

Kan det vara farligt?

Om ansvar i mötet mellan scenaktör och publik.

LIISA BLAD



Muminmamman: Men Lilla My. Det här är ju bara teater, inte på riktigt. Förstår du?

SVENSKA UTBILDNINGSPROGRAMMET I
SKÅDESPELARKONST

Kan det vara farligt?

Om ansvar i mötet mellan scenaktör och publik.

LIISA BLAD

SAMMANDRAG

Datum: 18.02.2020

FÖRFATTARE Liisa Blad		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Svenska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Kan det vara farligt? - Om ansvar i mötet mellan scenaktör och publik.		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 55 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Pygmachophili (Teak 2017) Äkta känslor (Örebro länsteater/STDH 2019) Konstnärliga delen är gjord i en produktion av Teaterhögskolan <input checked="" type="checkbox"/> Konstnärliga delen är inte gjord i en produktion av Teaterhögskolan (avtal om upphovsrättigheterna har gjorts) <input checked="" type="checkbox"/>			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I samband med en föreställning uttryckte en person i publiken att en scenaktör alltid är ansvarig för scenrummet och antydde att publiken inte kan ställas till svars för sitt agerande om inte hen fått klara anvisningar i vad som förväntas av hen. I arbetet Kan det vara farligt? – Om ansvar i mötet mellan scenaktör och publik. diskuterar och reflekterar jag över hur en skådespelare kan förbereda sig för det oförutsägbara mötet med en okänd publik och ställer frågan om ett kontrakt verkligen instiftas mellan scenaktören och publiken som ger publiken rätt att agera utan konsekvenser. Jag närmar mig denna fråga med forskning i publikmötet inom performanskonst. Under en arbetsprocess inför en performans utgår man ofta från publiken, medan publikkontakten lätt kan glömmas bort då man skapar teaterföreställningar. Jag drar paralleller mellan konventionell teater och performanskonst, och diskuterar om inte samma praxis från forskning jag presenterar i mitt arbete kunde tillämpas på konventionell teater. I mitt arbete belyser jag varför jag tycker det kunde vara skäl att lägga mer fokus i publikkontakten i all scenkonst. För att fördjupa denna frågeställning, innefattar arbetet två fall där en skådespelare blivit kränkt av publiken. Jag analyserar dessa fall, söker orsaker till att fallen skett och fokuserar på de faktorer som skådespelaren eller arbetsgruppen kunde ha påverkat eller förberett sig på.</p> <p>Jag vill med mitt arbete uppmuntra skådespelare att bli mer medvetna om sin integritet, om sin rätt att arbeta i en trygg miljö och rätten att ifrågasätta. Jag vill uppmuntra scenkonstnärer att lägga mer fokus i arbete med publiken och att ta hand om sin publik så att mötet mellan publiken och scenaktören blir tryggare för både de som producerar samt de som konsumerar scenkonst.</p>			
<p>ÄMNESORD</p> <p>Ansvar, publik, scenaktör, skådespelare, integritetsskydd, kränkning, fallstudie, interaktiv föreställning, deltagande</p>			

INNEHÅLL

TACK	9
INLEDNING	10
<i>Disposition</i>	11
<i>Metod</i>	12
<i>Etiska aspekter</i>	13
<i>Begrepp</i>	14

DEN POTENTIELLA FARAN	18
<i>Att ta hand om publiken</i>	21

FALLEN	27
<i>Stella Laine</i>	27
<i>Matteus Blad</i>	29
<i>Faktorer som kan ha orsakat fallen</i>	31

CEREMONI	40
<i>Det kanske inte handlade om dig...</i>	40
<i>Stick du stygga spöke, för du finns inte!</i>	42
<i>Att ta hand om publiken är att ta hand om sig själv</i>	44
<i>Vem bär ansvaret?</i>	48

SLUTORD	50
KÄLLFÖRTECKNING	52
<i>Tryckta källor</i>	52
<i>Elektroniska källor</i>	52
<i>Bildkällor</i>	55

TACK

... Mari Kätkä som visade mig vägen så jag kom till skott.

... Anita Valkeemäki som gav mig ett råd som jag följde enda till slutet.

... Tuomas Laitinen som gav mig inspiration och intresse för ämnet,
källhänvisningar samt en tro att jag hade något intressant att säga.

... Emelie Zilliacus och Josefin Fri som stannade upp för inspirerande samtal
på torget och i matsalen.

... Ole Øwre och Klara Wenner-Tångring som gav mig perspektiv.

... Dick Idman som gav mig min utbildning.

... Anders Carlsson som fick mig att ifrågasätta min utbildning.

... Linnea Stara som hjälpte mig sammanställa allt detta.

... Mamma som alltid lyssnar och diskuterar även om det ibland känns svårt
att begripa mina resonemang.

... Lilla Edith som gav mig en deadline.

... Ellinor som visade mig att världen är så mycket större än det här.

... Matteus för allt och allt där emellan.

INLEDNING

*Det står ju i kontraktet ni som teatergrupp har gjort med mig som publik.
Jag förväntar mig att jag som publik inte kan fucka upp.¹*

Jag har en längre tid fascinerats över något som kan kallas för maskotvåld. Om själva begreppet maskotvåld är ett vedertaget begrepp eller om det är något jag själv hittat på, är jag inte säker på. När jag med diverse olika sökord försöker hitta lägg för mitt begrepp på Google, hittar jag en skämtsamt skriven artikel med video, där en ekorre talar med en vombat om det våld de blir utsatta för som maskotar på nöjesfält och en nyhetsartikel från 2013 om ett fall där en 19-årig tjej iklädd ishockeylaget Ilves maskot blivit skuffad på under en match, vilket nu resulterat till att maskoten får gå med en ordningsvakt.² Trots att utbudet av material på nätet ser snävt ut till en början, märker jag att mitt personliga behov att skriva om just detta ökar. Jag har ju hört om Sälen Harry på Silja Line som fått slag i magen och sparkar mellan benen. Berättelsen om Harry är extra grov då människan inne i dräkten var en gravid kvinna och hennes kompanjon Lilla My fick gå som en beskyddare av det ofödda fostret och desarmera berusade kryssningsåkare. Jag har hört om föräldrar som uppmanar sina barn att sparka Dalton bröderna på anklarna, på temaparken High Chaparral och skjuta på dem med sina pickadoller, så relativt vanligt måste ju detta maskotvåld vara, även om jag har svårigheter att hitta material som lämpar sig för ett examensarbete, som direkt behandlar ämnet. Är det jag som inte vet de rätta sökorden, eller kan det vara att fenomenet är så välkänt att det inte känns relevant att forska i det? Det liksom på sätt och vis hör till att få sparkar i ballarna om man klär sig i helmask?

Masker, uniformer och förvrängningar av människokroppen används som ett medel att distansera sig från det humana, det mänskliga i olika sammanhang. I BDSM för att objektifiera och dominera för sexuell lust, inom räddningsväsendet för att förtydliga en auktoritativ position, i erbjudandet av service för att påvisa sakkunnighet och i teater och scenkonst för att skapa

¹ Fritt citerat uttryck av en person i en publik dragen ur sitt sammanhang för att lämpa sig som ett lockbete för att väcka läsarens intresse för det som komma skall.

² Yle (2016), Tamperelainen (2013).

illusion, för att nämna några exempel. Då strävan är att skapa en distans till det mänskliga, är det inte då också önskvärt att en viss avhumanisering eller depersonifikation sker från publiken mot scenen? Jag tänker att det då kanske också är lättare att slå en maskerad depersonifikation av det mänskliga i människan, än en människa i sig. Kunde man påstå att intagningen av en roll inför en teaterscen är som att klä på sig en mask, som skiljer skådespelarens privata jag från jobbet hen utför på scenen?

Eftersom detta inte är en doktorsavhandling jag skriver, ser jag det som relativt omöjligt att djupdyka i fenomenet, där publiken tar sig rätten att förtingliga, avhumanisera eller objektifiera en maskot samt i förlängningen en rollkaraktär. Det skulle förutsätta ett gediget forskningsarbete i situationer där åskådarna på sätt eller annat våldfört sig på föreställningen. Dessutom är det ju jag som, utan en tillförlitlig källa här, hävdar att detta är ett fenomen. Jag ser det som omöjligt eftersom det krävs resurser i form av tid och kunskap i socialpsykologi, för att förstå publikens motiv till att slå en skådespelare. Jag söker dock några svar genom att resonera kring våldsbeteende allmänt.

Syftet med mitt examensarbete vill jag att skall finna sin nytta för den yrkesgrupp jag representerar, skådespelaren. Därför gör jag en generalisering av detta jag vill kalla ett fenomen och förankrar det i det dagliga (eller vanliga om man vill) mötet med publiken. Vem bär ansvaret för dessa möten och kan jag göra något för att minska på riskerna? Kan yrket jag valt vara farligt för mig? Som mitt begynnande fritt formulerade lösryckta citat skall jag fundera över om det verkligen är så att Ville Viking *skrivit* ett kontrakt med kryssningsåkarna att det är tillåtet att sparka på honom. Har jag skrivit under ett sådant kontrakt och när i så fall gjorde jag det?

Disposition

I arbetet lägger jag fokus på mötet mellan scenaktören eller skådespelaren och den okända publiken hen framför sitt verk för. Jag diskuterar kring ansvarstagande och vad man som scenaktör kan göra för att minska sin sårbarhet inför publiken. I kapitlet *Den potentiella faran* resonerar jag kring vad faran kan vara samt bildar jag en referensram baserad på forskning och teori främst lämpad på performativa föreställningars publikmöte. Jag bygger på med mina egna resonemang samt erfarenheter utifrån denna forskning. Jag resonerar kring vad jag kan göra för min publik, för att själv hålla mig i trygghet utifrån en skådespelares perspektiv. Som källor använder jag mig

bland annat av Erica Fischer-Lichte, Gareth White, Tuomas Laitinen och Mary LaFrance. Professor på Teaterhögskolan, Anders Carlsson uttrycker i en detalj i en intervju till YLE att utvecklingen gått *från en dramatisk teater till en samtida interdisciplinär scenkonst*.³ Med detta i åtanke ser jag det som mer än relevant att inbjuda forskning inom den performativa scenkonsten i mitt arbete, då jag resonerar kring publikmöten där även konventionell teater står i fokus.

Utifrån detta resonerande gör jag en analys på två säregna exempelfall i kapitlet *Fallen*: Stella Laine och Matteus Blad. Dessa fall beskriver två situationer där antingen skådespelaren i fråga eller ensemblen runtom känt att skådespelarna, mina informanter, blivit kränkta i kontakt med publiken. Detta har resulterat till att informanterna tvingats ta ansvar över situationen, över sitt välbefinnande och på två helt olika sätt har de slutligen löst situationen.

Jag avslutar mitt examensarbete med ett kapitel jag kallar *Ceremoni*, där jag försöker knyta ihop säcken och svara på såväl frågan om kontraktet mellan publiken och aktörerna existerar och vad i så fall detta kontrakt möjligen kan innefatta.

Metod

Som metod för inhämtning av material har jag valt ostrukturerade intervjuer, där informanterna fritt fått berätta om sina fall. De två informanterna är Stella Laine och Matteus Blad, båda två frilansande professionella skådespelare.

Materialet samlades in under två tillfällen, Stellas på ett café i Tölö och Matteus hemma vid vårt gemensamma köksbord. Jag gav informanterna förhandsupplysningar om vad mitt arbete berör, varför jag valt att inkludera deras berättelser och därefter fick de berätta fritt om sina erfarenheter. Jag ställde ibland frågor för att leda dem till det jag specifikt skriver om. Materialet blev två 30 minuters inspelningar som jag transkriberat och bearbetat till den i mitt arbete presenterade texten. Såväl inspelningarna som transkriberingarna finns sparade på min personliga dator.

Fallen jag valt att använda mig av i min avhandling är av liknande karaktär i den mån att de beskriver en specifik händelse i mötet mellan en enskild skådespelare och publiken. Fallen skiljer sig ändå starkt åt, eftersom

³ Svenska YLE (2019).

omständigheterna runtom är avsevärt olika. I Stella Laines fall befinner vi oss på stora scenen på Svenska Teatern i Helsingfors, där publiken sitter i en mörklad salong på röda plyschstolar tittande upp mot en förhöjd scen. I Matteus Blads fall befinner vi oss mitt i en småländsk temapark, High Chaparral, där publiken omringar och sluter sig runt ensemblen i en improviserad scenhandling. Dessa två fall representerar det jag anser vara motpolerna i en skådespelares arbetsrum då det kommer till avstånd från publiken, förutbestämt inövad handling, skådespelarens värde sett ur publikens perspektiv samt publikens möjlighet till engagemang.

Etiska aspekter

Stella och Matteus har båda delgett sitt godkännande för att jag använder såväl deras egna namn samt vilken produktion de deltagit i då de beskrivna fallen uppstått. De är införstådda i vilken sorts arbete deras berättelse används, hur jag kommer att använda deras berättelse och dessutom har de fått möjlighet att läsa arbetet före publicering och då haft möjlighet att be om förändringar eller ombeskrivningar. Jag har valt att inte benämna andra kolleger med namn även om Stella och Matteus gjort det, eftersom dessa inte getts en möjlighet att ge sin version av fallet. Jag har därmed strävat till att endast innefatta Stellas och Matteus syn av det som skett.

Eftersom jag har en personlig relation till de båda, Stella är en kollega, vän samt tidigare kurskamrat på Teaterhögskolan och Matteus är såväl en kollega som min make, kan jag omöjligen trots största försök, förhålla mig helt neutral eller objektiv till deras fall. Jag väljer därför att förhålla mig och analysera berättelserna Stella och Matteus valt att delge mig utifrån deras egna ord och undviker att tolka eller läsa mellan raderna så gott det går, men är ändå medveten om att vår personliga relation kan påverka min text och analys. Man kan ifrågasätta, vilket även jag gjort, varför jag inte valt fall av skådespelare jag har en mer avhållsam kontakt med. Jag har valt dessa två specifika fall på grund av fallens särart; vilket det fysiska rummet var då dessa inträffade, skådespelarnas kön och hur situationerna upplöstes.

Jag vill förtydliga att jag inte själv varit med då dessa specifika situationer uppstått. Jag har inte sett föreställningen Stella arbetade just då med eller befunnit mig på High Chaparral under den säsongen Matteus fall inträffade. Jag har inte kontaktat någon annan i arbetsgrupperna, ensemblen eller publiken som varit på plats då dessa situationer inträffat. Berättelserna och

reflektionerna jag senare gör, baserar sig enbart på det Stella och Matteus har valt att berätta för mig.

Begrepp

Nedan följer definition på de begrepp jag använder mig av i min text men också begrepp som tangerar min text. Jag ser dessa begrepp också som nyckelord som skall föra läsaren till den värld jag spatserar i då jag skriver dessa ord.

Kränk – Ordet kränkt är ett ord som fått en otroligt stor laddning i världen idag. Rädslan för att man inte mer får skoja om något utan att någon blir kränkt kan man läsa i kommentarsfält, höra Jukka från Duudsonit häva ur sig och får Sannfinländarna att prata om rätten till yttrandefrihet.⁴ Mia Skäringer blev tillfrågad i en intervju om inte hon är rädd för att folk skall känna sig kränkta av hennes stand-up. Hon svarade något i stil med: *Nej, jag är ju inte och ämnar heller inte att vara en rövhatt, så risken finns inte.*⁵

I Svenska Akademiens Ordlista samt Svenska ordboken definieras ordet kränkt enligt följande:

kränka
förolämpa; våldföra sig på; bryta mot: kränkande behandling
angripa den personliga hedern hos någon, i ord el. handling

Det är den här definitionen jag avser med användandet av ordet kränkt i min text.

Föreställning – Teaterteoretikern Max Herrmann (1865 – 1942) definierar kanske den mest förenklade synen av en föreställning. Detta är även den som presenteras på undervisning av teaterhistoria på Teaterhögskolan. För att en föreställning skall ske enligt Herrmann, krävs det de som gör, de som ser på och dessa två skall befinna sig på samma plats vid samma tid.⁶ Efter sekelskiftet har mycket hänt inom scenkonst och vi har gått mot en tid av

⁴ Iltalehti (2019), Svenska Yle (2) (2019).

⁵ Mia Skäringer blev, om jag inte minns fel, intervjuad i Skavlan då hon uttalade sig så här. Citatet är inte direkt hennes ord, men andemeningen är densamma.

⁶ Fischer-Lichte. Erika (2008).

samtida interdisciplinär scenkonst, där föreställningar kan live-streamas över nätet, där publiken befinner sig i ett rum medan scenen i ett annat eller där delar av föreställningen har spelats in på förhand eller där publiken kan komma och gå som i en galleria. Dessa Herrmanns komponenter behöver alltså inte alls nödvändigtvis alla befinna sig samtidigt i vår nutida scenkonst.

I denna text använder jag ordet föreställning likt Max Herrmanns definition där åtminstone kravet av att föreställningspubliken samt scenaktörerna är fysiskt på samma ställe åtminstone under en viss tid av föreställningens gång. Jag diskuterar det fysiska mötet mellan publik och scenaktör.

Publik – Enligt Herrmanns definition ovan, de som ser på, som observerar. Publikens position definieras av särarten av föreställningen eller konstverket. Under en konventionell teaterföreställning, besitter publiken (oftast) en mer passiv, observerande roll, medan i en interaktiv föreställning kan publiken till exempel vara själva föreställningen eller vara en del av skapandet av den, och på så vis vara mer aktiv. Det som skiljer publiken från scenaktören i alla fall, oberoende av föreställningens karaktär, är den auktoritära position scenaktören besitter. Publiken besitter endast makten över att antingen välja att ta del av konstverket eller avstå.

Konventionell teater – I många artiklar jag läst lägger man konventionell teater i jämförande position med performanskonst eller live arts. Vad som avses i artiklarna och vad jag avser i min text med konventionell teater är den västerländska formen som uppstått så kort tid som 200 år tillbaka, då Wagner släckte salongsbelysningen och ledde publikens fokus till scenaktörerna på scenen. Konventionell teater innefattar koder och normer som är vedertagna i vår västerländska värld, vilket gör det lättare för publiken att te sig på det sätt som den konventionella teaterns normer förväntar sig av dem. Som exempel; sitt på er givna plats, visa respekt för din medpublik genom att titta, applådera i slutet av föreställningen.

Performans och Live arts – Performans och Live arts scenkonst har en mer fri form än det jag ovan kallar konventionell teater. Centret för konstfrämjande beskriver performanskonst på sin nätsida enligt följande. Performanskonst kombinerar olika konstarter såsom bild- och videokonst, litteratur, musik, dans och teater. Verkets längd kan variera från ett par

minuter till flera dagar. Det centrala i scenkonsten är publikkontakten. Verken lyfter fram upplevelsens betydelse och de är plats- och situationsbundna och därmed också försvinnande.⁷

Fjärde väggen - Med uttrycket fjärde väggen avses förhållandet eller gränsen mellan den fiktiva föreställningen och den levande publiken. Scenaktörerna agerar som om publiken inte fanns och publiken får en känsla av att de smygtittar på händelserna som sker framför dem.⁸

Termen sägs ha myntats av filosofen Denis Diderot och blev det rådande teatergreppet under realismen fram till vår tid. Bertolt Brecht använde sig av den fjärde väggen genom att frekvent bryta den för att få publiken att ifrågasätta det den såg och inte falla i *willing suspension of disbelief*, på svenska ungefär: *vilja att skjuta upp vår misstro*. Uttrycket *Willing suspension of disbelief*, myntades av Samuel Taylor Coleridge och syftar på publikens villighet att lämna sitt logiska tänkande bakom för att njuta av fiktionen som sker framför ögonen på dem. Den osynliga överenskommelsen publiken gör med scenaktörerna, att allt de ser, sker på riktigt.⁹

Är det här det man kan kalla teaterns magi?

Immersiv – Ordet immersiv lyser rött i mitt examensarbete och syftar på felstavning. Ordet känns ännu inte igen i Svenska akademiens ordlista eller Svenska ordboken. Termen kommer från engelskan, med betydelsen uppslukad eller indränkt, och har genom virtuell verklighet tagit sig in i performansvärlden. I min uppsats avser jag med immersivitet en scenisk händelse där den faktiska scenbyggnaden och den fjärde väggen är helt eller delvis riven. I en immersiv föreställning kan scenen och gradängen vara samma utrymme och publikens uppmärksamhet skall gå i 360 grader, eller så kan den sceniska händelsen ske mitt bland publiken.

Interaktiv eller deltagande – Vid interaktiv teater avstår publiken sin rätt till passivitet. För att kunna ta del av föreställningen bör publiken även ta, på sätt eller annat, del av den roll publiken blir given. En immersiv interaktiv föreställning karakteriseras av kravet att publiken inte längre kan välja att

⁷ Centret för konstfrämjandes hemsida.

⁸ Art and Popular Culture.

⁹ Översättning hämtad ur: Kindblom, Mikaela (2009), Art and Popular Culture (2), Wikipedia.

avstå handlingen och om hen avstår handlingen, leds det också av ett aktivt beslut. Den immersiva interaktiva föreställningsformen har sina rötter i performanskonsten och är även en etablerad del av socialt anpassad teater med till exempel forumteater.¹⁰ Ett exempel på en interaktiv teaterföreställning är *Blaue Fraus 35 Jag och några skådespelare* från 2017.

¹⁰ White, Gareth (2013).

DEN POTENTIELLA FARAN

Då man bygger upp en föreställning kan man så gott som i detalj planera vad som kommer att ske. Det här gäller allt från förutbestämda noggranna scenerier och koreografier till hur man levererar sina repliker till alla potentiella fysiska faror som kan elimineras eller som scenaktören kan förbereda sig för. Dessa elimineringslösningar kan vara i form av osynliga lister, skyddstejp, förstärkningar i scenografi och rekvisita och noggranna skyddsronder där man förbereds för möjliga stickor i parketten och hur detta löses på bästa sätt. Ja, allt känns som att man kan om man vill linda i bomull, förutom det oförutsägbara mänskliga beteendet och de mänskliga misstagen.

Att möta en okänd publik hör till en av de mest grundläggande arbetsuppgifterna för scenaktören. Man kan förutsäga ett visst beteende då man spelar upp en föreställning för en viss målgrupp, exempelvis en förskoleklass, och oftast (om inte alltid) anpassas föreställningen till just den målgruppen, för att så att säga, träffa rätt. Det att en föreställning spelas upp för en viss målgrupp, betyder trots det inte att publiken i sig är homogen. I publiken i förskoleklassen, där man byggt en provisorisk scen sitter Petter som trots sin unga ålder är teatervan, vet normerna kring salongsbeteendet och har sett åldersanpassade föreställningar sedan han kunnat fixera blicken. Där sitter Maja som aldrig sett en föreställning förut, men som nog vet att det som händer inte är på riktigt. Där sitter Anna vars föräldrar kallar all kultur för strunt, vilket hon ropar ut under flera tillfällen under föreställningens gång. Där sitter en assistent med Kalle i famnen som lägger mer fokus på att titta på detaljerna i skådespelerskans klänning än i själva scenhandlingen. Där sitter Karin som tror allt är på riktigt och hemskt och skrämmande och som väljer att vrålskrika genom hela föreställningen. Alla är 6 år gamla och kommer från samma stadsdel, men varenda en har ett eget förhållande till teater och till tematiken i pjäsen.

Det samma gäller all annan publik. Vi kan, även om vi styr vår marknadsföring gentemot en viss kundgrupp, inte veta vad som försiggår i kroppen hos den enskilda individen i publiken. Enligt Lev Vygotskijs teori om sociokulturellt perspektiv på inlärning, lär sig barnet något nytt ständigt, genom att vara i olika sociala sammanhang. Han menar att ett barn lär sig primärt genom att vara i samverkan med andra, genom att imitera, få

instruktioner samt att samarbeta med andra. Därefter går barnet igenom en internaliseringsprocess där hen inte bara bemästrar det hen lärt sig, utan även approprierar det.¹¹

Jag ser paralleller i denna teori med salongsbeteendet på en teater. Individen i publiken försöker hitta sin plats i det sociala sammanhanget och strävar till att bete sig enligt de normer som detta sammanhang kräver. Därefter internaliserar individen det hen upplevt och gör slutsatser som är lämpliga för just hen. I de flesta fallen vill jag påstå att individen fogar sig till den rådande normen, åtminstone fram till pausen då det är möjligt att ta sig ut. Men i vissa specifika fall väljer individen att reagera oförväntat på en impuls, vilket kan, om det sig illa vill, bli en oförutsägbar fara för scenaktören.

Då jag valt att diskutera fara inom scenkonst kan jag inte kringgå att ta upp Marina Abramovičs verk *Rhythm O* från 1974. Verket visades upp på ett konstgalleri i Neapel och bestod av Abramovič själv där hon stod i ett utrymme tillsammans med ett bord där hon placerat 72 objekt. Bland objekten fanns en fjäder, rakblad, en pistol, rosor och dylika saker. På bordet fanns även instruktioner:

Instructions.

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.

Performance.

I am the object.

During this period I take full responsibility.

Duration: 6 hours (8 pm – 2 am).¹²

Under den första tiden av performansen gjordes försiktiga försök att vidröra och smeka Abramovičs kropp men redan efter tre timmar stod Abramovič avklädd och olika sexuella övergrepp och annat våld utfördes på hennes kropp. Under dessa sex timmar stod Abramovič orörlig och synbart oberörd av vad som gjordes åt henne. Då timmarna passerat började hon röra på sig och gick emot publiken. Detta resulterade i att publiken sprang sin väg ut ur gallerian som om de varit livrädda att möta Abramovič som en medmänniska. Ana Sandoiu, drar paralleller i en filosofiblogg mellan *Rhythm O* och Freuds

¹¹ Explorable.

¹² Instruktioner. Det finns 72 saker på bordet som man kan använda efter sin önskan. Performans. Jag är objektet. Jag tar fullt ansvar under detta tidsspann. Längd: 6 timmar (20.00-02.00).

teori om emotionell ambivalens. Hon menar att föreställningen kunde ses som ett antropologiskt experiment om människans grundläggande gruvliga natur. Med emotionell ambivalens avser Freud att människan är kapabel att simultant känna hat samt kärlek gentemot något. Sandoiu fortsätter med att diskutera Freuds resonemang om tabuns betydelse i primitiva ursprungsbefolkningar. För att en tabu skall behövas och restriktioner med regelverk skall instiftas måste det finnas en önskan att bryta tabun. Annars hade inte tabun existerat. Att det behövs en regel att inte döda en annan människa, indikerar till att det finns en omedveten mänsklig önskan eller begär att döda nära till hands. Sandoiu menar att i Rhythm O gavs publiken möjlighet att agera efter detta begär. Hon menar att Abramovičs frånvarande karaktär och stirriga blick bidrog till att hon upplevdes som överlägsen, vilket Sandoiu drar paralleller till det ambivalenta förhållningssättet ursprungsbefolkning kan ha gentemot sina härskare.¹³

Jag tänker att Rhythm O och parallellen till emotionell ambivalens är en ytterlighet av vad fara kan vara på scenen, men jag anser ändå att den bidrar till förståelsen av den mänskliga naturens möjliga komplexitet och förståelse för publikens möjliga försvagade impuls kontroll.

Att ha en svag impuls kontroll hänvisar ofta till låg omsättning av serotonin, vilket leder till att pannlobens hämmande funktioner blir nedsatta och individen finner det svårt att agera reflekterande med följderna av hans agerande i åtanke. Att bete sig våldsamt kan såväl ha att göra med biologi, enligt vissa teoretiker, som även inlärt beteende. Man menar att ärftlighet också kan vara en bidragande faktor. Med biologi syftar man ofta till höga testosteronhalter, och med inläring närmar vi oss igen Vygotskijs teorier om sociokulturell inläring. Detta är i sig ganska ointressant i relation till mitt arbete, eftersom dessa är faktorer vi scenaktörer inte kan påverka. Om en person reagerar impulsivt på det vi erbjuder hen, kan vi inte stoppa det, men vi kan reflektera över vad vi erbjuder hen. Under nästa underrubrik reflekterar jag över just detta.

¹³ Partially examined life.

Att ta hand om publiken

Under vårterminen 2017 anordnades en masterclass på Teaterhögskolan, RIPA- Relational, immersive and participatory activities in performance med Tuomas Laitinen¹⁴ som ansvarig lärare. Vi studerande ombads hålla inlärningsdagbok, vilken jag inlett med orden:

Som aktör krävs det att förstå att aktören alltid sitter i en högre maktposition i jämförelse med publiken oberoende hur mycket demokrati eller frihet publiken tilldelas. Frihet i publiken är allt som oftast/alltid falsk, eftersom friheten är i relation med de regler och strukturer aktörerna tilldelat "evenemanget" eller "föreställningen/performance".

Under kursens gång diskuterades det hur viktigt det är att ta hand om publiken då man bygger upp en performans med interaktiva eller immersiva inslag. Eero-Tapio Vuori¹⁵ använde sig av uttrycket *reinvented spectatorship*¹⁶ och menade att om publiken inte har en given roll som kommer på köpet av normen av teaterpublikbeteende, exempelvis salongspublik, måste man ge publiken en plattform varifrån hen kan betrakta konstverket. Man måste skapa trösklar för publiken som möjliggör att publiken kan välja om hen vill fortsätta eller stanna upp. Vuoris erfarenhet var att publiken oftast fortsätter, så länge hen känner sig trygg.¹⁷

Då kursen fortlöpte, tänkte jag vi behandlade enbart det performativa, det som sker på konstgallerian eller närmast man kan komma teatern; i foajén. Och på sätt och vis var det ju så. Alla exempel som togs upp, allt kursmaterial samt alla demon vi studerande gjorde bestod av det som åtminstone jag skulle definiera som klassiska Live art performanser. Vad är då skillnaden mellan en performans och en teaterföreställning?

But the distinction between theatre and performance remains meaningful, even if it depends on institutional practice as much as actual performance practice: what happens in a theatre building, is marketed as theatre or created by a theatre company, rather than presented or promoted by a

¹⁴ Doktorstuderande sedan 2017 med ämnet "Unprepared perspectives" där han forskar i publikens funktion i skapandet av konst och baserar sitt jobb ur ett åskådarperspektiv.

¹⁵ Bl.a. lektor i regi på Konstuniversitetet. Specialiserad i ritualistiska teaterupplevelser.

¹⁶ Skulle kunna översättas som "återskapat åskådarskap".

¹⁷ Privata kursanteckningar från Eero-Tapio Vuoris föreläsning 11.1.2017.

gallery and created by an 'artist', is recognised and treated differently, though the performance activity itself might be the same in all other regards.¹⁸

Som citatet påvisar, menar Gareth White att det de facto inte behöver finnas någon performativ skillnad mellan performanskonst eller teater eftersom det är i marknadsföringen som skillnaden sker. Hur publiken tolkar det hen ser, beror på definitionen som beskrivs i pamfletten hen får då hen går in.

Tolkningen kan även styras av de förväntningar publiken har på föreställningen utifrån i vilket utrymme föreställningen visas. Maiju Loukola¹⁹ tar upp under sin föreläsning maktstrukturer och normer som redan finns i ett utrymme innan man går in i det. Man betar sig annorlunda i en kyrka än på ett café eftersom kyrkan för de flesta av oss är en symbol för andlighet, stillhet och lystring till en auktoritet medan ett café symboliserar ofta en brödsbrytelse och socialt evenemang, där man samlas för att prata eller palavera.²⁰

Om man generaliserar detta, representerar konstgallerian performans och teatersalongen konventionell teater. Inne i ett teaterhus kan också olika scener föra med sig olika förväntningar. Stora scenen är vigd till musikalerna, familjepjäser och storsatsningar. På en mindre scen visas kammarspel med kortare spelperioder och den alternativa scenen är till för gästspel, vågade icke-produktiva föreställningar och barnteater. Eller det här är de antaganden jag har av ett teaterhus uppdelning av repertoaren. Då en sådan uppdelning är gjord, är det lättare för teaterkonsumenten att orientera sig rätt och konsumera det man är intresserad av och undvika det som inte intresserar en.

Föreställningar med interaktiva inslag är inte okända för teaterpubliken och jag har vid fler tillfällen hört, då jag satt mig i salongen: *Är det här nu en sån som man måste upp på scenen i?* Vad jag tyder av dessa viskningar är att publiken inte har en garanti på att hen ens får vara ifred då föreställningen äger rum på stora scenen med en traditionell teatersalong. Det har inte getts tillräcklig anvisning om vad som förväntas av hen. Som en parentes kan nämnas Elisabeth Lindfors rapport till Kulturfonden, *Det handlar om PUBLIKEN!*, där hennes informanter gett som en bidragande orsak till att de

¹⁸ White, Gareth (2013) s. 2.

¹⁹ Forskare i Aalto universitet inom Film och scenografi.

²⁰ Loukola, Maiju: Immersive spaces. Föreläsningsslides samt anteckningar från 17.1.2017.

inte går på teater, att de inte känner till vad som förväntas av publiken. Osäkerheten inför vad som sker eller kan ske i teatersalongen eller i pausen gör att biosalongen lockar fler besökare. Något värt att tänka på då man marknadsför föreställningar.²¹

Den växande trenden av interaktiv teater, syns också på Teaterhögskolan i studerandenas egna arbeten på Svenska Utbildningsprogrammet för skådespelarkonst. Detta konstaterar jag efter att ha sett samtliga konstnärliga individuella slutarbeten, soloarbeten, för kandidatexamen samt magisterexamen under åren 2014, 2017, 2018 samt 2019. År 2017 var 3 av 10 konstnärliga arbeten inom kandidatexamen på något sätt i interaktion med publiken. År 2018 var de interaktiva föreställningarna 5 av 9 till antal av konstnärliga arbeten inom magisterexamen. År 2019 var de interaktiva föreställningarna 3 av 8 till antal inom kandidatexamen. År 2014 var samtliga konstnärliga slutarbeten inom kandidatexamen konventionella teaterupplevelser.

Med *på något sätt i interaktion* avser jag i detta fall att den fjärde väggen varit riven genom hela föreställningen eller i något skede av den. I dessa fall var scenaktören i direkt kontakt med publiken genom att antingen be den delta på något sätt i föreställningen eller också bjöd scenaktören publiken på något konkret att förtära. Som exempel bad Oksana Lommi (2019) publiken att skriva ner en framtidsdröm på papperslappar som hon samlade in under föreställningens gång och Ole Øwre (2017) bjöd publiken på pannkakor under sin föreställning.

Men är inte all teater i någon mån interaktiv? Utan publikens deltagande, kvarstår enbart ageranden som sker i andra människors närvaro. Erika Fisher-Lichte beskriver en feedbackloop där publiken interagerar med scenaktörerna genom att reagera på det hen ser vilket i sig påverkar scenaktören och föreställningen. Publiken deltar genom att applådera, hålla andan, se bort, gå ut, med mera. White menar att i denna traditionella feedbackloop, erhåller scenaktören sin rätt att vara auktoritär i förhållande till handlingen på scenen medan publiken vidhåller sin rätt att avstå från handlingen. Scenaktören besitter kunskapen och makten om vad som skall ske näst, och publiken väljer att reagera eller låta bli.²²

²¹ Lindfors, Elisabeth (2018) s. 61-62.

²² White, Gareth (2013), Fischer-Lichte, Erika (2008).

Det som är signifikant för en föreställningsupplevelse, som man kanske inte alltid tänker på som aktör, är att det råder två överlappande och ibland även motstridiga dimensioner samtidigt. En förutbestämd fiktiv på scenen bland aktörerna samt en social dimension i salongen bland publiken. Publiken behöver inte bara förhålla sig till det den ser, utan även till varandra. Den speglar sig i hur de andra beter sig, söker bekräftelse, söker nycklar över hur man skall vara i denna situation. Denna konstellation av två världar upprätthålls och särskiljs i separationen mellan salongen och scenen. Då vi bryter denna separation, bryter den fjärde väggen, kan läsningen av dessa två bli en aning *luddig* och oförutsägbar. Då den sociala dimensionen tar plats i den fiktiva, kan man inte mer avläsa hur man skall bete sig genom att ta modell av de andra i publiken. Vi och dom upphör och man måste finna en ny roll.²³

Då vi utvidgar definitionen av publikens roll, avskriver vi inte frågor kring maktrelationer utan förflyttar dessa frågor till nya områden och gör dem mer synliga.²⁴ Då scenaktörerna ändrar på det traditionella förhållandet mellan salong och scen, krävs en uppoffring av båda parterna. Båda måste offra lite av kontrollen de tror sig ha över sin roll i sammanhanget. Tuomas Laitinen menar att detta skiljer konventionell teater från interaktiv, då man i konventionell teater kan lämna förhållandet mellan salong och scen i skymundan under arbetsprocessen, medan man i interaktiv måste ta ställning till detta förhållande genom medvetna beslut.²⁵

Mary LaFrance diskuterar om det luddiga mötet mellan aktör och publik är anlag nog till att väcka åtal. I hennes artikel, ”The Disappearing Fourth Wall: Law, Ethics, and Experiential Theatre”, inleder hon med problematiken som uppstår i mötet i interaktiv teater. Gränsen mellan scenaktör och publik kan vara otydlig, gränsen mellan fakta och fiktion kan suddas ut och publiken kan också bli osäker på när föreställningen börjar eller har börjat. Hennes slutsats är att det faktum att vi ger ett evenemang titeln teater, inte ger oss immunitet inför lagen, då det kommer till ansvar över publikens möjliga fysiska eller psykiska illamående som uppkommit i resultat av föreställningen. Hon menar att i den interaktiva teatern borde ett sorts kontrakt mellan teatern och publiken instiftas, där samtycke är utdiskuterat och etablerat. Hon menar att

²³ White, Gareth (2013).

²⁴ Laitinen, Tuomas (2018) s. 152.

²⁵ Ibid.

publiken är mer benägen att dela med sig, eller tänja på sina gränser eftersom hen definierar motiven till handlingen som estetiska framom etiska. Hon nämner *viljan att skjuta upp vår misstro* samt benägenheten att låta sig bli förd som orsaker till att publiken kan agera på ett sätt som hen kanske ångrar i efterhand. Eftersom teatrar sällan om aldrig gör någon slags detaljerad kartläggning över sin publik, kan man omöjligen veta om det finns någon i publiken som besitter ett trauma eller annan slags risk som leder till att hen kan bete sig oberäkneligt. Detta kan vara en riskfaktor för såväl personen själv, den resterande publiken och scenaktörerna. I vissa fall har publiken upplevt teaterupplevelsen som mer terapeutisk än teatral och LaFrance ifrågasätter om scenaktörerna har den kunskap som krävs för att ta hand om de fall där publiken blir omskakad. Hon går så långt i sin artikel att hon begrundar om inte teatersällskapen borde skapa ett system, där de

- systematiskt går igenom riskfaktorer,
- skapar varningar för publiken. På samma sätt som man varnar för teaterrök och strobo-belysning, skulle man varna för att aktörerna kommer att exempelvis fysiskt beröra publiken,
- stiftar åldersrekommendationer,
- för föreställningen genom en etisk granskning,
- anställer säkerhetsvakter
- anordnar debriefing efter föreställningen och
- för en dialog om riskerna är värda att ta, då man beaktar värdet av den konstnärliga upplevelsen.²⁶

Här ifrågasätter jag om man med all denna säkerhet går miste om något av vad konsten går ut på. Kan vi fortfarande skapa spänning om konsten gått genom ett byråkratiskt regelverk och kan vi vara nyskapande om vi inte får ta risker?

Men hon har trots allt en poäng och jag undrar om inte dessa frågor är värda att reflekteras över i all scenkonst och i all kontakt med publik. Jag ifrågasätter den distinkta skiljedragningen mellan interaktiv och konventionell teater Tuomas Laitinen lägger fram, och undrar om vi inte borde vara vaksamma över hur vi definierar publikkontakten i all scenkonst. Eftersom vi öppnat teaterhusen för fler så kallade luddiga publikkontakter, kan de föreställningar med mindre ludd också komma i blickfånget och frågan hur publikkontakten skall avläsas kan uppstå. Det här påstår alltså jag. Jag

²⁶ LaFrance, Mary (2013).

tror att det är viktigt att scenaktören med säkerhet vet vad hen vill med publiken och om hen inte vet, bör hen vara medveten om att hen inte vet. Att lämna publikkontakten luddig, är nervkittlande och möjligtvis provocerande för publiken. För att spetsa till det kan man påstå att man då måste som scenaktör vara medveten om att man spelar på udden av fara, där publiken kan sparka en på ballarna om publiken inte tydligt förstår hur kontakten skall avläsas.

FALLEN

Stella Laine

Hösten 2017 satte Svenska Teatern upp föreställningen *Landet*, en storsatsning med koppling till jubileumsåret Finland100. Föreställningen ingick också i projektet Konsttestarna²⁷ och den här specifika händelsen skedde under en sådan Konsttestarna-föreställning med ca 600 åttondeklassister i publiken. Föreställningen var uppbyggd av olika för ändamålet insamlade historier, som Christoffer Mellgren arrangerat ihop till ett drömspel med influenser av Strindbergs *Ett Drömspel*. Det hela regisserades av Maria Lundström.

I produktionen spelade Stella Laine en flicka, Breeta, som inom en scen växte från ett barn till en tonåring. Stella beskriver själv sin karaktär som lite underlig, men charmig. Lite som en *Amelie från Montmartre* -aktig filur.²⁸ Hon hade få repliker och största delen av Stellas scentid stod hon och tittade ut mot publiken. Vid tre tillfällen gick Stella genom salongen upp till scenen. En gång i grupp med andra skådespelare och två gånger ensam. De sceniska situationerna då hon gick ensam genom salongen var att hon sårat gick i sina tankar och att hon gick på gatan lyssnande på musik. Rutten hon gick genom publiken var alltid densamma. I ingen av dessa gånger var det sceniskt meningen att ha någon som helst publikkontakt, men eftersom publiken gärna tog kontakt med Stella och hon fysiskt ibland tvingades ta kontakt med publiken, då hon exempelvis klev över utsträckta ben, kändes det naturligt att bejaka publiken och bekräfta att hon ser dem. Inte alltid, men ibland. Detta gjorde hon genom att som exempel ge dem en High Five.

Situationen som uppstod under en av dessa Konsttestarna-föreställningar var då Stella tredje gången gick förbi samma grupp pojkar och äntligen bejakade deras närvaro med en High Five. De hade redan enträget de två andra gångerna hon gått förbi dem försökt på ett ganska påträngande sätt ta kontakt, så när de fick den, började de busvissla åt Stella. Stella klev upp på

²⁷ ” Under tre år ger Suomen Kulttuurirahasto, Svenska kulturfonden och Förbundet för barnkulturcenter i Finland alla Finlands åttondeklassare, ungefär 180 000 ungdomar, möjlighet att tillsammans med en lärare uppleva och utvärdera två utvalda konstevenemang: till exempel opera, teater eller en konstutställning.” Konsttestarnas hemsida.

²⁸ Fransk-tysk film från 2001 av Jean-Pierre Jeunet. ”Den handlar om en blyg, ung servitris, spelad av Audrey Tautou, som en dag bestämmer sig för att förbättra livet för personerna i sin omgivning, samtidigt som hon kämpar med sin egen isolering.” Wikipedia(2).

scenen och ställde sig längst fram vid scenkanten för nästa scen där hon tittade ut mot publiken samtidigt som tre av hennes manliga kolleger, vilka spelade rollerna som hennes osynliga vänner, beskrev hurudan Breeta är. Stella kände att situationen var otroligt obehaglig, men tänkte att den nog snart skulle vara över, *The show must go on*. Men istället för att busvisslandet skulle ha trappats ned, eskalerade det och spred sig till andra delar av salongen.

Eftersom Breeta inte hade några repliker under den här scenen, kände Stella att hon inte kunde, som hon själv beskriver det, nita någon med en replik för att visa att hon hör vad hen gör och att hon inte gillar det. Att titta menande på publiken eller på något annat sätt signalera att hon ogillade situationen skulle ha brutit karaktär. Hon kände att Breeta blev objektifierad av sina osynliga vänner samtidigt som publiken objektifierade Stella. Situationen kändes mer och mer ohållbar och outhärdlig och då sa Stella: *Nää nu, Stopp!* Det blev knäpptyst i hela rummet, hon andades några gånger och så sa hon:

Jag är en människa och inget objekt.

Då Stella bröt situationen vid scenkanten, bröt en av hennes kolleger situationen inne på scenen och kom fram till Stella. Stella menar att han försökte hjälpa till i situationen genom att be den som börjat visslingen komma fram på scenen och säga vad han ville med att vissla. Stella avfärdade det och styrde situationen så, att den inte handlade om någon person utan om situationen i sig. Hon sa att hon nog finns där om personen i fråga vill tala med henne och därifrån gjorde hon en åsnebrygga till att de på scenen är människor som såväl hör och ser publiken på samma sätt som publiken hör och ser dem. Att det publiken ser, inte är en film.

Efter det här bestämde sig ensemblen att fortsätta varifrån de slutat och det enda som återstod före pausen var en sång som Stella framförde ensam på scenen. Hon framförde den med lite extra vibrato då adrenalinet fortfarande pumpade i venerna, men det gjorde inget, säger Stella. Under pausen var hennes kolleger väldigt stöttande och positiva. Alla hon pratat med efteråt, har bekräftat att de tyckte att det var rätt gjort och modigt av henne. Inget egentligt möte uppstod var situationen skulle ha diskuterats, utan det uppstod naturliga möten kollegerna emellan på logen i positiv ton och ännu två år efter att det skett, återskapas situationen med en kollega som var på

scenen. Han upprepar Stellas replik som kom då som från ryggmärgen på en feminist: *Jag är en människa och inget objekt.*

Matteus Blad

Under sommarsäsongen 2016 arbetade Matteus Blad på temaparken High Chaparral, belägen i Smålands skogar i närheten av Värnamo. High Chaparral är en västerninspirerad temapark med stuntshower på tidstypiska westerngator med cowboys och banditer, en järnväg med ånglok, en å med hjulångare, en ö med nativamerikaner, en mexikansk stad, nybyggarinspirerade timmerhus och så vidare.²⁹ High Chaparral har befunnit sig fem år i top2 i en tävlingsomröstning om Nordens Bästa temapark anordnad av Barnsemester.se.³⁰ Matteus beskriver parken som en sorts fristad för barn och vuxna att få bete sig lite busigt och göra som man vill. Parken är fylld med årligen återkommande Medborgare som i full tidsenlig klädsel går i parken med sina vapen replikor i revolverhölster på bältet och cowboyhattar på huvudet.³¹ Föräldrarna köper pickadoller till sina barn och tillsammans med stämningen i parken, leder det till att barnen uppmuntras att skjuta på banditer och råna banker och kiosker med mera.

Matteus arbetsuppgift var att spela den yngsta av bröderna Dalton, Joe Dalton, en karaktär ur den belgiske serietidningen Lucky Luke, skapad av Morris. Karakteristiskt för Joe är hans passionerade upptagenhet av att få råna och planera rån samt hans explosionsartade hat gentemot Lucky Luke, som saboterar hans planer genom att helt enkelt vara *lucky*, tursam. Matteus förklarar karaktären som en seriefigur driven av att råna men som är dömd att misslyckas, dels på grund av hans bröders klantighet och dels på grund av Lucky Lukes tur. Joe gestaltades av Matteus med stor överdrivenhet, stora gester och mimik som uttrycker Joes inre känsloliv.

Matteus var en del av en ensemble med de fyra bröderna Dalton, Mamma Dalton samt Lucky Luke. Tillsammans spelade de dagligen två föreställningar på scen, en improvisation med line dance, en improvisation med sång, en sångföreställning och några öppna improvisationer med syfte *att finnas till i temaparken* och engagera parkbesökarna.

²⁹ Egna observationer samt Wikipedia(3).

³⁰ High Chaparral (2019).

³¹ High Chaparral Citizens hemsida.

En varm sommardag satt ensemblen i logen och planerade sin öppna improvisation, varpå de bestämde sig att improvisationen skulle ta plats vid temaparkens pool, så samtliga skådespelare kunde ta sig ett svalkande dopp. Matteus avskyr att bada och känner sig obekvämt under vatten, så ensemblen tog det i beaktande och bestämde att Joe skulle stå vid sidan om och skratta åt sin familj, gasta och hålla på som Joe brukade göra. Matteus minns inte syftet med badningen, men möjligtvis handlade det om ett straffbad, påtvungen tvagning eller något liknande. Ganska snart kom en besökare (som Matteus inte kände från innan) fram till Matteus och sa något i stil med: *Hör du, du Joe. Skall inte du i poolen?* och så lyfte han upp Joe och kastade honom i poolen med de andra i familjen. Matteus tog in det som skett i improvisationen och fortsatte i karaktär. Han kravlade upp från poolen och skrek: *Vad håller du på med?* och fortsatte gasta som Joe. Då tog Mamma Dalton initiativ och bestämde att familjen skulle gå tillbaka varifrån de kommit och alla i ensemblen kravlade upp och så gick de i samlad trupp till logen. Då de kom till logen gick de igenom och diskuterade vad som hade skett under improvisationen.³² De andra i ensemblen hade upplevt situationen som lite jävlig och kränkande gentemot Matteus. De ville diskutera vad de kunde göra i fortsättningen om något liknande hände igen. Matteus upplevde inte det hela som ett så stort problem. Han såg det som att han blev våt, det var obehagligt och så fick han fortsätta improvisationen utifrån de omständigheterna. Men med tanke på att det kunde ha funnits otaliga orsaker till att Matteus stannade ur vattnet som besökarna omöjligen kunde veta, han kunde ha haft sår på benet eller okunskap i simning, var det skäl att diskutera hur man kunde bryta föreställningen och vikten i att säga ifrån till besökarna. Ensemblen kom på ett lösenord, *Astrid Lindgrens Värld*, som gav signal till de andra att improvisationen måste brytas. Det här var första gången ensemblen diskuterade dessa frågor på allvar. Innan kändes något sådant här väldigt otänkbart och därför kändes det inte viktigt med överenskommelser kring att bryta improvisationerna.

³² Det här var en del av deras dagsrutin, att diskutera vad som hänt.

Faktorer som kan ha orsakat fallen

Under intervjutillfällena låter jag Stella och Matteus själv reflektera över varför situationerna de varit med om uppstått. Jag utgår från deras reflektioner och bygger på med mina egna samt de reflektioner jag presenterar i kapitlet *Den potentiella faran*. Trots att man lätt kan se tydliga skillnader mellan föreställningarna, kommer jag att fokusera på de likheter som dessa situationer har.

Jag vill börja med att klargöra att ingen oberoende av position som varken publik eller scenaktör på något sätt har en rätt att bete sig illa gentemot en annan. Eller för att hänvisa till andemeningen i Mia Skärings svar som refererades till tidigare: vara en rövhatt. I dessa två specifika fall har publiken tagit sig rätten att våldföra sig på Matteus och Stella och det är aldrig acceptabelt. Jag vill klargöra detta eftersom jag kommer i min analys att reflektera över de saker som kunde varit bidragande för att övergreppen skett, utifrån scenaktörens perspektiv. Jag vill inte att min text skuldbelägger Stella eller Matteus. Det är ingalunda scenaktörens fel att en person betar sig oberäkneligt, utan jag vill lyfta fram de saker som scenaktören kan vara vaksam över för att minska risken att liknande övergrepp sker.

Såväl Stella som Matteus beskriver deras privata fysiska egenskaper som en orsak till att deras fall skett. Jag känner ett dilemma i att diskutera skådespelarnas fysik som något man kan eller skall påverka, men jag känner trots det en vikt i att nämna dem eftersom mina båda informanter gjort det. Matteus nämner sin storlek men tar tillbaka och säger att den nog inte är den viktigaste.

Och sen är jag ju alltså lätt att ta också. Alltså om man är lång och stor som han var. Jag är ju 1 och 70 han var jaa, nåå, 1 och 85. Jag tror inte att, ja, hade jag varit längre så hade det inte heller hänt. Det tror jag inte. Utan då hade det behövts flera som hade kommit och lyft upp då. Så det är ju också förstås en faktor även om den kanske inte är den viktigaste. Ja.

Stella beskriver hennes utseende som en gemensam nämnare mellan publiken och henne.

Jag med mitt väldigt babyface utseende, så jag tror att dom uppfattade mig som helt enkelt i deras ålder.

Hon tänker också att skådespelare på scen lätt kan uppfattas som attraktiva och åtråvärda, vilket kan ha lett till att publiken upplevde att Stella är en jämnårig man gärna hade förslagsvis dejtat. Dessutom nämner hon sin kostym, som framhävde hennes bak.

Att skriva ner dessa ord känns lika dammigt som att fråga ett våldtäktsoffer vilka kläder hen hade på sig under våldtäkten, men det är ändå och återkommande en fråga som måste diskuteras. Jag anser att en skådespelare inte skall behöva ha förståelse för att hen blir våldförd på, eftersom hen ser ut som hen gör. Jag tror denna diskussion är en diskussion om representation inom scenkonsten. Jag tänker att vi lever i en brytningspunkt inom scenkonsten såväl globalt som, om även eftersläntrande, i lilla Svenskfinland. Om man vill spetsa till det, kan man säga att, skådespelarna traditionellt tillhört en rätt så homogen elit, där vita CIS-personer representerat hela världens befolkning. Därifrån har vi långsamt gått genom en representations-scenkonst, där synen att en transperson enbart kan spela en transperson, en överviktig person enbart en klantig komisk karaktär. Så småningom i framtiden kommer det att finnas plats för alla skådespelare oberoende av kroppsform, etnicitet, sexualitet och kön med mera att kunna ta del av alla roller. Eller det här är vad jag hoppas på. Diskussionen fortsätter (förhoppningsvis) någon annanstans.

Impuls

Matteus beskriver som den kanske mest påtagliga orsaken till att han blev kastad in i poolen, *en enskild besökares impulsiva beteende grundat i stundens idioti*. I Stellas fall är det detsamma. En person i publiken har valt att bete sig på ett sätt som vanligen inte ses som acceptabelt beteende då man ser på en scen utifrån en mörklagd salong. Mary LaFrance beskriver detta som en brist på samt ett behov av en kartläggning på publiken i ändamålet att förbereda sig för möjliga impulsiva personer i publiken som kan leda till faromoment för scenaktörerna. På High Chaparral är denna kartläggning helt omöjlig eftersom temaparken besöks dagligen av flera tusen besökare.³³ Och även om man fört statistik på besökarna, kan det kännas påträngande gentemot besökarna och möjligen dåligt för affärsverksamheten att samla in

³³ En bra tisdag 2017 besökte 5000 personer parken. Värnamo Nyheter (2017).

information om besökarnas potentiella våldsamma förflutna. Dessutom kan de besökande gå in och ut ur parken vilket kan leda till att vissa besökare kan vara påverkade av alkohol eller andra substanser, även om parken dragit in alkoholförsäljningen inne i parken. Samma problem finner vi i vanliga teaterhus då inträdet till salongen enbart kräver en biljett, men just den här specifika föreställningen av *Landet* var annorlunda. Publiken bestod av åttondeklassister som tillsammans med sina lärare besökte teatern inom projektet Konsttestarna. Åttondeklassister är ingalunda en homogen grupp och jag tror att vi mindervärderar åldersgruppen om vi skyller på tonåren som den enda indikatorn till att bete sig illa, även om det troligtvis varit en stor bidragande faktor.

Forskare Tarja Pääjoki har i sin forskning kommit fram till att åldersgruppen är en krävande publik, men en publik värd att satsa på. Pääjoki forskar i Konsttestarna-projektet och har funnit brister som hon påvisar i sin forskning. Projektet har nått sitt mål, eftersom målet är att föra åttondeklassister inför konstupplevelser, men hon beskriver att själva förändret i sig inte innebär att åttondeklassisterna får en upplevelse, utan det krävs konstfostran också. Här har skolorna såväl som konstproducenterna misslyckats eftersom rollerna i projektet har blivit otydliga och konstproducenterna inte alltid kunnat nå de behov som skolorna haft då de skapat sitt förarbetsmaterial, samt har förarbetsmaterialet inte alltid använts av skolorna. Skolorna har uppfattat i många fall sin roll som kund framom samarbetspartner.³⁴

Jag tänker att bristen av konstfostran bland såväl lärarna som eleverna kan möjligtvis vara en bidragande orsak till att övergreppet skedde. Även det faktum att skolorna (läs lärarna) uppfattat sin roll som konsumenter, kan ha varit en orsak till att de inte ingrep i busvisslandet. I reflektion med Stella tar hon upp det att lärarna möjligtvis inte visste vem som bär ansvaret för rummet och Stella känner sig besviken på att de inte sa ifrån.

Mångfasetterat förhållningssätt till publiken

Stella beskriver att det fanns olika sätt att förhålla sig till publiken i *Landet*. Föreställningen började med att ensemblen satt på ett podium och betraktade publiken och mimikerade vissa personer i salongen. Därefter var föreställningen en vanlig föreställning med en fjärde vägg, där Stella såg ut i

³⁴ Uniarts (2019).

publiken, men inte in i publiken utan letande efter andar. Dessutom fanns dessa situationer då Stella befann sig i salongen *omsluten av en fjärde vägg*. Stella beskriver att hon genom dessa handlingar egentligen påbörjat en kontakt som lätt kunde, om man så ville, tolkas som en invit till fortsatt interaktion och deltagande i föreställningen. Detta säkerligen inte om man är en van teaterpublik som känner till normerna i uppförandet i salongen. Stella upplevde att det fanns klara regler för hur man skulle bemöta publiken i varje given situation, men ser också sambandet med att om någon i publiken blivit provocerad i början av att fjärde väggen var riven, kanske tog med sig det vidare in i föreställningen.

Matteus beskriver att ensemblens främsta uppgift var, sett ur arbetsgivarens perspektiv, att vara närvarande och synas i parken genom hela arbetsdagen. Därför är det värt att kolla på publikkontakten utifrån en hel arbetsdag framom bara improvisationssituationen vid poolen. Under dagen hann publiken få en familjär känsla med ensemblen där de vågade ta kontakt och vara nära karaktärerna. Det är även vanligt att besökare stannar flera dagar i parken och detta kan leda till att de känner att de etablerat ett kompisband med karaktärerna. Dagen bestod av såväl föreställning med gradäng, improvisationer där syftet är att engagera publiken att ta del av improvisationen, föreställning mitt på gatan bland publiken samt ledande och utlärnning av dans. Dessa introducerades med enkla anvisningar i karaktär: *Sätt er! Kom med, nu skall vi alla råna banken! Flytta på er! Kom hit och ställ er på led nu börjar dansen!* Problemet med denna specifika improvisation vid poolen var att den var stillastående och inga anvisningar gavs, eftersom improvisationen saknade ett syfte förutom att ensemblen skulle få svalka sig. Publiken saknade en uppgift.

Då publiken saknar en tydlig roll talar Eero-Tapio Vuori om att man bör *reinvent spectatorship* och ge publiken en plattform varifrån hen kan avläsa konstverket. I Stellas fall började föreställningen med en riven fjärde vägg och gick vidare in i en konventionell salong-scen-föreställning med några fysiska publikmöten i salongen. Denna tvetydighet i publikkontakten är inget ovanligt i sig och något en van teaterpublik kan till och med tolka som norm, men som jag tidigare skrev, var publiken möjligtvis inte teatervan. I Matteus fall etablerades ingen roll, de bara förväntades titta på då ensemblen simmar.

Det fysiska rummet

Här skiljer sig de två fallen mest. Det fysiska rummet med alla förväntningar som ställs av såväl publik som av scenaktörerna/producenterna, är märkbart olika. *Landet* visades på Stora scenen, där den sociala dimensionen i publiken var frånskild den fiktiva på scenen. Dessa skildes åt av en osynlig vägg.

Förväntningen för hur man som publik skall bete sig i en mörklad salong, är vanligtvis här i Finland, att sitta tyst och observera. Interaktionen följer den traditionella feedbackloopen, där publiken interagerar genom att reagera på det hen ser genom skratt med mera. Att gå igenom salongen, bryter inte fjärde väggen i sig, men bejakandet av social interaktion utanför pjäsen, gör det. Vad som hände i Stellas fall, var att då hon gick igenom salongen, tvingades hon ta ställning till publiken och bejaka deras närvaro. Detta genom att som exempel kliva över utsträckta ben. Publiken bad om mer konkret interaktion och hon måste ta ställning till om hon skulle bejaka det också, eller låtsas som att publiken inte fanns där. Då Stella gav pojkarna en High five, klev hon in i den sociala dimensionen för en stund, för att snabbt återgå till den fiktiva. Det föranledde att den sociala dimensionen började sippra in i den fiktiva och störa föreställningens gång. Busvisslandet eskalerade eftersom publiken som ständigt söker bekräftelse på hur den skall bete sig, fann en ny roll i sammanhanget. Busvisslarna omdefinierade sin roll från passiv åskådare till aktiv deltagare. Då ingen vuxen i salongen tog ansvar för att bryta situationen, behövde Stella bryta den fiktiva dimensionen, ta ett aktivt ställningstagande inom den sociala dimensionen, för att sedan kunna återgå till föreställningens gång. På sätt och vis kan man förklara det genom att Stella tvingades bryta den fjärde väggen helt genom att påvisa feedbackloopens betydelse för scenaktörerna, för att sedan återetablera den fjärde väggen, vilket krävdes för att föreställningen skulle kunna fortlöpa som inövat.

Publikens möjliga förhandsförväntningar till de olika föreställningarna på High Chaparral var helt olika de förväntningar publiken hade till *Landet* på Svenska teatern. Publiken köpte inte biljett för att se dem och skådespelarna gavs inget erkännande inför publiken över deras prestation. Dalton-bröderna var Dalton-bröder och bröt de karaktär eller visade skådespelarna sig i parken privat, riskerade de att få en varning av arbetsgivaren. Improvisationen med det beskrivna fallet var bara en liten del av det paket som marknadsfördes och såldes till konsumenten. Hela temaparken, som Matteus själv beskriver det, är en stor lekpark, en frizon där både vuxna och barn får busa och leva sig in i en

fantasi om Vilda Västern. På ett sätt kunde man se Dalton-bröderna som lekledare under de stunder de inte körde föreställning med gradäng. Hela deras uppgift gick ut på att underhålla och engagera kunderna/publiken till lek. Matteus beskriver som en orsak att hans fall hände det, att det var fysiskt möjligt. Det fysiska utrymmet innehöll en pool, fyra av fem skådespelare befann sig i vattnet redan och den femte stod på kanten och garvade utan större syfte än att just garva. Det krävdes inte en större ansträngning av publiken än att följa sin impuls och gå fram till Matteus och kasta honom i poolen. Inga fjärde väggar existerade och ingen scen behövde heller bestigas, för de var ju alla på samma scen redan.

Viljan att skjuta upp vår misstro och låta sig föras

Målet med all konst inklusive scenkonst torde vara att få publiken eller åskådaren på sätt eller annan gripen eller berörd av konsten. Att publiken låter sig föras av scenkonsten är väl ett tecken på att man lyckats. För mig fungerar skådespelaren Gary Oldman som ett ypperligt exempel på detta. Han var ett rätt okänt namn för mig, fram till att jag såg hans filmografi. Då förstod jag hur många av hans filmer jag sett, men vilka jag inte visste att han medverkat i. Jag tänker att många Hollywood stjärnor upprepar sig själv oberoende av vilken karaktär de spelar. Som exempel kan vi ta Jim Carreys komediroller från 90-talet. Oberoende av handling spelar Jim Carrey samma karaktär och publiken älskar filmen för att den är just så Jim Carrey. Missförstå mig inte. Jim Carrey är en skicklig skådespelare, men dessa 90-tals komedier, *Dumb&dumber*, *Liar Liar*, *Ace Ventura*, *The Mask* för att nämna några, liknar lite väl mycket varandra enligt mitt tycke. Gary Oldman igen spelar hans roller (exempelvis *Sid Vicious*, *Dracula*, *Sirius Black*, *Jim Gordon*) med sådan variation och skicklighet att jag inte känner igen honom eller hans spelstil eller ens dialekt. För mig är han en skådespelare som är så bra, att jag inte ens reflekterar över att han är en skådespelare. Han står inte som ett hinder för att jag låter mig föras av fiktionen. Jag påminns inte om vad annat han medverkat i innan den filmen jag just då ser på.

Så då publiken har hängett sig till High Chaparrals värld så pass, att de känner att det är ok att kasta en främmande människa i en pool, kan man tänka sig att ensemblen verkligen har lyckats med att skapa ett eget universum full av lek. Besökaren kastade i Joe Dalton, inte Matteus.

På Svenska teatern lät sig publiken däremot föras av den sociala dimensionens gruppsytryck. *Joukossa tyhmyys tiivistyy*.³⁵

Rollens egenskaper

Vissa roller är lättare att närma sig som publik av olika orsaker. Stella nämner att Breeta är närmast till ålder de åttondeklassisterna i publiken och dessutom var hon föreställningens *Object of desire*³⁶. Om rollen objektifieras på scenen kan det vara lättare att avläsa rollen som att hen skall objektifieras, även av publiken. Publiken lever sig in i det den blir matad av genom koderna och symbolerna i föreställningen vilket kan beskrivas med uttrycket *viljan att skjuta upp vår misstro*. Publiken väljer att bli uppslukad av fiktionen, vilket också gäller med rollkaraktären Joe Dalton. I föreställningen som visades under dagen, lyftes Joe Dalton i luften av två andra i ensemblen, så att han sprattlade med benen och skrek bannor på Lucky Luke. Matteus säger också att Joe som karaktär lätt kunde ses som ett objekt som studsade omkring i ilska och menar att kanske besökaren misstog sig och i stunden glömde skådespelaren bakom karaktären.

Att bryta en föreställning eller inte

Jag frågar Stella och Matteus varför de löste situationerna som de gjort och hur de reflekterar över detta nu några år efter fallen.

Då busvisslandet satte igång, upplevde Stella först att situationen kändes otroligt obehaglig. Hon kände sig objektifierad och påtittad på ett sätt som hon inte skulle ha accepterat i sitt privatliv, men samtidigt kände hon att *the show must go on*, att inget är viktigare än att hon håller sig i situationen på scenen. Men om hon inte reagerade eller sade något, kom salongen med över 600 åttondeklassister att gå hem och tro att man får göra så här mot någon annan. Och om hon lät sig bli behandlad så här i den här situationen, måste hon också bita ihop i framtiden. Hon kände faran av att dessa fjortonåringar kanske rent av kände att de gjort något häftigt, att de satte Stella på plats.

Om hon nu sade ifrån, skulle publiken gå hem med ett bra exempel på att man kan och skall säga ifrån om man känner sig påhoppad och trakasserad. Och de trakasserande åttondeklassisterna skulle få ett exempel på att

³⁵ Ett finskt uttryck med vilket man avser situationer då man agerar i grupp på ett sätt som man inte hade agerat om man var ensam.

³⁶ Objekt för åtrå.

människor kan reagera med att säga ifrån och på det viset bli avskräckta och kanske förstå att trakassering inte känns bra för den som blir trakasserad. Stella tror att åttondeklassister definitivt är benägna att tänka i dessa banor och att detta kan vara en ålder där en vändpunkt kan ske. Så Stella bestämde sig då att hon skulle avbryta.

Men sen tänkte hon, att om hon avbröt sin situation med tonåringarna, skulle hon också bryta sina kollegers scen och deras jobb. Det är ju de som för en dialog på scenen som hon skulle bryta. Hon kände att några i ensemblen tillhörde, som hon beskrev det, det gamla gardet som värdesätter teaterns magi högt och hon blev osäker på om de skulle uppleva att det var fel av henne att bryta. Det enda publiken ju trots allt gjorde, var att vissla lite. Men till slut kändes situationen så outhärlig att hon knappt kunde stå, så då måste hon bryta.

Även om situationen fortlöpte snabbt, och tidsmässigt varade den inte länge, hann Stella reflektera allt det här. *The show must go on* kommer från sanningen av att publikens upplevelse skall vara den viktigaste. Det kan jag ju också anse, men till vilket pris skall vi tjäna? Stella kände också ett pedagogiskt ansvar för åttondeklassisterna. Hon ville ge dem ett exempel hur man bemöter andra jämlikt, eller åtminstone att om man inte blir bemött rätt, att man har en rätt att säga ifrån. Jag undrar om publikens ålder kan ha föranlett att Stella kände så här? Kanske man hade haft andra motiveringar till att avbryta om publiken var åldersmässigt heterogen.

Stella oroade sig också över hur kollegerna skulle reagera. Hon visste inte om de var en enad front, vilket ledde till att hon tvekade inför avbrottet. Hon visste inte heller om hon hade tillräckliga skäl till att avbryta, eller om de andra ansåg att hon hade det. Hon väntade så länge tills hon inte visste mer om hen fysiskt kunde fortsätta för att sedan avbryta.

Nu två år senare tänker hon att det är viktigt för henne att hon bröt föreställningen och inte förslagsvis en äldre manlig kollega. Hon var statusmässigt lägst i kast på scenen; kvinna, yngst, enda frilansaren och dessutom var det hon som blev trakasserad.

Matteus menar att han inte såg någon anledning till att tillrättavisa besökaren eller på annat sätt bryta improvisationen. Joe är en karaktär som är van vid hinder och så fortsätter han som om inget hänt. Det är det hans person bygger på. Matteus ser det som att man i en improvisation ständigt

strävar till att fortsätta improvisationen och då hör det till att man ibland även väljer bort naturliga reaktioner på impulser.

Om den naturliga reaktionen hade varit att klå upp den här norrmannen, det vet jag ju inte, men säg att det skulle vara så, skulle jag ju ändå inte göra det. Eller säga till eller säga ifrån. Till varje pris så väljer man ju att fortsätta improvisationen då utan att förnärma den här norrmannen.

Den största konsekvensen av besökarens handlande var att Matteus blev blöt mot sin vilja. Matteus kan simma, han hade ingen fysisk orsak att inte vara i vattnet förutom hans egen vilja. Matteus tycker ändå att hans kolleger, genom att avrunda improvisationen och efteråt be om en debriefing med lösningsinriktade diskussioner om hur de skall i framtiden göra om något liknande inträffar, agerade bättre än han. Trots det tror han att han inte agerat annorlunda idag. Men han anser ändå att det är självklart att man måste arbeta på ett sätt att ensemblen upplever att det finns utrymme för att avbryta om det skulle finnas behov för det.

CEREMONI

Nedan följer en mix av resultatredovisning, avslutningsceremoni, knyta-ihop-säcken, släppa ut grisen och mina personliga funderingar.

Det kanske inte handlade om dig...

... han kanske hade hemorrojder som störde och gjorde det svårt att sitta,

utbrast min terapeut efter att han lyssnat en god stund på mig då jag förklarade att en kille jag satt på karaokebar med, mitt i allt hade sagt att han måste gå och jag kände ett starkt behov att förstå vad det var för fel på mig då han inte ville sitta med mig.

Som fallen visar, måste inte en föreställning vara interaktiv till sin genre för att en toxisk interaktion skall ske mellan publik och aktör. Den behöver inte egentligen ha några som helst interaktiva inslag, för att man som skådespelare kan känna sig kränkt av sin publik. Enligt principen i Fischer-Lichtes feedbackloop, påverkar publikens agerande i salongen scenaktörerna som i sig har sin inverkan på det som sker på scenen, som igen får publiken att reagera. Då Stella bröt föreställningen, påpekade hon till publiken att de som står på scenen är människor som såväl hör och ser publiken på samma sätt som publiken hör och ser dem. Hon påvisade sin skörhet inför publiken och menade att hon blir påverkad av det som sker i salongen på ett sätt som gör att hennes jobb i detta fall blev omöjligt att utföra. För vi skådespelare blir ju lätt påverkade. Det känns lika självklart för mig som även den vetskapen att jag inte vill eller bör visa det för publiken. Om någon i publiken stiger upp och går ut, är det ofta det första som reflekteras över i logen. *Varför gick hen? Såg ni andra?* Men reflektionen sker alltid först på logen. Ibland kan en skådespelare *göra ett nummer* av uttåget, och ta in det som sker i salongen upp på scenen. Ett micro-bryt. En menande blick till resterande publiken och *en vi väntar på att hen är klar* för att sedan återgå till handlingen. Men oftast leker vi att vi inte ser det.

Jag själv ser det som ett maktspel. I den stunden då en i publiken stiger upp, gör den ett starkt ställningstagande, som i värsta fall den resterande publiken kan ta efter. Att då peka ut personen från scenen, kan vara skräckinjagande för resten av publiken som därefter snällt följer med

föreställningen åtminstone till pausen. Att inte bli gillad är ju ett misslyckande. Till och med i den sämsta av föreställningar, där skådespelaren själv vet att manuset är skit och regissören flummat och hela konstnärliga teamet grälat och pengarna tagit slut, känns det uselt då publiken inte gillar det den ser.

En produktion kan beskrivas på liknande sätt som Hemingway med ett isberg beskriver sin skrivprocess.³⁷ Det publiken ser är en åttondel av hela produktionen. Den teatervana publiken ser skådespelaren, scenografin, ljus, hör ljudet, känner igen om manuset eller regin är bra, men grälen eller de låga arvoden skådespelarna får, ser knappt ingen. För att inte tala om allt annat administrativt eller de konstnärliga beslut man tagit, mängden pjäsanalys eller skådespelarens arbete med rollen.



För den mer ovana publiken, syns bara skådespelaren. Sen skriver kritikern i sin recension hur *regissören lyckats skapa en sammansvetsad ensemble där skådespelarna agerar på ett trovärdigt sätt*. Och det här behöver inte alls vara fel, men ofta gör vi ju jobbet tillsammans (kan man hoppas). Man kan se föreställningsperioden också som ett isberg, eftersom ofta är det en pytteliten del av arbetsteamet som kvarstår på teatern, ibland bara skådespelarna och teknikern. Alla andra har redan påbörjat sina nya projekt. Och då står man där som skådespelare och försöker låtsas vara oberörd då man ensam tar skiten.

För tillfället är en kulturdebatt igång i Svenskfinland, med igångsättning av Mathilda von Weissenberg där hon efterlyser offentlig debatt om teatern.³⁸ I en kommentarstråd på Facebook angående ämnet, läser jag om en önskan att få reagera mer som publik:

Ibland har jag också fantiserat om att man på en teaterföreställning som publik har tillgång till såväl ruttna tomater som blomsterkvastar. Får man bua under en usel pjäs? Får man gråta? Skratta? Ropa? Eller skall man artigt applådera även efter den mest usla föreställning? (Och förstås

³⁷ Wikipedia (4).

³⁸ HBL 2019.

skådisarna kan väl inte hållas ansvariga för ett uselt manus eller tafflig regi).

Som skribenten reflekterar, kan inte skådespelarna hållas ansvariga för ett uselt manus eller tafflig regi, men hade publiken haft tillgång till tomater och blomsterbuketter, är det ju skådespelarna som tar emot dem, även om tomaterna var riktade till manuset eller regin.

Så hur kan man då förhålla sig till detta? Att inte ta det personligt då det är dig publiken ser på då de somnar i salongen. Jag vet inte svaret. Kanske man inte kan. Jag brukar återkalla hemorrojddiskussionen jag hade med min terapeut i dessa situationer. Kanske publiken hade hemorrojder eller springmask? O andra sidan kan man kanske också se det som att jag avskriver mig ansvaret för mitt misslyckande och lägger det på publiken, men jag vill påstå att då jag gör det, är 80% av mig övertygad om att det är mitt fel att publiken inte gillade mig, och 20% skyller jag på springmasken. Det handlar för mig om överlevnad och om att upprätthålla min syn av min excellens för att inte låta mig sjunka i misär. Om jag har utfört mitt jobb väl och gör det jag blir ombedd att göra, finns det ingen orsak till att ta dissandet personligt. Om omständigheterna dessutom jobbar emot mig är det min plikt att inte falla offer för dem.

Stick du stygga spöke, för du finns inte!

Då Alfons Åberg säger den här ramsan som hans pappa lärt honom, försvinner alla monster, spöken och hemsgheter han tänker på, i Gunilla Bergströms bok *Vem spökar, Alfons Åberg!*³⁹ Jag tänker att det fungerar så med alla spöken, hemsgheter och trubbel man bär på. Säger man dem högt, försvinner de, eller också blir de åtminstone lättare att hantera då hela rummet delar dem med en.

Jag har märkt att det hjälper att förbereda sig för eventuella scenarier som kan kännas obehagliga. Mary LaFrance pratar om riskbedömningar och varningsskyltar för publiken, men jag tänker att det kunde räcka att arbetsgruppen och framförallt ensemblen på scenen gör sig medveten om möjliga utvägar eller stöttepelare att luta sig mot om det finns en risk att situationen urartar sig på ett sätt eller annat. Stella beskrev att hon inte var

³⁹ Bergström, Gunilla (1983).

säker på hur de andra i ensemblen skulle förhålla sig till att hon bryter föreställningen. Detta fick henne att tveka. Varför kunde inte diskussion om integritetsskydd vara en del av skyddsronnen som ändå utförs på alla teatrar strax innan premiär?

En del teatrar har en integritetspolicy som alla får i handen under kollationeringen där det står svart på vitt att trakasserier inte godkänns, eller att vi alla tillsammans skapar en trygg och bra arbetsmiljö, men det är inte riktigt detta jag talar om nu. Detta dokument är viktigt i sig, men står mest som ett skydd man kan referera till om någon känner sig kränkt eller annars illa behandlad.

Jag föreslår att då man diskuterar de minsta lilla fysiska riskerna, såsom stickor i fötterna från scengolvet till de grövsta banaliteterna, såsom att en lampa faller i huvudet på skådespelarna, även borde diskutera vilka faktorer som gör det möjligt att bryta en föreställning och hur det i så fall går till. Det diskuteras redan hur en föreställning bryts och hur publiken evakueras vid brand, eller hur man hanterar ett sjukdomsfall i publiken. Jag har tagit för vana att vara den som tar integriteten på tal. *Får jag bryta om jag känner att jag inte kan fortsätta och hur gör jag det?* Målet är ju ändå alltid att inte bryta. Men om ensemblen diskuterat att man får bryta, lagt upp spelregler som alla godkänt hur man gör det, kan det kännas lättare att fortsätta utan att bryta.⁴⁰

Spelreglerna kan till exempel vara beroende på föreställningens art, att alla har rätt att när som helst säga *Stopp!* Eller man kan bestämma ett tecken som signaleras till teknikern som sedan byter föreställningen alltid på samma sätt. Här kan också diskuteras vem som har rätt att avbryta. Har jag rätt att avbryta om jag tycker att min kollega blir dåligt behandlad av någon i publiken? Som i Matteus fall då han inte kände ett behov att bryta, medan de andra i ensemblen tyckte det fanns mer än skäl till det. Eller finns det situationer som kräver att jag bryter? Situationer där jag har en skyldighet att bryta. Jag tänker att en sådan situation kunde vara om jag anser att någon i ensemblen våldför sig på publiken på ett sätt som inte är överenskommet. Och leder ett avbrott alltid till att föreställningen tar slut? Stella nämnde att hon inte kunde i karaktär *nita någon med en replik eller med en blick*. Min kollega Ole berättade att han varit så rädd i Lisebergs spökhuis att han skrikit rakt i ansiktet på en skådespelare. Skådespelaren bröt och sa: *Det där gör du inte*

⁴⁰ Min erfarenhet är att det alltid känns lättare.

om, och fortsatte sedan skrämman övrig publik. Kanske det också kunde vara uttalat hur man bryter situationen på ett sätt som undviker att publiken känner sig kränkt. När vi skapade en installationsföreställning med min medstudering Salla Loper 2017, diskuterade vi noggrant hur vi skulle avbryta en situation om publiken urartade sig. Till saken hör att föreställningen visades upp på en bar med alkoholserving. I det fallet bestämde vi att vi avbryter hela föreställningen och strävar till att få det att se ut som om föreställningen på ett naturligt sätt tagit slut. Att det gick som det skulle. I vårt fall var det möjligt eftersom föreställningen inte hade en dramatisk båge, utan vilade i ett statiskt tillstånd.

Matteus beskrev ett avbrott i hans fall som ett tillrättavisande av besökaren, vilket Matteus inte såg någon anledning till att göra. För kan detta inte betraktas som att bestraffa publiken för att de inte agerar som vi önskar att de skall agera. Och vad är det egentligen vi vill ha av publiken?

Att ta hand om publiken är att ta hand om sig själv

Eller tar vi inte hand om publiken, kan vi inte garantera att de uppför sig som vi vill. Den garantin kanske vi inte förvisso annars heller har, men sannolikheten är större att vi får ett önskat resultat om publiken vet vad som förväntas av dem.

Under senhösten 2019 skrevs en insändare av två åttondeklassister som sett föreställningen Kalevala på Åbo svenska teater med sin klass. Detta var likt föreställningen *Landet* på Svenska teatern en Konsttestarna-föreställning. Åttondeklassisterna var upprörda eftersom några i publiken betett sig på ett opassande och ohyfsat sätt, kastat chips, spelat på sina telefoner och applåderat på opassande ställen. De kallade beteendet respektlöst såväl för den resterande publiken som för skådespelarna. Publikarbetare på ÅST, Ida Ridberg svarar i en artikel att det inte är helt ovanligt att det blir stökigt på dessa Konsttestarna-föreställningar och liknande skolbesök. Hon menar att då skolbesöken inte är frivilliga utan en del av grundutbildningen, kan det hända att det i publiken finns de som inte överhuvudtaget är intresserade av att vara där. Hon betonar vikten i publikarbete och konstfostran som ett

viktigt samarbete mellan skolan och teatern. Alla borde bete sig på respektfullt vis i teatersalongen.⁴¹

Teaterchef på ÅST, Jukka Aaltonen kommenterade diskussionen i Åbo underrättelser samt Hufvudstadsbladet, men istället för att fokusera på de stökiga ungdomarna, lyfter han fram det utvecklingsarbete vi teaterarbetare borde göra för ungdomarna och lägger tyngden i det fina i att kunna erbjuda teater till alla ungdomar, trots deras socioekonomiska bakgrund. Som exempel tar han upp hur man är mer specifik i Sverige än Finland, då det kommer till ålderskategorisering av föreställningarna. Han menar att vi borde bli bättre på att anpassa vårt utbud och att det finns ett gap mellan barnföreställningar och vuxenföreställningar som de större teatrarna borde mer framgångsrikt försöka fylla. Nu visas teater anpassat för ungdomar/tonåringar främst av fria grupper, såsom Nya scenkompaniet i Österbotten, som specialiserat sig på sin publik.⁴²

Men räcker det då att göra åldersmässigt anpassade föreställningar? De flesta som spelat en föreställning för skolungdomar kan säkert instämna med att ett gediget publikarbete gagnar såväl scenaktörerna och föreställningen som självklart även publiken. I Konsttestarna-projektet läggs en stor vikt på konstfostran hos konstproducenterna samt de ansvariga lärarna. På Konsttestarnas hemsida kan man läsa följande:

Genom förarbete och efterarbete fördjupas och förstärks konstupplevelsen.

Dessa metoder klargör teman och bakgrund för konstbesöket och ger möjlighet att behandla frågor som väckts under besöket. Besöksmålen färdigställer för- och efterarbetsmaterial (publikarbetsmaterial) som publiceras några veckor före besöket i webbtjänsten Konsttestarna och syns i vyn för klassens ansvarslärare. En del konstinstitutioner postar också material till skolorna. Skolans lärare kommer sinsemellan överens om vem som ska bekanta sig med materialet för för- och efterarbete med eleverna.⁴³

Materialet skall vara anpassat för åldersgruppen. En publikarbetare tillägger i en tråd på Facebook att materialet som väljs, beror helt på konstproducenten och kan därmed vara mycket varierande i art.

⁴¹ HBL (2) (2019), Yle (2) (2019).

⁴² Åbo Underrättelser (2019) HBL (3) (2019).

⁴³ Konsttestarnas hemsida.

Jag vill inte snöa in mig för djupt i publikarbete gentemot åldersgruppen, eftersom det inte hör till mitt ämne av expertis samt då arbetets art är individuellt beroende på vilken teater vi befinner oss på, som också av vilka resurser publikarbetaren blivit given. Jag vill ändå lyfta fram en del av det arbete som gjordes för publiken under min praktik på Dalateatern i Falun hösten 2016. Dalateatern är känd för sitt publikarbete och då pjäsen *Det du inte såg*, berörde sexuellt utnyttjande av barn och ungdomar och dessutom spelades för skolelever i ålder 10–15, var publikarbetet en självklarhet genom hela processen. En annan självklarhet var att hela ensemblen tog del av arbetet, i såväl planering, research som utförandet. Tanken var att varenda vuxen såväl på scenen som bakom, kunde möta den unge, om hen ville anförtra sig den vuxne.

Jag deltog som publik på Unga teaterns föreställning *Hamlet sade det vackrare* 2.2.2017, med öppen diskussion efteråt om hur föreställningen kommit till. Föreställningen är en ungdomspjäs baserad på ungas egna erfarenheter av barn- och ungdomshem. I diskussionen togs publikarbetet runt pjäsen upp och jag valde att som motvikt kortfattat presentera publikarbetet jag varit med om i Falun. Någon ifrågasatte då skådespelarens yrkesmässiga kompetens inom det sociala området för att handskas med ett möte med ett potentiellt övergreppsoffer.

En skådespelare besitter inte behörigheten av en kurator och tar ett helt för stort ansvar om hen skall stöda den unga.

Till det svarade jag, att det räcker att veta telefonnumret till den behöriga kuratorn och hjälpa den unge att ringa. Men likväl som det räcker, *krävs* den insats som gör att vi skådespelare vet telefonnumret och även vilka andra instanser det finns att vända sig till. Vi bör känna till problematiken i den pjäs vi spelar och ha empati nog att hjälpa. I Falun i samband med föreställningen *Det du inte såg*, anordnades möten med ett mångprofessionellt team innefattande bland andra polis, BUP, Brottsadvokater, psykologer där hela ensemblen närvarade. Vi blev informerade om de första stegen efter att en anmälan av ett sexuellt övergrepp gjorts.

I själva planeringen av föreställningen, tog vi i beaktande att detta är en *ofrivillig publik* som deltar med sin skolklass i egenskap av undervisning. De har inte köpt en biljett, och många skulle säkert hellre ha undervisning i

matematik, än se på en teaterföreställning. Vi arbetade med referensgrupper som fick ge feedback i hur vi bättre kunde bemöta publiken. Bekräfta publiken, var ett motto vi använde oss av genom hela föreställningen.

Vi vet att de kanske inte vill vara här, och då skall vi göra det mycket klart för dem, hur mycket vi uppskattar att de har kommit.

Föreställningen var en timme lång varpå hela ensemblen deltog i ett efterarbete där vi använde oss av metoder tagna bland annat från Playback Theatre och Forumteater för att de unga skulle få beskriva de olika känslor som uppstod hos karaktärerna i pjäsen och se dem gestaltade framför sig. Publiken tilldelades verktyg för hur man kan anförtro sig till en annan och verktyg för att skydda sin integritet. För att skydda oss skådespelare från möjliga kränkningar, gick all kommunikation om vad som skulle gestaltas och hur, genom publikarbetaren som ledde situationen.

Detta är bara en bråkdel av det arbete som gjordes, den bråkdel som skådespelarna var med om. Publikarbetaren sammanställde ett material som användes i skolklasserna och anordnade workshops för lärarna där hon ledde de övningar som lärarna sedan skulle leda i sina klasser.

Resultatet av arbetet kan ses genom elever som valde att anförtro sig oss, varpå vi hjälpte dem vidare, samt att vi fick höra att anmälningar om sexualbrott mot barn och ungdomar inom området ökade under den tid vi spelade föreställningen.⁴⁴

För att summera varför jag berättar om publikarbetet i Falun här, vill jag gå tillbaka till att dessa åtgärder vi gjorde; göra en gedigen research för att förstå problematiken, bekräfta publiken, delta i efterarbetet och möta publiken som experter i sina liv, resulterade till att även om ämnet var svårt, även om målgruppen var svår, även om det var svårt att möta publiken som sig själv var mötet aldrig farligt eller kränkande. Vi kände aldrig ett behov av att avbryta föreställningen och de unga mötte oss, och alla andra med respekt. Tvärtom fick vi en läxa i ödmjukhet, då vi insåg att vår förståelse gentemot ämnet var bristande i jämförelse med publikens.

Publikarbetaren: Finns det ännu något ni vill att skall ske i scenen?

Lärare: Mamma skall ge Patrik en stor kram.

⁴⁴ Märk väl att anmälningarna ökade, inte brotten.

Elev 14 år: Fast, om han har blivit trakasserad av en vuxen så kanske han inte vill bli kramad. Så mamman måste fråga först om hon får krama honom.⁴⁵

Vem bär ansvaret?

Då något inte går rätt till är det skönt att tillförlita sig på tanken att någon annan bär skulden än jag själv. Hemma skyller min dotter på mig när hon släpper sig och hon har inte ännu ens fyllt 2 år. På arbetsplatsen skyller man på medkolleger för dålig stämning, regissören för konstnärliga brister i produktionen, facket för dåliga arbetsavtal, medkolleger som skriver under dåliga arbetsavtal så dessa får fortsätta existera, Kulturfonden för brist på pengar, *strukturella problem* för att vi alla badar i skit. Och då jag påbörjade mina studier skyllde vi allt på Johan Storgård. Det vore ju skönt att kunna sätta skulden på Johan för att Matteus kastades i poolen i Småland, men samtidigt fejt att lägga allt ansvar på en före detta teaterchef. Och det är väl där vi borde börja. Sluta leta efter den skyldiga och bära delansvar för den insats vi kan bära. I sista hand spelar det ingen roll vems fel det är att Matteus kastades i poolen då han redan är blöt.

Det kanske är väl klyschigt och en aning romantiskt att säga att vi alla bär ansvar för vårt eget arbete och beteende, men likväl anser jag att finns det ett stort *uns sanning* i det. Jag tänker att det då är viktigt att som skådespelare göra sitt, för att känna sig säkra. Regissören kan tycka att det är hur kul som helst att en skådespelare går igenom salongen naken med sylt på sina bröstvårtor, men regissören är inte den som vare sig möter de suktande blickarna eller kletiga fingrarna. Och i vissa fall kan regissören inte ens förstå att detta kan vara ett problem, det är ju ett konstnärligt val. Vad jag menar är att det är min skyldighet som skådespelare, gentemot mig själv, att se till att jag inte gör något som är obekvämt för mig eller för min publik på ett sätt som kan leda mig till ett faromoment jag inte är färdig att bemöta. Jag anser att jag har en skyldighet att ifrågasätta föreställningens publikkontakt, så att jag med publik känner mig i säkerhet. Så att jag är försäkrad om att jag vet vad jag gör. Och om regissören inte kan svara på mitt ifrågasättande, lönar det sig att bestämma sig själv för hur det skall vara. Med all säkerhet kommer en

⁴⁵ Dialogen tagen ur efterarbetet då resultatet av en forumteaterövning resulterat till att offret berättat för sin mamma att han blivit utsatt för sexuellt trakasserier.

regissör att åtminstone be mig ändra på mina beslut av konstnärliga skäl, tills jag finner något jag kan spela tryggt i.

Om man då väljer att göra en föreställning där man lämnat avseendet med publikkontakten oklar, lönar det sig att senast då diskutera vilka utvägar det finns om det skulle behövas en utväg. Jag uppmanar alla skådespelare att under skyddsronen före premiär be om en diskussion om hur man når en utväg. Det är skådespelaren som står där och tar emot tomaterna, då kan det även vara skådespelaren som tillkännager arbetsgruppen denna problematik. I Matteus fall diskuterades detta direkt efter att fallet skett.

Trots allt är det i sista hand den som anställer mig som har ett ansvar för att se till att mitt arbete är tryggt och som torkar av tomatsaften efter att tomaten är slängd. I Stellas fall funderar jag varför inget möte eller diskussion hölls från anställarens sida, då hon avbrutit föreställningen. Hon säger själv att hon skapat sig en bild av att hur hon bröt föreställningen och att hon bröt den var det rätta, men att hon på sätt och vis kanske kunde ha saknat att teatern plockade upp henne. Hon konstaterar att det räckte för henne personligen att lämna fallet som det blev, men att det möjligtvis borde finnas en mall för hur man stöder skådespelaren och resten av ensemblen i liknande fall. Hon säger också att om det hänt igen, hade hon bett om en samling och diskussion. Eftersom jag inte diskuterat fallet med teaterns representanter lämnar jag detta här, och konstaterar att det vore viktigt att den som anställer en, ger det stöd den anställde behöver. Att bli kränkt på sin arbetsplats och att avbryta en föreställning är påfrestande och bör uppmärksammas. Vi skall inte behöva tolerera mer än vi kan och säga att vi gör det i konstens namn.

SLUTORD

Då jag slutligen frågar mig själv om mina ballar är i säkerhet då jag arbetar med scenkonst, kommer jag till det motstridiga svaret: Jo och nej. Om vi bortser från det faktum att jag inte har några ballar, är det klart att i majoriteten av fallen då jag gör min scenentré, är jag i säkerhet. Det krävs att många faktorer skall vara missunnsamma för att någon skall vilja slå mig då jag arbetar, men som jag ovan skrivit, händer det.

En person som är våldsbenägen och impulsiv behöver inte heller handla logiskt. Som exempel kan nämnas hatbrott där två män oprovocerat misshandlar en heterosexuell man och skriker *Böggjävvel* mellan slagen. Eller orden *Åk hem till varifrån du kommit* riktat till en person född och uppvuxen i Finland. Med denna ologiska logik, kan man bara konstatera att ingen någonsin går säker. Syftet med mitt arbete var att belysa detta och att visa att man kan på olika sätt förbereda sig för att minimera risken.

För att återgå till citatet i början av min text

*Det står ju i kontraktet ni som teatergrupp har gjort med mig som publik.
Jag förväntar mig att jag som publik inte kan fucka upp.*

kommer jag till slutsatsen att ja, vill man tolka att det finns ett *kontrakt* mellan teatergruppen och publiken som ger publiken möjlighet att agera fritt utan konsekvenser eftersom det inte finns varningsskyltar och anvisningar, är det inte du som *fuckat* upp, utan jag. Men tillåt mig då att hänvisa till det *kontrakt* som bygger på normer om medmänskligt beteende och empati, där ingen oberoende av ställning har rätt att trakassera eller på annat sätt kränka en annan människa. Genom att du valt att bryta detta kontrakt konstaterar jag att den som *fuckat* upp, det är nog du.

Min svärmor sa en gång *This is the truth of the truth* väldigt bestämt för att sedan bryta upp i ett gapskratt. För vad är det? Sanningen? Sanningens sanning? Jag bär på en massa sanningar som jag ser att ständigt motbevisar sig. Behovet att organisera, lägga i fack, definiera för att sedan omstrukturera och omdefiniera. Då jag började skriva den här uppsatsen trodde jag att jag skulle skriva om objektifiering. Om att bli objektifierad på scenen av publiken

och av sina medkolleger. Då kom #metoo och allt jag planerat kändes irrelevant och redan utsagt. Jag gick in för att ifrågasätta varför vi klamrar oss fast i illusionen i rädsla om att avslöja teaterns magi. Varför fortsätter vi spela, då vi blivit sparkade på? Men det kändes ohållbart, eller också glömde jag bort det i svängarna. Därefter såg jag mig själv som en mecenat eller profet som skall komma med de sanningar som uppstått ur de sanningar jag ifrågasatt. En handbok i hur skådespelaren kan ta hand om sig själv och skapa en trygg miljö runt sig. Sist och slutligen blev detta en uppgörelse för mig där jag skrev ner de saker jag behöver, för att känna att jag gjort slut med Teaterhögskolan. Efter en hel del editerande och *kill your darlings* är detta den text jag valt att presentera för er och med vilken Teaterhögskolan gör slut med mig.

THAT IS THE TRUTH OF THE TRUTH!

KÄLLFÖRTECKNING

Tryckta källor

Bergström, Gunilla (1983). *Vem spökar, Alfons Åberg?* Rabén & Sjögren.
ISBN 91-29-54857-8

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Översättn. Saskya Iris Jain. Routledge. ISBN-13: 978-0415458566

LaFrance, Mary (2013). "The Disappearing Fourth Wall: Law, Ethics and Experiential Theatre". Las Vegas: William S. Boyd School of Law

Laitinen, Tuomas (2018). "Katsojalähtöiset dramaturgiat". Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (toim.). 2018. *Dramaturgiakirja – kaikki järjestyy aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-353-006-5

Lindfors, Elisabeth (2018). *Det handlar om PUBLIKEN!* Svenska Kulturfonden. ISBN 978-952-7263-04-4

White, Gareth (2013). *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. Palgrave Macmillan UK. ISBN (Ebok) 978-1-137-01074-2

Elektroniska källor

Art and popular Culture. Fourth Wall. Hämtat 06.09.2019
http://www.artandpopularculture.com/Fourth_wall

Art and popular Culture (2). Verfremdungseffekt. Hämtat 06.09.2019
<http://www.artandpopularculture.com/Verfremdungseffekt>

Centret för konstfrämjandes hemsida. Hämtat 4.12.2019.
<https://www.taike.fi/fi/web/performanssi-ja-esitystaide/performanssi-ja-esitystaide?inheritRedirect=true>

Explorable. Sarah Mae Sincero: Social Development Theory. Hämtat 18.12.2019. <https://explorable.com/social-development-theory>

HBL (2019). Matilda von Weissenberg: "Var är den offentliga debatten om teatern?" Hämtat 4.11.2019
<https://www.hbl.fi/artikel/var-ar-den-offentliga-debatten-om-teatern/>

HBL (2) (2019). Olga Åberg, Sara Snickars: Grisiga elever förstörde teaterupplevelse. Hämtat 5.11.2019
<https://www.hbl.fi/artikel/grisiga-elever-forstorde-teaterupplevelse/>

HBL (3) (2019). Jukka Aaltonen: Konsttestarprojektet måste fortsätta. Hämtat 11.11.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/konsttestarprojektet-maste-fortsatta/>

High Chaparral (2019). Sveriges bästa temapark. Hämtat 3.9.2019
<https://www.highchaparral.se/sveriges-basta-temapark/>

High Chaparral Citizens hemsida. Hämtat 3.9.2019
<http://www.hcmedborgare.se/>

Iltalehti (2019). Duudsonit-Jukka kommentoi eilistä Huuma-lähetystä Twitterissä: "Mitä voi sanoa, kun kaikki on väärin jonkun mielestä?" Hämtat 7.10.2019 <https://www.iltalehti.fi/viihdeuutiset/a/52f2dae5-bf80-463c-b662-off9d6ff2b67>

Kindblom Mikaela (2009). Älskade bedrägerier - eller när Stockholm inte alls är Stockholm. Hämtat 6.9.2019
https://stockholmskallan.stockholm.se/ContentFiles/SSM/Texter/Text_0001/SSMB_0027213_01.pdf

Konsttestarnas hemsida. Hämtat 16.8.2019 <https://konsttestarna.fi/info>

Partially examined life (2016). Ana Sandoiu: Rhythm o, Marina Abramović, and Freudian Ambivalence. Hämtat 18.12.2019.

<https://partiallyexaminedlife.com/2016/10/04/rhythm-o-marina-abramovic-and-freudian-ambivalence/>

Svenska Yle (2019). Hur borde teaterns plats i det offentliga samtalet lyftas? Tre profiler svarar. Hämtat 18.12.2019.

<https://svenska.yle.fi/artikel/2019/11/13/hur-borde-teaterns-plats-i-det-offentliga-samtalet-lyftas-tre-profiler-svarar>

Svenska Yle (2) (2019). Jussi Halla-aho vill förnya lagarna om yttrandefrihet: "Att kritisera invandring, islam, sexuella minoriteter och EU har blivit lika oacceptabelt som det var att kritisera Sovjetunionen under kalla kriget".

Hämtat 7.10.2019 <https://svenska.yle.fi/artikel/2019/06/30/jussi-halla-aho-vill-fornya-lagarna-om-yttrandefrihet-att-kritisera-invandring>

Tamperelainen (2013). Ilves-maskotti saa turvamiehen. Hämtat 25.02.2019

<https://www.tamperelainen.fi/artikkeli/103305-ilves-maskotti-saa-turvamiehen>

Uniarts (2019). Kahdeksasluokkalaiset ovat vaativa taideyleisö, mutta

Taidetestaajat-hanke koetaan tärkeänä. Hämtat 15.10.2019

<https://www.uniarts.fi/uutishuone/kahdeksasluokkalaiset-ovat-vaativa-taideyleis%C3%B6-mutta-taidetestaajat-hanke-koetaan>

Värnamo Nyheter (2017). Besöksrekord i sikte på High Chaparral Hämtat

15.10.2019 <https://www.vn.se/article/besoksrekord-i-sikte-pa-high-chaparral/>

Wikipedia. Suspension of disbelief. Hämtat 06.09.2019

https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief

Wikipedia (2). Amelie från Montmartre. Hämtat 16.8.2019

https://sv.wikipedia.org/wiki/Amelie_fr%C3%A5n_Montmartre

Wikipedia (3). High Chaparral. Hämtat 3.9.2019
https://sv.wikipedia.org/wiki/High_Chaparral

Wikipedia (4). Iceberg theory. Hämtat 11.11.2019
https://en.wikipedia.org/wiki/Iceberg_theory

Yle (2016). Kourimista, potkimista ja lyömistä - näin perhelomailijat kohtelevat huvipuistomaskotteja. Hämtat 25.02.2019.
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/03/18/kourimista-potkimista-ja-lyomista-nain-perhelomailijat-kohtelevat>

Yle (2) (2019). Skolbesök på ÅST blev stökigt - teatern välkomnar alla ungdomar men påminner om vikten av att visa respekt. Hämtat 5.11.2019
<https://svenska.yle.fi/artikel/2019/10/30/skolbesok-pa-ast-blev-stokigt-teatern-valkomnar-alla-ungdomar-men-paminner-om>

Åbo Underrättelser (2019). Trots diskussion om elevernas uppförande – viktigast att konsttestarprojektet får fortsätta! Hämtat 11.11.2019
<https://news.abounderrattelser.fi/trots-diskussion-om-elevernas-uppforande-viktigast-att-konsttestarprojektet-far-fortsatta/>

Bildkällor

På titelsidan: Stillbild ur filmen Muminrollens farliga midsommar. (2008)
Regi: Maria Lindberg. <https://www.folketsbio.se/film/muminrollens-farliga-midsommar/>

Bildtext: Replik ur filmen.

På sidan 40: Illustration av ett isberg. <https://saraunleashed.com/2019/07/a-watched-pot/>