and on the film screen people around the world are celebrating. We in the parlour are invited to dance and people are standing in the rows of

benches, I think they are experiencing the same as me, I want so much to be part of, I want so much to be there.

We meet one of the actors, Yara, both in the film and in the room; she tells her story full of grief and loss. She wants to do some of the text in Swedish but says her Swedish is too poor, can someone help her translate? A steady cultural worker in the front row offers to translate the text in a loud and clear voice. It is so beautiful, the story also lands in the lady in the front row, it becomes her story too.

There is nothing calculated or manipulative, there is no grip on participation, it comes from a need, a sincerity and that sincerity is contagious and touching, it makes me, as an audience, want to meet and participate.

So why even think about unseating the audience? Is there something wrong with some people watching and others performing? Or is the division into stage and auditorium problematic because it reflects a power structure that makes theatre conservative and uninteresting? Whose story is told from the stage and who has power over those decisions?

Are different forms of participation and greater representation of stories needed if theatre is to survive?

Augusto Boal introduced forum theatre and other forms of theatre where the audience can take the position of the actor or create and perform a work of art based on their own history (Boal 1979). He saw theatre, and the process of creating theatre, as a tool for political change. The audience is made a subject and given power in the theatre space, they get access to their creativity, participation and knowledge of a democratic decision-making system.

These experiences can be applied in other contexts, enabling participants to create change in their own lives and in society.

I read about the Living Theatre in Washington DC, which from the sixties and almost forty years later operated in the spirit of Boal. (Haedicke 2003) On the wall inside the theatre there was a poem by Lorca written:

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.

In *Deltagarkultur* the authors also discuss the role of the audience from a political perspective (Haggren, Larsson, Nordwall & Widing 2008). They present a possibility for a more equal theatre, where the water from the well comes back to the people, as in Lorca's poem.

They argue that cultural producers, i.e. those who own the power of suggestion, have an economic interest in selling entertainment, dreams and preoccupation. We are wage labourers and with our wages we buy "fun oblivion" to numb our sense of powerlessness. The fun oblivion is in turn produced by wage labourers who are also powerless.

So in spectator culture there are both political and economic interests. The definition of participation is a levelling of the power imbalance that characterises spectator culture. It is not enough that the audience can choose between different suggestions, as in a computer game, or make suggestions, or be part of a research process, participation is when the audience itself produces the suggestions and can share them with others who do the same. As soon as someone stands outside and becomes a spectator, the participation event turns into a spectator event.

"The participants deliberately produce suggestions in dialogue with each other and thereby create a new existence for themselves and the community" (Haggren et al. 2008, p. 122).

Immersive or interactive theatre often aims to give participants an opportunity for change and transformation, to create a new understanding of their life or to face themselves in a new way. The path goes through the body and senses that are usually not involved in the theatre.

Traditional theatre tries to make us forget our bodies, writes Josephine Machon. (Machon 213) It speaks to our perception, to our visual and auditory sense, but very rarely to kinestics, touch, taste or smell.

As an audience in a theatre, we can become aware of being a spectator but not of our body in the chair, while immersive theatre offers a different emotional and physical presence:

"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, p.62)

Mette Aakjære⁷ in Wunderland, who works with immersive works, emphasises that the participant's individual experience is part of a larger perspective:

"I think it is so important to discover that if you can become more present in your body and mind, it affects how we experience and treat ourselves, other people, the world and nature".

Immersive theatre can also be seen as shaped by neoliberal values. Adam Alston believes that immersive theatre can be seen as part of an experience economy (Alston 2016).

Neoliberal values and economics have made consumers demand not only goods and services but also experiences. Experiences such as immersive performing arts focus on the individual, on introspection, on personal relationships and reflections.

Experiences that include intimacy and closeness are transformed into a commodity, a capital. There is an appreciation that a high degree of immersion is highly valued, thus implying a high level of capital.

Whose story should be told from the stage? Children and youth theatre often uses reference groups and test audiences to make the work as relevant as possible. But being a child is not one story but many. And sometimes a story that not everyone recognises has to be told.

⁷ Mette Aakjære, artistic leader Wunderland, conversation 220615

In *Att delta på djupet*, Nasim Aghili (Aghili 2014) describes the work on the performance *Om vi kunde gå hem till mig*, at Ung Scen Öst, whose theme was insecure home conditions, such as being homeless, in hiding or seeking asylum. The performance had an interactive form, it was played for half a primary school class at a time in the classroom, and was based on play.

They formulated a purpose for the performance, to highlight the experiences of the vulnerable group, not primarily to enlighten those in the majority, but to affirm the group whose story is rarely told.

Under Malin Axelsson's leadership, Ung Scen Öst had interactivity and inclusion as its guiding principle: "...to try to establish new types of communities and bodily experiences of acting together with our audience." (Aghili 2014, p.31)

Using interactivity can also be a way to create inclusion and make room for more stories.

Linn Hilda Lamberg⁸ in *Poste Restante/O* wants to provide material for participants to tell their own story: "I feel that a lot of the classic art canon that we are supposed to use to verbalise our experiences and feelings works very well for stories about white fathers and sons, that there is a lot of mirroring space for certain types of lives and dilemmas."

Today there are many forms where the categories of stage-auditorium, active-passive, producer-consumer are cancelled. Much cultural consumption and production takes place outside institutions, user-generated material blurs the line between doers and viewers, and the role of the audience dissolves completely. Or returns to its original form, a free and crazy party.

⁸ Linn Hilda Lamberg, *Poste Restante/O*, conversation 221102