

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.

Förförståelse och förväntan påverkar hur vi upplever ett verk. Om jag är väldigt upptagen av att göra rätt, eller om jag hela tiden är nervös för att bli tilltalad, exponerad, handlar kanske hela teaterbesöket om det. Om jag vet vad jag kan förvänta mej tenderar jag att uppskatta just det men uppleva att det som överraskar mej är konstigt eller dåligt.

Förväntningar kan också förstärka upplevelsen på ett positivt sätt. 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?

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.

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 efterlängtd 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.

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 Lamberg¹ 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 Frau² 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.

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;

¹ Linn Hilda Lamberg, samtal 221102.

² Blaue Frau, samtal med Joanna Wingren och Sonja Ahlfors

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.

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 *Spegelinsitutionerna* 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*³ 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, som efter ett verk jag deltar i, som pågått hela natten. Vi ser varandra i dagsljus igen, och pratar om natten som var. Fyller i luckor om sånt man missat, identifierar varandra utan kostym och mask och skapar tillsammans en gemnesam berättelse utifrån var och ens upplevelse.

I *Venus Labyrinten* upplevde varje deltagare tre rum med en scen skapad för en person, men det fanns sammanlagt tjugoåtta rum. Publiken möttes inte innan, de hade olika starttider och själva upplevelsen blev individuell. Ingen hade samma kombination av rum och formen med en skådespelare som spelade för en besökare åt gången, human specific, gjorde att scenen omskapades beroende på besökaren.

I *Venus Labyrinten* fanns en bar där deltagarna efteråt kunde dela sina upplevelser och höra om delar man själv inte fått tillfälle att se. Egna och andras berättelser om de man upplevt blev en del av verket.

“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.

³ *Blaue Frau*, samtal med Joanna Wingren och Sonja Ahlfors 221029

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. Fiktion, eller graden av fiktion, är en del av överenskommelsen. En örfil eller en kärleksförklaring betyder olika saker om de är fiktiva eller verkliga.

Teaterns överenskommelse om fiktion stark. Ellen Nyman⁴ 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 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

⁴ Ellen Nyman, samtal 20230322

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, de upplever också dissonansen.

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 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, överenskommelsen som fanns på premiären.

På turné spelar man i olika rum, och ibland börjar föreställningens betydelser glida med rummen. 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 sin roll i den. Det som händer på scenen kan generera en energi som man dras till, som man vill vara en del av. Och så råkade det finnas äpplen.

Scene

The stage door is anonymous, no stars or glitter. This is the door you walk through when you go to work. Do you have the script with you? Are you prepared? Do you know what role you are going to play? Do you have the right costume, can you find your props? Do you know what the rules are?

Look through the space behind the stage, the vents, robberies, screens, mortgages, cables, it's like being inside a body. Everything has function, everything must work, without being seen or heard. Take a deep breath and think about your role.

How do you know what your role or participation will be? How is the contract made and can it be negotiated?

If your ticket says "right-hand side of the stage, row 8, seat 23", then you know that most things are as usual, the role of the audience is implied. Usually, the audience also knows what kind of performance different theatres or groups do and what they can expect.

If you have to sit in the parlour or find the back door leading to a forest and come in casual clothes, this also conveys information about the role you will have.

Preconceptions and expectations influence how we experience a work. If I am very concerned about getting it right, or if I am constantly nervous about being spoken to, exposed, the whole theatre experience may be about that. If I know what to expect, I tend to appreciate that but feel that what surprises me is strange or bad.

Expectations can also enhance the experience in a positive way. I once saw a New Year's revue in Jämtland. We travelled for several hours through snowy forests and arrived at a village hall. There were incomprehensibly many people, there was coffee and a lottery.

Before the actual performance, a man in a short-sleeved, checked shirt entered the stage and rather dryly informed the audience of the lottery draw. People doubled over with laughter. I didn't understand anything. But then I began to understand, the audience was here last year, maybe several years before that... It was funny then and especially the man in the short-sleeved shirt was funny, and now they had come here to have fun again, so why wait until the actual performance?

Ellinor Lidén sees the visit to the theatre as an event, it includes not only the moment you sit in the auditorium, but expectations before the visit, the journey there, the foyer, everything that happens before and that is linked to the visit to the theatre, but also after. (Lidén 2022) The feelings, thoughts, conversations, memories, which are associated with the performance are also part of the theatre event.

The rituals and expectations surrounding the visit also help to create the performance itself. For children, what happens around them is often as important as the performance itself. "You have to read some books in the foyer beforehand, and go for a coffee afterwards. It makes it safe to know how things are going to work.

The behaviours and actions that are repeated and passed on are a way of understanding and creating meaning in a situation and can be called a scenario. "The children's theatre scenario is transmitted and lives on through repetition and reactivation and is thus characterised by predictable actions, behaviours and rhetoric from educators, theatre staff and the children's audience respectively." (Lidén 2022, p.11)

We are playing *Osamsas* on the home stage and a girl suggests after the performance that we could have a gathering in the circle, instead of handing out postcards to the audience on the way out. I think that she has been to a performance that ended with a gathering in a circle, and that we now change the scenario that she has learnt.

Sometimes the scenario can include negative expectations, such as that as a child you will be told what to do by stressed teachers, going to the theatre becomes synonymous with being told to be quiet and sit still and being reprimanded if you can't or don't want to.

In our work as hospital clowns, we make contracts that can be constantly renegotiated, someone might start feeling sick, a long-awaited parent might come in, a nurse has to change the IV. The contracts are written in pencil with an eraser close at hand.

Hjördis and I visit a boy, W., who is in great pain. We have been told this by the staff beforehand and we also see it in him when we look through the door. But there is a small gap, I feel that he chooses to try if it can help that we come in, that it might alleviate the pain.

We do an action scene that W. directs, Agent Hjördis fights bravely and cunningly against the Russian mafia. W. goes for it with gusto, it's like he knows he has to go all out to avoid letting the pain in. He wins the Oscar for Best Director and we all have a great time.

Afterwards, we think about whether we should recommend the programme to our colleagues who are going there next time, sometimes we do that, that we pass on if there is something special that a child likes. But none of us are sure that it can be recreated next time, this gap was only open right now, together with us.

The audience contract can be communicated in different ways and includes information and instructions but also preparation such as putting on a mask, listening to a soundtrack, rituals to increase the presence and receptivity of the participants. If you go to a theatre where the role of the audience is different from the stage-salon agreement, you will usually find out in one way or another.

I ask Linn Hilda Lamberg⁵ if the audience usually knows that they are going to participate when they arrive, her answer comes quickly: "Yes, we try to be very clear about that. It's a secret that no one enjoys."

Blaue Frau⁶ is careful to design the marketing and ticketing to match the content and form of the performance, which puts the audience on the right track. They stress that this part of the theatre event is also shaped by artistic decisions.

The contract is there both so that the participants can experience the whole work and so that everyone, including the actors, feels safe. Josephine Machon writes that the contract is needed in order to create complicity with the work, with the world you are about to enter. (Machon 2013)

⁵ Linn Hilda Lamberg, conversation 221102.

⁶ Blaue Frau, conversation Joanna Wingren and Sonja Ahlfors 221029

In *Reaction Tactics: Redefining postmodern spectator response and expectations*, Katherine Adamenko describes her expectations of participants:

"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, p.15)

The expectations that Adamenko has require a different kind of effort from the audience than the traditional audience role. The engagement needed to access the work is different from that needed in the theatre.

One way to help participants is for the form of a participatory work to follow a form that many are familiar with, such as Poste Restante's *Kamratföreningen*, or Ung Scen Öst's *Spegelinsitutionerna*, which borrow recognisable situations and structures from organisations such as schools, associations and hospitals (Gerge 2014).

I see AAA- *Anonymous Spiritual Atheists*, with Bravo Toga. The performance is in the form of a twelve-step meeting, I have never been to a meeting, but still know enough about it for the form to work as a framework for me, which both creates expectation and recognition and makes it easier to navigate.

Interactivity is defined by action and relationship building. Then you must also have something to choose from, the work must provide space for different choices and relationships but also different degrees of involvement. Tassos Stevens from Coney describes a reciprocity, you get back what you put into the work (Machon 2013) You should be able to choose to be on the edge of the work and still get something out of it, an adventure, something beautiful.

In many participatory works there is also a place where you can go when you need a break, or want to step out of your role or the whole work. Joanna Wingren in *Blaue Frau* describes it as a security system.

Some works have a place where you can reflect, discuss and share experiences with other participants afterwards. Maybe it's at breakfast, like after a work I participate in that has been going on all night. We see each other in daylight again, and talk about the night that was. Filling in the gaps about what we missed, identifying each other without costumes and masks, and creating a shared story based on each person's experience.

In the *Venus Labyrinth*, each participant experienced three rooms with a stage created for one person, but there were twenty-eight rooms in total. The audience did not meet beforehand, they had different start times and the experience itself was individualised. No one had the same combination of rooms and the form of an actor playing for one visitor at a time, human specific, meant that the scene was recreated depending on the visitor.

In the *Venus Labyrinth* there was a bar where participants could share their experiences afterwards and hear about parts they had not had the opportunity to see. Their own and others' stories about their experiences became part of the work.

"We live in a fantasy world, a world of illusions. The great task is to find reality." (Murdoch 1983)

Theatre-goers read a performance as fiction, a bubble or insertion into reality, and are constantly aware that it is a fiction. (Kattwinkel 2003) When something is experienced as real, it loses its metaphorical meaning or possibility.

Today, that kind of complete fiction is not so common, almost often there is a gap or a layer where reality is let in. The actors have their own names, someone breaks to improvise or comment, a door in the background opens in the final scene that frames the evening in the alley outside. Fiction, or the degree of fiction, is part of the deal. A slap or a declaration of love means different things if it is fictional or real.

Theatre's agreement on fiction strong. Ellen Nyman talks about the performance *Come on, Bangladesh You Fucks, Just Do It!* at the Royal Theatre in Copenhagen. The theme was outsourcing and global injustice and some of the acting work was outsourced to Bangladeshi actors. All the advance information clearly stated that they were paid less than the Danish actors. This was the case, but it did not cause a debate, as expected, because no one believed it was true, but part of the fiction.

In *Slapstick and Comic Performance*, Louise Peacock writes about "the comic frame", which signals that what happens on stage is part of a heightened reality (Peacock 2014). This can be signalled by sound effects, gait, clothing, absurd action, certain props such as a plank, or just the fact that you know the performers and know that there will be comedy.

If you don't see or understand the comic framework, you won't laugh at slapstick, real pain is not entertaining, it simply lacks metaphorical possibilities.

Slapstick often involves status transactions, the low status person getting back at the higher status person, or laughing at the clumsy person and feeling a bit clever.

I think about it when we play *Osamsas* in Södertälje and a boy screams: "I wanted it to hurt her!"! whereupon his teacher panics and hisses and says "Nah!". The boy has understood the comic framework, I find it hard to believe that he wants to see me suffer for real, he has realised that we are joking here and he wants more of it, more slapstick where Otto gets revenge on me for teasing him. However, the pedagogue has missed this agreement and thinks that the boy's wish is an expression of cruelty.

When the fictional order is broken in the theatre and it becomes, or perhaps becomes, reality, it can be difficult to navigate, confusing and interesting for the audience.

In 2014 I saw *Vårt förakt för svaghet* at the Stadsteatern in Skärholmen, and towards the end the question about civil courage became so passionate that one man in the audience made an outraged speech and left. The small "this is just theatre" gap had completely closed for him. I remember how it was like scratched and scraped me, what is the right thing to do now? Is it morally justifiable to be a spectator in this situation, even though I paid the ticket and made a contract that this is fiction?

Or is the right thing to do, to stop what is happening, but in that case am I stopping the performance or a real event?

Susan Kattwinkel describes how the magician duo Penn and Teller use different layers of fiction to highlight lies, on stage and ultimately in society. "You can use trickery to talk about the truth" they say, or Penn says it, Teller doesn't talk (Kattwinkel 2003).

The audience does not know what is part of the fiction or not, they have to question their role in the performance and can draw parallels to other situations.

Often someone from the audience will come up on stage to make sure there is no cheating, to help out, but most importantly to get a lecture from Penn on scepticism.

Penn and Teller also used distance to the audience in an interesting way. They come close, are themselves, signalling realism, reality, while the fiction of the tricks distances them from the audience.

Sometimes when you play for children there can be a cognitive dissonance in the audience. They don't have much experience of the bubble of theatre, of the agreement on fiction. That bubble is also often harder to see when it comes to children's theatre, it's not completely dark in the auditorium, we actors often greet the audience, talk to them as normal adults do. When the performance begins, new rules apply, the rules of fiction which then clash, creating dissonance with reality.

This may mean that they don't want to accept someone walking behind someone else without them noticing, or things disappearing from the stage. An audience can agree to things like someone dying or time passing, or that they love each other, if the fiction is reasonably believable and the agreement is clear. I imagine that children's less polished theatre experience makes them experience that dissonance more strongly. And if someone in the audience starts shouting -She's behind you! and confirms the dissonance, then it is easy for the others to join in, they also experience the dissonance.

Ellinor Lidén describes how the children thought that Siri Hamari was an uncle who had gone wrong when she began the performance *Liten igen* by playing a scene in the foyer. (Lidén 2022) They also thought that the performance would take place in a playground, because the poster image was of the uncle swinging. There is no prior understanding of the theatre's agreement on fiction, that reality and fiction exist simultaneously, an imaginary uncle swinging in a real playground, the audience reads based on what they know, reality.

We are playing in Grästorps and the cognitive dissonance is destroying the entire performance. Nothing we do is read by the audience as theatre or play, everything is real. It becomes a tug of war between those of us on stage who try to convey the fiction and those in the audience who want to assert reality.

The children are standing up, hooting and hollering, not wanting to let go of things from the stage beforehand, asking things outright, heading up to the stage. They are like very committed literalists, it is not possible to move them one millimetre from their gymnasium into another world.

Participatory performing arts are usually multidisciplinary, borrowing elements from theatre, dance and performance art, where the relationship between reality and fiction is different. The

degree of fiction varies between different works, but elements that are completely real, the audience and the location, which is often not a theatre, must be inserted, read together with the fiction.

Punchdrunk gives the audience masks. Artistic Director Felix Barrett explains why: "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, p 160)

The mask can give the audience an opportunity to be transformed, to become part of the fiction.

Tassos Steven, who works with the group Coney, is interested in a minimum of fiction, to enhance as little as possible but still get the participants' imagination going. (Machon 2013) If you create uncertainty about what is real and what is imaginary, the place you are in will be read as part of the fiction. Because it is part of the real world, you do not know where the fiction begins and ends, it is potentially endless.

Katherine Adamenko is also interested in the moments when fiction and reality merge. (Adamenko 2003) She describes being an audience member at a Forced Entertainment performance and walking along the beach with a friend. A woman stumbles out of the sea and collapses in the sand, the two passers-by pick her up and save her.

All along, Katherine Adamenko believes it is part of the performance and is happy to play along. The event leads to a realisation of a whole new level of audience participation: "I believe if we raise the level of what is expected, we can also raise the level of the response" (Adamenko 2003, p.15).

Throwing apples or renegotiating?

Can the participation agreement be changed? Can the audience have, or expect to have, one role and then agree to another?

In a stage-saloon situation, where the audience is expected to sit in the darkness of the theatre, this can be difficult. Often it is not even possible to get someone to change seats.

My worst experience on stage was a failed renegotiation. Me and my clown partner, Camilla Persson, are performing in a small town in Norrland. A struggling Riksteaterförening has booked the improvised clown show *I am Protected by Law*. I still wonder why.

There are maybe ten dressed-up ladies in the parlour, we explain the form, then ask for suggestions to get started with the first scene. No answer. I ask, Camilla asks. No answer. We ask everyone in general, we specifically ask the lady in the nice blue blouse. No answer. The ladies in the audience don't move a muscle, don't say a peep.

It feels like we don't exist, a nightmare where you stand in a full clown costume, screaming and jumping behind a glass wall but no one hears or sees. I panic, we play terribly badly, a tennis match in space with no opponents, eternity swallowing all the balls, not a single one bouncing back. We just want it to end, they probably do too.

The ladies in Örnsköldsvik wanted to keep the fourth wall, they had decided, it was not open for renegotiation.

Immersive or participatory theatre involves a constant renegotiation. (Machon 2013) The role of the audience can shift between being protagonist, passive spectator, ally, guest, co-producer, within the same work. Sometimes these shifts occur naturally, sometimes not.

During the pandemic, I performed a show called *Placeboliv* in a party tent for six people. The audience were both spectators and actors. They were instructed through headphones to say lines as accurately as possible while reading them through the headphones, move a chair for me to play against them, bring up things, all within the framework of the story.

In some performances, the audience interpreted the agreement as meaning that when they left the spectator position they could do anything, they improvised text, tried to comfort me, tried to intervene. In other performances, the audience tried to play the role of co-actor without leaving the spectator position, speaking in whispers, making small, careful movements, often long after they had been instructed.

A work, or the experience of a work, is always linked to a context. (Auslander 2018) A photo of Notre Dame that you look at is not the original Notre Dame, it has been displaced and left its context and given a new context where it is reactivated. You could call it a renegotiation. "Each reactivation discloses the original, but each does so under different circumstances." (Auslander 2018, p.49)

The same thing happens with a performance, every audience meeting means a reactivation. When you play a lot, it can sometimes move far from the original, the agreement made at the premiere.

On tour you play in different rooms, and sometimes the meanings of the performance start to drift with the rooms. We play *Osamsas* in Gneizno, Poland, in a Catholic seminary. It looks exactly like Hogwarts. We will play in a chapel, tall, beautiful coloured windows and a huge crucifix.

There are Ukrainian families, several children have that glassy, zeroed-in expression, as if their childhood has suddenly ended, play and carefree behaviour replaced by the kind of presence that fear brings.

It is messy at the beginning of the performance, many of the children are small, some want to do other things, some participate through small cries. We get started and things calm down a bit. Then it is as if the story begins to change its meaning. There is an apple on the stage and here in the chapel the set becomes the Garden of Eden and the apple becomes forbidden fruit. The recorded theft alarm becomes an air raid alarm when the children with the serious faces are the audience, the big mask that we build from the set design becomes an attacker and when we manage to mime-climb a mountain it becomes a hope for peace.

Sometimes it is the audience that renegotiates, takes power in the room and breaks the agreement.

In Maria Johansson's conversations with actors, stories are told of school audiences laughing at the performance and throwing apples (Johansson 2011) The actors lack the tools to renegotiate, they try to stand up, but when it doesn't work, there are no alternatives. The pupils are obliged to attend school, breaking up the performance or asking those who are fighting to leave does not work, this is compulsory, the teachers have locked the door.

In 18th century London, the audience exercised enormous power over the stage. (Fischer 2003) They showed their dissatisfaction with repertoire choices, the management of the theatre, the script, the presence or absence of an actor, through various disruptive behaviours: throwing fruit, demanding apologies, hissing and full-scale riots.

But appreciation was also expressive, and the text and action on stage could be drowned out by praise and requests for a do-over. Some theatres set up spikes at the edge of the stage to keep the audience away from the stage.

The audience's motivations for exercising power were more about their sense of ownership of the theatre and the satisfaction of participating than an interest and commitment to the quality of the performance; reactions were not always linked to quality.

Maybe the school students threw apples for the same reason, not because they thought the performance was bad, but because they wanted to renegotiate their role in it. What happens on stage can generate an energy that you are drawn to, that you want to be a part of. And there happened to be apples.