

Verkstan

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

Vad är det då skådespelarna gör, vilka verktyg använder de för att kommunicera med publiken, så att de förstår vilken deras roll är? Vilken kunskap är det skådespelarna använder? Och vad är det jag kan som skådespelare?

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Bodil Persson, seminarium på Teater Tre, 230404

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

Jag inser hur mycket jag lyssnar, ännu mer nu när jag inte kan se. Jag får spela en bit i taget, lyssna hur det landar och sen nästa. Kommer det ett skratt? Hur landar det? Tystnaden är svårtolkad, det kan tyda på djup koncentration eller på ointresse, att publiken zoomat ut, att man tappat dom.

Jag pratar med Anna Bárbara Bonatto², dansare i Toihaus från Salzburg. Hon är i Stockholm och spelar *Ton in ton*, en dansföreställning med en dansare som undersöker lera och en gitarrist som spelar klassisk gitarr till. För ettåringar. Svårtillgängligt även för min åldersgrupp, tänker jag, men ettåringarna är trolldundna. Anna Bárbara tittar inte på publiken, kontakten mellan henne och musikern och henne och leran är central. Koncentrationen och närvaron i den kontakten är helt magnetisk, oavsett ålder.

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

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

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

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

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

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

Alexandra beskriver att hon använde ett varmt och inkluderande bemötande och var det någon som var rädd att bli indragen i spelet erbjöd hon dem plats längst bak. En stund i föreställningen kunde hon fråga om de inte ville komma närmare, nu när dom kände Margit. Hon beskriver det som ett relationsskapande, hon skapade relationer till alla i publiken. Relationerna såg olika ut, med olika avstånd.

Alexandra tror också att det att hon valde att berätta en väldig personlig historia, att hon riskerade mycket, skapade en stark relation till publiken. “ Ett nyckelord är att osäkra sej. Jag är

² Anna Bárbara Bonatto, samtal 221118

³ Alexandra Zetterberg-Ehn, samtal 230217

aldrig nervös för att göra fel, att det inte ska bli som "åh nej nu blev det inte som det blev igår". Inte att man inte ska vara exakt, men att det finns osäkerhet. Jag är här för min publik och när dom är med mej, är jag lycklig."

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

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

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

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

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

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

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

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

Molly Nyeland och Nina Tind från Wunderland, som båda är dansare, beskriver hur det använder intryck och förnimmelser när de möter och guidar publikdeltagarna. De är

⁴ Linn Hilda Lamberg, samtal 221102.

uppmärksamma på sin egen andning, på om det spänner i tungan. Det kan vara signaler på att de själva eller publiken är spända.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Intoning påminner om arbetsalliansen mellan terapeut och klient i psykoterapi. Terapeutens förmåga att skapa en fungerande arbetsallians är avgörande för att en terapi ska fungera, viktigare än vilken metod eller sorts terapi. Terapeuten försöker "... uppfatta klients emotionella tillstånd, att uttrycka och modulera sina egna emotioner och att skapa samarbetsrelationer. Effektiva terapeuter förmedlar också hopp om att klienten kommer att förbättras, trots eventuella bakslag." (Wampol 2012)

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

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

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

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

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

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