

Konferensrummet

Femton personer, mest kvinnor, sitter glest utplacerade på stolar, för att höra ett diktprogram med kvinnliga, finlandssvenska poeter. Det är lite stelt, uppläsning hackar, skådespelaren som läser verkar ha fokus på något annat i rummet. Konferensrummet är något annat än det ser ut att vara, här pågår en konspiration.

Fatale- Blaue frau i samarbete med Poste Restante/O

Jag valde att följa repetitionsprocessen med Fatale för att de inblandade konstnärerna arbetar aktivt med ett deltagande som sätter publiken, eller besökaren, i centrum och strävar efter ett icke-hierarkiskt publikmöte.

Det interaktiva verket *Fatale* hade premiär i oktober 2022 på Finlandsinstitutet i Stockholm och var ett samarbete mellan den finska gruppen Blaue Frau och Poste Restante/O från Stockholm.

Jag följde repetitioner vid fyra tillfällen, såg den färdiga föreställningen och hade i samband med det samtal med Linn Hilda Lamberg från Poste Restante/O och med Sonja Ahlfors och Joanna Wingren från Blaue Frau.

På Blaue Fraus hemsida presenteras föreställningen så här:

“FATALE är kanske en poesikväll där vi får möjlighet att närma oss såväl samtida som klassiska finlandssvenska kvinnliga poeter. Eller så är det kanske en konspiration, en pakt, en desperat utredning och ett godtyckligt upprättande av någon slags rättvisa. Oavsett vilket är FATALE en deltagandebaserad performance om feministiska uppvaknanden och vad som händer sen.”

Fatale börjar alltså som en poesikväll, men en efter en tas besökarna åt sidan och vi får svara på frågor om vårt förhållande till, och upplevelse av, män som grupp, men inte alla män.

Det utvecklar sej till en kartläggning, en utredning, av hur mäns förtryck mot kvinnor påverkar dem som är där just den kvällen. *Fatale* avslutas med en rättegång i den pampiga Sibeliussalen på övervåningen, där en domstol tar ställning till, och de närvarande röstar om, frågan om män som grupp orsakar lidande.

De besökare som inte upplever att män som grupp orsakar lidande, för dem själv eller andra, får under verkets andra del vara i FIFA-rummet, ett rum i källaren. De får hänga med FIFA-mannen, spela just FIFA, dricka öl och äta pizza.

Kvällen avslutas med att domstolens beslut offentliggörs med en flaggcermoni som utförs mot fönstret som vätter mot gatan.

Innan den period då jag följde processen med att skapa *Fatale* hade Joanna, Sonja och Linn Hilda arbetat med manus och koncept i olika omgångar, projektet hade flera gånger blivit

stoppat av pandemin. Nu, under repetitionerna, fanns även aktörerna Majula Drammeh och Shaya Khalil med och vid ett tillfälle Mattias Lech som skulle spela FIFA-mannen.

Arbetsgruppen var alltså ny, så samtidigt med att skapa verket uppfann de en arbetsprocess. Ofta började repen med en gemensam diskussion om riktning och innehåll i de olika partierna av verket och sedan delade man upp sej i mindre grupper för att mer i detalj utforma och skriva de olika situationerna.

Många av frågorna som skulle lösas handlade om hur deltagandet skulle kommuniceras, olika tänkbara reaktioner och hur dessa skulle fångas upp och integreras i verket.

-Hur ställer vi den här frågan till besökarna? Hur skapar vi delaktighet? Vad vore roligt här? Vad vore praktiskt? Vad behöver besökarna här? Hur mycket kan man uppmuntra utan att manipulera?

I diskussionerna runt dessa frågor gjorde de skillnad på verket och verksamheten, där verksamheten, i det här fallet, är den rörelse som vill dokumentera mäns förtryck av kvinnor, som anordnar poesiafton som täckmantel, som ställer frågorna och som anställer FiFA-mannen. Verksamheten vill separera dem som inte har någon upplevelse av män som grupp kan orsaka skada, men verket, själva scenkonstverket, ska ju fungera för alla besökare, oavsett värderingar och erfarenheter. Verksamheten och verket har alltså olika regler och olika syften.

Under repetitionerna använde gruppen sej av olika sätt för att undersöka möjliga reaktioner och val. När situationer prövades på golvet hoppade aktörerna mellan uppgifter de skulle ha i det färdiga verket och att spela besökare.

Ett annat sätt var att tänka in olika sorters besökare i verket. Sonja och Joanna hade en kompis som blivit väldigt upprörd när de pratat om män som grupp. Kompisen har många män nära sej som verkligen inte utövade förtryck eller orsakade lidande och tyckte inte man kan prata om män som grupp. Kompisen blev en referensperson, hur skulle hon reagera här? Vad finns det då för handlingsalternativ för henne?

Vid ett tillfälle frågade Joanna vilken Poste Restante/Os publik är, och hur de kunde tänkas förhålla sej. De var medvetna om att det är en viss publik, inte en bred allmänhet, som skulle komma att delta. När aktören som skulle spela FIFA-mannen var med på ett rep, konstaterade han att han antagligen skulle komma att känna ungefär hälften av besökarna.

Även om en stor del av besökarna troligen skulle ha erfarenhet och intresse av interaktiva verk las ändå stor vikt vid hur överenskommelser runt deltagandet kommunicerades. Vissa saker var av praktisk natur, som hur hjälplina såg ut, att deltagarna behövde vara myndiga, kunna fatta egna beslut och ta ansvar för konsekvenserna, eller hur verket skulle kunna göras tillgängligt på engelska. Verket behövde vara tryggt, med en tydlig avgränsning, medan verksamheten kunde utmana besökarna på olika sätt.

Många avvägningar handlade också om hur mycket information besökarna skulle få, när under kvällen de skulle få den, och vilka ord som skulle användas. De diskuterade besökarnas möjlighet att ta emot frågan, en del frågor är personliga eller känsliga och det gäller att ställa dem rätt så inte besökarna skulle bli avskräckta eller rädda.

Samtal med Linn Hilda Lamberg

När premiären och spelperioden av Fatale är avslarad träffar jag Linn Hilda för ett samtal. Vi ses på Stockholms konstnärliga högskola där Linn Hilda är doktorand vid institutionen för scenkonst.

Karin- Varför har du valt att jobba med deltagarbaserad teater?

Linn Hilda -När jag började, för femton år sedan, upplevde jag att teatern i Sverige hade en angelägenhetskris. Jag tyckte att mycket av teatern jag såg i Stockholm och Göteborg var ett mellanting mellan hantverk och konst. Skickligt gjort, men inte så angeläget från konstnärernas sida, utan svalt, lite blodlöst.

Det kändes oklart för vems skull man gjorde det här, och då finns det mycket bättre massmedium, som film. Det måste finnas en annan poäng, som inte funkar i ett annat medium. Det måste vara relationellt för mig, och kanske också att det är något som händer när man är där, live-heten.

Det var väl sådan konst jag själv längtade efter att gå på, att jag skulle känna att de väntat på att jag ska komma. Jag tyckte ofta att det kändes litet internt, att jag som publik kunde vara där eller inte vara där.

Sen när jag började jobba med det, upptäckte jag att det var ett format som kreativt var väldigt stimulerande. Jag har som konstnär svårt att sitta på min kammare och få feeling, jag är dålig på att hitta på saker. Först var jag scenograf, och det här att hitta på rum från noll, det är för tråkigt, jag kan inte det.

Men när det finns en plats, det kommer att komma människor, det finns massa saker redan, då kan man förstärka vissa saker, dämpa andra, lägga fokus vid något, skeva till det lite.

Det finns en koreograf, Eleonora Fabiao som har skrivit så bra om kreativitet. Hon vänder sej mot det som hon beskriver som en gammal, religiös och patriarkal idé, "creation", där man ska sitta och skapa något. Istället pratar hon om att ta saker som redan finns och omorganisera dem så de får ny och tillfällig betydelse. Mer komposition, och det känner jag igen mig väldigt mycket i. Då är publik en väldigt tacksam komponent. För mej fyller det arbetet med mening och det gör mej också lite rädd, för det är en komponent som jag inte helt kan förutsäga. Så det håller mig lite sharp.

Karin- När man gör den här typen av verk, då har man ju publiken där, som en X-faktor hela tiden, hur tänker du in dom i verket?

Linn Hilda - På olika sätt skulle jag säga. Jag försöker aktivt umgås med en prioriterad publik. Sen kommer det att komma en massa olika människor som reagerar på det här materialet på väldigt olika sätt. Vems känslor ställer jag i första rummet? Det här skulle göra den här sortens publik väldigt obekvämt, men det skulle vara väldigt bekräftande för den här sortens publik.

Karin- Är det en sorts maktanalys?

Linn Hilda - Det handlar ju om vems berättelse som verket vill bära i första hand, och vems berättelse som är sekundär, som kan få använda verket, men det är inte deras i första hand.

I *Fatale* blev det väldigt tydligt, det blev för tjejer i vår ålder och yngre. För mej är det ett sätt att göra konstnärliga beslut lättare, man har någon att slåss för. Den ena idén behöver inte vara sämre än den andra, men de stärker olika berättelser.

Ibland står man inför dilemman, det här kan slå helt fel för en tant, ja, men det är inte primärt för tanterna vi gör det. Och då får vi vara beredda på det att tanterna inte kommer att tycka att den här grejen är så härlig. Sen tycker jag att det är bra om verket har utrymme för många olika former av subjekt, att det funkar att berätta många olika berättelser, men om man måste välja så finns det en huvudperson.

Karin- Skulle du säga att verket då har en aktivistisk agenda, att det du gör är aktivism?

Linn Hilda- Nej, det skulle jag inte säga, i så fall är det väldigt dålig aktivism. Både i *Poste Restante* och i *O*, pratade vi om hur kan vi göra normkritisk scenkonst, inte bara lyfta normkritiska ämnen eller har en normkritisk representation av aktörerna, men också jobba med vem som kan använda det här materialet för att berätta berättelsen om sej själv. Och vilka berättelser behandlas som primära och vilka som marginella. På så sätt är det ju politiskt, men inte aktivism.

Karin- Deltagandet ser ju olika ut i olika verk, vad har deltagarna för roll i *Fatale*?

Linn Hilda- Jag upplevde att i *Fatale* var publikpositionen länge ganska passiv och följsam, man kunde mest låta sej påverkas av det som hände.

Sen blev man förtrolig med en av oss i vittnesmålen. Det var en sån nyckelplats för mig, då är det viktigt att det inte är tramsejt, att när besökaren börjar dela, då måste vi vara helt uppriktiga i bemötandet. Sen upplevde jag att det är en ganska sen agensöverlämning, alltså när publiken får börja lira. För mig, lite för sen, jag tycker att det är lite tråkigt. Men *Fatale* är kort, 2h, man hinner inte så mycket, först måste publiken fatta vad det är, vad man kan ha verket till.

Karin- Vad tänker du att du använder för medel att kommunicera med publiken hur deras deltagande ska se ut?

Linn Hilda- Jag tänker att det är som på en fest, att den första kvarten är det stelt, och det bara är så. Då är det bra att publiken inte behöver göra så mycket, mer orientera sej.

Jag tycker att det funkar att gradvis öka delaktigheten, först kanske göra något praktiskt, sen mer möjlighet att ta beslut och initiativ sist. Då kan publiken fylla verket med egna motiv och känslor, då har man hunnit samla på sej det.

Sen tänker jag så här att publik gillar att göra rätt, man vill inte känna sej dum, då tappar man lusten. Jag vill inte att folk ska tänka på om dom gör rätt, utan på det som verket handlar om. För att undvika det försöker jag vara så tydlig som möjligt, att vara transparent och att ta hand om deras sociala ångest.

Sen blir jag själv som publik väldigt lätt obekvämt, det tycker jag är en fördel. Jag brukar regissera genom att vara publik. Jag går igenom alla olika delarna, som publik. Då kan jag använda mej själv som en stämga, jag aktiverar materialet känslomässigt.

Men även om jag kan få jättemycket information om en situation genom att vara publik, så är jag en specifik person som reagerar utifrån mig själv. Om jag vill nå en publikgrupp som jag inte representerar så bra själv, så måste jag också byta plats med någon annan som kan ge mej den informationen.

Vi var också öppna i teamet om det var någon sorts publik man blir stressad av. Någon kanske blir det av tanter eller killar, och då är det bättre att någon annan tar dem. Det är ju schysstare mot tanterna och killarna också.

Karin-Javisst, för att minimera det sociala skavet.

Linn Hilda-Särskilt när det är lite känsligt, kanske första gången. En viss publik kan tycka att det är kul att bli förvirrade ochnojiga i början, i alla fall om man bekräftar dem jättemycket senare. Dom märker att förvirringen är inom-verksligt, att det är inte jag som publik som är fel, utan det här är en lek i verket med en småjobbig situation. Men vissa personer är så kvar i sina metalager och tror att det är dom som är fel.

Karin-Det blir ingen lek.

Linn Hilda- Nej, det blir ingen lek, då får man justera tilltalet så de inte tror att de är fel som publik.

Karin- Tänker du att regin eller en dramaturgi också hjälper till att kommunicera deltagande?

Linn Hilda- Jag har lite svårt att separera vad som är regi och vad som är annat, eftersom jag ofta gör allt. Men jag tycker att det ofta är bra, både för mej och för aktörerna, att formulera några olika relationer. Vad är verksamheten? Vad vill den? Och vilka problem har den?

Karin- Och vad är då verksamheten? Det fiktiva materialet?

Linn Hilda- Exakt. Vanligtvis brukar jag upprätta det som en tydlig enhet, en förening, ett ordenssällskap eller en kvällskurs. Ofta är verksamheten den enda skrivna karaktären och den vill något med publiken. Verksamheten kan gärna ha problem, det är ju roligt, ouppfyllbara mål eller inre konflikter.

Karin- Den har en agenda som är riktad, det finns en relation?

Linn Hilda- Ja, om man tänker att i *Fatale* är verksamheten en underjordisk, separatistisk grupp, varför ber vi folk komma hit, vad vill vi? Vet man det är det enklare att förstå varför man driver saker.

I det här fallet, är det lite ugly, de är här för att bekräfta vår världsbild, för att vi känner oss lite osäkra på den. Det finns också ett önskemål om att kunna bekräfta publikens världsbild, men den vet vi ju ingenting om. Det kan ju hända att det kommer publik med en världsbild som vi inte alls kan bekräfta, och hur blir det?

Då kan ju verksamheten få problem, för man vill bygga en gemensam världsbild, och det problemet är själva dramat. Det behöver aktörerna veta, att okej, nu har jag publik som inte agerar som verksamheten vill, det är inte ett problem, det är bra för verket. Då måste man hitta ett sätt att bekräfta dem som publik, så att de inte känner att dom är fel, bara för att de är fel för verksamheten.

Ibland får också aktörerna upprätta en relation till verksamheten. Det brukar vara spelbart i mötet med publik. I *Kamratföreningen* till exempel så var det jättebra när man hade publik som var upprörd över olika saker i föreningen, kunde man säga att, ja, jag hade också svårt för det i början, eller det är lite opraktiskt, men vi har inte kommit på något annat. Som aktör är man inte är en förkroppsligad del av verksamheten, man kan också spela emot den.

Sen kompositionsmissigt försöker jag ju skriva efter att besökaren ska fungera som huvudperson. Om det finns en inre konflikt så är det inte någon av aktörerna som ackumulerar och förkroppsligar den, utan att vi genererar konflikten i en besökare, som får känna den.

Karin- Du sa på ett rep att du hatar kostym.

Linn Hilda- Ja, jag hatar kostym! Jag tror att det är för att jag hatar fiktion, eller, jag hatar inte fiktion, jag fattar inte fiktion.

Kostym blir väldigt lätt hittepå, man hamnar i karaktärsspel, som jag inte jobbar med. Det kan vara svårt för många aktörer. Verksamheten är också en karaktär, den är ju konstruerad, men den är inte hittepå, inte sci-fi, utan uppriktig, oftast mer drastisk. Det handlar också om att jag tycker att det är enklare i mötet med besökarna, de kommer med sina egna jag, med saker på spel. Jag upplever att relationen blir för tippad om vi kommer med en fiktion.

Karin- Är det en maktfråga?

Linn Hilda- Ja, jag upplever det, att de investerar i någonting som vi håller oss utanför. När jag själv har gått på grejer som är deltagande och fiktiva så känner jag mej ofta så jävla dum. När jag engagera mej kan det kännas lite löjligt, men om inte gör det känner jag mej kass för att jag pajar saker.

Karin- Du sa att du gjort ett verk som heter Chopins hjärta och det är det vidrigaste du har gjort. Då blir man ju lite nyfiken, vad var det som hände?

Linn Hilda- Ja, usch, det var fruktansvärt. Dels upplevde jag att verksamheten som vi upprättade inte hade någon konflikt, den var bara härlig och fin. Och sen att den tänkta publiken var för definierad.

Oftast finns det ju en primär publik, men det ska ju funka för fler. I *Chopins hjärta* skulle jag säga att var man inte vår tänkta publik, så var man fel. Det fanns inte utrymme för en av verket legitimerad konflikt med verksamheten, så dramat blev väldigt intolerant mot publikens olika erfarenheter och ingångar.

Det var ett väldigt gulligt verk, rent tematisk, men tekniskt blev det intolerant. Vi hade ingen väg att gå med dom som inte tyckte om det här fast vi gjort så fint och trevligt. Och det gjorde ju oss inte till några trevliga aktörer, vi blev sura.

Karin- Avslutningsvis, skulle jag vilja koppla tillbaka till den första frågan om varför du valt att jobba med den här typen av verk. Är de anledningarna du nämnde fortfarande giltiga för dej?

Linn Hilda- Det är annorlunda nu, för jag tycker att scenkonst idag är lite roligare, det har hänt något. Så behovet att ifrågasätta teatern som massmedium, det känner jag inte lika starkt för.

Jag tycker också att det hänt något med publiken, i början tyckte man mest att det var roligt att man fick vara med, det var så spännande. Upplevelsen handlade kanske mest om hur de såg på sej själva som publik. Nu tycker jag att publiken har mognat med fältet, det känns, ja som med opera, att först fattar man ingenting, men sen hittar man sitt sätt att gå på opera, som skit det samma vad den här storyn är, det är den här arian jag vill höra.

Jag tycker fortfarande att det är jättespännande att ge människor material att berätta berättelsen om sej själva, och allra mest till dem som vanligtvis inte får det för att berätta den.

Karin- Vilket material tänker du att det är man ger?

Linn Hilda- Jag upplever att mycket av den klassiska konstkanon som vi ska använda för att sätta ord på våra erfarenheter och känslor fungerar väldigt bra för berättelser om vita pappor och söner, att det finns mycket speglingsyta för vissa typer av liv och dilemman.

Jag tycker om, som i *Kamratföreningen*, fungerade både för dom som var 50 plus, som använde den för att berätta en berättelse om motstånd. Det var en jättebra och ganska vanlig berättelse. Men det fanns också queera, unga personer, som försökte lyssna på sej själva, samtidigt som de var öppna, och det funkade för dem att prata om sina liv också, det tyckte jag kändes fint.

Jag kan samla en massa material som jag tror triggat frågor om frihet och trygghet, om att vara medlöpare eller att stå emot. Men sen vad det blir av det, det ska jag inte lägga mej i för mycket.

Samtal med Joanna Wingren och Sonja Ahlfors

Precis innan dom ska spela kvällens föreställning av Fatale och jag ska vara publik, ses jag och Joanna och Sonja på ett café och pratar om Blaue Frau och processen med Fatale.

Karin- Varför gör ni deltagare involverande teater? Varför kan ni inte bara göra vanlig teater?

Joanna- Redan från första början när vi jobbade med drag så var det mycket publikkontakt, publiken var en jätteviktig faktor. Vi har forskat i hur vi kan involvera publiken mer och mer, så det var ett naturligt steg att det blev mer deltagarbaserat.

Sonja - Jag tycker att det blir så ensamt som skådespelare, att hålla på med sina projekt och sen sitter publiken där och så får du kanske en recension eller så skriver någon ett mejl om att det var jättebra eller jättedåligt.

Det blir på något sätt en bubbla, man skapar saker för en väldigt anonym publik som man egentligen inte känner. Varför är dom där, vad tänker de? Och varför vill jag egentligen att de är här?

Joanna- Och kanske en feministisk fråga om vem är subjektet och vem som är objektet. Är jag ett subjekt när jag står på scenen eller är jag ett objekt. Vad är publiken i förhållande till det subjekt/objektet?

Sonja - Var sker definitionerna och vem definierar vad som händer? Är det jag som säger att jag är nu stark för att jag håller den här monologen eller är det publiken som definierar att: oj vilken stark person som står där?

När vi jobbade med Stefan Åkesson från Poste Restante så pratade han om att istället för att dilemman sker mellan två aktörer, så sker det i besökaren. Det var en ögonöppnare för mej, det är kanske är den där ensamheten jag refererar till, att du står där och agerar och känner att nu sitter någon och sover i publiken. Det är ju helt fine, jag sover själv rätt ofta på teatern, men man blir ju rätt ensam. Inte bara som aktör, men som människa, man blir ju ensam med dilemmat.

Joanna- En del jobbar mer med att facilitera verket. Medan jag är skådespelare, det räcker inte för mig. Även om jag vill att publiken ska ha kul vill jag också utmanas som skådespelare. Jag tänker att det vi jobbar med är en hybrid mellan det teatrala och att vara facilitator.

Karin- Men vad är skillnaden när du möter publiken? Handlar det om hur mycket fiktion man håller på med?

Joanna- Ja, och om hur mycket backstory du har. Vi har jobbat med att publiken inte vet att det är teater och mycket med autofiktion också, med att sudda ut gränserna, vad är sanning, vad är lögn. Och det är det som intresserar mej, att finnas i det gränslandet.

Vi gjorde en föreställning för länge sedan som hette *Blaue Frau* av Paul Auster, som handlade om hur vi försökte jobba med en regissör som heter Erik Söderblom. Föreställningen var fyra timmar och vi läste upp hans brev till oss, han var alltid någon annanstans, i Kina, och sen blev den här föreställningen mer och mer som Paul Austers *Stad av glas*, vi började förfölja honom och blev totalt besatta av honom.

Den där skarven där det gick över till fiktion, vi redovisade ju alla de här breven som var autentiska och sen gick det över till att det inte var någon sanning i det vi sa, den var helt osynlig. När man tittar på videon så ser man att det är 15-20 min skillnad på publiken när de fattar. -Nämen, det här kan ju inte stämma?-Gjorde ni verkligen det där, ställde ni er verkligen utanför hans hotell? Och det tycker jag beskriver mycket hur vi har jobbat eller som jag tycker att det är roligt att jobba.

Karin- Ni på något sätt inte bara guidar till upplevelsen, ni är också upplevelsen?

Joanna- Ja, absolut.

Karin- Hur skulle ni beskriva besökarens roll i *Fatale*?

Sonja - I det här verket har besökaren en jätteviktig roll. Hela föreställningen baserar sej på de erfarenheter som besökaren är villig att dela med sej av. Sedan får ju också besökarna rösta och hur de röstar bestämmer hur föreställningen slutar.

I andra föreställningar kan deras roll vara mer glidande, och det är väl det vi blivit mest kritiserade för. Är det etiskt rätt att försätta publiken i olika problem och när dom inte vet om det är fiktion eller verkligheten.

Joanna- Vi har fått höra: om man ger publiken så där många val, det kan ju vara farligt, ni gör jätteriskabel teater.

Sonja- Jag upplever det inte som riskabel teater överhuvudtaget, för vi behöver ju publiken, alltså det var det jag pratade om, den där ensamheten.

Jag skulle säga att vi jobbar mycket mindre, hur ska jag säga, stramt, när det gäller publiken, det gör inte så mycket om det diffar, bara vi vet. Men ur publikens aspekt kan det ju vara inte skrämmande eller i alla fall lite konstigt.

Joanna- Men överenskommelsen är alltid tydligt för publiken. Oberoende om vi gjort föreställningar i ett öppet rum och du väljer vad du gör där som publik, så finns ändå tydliga förhållningsregler. Ramarna för oss är alltid jättetydliga, arbetstider, arbetsöverskommesler, arbetsprocessen är jättetydliga, men innanför det, där får det vara kaos, och så är det också med våra föreställningar.

Sonja- Ja, absolut. Och med stramhet menar jag som i *Fatale*, där vi vill veta en situation som du varit med om, vi ska bokföra den, efter det ska du hjälpa till att ställa i ordning och rösta, det är liksom de här tre sakerna. Alla dina andra tankar, känslor och vad du har lust att göra här, finns det inte plats för, då kommer vi att säga att tack för inputen, men det här kommer vi inte ta itu med. I våra andra föreställningar kanske det finns tre saker som du ska göra men om du vill göra en fjärde så kan jag säga - Okej, då ska vi göra det, då blir det så.

Karin- Att ni på något sätt är öppna för att omförhandla?

Joanna- Vi manipulerar ju publiken mycket. *Pleaser* utspelade sej i en taxi och publiken vet ju inte att det är planerat att taxin ska stanna efter femton minuter, jag måste ju få dem att tro att de är sugna på något, så de tror att taxin stannar efter deras sug.

Sonja- Vi är jättefräcka på det sättet, alltså fräcka på ett bra sätt.

Joanna- Men publiken blir ju aldrig utsatt, satta på pottan, på det sättet är vi ju vänliga med dem.

Jag tror att om du håller på länge med deltagarbaserad eller interaktiv teater så blir du väldigt bra på att läsa publiken. Du ser att den här personen vill bli utmanad, jag kan pusha, medan här har vi en person som är vettskrämd, den kommer jag bara ta rakt igenom föreställningen.

Karin- Vad är det ni gör när ni läser publiken?

Joanna- Det handlar om kommunikation framför allt. Sen att ha någon form av trygghet, i dej själv och i gruppen, att kunna lösa konflikter och ha någon form av intuition, just intuition tänker jag är en jättestark komponent i våra produktioner.

Karin- Ni har ju ganska olika publiköverenskommelser för olika verk. Hur gör ni för att kommunicera den här överenskommelsen?

Joanna- Ofta får de information redan innan de kommer till föreställningen, något som sätter dem in på rätt spår. I *Crimes of Passion* får de ett brev, riktat till dej som har gått kärleksmärtans väg, och så får de veta att en companion kommer att möta dem vid dörren.

Marknadsföringen och bokningen av biljetter är viktiga nycklar för publiken hur de ska läsa föreställningen, det är konstnärliga beslut hur det ska se ut.

I *Crimes of passion* ska du ta med en frivillig donation, i *Pleaser* ska du ta med en pant, i *Subfraus This is not my money* ska du hämta ett föremål som du äger och värdesätter men är redo att ge bort. Ibland har vi vanliga biljettintäkter, då är det ett konstnärligt beslut, att det ska se ut som teater.

Sonja- Jag tänker att publiken är den där X-faktorn. Ibland är det ju så att okej, det här kommer att bli helvete, för den här människan förstår inte reglerna, eller den här vill provocera eller den här vill inte engagera sej. Men det är ju det som är hela grejen, det är ju en skill på något sätt, hur kan du lugna ner vissa, få med andra, få dem att inte vara så rädda. Det handlar mycket om gruppdyamik, att förstå, och att inte vara rädd för att människor inte ska tycka om det.

Joanna- Och ibland är det någon som får panikångest för att det händer så mycket inuti. Och då har vi en säkerhetssystem för det. Oftast är det Sonja och jag som tar hand om dom, för vi har tampats så mycket med det. Och så jobbar vi ganska mycket med yngre aktörer, som inte är så erfarenhet vid att handskas med sånt, som inte är bekväma med det.

Karin- Hur jobbar ni med instruktioner?

Sonja- Man måste vara så tydlig. Man måste få det skriftligt och talat, oftast måste man få instruktionerna tre gånger.

Joanna- Men det är också kvaliteten på instruktionerna, vill jag vara effektiv, eller jag rädd för dej när du kommer in, det handlar om skådespelarbete, det arbete vi lägger mest tyngd vid.

Karin- Ni tänker att de här instruktionerna är en performativ aktivitet?

Joanna- Absolut. Det är en del av verket. Om jag säger instruktioner att du ska gå på vessa så säger jag ju det på ett sätt som överensstämmer med resten av verket.

Sonja- Om man tänker på *Crimes of passion*, vi hade den här sekten. Mycket av vårt skådespelararbete handlade ju om vilket förhållande vi hade till Dennis, alltså sektledaren. Min karaktär var rädd för honom, jag var utsatt av honom, jag var ju jätterädd att göra fel och spänd. Men du beundrade Dennis och tyckte att du var jättebra i sekten, och då blev du ju helt annorlunda mot publiken.

Joanna- Det betyder ju att om jag instruerar dem om toaletten så gör jag det ju ganska självsäkert, men om Sonja gör det i den situationen så är det ju mer osäkert, där kommer det performativa in.

Karin- Hur tänker ni in publiken när ni repar?

Joanna- Det är ett undersökande arbete, när vi repar så har vi referenspersoner. Hur skulle det bli om t.ex Erik Söderblom skulle komma...

Sonja- ...och så spelar jag Erik Söderblom.

Joanna- Då får man ju förklara för resten av arbetsgruppen hur han är, att han har jättemycket makt. T. ex om vi har en visitering skulle vi prova med 20 olika jobbiga typer och få redskap att hantera dem.

Karin- Som ni själva spelar?

Sonja- Ja, ja. Men vi är ju mycket mer extrema när vi låtsas att vi är de där typerna än vad typerna sedan är. Men när det väl händer något riktigt konstigt då har vi inte kunnat fantisera om det, det är oftast så far out.

Joanna- Vi träffas efter föreställningen och delar, det här hanterade jag på det här sättet, den här ställde en sådan här fråga och den började prata om jätte queera relationer och det har vi ju inte pratat om, jag gjorde det ganska dåligt, hur kan jag göra det nästa gång?

Karin- När ni pluggade, pratade ni någon gång om relationen till publiken?

Joanna- Näe, vi hade en klassisk, ganska fysisk, utbildning. Det kom ju egentligen först när vi bildade Subfrau, sista året, när Diane Torr som var dragking från New York kom och pratade med oss. Drag handlar ju så mycket om publiken, om att flirta med publiken, och på det sättet började vår resa med förhållandet till publiken.

I vår första produktion med Blaue Frau, *Skin food, fragment av blickar*, ville koreografen, Liisa Pentti, att vi skulle titta på publiken som oss själva, jättelänge. Jag minns att jag hade en sån panik, jag visste inte hur jag skulle kunna stå på scenen.

Drag det är något annat, du har en mask, kanske mer som en clownmask. Men att stå som mej själv och bara titta på publiken, det var det svåraste jag någonsin hade gjort under hela min skoltid.

Karin- Jag tycker att det är intressant att det kom med drag, för det finns ju också en aktivism i drag, tänker ni att ni har en aktivistisk agenda?

Sonja- Nej jag uppfattar inte den som aktivistiskt, för då skulle vi ha mycket tydligare svar, vi ställer ju mest frågor. *Fatale* kanske skulle kunna sägas vara aktivistiskt, vi försöker ju få ett svar, hitta minsta gemensamma nämnare för att kunna skapa en solidaritet.

Joanna- När vi gjorde *Tältet* tänker jag att det var det. Hela Finland var nedstängt, så det var aktivism bara att spela.

Jag tycker annars mer att det är våra värderingar, hur vi gör konst, att vi arbetar normkritiskt, feministiskt, icke-hierarkiskt, som är aktivism. Vi uppfattas som otroligt radikala och som bråkmakare i Finland,

Karin- Är det annorlunda här?

Joanna- Jag tror att här är vi mest finlandssvenskar.

Conference room

Fifteen people, mostly women, sit sparsely on chairs to listen to a poetry programme by female Finnish-Swedish poets. It's a bit stiff, the reading is choppy, the actor reading seems to be focusing on something else in the room. The conference room is something else than it appears to be, there is a conspiracy going on here.

Fatale- Blaue frau in co-operation with Poste Restante/O

I chose to follow the rehearsal process with *Fatale* because the artists involved work actively with a participation that puts the audience, or visitor, at the centre and strives for a non-hierarchical audience encounter.

The interactive work *Fatale* premiered in October 2022 at the Finnish Institute in Stockholm and was a collaboration between the Finnish group Blaue Frau and Poste Restante/O from Stockholm.

I followed rehearsals on four occasions, saw the finished performance and had conversations with Linn Hilda Lamberg from Poste Restante/O and with Sonja Ahlfors and Joanna Wingren from Blaue Frau.

On Blauue Frau website, the performance is presented as follows:

"FATALE is perhaps an evening of poetry where we have the opportunity to approach both contemporary and classic Finland-Swedish female poets. Or maybe it is a conspiracy, a pact, a desperate investigation and an arbitrary establishment of some kind of justice. Either way, FATALE is a participatory performance about feminist awakenings and what happens next."

So *Fatale* begins as an evening of poetry, but one by one the visitors are taken aside and we are asked to answer questions about our relationship with, and experience of, men as a group, but not all men.

It develops into a survey, an investigation, of how men's oppression of women affects those who are there that night. *Fatale* ends with a trial in the magnificent Sibelius Hall upstairs, where a court considers, and those present vote on, the question of whether men as a group cause suffering.

During the second part of the work, visitors who do not feel that men as a group are causing suffering to themselves or others can spend time in the FIFA room, a room in the basement. They can hang out with the FIFA man, play FIFA, drink beer and eat pizza.

The evening ends with the publication of the court's decision with a flag ceremony performed against the window facing the street.

Before the period in which I followed the process of creating *Fatale*, Joanna, Sonja and Linn Hilda had been working on the script and concept in various stages, the project having been stopped several times by the pandemic. Now, during rehearsals, the actors Majula Drammeh and Shaya Khalil were also present, and at one point Mattias Lech, who would play the FIFA man.

The working group was new, so while creating the work, they invented a working process. The rehearsals often began with a joint discussion on the direction and content of the different parts of the work, and then they split into smaller groups to design and write the different situations in more detail.

Many of the issues to be resolved concerned how to communicate participation, different possible reactions and how to capture and integrate them into the work.

-How do we ask this question to visitors? How do we create participation? What would be fun here? What would be practical? What do visitors need here? How much can you encourage without manipulating?

When discussing these issues, they made a distinction between the work and the activity, where the activity, in this case, is the movement that wants to document men's oppression of women, that organises the poetry evening as a cover, that asks the questions and that employs the FIFA man. The organisation wants to separate those who have no experience of men as a group can cause harm, but the work, the performing arts work itself, should work for all visitors, regardless of values and experiences. The organisation and the work therefore have different rules and different purposes.

During rehearsals, the group used different ways to explore possible reactions and choices. When testing situations on the floor, the actors jumped between tasks they would have in the finished work and playing visitors.

Another way was to include different kinds of visitors in the work. Sonja and Joanna had a friend who got very upset when they talked about men as a group. The friend has many men close to her who really didn't exercise oppression or cause suffering, and thought it was impossible to talk about men as a group. The friend became a reference person, how would she react here? What are the options for her to act?

At one point, Joanna asked whom Poste Restante/O's audience is, and how they might react. They were aware that it is a specific audience, not the general public, who would be attending. When the actor who would play the FIFA man was on a rope, he noted that he would probably know about half of the visitors.

Although a large proportion of the visitors were likely to have experience and interest in interactive works, great importance was placed on how agreements around participation were communicated. Some things were of a practical nature, such as what the helpline looked like, that participants needed to be of legal age, able to make their own decisions and take responsibility for the consequences, or how the work could be made available in English. The work needed to be safe, with a clear boundary, while the activities could challenge visitors in different ways.

There were also many trade-offs about how much information the visitors would receive, when in the evening they would receive it, and what words to use. They discussed the visitors' ability to accept the question, some questions are personal or sensitive and it is important to ask them correctly so that the visitors are not intimidated or afraid.

Conversation with Linn Hilda Lamberg

When the premiere and the performances of Fatale are finished, I meet Linn Hilda for a conversation. We meet at Stockholm University of the Arts where Linn Hilda is a doctoral student at the Department of Performing Arts.

Karin- Why have you chosen to work with participatory theatre?

Linn Hilda -When I started, fifteen years ago, I felt that theatre in Sweden had a crisis of confidence. I thought that much of the theatre I saw in Stockholm and Gothenburg was a cross between craft and art. Skilfully done, but not so urgent on the part of the artists, but cool, a little bloodless.

It felt unclear for whose sake this was done, and there are much better mass media, like film. There must be another point that doesn't work in another medium. It has to be relational for me, and maybe also that there is something that happens when you are there, the live-ness.

It was the kind of art that I myself longed to attend, that I would feel that they had been waiting for me to come. I often thought it felt a bit internal, that I as an audience could be there or not be there.

Then when I started working with it, I discovered that it was a format that was creatively very stimulating. As an artist, I find it difficult to sit in my room and get a feeling, I'm bad at inventing things. At first I was a set designer, and making up rooms from scratch is too boring, I can't do it.

But when there is a place, there will be people, there are lots of things already, then you can amplify some things, dampen others, focus on something, skew it a bit.

There is a choreographer, Eleonora Fabiao, who has written so well about creativity. She goes against what she describes as an old, religious and patriarchal idea, "creation", where you sit and create something. Instead, she talks about taking things that already exist and reorganising them to give them new and temporary meaning. More composition, and I recognise myself in that very much. Then the audience is a very grateful component. For me, this work fills me with meaning and it also makes me a little scared, because it's a component that I can't quite predict. So it keeps me a bit sharp.

Karin- When you make this kind of work, you have the audience there, like an X-factor all the time, how do you think about them in the work?

Linn Hilda- In different ways, I would say. I try to actively engage with a prioritised audience. Then there will be a lot of different people who react to this material in very different ways. Whose feelings do I put first? This would make this kind of audience very uncomfortable, but it would be very validating for this kind of audience.

Karin- Is it a kind of power analysis?

Linn Hilda- It is about whose story the work wants to carry in the first place, and whose story is secondary, who can use the work, but it is not theirs in the first place.

In *Fatale* it became very clear, it was for girls our age and younger. For me it's a way to make artistic decisions easier, you have someone to fight for. One idea is not necessarily worse than the other, but they reinforce different narratives.

Sometimes you are faced with dilemmas, this can be completely wrong for an aunt, yes, but it is not primarily for the aunts that we do it. And then we have to be prepared for the fact that the ladies will not think this thing is so wonderful. Then I think it's good if the work has room for many different forms of subjects, that it works to tell many different stories, but if you have to choose, there is a main character.

Karin- Would you say that the organisation has an activist agenda, that what you do is activism?

Linn Hilda- No, I wouldn't say that, in that case it's very bad activism. Both in *Poste Restante* and in *O*, we talked about how we can make norm-critical performing arts, not only raising norm-critical topics or having a norm-critical representation of the actors, but also working with who can use this material to tell the story of themselves. And which stories are treated as primary and which as marginal. In that way it is political, but not activism.

Karin- Participation looks different in different works, what is the role of the participants in *Fatale*?

Linn Hilda- I felt that in *Fatale* the audience position was quite passive and compliant for a long time, you could mostly let yourself be influenced by what was happening.

Then you became familiar with one of us in the testimonies. It was such a key place for me, so it's important that it's not too awkward, that when the visitor starts to share, we have to be completely honest in our behaviour. Then I felt that there is a rather late handover of agency, i.e. when the audience can start playing. For me, a bit too late, I think it's a bit boring. But *Fatale* is short, 2 hours, you don't have much time, first the audience has to realise what it is, what you can use the work for.

Karin- What means do you think you use to communicate with the audience what their participation should look like?

Linn Hilda- I think it's like at a party, the first 15 minutes are rigid, and that's just the way it is. Then it's good that the audience doesn't have to do so much, more to orientate themselves.

I think it works to gradually increase participation, first perhaps to do something practical, then more opportunity to take decisions and initiatives at the end. Then the audience can fill the work with their own motives and feelings, then you have had time to collect it.

Then I think that audiences like to do the right thing, you don't want to feel stupid, then you lose interest. I don't want people to think about whether they are doing the right thing, but about what the work is about. To avoid that, I try to be as clear as possible, to be transparent and to take care of their social anxiety.

As an audience member, I am very easily made uncomfortable, which I think is an advantage. I usually direct by being an audience member. I go through all the different parts, as an audience member. Then I can use myself as a tuning fork, I activate the material emotionally.

But even though I can get a lot of information about a situation by being an audience member, I am a specific person who reacts based on myself. If I want to reach an audience that I don't represent very well myself, I also have to switch places with someone else who can give me that information.

We were also open in the team about whether there was any kind of audience you get stressed by. Someone might get it from aunts or guys, and then it's better that someone else takes them. It's nicer for everyone.

Karin-Sure, to minimise the social impact.

Linn Hilda - Especially when it's a bit sensitive, maybe the first time. A certain audience may find it fun to be confused and silly in the beginning, at least if you confirm them a lot later. They realise that the confusion is internal, that it's not me as the audience that's wrong, but that this is a play in the work with a slightly awkward situation. But some people are so stuck in their mental layers and think that they are the ones who are wrong.

Karin- There will be no game.

Linn Hilda- No, it won't be a game, so you have to adjust the speech so they don't think they are wrong as an audience.

Karin- Do you think that the direction or a dramaturgy also helps to communicate participation?

Linn Hilda- I have some difficulty separating what is directing and what is other, because I often do everything. But I think it is often good, both for me and for the actors, to formulate some different relationships. What is the organisation? What does it want? And what problems does it have?

Karin- And what is the activity? The fictional material?

Linn Hilda- Exactly. Usually I set it up as a distinct entity, an association, a guild or an evening class. Often the organisation is the only written character and it wants something from the audience. The activity may well have problems, it's fun, unachievable goals or internal conflicts.

Karin- It has an agenda that is targeted, there is a relationship?

Linn Hilda- Yes, if you think that in *Fatale* the organisation is an underground, separatist group, why do we ask people to come here, what do we want? If you know that, it's easier to understand why you run things.

In this case, it's a bit ugly, they are here to confirm our worldview, because we feel a bit insecure about it. There is also a desire to be able to confirm the audience's worldview, but we know nothing about it. It can happen that the audience comes with a worldview that we can't confirm at all, and what happens?

Then the organisation can have problems, because they want to build a common world view, and that problem is the drama itself. The actors need to know that, okay, now I have an audience that doesn't act the way the organisation wants, it's not a problem, it's good for the work. Then you have to find a way to confirm them as an audience, so that they don't feel that they are wrong, just because they are wrong for the organisation.

Sometimes the actors also have to establish a relationship with the organisation. This is usually evident in the encounter with the audience. In Kamratföreningen, for example, it was great when you had an audience that was upset about various things in the organisation, you could say that, yes, I also had difficulty with it in the beginning, or it's a bit impractical, but we haven't come up with anything else. As an actor, you are not an embodied part of the organisation, you can also play against it.

Then, in terms of composition, I try to write so that the visitor is the main character. If there is an inner conflict, it's not one of the actors who accumulates and embodies it, but that we generate the conflict in a visitor, who gets to feel it.

Karin- You said on a rope that you hate suits.

Linn Hilda- Yes, I hate costumes! I think it's because I hate fiction, or, I don't hate fiction, I don't get fiction.

Costume is very easy to make up, you end up playing characters, which I don't work with. That can be difficult for many actors. The business is also a character, it is constructed, but it is not contrived, not sci-fi, but sincere, usually more drastic. It's also about the fact that I find it easier to meet the visitors, they come with their own selves, with things at stake. I feel that the relationship becomes too tentative if we come with a fiction.

Karin- Is it a question of power?

Linn Hilda- Yes, I feel that they invest in something that we stay out of. When I myself have gone to things that are participatory and fictional, I often feel so damn stupid. When I get involved, it can feel a bit ridiculous, but if I don't, I feel bad because I'm messing things up.

Karin- You said that you made a work called *Chopins hjärta* and it is the most disgusting thing you have done. That makes me a bit curious, what happened?

Linn Hilda-Yes, ugh, it was terrible. On the one hand, I felt that the organisation we set up had no conflict, it was just lovely and beautiful. And then that the intended audience was too defined.

Usually there is a primary audience, but it has to work for more people. In *Chopins hjärta*, I would say that if you were not our intended audience, you were wrong. There was no room for a conflict with the activities legitimised by the work, so the drama became very intolerant of the audience's different experiences and approaches.

It was a very cute piece, thematically, but technically it was intolerant. We had no way to deal with those who didn't like it, even though we had made it so nice and pleasant. And that didn't make us nice actors, we became angry.

Karin- In conclusion, I would like to link back to the first question about why you chose to work with this type of work. Are the reasons you mentioned still valid for you?

Linn Hilda- It's different now, because I think performing arts today are a bit more fun, something has happened. So I don't feel as strongly about the need to question theatre as a mass medium.

I also think that something has happened to the audience, in the beginning they mostly thought it was fun to be involved, it was so exciting. The experience was perhaps mostly about how they saw themselves as an audience. Now I think the audience has matured with the field, it feels, well, like with opera, that at first you don't understand anything, but then you find your own way of going to the opera, like it doesn't matter what this story is, this is the aria I want to hear.

I still find it very exciting to give people the material to tell the story of themselves, and most of all to those who don't usually get it to tell it.

Karin- What material do you think you are giving?

Linn Hilda- I find that a lot of the classic art canon that we are supposed to use to verbalise our experiences and feelings works very well for stories about white fathers and sons, that there is a lot of mirroring space for certain types of lives and dilemmas.

I think, as in *Kamratföreningen* it worked both for those who were 50 plus, who used it to tell a story of resistance. It was a very good and quite common story. But there were also queer, young people, who tried to listen to themselves, while being open, and it worked for them to talk about their lives as well, which I thought was nice.

I can collect a lot of material that I think triggers questions about freedom and security, about being a follower or resisting. But then what becomes of it, I will not interfere too much.

Conversation with Joanna Wingren and Sonja Ahlfors

Just before they are to play tonight's performance of Fatale and I am to be in the audience, Joanna and Sonja and I meet in a café and talk about Blaue Frau and the process of Fatale.

Karin- Why do you do participatory theatre? Why can't you just do regular theatre?

Joanna- From the very beginning when we worked with drag, there was a lot of audience contact, the audience was a very important factor. We have researched how we can involve the audience more and more, so it was a natural step to make it more participatory.

Sonja - I think it gets so lonely as an actor, working on your projects and then the audience sits there and maybe you get a review or someone writes an email saying it was great or really bad.

It becomes a kind of bubble, you create things for a very anonymous audience that you don't really know. Why are they there, what are they thinking? And why do I really want them to be here?

Joanna- And maybe a feminist question about who is the subject and who is the object. Am I a subject when I'm on stage or am I an object. What is the audience in relation to that subject/object?

Sonja - Where do the definitions take place and who defines what happens? Is it me who says that I am now strong because I am doing this monologue or is it the audience who defines that: oh what a strong person is standing there?

When we worked with Stefan Åkesson from Poste Restante, he talked about how instead of dilemmas happening between two actors, they happen in the visitor. It was an eye-opener for me, maybe it's that loneliness I'm referring to, that you stand there and act and feel that someone is sleeping in the audience. It's perfectly fine, I myself sleep quite often in the theatre, but you get quite lonely. Not just as an actor, but as a human being, you are alone with the dilemma.

Joanna- Some people work more on facilitating the work. While I am an actor, that is not enough for me. Although I want the audience to have fun, I also want to be challenged as an actor. I think what we do is a hybrid between theatre and facilitation.

Karin- But what is the difference when you meet the audience? Is it about how much fiction you are doing?

Joanna- Yes, and about how much backstory you have. We have worked with the audience not knowing that it is theatre and a lot with autofiction as well, with blurring the boundaries, what is truth, what is lie. And that's what interests me, being in that borderland.

We did a show a long time ago called *Blaue Frau do Paul Auster*, which was about how we tried to work with a director called Erik Söderblom. The show was four hours and we were reading his letters to us, he was always somewhere else, in China, and then this show became more and more like Paul Auster's *City of Glass*. We started following him and became totally obsessed with him.

That gap where it went over to fiction, we presented all these letters that were authentic and then it went over to there being no truth in what we said, it was completely invisible. When you watch the video, you can see that there is a 15-20 minute difference between the audience when they realise: -Well, this can't be true?-Were you really doing that, were you really standing outside his hotel? And I think that describes a lot how we have worked or how I think it is fun to work.

Karin- You somehow not only guide to the experience, you are also the experience?

Joanna- Yes, absolutely.

Karin- How would you describe the role of the visitor in *Fatale*?

Sonja - In this work the visitor has a very important role. The whole performance is based on the experiences that the visitor is willing to share. Then the visitors also get to vote and how they vote determines how the show ends.

In other performances their role can be more slippery, and that's what we've been most criticised for. Is it ethical to put the audience in different problems and when they don't know if it's fiction or reality?

Joanna- We have been told: if you give the audience so many choices, it can be dangerous, you are doing very bad theatre.

Sonja- I don't see it as risky theatre at all, because we need the audience, that's what I was talking about, that loneliness.

I would say that we work much less, how should I say, tight, when it comes to the audience, it does not matter so much if it differs, as long as we know. But from the audience's point of view, it can be not scary or at least a bit strange.

Joanna- But the agreement is always clear to the audience. Regardless of whether we do performances in an open space and you choose what you do there as an audience, there are still clear rules of behaviour. The frameworks for us are always very clear, working hours, working conditions, the work process are very clear, but within that, there can be chaos, and that's also the case with our performances.

Sonja- Yes, absolutely. And by rigour I mean like in *Fatale*, where we want to know a situation that you've experienced, we're going to record it, then you're going to help set up and vote, it's like these three things. All your other thoughts, feelings and what you want to do here, there's no room for, then we'll say thanks for the input, but we won't deal with this. In our other performances, there might be three things that you have to do, but if you want to do a fourth, I can say - Okay, we'll do that, that's it.

Karin- That you are somehow open to renegotiate?

Joanna- We manipulate the audience a lot. Pleaser took place in a taxi and the audience doesn't know that the taxi is scheduled to stop after fifteen minutes, I have to make them think that they are hungry for something, so they think that the taxi stops after their craving.

Sonja- We are very cheeky in that way, well, cheeky in a good way.

Joanna- But the audience is never exposed, put on the spot, in that way we are friendly with them.

I think if you do participatory or interactive theatre for a long time, you become very good at reading the audience. You see that this person wants to be challenged, I can push, while here we have a person who is terrified, I will just take them straight through the performance.

Karin- What do you do when you read the audience?

Joanna- It's about communication above all. Then having some kind of security, in yourself and in the group, being able to solve conflicts and having some kind of intuition, I think intuition is a very strong component in our productions.

Karin- You have quite different audience agreements for different works. How do you communicate this agreement?

Joanna- Often they get information even before they arrive at the performance, which puts them on the right track. In *Crimes of Passion*, they receive a letter addressed to those who have fallen in love and are told that a companion will meet them at the door.

The marketing and the booking of tickets are important keys for the audience how to read the performance, they are artistic decisions how it should look like.

In *Crimes of passion* you bring a voluntary donation, in *Pleaser* you bring a pledge, in *Subfraus This is not my money* you bring an item that you own and value but are ready to give

away. Sometimes we have regular ticket revenue, then it's an artistic decision, to make it look like theatre.

Sonja- I think the audience is that X-factor. Sometimes it's like, okay, this is going to be hell, because this person doesn't understand the rules, or this person wants to provoke, or this person doesn't want to get involved. But that's the whole thing, it's a skill in some way, how can you calm some people down, get others involved, get them to not be so afraid. It's a lot about group dynamics, understanding, and not being afraid that people won't like it.

Joanna- And sometimes someone has a panic attack because there is so much going on inside. And then we have a security system for that. Usually it's Sonja and I who take care of them, because we have struggled so much with it. And then we work quite a lot with younger actors, who are not so experienced in dealing with such things, who are not comfortable with it.

Karin- How do you work with instructions?

Sonja- You have to be so clear. You have to get it written and spoken, usually you have to get the instructions three times.

Joanna- But it's also the quality of the instructions, do I want to be effective, or am I afraid of you when you come in, it's all about the acting, the work we emphasise the most.

Karin- You think these instructions are a performative activity?

Joanna- Absolutely. It's part of the work. If I say instructions that you should go to the vase, I say it in a way that is consistent with the rest of the work.

Sonja- If you think about *Crimes of Passion*, we had this cult. Much of our acting work was about the relationship we had with Dennis, the cult leader. My character was afraid of him, I was exposed by him, I was very afraid of making mistakes and tense. But you admired Dennis and thought you were great in the cult, and then you became completely different to the audience.

Joanna- It means that if I instruct them about the toilet, I do it quite confidently, but if Sonja does it in that situation, it's more uncertain, that's where the performative comes in.

Karin- How do you consider the audience when you rehearse?

Joanna- It is an exploratory work, when we rehearse we have reference persons. How would it be if, for example, Erik Söderblom were to come ...

Sonja- ...and I play Erik Söderblom.

Joanna- Then you have to explain to the rest of the working group how he is, that he has a lot of power. For example, if we have a search, we would try 20 different annoying types and get tools to deal with them.

Karin- As you play yourself?

Sonja- Yes, yes. But we are much more extreme when we pretend to be those types than the types are. But when something really strange happens, we haven't been able to fantasise about it, it's usually so far out.

Joanna- We meet after the performance and share, I handled this in this way, this one asked a question like this and it started talking about very queer relationships and we haven't talked about that, I did it quite badly, how can I do it next time?

Karin- When you were studying, did you ever talk about the relationship with the audience?

Joanna- No, we had a classic, rather physical, education. It really only came when we formed Subfrau, in our final year, when Diane Torr, who was a drag queen from New York, came to talk to us. Drag is so much about the audience, about flirting with the audience, and in that way our journey began with the relationship with the audience.

In our first production with Blaue Frau, *Skin food- fragments of glances*, the choreographer, Liisa Pentti, wanted us to look at the audience as ourselves for a very long time. I remember I was so panicked, I didn't know how to stand on stage.

Drag is something else, you have a mask, maybe more like a clown mask. But to stand as myself and just look at the audience, that was the hardest thing I had ever done in my entire school career.

Karin- I think it's interesting that it came with drag, because there is also an activism in drag, do you think you have an activist agenda?

Sonja- No, I do not perceive it as activist, because then we would have much clearer answers, we mostly ask questions. Fatale could perhaps be said to be activist, we are trying to get an answer, to find the lowest common denominator in order to create solidarity.

Joanna- When we did the Tent, I think that was it. The whole of Finland was shut down, so it was activism just to play.

Otherwise, I think it's more our values, how we make art, that we work in a norm-critical, feminist, non-hierarchical way, which is activism. We are perceived as incredibly radical and as troublemakers in Finland,

Karin- Is it different here?

Joanna- I think here we are mostly Finland-Swedes.

