

# Scenen

*Sceningången är anonym, inga stjärnor eller glitter. Genom den här dörren går man när man ska till jobbet. Har du manus med dej? Är du förberedd? Vet du vad du ska spela för roll? Har du rätt kostym, hittar du din rekvisita? Vet du vad som gäller?*

*Leta dej genom utrymmet bakom scenen, lingångar, rån, skärmar, inteckningar, kablar, det är som att vara inuti en kropp. Allt har funktion, allt måste fungera, utan att synas eller höras. Andas djup och tänk igenom din roll.*

Hur vet man hur ens roll eller deltagande kommer att se ut? Hur görs kontraktet och kan det förhandlas om?

Står det parkett höger, rad 8, plats 23 på din biljett, då vet du att det mesta nog är som vanligt, publikens roll är underförstådd. Oftast vet också publiken vilken sorts scenkonst olika teatrar eller grupper gör och vad de kan förvänta sej.

Om man ska sätta sig i salongen eller om man ska hitta bakdörren som leder ut i en skog och komma i oömma kläder förmedlar också det information om den roll man kommer att få, på samma sätt som att rollen och relationen blir annorlunda om man ska sitta fyrtio centimeter från skådespelaren i en bil jämfört med om man sitter på balkong, kanske femton meter ifrån.

Ellinor Lidén ser på teaterbesöket som en händelse, det innefattar inte bara den stund man sitter i salongen, utan förväntningar inför besöket, resan dit, foajén, allt det som händer innan och som är kopplat till teaterbesöket, men också det efter. (Lidén 2022) De känslor, tankar, samtal, minnen, som associeras med föreställningen är också en del av teaterhändelsen.

Joakim Stenshäll (Stenshäll 2011) talar också om teaterhändelsen, den skapas av alla på teatern, biljettrivare, ljus tekniker, cafépersonal, skådespelare och publik.

De ritualer och förväntan som omgärdar besöket är också med att skapa själva föreställningen. För barn är det där som händer runt omkring ofta lika viktigt som själva föreställningen. Man ska läsa lite i böckerna i foajén innan, man ska gå och fika efteråt. Det gör det tryggt att man vet hur det ska gå till.

De beteenden och handlingar som upprepas och förs vidare, är ett sätt att förstå och skapa mening i en situation och kan kallas ett scenario. "Barnteaterns scenario traderas och lever vidare genom upprepning och reaktivering samt präglas därmed av förutsägbara handlingar, beteenden och retorik från pedagoger, teateranställda respektive barnpublik." (Lidén 2022, s.11)

Vi spelar *Osamsas* på hemmascenen och en flicka föreslår efter föreställningen att vi ju kan ha samling i ring, inte som vi tänkt, dela ut vykort till publiken på vägen ut. Jag tänker att hon varit på en föreställning som avslutats med en samling i ring, och att vi nu ändrar scenariot som hon lärt sej.

Ibland kan scenariot inkludera negativa förväntningar, som att man som barn kommer att bli tillsagd av stressade lärare, att gå på teater blir synonymt med krav om att vara tyst och sitta stilla och med att bli tillrättavisad om man inte kan eller vill det.

I arbetet som sjukhusclown gör vi kontrakt som ständigt kan omförhandlas, någon kan börja må illa, en efterlängtat förälder kanske kommer in, en sjuksköterska måste byta droppet. Kontrakten skrivs med blyerts med ett suddgummi nära till hands.

Jag och Hjördis besöker en pojke, W., som har väldigt ont. Vi har fått veta det av personalen innan och ser det också på honom när vi tittar in genom dörren. Men det finns en liten lucka, jag upplever det som att han väljer att prova om det kan hjälpa att vi kommer in, att det kanske kan lindra.

Vi gör en actionscen som W. regisserar, agent Hjördis slåss modigt och listigt mot den ryska maffian. W. går in för det med liv och lust, det är som att han vet att han måste satsa allt för att inte släppa in smärtan. Han vinner Oscar för bästa regi och vi har alla väldigt roligt.

Efteråt funderar vi på om vi ska tipsa om upplägget för våra kollegor som ska dit nästa gång, ibland gör vi så, att vi förmedlar vidare om det är något speciellt som ett barn gillar. Men ingen av oss är säkra på att det går att återskapa nästa gång, den här luckan var öppen bara just nu, tillsammans med oss.

Förväntningar påverkar hur man som publik läser både föreställningen och sin roll. En gång såg jag en nyårsrevy i Jämtland. Vi åkte flera timmar i snöiga skogar och kom fram till en bygdegård. Det var obegripligt mycket folk, det var kaffe och lotteri.

Innan själva föreställningen kom en man i kortärmad, rutig skjorta in på scenen och informerade ganska torrt om dragningen i lotteriet. Folk vek sej av skratt. Jag fattade ingenting. Men sen började jag förstå, publiken var här förra året, kanske flera år innan dess.. Det var roligt då och speciellt han i den kortärmade skjortan var rolig, och nu hade dom kommit hit för att ha roligt igen, så varför vänta med det till själva föreställningen?

Jag deltar i en teaterhändelse där förberedelserna börjar månader innan och inkluderar ett formulär, en kortare intervju och ett avtal där jag förbinder mej till att inte prata om det jag ska vara med i, efteråt. Jag tänker att tiden innan, när jag är både nervös och förväntansfull påverkar både hur jag upplever det när jag deltar och hur jag tänker på det efteråt. I minnet blir det både att uppleva själva föreställningen men också hur jag upplevde att uppleva det.

Publikkontraktet kan förmedlas på olika sätt och innehåller både information och instruktioner men också en förberedelse som att sätta på sej en mask, lyssna på ett ljudspår, ritualer för att öka deltagarnas närvaro och receptivitet. Om man går på scenkonst där publikens roll skiljer sej från scen-salong överenskommelsen, får man oftast veta det på ett eller annat sätt.

Jag frågar Linn Hilda Lamberg<sup>1</sup> om publiken oftast vet att de ska delta när de kommer, hennes svar kommer snabbt: "Ja, det försöker vi vara jättetydliga med. Det är en hemlighet som ingen har glädje av."

Blaue Frau<sup>2</sup> är noga med att utforma marknadsföring och biljettköp så det stämmer med föreställningens innehåll och form, det får in publiken på rätt spår. De betonar att även den delen av teaterhändelsen formas av konstnärliga beslut.

---

<sup>1</sup> Linn Hilda Lamberg, samtal 221102.

<sup>2</sup> Blaue Frau, samtal med Joanna Wingren och Sonja Ahlfors

Kontraktet finns där både för att deltagarna ska kunna uppleva hela verket och för att alla, också skådespelarna, ska känna sej trygga. Josephine Machon skriver att kontraktet behövs för att kunna skapa complicité med verket, med världen man ska gå in. (Machon 2013)

I *Reaction Tactics: Redefining postmodern spectator response and expectations* beskriver Katherine Adamenko de förväntningar hon har på deltagarna:

“I ask the postmodern spectator to enter a new kind of contract with the makers of the performance. I ask this new postmodern spectator for three things: investments; to engage in an interaction the performer is asking you to do, to act without self-consciousness in that activity; and discipline, to commit to opening yourself to new forms of audience interactions.”  
(Adamenko, 2003, s.15)

De förväntningar som Adamenko har kräver en annan insats från publiken, än den traditionella publikrollen. Det engagemang som behövs för att man ska få tillgång till verket är annorlunda än det som behövs i salongen när man som publik aktiverar en föreställning.

Ett sätt att hjälpa deltagarna är att formen för ett deltagarbaserat verk följer en form som många är bekanta med, som Poste Restantes *Kamratföreningen*, eller Ung Scen Östs *Spegelinstitutionerna* som lånar igenkännbara situationer och strukturer från organisationer som skola, förening och sjukhus. (Gerge 2014)

Jag ser AAA- Anonyma Andliga Ateister, med Bravo Toga. Föreställningen har formen av ett tolvstegs möte, jag har aldrig varit på ett möte, men vet ändå tillräckligt om det för att formen ska fungera som en ram för mej, som både skapar förväntan och igenkänning och gör det lättare att navigera.

Interaktivitet definieras av ett handlande och relationsskapande. Då måste man också ha något att välja på, verket måste ge utrymme för olika val och relationer men också olika grader av engagemang. Tassos Stevens från Coney beskriver en ömsesidighet, man får tillbaka det man sätter in i verket. (Machon 2013) Man ska kunna välja att vara i utkanten av verket och ändå få något ut av det, ett äventyr, något vackert.

I många deltagarbaserade verk finns också ett ställe dit man kan gå när man behöver en paus, eller vill kliva ur sin roll eller hela verket. Joanna Wingren i *Blaue Frau*<sup>3</sup> beskriver det som ett säkerhetssystem.

I en del verk finns ett ställe där man efteråt kan reflektera, samtala och dela upplevelser med andra som deltagit. Kanske är det vid frukosten, eller i baren eller som i dansverket *Hautnah* där publiken väljer ett solodansverk från en meny i baren som sedan uppförs för bara dem i ett annat rum. (Abrahms 2003) När man kommer tillbaka till baren eller foajén kanske man får vänta på ett ledigt verk, och diskussioner, berättelser om det man varit med om delas. Berättelserna och samtalen blir en stor del av själva verket, en del av verket har man själv inte upplevt utan bara hört andras berättelsen om.

Formen liknar *Venus Labyrinten* där varje deltagare upplevde tre rum med en scen eller upplevelse skapa för en publik, men det fanns sammanlagt tjugoåtta rum. Publiken möttes inte innan, de hade olika starttider, och även individuella upplevelser, beroende på vilka rum man sett, men också för att det var en till en, eller human specific, vilket gör att scenen omskapas

---

<sup>3</sup> Blaue Frau, samtal med Joanna Wingren och Sonja Ahlfors

beroende på besökaren. Också i Venus Labyrinthen fanns en bar där deltagarna efteråt kunde dela sina upplevelser.

“Vi lever i en fantasivärld, en värld av illusioner. Den stora uppgiften är att finna verkligheten.” (Murdoch 1983)

Teaterbesökare läser en föreställning som fiktion, en bubbla eller ett instick i verkligheten, och är hela tiden medveten om att det är en fiktion. (Kattwinkel 2003) När man upplever något som verkligt så förlorar det sin metaforiska betydelse eller möjlighet.

Idag är det inte så vanligt med den typen av hela fiktioner, nästan ofta finns det en reva eller ett lager där verkligheten släpps in. Skådespelarna har sina egna namn, någon bryter för att improvisera eller kommentera, en dörr i fonden öppnas i slutscenen som ramar in kvällen på bakgatan utanför.

Ändå är teaterns överenskommelse om fiktion stark. Ellen Nyman<sup>4</sup> berättar om föreställningen *Come on, Bangladesh You Fucks, Just Do It!* på Det Kongelige Teater i Köpenhamn. Temat var outsourcing och global orättvisa och en del av skådespelararbetet var outsourcat till skådespelare från Bangladesh. I all förhandsinformation stod det tydligt att de fick sämre lön än de danska skådespelarna. Så var det också, men det väckte inte någon debatt, som förväntat, för ingen trodde att det var sant, utan en del av fiktionen.

Louise Peacock skriver i *Slapstick and Comic Performance* om “the comic frame” som signalerar att det som händer på scenen är en del av en förhöjd verklighet. (Peacock 2014) Det kan signaleras med ljudeffekter, gångstil, kläder, absurd handling, viss rekvisita som till exempel en plankan eller just det att man känner till de som ska spela och vet att då blir det komedi.

Om man inte ser eller förstår den komiska ramen kommer man inte skratta åt slapstick, äkta smärta är inte underhållande, den saknar helt enkelt metaforiska möjligheter.

Slapstick innehåller ofta statustransaktioner, lågstatus personen får ge igen på den med högre status, eller att man får skratta åt den klantige och känna sej lite smart.

Jag tänker på det när vi spelar *Osamsas* i Södertälje och en pojke skriker: ”Jag ville att det ska göra ont på henne!” varpå hans pedagog får panik och hyschar och säger “nämen!”. Pojken har förstått den komiska ramen, jag har svårt att tro att han vill se mej lida på riktigt, han har fattat att vi skojar här och han vill ha mer av det, mer slapstick där Otto får hämnas på mej för att jag retat honom. Däremot har pedagogen missat den överenskommelsen och tror att pojkens önskan är ett uttryck för grymhet.

När fiktionsöverenskommelsen bryts på teatern och det blir, eller kanske blir, verklighet, kan det bli svårnavigerat, förvirrande och intressant för publiken.

2014 såg jag *Vårt förakt för svaghet* på Stadsteatern i Skärholmen och mot slutet blev frågan om civilkurage så brännande att en man i publiken höll ett upprört anförande och gick. Den lilla glipan “det här är ju bara teater” hade helt slutit sej för honom. Jag minns hur det liksom

---

<sup>4</sup> Ellen Nyman, samtal 20230322

kliade och rafsade i mig, vad är rätt att göra nu? Är det moraliskt försvarbart att vara åskådare i den här situationen, även om jag betalat biljett och ingått ett kontrakt om att det här är fiktion?

Eller är det enda rätta att handla, att stoppa det som händer, men stoppar jag i så fall föreställningen eller en verklig händelse?

Susan Kattwinkel beskriver hur magikerduon Penn and Teller använder olika fiktionslager för att belysa lögnen, på scenen och i förlängningen i samhället. "You can use trickery to talk about the truth" säger dom, eller Penn säger det, Teller pratar inte. (Kattwinkel 2003)

Publiken vet inte vad som är en del av fiktionen eller inte, de måste ifrågasätta sin roll i föreställningen och kan dra paralleller till andra situationer

Ofta får någon från publiken komma upp på scenen och se så att det inte förekommer något fusk, vara medhjälpare men framför allt för att få en föreläsning av Penn om skepticism.

Penn and Teller använde också avstånd till publiken på ett intressant sätt. De kommer nära, är sej själva, något som signalerar realism, verklighet, samtidigt som fiktionen i tricken distanserar dem från publiken.

Ibland när man spelar för barn kan det uppstå en kognitiv dissonans i publiken. De har inte så lång erfarenhet av teaterns bubbla, av överenskommelsen om fiktion. Den bubblan är också ofta svårare att se när det gäller barnteater, det är inte helt mörkt i salongen, vi skådespelare tar ofta emot publiken, pratar med dom som helt vanliga vuxna gör. När föreställningen börjar gäller nya regler, fiktionens regler som då krockar, skapar dissonans med verkligheten.

Det kan ta sig uttryck i att de inte vill acceptera att någon går bakom en annan utan den märker det eller att saker försvinner från scenen. En publik kan ju gå med på saker som att någon dör eller att tiden går, eller att dom älskar varandra, om fiktionen är någorlunda trovärdig och överenskommelsen är tydlig. Jag föreställer mej att barns mindre slipade teatererfarenhet gör att de upplever den dissonansen starkare. Och om någon i publiken börjar ropa -Hon är bakom dej! och bekräftar dissonansen, då det lätt att de andra hänger på, dissonansen finns också i dom.

Ellinor Lidén beskriver hur barnen trodde att Siri Hamari var en farbror som gått fel när hon inledde föreställningen *Liten igen* med att spela en scen i foajén. (Lidén 2022) De trodde också att föreställningen skulle utspela sej i en lekpark, eftersom affischbilden var på farbrorn som gungar. Finns ingen förförståelse om teaterns överenskommelse om fiktion, om att verklighet och fiktion finns samtidigt, en påhittad farbror som gungar i en verklig lekpark, läser publiken utifrån det dom känner till, verkligheten.

Vi spelar i Grästorps och den kognitiva dissonansen håller på att slå sönder hela föreställningen. Inget vi gör läser publiken som teater eller lek, allt är på riktigt. Det blir som en dragkamp mellan oss på scenen som försöker förmedla fiktionen och dom i publiken som vill hävda verkligheten.

Barnen står upp, hojtar och förslår, vill inte släppa saker från scenen innan, frågar saker rakt ut, är på väg upp på scenen. Dom är som väldigt engagerade bokstavstroende, det går inte att förflytta dom en millimeter från deras gymnasal in i en annan värld.

Deltagarbaserad scenkonst är oftast multidisciplinär, den lånar element från teater, dans och performancekonst, där relationen mellan verklighet och fiktion ser annorlunda ut. Graden av fiktion varierar mellan olika verk, men element som är helt verkliga, publiken och platsen, som ofta inte är en teater, måste infogas, läsas ihop med fiktionen.

Punchdrunk ger publiken masker. Den konstnärliga ledare Felix Barrett beskriver varför: "The mask is a critical device- it can remove the audience from the picture, shifting their status and making them ghostlike. They are empowered because they have the ability to define and choose their evening without being judged for those decisions" (Machon 2013, s 160)

Masken kan ge publiken en möjlighet att transformeras, bli en del av fiktionen.

Tassos Steven, som jobbar med gruppen Coney, är intresserad av ett minimum av fiktion, att förhöja så lite som möjligt men ändå få igång deltagarnas fantasi.(Machon 2013) Om man skapar osäkerhet om vad som är verkligt och vad som är påhittat, kommer platsen man är på att läsas in som en del av fiktionen. Eftersom den är en del av den riktiga världen, vet man inte var fiktionen börjar och slutar, den är potentiellt ändlös.

Katherine Adamenko intresserar sej också för de tillfällen när fiktion och verklighet smälter ihop.(Adamenko 2003) Hon beskriver när hon varit publik på en Forced Entertainment föreställning och går längs stranden tillsammans med en vän. En kvinna stapplar upp ur havet och kollapsar i sanden, de två förbipasserande bär upp henne och räddar henne.

Hela tiden tror Katherine Adamenko att det är en del av föreställningen och spelar gärna med. Händelsen leder till en insikt om en helt ny nivå av publikdeltagande: "I believe if we raise the level of what is expected, we can also raise the level of the response". (Adamenko 2003, s.15)

## Att kasta äpplen eller att omförhandla

Kan man ändra överenskommelsen om hur deltagandet ska se ut? Kan publiken ha, eller förvänta sej att få, en roll, och sedan gå med på en annan?

I en scen-salong situation, där man som publik har förväntningen om att man ska sitta i mörkret i salongen, kan det vara svårt. Ofta går det inte ens att få någon att byta plats.

Min värsta upplevelse på scenen var en misslyckad omförhandling. Jag och min clownpartner Camilla Persson, spelar i en mindre stad i Norrland. En tynande riksteaterförening har köpt den improviserade clownföreställningen *Jag är fridlyst*. Jag undrar fortfarande varför.

Det sitter kanske tio uppklädda damer i salongen, vi förklarar formen, frågar sedan efter förslag för att komma igång med första scenen. Inget svar. Jag frågar, Camilla frågar. Inget svar. Vi frågar alla i största allmänhet, vi frågar specifikt damen i den snygga blå blusen. Inget svar. Damerna i publiken rör inte en min, säger inte ett pip.

Det känns som att vi inte finns, en mardröm där man i full clownkostym står och vrålar och hoppar bakom en glasvägg men ingen hör eller ser. Jag får existentiell panik, vi spelar fruktansvärt dåligt, en tennismatch i rymden utan motspelare, evigheten slukar alla bollar, inte en enda studsar tillbaka. Vi vill bara att det ska ta slut, det vill antagligen dom också.

Damerna i Örnsköldsvik ville ha kvar fjärde väggen, dom hade bestämt sej, det var inte öppet för omförhandling.

Immersiv eller deltagarbaserad teater innehåller ett ständigt omförhandlade. (Machon 2013) Publikens roll kan skifta mellan att vara protagonist, passiv åskådare, allierad, gäst, medproducent, inom samma verk. Ibland sker skiftena naturligt, ibland inte.

Under pandemin spelade jag en föreställning, *Placeboliv*, i ett partytält för sex personer. Publiken var både åskådare och medspelare. De fick instruktioner i hörlurar om att säga repliker så exakt som möjligt, samtidigt som de lästes i hörlurarna, flytta en stol för att jag skulle spela mot dem, ta upp saker, allt inom ramen för berättelsen.

Vissa föreställningar tolkade publiken överenskommelsen som att när de lämnade åskådarpositionen kunde de göra lite vad som, de improviserade text, försökte trösta mej, provade att ingripa. Andra föreställningar försökte publiken spela medspelarrollen utan att lämna åskådarpositionen, talade viskande, gjorde små, försiktiga rörelser, ofta långt efter det att de fått instruktionen.

Ett verk, eller upplevelsen av ett verk, är alltid kopplat till en kontext. (Auslander 2018) Ett foto av Notre Dame som man tittar på är inte originalet Notre Dame, det har förflyttats och lämnat sin kontext och fått en ny kontext där det återaktiveras. Man skulle kunna kalla det en omförhandling. "Each reactivation discloses the original, but each does so under different circumstances." (Auslander 2018, s.49)

Samma sak händer med en föreställning, varje publikmöte innebär en återaktivering. När man spelar mycket kan den ibland flytta sej långt från originalet, eller den överenskommelse som fanns på premiären.

På turné spelar man i lite olika rum, och ibland börjar föreställningens betydelser glida. Vi spelar *Osamsas* i Gneizno i Polen, på ett katolskt prästseminarium. Det ser ut exakt som Hogwarts. Vi ska spela i ett kapell, höga, vackra färgade fönster och ett enormt krucifix.

Det kommer ukrainska familjer, flera barn har det där glasartade, nollställda uttrycket, som att deras barndom plötsligt tagit slut, lek och sorglöshet har ersatts av den sortens närvaro som rädsla ger.

Det är rörigt i början av föreställningen, många av barnen är små, någon vill göra andra saker, någon deltar genom små skrik. Vi kommer igång och det lugnar sej lite. Då är det som att berättelsen börjar ändra betydelse. Det finns ett äpple med på scenen och här i kapellet blir scenografin Edens lustgård och äpplet blir förbjuden frukt. Det inspelade stöldlarmet blir ett flyglarm när barnen med de allvarliga ansiktena är publik, den stora masken som vi bygger av scenografin, blir en angripare och när vi lyckas mim-klättra uppför ett berg blir det ett hopp om fred.

Ibland är det publiken som omförhandlar, tar makten i rummet och bryter den överenskommelse som finns.

I Maria Johanssons samtal med skådespelare berättas historier om skolpublik som skrattar åt föreställningen och kastar äpplen. (Johansson 2011) Skådespelarna saknar verktyg att omförhandla, de försöker säga ifrån, men när det inte fungerar, finns inga alternativ. Eleverna har skolplikt, att bryta föreställningen eller att be dom som bråkar gå, fungerar inte, det här obligatoriskt, lärarna har låst dörren.

I 1700-talets London utövade publiken en enorm makt över scenen. (Fischer 2003) De visade sitt missnöje med repertoarval, ledningar på teatern, manus, om en skådespelare som var med

eller inte var med, genom olika störande beteenden: kasta frukt, kräva ursäkter, väsningar och fullskaliga upplopp.

Men också uppskattningen var expressiv, text och handling på scenen kunde drunkna i hyllningar och önskningar om omtag. En del teatrar satte upp spikes vid scenkanten för att hålla publiken borta från scenen.

Publikens motiv till att utöva makt handlade mer om deras känsla av att de ägde teatern och tillfredsställelsen att delta än ett intresse och engagemang för kvaliteten på scenen, reaktionerna var inte alltid kopplade till kvalitet.

Kanske kastade skoleleverna äpplen av samma orsak, inte för att de tyckte föreställningen var dålig, men för att de ville omförhandla rollen. Kanske för att det som händer på scenen genererar en energi som man dras till, som man vill vara en del av.