

LUND UNIVERSITY

En ny generation lärostycken

Frågor till de införstådda

Hanse, John

2022

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Hanse, J. (2022). *En ny generation lärostycken: Frågor till de införstådda*. [Doktorsavhandling (konstnärlig), Teaterhögskolan i Malmö]. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



LUNDS UNIVERSITET

En ny generation lärostycken

Frågor till de införstådda

JOHN HANSE | TEATERHÖGSKOLAN | LUNDS UNIVERSITET



Lunds universitet
Konstnärliga fakulteten
Teaterhögskolan i Malmö

Doctoral studies and research
in fine and performing arts, nr 28
ISBN 978-91-8039-262-4
ISSN 1653-8617



En ny generation lärostycken

En ny generation lärostycken

Frågor till de införstådda

John Hanse



LUNDS
UNIVERSITET

Denna avhandlingstext, manusen och fotografierna är licensierade enligt:
Creative Commons Erkännande-IckeKommersiell-DelaLika 4.0 Internationell licens
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode
Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

Fotografierna på sida 116 och 117 är tagna av publikpersoner under *Våld & pedagogiks* öppna speltillfällen. Dessa personer lånades en kamera när de tilldelades journalistens position i föreställningen.

Samtliga övriga fotografier är tagna av Alexander Tenghamn.

Rättigheterna för manusen: *Våld & pedagogik* och *Kropp Straff* tillhör Henrik Bromander och John Hanse.

I *Kropp & straff* förekommer delar av dikten ”Till dem som ska komma efter oss” av Bertolt Brecht översatt av Arnold Ljungdal i *Dikter 1918–1956*, Stockholm: Bonniers, 1964.

I avhandlingen citeras, med översättaren Magnus Lindmans godkännande, en icke utgiven översättning av lärostycket *Åtgärden*.

Omslagsfoto av Alexander Tenghamn

Copyright CC-BY-NC-4.0 John Hanse 2022

Lunds universitet
Konstnärliga fakulteten
Teaterhögskolan i Malmö

Doctoral studies and research in fine and performing arts, nr 28.
ISBN 978-91-8039-262-4 (tryck)
978-91-8039-261-7 (PDF)
ISSN 1653-8617

Tryckt hos Media-Tryck, Lunds Universitet, Lund 2022



Media-Tryck is a Nordic Swan Ecolabel certified provider of printed material. Read more about our environmental work at www.mediatryck.lu.se
MADE IN SWEDEN

Like researchers, artists construct the stages where the manifestation and effect of their skills are exhibited, rendered uncertain in the terms of the new idiom that conveys a new intellectual adventure. The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story.

Jacques Rancière, *The emancipated spectator*

Tack

Kerstin Weimers

Min handledare:

Kent Sjöström

Mina bihandledare under olika perioder av arbetet:

Ebba Petrén

Karmenlara Ely

Camilla Eeg-Tverbakk

Läsare, lyssnare och tänkare:

Sven Bjerstedt

Ivan Hanse

Annika Nyman

Erik Stenlund-Gens

Oskar Stenström

Samt:

IDC

Innehållsförteckning

Introduktion och översikt ... 11

Del 1. Bakgrund, syfte, frågeställning och tillvägagångssätt ... 17

Min förståelse av en kollektiv process ... 18

Behov och bakgrund ... 20

Syfte och frågeställning ... 25

Tillvägagångssätt ... 27

Del 2. Lärostycket och lärandet ... 41

Vad var ett lärostycke? ... 42

Lärandet i ett nytt lärostycke ... 54

Del 3. Processbeskrivning: *Våld & pedagogik* ... 63

Frågan växer fram ... 64

Förstudie och research ... 66

Våld & pedagogiks förhållande till *Åtgärden* ... 71

Från idé till konkretion ... 75

Publiken ... 96

Publiken upphör inte att vara publik ... 104

Fotografier *Våld & pedagogik* ... 109

Del 4. Processbeskrivning: *Kropp & straff* ... 131

En ny tid ... 132

Gestaltning av repression ... 136

Blackboxen ... 153

Repperioden ... 156

Publikgrupperna ... 160

Fotografier *Kropp & straff* ... 165

Del 5. En ny generation lärostycken
Som metod, som medel och som tidsdokument ... 189

Principer för en ny generation lärostycken ... 190

Våld & pedagogik ... 193

Kropp & straff ... 221

Epilog ... 247

Källförteckning ... 257

Summary ... 265

Introduktion och översikt

Jag har deltagit i ett kollektivt skapande av två lärostycken: *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Som en del av mitt avhandlingsarbete skildrar jag min förståelse av den kollektiva arbetsprocess som bildar grunden för de två teaterprojekten utifrån min egen funktion och roll. Andras förståelse av de två lärostyckena och processerna kring dem är självklart en annan, och detta – att var och en har sin egen förståelse – är också en grundförutsättning för att förstå lärandet i denna nya generation lärostycken.

Ingången i arbetet är min upplevelse av hur det vänsterpolitiska projektet, förstått i en bred bemärkelse, successivt tappat förmågan att förändra en värld som verkligen behöver förändras. Denna upplevelse är tätt sammanbunden med mina erfarenheter av händelser, knutna till en specifik vänsterrörelse: den svenska utomparlamentariska vänstern. Denna ingång bildar den mer generella bakgrunden till mitt eget (konstnärliga) engagemang. Jag saknade en typ av teater som på allvar kunde sägas relatera till mina upplevelser och erfarenheter.

I mina egna försök att skapa en teater som bearbetar de dilemman jag erfarit, slogs jag av insikten att vi som arbetar med teater utifrån den plats på teaterfältet där jag befinner mig ofta förhåller oss till publiken som om den vore ett problem: publiken behandlas antingen som i huvudsak konsumenter eller som en grupp som behöver förändras. Jag var inte ensam om denna insikt, utan fann stöd och argument hos konstvetaren Claire Bishop och filosofen Jacques Rancière. Tillsammans med författaren och dramatikern Henrik Bromander, som blivit en för mig oskiljbar partner i det här arbetet, började jag använda manuset för ett scenkonstverk från 1930, lärostycket *Åtgärden* (Die Maßnahme) av den tyske dramatikern Bertolt Brecht (1898–1956), som ett slags modell eller utgångspunkt för en reaktion på dessa dilemman.

Termen lärostycke (Lehrstück) härstammar från den senare delen av Weimarepoken i Tyskland, före nazisternas maktövertagande och andra världskrigets utbrott. Lärostyckena var en serie experimentbetonade scenkonstverk, där en viktig aspekt var att de skulle bidra till en läroprocess hos dem som deltog. Tanken var också att de som deltog i framförandet av dessa stycken inte främst var professionella aktörer. Istället skapades lärostyckena med olika grupper som tänkta aktörer, exempelvis skolelever, radiolyssnare och sångare i arbetarkörer. Lärostyckena skapades tydligt i

relation till de socialistiska rörelser som var verksamma i det tyska samhället vid denna tid. Denna första generation lärostycken har senare under 1900-talet och fram till idag fungerat som material för nya försök att sätta upp dem, arbeta om dem, svara på dem eller skapa vad som kan beskrivas som nya lärostycken.

När man ser på både de första lärostyckena och deras efterföljare är det tydligt att de är knutna till sin tid och sina lokala sammanhang. Precis som att teatern i stort omvandlas efter hur samhället den verkar i förändras, har betydelsen och funktionen av lärostycket ändrats under de senaste 100 åren, beroende på plats och sammanhang. Det jag menar med benämningen en ny generation lärostycken är med andra ord en ny serie försök att skapa en form av scenkonst i relation till rörelser i samhället, en scenkonst som utgår från akuta skeenden och som syftar till en läroprocess hos dem som deltar.

Tydligt inspirerad av *Åtgärden* var jag med och skapade ett förslag på hur ett nytt lärostycke skulle kunna utformas: *Våld & pedagogik*. Detta nya lärostycke utgick från strategiska dilemman hos den samtida utomparlamentariska vänstern i Sverige och mötte sin publik på platser där organisationer eller föreningar som var knutna till denna rörelse stod som arrangörer. Det var i mötet med denna publik som *Våld & pedagogik* utvecklades och skapades, men inte som en avbildning av en rörelse, utan som ett kritiskt möte med dem som är införstådda med rörelsens egna problem.

Våld & pedagogik använde sig av metoder för hur man lär ut agerandet i demonstrationer, blockader och upplopp som medel för den sceniska gestaltningen. Metoderna bidrog till att publiken, instruerade av skådespelare, utförde exempelvis stenkastningen i lärostycket. Men om målet hade varit att undervisa i hur man står i armkrok, sköljer bort pepparsprej eller kastar gatsten så hade teater varit en synnerligen ineffektiv form. Lärandet i *Våld & pedagogik* syftar inte till konkreta läromål och följer ingen pedagogisk modell. I stället försöker lärostycket genom att vara just teater komma åt frågor som inte har några givna svar. *Våld & pedagogik* bidrar till upplevelser och lärandeprocesser som inte kan garanteras och som kommer se olika ut för varje person som deltar, oavsett om denna person är en del av publiken eller en av oss som förberett lärostycket.

Samtidigt som jag under arbetet med *Våld & pedagogik* 2016 och 2017 mötte personer ur den utomparlamentariska vänstern, såg jag hur delar av denna rörelse tynade bort. Parallellt med detta skeende växte den högerpopulistiska rörelsen, som i Sverige har tydliga rötter i fascismen, i styrka på ett sätt som aldrig tidigare hänt här. Denna utveckling födde en fråga om vad jag själv skulle göra om dessa högerpopulister tog makten över staten. Frågan bottnade

i en oro hos mig, och i mina möten med publiken i *Våld & pedagogik* började jag förstå att jag delade denna inställning med många inom den utomparlamentariska vänstern. Frågan blev utgångspunkten för det andra lärostycket: *Kropp & straff*.

När Donald Trump vann valet i USA 2016 och högerpopulisterna, i Sverige och i stora delar av övriga Europa fortsatte växa lavinartat, övergick oron i en påtaglig rädsla. Jag antog att denna rädsla fanns hos betydligt fler än hos relativt små vänstergrupper, vilket ledde till att publiken jag sökte mig till med *Kropp & straff* var grupper som såg sig själva som motståndare till den högerpopulistiska rörelsen. Denna publik tog del av lärostycket som delar av befintliga kollektiv och deltog i en iscensättning av en fantasi om hur den svenska staten omvandlas när ett demokratiskt valt högerpopulistiskt parti kommer till makten. I arbetet med *Kropp & straff* vidareutvecklades metoder och konstnärliga grepp från *Våld & pedagogik*, och för att instruera publikens handlingar hämtades metoder från sammanhang där militärer och journalister tränas på att hantera polisförhör, fångenskap och tortyr.

Respektive lärostycke har, med andra ord, vänt sig till en specifik typ av publik som kan sägas vara införstådd med den centrala frågeställningen i verket. Min egen införståddhet och mitt eget lärande har varit en röd tråd genom mitt arbete med lärostyckena och även så när jag reflekterat över, sammanfattat och försökt bearbeta mina erfarenheter. Detta egna lärande lägger jag fram genom att beskriva arbetsprocessen, hur jag uppfattat mötet med andra personer, vad händelser i omvärlden fått för konsekvenser för mitt arbete och hur jag genom lärostyckena svarat på detta. Processbeskrivningarna är medvetet detaljrika och syftar till att ge en förståelse för det konkreta i min process. I flera fall beskrivs undersökningar av konstnärliga lösningar som sedan valts bort. Dessa misstag och återvändsgränder gör att det jag presenterar genom manusen framstår som just val, grundade i tvivel och reflektion. Jag visar på min lärandeprocess genom att subjektivt beskriva hur jag upplever världen runtomkring mig.

Lärostyckena *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* är de två konstnärliga verk som är mitt avhandlingsarbetes kärna. Dessa två lärostycken är dokumenterade genom sina manus, vilka jag tillsammans med fem principer för en ny generation lärostycken presenterar som en viktig del av avhandlingsarbetets resultat. Under mitt avhandlingsarbete har jag medverkat i skapandet av en rad olika manustexter och uppsättningar (vilka jag ofta benämner som speltest) som mött publik, och den processen har syftat till att utveckla mitt arbete med de två lärostyckena. En del av dessa texter och uppsättningar behandlas i mina beskrivningar av arbetsprocessen, men mycket har utelämnats. Två exempel

på projekt som inte fått plats och som jag ändå vill nämna är *Nightwalkers Malmö* (2017) med teatergrupperna Banditsagor från Malmö och friendly fire! från Leipzig, som var en fullskalig produktion som spelade nattetid på gatorna i Malmö, och *Rekonstruktion: Festen* (2018) med Banditsagor och Skuggteatern från Umeå, som var en rekonstruktion av en fiktiv klassåterträff. Båda dessa konstnärliga verk skapades i perioden efter mitt arbete med *Våld & pedagogik*, men innan *Kropp & straff* mötte sin publik. Ett uttalat syfte med båda projekten var att lära mig mer om text och regi för skådespelare som ska instruera en publik, vilket är ett viktigt grepp i de båda nya lärostyckena.

Avhandlingstexten har fem delar. Den första delen inleds med den komplicerade uppgiften att definiera vem som gjort vad i ett kollektivt arbete. Vidare innehåller del ett en beskrivning av två utgångspunkter för mitt arbete med en ny generation lärostycken. Den ena väljer jag att benämna som en social utgångspunkt och den andra som en konstnärlig. Förutom att beskriva en kontext och ett slags behov av nya lärostycken bidrar bakgrundsbeskrivningarna till en situering av mig som teaterarbetare och person. Denna situering har inte några ambitioner att vara heltäckande, men är relevant för att förstå processbeskrivningarna. Därefter beskrivs avhandlingsarbetets syfte och frågeställning som leder vidare till kapitlet om mitt *tillvägagångssätt*. Här beskrivs metodiska grepp som jag använt mig av när det gäller att bearbeta, kontextualisera och beskriva mina erfarenheter i avhandlingsarbetet, och jag förklarar hur jag använder några viktiga begrepp som *utomparlamentarisk vänster*, *aktivist* och *brett definierad antifascistisk rörelse*. Att kapitlet heter Tillvägagångssätt är för att enklare skilja det från de konstnärliga metodiska val som skapat föreställningarna. Del ett avslutas med en beskrivning och motivering av mina val att dokumentera föreställningarna genom deras manus, och låta fotografier komplettera denna dokumentation.

Del två inleds med lärostyckets historia. Precis som all historieskrivning är den selektiv och berättar lika mycket om situationen den är skriven i som om den som beskrivs. Min historiska sammanfattning är baserad på vad som intresserat mig med lärostyckena och vad jag haft användning för i skapandet av nya föreställningar. Lärostyckets historia leder in på en definition av lärandet i de nya lärostyckena. Här motiverar jag varför jag väljer bort ett tydligt definierat lärande till förmån för ett lärande som inte kan bevisas och som bygger på en idé om intellektuell jämlikhet.

Del tre och fyra innehåller processbeskrivningar för *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Respektive processbeskrivning visar på specifika metodiska val längs vägen från planering till efterspel. De visar också på hur det inte går att dra en tydlig gräns mellan händelser i det omgivande samhället och de

konstnärliga och estetiska valen. I processbeskrivningarna behandlar jag hur erfarenheter sammanfogas och bildar underlag för det som kan beskrivas som en konstnärlig metod. Samtidigt blir det tydligt att jag i arbetet med det andra lärostycket inte kunde förlita mig på att återanvända metoderna från det första. Under rubriken: Publiken upphör inte att vara publik, i *Våld & pedagogiks* processbeskrivning, fördjupar jag publikens roll i detta lärostycke, i relation till greppet med *den instruerade handlingen*. Processbeskrivningen för *Kropp & straff* är något mer kortfattad, dels för att jag där bygger vidare på metoder som exempelvis den typ av instruerade handlingar som redan beskrivits, dels för att stora delar av arbetsprocessen med detta lärostycke explicit beskrivs i dess manus. Respektive processbeskrivning avslutas med fotografier som tagits i arbetet med skådespelarna och under möten med publik.

I den femte delen presenterar jag slutligen principerna och manusen för en ny generation lärostycken. Principerna är formulerade i förhållande till teaterfältet, och min egen roll som teaterarbetare. Principerna kan ses som en sammanfattning av de lärdomar jag dragit ur mitt avhandlingsarbete och ett försök att peka ut en riktning framåt.

Principer för en ny generation lärostycken:

- Lärostycket utgår från frågor utan svar
- Lärostycket är beroende av en publik
- Lärostycket bygger på det införstådda mötet
- Lärostycket rekonstruerar fiktiva förlopp
- Lärostycket använder den instruerade handlingen

Manusen för *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* fungerar som dokumentation för de två lärostyckena. Manusen är skrivna av Henrik Bromander och mig, men bygger på ett större kollektivt arbete och erfarenheter från möten med publik. I det kollektiva arbetet har manusen fungerat som föränderliga centrala arbetsdokument. De kan läsas som den nya generation lärostycken jag presenterar eller användas som material för framtida scenkonstarbeten. Jag avslutar med en kort epilog där jag diskuterar de nya lärostyckenas roll i olika sammanhang, uppslag för vidare undersökningar samt min egen skrivprocess.

Del 1.
Bakgrund, syfte, frågeställning och tillvägagångssätt

Min förståelse av en kollektiv process

Vi är många som varit med och skapat de nya lärostyckena. Flera gånger har jag fått frågan om min funktion under processen har varit regissörens eller dramatikerns. Det är en fråga som i många fall kommer ur ett behov av att kategorisera och skapa förståelse. Det finns också ett behov hos scenkonstutbildningar, fackföreningar och arbetsplatser att av olika anledningar dela in dem som arbetar med teater i olika kategorier och skilja dem åt. Under arbetet med de två lärostyckena har jag inte enkelt kunnat placera mig i någon specifik yrkeskategori. Jag har haft rollen som regissör både i arbetet med lärostyckena och i många andra teateruppsättningar, men i praktiken blir uppdelning mellan olika yrkesroller snabbt suddig i många scenkonstsammanhang. Det är också mitt ideal att söka utmana och överskrida gränser vad gäller ansvar och konstnärlig kompetens. Vilken min definitiva yrkesroll varit i *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* har varit svårt att bedöma i efterhand. I processbeskrivningarna blir dessa gränsöverskridningar tydliga och ett exempel på i hur hög grad mycket samtida teater och annan scenkonst skapas ur brokiga och föränderliga kollektiv, där man bygger vidare på traditionella metoder i kombination med att man utvecklar nya.[1]

*

Författaren och dramatikern Henrik Bromander och jag har arbetat tätt ihop med de två lärostyckena.[2] Vi båda har varit såväl dramatiker som regissörer för både *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Det är så vi har presenterat oss i all offentlig information om de två lärostyckena. Detta var en lösning för att vi som initiativtagare också skulle bli ett slags ansvariga utgivare. Det är också en beskrivning som stämmer på så sätt att vi tillsammans har skrivit och regisserat genom hela processen. Henrik är utan tvekan den av oss som har mest erfarenhet av litterärt skrivande och den som gjort merparten av tangentnedslagen under skapandet av lärostyckenas manus. Jag är den som har mest erfarenhet av att arbeta med regi och fysisk gestaltning, och som varit på

[1] Potatopotato, Institutet, Banditsagor, Fördärvet, Teatr Weimar, är lokala exempel på grupper, som är extremt olika, men vars arbetssätt i min ögon stämmer in på beskrivningen. I Camilla Eeg-Tverbakk, ”Dramaturgy of the collective” i *Innside/Out*, Pettersen, A & Skolseg, S. (red.), Oslo: Verk Produksjoner, 2018, beskrivs ett annat specifikt exempel på hur denna typ av kollektivt arbete kan fungera.

[2] Eftersom jag gör påståenden angående Henrik Bromander på ett sätt som jag inte gör med någon annan har han fått läsa avhandlingstexten och också haft möjlighet att be mig ändra eller ta bort saker av integritetsskäl. Han delar min bild av vad jag konkret beskriver har utspelat sig, men håller givetvis inte med mig i alla tankar och slutsatser.

plats under alla repetitioner. Men från det att vi började formulera idén att skapa nya lärostycken till det senaste publikmötet har våra arbetsfunktioner varit så sammanblandade att de inte kan skiljas åt. Regin är inskriven i manusen, och Henriks arbete har många gånger överskridit det som brukar beskrivas som dramatikerns. Om jag skulle försöka beskriva de minsta beståndsdelarna i arbetet, står det klart att flera av regivalen under repetitionerna kommer från Henrik, och flera av de bärande formuleringarna i texten kommer ordagrant från mig. Dessutom har mycket av det som traditionellt brukar beskrivas som producentarbete utförts av oss och varit en del av det konstnärliga arbetet.

*

Från mitt perspektiv är det tydligt att Henrik och jag tog initiativ till att påbörja arbetet *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*, men både före och efter den punkten är det i princip omöjligt att definiera vem som gjort vad utan att osynliggöra personer eller förenkla skeenden. En avgörande del av arbetet med lärostyckena har gjorts av skådespelarna och de andra medverkande som exempelvis ljud- och ljusdesigner, producent, scenograf, tekniker, lokala arrangörer och av publiken. Jag menar att det i princip är omöjligt och kontraproduktivt att i det här fallet avgöra i detalj vem som gjort vad under processen. Detta är enligt mig också fallet i merparten av all scenkonst.

De som anges som medverkande i presentationen av de två lärostyckena täcker inte in dem som intervjuats, som varit publik eller som arbetat på de ställen där lärostyckena tagits fram och spelats. Det är inte heller alls självklart att dessa personer skulle vilja lyftas fram som medskapare. Därför försöker jag i beskrivningen av arbetsprocessen göra en klar avgränsning kring vems tankar och åsikter jag beskriver. *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* är kollektiva verk och i publiceringen av manusen står Henrik och jag som författare. Och jag upprepar att det jag beskriver är min egen förståelse av denna kollektiva arbetsprocess.

Behov och bakgrund

Man måste välja en början. Efter en tvådagars premiärfest i Växjö för en föreställning med namnet *Smålands mörker,* följt av ett flyttlass söderut, sover jag för första gången på två månader åter i min hemstad Malmö. Det är den 8 mars 2014. Den årliga kvinnoseparatistiska *Ta natten tillbaka-demonstrationen* hade gått förbi nedanför på gatan. Det känns som hemma.

På morgonen när jag vaknar har jag fått ett sms. Fyra personer har blivit misshandlade och knivstuckna av nazister.[3] Jag känner två av dem.

Jag tar mig till Möllevångstorget ett kvarter bort. Där står en samling unga män. MFF-supportrar.[4] Jag känner ingen av dem, men de bär en hastigt tillverkad banderoll där namnet SHOWAN står skrivet. Alla har samma ansiktsuttryck. En slags sammanbiten öppenhet. Ett uttryck av chock. Showan är en av de knivstuckna och han har fått en så allvarlig skada av våld mot huvudet att det är oklart om han kommer överleva. Jag följer gruppen bort längs Kristianstadsgatan ut till Nobelvägen där de sätter upp sin banderoll. På vägen dit går vi förbi platsen där det hänt, där blod fortfarande finns kvar på trottoarkanten.

Redan samma dag samlas vänsteraktivister på olika möten. Under den följande veckan pågår en febril aktivitet med att organisera en demonstration kommande lördag. Det är ett intensivt arbete där många hjälps åt. En sen kväll sitter en av de andra knivstuckna, som precis fått lämna sjukhuset, i telefon och försöker förhandla mellan vänsterpartister och militanta antifascister i Stockholm. Det har blivit en konflikt som eskalerat i hot om våld kring vem som äger rätten att arrangera den lokala solidaritetsdemonstrationen. Den knivstuckne försöker medla och betonar vikten av att hålla ihop. Han använder sig av sin offerroll mycket strategiskt. Att han ibland är tvungen att pausa med ett väsande på grund av den punkterade lungan hjälper. Showan har fortfarande inte vaknat. Hans tillstånd är kritiskt.

Kämpa Malmö-demonstrationen den 16 mars 2014 blir den största demonstrationen i Malmö på länge. Styrkan och uppslutningen i demonstrationen är mycket kraftfull. Det känns viktigt och riktigt. Men det

[3] Det finns många beskrivningar av händelseförloppet i Malmö den 8 mars 2014. I Andreas Rasmussen, *Ingen jävla hjälte*, Malmö: Kira förlag, 2016, s. 35 ff. och 217–224 beskrivs händelsen genom flera vittnesmål och det blir tydligt att det finns många perspektiv och anspråk på sanningen kring våldet. Rasmussen beskriver och dokumenterar också de demonstrationer och det efterspel jag hänvisar till i det här kapitlet.

[4] MFF står för Malmö Fotbollförening.

finns en gnagande insikt om att detta inte kommer att leda någonvart. Jag har upplevt liknande händelseförlopp förut. Den stora sammanslutningen på gatan, på internet och massa andra ställen inger en känsla av att vi är många och vi kan förändra. Det är omvälvande att vara med om och det märks. Som ett exempel berättar en person från den utomparlamentariska socialistiska gruppen Allt åt alla Malmö att de får fler nya medlemmar på kort tid än någonsin tidigare. Det kan plötsligt vara 60–70 personer på deras veckomöten där det i vanliga fall är 10–20. Men jag kan ana hur det kommer att utvecklas. Hur denna nya kraft kommer att kanaliseras in i grupper och organisationer som inte har någon verklig förmåga, kanske inte ens en verklig vilja, att förändra världen på det sätt de påstår.

Vad som händer i Malmö är ännu ett lokalt mikroexempel på en successiv utarmning av det som kallas socialistiska rörelser och vänsterpolitiska strömningar, en utarmning som pågått under lång tid.[5] Den kan exemplifieras med marknadsliberalismens självutnämnda globala seger efter Berlinmurens fall. Den manifesterades när de svenska Socialdemokraternas löntagarfonder stoppades 1991 och när de, precis som många av deras systerpartier i Europa, medverkade till en omfattande privatisering av det offentligt ägda. Utvecklingen har inte varit linjär utan en väg kantad av försök och hopp som fallit samman, övergivits eller krossats med överväldigande kraft, som under *åren av bly* (1968–1982) när den italienska autonoma rörelsen gick under i bombdåd och skottlossning på gatorna, eller under *den tyska hösten* (1977) när statens våld mot de väpnade socialistiska grupperna slog mot hela den radikala vänstern. Mitt perspektiv är hämtat från min lokala kontext i Malmö, Sverige, Västeuropa, ett exempel ur ett mer globalt perspektiv är den så kallade *Jarkartametoden*, där massmord på verkliga och påstådda socialister var ett av de främsta medlen i den så kallade ”kampen mot kommunismen”.[6]

Det har gjorts ambitiösa försök att återupprätta eller på nytt skapa vänsterrörelser i större och mindre skala, men dessa har oftast inte lyckats uppnå det man siktat mot, utan i stället misslyckats eller marginaliserats. Globaliseringsrörelsens stora demonstrationer över i stort sett hela världen och dess krav på internationell beskattning av de multinationella företagen såg jag

[5] Liknande beskrivningar av den politiska utvecklingen (med sinsemellan vitt skilda fokus och förslag på lösningar) finns i exempelvis Chantal Mouffe, *Till vänsterpopulismens försvar* (övers. Oskar Söderlind), Hägersten: Tankekraft förlag, 2019 eller Slavoj Žižek, *A left that dares to speak its name: untimely interventions*, Cambridge: Polity, 2020.

[6] Dessa historiska fakta som är svåra att verkligen acceptera som en del av det som format dagens globala ekonomiska och sociala politik är noggrant kartlagda i Vincent Bevins, *Jakartametoden: det antikommunistiska korståget som formade vår värld* (övers. Stefan Lindgren), Stockholm: Karneval förlag, 2021 och William Blum, *CIA och USA:s verkliga utrikespolitik*, Göteborg: Epsilon Press, 1998.

själv ebba ut på nära håll efter att polisen skjutit aktivister i både Göteborg och Genua sommaren 2001. Hur de så kallat vänsterpopulistiska partierna Syriza och Podemos i Grekland respektive Spanien under 2010-talet faktiskt lyckades gripa makten i parlamenten, bara för att strax därefter svika de löften de givit sina väljare, är ytterligare exempel. Detta kan ses som en del av bakgrunden till den situation där de nya lärostyckena blivit till. Vad skulle ett lärostycke kunna vara i denna kontext? Hur kan teaterkonsten hitta sätt att verka som erkänner konstens begränsningar och samtidigt försöker gripa in i sin omvärld?

*

Man måste välja en början. En luftigt planerad enplansvilla nära havet på Bjärehalvön utanför Båstad. Jag är där med några vänner varav två också är studenter på Teaterhögskolan i Malmö. Huset är inte vårt utan tillhör Kent Sjöström och kulturchefen för region Halland Eva Nyhammar. Eva känner jag inte, men Kent är teaterforskare och min lärare på utbildningen Teaterns teori och praktik. Under min utbildning har det blivit tydligt att Kent är intresserad av mitt arbete. Han är en intressant och nyfiken samtalspartner. Något som är väldigt viktigt för mig. När jag senare blir antagen som doktorand på skolan ska Kent bli min huvudhandledare, men det visste jag naturligtvis inte då.

Även om Kent och jag var bekanta på detta sätt blir jag förvånad när han frågar mig och de andra om vi vill låna huset när han och Eva är bortresta. Vi hade aldrig varit där tidigare. Kent tror att detta kan ge oss tillfälle att arbeta i en lugn miljö. Och klippa gräsmattan. Och visst har vi planer på att arbeta, men också på att ha ett spännande ställe vid havet att hänga i under några dagar. Huset är ljust och öppet inrett. Konst på väggarna. Mängder med böcker och ett stort trädäck ut mot trädgården. För mig är detta en lyxig och smått overklig plats att befinna sig på.

En av dem jag är där med, scenkonstnären Ebba Petrén, skadar sitt knä och ligger och läser i Kents böcker när vi andra är på utflykt till Hovs hallar. Hon hittar essän Det rituella samförståndet[7] som handlar om lärostycket *Åtgärden* och fastnar för den, vilket resulterar i att jag kommer att arbeta med hennes och scenkonstnären Gabriel Widings två uppsättningar av detta lärostycke ett halvår senare i scenkonstkollektivet Nyxxx. Där arbetade vi med att sätta upp delar av manuset för *Åtgärden* genom att ge deltagarna (Nyxxx använde i det

[7] Rikard Schönström, ”Det rituella samförståndet” i *Olikhetens region och andra essäer*, Stockholm: Atlantis, 2011.

här sammanhanget hellre termerna avatarer eller deltagare än publik) instruktioner för handlingar och repliker ur manuset via hörlurar.[8]

Både i lärostycket *Åtgärden* från 1930 och i Nyxxx experimenterande sätt att arbeta finns ett sätt att förhålla sig till publiken som jag upplever som viktigt. Det utmanar det jag vill kalla de två rådande sätten att se på publiken i den teaterkontext jag befinner mig. Det ena sättet är att mer eller mindre ignorera publiken; att inte intressera sig för den som annat än biljettköpare och att ta den för självklar. Detta skulle få som arbetar med teater säga att de gör, men tittar man på hur de faktiska produktionsprocesserna ser ut menar jag att synsättet är tydligt. Ett tydligt exempel är att det på svenska institutionsteatrar är vanligt att regissör, scenograf, dramatiker, ljud- och ljusdesigners mer eller mindre lämnar produktionen vid premiär.[9] Detta sker inom en konstform där det levande mötet med publiken är det centrala. Det andra sättet, som ofta är ett svar på det första, är att peka ut vad som är fel hos publiken och vilja förändra denna. Det sistnämnda är något som bland annat Rancière formulerat kritik emot och jag behandlar ämnet grundligare under rubriken Publiken upphör inte att vara publik. Jag menar att båda de förhållningssätt till publiken jag beskrivit är vanligt förekommande och att de utgör hinder för teaterns utveckling som konstform.

Men jag tror att jag uppehåller mig vid den här helgen i Kents hus, inte bara för att det var här jag för första gången kom i kontakt med lärostycket *Åtgärden*, utan också för att det är något annat som kanske går att få syn på. Något med min relation till miljön, till sammanhanget. En dubbelhet inför det upphöjda, uttalat ”intellektuella” och ”konstnärliga”. En känsla av att både vilja tillhöra och ta avstånd. Att både vilja vara med och bygga upp och samtidigt riva ner och förstöra, och om ett närmast omedvetet ackumulerande av kulturellt kapital som skapar möjligheter och korrumperar ens erfarenheter. Detta tror jag säger mycket om mitt förhållningssätt till konst och till att ha konstnärlig verksamhet som ett arbete – en osäkerhet och ambivalens mellan det fin- och fulkulturella. Så fort jag börjat hamna i det ena eller andra facket får jag en känsla av klaustrofobi och hopplöshet och söker lösningar på den andra sidan. Denna motsättning mellan det skolade och oskolade, oavsett om det gäller hur man rör sig på scen eller tänker genom att skriva, är för mig

[8] Dessa scenkonstverk i form av workshops producerades av Nyxxx: *Åtgärden som avatarstycke* (2012) och *The Avatar-Lehrstücke Workshop* (2013).

[9] Personerna med nämnda kompetenser benämns ibland som det konstnärliga teamet, vilket borde väcka frågan hur de som använder denna term ser på exempelvis skådespelarnas och scenteknikernas arbete i en uppsättning. Termen är förhoppningsvis på väg bort men används av exempelvis Malmö stadsteater och Helsingborgs stadsteater.

svårbegriplig men också helt nödvändig för mitt konstnärskap. Konstnärskap är för övrigt ett ord som jag aldrig skulle använt mig av eller påstått var något jag hade den där sommaren när vi var i huset.

*

De två olika startpunkterna som jag valt ut ovan – demonstrationen i Malmö och vistelsen på Bjärehalvön – skulle kunna sägas beskriva den sociala respektive den konstnärliga bakgrunden för de här två nya lärostyckena. Den första handlar om en samhällelig, eller som vissa säkert vill kalla det, politisk kontext som jag själv befann mig i. Denna kontext är för mig omöjlig att blunda för. När jag ska förhålla mig konstnärligt till denna kontext skapas ett behov och ett utrymme att grundligt välja, undersöka och utveckla vad teaterns roll kan vara.

Den andra – den konstnärliga bakgrunden – skapar också ett behov och utgör också en möjlighet att pröva nya sätt att tänka kring och i praktiken möta publiken i ett teaterarbete. Arbetet med lärostyckena har krävt att jag tydligt artikulerar, omprövar och utvecklar mina egna ideal och förgivettagna definitioner angående min relation till publiken.

Hur jag förhållit mig till dessa två behov i arbetet med *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* är vad jag försöker beskriva och fokusera på i mina processbeskrivningar, men i skrivandet har det inte gått att isolera detta. Avhandlingstexten behandlar även andra aspekter. Det har inte heller gått att skilja de två behoven åt. Gränsen mellan konstverken och samhället utanför blir oskarp, precis som gränsen mellan det privata och det professionella. Detta menar jag är en styrka eftersom det är så jag upplever verkligheten, och det gör antagligen andra också. Vi måste dela upp vår verklighet i kategorier för att bättre förstå den, men vi får inte låta dessa kategorier stympa hur vi tar oss an den svåra uppgiften att leva i den här världen.

Syfte och frågeställning

Avhandlingsarbetet är sprunget ur en vilja att delta i lärandet om två olika specifika samhälleliga fenomen: dels den svenska utomparlamentariska vänsterns strävan att förändra världen, dels den konkreta hotbild som vuxit fram för grupper som har motsatta intressen gentemot högerpopulismen. En annan utgångspunkt handlar om publikens roll inom teatern. Jag förhåller mig kritisk gentemot den syn på publiken som implicit finns i uttalanden om att denna skulle vara passiv och behöva aktiveras, eller okunnig och behöva upplysas. Sådana synsätt menar jag inverkar destruktivt på relationen mellan konstnär och publik. Filosofen Jacques Rancière föreslår i stället ett synsätt som bekräftar en redan existerande *intellektuell jämlikhet* mellan människor. Ytterligare en utgångspunkt är en syn på konst, inklusive teater, som något som utgör en del av mänskligt lärande, även i de fall konsten inte har lärande som ett definierat mål.

Syftet med avhandlingsarbetet är att med utgångspunkt i lärostycket som en historisk idé om en teater som produceras i förhållande till en politisk rörelse, genomföra två fullskaliga teaterproduktioner i relation till den svenska utomparlamentariska vänstern i det ena fallet, och en brett definierad antifascistisk rörelse i det andra, för att delta i lärandet om dessa två samhälleliga fenomen.

Jag har utgått från frågan: *Hur kan jag delta i skapandet av en ny generation lärostycken?*

Under avhandlingsarbetets gång har delfrågor utkristalliserats: Hur förhåller jag mig till ett lärande som utgår från en redan existerande intellektuell jämlikhet mellan publikperson och scenkonstnär? Hur arbetar jag med teater i relation till den svenska utomparlamentariska vänstern och till en brett definierad antifascistisk rörelse? Hur gör jag gestaltningsval för iscensättning av demonstrationer, upplopp och repression? Hur skrivs, regisseras och ges instruktioner till publiken i *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*? Dessa frågor har undersökts i arbetet med föreställningarna, de diskuteras i avhandlingstexten, samt ger uppslag och impulser till vidare framtida undersökningar.

Som ett möjligt svar på frågorna presenteras specifika konstnärliga kunskaper och resultat som kan studeras, kritiseras och prövas av andra. Jag presenterar de två lärostyckena *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* samt mina erfarenheter i arbetet med dessa som exempel på hur man genom teaterkonsten kan tänka, handla, mötas och lära. Mitt avhandlingsarbete bidrar med faktiska

exempel och en beskrivning av arbetsprocesser där mina förhållningssätt problematiseras och appliceras i praktiken.

Med avhandlingstexten riktar jag mig till teaterfältet i bred bemärkelse och presenterar manus, som både fungerar som dokumentation av lärostyckena och som manualer för att arbeta med dem. De två lärostyckena har konkretiserats och utvecklats i mötet med sin publik som bestått av personer från den svenska utomparlamentariska vänstern, samt grupper ur en brett definierad antifascistisk rörelse.

Tillvägagångssätt

Avhandlingsarbetet har fått följa den logik som uppstått i skapandet av *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Arbetet med de två lärostyckena har varit beroende av de ekonomiska förutsättningar jag och mina medarbetare lyckats frambringa, och de har påverkats av ett brokigt nät av kreativa och kollektiva processer längs vägen. Min arbetsmetod vid skapandet av lärostyckena har inte haft några ambitioner att efterlikna dem som kan ha använts i tidigare lärostycken eller att vara trogen någon tradition som utgår från dessa. De nya lärostycken som jag presenterar var ett samtida teaterarbete som skapades i en process med många influenser och genom många möten. Jag ser de två lärostyckena och deras möte med sin publik som den viktigaste delen av mitt avhandlingsarbete.

Med stöd i filosofen Donald Schöns (1930–1997) begrepp *den reflekterande praktikern* har min forskande aktivitet bestått av en ständig rörelse mellan egen konstnärlig praktik, reflektion över denna praktik och kommunikation av den till andra.[10] Schöns begrepp är etablerat och ofta använt inom konstnärlig forskning.[11] I mitt metodiska grepp ingår en kontextualisering av mitt arbete, som gällande både djup och bredd går utöver det som krävts för att skapa de konstnärliga verken. Den typ av reflektion som skett i arbetet med att skapa lärostyckena och den som skett i formulerandet av denna avhandlingstext går inte att helt skilja åt. Dessa två perspektiv för reflektion är så tätt sammanvävda att det som kan liknas vid en väv inte längre kan redas ut till enskilda trådar.

Som regissör rör jag mig ständigt mellan att reflektera i och att reflektera över handlingar. Detta pågår i så många loopar, och i så många olika tidsintervaller, att Donald Schöns uppdelning mellan *reflektion över* och *reflektion i* praktiken riskerar att bli meningslös. Min reflekterande process under och efter ett konstnärligt arbete är självfallet inte något som uppstår genom att skapandet är en del av ett avhandlingsarbete. Men den metodiska inspiration som Schöns begrepp erbjuder har hjälpt mig att fördjupa och bredda perspektiven på mina konstnärliga val och metoder genom främst skrivprocessen, den kritiska dialogen med medskapare, handledare och publik, samt genom att min doktorandtjänst har skapat tidsutrymme för reflektion. Fördjupningen har

[10] Donald A. Schön, *The reflective practitioner: how professionals think in action*, Aldershot: Arena, 2003 [1995].

[11] I Sofie Volquartz Lebech, *Thinking with performance: research-based aesthetics in times of conflict and crisis* (diss.), Köpenhamns universitet, 2019, s. 20 behandlas hur begreppet ”den reflekterande praktikern” är en gemensam nämnare i det som kallas ”practice-led research”, ”practice-based research” och ”artistic research”.

utmynnat i processbeskrivningarna, i förståelsen av min egen kunskap, samt i betydelsen av historisering.

*

Jag har genomgående förhållit mig till mitt lärande på ett pragmatiskt sätt. Det gäller både arbetet med uppsättningarna och min undersökning och beskrivning av arbetet. Med ett pragmatiskt förhållningssätt behöver var och en skapa den kunskap som uppsättningsarbetet kräver. Denna kunskap måste ständigt omformuleras. Det som krävs är ofta en blandning av övergripande kunskap kring vissa saker och djupgående kunskap kring andra – men också viljan och förmågan att förmedla sin okunskap kring annat. Min expertis ligger i att leda och delta i en konstnärlig process, både inför, under och efter mötet med publik. Det är utifrån detta expertisperspektiv som urvalet i beskrivningen av tidigare lärostycken och lärande i del två, samt processbeskrivningarna i del tre och fyra gjorts. Också mina referenser till det som brukar beskrivas som teori utgår från mitt pragmatiska förhållningssätt: det som har varit användbart i skapandet av lärostyckena har jag försökt fånga upp och beskriva. Ett slags pragmatisk kontextualisering sker när jag hämtar metoder från samtida och historiska scenkonstverk. Exempel på detta är när jag relaterar mitt arbete till det historiska arbetet med lärostycken under 1900-talet eller när jag refererar till andra föreställningar där publiken får instruktioner.

*

Historisering har varit ett medvetet förhållningssätt för mig i processbeskrivningarna. Det har skapat distans och nya perspektiv när det gäller mina egna erfarenheter. Detta förhållningssätt har inte gjort min utsaga mer objektiv eller generaliserbar. I stället har historiseringen skapat en mer mångfacetterad subjektivitet i beskrivningen av processen. Historisering är också ett av greppen jag använt i de två lärostyckena: *Våld & pedagogiks* rekonstruktioner av fiktiva händelseförlopp som redan ägt rum och *Kropp & straffs* rekonstruktioner av fiktiva framtida händelseförlopp. Detta grepp är inte på något sätt unikt, exempelvis är det betydelsefullt i *Åtgärden* vilket inspirerade min användning av en rekonstruerande form. Teaterforskaren Elin Diamond beskriver det hon kallar för *Brechtian historicization*:

> That is, when Brecht says that spectators should become historians, he refers both to the spectator's detachment, her 'critical' position, *and* to the fact that she is writing her own history even as she absorbs messages from the stage.

> Historicization is, then, *a way of seeing,* and the enemy of recuperation and appropriation.
>
> [- - -]
>
> Brechtian historicization challenges the presumed neutrality of any historical reflection. Rather it assumes and promotes both unofficial histories and unofficial historians.[12]

Lärostyckena och processbeskrivningarna lyfter onekligen fram en del historier som inte brukar berättas, och man kan beskriva delar av min roll i avhandlingsarbetet som den icke-officiella historikerns. Men viktigare är att jag under föreställningstillfällena många gånger upplevt mina egna och publikens handlingar på det sätt som Diamond beskriver. När den verkliga antifascisten i fiktionen tar fascistens position under en konfrontation och måste förhålla sig till detta, eller när åtta personer som arbetar på kulturförvaltningen i Malmö står uppradade i strumplästen med händerna på ryggen och svarta huvor som täcker deras ansikten, framträder både det fiktiva förloppet och personerna som gestaltar det på nya sätt. De två nämnda situationerna exemplifierar nyckelsituationer i *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff.* Jag ser det som att situationerna förkroppsligar kvaliteter som kan uppstå vid en tillämpning av de fem principerna för en ny generation lärostycken.

*

En definition begränsar det som definieras samtidigt som den gör det greppbart, möjligt att förstå. Definitionen skapar nya möjligheter att förhålla sig till det definierade, men utesluter samtidigt andra förhållningssätt. Genom konsten kan man förhålla sig till företeelser utan att definiera dem, skapa nya definitioner eller skaka om befintliga. Detta är en värdefull förmåga som inte ska underskattas. I vissa fall har jag även i avhandlingstexten valt att försöka låta betydelsen av vissa ord på ett pragmatiskt sätt definieras genom mitt förhållningssätt till dem i det konstnärliga arbetet.

När det gäller begreppet *utomparlamentarisk vänster* är det en högst problematisk term som därför utgör ett bra exempel för mitt val att låta det konstnärliga arbetet fungera som en definierande aktivitet. Nedan citerar jag tre olika forskare som behandlar den utomparlamentariska vänstern. Citaten är

[12] Elin Diamond, *Unmaking mimesis: essays on feminism and theater*, London: Routledge, 1997, s. 49 f.

långa men väl värda att läsa. Deras definitioner är noggrant genomtänkta och fyller sitt syfte i relation till de sammanhang de är skrivna i. Man kan med andra ord beskriva det som att även dessa definitioner är pragmatiska i förhållande till sina kontexter. Jag menar att de olika definitionerna sammantaget är till stor hjälp att ringa in vilka det var som var publik på *Våld & pedagogik*, men de täcker ändå inte in alla de grupperingar jag mötte under spelningarna. När jag läser nedanstående definitioner så täcker de alltså både in för mycket och för lite.

Forskaren i urbana studier Christina Hansen definierar i sitt avhandlingsarbete inom Internationell migration och etniska relationer med titeln *Solidarity in diversity – activism as a pathway of migrant emplacement in Malmö* ett antal organisationer som en del av den utomparlamentariska vänstern:

> Their activism concerns migrants' and asylum seekers' rights, anti-deportation, anti-racism, anti-fascism, and 'right-to-the-city' struggles (e.g., against gentrification and welfare retrenchment), which they address with strategies ranging from solidarity-based work and advocacy to more radical forms of direct action like blockades and sit-ins. These different strands of struggle are interrelated not only through the individuals and groups of activists who participate and build alliances across these struggles, but structurally: the different struggles emerge as reactions to, and at the intersections of, racism, commercialisation, and restrictive migration policies. They form part of a larger network of leftist, extra-parliamentarian activists that strives towards urban and social equality in Malmö, other cities in Sweden, as well as abroad.[13]

I avhandlingen *Passionerad politik: om motstånd mot heteronormativ könsmakt* utgår forskaren i sociologi Cathrin Wasshede från intervjuer med politiska aktivister inom den utomparlamentariska vänstern i Göteborg för att undersöka deras motstånd mot den heteronormativa könsmaktsordningen. Hon definierar den utomparlamentariska vänstern i Göteborg:

> Det är en heterogen samling grupper och enskilda människor på vänsterkanten som genom sina handlingar och värderingar kan sägas ingå i rörelsekulturen. [...] trots alla de olikheter och motsättningar som finns bland aktivisterna så ser jag dem som involverade i en gemensam kultur, vilket bland annat yttrar sig i gemensamma strategier och arbetssätt – till exempel demonstrationer, aktioner, civil olydnad, folkbildning – liknande definitioner av vi:et och opponenterna samt att de ingår i samma nätverk. [...] I avhandlingen talar jag ibland om olika

[13] Christina Hansen, *Solidarity in diversity activism as a pathway of migrant emplacement in Malmö* (diss.), Malmö universitet, 2019, s. 2.

> delar av rörelsekulturen; ”den mer klasskampsbetonade delen av vänstern” respektive ”den mer feministiskt betonade delen av vänstern”. Den förstnämnda syftar på vissa syndikalistiska och anarkistiska – dock inte anarkafeministiska – grupperingar där klass prioriteras framför exempelvis kön och där enfrågepolitik, identitetspolitik och politisering av det personliga ofta betraktas som något negativt. Antifascistiska grupper inkluderas av detta skäl i denna del av vänstern. [...] I den ”mer feministiskt betonade delen av vänstern” har jag, förutom feministiska och queera grupper, valt att även inkludera djurrättsrörelsen och de antirasistiska grupper jag kommit i kontakt med, eftersom feminism står högt på dagordningen i dessa grupper. [14]

Forskaren i samhällsvetenskap Magnus Wennerhag och statsvetaren Jan Jämte har på beställning av Myndigheten för samhällsskydd och beredskap skrivit rapporten *Brottsförebyggande åtgärder mot radikala vänsterrörelser*:

> Inom forskningsprojektet används termen den radikala frihetliga vänsterrörelsen (från engelskans *radical left-libertarian movement*) som beteckning för den sociala rörelse vars kollektiva identitet utgår från frihetligt socialistiska ideologier såsom anarkism, anarkosyndikalism, rådskommunism och autonom marxism. Termen omfattar därmed den antihierarkiska och antiauktoritära delen av den radikala vänsterrörelsen. Denna sociala rörelse rymmer det som myndigheter kallat ”den autonoma miljön” och de fyra organisationer som utpekats av Nationella samordnaren, men även en rad närliggande grupper och organisationer.
>
> Historiskt sett har rörelsens antihierarkiska hållning framför allt tagit sig uttryck i kritik av den kapitalistiska ekonomins maktstrukturer och den politiska makt som utövas genom staten. De alternativa sätt att organisera samhället som bejakas utgår ofta från människors frivilliga samverkan, ömsesidig hjälp och direktdemokratiska beslutsformer. Samtidigt betonas socialistiska grundprinciper som jämlikhet och egendomsgemenskap. Kritiken mot hierarkier riktas även mot andra maktordningar och privilegiesystem. Den breda inriktningen har inneburit att rörelsen tidvis fungerat som en radikal del av andra sociala rörelser, däribland den antirasistiska rörelsen, den feministiska rörelsen, djurrättsrörelsen och miljörörelsen.
>
> Den radikala frihetliga vänsterrörelsen använder framför allt utomparlamentariska metoder för att påverka politik, ekonomi och samhälle: från opinionsbildning, fredliga demonstrationer och fackligt arbete till ockupationer, egendomsförstörelse och politiskt våld. Protesttaktikerna skiljer

[14] Cathrin Wasshede, *Passionerad politik: om motstånd mot heteronormativ könsmakt* (diss.), Göteborgs universitet, Malmö: Bokbox, 2010, s. 74 ff.

> sig mellan olika grupper, som knyts samman av sociala nätverk, gemensamma mobiliseringar, fysiska mötesplatser och internetbaserade forum. [...]
>
> Enligt vår protesthändelsedatabas (se nedan) var SAC, SUF, AFA, RF och Allt åt alla de fem organisationer/nätverk inom rörelsen som åren 1997–2016 organiserade flest protester. Av dessa har de fyra sistnämnda utpekats som ”våldsbejakande vänsterextremister”, men inte fackförbundet SAC.[15]

För en person som betraktar den rörelse som de tre olika citaten beskriver på avstånd och inte är bekant med den ger antagligen beskrivningarna en relativt tydlig bild, och möjligen upplevs också citaten som relativt lika. Jag menar att för en person som befinner sig i den rörelse som beskrivs blir det däremot tydligt att det sätt som de tre citaten lyfter fram olika aspekter berättar mycket om både vilka källor som används och den som sammanställt dem.

Och det är inte bara akademiker som får problem med att sätta ord på vad den utomparlamentariska vänstern är. Även personer som räknar sig själva som en del av denna rörelse brottas med termen. Utomparlamentarisk vänster binder ihop personer, grupper och organisationer som inte vill förknippas med varandra, och stänger kopplingen till andra. Detta skapar upphov till nya försök till definitioner för att avgränsa eller utvidga sin tillhörighet, exempelvis den *frihetliga vänstern*, *de autonoma* eller *de olydiga*. Min erfarenhet av samtal med personer som kan räknas som aktiva inom den utomparlamentariska vänstern är att de ofta använder någon av ovanstående termer för att beskriva att de tillhör en rörelse som är större än de själva eller den organisation de kanske tillhör. Men diskuterar man denna tillhörighet närmre värjer de sig ofta mot termen. Det verkar handla om legitimitet inom fältet, och om vem som ska anses tillhöra det, men även om en vilja att bryta med sätt att organisera sig som man upplevt begränsande. Min avsikt är att låta definitionen av den utomparlamentariska vänstern uppstå hos läsaren genom avhandlingstextens processbeskrivningar och manus. Det var så definitionen skedde i *Våld & pedagogik*, genom att låta sammanhanget med arrangörer och tematik tala för sig själv och sedan överlämna definitionen till den som kände sig träffad eller missad av den. Denna öppna och föränderliga definition liknar också hur samtliga författare av de tre citaten beskriver hur dynamiken inom den utomparlamentariska vänstern fungerar.[16]

---

[15] Magnus Wennerhag & Jan Jämte, *Brottsförebyggande åtgärder mot radikala vänsterrörelser effekter och erfarenheter*, Myndigheten för samhällsskydd och beredskap, Karlstad, 2019, s. 10–12.

[16] Wasshede, 2014, s. 74; Hansen, 2019, s. 15 f. I Wennerhag & Jämte, 2019 som är en rapport finansierad av Myndigheten för samhällsskydd och beredskap: ”Somliga av tjänstemännen menar också att

På samma sätt låter jag orden *aktivist* och *vänsteraktivist* definieras av hur termerna används i *Våld & pedagogik*. Ordet aktivist beskrivs i *Svensk ordbok*: ”person som förespråkar, och ofta utför, direkta politiska handlingar särsk. utomparlamentariska”. Definitionen kan verka relativt oproblematisk, men det finns kritik av epitetet inom den utomparlamentariska vänstern.[17] Ett tydligt dokumenterat exempel är texten *Give up activism* (1999) som publicerades i en pamflett efter den globala aktionsdagen mot kapitalism med namnet J18.[18] Denna text fick stort genomslag inom den utomparlamentariska vänstern och i Sverige diskuterades den livligt efter att den översattes av Stockholms autonoma marxister.[19] Min upplevelse av vår användning av ordet aktivist under spelperioden med *Våld & pedagogik* var att det på något sätt träffar fel och samtidigt på något sätt rätt, på samma sätt som när det används i dagligt tal. Termen en *brett definierad antifascistisk rörelse* använder jag för att beskriva personer, organisationer och grupper som är uttalade motståndare mot Sverigedemokraterna och liknande partier och grupperingar. Hur denna definition faktiskt gjordes när *Kropp & straff* skulle möta publik beskrivs på sida 154.

Jag har valt att använda ordet *politisk* mycket sparsamt. Främst av den anledningen att jag menar att ett utpekande av politisk konst inte är produktivt eller rimligt. Om det finns en politisk konst skulle det innebära att det också finns en opolitisk konst, som i så fall skulle existera utan relation till resten av samhället. Mitt sparsamma användande av ordet beror också på den slentrianmässiga beskrivningen av personer som *politiskt aktiva*, vilket även jag själv ofta gjort mig skyldig till. Detta menar jag fungerar destruktivt på både den som innefattas och utesluts i en sådan definition.

*

Filosofen Theodor Adorno (1903–1969) skriver om hur styrkan i essäförfattarens perspektiv inte är ”...verifieringen av förfäktade teser genom upprepad prövning, utan den enskilda människans genom hopp och förtvivlan

---

gränsdragningsproblematiken kan göra det svårare att avradikalisera 'vänsterextrema' individer.” Denna ”gränsdragningsproblematik” förmodar jag är användbar för den utomparlamentariska vänstern.

[17] Hansen, 2019, s. 16 f, uppmärksammar detta i samband med intervjuer med personer inom den utomparlamentariska vänstern.

[18] *Do or die*, ”Give up activism”, http://www.doordie.org.uk/issues/issue-9/98-give-up-activism.html [hämtad: 2021-10-11].

[19] *Krigsmaskinen*, ”Aktivismkritiken”, https://www.krigsmaskinen.se/index.php/Aktivismkritiken, 2021 [hämtad: 2021-11-08].

sammanhållna erfarenhet."[20] Den första delen av citatet beskriver en självklarhet inom den konstnärliga forskningen: att den sällan bygger på en kvantitativ forskningsansats. Det viktiga är att Adorno beskriver ett sätt att söka kunskap och "sanning" genom den enskilda människans sammanhållna erfarenhet, eller med andra ord: det är genom den beskrivandes upplevelse av världen som kunskap kan förmedlas. På detta sätt har jag försökt beskriva min erfarenhet från arbetet med lärostyckena.

Mitt avhandlingsarbete ansluter sig med andra ord till en kvalitativ forskningstradition och till den relativt nya traditionen konstnärlig forskning inom teater. Avhandlingsarbetets giltighet och tillförlitlighet baseras på en noggrann genomgång och diskussion av mitt arbete i form av processbeskrivningarna. På detta sätt utgör mina processbeskrivningar en argumentation och grund för de två lärostyckena och deras principer.

Min avhandlingstext är främst skriven för den som arbetar med, studerar eller intresserar sig för teater och scenkonst. Jag strävar efter en pragmatisk validitet genom beskrivningen av var, hur och varför *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* spelats och verkat som två teaterproduktioner inom sitt konstnärliga fält, men framförallt i de specifika sammanhang som har att göra med vilken publik jag sökt mig till. Forskaren i musikpedagogik Sven Bjerstedt skriver i sin avhandling *Storytelling in Jazz Improvisation*:

> The inner logic and mediation of my interpretive work, as well as any suggestiveness and potential it may possess, could only be assessed in intersubjective discussion. In brief, it remains for the research society to scrutinize the *communicative validity* and *generalizability* of the results of the present investigation.[21]

Detta förhållningssätt stämmer väl in på min avhandlingstext, även om jag hoppas att den ska komma att diskuteras och prövas också inom de delar av teaterfältet som inte är knutna till konstnärlig forskning. Som jag nämnt tidigare så har jag inga ambitioner att presentera ett generaliserbart forskningsresultat, och jag anser att genom detta val får avhandlingsarbetet ett större värde för teaterfältet.

Den viktigaste ambitionen med processbeskrivningarna har varit att försöka synliggöra delar av arbetsmetoden och kunskapsproduktionen i dessa nya

[20] Theodor W. Adorno, "Essän som form" [1958] (övers. Anders Johansson) i *Glänta*, Göteborg: Glänta förlag, 1:2000, s. 35–45.

[21] Sven Bjerstedt, *Storytelling in jazz improvisation: implications of a rich intermedial metaphor* (diss.), Lund: Lunds universitet, 2014, s. 203.

lärostycken på ett sätt som kan vara intressant för teaterfältet. Mer specifikt är målet med processbeskrivningarna att undersöka och beskriva den konstnärliga process som inte nödvändigtvis är synlig för den som varit publik i uppsättningen av lärostyckena eller som läser manusen. Den utökade reflektionen över arbetsprocessen har gjort att jag också kunnat granska och utveckla aspekter som jag annars inte hade uppmärksammat, framför allt min egen arbets- och lärandeprocess.

Att beskriva och analysera sitt eget konstnärliga arbete är utmanande. Det finns naturligtvis delar av erfarenheterna som uppstått i arbetet med *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* som jag inte beskriver. Kunskap som inte formuleras är självklart inte unik för konstnärlig verksamhet eller konstnärlig forskning. Inom alla verksamheter och sätt att arbeta finns erfarenheter och kunskapsbildning som inte verbaliseras. En central insikt jag har fått genom den utökade reflektionsprocessen är att urvalet av vad som bör verbaliseras är en av de svåraste uppgifterna för den som forskar genom sin konstnärliga praktik. Det är också en av de viktigaste uppgifterna.

Jag har sökt att sammanfatta och kontextualisera de konstnärliga metodval och de kollektiva processer som utmynnade i en viss typ av samtida, experimenterande teaterkonst och i specifika kunskaper och erfarenheter. När jag beskriver, granskar och kontextualiserar processen, har jag knutit an till konstnärliga traditioner och till den teori som behövts för att stärka mitt arbete med de två lärostyckena, men också till andra samhälleliga skeenden som inte kan skiljas från min forskning. Genomgående beskriver jag samhälleliga skeenden utifrån hur jag uppfattar dem och hur de påverkar mitt konstnärliga arbete. Dessa beskrivningar är tydligt präglade av mitt eget perspektiv och utger sig inte för att vara något annat.

*

Jag sammanfattar mina lärdomar i avhandlingsarbetet genom författandet av fem principer för nya lärostycken. Principerna kan ses som ett slags regler eller riktlinjer. Det är viktigt att veta att jag inte utgick från principerna när jag arbetade med de nya lärostyckena: de fanns inte då. Principerna har vuxit fram i skapelseprocesserna kring *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff,* och genom att jag har fortsatt att reflektera över dessa processer i efterhand. De är alltså framsprungna ur det praktiska och teoretiska konstnärliga arbetet. Dessa principer är med andra ord en slutsats av det sammantagna avhandlingsarbetet, inkluderat de konstnärliga verken och mina reflektioner.

I teaterarbeten måste man välja och tillämpa sina metoder utifrån sina egna specifika omständigheter. Jag varken tror eller önskar att de principer jag nedtecknat kommer att ligga till grund för någon ny teatergenre. Däremot tror jag att principerna kan användas för att problematisera, diskutera och utveckla teaterfältet i en vidare kontext. Jag tror att de också kan hjälpa andra att dra nytta av en del av de erfarenheter jag gjort, antagligen på helt andra sätt än jag kan förutse.

*

Att dokumentera föreställningarna så som de konkretiserades i mötet med publiken är vanskligt. Vilken dokumentationstyp man än väljer så blir det en fråga om tolkning – dokumentationen gestaltar verket. Det jag har valt att använda som dokumentation är manus, berättelser och fotografier. Manusen är mitt främsta sätt att dokumentera *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Manuset är ett beprövat verktyg inom scenkonst, både som ett arbetsdokument i process och som ett sätt att skriva ner och föra vidare ett dramatiskt material och/eller en idé om en uppsättning. Det är exempelvis främst genom pjästexterna som vi förstår William Shakespeares sceniska praktik. Jag menar att ett manus genom att vara en instruktion till ett scenkonstarbete också explicit och implicit innehåller en mängd information om formidéer och kontext.

Inom många samtida teaterproduktioner utgör manuset på varierande vis det viktigaste dokumentet i arbetet. I vissa fall utgår man från ett befintligt manus och i andra fall utvecklas manuset under repetitionsperioden. Det sistnämnda var fallet i arbetsprocesserna med *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Manusen bör, i det här sammanhanget, främst ses som manualer för handling. De utgör dokument som strukturerar och föreslår en serie av handlingar, exempelvis vad som ska sägas och av vem.[22] Här återfinns ofta scenanvisningar och ickeverbala handlingar, men en stor del av innehållet ligger i den tolkningsyta som uppstår under läsningen. Litteraturvetaren Wolfgang Iser beskriver hur en text bara delvis finns i den faktiska texten som

[22] För att understryka detta använde jag länge termen *handlingsmanual* istället för manus. Under sammanställningen av processbeskrivningarna valde jag ändå till slut bort denna nya term till förmån för manus, av liknande anledning som jag väljer att använda termen publik. Ytterligare en anledning var att jag inte ville bidra till en inflation av nylanserade begrepp som kommer från universiteten.

skapas av författaren. En text bär på en tolkningsyta som gör att den konkretiseras och fullbordas när den läses och tolkas av någon.[23]

Under hela arbetsprocessen har manusen fungerat som föränderliga arbetsdokument, från en bit in i starten under förarbetet, till efter senaste gången vi mött publik. I avhandlingstexten har Henrik Bromander och jag bearbetat dem varsamt. De utdrag ur manus för olika speltest som jag hänvisar till presenteras i samma skick som de hade när de sist användes.

*

Film är ett dokumentationsgrepp som använts i flera svenska avhandlingar inom konstnärlig forskning. Men film kan bara fånga vissa dimensioner av en teaterföreställning. Viktiga aspekter går förlorade: den rumsliga dimensionen och de medverkandes handlingar och intentioner framstår på ett helt annat sätt. Jag använder inte filmat material som dokumentationsform tillsammans med avhandlingstexten. Valet är delvis grundat i att jag inte funnit ett sätt att filma materialet som skulle bidra till förståelsen av detta specifika konstnärliga arbete. Valet grundar sig också i hur jag arbetar som regissör och hur jag hoppas att manusen kommer att användas. Det sistnämnda återkommer jag till i slutet av det här kapitlet. Jag är övertygad om att mitt arbete med lärostyckena sett annorlunda ut om min första kontakt med dem bestått i ett filmat uppförande av *Åtgärden*, den inspelade musiken eller noterna. Kanske hade jag aldrig ens uppehållit mig vid lärostyckena om det inte var just det översatta manuset och essän Det rituella samförståndet som lade grunden för min förståelse av dem. Det är även *Åtgärdens* manus Henrik och jag gång på gång återvänt till i vårt arbete med *Våld & pedagogik,* även efter att vi tagit del av mängder med annat material. Manusen har en tydlighet kring det jag vill ska vara tydligt, en öppenhet som bidrar produktivt till deras tolkningsyta. Dessa kvaliteter skulle äventyras av filmad dokumentation. Däremot har jag valt att använda fotografier som kompletterande dokumentation.

Paradoxalt nog bygger valet att använda fotografier som kompletterande dokumentation av de konstnärliga verken på att fotografi är just en annan konstform. Min användning av fotografier som komplement till manusen har flera inspirationskällor. Greppet att publicera bilder tillsammans med manus och annan skriftlig återgivning av föreställningar har använts av bland andra koreografen och den konstnärliga forskaren Mette Ingvartsen, regissören

[23] Wolfgang Iser, ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse” (övers. Cecilia Hansson), i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori – Från rysk formalism till dekonstruktion Del 1*, Lund: Studentlitteratur, 1993, s. 319–341.

Richard Schechner, samt av fotografen och skådespelaren Ruth Berlau (1906–1974). Ingvartsen använde sig av fotografier från sina uppsättningar i avhandlingsarbetet *69 positions*. Hon refererar till Schechners text och Frederick Eberstadts fotografier i dokumentationsboken över performanceverket *Dionysus in 69*.[24] Effekten av fotografierna beskriver hon på följande vis: ”I had the feeling that while I was reading I was witnessing the performance in itself, quite a different one than what took place in the garage of Wooster Street in New York, but nevertheless a performance that made objects vividly appear in front of my eyes.”[25] Jag fick en liknande känsla när jag läste Ingvartsens *69 positions* genom bilderna från föreställningen, tagna av fotografen Fernanda Tafners.

Berlau, som tog fotografierna som användes i flera av Brechts så kallade modellböcker, menade att fotografierna kunde användas både som verktyg under en teateruppsättning och för dokumentation av densamma, samt för framtida uppsättningar. Hon menade också att teaterfoto var och skulle utvecklas som en egen genre och att konst bara kan reproduceras på ett konstnärligt sätt.[26] Hennes tanke blir tydlig för mig när jag jämför de bilder som jag själv tagit (och väljer att inte publicera) med de som fotografen Alexander Tenghamn tagit under arbetet med *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Tenghamns bilder är konstverk i sin egen rätt och kan därför, precis som manusen, fungera som en konstnärlig dokumentation av uppsättningsarbetet. Jag menar att fotografierna lyfter fram aspekter som inte texten lyckas förmedla, på ett sätt som kompletterar texten i förståelsen av mitt arbete.

Fotografisk dokumentation av de viktigaste publikmötena har dock inte varit möjlig. Vi har inte fotograferat *Våld & pedagogiks* speltillfällen då publiken bestått av aktivister eller då vi spelat på platser som är kopplade till den utomparlamentariska vänstern. Vi har inte heller fotograferat de grupper som vi sökt upp eller som själva sökt upp *Kropp & straff*. Att göra så hade kunnat bidra till en dokumentation och kartläggning av personerna i publiken, vilket jag inte vill medverka till. Det skulle också ha skadat det förtroende jag anser vara en ömtålig och viktig del i mötet med publiken. Det faktum att vi inte valt att fotografera eller filma merparten av mötena med publiken i de båda lärostyckena, och inte heller flertalet av de platser *Våld & pedagogik* spelat på, är talande för arbetsprocessen och centrala etiska val i denna. Fotografierna

[24] Richard, Schechner (red.)*, The Performance Group – Dionysus in 69* (foto. Frederick Eberstadt), New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

[25] Mette Ingvartsen, *69 positions* (diss.), Stockholm: Lunds universitet, 2016, s. 1.

[26] Ruth Berlau, ”Theatre photography” i Bertolt Brecht, *Brecht on performance: messingkauf and modelbooks* (övers. Charlotte Ryland et al.), London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, s. 237 f.

från *Våld & pedagogik* är tagna under speltest och speltillfällen med blandad publik som på förhand fått reda på att de kommer att fotograferas och hur bilderna kommer att användas. För *Kropp & straff* gäller samma förutsättningar, men där är samtliga bilder tagna under ett speltillfälle.

Valet att publicera manus tillsammans med reflektioner och fotografier är inspirerat av de modellböcker som Brecht och hans medarbetare publicerade i samband med en del av deras uppsättningsarbeten. I förordet till Brechts och Berlaus modellbok för uppsättningen av *Antigone* (1948) skriver Brecht:

> For the model is not constructed in order to fix for all time the way the production should work, quite the contrary! The prime emphasis is on development: changes are to be provoked and made perceptible; sporadic and anarchic acts of creation are to be replaced by creative processes whose changes proceed by steps or leaps. The model was worked out in a dozen and a half rehearsals at the municipal theatre in Chur, and must be regarded as by definition incomplete. The very fact that its shortcomings cry out for improvement should stimulate the theatres to use it.[27]

Detta citat visar på en annan tid och en annan syn på teater än min, men det pekar också på hur jag vill att man som läsare ska ta till sig mitt skriftliga material. Till skillnad från Brecht vill jag inte motarbeta det sporadiska och ibland kaosartade i kreativa processer. Men i linje med hur Brecht beskriver sitt arbete med *Antigone*, ser jag mitt arbete med lärostyckena som ofärdigt, något som kan lämnas vidare, och min ansats är också att försöka förmedla stegen i en kreativ process. Min strävan är att föreslå en modell baserad på mina erfarenheter från ett konkret arbete. Det kan inte upprepas men får gärna inspirera och provocera andra konstnärliga arbeten.

[27] Bertolt Brecht ”Antigone Model” i *Brecht on performance: messingkauf and modelbooks* (övers. Charlotte Ryland et al.), London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, s. 168.

Del 2.
Lärostycket och lärandet

Vad var ett lärostycke?

Någon gång under våren 2014, samma vår då demonstrationen Kämpa Malmö ägde rum, satt Henrik Bromander och jag på ölhallen Brygghuset. Vi hade arbetat tillsammans med föreställningen *Smålands mörker*, vars tematik ledde till många diskussioner om vad som är intressanta och produktiva sätt att gestalta ideologier och sociala rörelser inom konsten. Vi verkade båda dras till att vilja lyfta styrkorna i det vi är emot och svagheterna i det vi förespråkar. Att vända och vrida på situationer och samtidigt vara bryskt raka, och att kräva mycket av publiken utan att försöka vara svåra eller tillkrånglade. Denna kväll pratade vi om lärostycken, och jag hade bett Henrik att läsa ett av dem, *Åtgärden*.[28]

Henrik sa att detta var den bästa pjäs han har läst. Jag hade nyligen arbetat med Nyxxx två workshops som var baserade på lärostycket och inte kunnat sluta tänka på det. Huvudanledningen till att jag återvände till just *Åtgärden* är att stycket gjordes för att direkt gå i dialog med en politisk rörelse och det på ett sätt som utmanade mig. Både Henrik och jag fascinerades och besvärades av *Åtgärden*. På ett liknande sätt var vi också fascinerade och besvärade av den vänsterrörelse vi hade omkring oss. Henrik delade min bild av en vänster som saknade självförtroende och som för länge sedan gett upp ambitionen att leda vägen till ett i grunden annat samhälle. Samtidigt var det i vänsterrörelserna vi såg personer som uppriktigt försökte förändra världen på ett sätt som vi ansåg verkligen behövdes, men som i princip kändes omöjligt. Vi ställde oss frågan hur ett lärostycke som *Åtgärden* för dagens vänsterrörelse skulle se ut. Detta var startpunkten för *Våld & pedagogik*.

I syfte att lyfta fram de aspekter angående tidigare lärostycken som betytt mest för mig i mitt konstnärliga arbete, har jag utifrån ett pragmatiskt perspektiv gjort följande historiska översikt. Detta gör att jag till exempel valt att inte behandla den mängd uppsättningar av lärostycken som gjorts internationellt. Jag behandlar inte heller i någon större utsträckning musiken, trots att den var en viktig komponent i *Åtgärden*, som ofta betecknas som ett körverk. Jag fokuserar i det följande på hur lärostyckena från Weimartiden var kollektiva

[28] Det saknas en utgiven svensk översättning av *Åtgärden*. Texten jag gav till Henrik var Magnus Lindmans översättning av den tyska originaltexten, eller rättare sagt, en av de tyska originaltexterna. I boken Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Rainer Steinweg*, Rainer Steinweg (red.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, presenteras fyra olika versioner, samt en omskrivning av slutet, daterade mellan 1930 och 1939. Dessa olika varianter är exempel på den mångfacetterade historieskrivningen om lärostyckena som jag relaterar till i det här kapitlet, samt för synen på manuset som ett föränderligt arbetsdokument i process.

skapelser, hur de förhöll sig till lärande och hur de fick publiken att ta plats på scen. Beskrivningen av *Åtgärden* visar på att lärostycket skapats i relation till den kommunistiska rörelsen i Tyskland. Jag återger handlingen i *Åtgärden* och citerar repliker, eftersom narrativet och språket i *Våld & pedagogik* tydligt förhåller sig till dem. Av samma anledning återger jag handlingen i lärostycket *Mauser* (1970). *De förtrycktas teater* siktade genom *forumteatern* på att publikpersoner utan förberedelse skulle kunna agera tillsammans med skådespelare. Denna form av interaktion med publiken liknar på vissa sätt hur jag arbetat med lärostyckena. Men inom forumteatern är en stor del av poängen att de oförberedda publikpersonerna ska påverka det som berättas på scenen i realtid. På denna viktiga punkt skiljer sig denna teaterforms medel för gestaltning diametralt från de jag haft i arbetet med lärostyckena. Jag visar också med några exempel på hur *Åtgärden* har använts i andra sammanhang.

De första lärostyckena skapades i Tyskland på 1920- och 30-talen och kan beskrivas som experimentbetonade scenkonstarbeten. De innehöll ofta både musik, sång och skådespel. Gemensamt för lärostyckena var att de alla på olika vis försökte skapa ett lärande om samhället hos de som deltog, samt att de syftade till att göra den ”passiva publiken” till aktiva aktörer. Därför utmanade lärostyckena uppdelningen mellan konsument och producent inom scenkonsten. De som tidigare konsumerat en upplevelse skulle nu själva medverka och producera och genom det lära sig om samhälleliga frågor. Eller som man också uttryckte det: lärostyckena ville förbereda och lära upp människan inför ett nytt framtida samhälle.

För att sätta lärostycket i sin kontext så uppkom de i en tid och på en plats där både det ekonomiska såväl som det politiska systemet stod på spel. I Tyskland på 1920- och 30-talen var det inte alls avgjort om det var konservativa, liberaler, socialdemokrater, fascister eller kommunister som skulle vinna kampen om den sociala och ekonomiska makten. Det är svårt att föreställa sig hur framtidssynen var hos dem som då slogs för det klasslösa samhället. Det unga Sovjetunionen framstod för många fortfarande som en socialistisk dröm. En dröm som kunde ses som ett bevis på att det var möjligt att organisera samhället bortom kapitalismen.

*

Man vet inte vem som först myntade termen lärostycke (Lehrstück). Min beskrivning utgår från det som Brecht och personer som intresserat sig för Brecht har sammanställt om dessa scenkonstverk. Det var många personer som skapade lärostyckena under Weimareran, även om Bertolt Brecht haft en

avgörande roll i arbetet. Det är Brecht som varit dramatikern (ofta tillsammans med andra) i samtliga av de produktioner som han själv sorterat in under rubriken lärostycke. Brecht skapade lärostyckena tillsammans med bland andra författaren Elisabeth Hauptmann (1897–1973) och skådespelaren Margarete Steffin (1908–1941), men det är också självklart att några av de som arbetade med lärostyckena inte ens kommit med i historieskrivningen; till dessa hör personerna i publiken, samt de amatörsångare och amatörskådespelare som var högst centrala i lärostyckena, men vars namn inte nämns någonstans. Jag förutsätter också att samma sak gäller en mängd personer som arbetat som exempelvis scenarbetare, assistenter och publikvärdar på de platser där lärostyckena repeterades och spelade. På liknande vis som jag inte refererar till de nya lärostyckena som *mina*, refererar jag inte till 1920- och 30-talets lärostycken som *Brechts* lärostycken, vilket annars är vanligt.

*

Brecht verkar flera gånger ha ändrat sin uppfattning om vilka av pjäserna som skulle kallas lärostycken, och en del av lärostyckets teori skrevs i efterhand under exilen i Danmark.[29] Brechtforskaren John Willett (1917–2002) menar att det var under denna tid Brecht skrev att lärostycket inte behöver en publik, att lärandet inte sker genom att lärostycket betraktas utan genom att det spelas, att det ska ses som ett lärande snarare än undervisande stycke och att nya scener kunde läggas till och tas bort i exempelvis lärostycket *Åtgärden.* Willett menar att man idag ofta använder sig av detta som regler för samtliga av de verk Brecht definierade som lärostycken och inte uppmärksammar vad som var tanken med varje specifikt lärostycke.[30]

Lärostycket *Ja-sägaren/Nej-sägaren* (Der Jasager/Der Neinsager, 1930) skrevs för att repeteras och spelas av skolelever. Stycket hette först bara *Ja-sägaren* och handlade då om en pojke som offrar sig själv för kollektivets bästa. För att få tag på medicin till sin sjuka mor följer han med en expedition över ett bergspass, varpå han själv insjuknar. För att inte sinka kollektivet och riskera andras liv säger traditionen att den som förhindrar expeditionens slutförande ska tillfrågas om den vill bli kastad utför ett stup. Traditionen säger även att den sjuke ska svara ja på detta och självmant välja att offra sig för kollektivet. Tanken var, som styckets kompositör Kurt Weill (1900–1950) uttryckte det, att det skulle vara både musikaliskt och filosofiskt bildande för

[29] John Willett, ”Introduction” i Bertolt Brecht, *Collected plays: 3*, London: Methuen Drama, 2012, s. xvi.
[30] A.a., s. xvii.

skoleleverna att medverka i arbetsprocessen med att sätta upp och framföra lärostycket.[31] Efter den första uppsättningen av *Ja-sägaren* hölls diskussioner med elever och lärare som deltagit, och många tyckte att expeditionen kunde ha vänt om eller på annat sätt räddat pojken och ifrågasatte varför pojken skulle offra sig själv.[32] Diskussionen bidrog till att lärostycket skrevs om och den nya versionen döptes till *Nej-sägaren.* I den andra versionen går inte pojken med på att kastas utför stupet, utan får i stället expeditionen att ändra sina planer och överge sitt uppdrag.

Samtidigt som lärostyckena från det tidiga 1900-talets Tyskland har sina olika berättelser och uttryck, finns det alltid en kärna som kretsar kring lärandet. Lärandet manifesteras i handlingen, men lärandet finns också med för de som deltar i uppsättningen och blir medskapare till verket. Även upphovspersonerna bakom lärostyckena kan räknas till de lärande. Denna process och dialektik blir till exempel tydlig i hur *Nej-sägaren* kom till.

Bland dem som skapade lärostyckena på 1920- och 30-talen fanns det en idé om att träna människan för ett framtida samhälle. Brecht beskrev det som han kallade för *den stora* och *den lilla pedagogiken* i förhållande till teater. Den stora pedagogiken skulle förändra teaterns roll fullständigt. Uppdelningen mellan skådespelare och åskådare skulle upphävas.[33] Den stora pedagogiken skulle enligt honom bara vara möjlig under *den stora ordningen*, som var Brechts ord för kommunismen. Den lilla pedagogiken innebar genomförandet av en demokratisering av teatern i en revolutionär övergångstid, på vägen mot den stora pedagogiken.[34] Det var detta som lärostyckena enligt Brecht skulle bidra till och därför var det viktigt att skoleleverna själva fick agera och radiolyssnarna interagera med radion.[35] På ett sätt var alltså målet med lärostycket relativt klart, åtminstone om vi tittar på det i efterhand. Denna klasslösa framtid med klasslösa människor var naturligtvis på många sätt okänd, men det fanns en väg dit och en tro på att den vägen fungerade. Denna väg var den de marxist-leninistiska partierna hade valt och speciellt de som

[31] Kurt Weill, ”Weill on his school opera” i Bertolt Brecht, *Collected plays: 3*, London: Methuen Drama, 2012, s. 335.

[32] John Willett, ”Editorial notes” i Bertolt Brecht, *Collected plays: 3*, London: Methuen Drama, 2012, s. 341 f.

[33] Bertolt Brecht, ”Die große und die kleine Pädagogik” i *Brechts Modell der Lehrstücke*, Reiner Steinweg (red.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976, s. 51.

[34] Rikard Schönström, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2003, s. 115.

[35] Lärostycket *Ozeanflug* (1929) är en berättelse om det kollektiva arbetet bakom den första soloflygningen över Atlanten. Tanken var att orkester, kör och sångare skulle framföra musik som sändes via radio och radiolyssnaren skulle vara hemma vid sin radioapparat med ett sånghäfte och delta i stycket.

tagit makten i Sovjetunionen. I efterhand är det ganska tydligt att ett av målen med lärostyckena var att lära hur man skulle beträda denna väg. Det är också tydligt att dessa lärostycken rymmer många andra kvaliteter, i form av konstnärlig gestaltning av existentiella förhållningssätt och problem.

*

Åtgärden är det av lärostyckena från Tysklands 1920- och 30-talen som utan tvekan haft mest inflytande över mitt arbete. På samma sätt som Ja-sägaren/Nej-sägaren skrevs för skolelever, skrevs Åtgärden med avsikten att den skulle sättas upp och framföras av amatörer, denna gång arbetarkörer. Stycket skrevs med tanke på att det fanns uppåt en halv miljon arbetarsångare i olika körer i Tyskland vid denna tid.[36] I *Åtgärden* har även kören en avgörande roll i berättelsen: lärostycket inleds med att fyra agitatorer står inför Kontrollkören, som vid premiären gestaltades av ca 400 sångare från tre olika arbetarkörer.[37] Framför denna väldiga kör stod alltså fyra personer som spelade Agitatorerna, vilka precis kommit tillbaka till Sovjetunionen från den kinesiska staden Mukden.[38] Deras uppdrag har varit att hjälpa kommunistpartiet att sprida revolutionen. De välkomnas av Kontrollkören som hyllar deras arbete:

> KONTROLLKÖREN Träd fram! Ert arbete var lyckosamt, även i detta land marscherar revolutionen, och även där står kämparna på raka led. Vi är överens med er.
>
> DE FYRA AGITATORERNA Stopp, vi måste berätta något! Vi bringar meddelande om en kamrats död.
>
> KONTROLLKÖREN Vem dödade honom?
>
> DE FYRA AGITATORERNA Vi dödade honom. Vi sköt honom och kastade honom i en kalkgrop.
>
> KONTROLLKÖREN Vad hade han gjort, eftersom ni sköt honom?

[36] Bertolt Brecht, ”Rehearsing the Decision” i *Collected plays: 3*, John Willet (red.), London: Methuen Drama, 2012, s. 345.

[37] Steen Bille, *Brechts lærestykker: teater for fremtiden*, U.o.: Drama, 1981, s. 12, samt John Willet, ”Editorial notes” i Bertolt Brecht, *Collected plays: 3*, London: Methuen Drama, 2012, s. 350.

[38] Rollerna som Agitatorerna spelades av de tre skådespelarna Ernst Busch, Alexander Granach, och Helene Weigel, samt tenorsångaren A. M. Topitz. John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht: a study from eight aspects*, London: Methuen, 1977, s. 38.

DE FYRA AGITATORERNA Ofta gjorde han det rätta, några gånger gjorde han fel, men till sist blev han ett hot mot rörelsen. Han ville det rätta men gjorde fel. Vi kräver er dom.

KONTROLLKÖREN Visa oss hur det gick till och varför, så skall ni få höra vår dom.

DE FYRA AGITATORERNA Vi skall godta er dom.[39]

Agitatorerna avbryter hyllningskören för att berätta att de gjort något fruktansvärt. De har dödat en av sina egna, en ung kamrat, och nu måste kören avgöra om de har handlat rätt eller fel. Den unge kamraten ska enligt Agitatorerna ha intervenerat i de kinesiska arbetarnas klasskamp på felaktiga sätt, vilket till slut gjort honom till ett hot mot revolutionen. För att återberätta vad som utspelat sig i Kina gestaltar (rekonstruerar) Agitatorerna med hjälp av kören de händelser som lett fram till punkten där de dödat Den unge kamraten.

Efter att de visat hur de svär trohet till världsrevolutionen och träder över gränsen till Kina begår Den unge kamraten fyra avgörande misstag. Första gången är när han skickats för att försöka få dem som arbetar med att dra rispråmar att kräva bättre skor. När Den unge kamraten ser hur illa förmannen behandlar prålmdragarna kan han inte kontrollera sig. Han sliter piskan ur förmannens hand och avslöjar sig och tvingas därefter att fly. Nästa uppdrag som Den unge kamraten sänds ut på är att sprida flygblad, som uppmanar till strejk bland fabriksarbetare. Arbetet måste ske i hemlighet, men även här kan Den unge kamraten inte bara se på när en arbetare oskyldigt grips på grund av flygbladen. Situationen eskalerar i slagsmål och agitationen på fabriken måste avbrytas.

KONTROLLKÖREN Men är det inte rätt att förhindra orättvisa, var än den förekommer?

DE FYRA AGITATORERNA Han förhindrade en liten orättvisa, men den stora orättvisan, strejkbryteriet, fortsatte.[40]

Nästa scenario som återberättas är när Den unge kamraten sänts ut för att förhandla med en kinesisk handelsman, med målet att beväpna arbetare. Tanken är att Handelsmannen och arbetarna har ett gemensamt intresse i att bekämpa de engelska intressena i Kina, men när Handelsmannen gång på gång

[39] Bertolt Brecht, *Åtgärden* (övers. Magnus Lindman), Version okt 1999.

[40] Ibid.

öppet uttrycker sin kapitalistiska syn på människan vägrar till slut Den unge kamraten att fortsätta förhandlingarna.

Efter dessa misslyckanden ger sig Den unge kamraten in i de arbetslösas våldsamma uppror. Trots att Agitatorerna försöker förklara att det är en fälla, att de måste få soldaterna på sin sida och invänta rätt tillfälle, medverkar Den unge kamraten i en våldsam demonstration mot stadshuset, som slutar i en katastrof. Den unge kamraten och de fyra Agitatorerna tvingas fly och för att undvika att bli igenkända och att deras uppdrag ska bli omöjligt att genomföra måste de döda Den unge kamraten.

När de tar beslutet att döda sin kamrat tillfrågas han och ger själv sitt medgivande till att skjutas och kastas i en kalkgrop. Efter rekonstruktionerna konstaterar Kontrollkören att Agitatorerna handlat rätt och återupptar hyllandet av deras framgångsrika försök att sprida revolutionen:

> DEN UNGE KAMRATEN *osynlig:*
> Han sade till sist: jag är i kommunismens intresse
> överens med frammarschen hos de proletära massorna
> i alla länder
> och säger ja till revolutioneringen av världen.
>
> DE FYRA AGITATORERNA
> Sedan sköt vi honom och
> kastade honom ner i kalkgropen.
> Och när kalken hade slukat honom
> vände vi åter till vårt arbete.
>
> KONTROLLKÖREN
> Och ert arbete var lyckligt.
> Ni spred
> klassikernas läror
> kommunismens abc
> upplyste de okunniga om sin situation
> gav de förtryckta klassmedvetande
> och de klassmedvetna revolutionens erfarenheter
> och revolutionen marscherar också där

och också där står kämparna på raka led
vi är överens med er.[41]

Åtgärden hade premiär på konserthallen Philharmonie i Berlin 13 december 1930.[42] I den efterföljande öppna diskussionen ska Brecht ha uttryckt att lärostycket var föränderligt och uppbyggt så att det kan modifieras av de som sätter upp stycket.[43] Pressens mottagande var blandat, men övervägande negativt. Den borgerliga pressen ansåg att det var kommunistisk propaganda medan Moskvatrogna tidningar menade att det var småborgerligt idealistisk och högeropportunistiskt.[44]

*

Något som är viktigt för förståelsen av *Åtgärden* är att allt återberättas av de fyra Agitatorerna. Den unge kamraten som sägs ha gått med på sin egen dödsdom är inte själv närvarande, utan Agitatorerna turas om att gestalta honom. Den unge kamratens roll och *Åtgärdens* betydelse har diskuterats intensivt och Brecht har bidragit till förvirringen genom olika utsagor. När han i USA 1947 blev utfrågad av kongressens utskott mot oamerikansk verksamhet (HUAC) jämförde han Den unge kamratens död med samurajens rituella självmord. 1956 vill inte Brecht tillåta en uppsättning av *Åtgärden* i Uppsala.[45] Hans motivering var då att *Åtgärden* inte är till för en publik utan för dem som spelar den.[46] Vidare så ansåg han att den enda som faktiskt får ut något av lärostycket är den Den unge kamraten, men bara om denne också sjungit i kören och spelat en av de fyra Agitatorerna. Då har man upplevt alla perspektiv och kan därmed lära sig något av historien i *Åtgärden,* vilket Brechtforskaren Willet påpekar skulle innebära att i princip ingen av de hundratals publikpersoner, körsångare och skådespelare som var på premiären skulle fått

[41] Brecht, *Åtgärden* (övers. Magnus Lindman).

[42] Willett, ”Editorial notes”, Brecht, *Collected plays: 3*, s. 350.

[43] Willett, ”Editorial notes”, Brecht, *Collected plays*,: 3 s. 346.

[44] Bille, 2012, s. 13.

[45] Uppsättningen genomfördes på Uppsala Kammarteater under namnet *Mått och steg* trots Brechts protester. Kritikern P.R. skriver: ”Det är folkligt enkelt uppbyggt, skrivet för de fåkunniga, och redovisar scen för scen hur också medlidande bör vika för Sakens skull. Hur även de mest partitrogna revoltgossarna kan sakna den rätta hänsynslösheten vid en uppmjukningsattack”. *Uppsala Nya Tidning*, Kommunistiskt på Kammarteatern (1956-04-28).

[46] Willett, ”Editorial notes”, Brecht, *Collected plays: 3*, s. 347.

ut något av lärostycket.[47] Brecht ska också, nära sin död, nämnt *Åtgärden* som en modell för framtidens dramatik.[48]

Klart är i varje fall att *Åtgärden* har getts olika syften och tolkats på olika vis sedan uruppsättningen 1930. *Åtgärden* kan sägas ha haft en roll i att ursäkta eller förutse de blodiga utrensningarna inom kommunistpartiet i Sovjet under 1930-talet. Under Moskvarättegångarna tvingades påstådda fiender till revolutionen att godkänna sina egna domar och säga sig vara införstådda med beslutet att de skulle skickas till arbetsläger eller avrättas. Kommunistpartiets officiella sanning var att de dömda, likt Den unge kamraten, gått med på att offra sig för kampen för det klasslösa samhället.

Filosofen Hannah Arendt beskriver Brecht som någon som gick från att vara en stor diktare, till att dö som en poet som tappat sin röst. Hon skriver i boken *Men in Dark Times* (1968) att en konstnär som slutar tala sanning förlorar sin förmåga att gestalta världen, och att detta för Brecht fullbordades när han valde att flytta till DDR och fick sin egen teater där. I Arendts utsaga utgör *Åtgärden* ett viktigt exempel, eftersom den enligt henne är en bra pjäs ur konstnärlig synpunkt. Hon menar att detta beror på att Brecht fortfarande beskrev världen sanningsenligt i lärostycket:

> No doubt the play defends in all earnestness – not just for the fun of it, or in Swiftian sarcastic earnestness – things that are more than morally wrong, that are unspeakably hideous. And yet Brecht's poetic luck did not then forsake him, because he was still speaking the truth – a hideous truth, with which he wrongly tried to come to terms.[49]

Min egen förståelse av *Åtgärden* är färgad av min första kontakt med lärostycket via essän Det rituella samförståndet av Rikard Schönström:

> Brechts målsättning är uppenbarligen inte att vinna så många som möjligt för kommunismens sak utan att lära en relativt begränsad och homogen skara proletärer hur den kommunistiska kampen mest effektivt skall bedrivas. Mellan honom och hans publik finns alltså redan ett samförstånd liknande det som förenar den unge kamraten med de fyra agitatorerna. På sätt och vis hade

[47] Ibid. samt Willett, "Introduction", Brecht, *Collected plays: 3*, s. xvii.

[48] Schönström, 2011, s. 200.

[49] Hannah Arendt, *Men in dark times*, New York: Harcourt Brace, 1968, s. 242.

> Theodor Adorno rätt när han i sin berömda kritik av »den engagerade litteraturen« påstod att lärostycksförfattaren predikar för de redan troende.[50]

Schönström använder ordet samförstånd som översättning av tyskans *Einverständnis* och påvisar hur denna term var central i lärostyckena från Weimartiden. Han menar också att *Åtgärden* avslöjar det som ”måste förbli en hemlighet i den politiska verkligheten” genom att agitatorerna återberättar och gestaltar mordet på Den unge kamraten.[51]

*

Lärostycket *Mauser* (1970) skrevs i DDR av dramatikern Heiner Müller (1929–1995) som ett slags svar på *Åtgärden*, fjorton år efter Brechts död. I pjäsen avrättar en av rollfigurerna fiender till revolutionen på löpande band. En kör uppmanar bödeln att utdela nackskott efter nackskott med en mauserpistol. De som avrättas är inte alltid uttalade fiender till revolutionen, men det finns alltid något som gör att de utgör ett hot mot den. Därför måste de dödas. Slutligen övertalar kören bödeln att även avrätta sig själv, eftersom allt dödande har gjort denne omänsklig och därigenom också till ett hot mot revolutionen.

> KÖREN Du dör en enda död
> Revolutionen dör många dödar.
> Revolutionen har många tider, men ingen
> Tid att förlora. Mänskan är mer än sitt arbete
> Eller ingenting. Du har upphört att vara
> Du är tillintetgjord av ditt arbete
> Och måste försvinna från jordens yta.
> Blodet varmed du besudlat din hand
> Medan den ännu tillhörde revolutionen
> Måste tvås av med ditt eget blod
> Från vår revolution, som behöver många händer
> Men inte längre din.[52]

Under samma tid som *Mauser* skrevs i Östberlin använde teaterpedagogen Rainer Steinweg i Västberlin *Åtgärdens* manus för att studenter, genom gestaltningsarbete, skulle få diskutera olika sätt att lösa konflikter utan våld.

[50] Schönström, 2011, s. 217.

[51] Ibid.

[52] Heiner Müller*, Hamletmaskinen och andra texter* (övers. Lars Bjurman) Stockholm: Bonnier, 1986.

När ledarskiktet i RAF, Röda Arméfraktionen, några år senare satt isolerade i Stammheimfängelset läste de *Åtgärden.* Heiner Müller påstod att Ulrike Meinhof, som var med och grundade RAF, ska ha skrivit att deras rörelse kunde ses som Den unge kamraten, som klättrat upp ur kalkgropen och som ett spöke skulle hemsöka det borgerliga Västtyskland.[53]

Under 1950-talet utvecklades i Brasilien en form av teater som är besläktad med lärostyckena i Tyskland. Den kallas för *De förtrycktas teater* och teaterarbetaren Augusto Boal, som är en av de som skapat formen, refererade ofta till Brecht.[54] Denna nya teaterform uppkom i relation till hur samhällsutvecklingen och situationen såg ut i många sydamerikanska länder, med utbredd fattigdom och flera militärkupper, samt försök av socialister att ta makten. *De förtrycktas teater* benämndes ibland som en repetition inför revolutionen och inom begreppet ryms flertalet tekniker såsom *forumteater* och *osynlig teater.* Det som dessa tekniker har gemensamt är att publikfunktionen är en annan än hos den sittande publikens. Publiken tog ofta själva plats på scenen, tillsammans med skådespelare eller själva. Denna roll och position som publiken fick kom Boal att kalla *spectactor.* Det nya begreppet myntades för att fånga in det hybridläge som publikmedlemmen som både observerar och agerar befinner sig i.[55]

Även om *Åtgärden* återkommer som referens i skiftande sammanhang genom århundradet så har stycket relativt sällan satts upp i Sverige. En uppsättning gjordes av Teater Tribunalen år 2000 i Stockholm. Deras version blev uppmärksammad och de presenterade sin uppsättning, som var sammanslagen med *Ja-sägaren/Nej-sägaren* och även innehöll ett seminarium, på följande vis:

> Bertolt Brechts lärostycke från 1930 har ansetts vara ospelbart och kritiserats från både vänster- och högersympatisörer. Lockad av denna ambivalens bakar Tribunalen in pjäsen i ja- och nejsägaren och låter den efterföljas av ett moralfilosofiskt seminarium under Mats Öhlins ledning. Här närvarar även det forna DDR:s spionchef, Marcus Wolf, Gunnar Hökmark från moderaterna, förre maoisten Stefan Lidgren, Moderna tiders chefredaktör Susanna Popova, professorn i praktisk filosofi Torbjörn Tännsjö och teologie doktorn från Uppsala, Ulf Jonsson.

[53] Heiner Müller, *Jag är en neger* (övers. Lars Bjurman), Stockholm: Symposion, 1988, s. 28.

[54] Augusto Boal, ”Hegel och Brecht: rollen som subjekt eller objekt?” i *De förtrycktas teater* (övers. Loreta Valadares), Stockholm: Gidlund, 1979.

[55] Augusto Boal, *Förtrollad, förvandlad, förstenad: teater för alla* (övers. Marianne Eyre), Stockholm: Gidlund, 1980 beskriver de två nämnda teaterteknikerna i detalj.

> I Åtgärden diskuteras hur den sanne kommunisten bör förhålla sig till kampen. Oavsett hur man ställer sig i det moraliska dilemmat mellan individ och kollektiv, om man sympatiserar med den godhjärtade mördade kamraten eller om man sätter den politiska kampen framför allt, så talar Åtgärden sitt tydliga språk: Vi måste förändra världen. Den behöver det.[56]

Transiteatret-Bergen satte upp *Åtgärden* under dess tyska originaltitel på musikfestivalen Bergen International Festival 2007. Regissören Tore Vagn Lid lät körsångare uppblandade med den sittande publiken utgöra Kontrollkören från vilken de fyra Agitatorerna lösgjorde sig. I denna uppsättning var kompositören Hanns Eislers (1898–1962) originalmusik till lärostycket central.

Ett exempel på en annan typ av uppsättning av *Åtgärden* är när Nyxxx, som nämnts tidigare, arbetade om delar av lärostycket till att bli instruktioner i hörlurar. Verket var skapat för fyra deltagare och man iklädde sig rollen som en av de fyra Agitatorerna. Det krävdes där ingen repetition eller förberedelse, deltagarna kunde låta sig guidas av instruktionerna. De kunde uppleva Agitatorernas repliker genom att uttala dem, och deras handlingar genom att utföra dem.

Formerna för dessa uppsättningar kan sägas representera tre skilda sätt att förhålla sig till lärostycket och lärostyckets förhållande till publiken.

[56] Arkivet på Teater Tribunalens hemsida, https://tribunalen.com/arkiv/atgarden/ [hämtad: 2021-01-28]

Lärandet i ett nytt lärostycke

I början av mitt arbete med *Våld & pedagogik* var lärostyckena från 1920- och 30-talets Tyskland en utgångspunkt, och detta gäller i synnerhet för *Åtgärden*. Men mitt huvudsakliga mål var att göra något som grep in i samtiden. Jag ville inte att man skulle behöva ha någon teaterhistorisk förkunskap eller vana av scenkonst för att kunna ta del av ett nytt lärostycke. Trots detta är *Våld & pedagogik* ett slags fortsättning eller svar på både *Åtgärden* och *Mauser*. Utifrån min förståelse av hur dessa båda pjäser kan definieras som lärostycken påbörjade jag mitt arbete. Målet var att skapa nya lärostycken för en ny tid och för politiska rörelser som såg annorlunda ut än under det tidiga 1900-talet. Och med tanke på att Brecht en gång själv skrivit att man bör förhålla sig till gamla pjäser som att det är rent material som ska användas, ignorera deras stil, och att man ska glömma deras författare var det självklart att förhålla sig till de gamla lärostyckena på just detta sätt.[57]

*

En fråga som naturligtvis dök upp tidigt och som sedan följt mig under mitt arbete har varit: Vad består lärandet i? Frågan är svår att besvara, och jag tror att det också är en av anledningarna till att arbetet med lärostyckena varit så lockande för mig. Det som blivit uppenbart för mig under det här arbetet är att det inte heller skulle vara produktivt att försöka slå fast en exakt definition av detta lärande.

Lärande är ett komplext begrepp och det kan definieras på många olika sätt. På ett grundläggande plan ansluter jag mig till ett perspektiv där lärande måste förstås i termer av meningsskapande och att människan är en varelse som ständigt söker att skapa mening. Med andra ord är lärandet en konstant process. Ett exempel där denna förståelse av lärande är grundläggande är det som kallas för ett situerat perspektiv.[58] Inom det situerade perspektivet finns ett praxisperspektiv där man ser på ”kunskap som en integrerad del av praktiker med sina traditioner, redskap och lokala förutsättningar. Kunskaper är inbäddade i praxisgemenskaper, i 'communities of practice' (CoP), och man lär genom att delta i kollektiva aktiviteter där kunskaper används och görs

[57] Bertolt Brecht, ”Theatersituation 1917–1927” i *Gesammelte Werke. Bd 15, Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, s. 55.

[58] Roger Säljö, *Lärande: en introduktion till perspektiv och metaforer*, Malmö: Gleerups, 2015, s. 131 f.

synliga".[59] Praxisgemenskaper kan vara en skola, en arbetsplats, ett bostadsområde eller en sammanslutning av aktivister. Begreppet är användbart för att beskriva hur och varför jag kom att arbeta med specifika publikgrupper och på specifika platser, som till exempel med fackligt aktiva eller på sociala center, i både förarbete och lärostyckenas publikmöten. Det är också tydligt att praxisgemenskaper ligger nära den mer specifika sociologiska termen *konfliktrepertoar*, som jag återkommer till längre fram när jag beskriver publikens uppgift i *Våld & pedagogik.*

Lärandet är självklart en aspekt av teater och annan konst även om den inte betecknas som lärostycken. Exempelvis skulle nog få personer påstå att de som läser Fjodor Dostojevskijs roman *Brott och straff* inte lär sig något. Däremot är det betydligt svårare att säga *vad* eller *hur* läsaren lär sig. Konsten har en förmåga att inte behöva tala sanning för att vara sann. Det finns en kvalitet i att det inte går att ringa in detta lärande helt och hållet. Denna kvalitet är en viktig del i hur konst verkar.

Men hur kan en idé om ett samhälleligt lärande genom teater, den tanke som fick mig att fastna för de tidigare lärostyckena, se ut idag? Den katastrof som de fallerade statssocialistiska projekten under 1900-talet innebar är ett faktum. Detta måste ett samtida lärostycke förhålla sig till. Samtidigt kan sättet vi lever i världen knappast beskrivas som rättvist, eller ens hållbart. Och dagens vänsterrörelser eller liknande progressiva emancipatoriska rörelser lyckas inte på allvar utmana den kapitalistiska samhällsordningen. Så frågan är: Vad måste vi lära oss?

Och visst är det symptomatiskt för den samtida teatern och konsten i stort att ställa frågor. Konsten ska undersöka och problematisera, vilket är en bekväm position att inta. Men i detta fall måste frågan ställas: – *Vad måste vi lära oss för att förändra världen*? Och för oss som arbetar med teater följer: – *Hur kan jag i min roll som teaterarbetare bidra till tänkandet kring denna fråga? Vad kan konstens roll vara i detta?* Dessa frågor har ställts gång på gång sedan kapitalismen började utvecklas till att bli det allenarådande ekonomiska systemet. Enligt mig är den stora utmaningen för teaterarbetare idag att förhålla sig uppriktigt undersökande till dessa frågor, inte göra sig dummare än vad man är och samtidigt inte påstå sig veta vägen till att förändra samhället i grunden, eller ännu värre påstå att konsten kan vara denna väg. I boken *Artificial Hells* har konsthistorikern Claire Bishop tydligt ringat in det dilemma jag försöker beskriva här. Boken behandlar *deltagande konst* (participatory art)

[59] A.a., s. 110.

och är skriven ur ett fine arts-perspektiv, men mycket stämmer in på konst i bredare bemärkelse och på scenkonst i synnerhet.

> The historic avant-garde was always positioned in relation to an existent party politics (primarily communist) which removed the pressure of art ever being required to effectuate change in and of itself. Later, the post-war avant-gardes claimed open-endedness as a radical refusal of organised politics – be this inter-war totalitarianism or the dogma of a party line. There was the potential to discover the highest artistic intensity in the everyday and the banal, which would serve a larger project of equality and anti-elitism. Since the 1990s, participatory art has often asserted a connection between user-generated content and democracy, but the frequent predictability of its results seem to be the consequence of lacking *both* a social *and* artistic target; in other words, participatory art today stands without a relation to an existing political project (only to a loosely defined anti-capitalism) and presents itself as oppositional to visual art by trying to sidestep the question of visuality. [60]

Mycket av den konst som ses som historiska exempel på radikal och progressiv politisk konst har existerat i relation till ett större politiskt projekt, där man sett sig som en del av ett avant-garde för detta projekt. Konstens roll har då varit en begränsad del av detta politiska projekt och framför allt inte haft rollen av att försöka genomföra de förändringar som projektet syftat till. Bishop fortsätter:

> As a consequence, these artists have internalised a huge amount of pressure to bear the burden of devising new models of social and political organisation – a task that they are not always best equipped to undertake. That the 'political' and 'critical' have become shibboleths of advanced art signals a lack of faith *both* in the intrinsic value of art as a de-alienating human endeavour (since art today is so intertwined with market systems globally) *and* in the democratic political processes (in whose name so many injustices and barbarities are conducted).[61]

När vi befinner oss i en tid då de stora progressiva politiska projekten kan verka frånvarande kan vi se hur konsten antingen påstår sig vara helt opolitisk eller hur konstnärerna själva tar på sig den för stora uppgiften att vara den nya progressiva politiska kraften. Så vad kan konsten göra? Bishop ger ett förslag som jag tycker är väl värt att citera eftersom det är både klokt och problematiskt.

---

[60] Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012, s. 283 f.

[61] A.a., s. 284.

> Rather than addressing this by collapsing art and ethics together, the task today is to produce a viable international alignment of leftist political movements and reassertion of art's inventive forms of negation as valuable in their own right. We need to recognise art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it), and – more radically – we need to support the progressive transformation existing institutions through the transversal encroachment of ideas whose boldness is related to (and at times greater than) that of artistic imagination.[62]

En annan viktig slutsats i *Artificial Hells* är att svaret på frågan om vad konsten kan göra inte kan generaliseras. Bishop ser ingen möjlighet att hitta en mall för att bedöma den deltagande konstens kvalitet eller om den lyckas med det den vill, eller vad andra vill att den ska lyckas med. Det singulära i konstverket är det som måste beaktas när det bedöms.[63] Detta överensstämmer med mitt sätt att se på *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*. Dessa två nya lärostycken ska betraktas utifrån att de är två specifika scenkonstverk som sökt sin funktion i sina egna specifika kontexter.

*

När jag började arbeta med *Våld & pedagogik* ställde jag alltså frågan: *Vad måste vi lära oss för att förändra världen?* Detta utifrån ett perspektiv som både liknade och var väldigt annorlunda än vad personer som arbetade med lärostyckena under 1900-talet beskrivit. Vi som tog fram *Våld & pedagogik* vände vår blick mot den utomparlamentariska vänstern, mot dem som påstår sig vara revolutionärer och som ser sig själva som de som har uppgiften att ändra världen till något bortom den kapitalistiska samhällsordningen, mot dem som inte nöjer sig med att det verkar för svårt och hopplöst att göra uppror mot de normer och lagar som råder. Genom att försöka se världen och försöken att förändra den ur perspektivet hos den samtida utomparlamentariska vänstern blev frågan mer konkret och specifik. Denna rörelse verkar på många sätt i arvet efter den kommunistiska rörelse som många av de som arbetade med de tidigare lärostyckena var en del av. Inom den utomparlamentariska vänstern finns en praktik som gång på gång ställer sina utövare inför frågor om vilken framtid som är möjlig eller önskvärd, och vilka medel som är fungerande och tillåtna för att nå dit, samt inför frågan om varför deras utopier ibland verkar vara så avlägsna.

[62] A.a., s. 284.

[63] A.a., s. 37.

När mitt arbete med *Kropp & straff* påbörjades var det en annan fråga som var central: *Vad finns det att lära när vi redan har förlorat?* Detta utgår från ett förhållningssätt till de samtida högerpopulistiska rörelser som vuxit sig starka i många europeiska länder, med rötter i 1900-talets fascistiska ideologier och andra högerradikala rörelser; ett förhållningssätt som innebär att det skulle finnas en nedärvd plikt att förhindra dessa rörelser från att ta makten.[64] De senaste åren har de partier som representerar denna högerrörelse vuxit explosionsartat på ett sätt som av många ansågs otänkbart bara ett par år tidigare. För mig och antagligen även många andra var det oundvikligt att tänka: Vad händer om de tar makten i Sverige? Vad skulle det betyda, och hur skulle jag vilja och kunna agera i en sådan situation?

Gemensamt för båda dessa frågor är att de inte går att besvara, kanske inte ens ur ett historiskt perspektiv. Jag kan inte heller drömma om att kunna finna svar på dessa frågor genom en teaterföreställning. Detta betyder att målet med lärostyckena inte kan vara att lära ut ett slags svar på dessa frågor. Denna slutsats verkar också Brecht ha dragit i sitt arbete med lärostyckena, åtminstone i efterhand. När termen *Lehrstück* skulle översättas till engelska betonade han att det inte handlade om *undervisning* (teaching) utan om *lärande* (learning).[65]

Och lärande kan aldrig garanteras. Jag kan aldrig bestämma vad en annan människa lär sig av en viss händelse, för jag vet inte varifrån denna människa kommer, var den befinner sig just nu eller vart den är på väg.[66] I både *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* förekommer inslag där publiken trots allt undervisas. Detta är viktiga inslag för helheten i föreställningarna och kan förhoppningsvis ha ett värde för vissa i publiken. Men skulle poängen med föreställningarna varit att ge möjligheten att lära sig att skölja tårgas ur ögonen, hur man kan ändra grundlagen eller hur man kan försöka komma bort från känslor av panik och ångest, då skulle jag istället arrangerat workshops eller lektioner om dessa ämnen. De undervisande inslagen i denna nya generation lärostycken är medel för gestaltning och bidrar med önskade men oförutsägbara bieffekter.

Rancières texter om jämlikhet och lärande har under senare delen av arbetet hjälpt mig att formulera mina tankar om lärandet bättre, men också att

[64] För en kartläggning och försök till definition av var rötterna till dagens europeiska högerpopulistiska partier sträcker sig se Henrik Arnstad, *Älskade fascism: de svartbruna rörelsernas ideologi och historia*, Stockholm: Norstedt, 2013.

[65] Willett, ”Introduction”, Brecht, *Collected plays: 3*, s. xvii.

[66] Detta menar också exempelvis Säljö, 2015, och Rancière i boken Jacques Rancière, *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse* (övers. Kim West), Göteborg: Glänta, 2011[1987].

problematisera och utmana många av mina föreställningar kring lärande, konst och publik. Rancières resonemang är ibland irriterande komplicerade, men de innehåller en ambivalens och ett dialektiskt sätt att resonera som jag finner produktivt och befriande. Boken *Den okunnige läraren* skrev Rancière som ett försök att undergräva den motsättning som fanns mellan vad som beskrevs som ett sociologiskt och republikanskt[67] perspektiv inom skoldebatten i Frankrike i slutet av 1980-talet. Rancière ville visa på otillräckligheten i båda dessa perspektiv.[68]

Boken beskriver hur Joseph Jacotot (1770–1840), en lärare från Frankrike, av en slump upptäcker att han kan lära sina studenter något han själv inte lärt sig. Berättelsen om lärande och Jacotots upptäckt kretsar kring just denna insikt: att man kan lära sig något utan att få det förklarat för sig och att en lärare kan lära ut något den inte vet. Jacotot utvecklar en pedagogik som bygger på tanken om intellektuell frigörelse. Människor kan genom att tvingas använda sitt förnuft för att förstå ett för dem *okänt objekt* och sedan beskriva sina tankar kring det, inte bara lära sig olika typer av ny kunskap utan också inse att de har samma intellektuella förmåga som alla andra. För Jacotot, och genom honom Rancière, är denna intellektuella jämlikhet avgörande, och inom undervisning motverkas den av själva grundsituationen att en lärare ska lära ut något till sin elev: läraren ska inneha en kunskap som eleven inte har, och det är också förutsättningen för deras relation. Som alternativ till detta håller Rancière fram Jacotots sätt att presentera ett okänt objekt för eleven. Detta okända objekt exemplifieras i början av *Den okunnige läraren* med boken *Les aventures de Télémaque*, men i flera av Rancières senare texter, till exempel *The Emancipated Spectator*, är detta objekt ett konstverk.[69]

Att man kan lära ut något man inte redan vet är ett grundantagande som måste till för att frågor som *vad måste vi lära oss för att förändra världen*? och *vad finns det att lära när vi redan har förlorat?* ska vara värda att ägna sig åt. Som jag skrev tidigare är det till och med så att vi kan utgå från att dessa frågor kanske aldrig kan besvaras. Med föreställningen att vi kan lära ut något vi inte vet, eller med Rancières ord: en ”okunnig människa kan vara en källa till

[67] Det sociologiska perspektivet riktade in sig på elevernas sociala bakgrund medan det republikanska fokuserade på individens ansvar och vikten av disciplin.

[68] Kim West, ”Efterord av Kim West” i Jacques Rancière, *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse* (övers. Kim West), Göteborg: Glänta, 2011[1987], s. 189–190.

[69] Jacques Rancière, *The emancipated spectator*, London: Verso, 2011[2009]. s. 14 f. ”It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect.”

vetande för en annan okunnig människa”[70] skapar lärostycket förutsättningar för ett sådant lärande. Lärande låter sig svårligen generaliseras. Det lärande som konst i allmänhet, och lärostyckena i synnerhet, blir en del av, ser olika ut för varje person som tar del i processerna. Dessa processer innefattar både dem som står som avsändare av verket och dem som räknas som publik. I *Våld & pedagogik* ville jag lära mig hur man kan förändra världen med liknande utgångspunkt som när Brecht låter heliga Johanna från slakthusen uttala: ”Inget ska räknas som gott utom det som verkligen hjälper och ingenting gälla för hedervärt utom det som slutgiltigt förändrar världen: den behöver förändras.”[71]

I *Kropp & straff* ville jag lära mig vad man ska göra om det som Rosa Luxemburg beskrev som ett val mellan ”socialism eller barbari”[72] ännu en gång visar sig landa i barbariet. Mitt problem är att jag vet att det inte kommer att vara som det var i början av 1900-talet, utan barbariet har valt nya vägar och metoder. Jag vill alltså lära och lära ut något som jag inte vet. Jag utgår också från att min publik har samma intellektuella förmåga som jag – att vi är intellektuella jämlikar. Jag försöker skapa förutsättningar för att möta en publik som jag på olika sätt delar dessa frågor och problem med.

Vi som förbereder lärostycket måste anstränga oss för att ägna hela vår uppmärksamhet åt dessa frågor och problem. Vi intar, inreder och bjuder in till ett fysiskt rum där vi förväntar oss att publiken, precis som vi, ägnar sin fulla uppmärksamhet åt det vi tillsammans gör där. Jag förväntar mig inte några svar, för de finns inte. I givna situationer i andra kontexter pressas folk av nödvändighet till att ha svar på liknande frågor. Denna nödvändighet kan vara ett besluts nödvändiga uteslutande och innefattande, som för det vänsterpopulistiska grekiska partiet Syriza under press från Europeiska centralbanken och IMF 2015, det avgörande valet den då 19-årige Hannes Westberg gjorde i stunden om att delta eller inte delta i upploppen i Göteborg 2001 strax innan han blev skjuten av polis, eller att som filosofen Walter Benjamin välja självmordet för att undvika att bli gripen av nazister vid den fransk-spanska gränsen 1940. Denna typ av nödvändigheter finns inte på riktigt i lärostyckena, och det är en stor fördel som är viktig att ta vara på. Vi berättar om dem, iscensätter dem eller närmar oss dem, men de infinner sig inte reellt

[70] Rancière, 2011[1987], s. 23.

[71] Bertolt Brecht, *Heliga Johanna från slakthuset* (övers. Per Erik Wahlund), s. 111.

[72] Rosa Luxemburg, ”The Junius Pamphlet”, https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1915/junius/ch01.htm, 2008 [1915], [hämtad: 2021-09-18].

Många har citerat Luxemburgs ”socialism eller barbari”. Hon i sin tur citerar andra socialister som använt uttrycket före henne.

där. Rummet som lärostycket tar i anspråk blir tillfälligt en plats där vi kan tänka djupare, lära oss mer och inte tvingas påstå att vi vet när vi inte vet och agera efter detta. Snarare än att förbanna konstens påstådda oförmåga att förändra omfamnar och använder vi denna oförmåga.

Rancière skriver:

> Vi kan aldrig säga: ta två jämlika intelligenser och försätt dem i en viss situation. Vi känner intelligensen genom dess effekter. Men vi kan inte isolera och mäta den. Vi är begränsade till att mångfaldiga de experiment som denna föreställning inspirerar oss till. Men vi kan aldrig säga: alla intelligenser är jämlika.
>
> Detta är sant. Men vår uppgift är inte att bevisa att alla intelligenser är jämlika. Uppgiften är att se vad man kan göra givet denna föreställning. Och för detta är det tillräckligt för oss att denna föreställning kan vara sann, det vill säga att ingen motsatt sanning bevisas.[73]

På samma sätt förhåller det sig när det gäller att påvisa det någon lär sig i denna nya generation lärostycken. Jämfört med den okunnige läraren som stänger in sin elev med ett okänt objekt och kontrollerar vad den lär sig, vill jag hävda att min roll här har blivit den omvända mot vad jag själv trodde. I arbetet med lärostyckena har jag försökt att noggrant studera de frågor som jag beskrivit ovan. När dessa specificerats och tagit en mer konkret form har jag studerat, undersökt och arbetat med detta. Jag har medvetet försökt röra mig ut i de territorier där jag själv saknar svar. På detta sätt är jag eleven och försöker använda mig av publiken jag möter i lärostyckena som de som ska kontrollera vad jag lärt mig. Det fungerar också omvänt. Publiken låter sig också tillfälligt stängas in i lärostycket och vi som förberett det uppmanar dem att rikta sin fulla uppmärksamhet mot det som utspelar sig. Förhoppningsvis bidrar också detta möte med vad jag och vi andra presenterar, det vi gör tillsammans med publiken och den enskilda publikpersonens sätt att engagera sig i detta, till denna enskilda publikpersons egna lärande och tänkande kring dessa frågor.

[73] Rancière, 2011[1987], s 62.

Del 3.
Processbeskrivning:
Våld & pedagogik

Frågan växer fram

Bokcafeét Amalthea i Malmö är döpt efter ett bombdåd. 1908 sprängde personer som var knutna till den ungsocialistiska rörelsen ett hål i skrovet på ett fartyg som fungerade som hem för strejkbrytare i Malmös hamn. Båtens namn var Amalthea, och explosionen skadade 23 personer och dödade en av de brittiska arbetare som skeppats till Sverige för att ersätta de strejkande i hamnen. Det var på detta bokcafé jag för första gången träffade Henrik Bromander. Han var med i ett panelsamtal som handlade om hans serieroman *Smålands mörker* (2012). Samtalet kretsade kring bokens tematik, och förutom Henrik bestod panelen av ett par personer med olika bakgrund inom den antifascistiska rörelsen. Efter samtalet sökte jag upp Henrik och presenterade min idé om att göra en teaterföreställning baserad på hans roman.

Det var under repetitionerna av föreställningen *Smålands mörker* (2014) på Regionteatern Blekinge Kronoberg som Henrik och jag påbörjade våra diskussioner om mål och medel i politiska rörelser och inom konsten. Samtalen var konkreta och knutna till olika gestaltningsval i teateruppsättningen. Hur skulle huvudpersonen Eriks dröm om ett fascistiskt samhälle göras sinnligt attraktiv? Varför ville vi på scen lyfta fram bra argument för en ideologi som vi båda såg som viktig att bekämpa? Hur skulle antifascisterna som misshandlar honom presenteras för publiken? Det var under den här våren som jag bad Henrik läsa *Åtgärden,* och det var två dagar efter premiären på *Smålands mörker* som Showan och tre andra personer knivhöggs av nazister i Malmö.

Tidigare samma vinter hade en antirasistisk demonstration i Stockholmsförorten Kärrtorp attackerats av medlemmar ur Nordiska motståndsrörelsen (NMR). Militanta antifascister hade varit medvetna om risken för ett anfall och befunnit sig i demonstrationen, beredda på att gå till motangrepp. Under sammandrabbningen på torget skadades flera personer, och en aktivist från NMR knivhöggs i ryggen av en antifascist som påstods tillhöra organisationen Revolutionära fronten, en socialistisk organisation som bara några veckor tidigare varit det huvudsakliga målet i en gryningsräd där polisen gjorde razzior i ett tiotal lägenheter i Stockholmsområdet.[74] Precis som i Malmö efter den 8 mars 2014 följdes händelserna i Kärrtorp den 15 december

[74] Materialet från rättegången ger förståelse av vissa delar av händelseförloppet i Kärrtorp: Södertörns tingsrätt mål nr B 17522-13 dom 2014-03-26. Razziorna var en tacksam nyhet för den svenska pressen: *Aftonbladet*, Gryningsräd mot vänsterextrema (2013-11-19), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/7lBy8K/gryningsrad-mot-vansterextrema [hämtad: 2022-03-11] och *Dagens Nyheter*, Polisen slog till mot vänsterextremister (2013-11-19), https://www.dn.se/nyheter/sverige/polisen-slog-till-mot-vansterextremister [hämtad: 2022-03-11].

2013 av en stor solidaritetsmanifestation och av en period då många nya sökte sig till antifascistiska och socialistiska organisationer.[75] I samband med detta återaktualiserades diskussionen om hur man ska förhålla sig till att använda våld. Vänstern delades i våldsfrågan, där vissa ansåg att man skulle ta avstånd från alla typer av våld, medan andra befann sig på totalt motsatt sida och försvarade i princip all våldsanvändning. De som var emot våld ansåg även att det antifascistiska våldet som använts vid försvaret av demonstrationen i Kärrtorp var fel, medan en del förhöll sig positiva till våldsanvändning med exempelvis kniv.

*

När man studerar de personer och rörelser som försökt förändra världen är det tydligt att våldet spelat en avgörande roll. Frågan om liberala och konservativa stater ska bomba eller svälta fram marknadsekonomi och demokrati har varit ett återkommande tema i världspolitiken under lång tid, och frågor om nationsgränser och upprätthållande av lag och ordning är tätt förknippade med våld och hot om våld. Som alla politiska rörelser har vänstern en egen historia i förhållande till våldet. Sedan rörelsen växte fram har socialister mördats: revolutionärer som Rosa Luxemburg (1871–1919) och Fred Hampton (1948–1969), eller folkvalda politiker som Salvador Allende (1908–1973) och Olof Palme (1927–1986), eller konstnärer som Joe Hill (1879–1915) och Víctor Jara (1932–1973), eller aktivister som Björn Söderberg (1958–1999) och Carlo Giuliani (1978–2001). Även den kollektiva organiseringen, från Haymarketmassakern 1886, via skotten i Ådalen 1931 till millennieskiftets toppmötesprotester, har mötts av maktmedel från polis och militär. Frågor om våld och strategin runt dess användning är inte lätta att besvara.

Statens våldsmonopol brukar ifrågasättas av den utomparlamentariska vänstern. Detta ifrågasättande används som ett sätt att legitimera den egna rörelsens användande av våld men kanske är våldet inte endast ett svar på statens våldsmonopol utan något som också kommer från den revolutionära ideologin i sig själv? Våldsutövandet har följt den revolutionära socialismen genom historien, i allt från Sovjets massavrättningar till de röda terrorcellerna under 70-talet och i den så kallade tredje världens socialistiska befrielserörelser.

[75] *Aftonbladet*, 16 000 i stor manifestation mot nazism (2013-12-22) https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/7lBJ8B/16-000-i-stor-manifestation-mot-nazism [hämtad: 2022-03-11].

Förstudie och research

Arbetet inleddes med att Henrik och jag satte oss ner och läste allt som vi kom över om den utomparlamentariska vänstern, vilket var påfallande lite. Förutom Salka Sandéns roman *Deltagänget* (2007) fanns det inte många litterära skildringar från insidan av den svenska utomparlamentariska vänstern. Inte heller hade forskare eller journalister utforskat rörelsen i någon vidare utsträckning, förutom några få undantag såsom *Gatans parlament* (2006) av Anna-Lena Lodenius och *Extremister* (2007) av Magnus Sandelin. Forskarna bakom den tidigare citerade rapporten om brottsförebyggande åtgärder, som publicerades flera år efter att vi började arbeta med *Våld & pedagogik*, skriver att: ”det finns endast ett mindre antal publicerade forskningsartiklar, böcker och bokkapitel om den samtida radikala frihetliga vänsterrörelsen i Sverige. De studier som finns har ofta fokuserat på vissa avgränsade skeenden och händelser eller på specifika organisationer.”[76]

Henrik och jag märkte snart att det vi behövde var något som de beskrivningar av rörelsen vi kommit över inte kunde bidra med. Vi träffade och pratade med ett flertal aktivister, både i Sverige och i Tyskland, som hade erfarenhet av politiskt våld. Det vi ville utforska och kritiskt reflektera över tillsammans var aktivisternas egna inställning till användning av våld i politiska sammanhang, varför de tyckte det var befogat, vad de sett att det uppnådde, hur de diskuterade det med sina medaktivister och hur det påverkat dem att utöva det.

Personerna vi pratade med var alla förvånansvärt frispråkiga och öppna kring sina tankar och erfarenheter. Även om det varierade hur lätt olika individer hade att närma sig dessa ibland svåra ämnen, uppvisade alla ett stort intresse och engagerade sig i att försöka beskriva och dela med sig av sina upplevelser. Bland dessa beskrivningar fanns redogörelser på väldigt detaljerad nivå om hur man exempelvis undviker att misshandla en nazist ”för mycket”, genom att en annan person övervakar en så att det inte går för långt, eller genom att man själv räknar antalet slag. Vi fick även höra berättelser om skillnaden mellan att slåss med poliser och med nazister: ”poliserna har ett reglemente att följa medan det i slagsmål med nazister kan hända vad som helst på ett mycket skrämmande sätt”. Vidare fanns tankar kring hur våldsanvändandet kan förändra hela ens förhållningssätt till den vardagliga omgivningen, som att flytta på någon som står framför en i en bankomatkö för att man upplever den

[76] Wennerhag & Jämte, 2019, s. 12.

som störig, till filosofiska resonemang om vad våld är för något: ”Våld är som regn, det finns. Det börjar regna, sedan är det över.”

Våldet i sig beskrevs nästan alltid som något nödvändigt ont, man ville undvika det så länge det fanns andra enklare och bättre handlingsalternativ. Vi fick höra berättelser om hur man på olika sätt diskuterade våldsanvändningen ur både moraliska och strategiska perspektiv. En del av dem vi pratade med hade djupa tvivel över den rörelse de lagt så mycket engagemang på. Vi samtalade om hatet mot den orättvisa värld de såg runtomkring sig, hatet som många gånger beskrevs som ett klasshat. Och vi kom alltid, oavsett om vi aktivt förde samtalet dit eller inte, in på drömmarna om en mer omhändertagande värld, och tvivlen på hur man ska ta sig dit.

Snart utkristalliserades den fråga som skulle följa mig genom arbetet med *Våld & pedagogik*: *Vad måste vi lära oss för att förändra världen?* Frågan hade inte denna exakta formulering i starten av processen, utan formulerades tydligt i samband med jämförandet av körerna i *Åtgärden* och *Mauser* som beskrivs längre fram i denna del. Frågan måste på en och samma gång betraktas i sin vida, närmast existentiella betydelse och i den specifika kontext, den utomparlamentariska vänstern i Sverige 2016, där vårt nya lärostycke kom att möta sin publik. Mitt mål var att göra en föreställning som formulerade ett slags kritik mot den politiska rörelse jag själv var eller hade varit en del av. Detta mål delade jag med Henrik.

*

Henrik och jag gjorde två resor till Tyskland och talade med tyska aktivister. Sammanlagt hade vi fyra längre enskilda samtal. Att vi valde att göra detta berodde på att flera av de äldre aktivisterna beskrev hur den tyska autonoma vänstern hade varit viktig för hur den utomparlamentariska vänstern i (främst södra) Sverige vuxit fram. Vi var också intresserade av den tyska historiken med väpnade vänstergrupper på 1970- och 80-talen, eftersom dessa valt att gå mycket långt i att själva aktivt använda våld som politiskt medel.

En sak som blev tydlig i samtalen var att det fanns tydliga skillnader mellan Sverige och Tyskland. Personerna i Tyskland som varit i Malmö på demonstrationer hade förvånats över röda flaggor, eftersom de förde tankarna till DDR. De beskrev antifascismen som annorlunda och bredare än i Sverige. Alla fyra ansåg det antingen otaktiskt eller omoraliskt att rikta våld mot individer och att göra så kallade hembesök som de mest tongivande militanta antifascistiska grupperna i Sverige gjorde under början av 2000-talet.

Dessutom påpekade de att dessa grupper skulle ha terrorklassats i Tyskland med hjälp av de lagar som skapats som en reaktion mot de väpnade grupperna.

Vissa typer av politiskt våld som var vanligt förekommande i motsvarande grupper i Sverige låg alltså långt bort för de här aktivisterna. Alla vi talade med ansåg att väpnade grupper som Röda arméfraktionen och 2 juni-rörelsen hade ställt till med stora problem för de politiska rörelser de ansåg sig tillhöra. Å andra sidan var upplopp vid demonstrationer vanligare och mer accepterat av de tyska aktivisterna. Även polisen verkade ha mycket större acceptans för vissa typer av uppploppspraktiker. Ett exempel på detta är de återkommande kravallerna under första maj i stadsdelen Kreuzberg i Berlin. Vissa saker som definitivt kallades för upplopp i Sverige sågs inte alls som upplopp, utan som normala delar av en demonstration. Skillnaden mellan aktivisters praktiker på olika platser blev tydlig här. Vi förstod att vår föreställning inte skulle kunna skildra hur politiska rörelser agerar generellt. Efter resorna till Tyskland gjorde Henrik och jag det tydliga valet att låta handlingen i *Våld & pedagogik* kretsa kring den svenska utomparlamentariska vänstern för att inte försöka göra föreställningen allmängiltig, vilket skulle ha varit dömt att misslyckas.

*

Samtalen jag beskrivit ovan byggde en kunskapsbank för Henrik och mig att använda. De ska inte ses som intervjuer som hade som syfte att vaska fram en objektiv sanning eller lyfta fram den enskilda intervjupersonens perspektiv. Snarare var de ett sätt skapa en facett av subjektiva utsagor som kompletterade våra egna erfarenheter och kunskaper. Både Henrik och jag var med under alla dessa möten. Det ledde till att vårt eget pågående samtal hela tiden fylldes på med gemensamma referenspunkter, som bestod av vad som sagts men också hur det sagts, var det sagts, blicken hos den som pratade och hur dennes kropp formats av livet. Detta förhållningssätt till samtalen hade vi även när vi senare sökte upp andra personer i arbetet med *Kropp & straff*.

Vi träffade historikerna Andres Brink Pinto och Johan Pries som nyligen hade gett ut en bok om de återkommande antifascistiska demonstrationerna och blockaderna under 30 november i Lund under 1990- och 2000-talet. Jag läste boken inför mötet med dem, och blev då bekant med begreppet *konfliktrepertoar* (repertoires of contention), ett begrepp som beskriver den uppsättning av metoder och handlingar som en social rörelse använder sig av.[77]

[77] Andres Brink Pinto & Johan Pries, *30 november: kampen om Lund 1985–2008*, Lund: Pluribus, 2013. Begreppet behandlas på s. 243–249.

Här fanns ett teoretiskt verktyg som var till praktisk nytta för mig i arbetet med föreställningen.

Begreppet myntades av sociologen Charles Tilly (1929–2008) för att beskriva hur sociala rörelser disponerar en uppsättning av möjliga eller troliga sätt att agera. Tilly menar att det sätt folk agerar på under till exempel en demonstration eller ett upplopp är något som sällan skrivs ner eller berättas. Det är ett agerande som lärs in genom erfarenhet, är lokalt förankrat och förändras över tid. Konfliktrepertoarer förändras ofta långsamt på grund av sin erfarenhetsbaserade struktur. Man fortsätter göra vad som en gång fungerat för att uppnå ett mål, även om det inte gör det längre. Detta förändras när något nytt visar sig fungera. Då förändras repertoaren för att kunna rymma detta nya. Den förändras också om statens eller någon annan parts repression mot den sociala rörelsen gör delar av repertoaren för svår att praktisera.[78]

Begreppet hjälpte mig att se hur den lokala konfliktrepertoaren skiljer sig mellan Tyskland och Sverige, och mellan olika delar av Sverige, och att se hur den sprids och förändras i tid och rum. Begreppet konfliktrepertoar bidrog till att sätta ord på tanken att genom scenkonsten ta upp något som består av delvis tyst och kroppslig kunskap. En iscensättning skulle kunna vara ett sätt att göra den utomparlamentariska vänsterns konfliktrepertoar synlig och skapa nya möjligheter att undersöka och kritisera den – kanske till största delen genom att kunna arbeta med aspekter som vi saknar vokabulär för, eller där den fysiska handlingen öppnar upp för taktila, känslomässiga och individuella aspekter av en politisk rörelse. Skulle ett lärostycke kunna göra konfliktrepertoaren både mer förståelig för de utomstående och mer främmande för de insatta?

Vi diskuterade om man kunde se det som att de arbetare (i arbetarkörerna) som gestaltade Kontrollkören i uruppsättningen av *Åtgärden* repeterade och iscensatte delar av sin egen konfliktrepertoar som arbetarrörelse. Strejker, konflikter om arbetstakten och våldsamma demonstrationer var som bekant vanligt förekommande i bland annat Tyskland under början av 1900-talet. Henrik och jag pratade också om *The Battle of Orgreave* (2001) där över 1000 personer, varav många gruvarbetare och poliser, deltog i en *re-enactment* av ett upplopp som skedde under den stora gruvstrejken i Storbritannien 1984.[79] Detta konstverk, som skapades av bland andra konstnären Jeremy Deller, var också ett sätt att låta delar av en arbetarrörelse iscensätta sin egen konfliktrepertoar. Kunde

[78] Charles Tilly, ”Contentious repertories in Great Britain” i Traugott, Mark (red.), *Repertoires and cycles of collective action*, Durham: Duke University Press, 1995, s. 60.

[79] Bishop, 2012, s. 30-37.

det vara intressant att hitta ett sätt att låta aktivister ur den utomparlamentariska vänstern utföra handlingar ur sin egen konfliktrepertoar i ett scenkonstverk?

Våld & pedagogiks förhållande till *Åtgärden*

Henrik och jag visste inte från början på vilket sätt vi skulle förhålla oss till *Åtgärden*. Här fanns det olika valmöjligheter, allt från att ligga väldigt nära förlagan, till att låta lärostycket bli mer av en inspiration och ett avstamp. Vi kände dock tidigt att vi ville ta fasta på karaktären Den unge kamraten som fenomen. En karaktär som fångade den känslostyrda idealisten som ville gott men handlade fel. Vi kunde även hitta och känna igen Den *unga* kamraten i våra egna kretsar och i vår egen erfarenhet av politiskt arbete, se hen i andra och i oss själva. Därför ville vi låta Den unga kamratens agerande ha en central roll i vår föreställning, men det kändes inte aktuellt eller relevant att som i Brechts original låta en Kontrollkör döma hen till döden.

*

Något som återkom i nästan alla samtal med personer som hade läst *Åtgärden* var att de hade sina egna idéer om vad Kontrollkören var. Gick det att ta reda på eller gissa vad Brecht hade tänkt sig? Antagligen inte, men många vi pratade med hade olika förslag. Var det Gud, Partiet eller Arbetarklassen? Var det en vidareutveckling av den grekiska tragedins kör, eller var det snarare ett inslag från den japanska teatertraditionen No? Hade det uteslutande att göra med att verket skulle framföras av en kör av verkliga arbetare, där några skulle skilja sig från kollektivet för att sedan åter ta plats i det? Tanken på en kör i *Våld & pedagogik* var produktiv, eftersom den skulle ge lärostycket en tydlig motor likt den i *Åtgärden*, ett slags rättegångssituation där handlingen hela tiden drivs framåt mot ett domslut.

Vi började med att fokusera på körens agenda snarare än vad den var. I de första speltesten, som jag kommer beskriva längre fram, hade Kontrollkören repliker. I vårt första test markerades Kontrollkörens repliker genom uppläsning av skådespelarna. I vårt andra test lade vi ner tid på att ta fram en röst åt Kontrollkören, och vi arbetade vidare med hur vi kunde gestalta den. Vi prövade den som en inspelad röst som Aktivisterna tilltalades av och svarade på. Detta grepp knöt an till *Åtgärden*, där Agitatorerna står till svars inför Kontrollkören. Det var också att ta fasta på att Kontrollkören i *Åtgärden* inte tydligt identifieras. Här ville vi pröva att ha den som en röst från ovan, som Aktivisterna med självklarhet måste svara till.

Jag var inte nöjd, men genom detta test föddes tanken att behålla Aktivisternas tilltal till kören, men att kören i *Våld & pedagogik* inte skulle ha någon röst. I både *Åtgärden* och *Mauser* har kören en dömande funktion. Kören i *Åtgärden*

övertygas att frikänna och hylla Agitatorerna och det de gjort. Den lär sig av Agitatorerna och anpassar sin dom efter deras berättelse. I *Mauser* går kören inte att beveka, den har färdiga svar som är för omfattande för individen att förstå. Vi behöll körens roll som domare, men tog bort förmågan att dela ut en dom. Det var inledningen till hur vi utvecklade det som skulle bli den tysta kören i *Våld & pedagogik*.

Ur denna process växte en arbetshypotes fram kring lärandet. Kontrollkören i *Åtgärden* hyllar de fyra Agitatorerna när de återvänt från sitt uppdrag att sprida världsrevolutionen, och säger: *Detta måste vi lära oss!* Kören i *Mauser* säger: *Det finns inget att lära!* – genom att beordra den som avrättar i revolutionens namn att av nödvändighet fortsätta med detta och därför också slutligen döda sig själv. Men kören för vår tids vänsterrörelse är tyst och saknar svar. Genom att öppet visa på stumheten framför oss ställer den frågan: *Vad måste vi lära oss?*

*

Henrik kom med idén om att avsluta föreställningen med något som skulle kunna beskrivas som ett terrordåd: Den unga kamraten placerar en bomb utanför stadshuset, och detta skulle kunna vara en handling som bidrar till att sätta punkt för rörelsens aktivitet. Detta val ledde in samtalet på vad som skulle vara den stora skandalen i det lärostycke vi ville skapa. Vad skulle samtida agitatorer kunna göra för fruktansvärd handling mot en kamrat i den kontext där vi befann oss? *Åtgärdens* skandal är att Agitatorerna dödar Den unge kamraten och *Mausers* att bödeln måste döda sig själv. Nu blev det som tidigare varit en icke-formulerad idé tydlig för oss. Det är den uteblivna åtgärden som är skandalen: den ledarlösa rörelsens oförmåga att hindra Den unga kamraten. Detta val gick bra ihop med en tyst kör som saknar svar. Medan de fyra Aktivisterna förklarar vad som har hänt för den tysta kören är Den unga kamraten fortfarande på väg mot stadshuset för att utföra attentatet. När Aktivisterna har kommit till den punkten i sin rekonstruktion sprängs bomben.

Ur detta förlopp föddes idén att dramaturgin vidgar perspektivet: att publiken som genom skådespelarnas tilltal implicit tilldelas rollen som kören, blir mer och mer betraktare av det som händer, från att ha deltagit i konfrontationer med fascister och poliser. Till slut står Kören tillsammans med Aktivisterna och ser på när Den unga kamraten ställer frågan:

D, DEN UNGA KAMRATEN

Vad gör ni?

Tystnad.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Varför stoppar ni inte mig?

Tystnad.

D, DEN UNGA KAMRATEN

En gång i tiden hade ni skjutit mig och kastat mig i en kalkgrop.

Vilket kan jämföras med *Åtgärden:*

DEN FÖRSTE AGITATORN *till den unge kamraten:* Om du fångas kommer de att skjuta dig, och eftersom du är igenkänd kommer vårt arbete att avslöjas. Vi måste alltså skjuta dig och kasta dig i kalkgropen, så att kalken förbränner dig. Men vi frågar dig: ser du någon utväg?

DEN UNGE KAMRATEN Nej.

DE TRE AGITATORERNA Då frågar vi dig: är du överens med oss? *Paus.*

DEN UNGE KAMRATEN Ja. Jag ser, jag har alltid handlat felaktigt.[80]

Och med *Mauser*:

A Jag accepterar inte min död. Jag vägrar.

Mitt liv är mitt.

KÖREN Intet är ditt.

A (KÖR) Jag vill inte dö. Jag kastar mig på marken.

Klamrar mig fast vid jorden med bägge händer

[80] Brecht, *Åtgärden* (övers. Magnus Lindman).

Biter mig fast med tänderna i denna jord

Som jag inte vill lämna. Jag skriker.[81]

Våld & pedagogiks dramaturgi innebar att gå från gestaltning av konkreta händelseförlopp i början, till att gestaltningen blir mer symbolisk och publiken till slut tilldelas rollen som en kör som avsagt sig sin makt.

81 Müller, 1986.

Från idé till konkretion

Svenskarnas parti (Svp) skulle ha ett valmöte i Limhamn i augusti hösten 2014. Svp var en liten marginell grupp som ibland ändå lyckades synas mycket.[82] Till saken hör att en av nazisterna som höll i knivarna den 8 mars i Malmö var med i Svp.[83] På olika håll i Malmö diskuterades livligt vad som borde göras: allt från att strunta i det till att rida på känslan av styrka och framåtrörelse efter den stora demonstrationen och att det skulle gå att stoppa torgmötet. Att fysiskt stoppa fascister från att samlas har från början av 90-talet varit nästan genomgående i den svenska utomparlamentariska vänsterns strategi. Det har fungerat med varierande framgång när det gällt att verkligen förhindra eller avbryta ett möte eller en demonstration. Ur ett större strategiskt perspektiv är det omdiskuterat.

Även om ambitionen var att tänka nytt, vill jag hävda att rörelsen (en mängd organisationer i ett nätverk med namnet Skåne mot rasism) som arrangerade demonstrationen mot Svp på många sätt var fast i sina invanda mönster.[84] Väl på plats föll personer i demonstrationen hela tiden tillbaka i olika strategier och sätt att agera som var lätta för polisen att förutse. Och trots stor uppslutning mot endast ett tiotal nazister var demonstrationen chanslös mot de väl förberedda poliserna. Eller helt chanslös var den kanske inte; polisen blev ändå så pressad att både enskilda poliser och befäl valde att använda våld som både var livsfarligt och riskerade att ge dem dåligt renommé.

*

Henrik och jag gick dit och var i samma vängrupp (en grupp som på förhand bestämt att de håller ihop under exempelvis en demonstration). Halvt på skämt, halvt på allvar pratade vi om att det var i researchsyfte. Erfarenheten gav oss i alla fall mycket material att använda. En sak som jag tänkt mycket på i efterhand är att jag sa till Henrik att de ridande poliserna inte trampar ner folk. Att de mest är skrämmande. Att hundarna är värre. Att man kan ställa sig i

[82] Svp blev det första nazistiska parti som haft mandat i en folkvald församling i Sverige sedan 1940-talet när de fick en plats i kommunfullmäktige i Grästorps kommun 2010. *Expo*, ”Extra: Nazistparti tar kommunalt mandat” (2010-09-20), https://expo.se/2010/09/extra-nazistparti-tar-kommunalt-mandat [hämtad: 2019-05-20]. Partiet la ner 2015.

[83] Rasmussen, 2016, s. 175 och 209.

[84] ”Vi misslyckades med vårt försök att stänga ner nazisternas möte. Vi var helt enkelt inte beredda på eller starka nog för polisens omfattande och brutala insats. Nu måste vi nyktert utvärdera våra praktiker. Detta är inte den första gången våra blockader har misslyckats.” Från Förbundet Allt åt alla Malmös hemsida: *Allt åt Alla*, ”Lärdomar från Limhamn”, https://alltatalla.se/lardomar-fran-limhamn/ [hämtad: 2022-03-14].

vägen för hästarna och bara riskera att få rapp av polisens ridspö. Detta var baserat på tidigare erfarenhet av situationer där polisen försökt skingra folkmassor med hästar. Henrik litade på mig, men som tur är prövade han aldrig min teori i praktiken. De ridande poliserna agerade på ett sätt som jag inte sett tidigare. De red i högt tempo med hästarna så tätt ihop att de inte kunde väja undan, och hästarna trampade ned flera personer från demonstrationen när poliserna red fram och tillbaka för att rensa en gata vid en av avspärrningarna runt torget. Tio personer fick vårdas på sjukhus.[85] Alla utredningar mot polisen lades ner, medan flera från demonstrationen dömdes för våldsamt upplopp.[86] Det var en typ av efterspel som många aktivister vi samtalat med beskrev som det normala och som därmed gav skäl till att inte sätta tilltro till statens rättsskipning.

Olika grupperingars konfliktrepertoarer blev tydligt synliga runt torget, liksom oförmågan att bryta sig loss från dem. De som var på plats hade alla sina roller, från de längst bak som manifesterade mot rasism med sina höjda röster, till de maskerade demonstranterna vars mål var att rent konkret stoppa nazisternas möte. Poliserna med full kravallutrustning, den brutala civilklädda specialenheten och SÄPOS spanare hade också sina roller. Detsamma gäller för pressfotograferna som var där och de bekymrade, oroade eller upprörda som stod runtom. Dramaturgin i det som hände var lika förutsägbar som svårtolkad. Den skiftade mellan ett långsamt, nästan stillastående tempo och plötsliga, snabba eller abrupta förändringar. Alla försök att avbryta mötet misslyckades och de fåtaliga nazisterna kunde genomföra sitt möte, men utan åhörare.

*

Henrik och jag tog med oss erfarenheterna från Limhamn och började studera hur både aktivister och poliser gör för att förbereda sig på kravaller och upplopp, något som kunde ske genom olika övningar och rollspel. På Polishögskolan, där jag hade gjort praktik under mitt första år på Teaterhögskolan i Malmö för att studera hur polisen iscensätter sig själv, hade jag varit med i övningar där polisstudenterna övar på att kontrollera, pressa

[85] *Svt Nyheter***,** Polis vid kravallerna: ”Rid ner de svartklädda” (2015-02-16), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/polisens-order-rid-in-i-dem-1 [hämtad: 2020-01-25].

[86] *Svt Nyheter*, Tre döms för våldsamt upplopp i Limhamn (2015-06-29), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/tre-doms-for-valdsamt-upplopp-i-limhamn [hämtad: 2020-01-25] och *Svt Nyheter*, Poliser frias från misstankar vid Limhamnskravaller (2015-02-16), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/poliser-frias-fran-misstankar-vid-limhamnskravaller [hämtad: 2020-01-25].

tillbaka och omhänderta demonstranter, med hjälp av så kallade figuranter som tar demonstranternas roll.

Vi samlade erfarenheter från diverse workshops som hållits av aktivister inför demonstrationer. Träningen innehåller allt från passivt motstånd, att stå i armkrok och hur man rör sig i grupp, till fritagningar av gripna kamrater och att agera med ett kollektivt lugn i en stressad situation.[87] Det som var gemensamt för både polisens och aktivisternas övningar var att de handlade om att så ofarligt, men ändå så realistiskt som möjligt, rekonstruera en verkligt farlig situation. Teknikerna var lika uppfinningsrika som varierande. Tomma läskburkar eller tennisbollar som projektiler att kasta, poliser som går runt med kvadrater av avspärrningsband mellan sig för att symbolisera en del av en demonstration, och aktivister som tränar på att inte prata med polisen genom att vara tysta när någon tilltalar dem på olika sätt. Övningarna blir oundvikligen till små skådespel med påhittade situationer och problem.

Även böcker som *Nationell bastaktik* (2007), som var kurslitteratur för polisstudenter, och den inom vissa kretsar ökända handboken i militant aktivism, *Lila svarta* (1992), visade sig vara användbara. Jag kunde senare i arbetet med skådespelarna hänvisa till hur poliser lär sig att fysiskt närma sig en hotfull situation eller hur man kan tänka strategiskt kring kollektiv stenkastning och täta demonstrationsled. Framförallt *Lila svarta* och liknande litteratur kom också att färga språket i *Våld & pedagogik*, men textens gestaltning av polisen har också inspirerats av språket i skrifter riktade till poliser.

*

För att komma vidare i arbetet satte vi upp datum då vi skulle genomföra speltest med skådespelare och publik. Dessa speltest blev konkreta mål att samla material och beslut kring. Hösten 2014 genomförde vi speltest utifrån tre olika formförslag, som vi ville pröva på Teaterhögskolan i Malmö.[88] Vi baserade narrativet i alla tre speltesten på attacken och försvaret av den antirasistiska demonstrationen i Kärrtorp, som då låg snart ett år tillbaka i tiden. För att dra dilemmat om våldsanvändningen till sin spets, lät vi i våra

[87] Av förklarliga skäl är det ont om dokumentation av den här typen av workshops. Här är ett exempel på när mängder av sådana workshops hölls i Sverige innan EU toppmötet i Göteborg 2001: *Aftonbladet*, Här tränar de inför attacken (2001-06-09), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/Kvp4J6/har-tranar-de-infor-attacken [hämtad: 2020-01-29].

[88] Skådespelarna i detta speltest var Ester Claesson, Jerk Ohlsson Westin, Oskar Stenström och Ronja Svedmark.

versioner en av nazisterna avlida till följd av grov misshandel från en antifascist. Ett av formförslagen var vad man kan beskriva som en klassisk spelscen, ett relationellt möte mellan fyra aktivister gestaltade av skådespelare: ett samtal efter uppploppet där fel och rätt diskuterades under en akut konflikt. Under detta speltest arbetade vi med en dramatisk situation, gestaltad av fyra skådespelare inför en sittande publik. Den andra formförslaget var en kollageversion, där vi prövade ett mer fragmentariskt sätt att strukturera text. Tanken var att denna text skulle vara central i speltestet och tillsammans med ljud och videokollage framföras av skådespelare utan något rolltagande.

Det tredje formförslaget var en rekonstruktion där skådespelarna också spelade aktivister efter uppploppet, men där de använde sig av publiken för att iscensätta det som hänt. Här inspirerades vi av situationen i *Åtgärden* där Agitatorerna återskapar det som hänt Den unge kamraten. Vi gjorde också ett försök att efterlikna språket i det nästan hundra år gamla lärostycket. Vi prövade också att låta publiken delta i iscensättningen genom att använda metoder från de aktivist-workshops och polislektioner vi tagit del av. Under detta speltest hade kören ännu inte tystnat, utan hade repliker som lästes av en skådespelare.

> KONTROLLKÖREN Träd fram! Ert arbete var lyckosamt. Fascismens hydra har börjat resa sig och dess fotsoldater tar sig allt större friheter. En fredlig demonstration blev attackerad, men ni ställde er i frontlinjen och ledde massorna i försvaret. Nu har en möjlighet uppstått för vänstern att vända den mörka utvecklingen, vi står vid ett av historiens vägskäl.
>
> DE FYRA AKTIVISTERNA Stopp, vi måste berätta något! En av fascisterna är död.
>
> KONTROLLKÖREN Vem dödade honom?
>
> DE FYRA AKTIVISTERNA En kamrat dödade honom. Kamraten jagade ifatt fascisten ute i skogen och slog ihjäl honom.

När vi arbetade tillsammans med skådespelare i form av en rekonstruktion, tog vi med oss våra erfarenheter från aktivisternas och polisernas iscensättningar. Detta ledde till att vi prövade att låta skådespelarna använda sig av publiken i iscensättningen. Jag var också inspirerad av Brechts *gatuscen*, där han beskriver hur en person återberättar eller demonstrerar förloppet i en bilolycka

som denne nyss bevittnat.[89] Gatuscenens förhållningssätt till återberättande av en situation kom att bli en grundläggande beståndsdel i arbetet. Jag vet inte hur idén kom till. Antagligen föddes mina tankar ur erfarenheter kring tidigare scenkonstarbeten och att Brecht beskrivit hur lärostyckena snarare skulle spelas än betraktas. Kontrollkörens uppmaning i *Åtgärden* kan också vara en inspiration: ”Visa oss hur det gick till och varför, så skall ni få höra vår dom.” Efter detta upprepar Agitatorerna: ”Vi visar hur det gick till.” Både Henrik och jag, skådespelarna och i princip alla ur testpubliken fastnade för den rekonstruerande formen och det var den vi fortsatte att arbeta med.

Det var i samband med detta speltest som vi i text, regi och skådespeleri började utveckla hur skådespelarna instruerar publiken i att utföra olika handlingar. Utgångspunkten var att *Åtgärden* är skriven för att framföras, snarare än att betraktas, vilket jag senare i arbetet och längre fram i denna text ifrågasätter bevekelsegrunden för. Men det var i och med att vi prövade att instruera publiken i olika sätt att iscensätta en demonstration och ett upplopp, som jag började förstå att rekonstruktioner där publiken deltar och instrueras i realtid kunde bli ett mycket verkningsfullt gestaltningsverktyg. Jag beskriver den instruerade handlingen närmare på sida 91–92 samt under rubriken Publiken upphör inte att vara publik.

*

Ambitionen var nu att utveckla den rekonstruerande formen. Vi arbetade mot ett nytt speltest som hölls som en del av den konstnärliga forskningsfestivalen *Tacit or Loud* i Malmö hösten 2014.[90] Inför detta test utvecklade vi den enkla rekvisita vi tagit fram till det första speltestet. Då hade vi använt kartong och tidningspapper för att göra batonger, stenar, sköldar och flaggor.[91] Dessa var så mjuka och ofarliga att man kunde slåss med dem och kasta dem på varandra. Som jag beskrivit tidigare var detta inspirerat av hur aktivister under sina egna workshops övat på att få föremål kastade på sig och att kasta dessa.

Det finns ett starkt symbolvärde i gatstenen för den utomparlamentariska vänstern, i alla fall i Västeuropa. Tydliga exempel är: ”Under gatstenarna

[89] Gatuscenen är ett välanvänt exempel när det gäller att förklara vad den episka teatern är för något. Bertolt Brecht, *Brecht on theatre* (red. Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn; övers. Jack Davis et al.), 3:e upplagan, London: Bloomsbury, 2015, s. 203–211.

[90] Precis som under vårt första speltest var skådespelarna på *Tacit or Loud* Ester Claesson, Jerk Ohlsson Westin, Oskar Stenström och Ronja Svedmark.

[91] Den enkla rekvisitan fungerade förvånansvärt bra och går bra att använda om man med enkla medel vill arbeta med *Våld & pedagogik.* Tidningspapper som knycklas ihop till ganska kompakta bollar fungerar utmärkt som ofarliga projektiler att kasta.

ligger en sandstrand” som spridits från maj-revolten i Paris, gatstenen på framsidan av Erik Wijks bok om Göteborgskravallerna 2001 eller banderollen som sattes upp på det rivningshotade Ungdomshuset i Köpenhamn med texten: ”Till salu inklusive 500 stenkastande autonoma våldspsykopater från helvetet”.[92]

Jag slogs av tanken att det skulle fungera bra att göra gatstenar i skumgummi. Det gick inte alls först eftersom det blev för lätt och inte gick att kasta. Jag envisades och kom på att det fanns en affär som hette Skumplasten. Jag var där i en timme och fick prata med ägaren som först var helt oförstående, men sedan engagerade sig totalt. Vi prövade att stoppa skumgummit med skruvar och spik men kom fram till att det var för farligt. Vi provkastade olika typer av skumgummi ute på gatan framför butiken. Till slut hittade vi en variant som var tillräckligt tung att kasta men såpass mjuk att det inte gjorde ont när den träffade. Den hade dessutom en vacker melerad struktur som påminde om en gatstens.

Skumgummistenarna används i det första scenariot i *Våld & pedagogik*: demonstrationen som attackeras av fascister och försvarar sig. Polisen går emellan och demonstrationen samlar ihop sig och får både polisen och fascisterna att backa bort från torget. Publiken gör detta fysiskt samlade bakom en banderoll. Detta sista moment kan givetvis sägas symbolisera ett mycket komplicerat och våldsamt förlopp, samtidigt som handlingen som faktiskt utförs, har prövats och fungerat under liknande situationer, allt enligt många aktivister vi samtalat med. Det som iscensätts med stenkastningen är framför allt en sammandrabbning mellan antifascister och fascister innan polisen gått emellan. Vad jag vet har aldrig en sådan sammandrabbning skett med ett större antal kastade gatstenar. Detta beror antagligen på mer eller mindre medvetna val från båda sidor.

Gatsten som kastas mot poliser med skyddsutrustning är naturligtvis farligt och riskerar att orsaka svår skada och har också varit en tydlig del av olika konfliktrepertoarer. Både polis och aktivister har kommit förberedda på detta scenario. Gatstenar har ofta funnits att tillgå under olika konfrontationer mellan antifascister och fascister, men har inte använts i någon större utsträckning. Mot mer eller mindre oskyddade kroppar skulle dessa gatstenar utgöra en

[92] Citatet har gett namn till boken: *Beneath the paving stones: situationists and the beach, May 1968 / texts collected by Dark Star*, Edinburgh: AK Press/Dark Star, 2001. Omslaget på boken: Erik Wijk (red.), *Göteborgskravallerna: dokument, vittnesmål, kommentar*, Stockholm: Manifest kulturproduktion, 2001, är ett frilagt fotografi av en gatsten på blå bakgrund. Texten på banderollen på Ungdomshusets fasad fick mycket uppmärksamhet i media: *Aftonbladet*, Zendry Svärdkrona, Tårgas och kravaller (2007-03-01), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/WLv81d/targas-och-kravaller [hämtad: 2021-12-12].

överhängande risk att döda den som träffas. Uppenbarligen har inte aktivister från någon sida varit beredda att riskera detta i de här situationerna. Valet att behålla stenarna är ett estetiskt eller om man så vill poetiskt val; gatstenarna ligger kvar på golvet under resten av föreställningen som en illustration av hur den rörelse som beskrivs vuxit fram ur denna typ av upplopp.

*

När vi uppdaterade rekvisitan inför speltestet gjorde vi ett annat val som först baserades på ett specifikt ljud. Jag hade pratat med Henrik om hur jag upplevde och observerade starka kroppsliga reaktioner när jag hörde ljudet av teleskopbatonger som fälls ut. Svensk polis började successivt använda teleskopbatonger i stället för vita, gummiklädda batonger i samband med EU-toppmötet 2001.[93] Många av de aktivister vi pratade med hade upplevt skillnaden mot hur det var innan bytet. Nu var teleskopbatonger standard i polisens utrustning. Polisen använde sig ofta medvetet av den gest och det ljud som oundvikligen skapas när batongerna fälls ut, som ett sätt att få folk att backa eller lugna sig. Eftersom vi i detta speltest använde oss av projektioner, filmade vi batonger som fälldes ut för att försöka lyfta fram denna effekt. Eftersom batongerna nu fanns där, lät vi också skådespelarna fälla ut riktiga batonger när de tog positionen som polis. Efter att vi valde bort projektionerna behöll vi det inspelade ljudet och de riktiga batongerna.

Förutom ljudet och rörelsen när de fälls ut eller fälls in genom att slås mot golvet, hade de riktiga batongerna en annan kvalitet som vi gillade. Eftersom skumgummistenarna och den övriga rekvisitan är ofarliga redskap, skapade de hårda metallbatongerna en kontrast mot dessa. Det blev ett sätt att skärpa situationen när de togs fram, ett sätt att påminna om våldsmonopolet och polisens rätt och förmåga att vid behov trappa upp våldet. Det sceniska förloppet blev som en nerskalad version av hur den svenska polisen under en demonstration eller ett upplopp i sista hand kan använda sig av pistolen som hela tiden finns i deras hölster. Batongerna blev också ett överraskningsmoment i speltestet och under kommande föreställningar. Nästan varje gång de tas fram under ett speltillfälle upplever jag en snabb och plötslig ökning av koncentration i rummet: publikens fokus smalnar av mot batongerna.

Skumgummistenarna och batongerna blev viktiga punkter att bygga iscensättningarna kring. Inspirerad av hur teaterforskare förhållit sig till

[93] *Aftonbladet,* Leon blev offer för polisens nya batong (2001-04-26), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/rLWRL8/leon-blev-offer-for-polisens-nya-batong [hämtad: 2020-11-20].

masker med taltrattar och koturner (platåskor) från det antika Greklands teater för att förstå hur man iscensatte tragedierna under antiken, började jag benämna skumgummigatstenarna och teleskopbatongerna som *artefakter*. De användes relativt tidigt i *Våld & pedagogiks* arbetsprocess och blev ett slags noder som arbetet därefter förhöll sig till. Det fortsatta skrivandet förhöll sig till dessa sceniska instrument och skådespelarna fick tidigt i processen bekanta sig med dem.

*

Språket i *Åtgärden* har en upphöjd, nästan arkaisk kvalitet. Tonen är obeveklig och bär på en närmast gammaltestamentlig övertygelse som är både skrämmande och lockande. Men på samma gång finns det, överraskande nog, ett bultande hjärta och en stark medkänsla som gör att pjäsen blir levande och läsvärd även idag. När Henrik började formulera repliker till speltestet med den instruerande formen prövade han att skriva på ett liknande sätt. När vi läste texten på papper blev formen nästintill löjeväckande, och den upphöjda tonen kändes något krystad. Men när vi prövade med skådespelare och publik blev resultatet något helt annat. Det blev tydligt för mig att den upphöjda tonen fungerade överraskande bra tillsammans med det återskapande, instruerande och rekonstruerande. Det var denna väg vi skulle gå och vi bestämde oss för att fortsätta utveckla detta sätt att skriva på.

Henrik hittade direkt den beskrivna tonträffen. Den var som en blandning av det högtravande språket i *Åtgärden* och slagord och vokabulär från den samtida utomparlamentariska vänstern i Sverige. Efter ett tag kunde även jag, och senare också skådespelarna, formulera repliker i denna stil. Vi utvecklade ett språk för *Våld & pedagogik*. Den ton Henrik hittade i kombination med instruktionerna har av vissa i publiken också beskrivits som ett militant sätt att tala. Detta sätt att kategorisera språket har varit ett fungerande verktyg för mig i arbetet med regin, men också i författandet av repliker.

*

Det var under speltesten som idén om att det inte bör vara någon klar gräns mellan repetition och föreställning började formuleras. Jag ville konsekvent försöka se lärostycket som något som ständigt förändras och som inte ska bli en fixerad produkt. Denna hållning bygger också på mina tidigare erfarenheter av att regissera föreställningar som spelats på bibliotek. Dessa föreställningar hade aldrig några premiärfester eller liknande och gick oftast långt under radarn för teaterkritiken. De var enkla, opretentiösa och förändrades och

utvecklades under tiden de spelade. Vi var ofta två personer som tagit fram och spelade dem, och vi utvärderade och ändrade mellan speltillfällena – vi lärde oss i mötet med publiken. Förhållningssättet står i kontrast till hur jag under mina olika utbildningar lärde mig att teater skapas. Där var premiären alltid det stora målet. Först en hemlig intern process och sedan möta publiken. Detta hade länge stört och förbryllat mig. Särskilt när recensenter började komma med i bilden och det olyckliga faktum att det oftast är på premiären de kommer. Som jag nämnt tidigare är det också ofta då som regissören lämnar produktionen. Min erfarenhet är att de som arbetar med en föreställning kan utveckla den enormt mycket om de fortsätter att utveckla föreställningen även under perioden då den möter publik. När man talar om att skådespelarna *spelar in sig* eller *blir varma i kläderna* är det just denna process som åsyftas.

*

Eftersom jag nu arbetade med en form som var ny (i alla fall för mig) visste jag att det i ännu högre grad skulle dyka upp nya erfarenheter under publikmötet. Jag var genuint intresserad av just dessa möten och var med under alla tillfällen som *Våld & pedagogik* spelade. Jag ville lära av publiken. Lära med publiken. Så med mina erfarenheter från biblioteksföreställningar, och med inspiration av hur Brecht arbetade om *Ja-sägaren* till *Nej-sägaren* och flera gånger skrev om och ändrade i manuset till *Åtgärden,* bestämde vi oss för att vi skulle vara öppna för både små och stora förändringar i uppsättningen under både rep- och spelperioden. Öppenheten för förändringar gällde även manuset som var ett levande arbetsdokument, ett sätt att arbeta som vi senare tog med oss i arbetet med *Kropp & straff*.

Efter varje speltest arrangerade vi samtal med publiken. Under dessa samtal framfördes åsikter som vi använde i det vidare arbetet; formuleringar och tankar som var bättre än de jag själv kommit på. De utvecklade och kompletterade vårt material. Bland annat var det en person med erfarenhet av gatuvåld som liknade den instruerade stenkastningen vid att uppleva ett upplopp i slow motion. Detta blev en inspirerande målbild för oss. Vi hade en grupp polska husockupanter i publiken under det första speltestet, där flera beskrev det som terapi att i en fiktiv form få återuppleva jobbiga konfrontationer med nazister. Det var bra att påminnas om denna aspekt, för även om det inte var målet med vad vi gjorde behövde vi ändå förhålla oss till det. Det var också personer som varit med under händelserna den 8 mars i Malmö som upplevde iscensättningen av misshandeln som påtagligt jobbig. Efter noggrant övervägande valde vi att inte försöka undvika att personer

upplevde likheter med verkliga erfarenheter som obehagliga, med det viktiga undantaget att de rekonstruerade händelserna i lärostycket skulle vara fiktiva.

Längre fram, efter ett speltillfälle nära premiären, beskrev en aktivist med lång erfarenhet inom den utomparlamentariska vänstern sin upplevelse: ”Det är första gången jag hör vårt eget språk talas från scen. Och det var fruktansvärt.” Det hen beskrev var hur något man är så bekant med att man inte reflekterar över det kan bli till något främmande. Genom att orden uttalas i ett annat sammanhang än där de ses som naturliga, förstår man dem på ett annat sätt. Publikpersonens upplevelse gav en bättre beskrivning av uppsättningens mål än vad jag själv kunnat formulera. Även andra röster från publikpersoner har hjälpt oss att hitta ord för hur denna typ av främmandegöring fungerar. I och med de första speltesten, mötet med publiken och samtalen med dem efteråt, började jag aktivt använda vad publiken gör och säger som material, på liknande vis som när jag under ett repetitionsarbete förhåller mig till vad skådespelarna gör och säger.

*

Henrik och jag hade ett flertal nya samtal med aktivister som vi transkriberade. Syftet var att pröva att använda dessa texter direkt i föreställningen. Vårt speltest på *Tacit or Loud*-festivalen var en utvecklad variant av rekonstruktionsversionen av uppploppet vi prövat tidigare. Under detta test hade vi ännu inte valt att låta kören tystna. Ljuddesignern Jonas Åkesson skapade tillsammans med skådespelarna en mäktig röst åt kören. Tillsammans med Jonas lade vi också relativt mycket tid på att projicera och spela upp dokumentärt material från demonstrationer och upplopp, tillsammans med filmade iscensättningar av de transkriberade samtalen.[94] Detta skedde både simultant med andra sceniska förlopp och i avbrott för att lyfta fram materialet.

> *Projektion med video där blurrat ansikte och röst läser aktivisternas biografier.*
>
> Anna: ”Jag är väl uppväxt i ett traditionellt sossehem. Ena sidan av släkten har gått gymnasiet och ingen högre utbildning än så, andra delen av släkten har mer varit lärare eller sjuksyrror till yrket. Jag fick väl med mig en värdegrund hemifrån, ett rättviseperspektiv, att man inte sparkar på de som redan ligger.”
>
> Sofi: ”Jag blev engagerad i en antifascistisk grupp under sena tonåren, det berodde på lite olika saker. En del på vilket umgänge jag hade, polare som var engagerade och så. Sen var det rätt mycket nassar i stan och jag visste folk som

[94] Transkriberade och anonymiserade samtal 2014, utskrift i förf. ägo.

fått stryk av dem, för att de var rödingar eller invandrare och så. Så man försökte samla folk för att gå ihop mot dem och på den vägen var det. När det visade sig att det funkade, att de började akta sig för att gå på folk, då fick jag liksom blodad tand kan man säga. Att det faktiskt funkade, att man kunde lösa ett problem tillsammans."

Bengt: "Skinnhuvudena var ett hot på gatan men politisk sett så var de ju ganska ointressanta. Det stora politiska problemet vid den här tiden var ju att arbetslösheten stack i höjden, fasta jobb försvann och det bedrevs en krispolitik. De som var några år äldre än mig, när de gick ut gymnasiet så fanns det gott om jobb medan de som gick i min årskurs gick ut till i princip arbetslöshet. Jag var rätt mycket arbetslös under 90-talet."

Orvar: "Och min politiska bana börjar i min hemstad då som är en ganska klassisk skånsk småort, industriort. Uppvuxen i ett arbetarhem där en av mina föräldrar gjorde en klassresa under min uppväxt men kommer från väldigt typiska socialdemokratiska arbetarideal. Eco-fin-mötet i Malmö 21 april samma år som Göteborg 2001. Man kallade det för polisens genrep inför toppmötet är väl egentligen mitt första möte med den autonoma rörelsen. Jag deltar i det autonoma blocket i den demon av en slump och blir misshandlad av polisen vid avspärrningen."

En sak vi fick med oss från de tidiga speltesten var att när vi använde oss av en verklig händelse, så verkade det stå i vägen för deltagarnas möjlighet att ta till sig materialet. Vissa tog tydligt parti, på ett ur mitt perspektiv icke-konstruktivt sätt, eftersom de "visste hur det gått till". Efter denna erfarenhet förstod jag vikten av att ligga nära verkliga situationer, men att det inte skulle finnas en känsla av att kunna ha ett facit med rätt svar. Henrik och jag ville undvika den ofta naiva och icke-konstruktiva inställningen som ligger i att säga: Jag var faktiskt där!

Här föddes tanken om att utgå från riktiga situationer som varit praktiskt och symboliskt viktiga för den utomparlamentariska vänstern de senaste åren, men att sedan blanda, hitta på och lägga till saker så att det inte längre handlar om en specifik verklig händelse. På detta sätt blev alla händelser fiktion. Det gav större frihet till att tänka och diskutera, både för oss själva och publiken. Formen vi arbetat med i *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* skiljer sig från exempelvis de iscensättningar av verkliga situationer som finns i forumteater, den typen av rekonstruktioner som förekom i tidigare nämnda *The Battle of Orgrave*, eller från många varianter av det som ibland kallas för dokumentärteater, med exempelvis regissören Milo Rau eller scenkonstgruppen Rimini Protokoll som avsändare. Valet att prioritera det

fiktiva fick mig också att helt välja bort användandet av dokumentärt material i form av filmklipp eller transkriberade intervjuer i föreställningen. Däremot fortsatte vi att använda intervjuer, förundersökningar och autentiska filmklipp som researchmaterial. I stället för att hänvisa till dessa genom filmer som skildrade faktiska händelser, blev det dokumentära materialet tolkat av oss som förberedde lärostycket. Texten i manuset är fylld av längre och kortare citat och språkbruk från samtalen med olika aktivister, slagord från demonstrationer eller klistermärken och texter från den utomparlamentariska vänsterrörelsens egna tidningar och böcker. Längre fram, när skådespelarna kom in i processen, imiterade och diskuterade vi denna typ av material.

Ett exempel på hur dokumentärt material kunde användas var under rekonstruktionen av hur skumgummistenar kastas mellan antifascister och fascister. Stenkastningen pågick ofta under en längre stund. Det var ett tillfälle som öppnade upp för mycket improvisation hos de skådespelare som tog fascisternas positioner. Skådespelarna satte ihop en repertoar av rörelser och utrop som de hämtade från ett Youtube-klipp, filmat inifrån en nynazistisk demonstration när den blir attackerad av antifascister i centrala Stockholm 10 december 2011.[95] Ett annat exempel är när en av skådespelarna berättar om det tal som hålls under demonstrationen, i lärostyckets första scenario. Här valde skådespelaren att framföra återberättandet av talet som om det var ett tal med samma kvaliteter som vi upplevt hos talare i olika demonstrationer. Vi utökade därför repliken och den framfördes med en röst som var lite högre än den hade bäring för, i en ton som signalerade mycket ilska och med emfas på i princip vartenda ord.

> D, EN AKTIVIST
>
> Talaren sa alla de rätta sakerna. Hon talade om hotet från fascismen, om behovet av kraftsamling på skolorna, på arbetsplatserna, på gatorna. Hon sa med eftertryck att dessa skolor, dessa arbetsplatser, dessa gator tillhörde oss, arbetarklassen. Publiken applåderade och jublade, talet uppnådde sin funktion, det vill säga genom att vara sammansvetsande och enkelt säga mycket om det lilla och lite om det stora. Talet hade man hört många gånger förut. Kanske var det tryggt, kanske var det tråkigt. Men vi lyssnade på talaren och skanderade våra ramsor och plötsligt anföll fascisterna.
>
> *

[95] Författaren har klippet arkiverat men det verkar vara borttaget online.

För att arbeta vidare med det första scenariot som vuxit fram i speltesten använde Henrik och jag oss av schackpjäser eller små prydnadsfigurer, för att med dem pröva skådespelarnas och publikens förflyttningar i rummet. Denna metod använde vi oss också av för att pröva uppslag när de tre övriga scenarierna skulle tas fram. Vi ville att varje scenario skulle fungera både för sig självt och som en del i helheten.

Inspirerade från hur Handelsmannen i *Åtgärden* för sin talan med goda argument och utrymme att försvara sin sak, började vi konstruera ett andra scenario. Med utgångspunkt i en rad konflikter som SAC, en syndikalistisk fackförening, drivit mot arbetsköpare inom restaurangbranschen, ville vi gestalta en ny handelsman: en arbetsköpare som använde sig av svart arbetskraft och som driver en krog med arbetsförhållanden som leder till protester och en blockad mot verksamheten. För att få material och inspiration till hur en blockad kunde organiseras och upplevas pratade vi med individer som själva varit aktiva i SAC:s konflikt med Berns i Stockholm 2010.[96] Utöver samtalen så skapade vi oss också en bild med hjälp av filmklipp från polisens agerande vid fackliga blockader, exempelvis den vid Fosie stadsdelsförvaltning 2006, där polisen använde pepparsprej, knytnävsslag och muskelkraft för att lösa upp blockaden.[97] Blockaden som verktyg handlade om motsatsen till att våldsamt försvara sig eller gå till angrepp. Strategin var här i stället att bilda en mänsklig mur och tillsammans försöka stå emot och utstå det våld som staten var villig att använda för att försvara rätten att driva en restaurang. Även om strategin inte innebar användning av aktivt våld, så kan man samtidigt hävda att förfarandet att fysiskt spärra av en plats och hindra människor från att beträda den också är en form av våld.

Vi läste artiklar och förundersökningar. Vi letade också upp och samtalade med aktivister med erfarenhet från blockader. Vi samtalade också om våra egna erfarenheter från den här typen av situationer, om vanmakten i att ha stått i en blockad.[98] Att se polisen utöva relativt grovt våld mot folk man känner och välja att inte göra något för att man på förhand valt en ickevåldsstrategi. För

[96] *Flamman*, Fick jobbet tillbaka – Berns tvingades backa (2009-05-06), http://flamman.se/a/fick-jobbet-tillbaka-berns-tvingades-backa [hämtad: 2021-03-10].

[97] Här är ett exempel på de fackliga aktivisternas egen dokumentation av blockaden i Fosie: ”Fosie SDF Blockad 060721 Del1” [video], https://www.youtube.com/watch?v=GK9qI2AQZbw, 2006, [hämtad: 2022-03-10].

[98] De vi intervjuade hade varit med i blockader mot bland annat en restaurang på Lilla Torg i Malmö och mot Stadsdelsförvaltningen i Fosie som brutits upp av polis. *Sveriges Radio*, Skånepolisen kritiseras för pepparspray (2007-07-28), https://sverigesradio.se/artikel/1505842 [hämtad: 2019-03-04], *Sveriges Radio*, 25 syndikalister dömda efter blockad (2008-11-19), https://sverigesradio.se/artikel/2453112 [hämtad 2022-01-12].

mig har detta en väldigt tydlig koppling till *Åtgärdens* agitatorers taktiska val att betrakta orättvisorna utan att ingripa, för att det är rätt just då. I blockaden finns flera andra intressanta aspekter, som till exempel att välja att stå kvar och bli slagen och arresterad, även när det blir uppenbart att man har misslyckats med blockaden, eller förklaringarna i efterhand där alla sidor i konflikten vill beskriva sig som segrare. Vi samtalade, gjorde research, prövade gestaltningen med figurer, skrev, läste, testade igen och skrev om.

Något annat som var symboliskt och praktiskt viktigt för dem vi talat med inom den utomparlamentariska vänstern var internationell solidaritet, ifrågasättande av nationsgränser och att hjälpa människor på flykt. Nätverk som till exempel Ingen människa är illegal har under lång tid arbetat med praktisk solidaritet i form av att hjälpa papperslösa. Flyktingvågen 2015 hade precis ägt rum, och många av de vi samtalade med beskrev en utmattning och känsla av hopplöshet efter att ha engagerat sig i det ideella solidaritetsarbetet. Det tredje scenariot i *Våld & pedagogik* skulle behandla detta. Vi resonerade oss fram till att en våldsam konfrontation med nazister vid en demonstration, en facklig blockad utanför en restaurang och ett nätverk som gömmer flyktingar skulle vara bra händelser att bygga tre av scenarierna kring.

Gemensamt för dessa tre första scenarion, demonstrationen, blockaden och gömmandet av flyktningar, var att de utgick från situationer som varit vanligt förekommande de senaste åren–– en typ av situationer som var viktiga både praktiskt och symboliskt för den utomparlamentariska vänstern i Sverige. Att scenariot med nätverket som gömmer flyktingar skulle bli svårare att gestalta med hjälp av den form vi tagit fram i testscenerna blev tydligt när vi prövade det med spelpjäser på Henriks skrivbord. Här uppstod en konflikt mellan den större berättelsen och vad som var bra att gestalta med formen. Detta kan också beskrivas som en konflikt mellan något intressant i *vad* som berättas och *hur* det berättas. Denna konflikt visade sig bli genomgående i arbetet, ibland manifesterad som en konflikt mellan Henrik och mig. Gestaltningsidéer kan skapa problem för texten, och tvärtom. Jag ser denna typ av konflikter som produktiva och nödvändiga, men också som svåra att hantera när de uppstår.

I det fjärde scenariot arbetade vi, som jag nämnt tidigare, med idén att det skulle avslutas med ett bombdåd. Scenariot börjar med att rörelsen som lärostycket handlar om lyckats ockupera ett kvarter och göra det till en autonom zon som den själv kontrollerar. Här tog vi inspiration från ockupationer av hus och gator, som varit en del av den utomparlamentariska vänsterns praktik under lång tid, i Sverige men också internationellt. Tre exempel som Henrik och jag uppfattade som viktiga för den svenska utomparlamentariska vänstern var husockupationen i Linköping 2000, som

skapade kvällstidningsrubriker i hela landet, ockupationsfestivalen i Lund 2008 och de våldsamma konflikterna och kravallerna kring ungdomshuset i Köpenhamn 2007–2008.[99] Det avslutande bombdådet i pjäsen kommer som en reaktion på att den autonoma zonen utsätts för hård och våldsam repression från staten och dynamiken i förloppet var delvis inspirerat av de tyska aktivisternas erfarenheter i relation till de väpnade gruppernas bombdåd.[100]

När det gäller det tredje scenariot med nätverket som gömmer flyktingar samt det fjärde och sista med ockupationen och bombdådet arbetade vi på liknande sätt som med de två första, men med skillnaden att vi i rekonstruktionerna här rörde oss mot mer symboliska handlingar och ett mer distanserat perspektiv. Av denna anledning hämtade vi inte gestaltningsmetoder från aktivist-workshops och polislektioner för händelseförloppen som rekonstruerades i denna del av lärostycket. Detta dramaturgiska grepp hade också påverkat valet av situationer som de två sista scenarierna skulle rekonstruera.

*

Ljusdesignern Kerstin Weimers gjorde scenografi och ljus till *Våld & pedagogik*. Vi ville att lärostycket skulle vara lätt att turnera med. Lokalerna där vi skulle spela var väldigt olika i sin utformning. De var olika stora, gick ibland inte att mörklägga och hade ofta mycket begränsat med eluttag och andra tekniska förutsättningar. Jag ville också att scenografin skulle vara praktisk för skådespelare och publik, det vill säga användbar i rekonstruktionerna.

Kerstin tog till sig mina idéer, läste det utkast av manuset som för tillfället var det aktuella och utarbetade en idé om en turnerande brottsplats. Hon arbetade med halvgenomskinliga plastlådor från IKEA. Dessa kunde flyttas och användas som stolar, bord, väggar och så vidare. Locken kunde användas som sköldar, brickor eller för att skydda golvet från batongerna. I lådorna kunde man förvara rekvisitan, som även när den var nedplockad låg synlig genom

[99] För översikt och vidareläsning wikipediaartiklen ”Husockupationer i Sverige ”, https://sv.wikipedia.org/wiki/Husockupationer_i_Sverige [hämtad: 2022-03-05]. För beskrivningar av förloppet kring Ungdomshuset i Köpenhamn utgick från egna erfarenheter, berättelser, tidningsartiklar och boken Mathias Wåg, (red.), *I stundens hetta: svarta block, vita overaller och osynliga partier*, Stockholm: Roh-nin förlag, 2011.

[100] En noggrann genomgång som berättar mycket om händelser både i och kring Röda armé-fraktionen. Bland annat beskrivs möjliga bevekelsegrunder för de olika bombdåden samt deras direkta resultat och vad som följde efter dem. Stefan Aust, *Baader-Meinhof: sju år som förändrade Förbundsrepubliken*, (övers. Lars Eberhard Nyman), Stockholm: Symposion, 1990.

plasten för publiken. Det fick rekvisitan att påminna om bevismaterial. Lådorna var så lätta att skådespelarna kunde flytta dem utan problem. På detta sätt kunde rummet ändras i rekonstruktionerna. Lådorna gick också att sitta och stå på. I en del av lådorna placerade Kerstin lampor som då kunde förflyttas, lysa upp och skifta visuellt fokus i rummet – ljuset från lådorna räckte dock inte till och vi saknade ljus uppifrån. Kerstin kompletterade lådorna med metallstativ med vita glaskupor med lampor i. Dessa påminde om lampor som tillfälligt sätts upp för att belysa en brottsplats eller en utgrävning, men också om gatlampor. Scenografin var tacksam att utveckla, och många saker hände i arbetet med skådespelarna: stativen användes som järnrör, locken till plastlådorna som sköldar och så vidare.

*

Varje person i arbetet med lärostyckena har kommit in med sin egen kunskap och erfarenhet. Det gäller inte minst skådespelarna. När jag kontaktade skådepelare för att arbeta med lärostycket visste jag att det skulle krävas en öppenhet för att det snarare var en funktion än en roll som skulle gestaltas. Dessutom skulle skådespelarna fungera som en typ av instruktörer, som utifrån texten regisserar publiken. Denna spelstil passar inte alla, men skådespelarna Sanne Ahlqvist Boltes, Sofia Snahr, Oskar Stenström och Olof Yassin visade sig vara mer än väl lämpade för dessa uppgifter.

Utan tvekan har den skådespelarmetod som lärs ut på Teaterhögskolan i Malmö påverkat mitt arbete. Man skulle svepande kunna säga att det handlar om arbetsmetoder som ofta ses som självklara inom en västeuropeisk samtida teatertradition, men antagandet om att vissa arbetsmetoder inom teater skulle vara självklara stämmer ofta inte. Även vid de fyra svenska teaterhögskolorna i Luleå, Stockholm, Göteborg och Malmö beskrivs skådespelarens arbetsmetoder på skilda vis, och gestaltningen tar sig olika uttryck. Dessa utbildningar har sina lokala praktiker och synsätt på kunskap.[101] Detta har jag inte fördjupat mig i, men genom att redogöra för min egen erfarenhet av detta kunskapsfält vill jag påvisa min lokala kontext.

Jag och sju av de totalt nio skådespelarna som medverkat under speltester, rep- och spelperioder i både *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* är utbildade på Teaterhögskolan i Malmö. Där står den intentionella handlingen i centrum och

[101] Anders Järleby, *Från lärling till skådespelarstudent: skådespelarens grundutbildning* (diss.) Stockholms universitet, Stockholm, 2001. Även om mycket hunnit förändras sedan utgivningen är Järlebys avhandling en grundlig genomgång av de traditioner och praktiker som format de svenska teaterhögskolorna.

är kärnan i allt arbete som skådespelaren gör.[102] Den metod för skådespeleri som lärs ut på Teaterhögskolan i Malmö utgår från ett fokus på situation, vilja och handling. Självklart har vi alla på olika sätt tagit till oss, förhållit oss till och kanske också tagit avstånd från denna metod på olika sätt, men den finns som en del av var och ens kunskap. Metoden har bidragit till och påverkat arbetet med lärostyckena. Detta har skett mer eller mindre medvetet. För mig ligger denna syn på hur man gör teater så djupt inlärd att den har integrerats i mitt sätt att tänka och handla så att det ofta sker per automatik. Jag använde den i arbetet med text, regi och skådespeleri och det var också en av de metoder som låg till grund för hur jag arbetade med instruktionerna till publiken.

När det gäller momenten där publiken instrueras, valde jag medvetet att använda mig av begreppen situation, vilja och handling som ett sätt att bygga vidare på min och skådespelarnas kunskap om hur dessa begrepp appliceras i arbetet. Min upplevelse var att fokuset på det konkreta handlandet och riktningen i detta skapade en lätthet i hur publiken tog emot instruktionerna. Genom att fokusera på vad som faktiskt hände i rekonstruktionerna kunde tolkning och känslomässiga reaktioner få uppstå i rummet eller hos den enskilda publikpersonen.

Eftersom instruktionerna sker i realtid och riktas till publikpersoner som i princip är helt oförberedda, behövde de vara enkla och effektiva. När man ger någon en instruktion eller regi av den här typen är både vad man säger och hur man säger det mycket viktigt. Tonläge, riktning och kroppsspråk hos den som instruerar är avgörande för hur instruktionen tas emot. Det gäller även för den relation som under föreställningstillfället skapas mellan skådespelare och publik. Som ett komplement till våra metoder från teatern studerade och diskuterade vi andra typer av instruktörer vi mött. Henrik och jag delade med oss av erfarenheterna från workshops för aktivister och från lektioner på polishögskolan. Skådespelarna studerade och erinrade sig när de mött eller själva arbetat som servitörer, flygplatspersonal, dörrvakter, förskolepedagoger eller andra yrkesgrupper där en uppgift är att verbalt och icke-verbalt vägleda, guida, styra och kontrollera andra personer. När fungerade instruktioner i de här sammanhangen bra och när fungerade de dåligt? Vad kunde användas i *Våld & pedagogik*? Vad kunde skrivas in i manuset och vad behövde ligga öppet i det improviserade mötet?

[102] Ingående beskrivningar av detta arbetssätt finns i Erik Rynell (red.), *Vad en skådespelare gör: texter av och om Radu Penciulescu*, Malmö: Teaterhögskolan i Malmö, 2016, Barbara Wilczek Ekholm, *Berättelsen om mitt liv i rörelse: erfarenheter av lärande vid Teaterhögskolan i Malmö 1977–2019*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2020, och Kent Sjöström, *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp* (diss.), Lunds universitet, Stockholm: Carlsson, 2007.

Självklart tog vi också med oss erfarenheter från andra scenkonstverk där publiken (eller deltagarna som publiken då ofta kallas) instrueras. I olika typer av vandringsföreställningar är det vanligt förekommande att skådespelarna är de som leder publiken mellan olika platser där iscensättningen äger rum. Inom improvisationsteater, teatersport och forumteater bjuds publiken ofta upp på scen med olika syften. Skådespelarnas erfarenheter från denna typ av teaterformer blev tydliga i relation till hur de tog sig an uppgiften att instruera publiken. Även hur aktörerna förhöll sig till gästerna (publiken) i verk som Signas *Black Rose Trick* (2005) eller Punchdrunks *Sleep No More* (2011) erbjöd möjliga verktyg för skådespeleriet och för regin. Båda dessa scenkonstverk utspelar sig på ett slags hotell, och publiken är relativt fri att röra sig mellan olika rum och kan förhålla sig till aktörerna utan att i någon större utsträckning påverka handlingen. Erfarenheten av föreställningar med mer avancerade typ av instruktioner till publiken från Rimini Protokolls *Remote Berlin* (2013) och tidigare nämnda Nyxxx *Avatarvaro* (2011), där publiken instrueras att utföra handlingar och säga repliker, ofta via hörlurar, var till stor nytta för hur Henrik och jag formulerade repliker.

*

Under repetitionerna kunde vi komma förvånansvärt långt genom att pröva instruktioner på varandra, men vi arbetade även mycket med provpublik. Redan första repveckan hade vi bjudit in publik. Vi undersökte hur skådespelarna på olika sätt kunde starta och bryta olika förlopp med publiken, hur de instruerade publiken på bästa sätt och vilka tempoväxlingar vi kunde använda. Minst lika viktigt som det som faktiskt sades av publiken efter en repetition, var erfarenheten av att göra testen och därefter föreställningarna tillsammans med olika publikgrupper. Detta gav oss som arbetade med föreställningen mängder med kunskap. Alla de mindre val och nyanser i gester och tonläge som skådespelarna utför i mötet med publiken är alltför många att beskriva, men det var tydligt att de behärskade dessa val bättre allt eftersom de fick mer erfarenhet. Det märktes att vi kunde tala på nya sätt om föreställningen och formen vi valt, och samtalen gav upphov till nya tankar. Skådespelarna började utveckla och behärska ett sätt att skådespela för de nya lärostyckena.[103]

[103] Donald A. Schön diskuterar hur denna typ av inlärning innefattar både formulerad och oformulerad kunskap är viktig. Han exemplifierar med att lära sig identifiera känslan av att träffa rätt med ett tennisrack vilket är en bra metafor för hur skådespelarna utvecklades. Detta skulle även komma att gälla Henrik och mig i arbetet med att instruera publik i *Kropp & straff*. Donald A. Schön, ”Att lära ut konstnärlighet genom reflektion-i-handling” (övers. Carl Cederberg), i Jonna Hjertström Lappalainen (red.), *Klassiska texter om praktisk kunskap*, Södertörns högskola, Huddinge, 2015, s. 357 ff.

*

De fyra skådespelarna hade inte samma typ av erfarenheter som Henrik och jag kring de ämnen *Våld & pedagogik* behandlar. Detta var en fördel, för de kom in med en främmande blick på vårt projekt. Men det krävdes metoder för att låta oss och skådespelarna närma oss materialet från olika håll. Här blev arrangerandet av fotografier en viktig metod. Utgångspunkten för fotograferingen var att applicera idén om rekonstruktioner av fiktiva förlopp på ett nytt sätt, och med fokus på fotografi i stället för på scenisk gestaltning. Processen såg ut så här: tillsammans med fotografen Alexander Tenghamn tittade vi på fotografier som aktivister valt att publicera av sig själva och sin verksamhet. Vi valde alltså bilder från tidningar, hemsidor och affischer där vänsteraktivister gestaltade eller iscensatte sig själva, där de själva valt hur de skulle fotograferas. Vi definierade fyra olika typer och valde ut lämpliga bilder. Skådespelarna prövade olika munderingar för att nå samma uttryck som personerna på bilderna och kläderna fick dem att se olika ut och känna och röra sig på olika sätt. Dessa kostymer användes aldrig i föreställningen, utan var ämnade för att skapa fotografier som var rekonstruktioner av de ursprungliga fotografierna. Bilderna som togs användes till affischer och hemsidor, samt till programblad och liknande. Tenghamns bilder har sin egen estetik, men det är också tydligt att dessa fotografier, som imiterar andra befintliga sammanhang, har ett drastiskt annorlunda uttryck än hans bilder från själva föreställningarna.

När skådespelarna poserade och agerade för fotona gav det oss rikligt med material för arbetet med föreställningen. Att klä sig varmt inför en lång flygbladsutdelning utanför en restaurang försatt i blockad, att vara klädd för att skrämmas och inte gå att identifiera, att försöka se bra ut på bild med bengaler och en banderoll, eller att småprata med meningsfränder i väntan på att en demonstration ska börja – allt detta gav tankar, hållningar och förståelser som var användbara i föreställningen. Två av dessa fotografier inleder Fotografier *Våld & pedagogik*.

*

Tidigt i arbetet med skådespelarna gjorde vi flera läsningar av manuset då vi också flyttade runt symboliska figurer för att undersöka olika scenerier, allt för att få idéer om tilltal och fysiska instruktioner. Detta var en fortsättning på det arbete som Henrik och jag hade gjort med schackpjäserna. Vi lade också mycket vikt vid tonen och inställningen hos skådespelarna i detta tidiga skede. Jag ville hitta ett slags balans mellan en avskalad saklighet och ett brinnande engagemang. När vi tillsammans prövade något nytt, skapade i princip

identiska instruktioner ibland vitt skilda resultat hos olika skådespelare. Att till exempel förhålla sig till situationen som om det var en rättegång kunde ge en fin och nyanserad ton hos någon, samtidigt som det gjorde någon annan klumpig och stel. Jag har upplevt detta som ett vanligt förekommande problem i uppsättningar där flera skådespelare ska regisseras samtidigt och det kan lösas genom att hitta ett gemensamt arbetsspråk som samtidigt lämnar individuellt utrymme för skådespelarnas olika sätt att ta sig an uppgiften.

I *Våld & pedagogik* finns det en berättelse som fungerade som ett sammanhållande narrativ för skådespelarna: fyra aktivister som står mitt bland folk från deras egen rörelse. De har gjort allt de har kunnat för att förändra världen, men de har också precis låtit sin unga kamrat ge sig i väg för att utföra ett attentat som de vet kommer att innebära slutet för deras rörelse. De måste få Kören/rörelsen/publiken att förstå varför de handlat som de gjort, för att få reda på om de kunde gjort något annorlunda. Kanske är det inte för sent. På ovanstående sätt kan man beskriva handlingen i *Våld & pedagogik*, även om publiken inte nödvändigtvis upplever detta narrativ. Och detta fungerade som en bra grund för att diskutera inställning och viljor mellan skådespelarna och deras förhållande till publiken. Efter ett tag hittade vi tillsammans en nivå där det fanns en balans mellan att förhålla sig till publiken som rörelsen (den tysta kören) i berättelsen och samtidigt som den publik de faktiskt är. Här var en lekfull inställning till rolltagandet viktig.

*

Manuset var ett levande arbetsdokument även nu. Det som skådespelarna och jag arbetade fram förändrade texten. När vi arbetade med en scen där en person grips framför en kedja av publikpersoner som står i blockad, ville vi göra det tydligt att valet av taktik kunde resultera i att man fick stå och se på när ens vänner greps på våldsamma sätt. Vi ville att gripandet skulle ske brutalt, men också precis enligt reglerna. Vi ville visa på poliser som gjorde sitt jobb och inte på enskilda rötägg. Jag utgick från en av Polishögskolans instruktionsböcker, där bland annat olika nedtagningar visades och beskrevs.[104] Vi valde en passande nedtagning och skådespelarna repade in den. När de repade hjälpte de varandra genom att läsa instruktionerna högt under tiden som de lärde sig greppen och rörelserna. Jag bad skådespelarna att pröva att säga instruktionerna som repliker, som att de beskrev för publiken vad polisen

[104] *Konflikthantering & självskydd: handbok i ingripande- och självförsvarsteknik* (projektansvarig Kristina Ambrosiani, språklig bearb. Carina Alfredsson), 1998. Boken användes när jag var på Polishögskolan 2011.

gjorde. Det som först bara var scenanvisningen ”Gripandet redovisas i detalj medan publiken står kvar i kedja”, utvecklades till följande replik och en metod för att ta fram sceniska handlingar och repliker:

> C, POLIS
>
> Poliserna tog ett enkelt ledgrepp och låste den omhändertagnes armar. Därefter gjorde de en kraftig balansbrytning, så att de böjde den omhändertagne i höften genom att utnyttja hävstångseffekten i personens armar. Samtidigt tog de ett steg framåt och satte händerna på den omhändertagnes överarm nära armbågen. Poliserna gick snett framåt och tryckte på neråt med väl avvägd kraft så att den omhändertagne lades ner på mage. De tryckte på med underbenen och kopplade grepp som låste den omhändertagnes armar.

När det gällde att skölja pepparsprej ur ögon och ansikte arbetade vi på ett liknande sätt med instruktionerna. Greppet att arbeta om instruktionsmanualer till repliker skulle senare bli en viktig del av hur vi konstruerade hela förhörsscenen i *Kropp & straff*.

Publiken

Det var inte så att vi mötte publik för första gången då vi hade premiär eller att vi upphörde med publikmötena efter premiären. Mina intryck av publikmötena är beskrivna på samma sätt som samtalen under förarbetet. Det jag tagit fasta på är min förståelse och hur denna blivit en del i mitt konstnärliga arbete.

*

Vi ville primärt spela för en publik som var bekant och införstådd med materialets utgångspunkter, alltså för aktivister och före detta aktivister inom det som kunde kallas den utomparlamentariska vänstern – de som själva hade en upplevd konkret erfarenhet av de situationer som gestaltades. Vi sökte därför efter potentiella spelplatser som fungerade som samlingspunkter för de publikgrupper vi ville nå. För att knyta kontakt med nödvändiga personer tog vi hjälp av Samira Ariadad och anlitade henne som producent. Genom sitt arbete med den anarkistiska tidskriften *Brand* hade hon ett stort och användbart nätverk och ett avgörande förtroende hos de grupper som vi ville skulle arrangera föreställningarna.

Valet av publikgrupper blev i slutändan en kompromiss mellan öppna och slutna speltillfällen. Hälften av föreställningarna spelades gratis för slutna sällskap från olika utomparlamentariska vänsterorganisationer, och hälften var offentliga och öppna föreställningar. Efter premiären på *Våld och pedagogik* på Inkonst i Malmö i mars 2016, spelade vi både öppna och slutna föreställningar där och på Inter Arts Center. Sedan startade turnén som gick mellan Lund, Jönköping, Göteborg, Umeå och Stockholm. Vi hade som ambition att spela på platser där aktivister samlas, men det var inte möjligt rent utrymmesmässigt i alla städer. Därför ordnade vi så att de slutna föreställningarna i dessa städer arrangerades i samarbete med socialistiska bokcaféer eller liknande. I Lund samarbetade vi med bokcaféet India däck, i Göteborg med Syndikalistiskt forum och i Jönköping spelade vi på Kulturhuset i lokalen ovanför det socialistiska Bokcaféet, som också var arrangörer. I Umeå spelade vi på det alternativa kulturhuset Klossen ute i Ålidhem, där organisationen Allt åt alla har öppen verksamhet. I Stockholm genomförde vi två föreställningar på Fri scen på Stockholms stadsteater och två föreställningar på det frihetliga kulturhuset Cyklopen i Högdalen. Det var alltid spännande och lärorikt att möta olika publikgrupper, men för mig var det tydligt att de verkligt intressanta mötena var med publiken från den utomparlamentariska vänstern.

Efter Sverigeturnén åkte vi på en Tysklandsturné, där en engelsk översättning av lärostycket spelades. I Hamburg spelade vi på det sociala centret Centro Sociale och i Leipzig spelade vi på Lofft – das Theater.[105] När vi återvände till Malmö spelade vi på Inter Arts Center, där föreställningen arrangerades av Vänsterpartiet med deras och ungdomsförbundets medlemmar som publik. Det sistnämnda föreställningstillfället var spännande eftersom vi med denna spelning tog ett steg utanför den utomparlamentariska vänstern som vi såg som vår införstådda publik. Samtalet med vänsterpartistpubliken var ett av de livligaste och nyfiknaste av de som följde efter *Våld & pedagogik*. I början av sommaren 2016 var lärostycket uttaget att spela på International Brecht Symposium i Oxford. Året därpå blev vår föreställning accepterad att spela på Performance Philosophy-konferensen i Prag, och i samband med det kunde vi bjuda in utomparlamentarisk vänsterpublik till ytterligare ett par speltillfällen i Malmö.

*

Det var väldigt olikartade publikgrupper vi mötte under spelperioden. Vi var förberedda på att det skulle uppstå situationer där personer i publiken ville försöka ändra förloppet i lärostycket. Detta var inte vad vi önskade. Min tanke var att vi noggrant förberett ett material och ett sätt att presentera det för publiken. Det vi kunde göra nu var att engagera oss i materialet tillsammans och tänka gemensamt kring det. Det skulle vara att underskatta både mitt eget arbete och publikens tankeförmåga att be folk att i realtid lösa de övergripande dilemman som *Våld & pedagogik* kretsar kring. Det behövdes skapas ett kontrakt där det blev tydligt att vi som var avsändare tog ansvar för det som presenterades, och att delta som publik i iscensättningen inte innebar ett ställningstagande för hur man borde handla utanför fiktionen. På samma sätt som att ett litterärt gestaltande i en bok, eller en scen framförd av skådespelare kan berätta om något som mottagaren tycker är fel, svårt eller obehagligt skulle gestaltningsformen vi utvecklat i *Våld & pedagogik* också kunna göra det.

Den spelform vi valt fungerade även för att hantera oönskade situationer under spelets gång. Om någon ur publiken skulle göra något spontant eller avstickande som vi ville avstyra, så kunde skådespelarna när som helst säga ”nej, det var inte så det gick till”. Detta grepp behövdes i stort sett aldrig användas, då jag hade en kort genomgång med publiken före varje föreställning. Där jämförde jag vad

[105] Efter att ha deltagit som publik när *Våld & pedagogik* spelade i Leipzig skrev teatervetaren och regissören Michael Wehren en text om lärostycket: Michael Wehren, ”Gewalt, Politik, Kritik” i Olivia Ebert et al. (red.) *Theater als Kritik,* Bielefeld: transcript Verlag, 2018.

publiken förväntades göra med en brottsplatsrekonstruktion: den som i en brottsplatsrekonstruktion prövar hur en gärningsperson tros ha utfört ett knivhugg gör det för att försöka förstå vad som hänt. Den som rekonstruerar kommer att utföra hugget, oavsett om den tycker att knivdådet var rätt eller fel. I princip gick alla publikpersoner på samtliga spelplatser med på denna premiss. Min introduktion syftade till att förstå en publikroll som var ny för de flesta. Målet var också att redovisa våra förväntningar på en noggrann uppmärksamhet från publikens sida. Samtidigt märkte jag att instruktionen uppenbarligen avhjälpte en påtaglig nervositet hos en del personer, i vissa fall grundad i att bli sedd och utsatt under tidigare teaterbesök. Under denna korta introduktion visade jag också de mjuka skumgummistenarna och förklarade att de var ofarliga att bli träffade av. Henrik och jag upplevde under spelperioden att introduktionen riktade in publikpersonernas fokus innan lärostycket satte i gång, det skapade vissa förväntningar och tog bort andra. Denna erfarenhet gjorde att vi i *Kropp & straff* valde att skriva in en typ av introduktion i manuset och lärostyckets handling.

*

Självklart finns det ändå stort utrymme för enskilda val hos publikdeltagarna, för deras agerande under lärostycket. Ett exempel är när publikens uppgift är att kasta tillbaka gatsten mot de attackerande nazisterna. Den vanligaste reaktionen här var att utföra denna handling, uppmuntrad av skådespelarna. Men det var inte alla som deltog i stenkastningen och efteråt förklarade de att det var ett medvetet beslut att inte kasta, det kunde handla om pacifistiska principer eller en motvilja mot att underordna sig ett grupptryck. Andra som hade valt att kasta beskrev hur det varit roligt att kasta, medan vissa menade att det inte spelar någon roll att kasta eller inte kasta mjuka bitar av skumgummi. För det mesta deltog många så livligt att det faktiskt blev en viss utmaning för skådespelarna att avbryta situationen när det var dags att gå vidare i handlingen. Men för mig var det intressantare att iaktta hur olika publikpersoner hanterade att följa de relativt enkla instruktionerna för de positioner de tilldelats. Även om ingen uppmanades att spela roller när de tilldelades positioner, fanns alltid ett visst mått av gestaltning. Detta verkade ibland vara medvetet och ibland omedvetet. En slags skörhet som jag har svårt att helt förklara uppstod också när personer i publiken iscensatte handlingar som de själva antagligen hade utfört i situationer som liknade vad de antagligen själva varit med om.

Något som stack ut var när publikpersoner fick ta positioner som fascister. Det som hände var att många då började spela sämre, antagligen för att skapa

distans och kanske framför allt för att visa upp denna distans. Efteråt beskrev några hur de på ett medvetet sätt betett sig ”överdrivet ont”, ”dåligt” eller ”dumt”. Detta som en slags distansering. Vissa andra tyckte att det var omtumlande att få erfara att vara en liten skara nazister som kämpade mot en stor folkmassa. Upplevelsen gav insikt om den andra sidans relativa utsatthet och känsla av att slå ur underläge, som ger bränsle till hat och ilska mot den stora goda majoriteten. De uttryckte på så sätt ett slags förståelse för åtminstone en av fascismens lockelser.

En generell slutsats som Henrik och jag drog i våra samtal var att de gånger det mestadels var en teatervan publik, då var lyssnandet till dialogerna intensivare och det fanns en direkt följsamhet vid övergångar och scenförändringar, samtidigt som dessa personer var mer ovana att agera kollektivt och att med sin kropp gestalta för dem ofta främmande situationer. Det omvända gällde för publik med övervägande del aktivister. I Tyskland upplevde vi en stor kulturskillnad; där deltog aktivisterna i Hamburg drickandes ur ölflaskor, och samtalet kom att handla om skillnader i hur aktivister där respektive i Sverige agerar i förhållande till poliser och fascister. På teatern Lofft i Leipzig var det uteslutande personer som arbetade med teater eller teaterstudenter i publiken. Bland de unga teatervetenskapsstudenterna fanns det en snabbhet och en iver, medan många av de resterande förhöll sig lite mer avvaktande och skeptiska. Till en början ville ingen ur teaterledningen kasta skumgummistenar i kravallscenen, men så fort en festivalarrangör, som måste ha varit viktig, började delta så föll de övriga in och kastade för fullt.

*

Vi var intresserade av att samtala med publiken efter varje föreställning. Vi höll därför en fri, gemensam diskussion i storgrupp, där vi efterfrågade tankar, kritik och idéer kring förändringar av föreställningen. Henrik och jag modererade samtalet och publiken satt i en stor cirkel. Även här var manuset ett material som vi såg som föränderligt och som kunde skrivas om under spelperiodens gång. Skälen kunde vara att innehållet behövde anpassas till omvärldshändelser eller justeras utifrån feedback vi fått från någon i publiken under den efterföljande diskussionen. Bland annat ledde samtalen till att vi la till en repetitiv omtagning av bortdrivandet av nazisterna från torget under demonstrationsscenen och även ändringar om vem bomben riktades mot i slutscenen. Det bör dock tilläggas att vi endast ändrade när vi som arbetade med föreställningen var överens om att ändringen gjorde *Våld & pedagogik* intressantare. Det var vi också tydliga med i samtalen med publiken.

Vi fick skiftande gensvar under diskussionerna och nivån var olika beroende på vilka som deltog, men också på hur väl de kände varandra. Hur vi ledde samtalsarbetet spelade också in i den respons vi fick och detta var något vi utvecklade och blev bättre på under spelperioden. Vi insåg att diskussionen krävde ett visst mått av modererande och styrning från oss som ledde samtalet. Vi kunde givetvis ha arrangerat samtalet på andra sätt men höll oss till ett enkelt och effektivt förfarande som ibland skapade långa stunder av tystnad till skillnad från de två-och-två-samtal vi senare använde i *Kropp & straff*. Det som var vår största anledning till att behålla samtalen i helgrupp, även om de ibland kunde vara ganska tysta, var att vi märkte att detta sätt att avsluta verkade uppmuntra och öppna upp till mängder med informella samtal. Personer ur publiken stannade kvar och pratade med mig, skådespelarna och varandra längre och i större utsträckning än vad vi i teamet var vana vid.

Från aktivisthåll fick vi en hel del kritik där vissa menade att vi förstörde ”peppen” i aktivismen. De som framförde denna kritik ansåg att vi förändrade något som för dem var lustfyllt och fyllt av energi och glöd, till något som i stället var problematiskt, analytiskt och trist. Någon upplevde att föreställningen riktade orättvis kritik mot dem som väljer att använda sig av icke-fredliga metoder i sin aktivism. En annan utryckte att vi inte ingav nog med hopp och att hen kände sig både desillusionerad och uppgiven efter att ha deltagit. För mig var den här typen av kritik något som talade för att lärostycket hos vissa provocerade fram liknande tankegångar som hos mig själv. Det var uppenbart att *Våld & pedagogik* inte strök en del aktivister medhårs utan utmanade deras uppfattningar om vad som var självklart rätt och fel.

En person som tidigare varit aktivist i den numera nedlagda organisationen Revolutionära fronten beskrev efter föreställningen hur detta var som att få uppleva sitt eget politiska engagemang, att få sin ungdom gestaltad. Hur smärtsamt det var med alla misstag som gestaltades i lärostycket. En annan mångårig aktivist ville att lärostycket skulle sättas upp på Allt åt allas kongress för att fungera som utgångspunkt i diskussionerna där.

En annan sak som slog mig var att jag från dem i publiken som var eller hade varit aktiva inom den utomparlamentariska vänstern aldrig hörde någon som efterfrågade mer adrenalin och mer realistiska iscensättningar av våldet. I stället var det snarare reaktioner som när en person som tidigare varit med i Syndikalistiska ungdomsförbundet beskrev det som att: ”uppleva ett upplopp i slowmotion, där man har tid att stanna och tänka efter”. Några publikpersoner upprepade det de polska husockupanterna sagt om att deltagandet i rekonstruktionerna haft en ”läkande” eller ”terapeutisk” funktion. Däremot hände det vid upprepade tillfällen att personer, vilka jag antog saknade direkta

eller indirekta erfarenheter av våldsamma politiska aktioner, efterfrågade mer ”actionfyllda” eller ”verkliga” iscensättningar av våldet.

*

Några tidningar med tydlig vänsterpolititisk anknytning skrev om *Våld & pedagogik*. Christine Leuhusen skrev i *Arbetaren*:

> I en tid av ett allt mer våldsamt och hårt politiskt klimat med ett stort mått av frustration bland oss som bär en annan värld i våra hjärtan öppnar Våld och pedagogik upp för ett tryggt samtalsrum om strategier, svallande känslor och vad som kan göras – långt bortom internets trollfyllda, snåriga kommentarstrådar. Kanske är det det som är det mest radikala med pjäsen; att vi tvingas komma ut och se varandra – utanför grupperingar där vissa tillvägagångssätt ses som självklarheter och blivit tyngda av traditioner.[106]

Annie Hellquist skrev i *ETC*:

> [...]främst väcker den frågor om individ och kollektivs ansvar gentemot varandra. När vi agerar kollektivt, bär vi alla ansvar om någon går över gränsen? Och vilket ansvar har individer när de ingår i ett kollektivt agerande, för att inte överstiga andras gränser? Hur upprätthåller vi de gränserna? Allra bäst fungerar pjäsen som övning i aktivism. Man får verkligen uppleva känslan när en samling människor blir till en agerande kropp. Man får känna på kraften i att vara många och även om det bara är på lek, är det en mäktig kraft.[107]

Även den liberala och borgerliga pressen skrev om lärostycket. Clemens Altgård skrev i *Skånska Dagbladet*:

> Det är något helt annat att i verkligheten hamna i våldsamma eller farliga situationer. Här uteblir adrenalinpåslaget. För att förmedla fysisk erfarenhet hade det krävts en annan och förmodligen mer svårgenomförbar pedagogisk metod.[108]

[106] *Arbetaren,* Ett tryggt samtalsrum för aktiv förändring (2016-04-20), https://www.arbetaren.se/2016/04/20/ett-tryggt-samtalsrum-for-aktiv-forandring [hämtad 2022-04-17].

[107] *ETC*, En övning i kollektivt agerande (2016-04-24), https://www.etc.se/kultur-noje/en-ovning-i-kollektivt-agerande [hämtad 2022-04-17].

[108] *Skånska Dagbladet,* Högaktuell pjäs om politiskt våld (2016-03-30) [hämtad 2022-04-17].

Björn Gunnarsson skrev i *Sydsvenskan* att

> [...] spelet är väldigt tydligt, för att inte säga övertydligt. Klangen är definitivt idealistisk, och tempot är väldigt långsamt. [...] Theodor Adorno kritiserade Brecht för att han predikade för de redan frälsta. Frågan är om inte samma kritik kan riktas mot Henrik Bromanders och John Hanses sentida variant.[109]

Båda dessa yttranden i den skånska pressen står i kontrast till det som *Dagens Nyheters* kritiker Ingegärd Waaranperä skrev:

> [...] det seriösa, prövande tonfallet i ”Våld och pedagogik” ställer oss på allvar inför frågor som: Är våld berättigat som försvar när nazister attackerar ett antirasistiskt möte? Eller är det rätt att polisen skyddar några få nazister mot en stor demonstration? Och: Vilka drabbas mest när en restaurang med papperslös personal bojkottas? Och, det bästa av allt: här finns faktiskt inte några färdiga, helgjutna svar.[110]

På Scenkonstgalan i Göteborg 2016 blev *Våld & pedagogik* utsedd till ”årets formförnyare” med motiveringen:

> På ett unikt sätt har de lyckats involvera publiken, där inget blir svart eller vitt utan där frågorna blir mångfacetterade. Vi kan inte värja oss och måste rannsaka oss själva. Mellan flygande skumgummi-gatstenar och vajande fanor, brandtal, våld och öppna frågor – ges plats att känna och tänka kring olydnaden och motståndets olika sidor när aktivistens perspektiv står i centrum.[111]

*

I ett tidigt skede bestämde Henrik och jag att vi ville att manusen skulle finnas tillgängliga på internet på både svenska och på engelska.[112] Vi ville att andra personer på andra platser skulle kunna använda sig av materialet i till exempel studiecirklar eller workshops, eller sätta upp föreställningen på egen hand. Vi fick in några sådana ansatser, bland annat från grekiska konstnärer som organiserade sig mot den ekonomiska krisen i landet, från en anarkistisk

[109] *Sydsvenskan*, Godhjärtade blir kopior av fienden (2016-03-26) [hämtad 2022-04-17].

[110] *Dagens Nyheter,* Teater: ”Våld & pedagogik” på Kulturhuset (2016-04-18), https://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/teater-vald-pedagogik-pa-kulturhuset [hämtad 2022-04-17].

[111] *Scenkonstguiden,* Pristagarna på scenkonstgalan 2016, http://scenkonstguiden.se/pristagarna-pa-scenkonstgalan-2016 [hämtad 2022-04-17].

[112] Båda versionerna av manuset finns att ladda ner på valdochpedagogik.se. Delar av manuset publicerades också i Tom Kuhn & David Barnett (red.), *Recycling Brecht*, Camden House for the International Brecht Society, New York: Rochester, 2018.

festival i Tyskland och personer från organisationen Allt åt alla gick vidare med förfrågan om lärostycket skulle kunna spela på deras nationella årsmöte. Tyvärr realiserades inga av dessa förfrågningar, och kanske var det lite optimistiskt med vår vision att andra på egen hand skulle kunna sätta upp och använda föreställningen gång på gång.

Publiken upphör inte att vara publik

Publiken i *Våld & pedagogik* är en handlande och deltagande publik. Enligt Rancière är detta också fallet med all publik inom scenkonst. Det finns en tradition av att kritisera och försöka förändra publiken inom betydande delar av 1900-talets teaterhistoria. I texten the *Emancipated spectator* beskriver Rancière denna samtida teatertradition som att man anser att publikpersonen är en förutsättning för teatern, men samtidigt ses som något passivt eller mindre vetande. ”To be a spectator is to be separated both from the capacity to know and the power to act.”[113] Vidare betraktar Rancière *the theatre of cruelty* (Artaud) och den *episka teatern* (Brecht) som två sidor av samma mynt. Dessa ses ofta som motsatser inom teaterhistorien, men båda har som mål att aktivera och förändra den implicit påstått passiva publiken. Rancière menar att moderna försök att förändra teatern har rört sig mellan de två förhållningssätt som Artaud och Brecht exemplifierar, och ofta försökt kombinera deras principer och effekter.[114] Mot detta ställer Rancière synen på publiken som handlande och aktiv, genom att den hela tiden tolkar det som sker. Han frågar sig vad det är som gör det möjligt att säga att publiken är inaktiv och om inte viljan att överbygga avståndet mellan konstnär och publik bidrar till att göra detta avstånd till något negativt.[115] Här är det viktigt att skilja på det implicit påstådda avståndet mellan aktör och publikperson och det fysiska avståndet mellan scen och salong. Viljan att överbygga det första har ofta lett till förändringar i det andra. Dessa närmanden menar Rancière kan leda till något positivt, då de skapar förutsättningar för nya *intellektuella äventyr* för både konstnär och publik.[116] Det de däremot inte uppnår är att minska den skillnad som påstås finnas mellan den aktiva och vetande konstnären och den passiva och ovetande publikpersonen.

Rancière drar paralleller till hur han beskriver relationen mellan lärare och elev i *Den okunnige läraren.* Precis som den okunnige läraren och eleven samlas också scenkonstnären och publikpersonen kring ett *okänt objekt*. I det senare fallet är det okända objektet konstverket. För scenkonstnären kan den skapande processen och reflektionen över det egna verket ses som en undersökning av ett okänt objekt. Rancière skriver:

[113] Rancière, 2011[2009], s. 2.

[114] A.a., s. 4.

[115] A.a., s. 12.

[116] A.a., s. 15.

> Like researchers, artists construct the stages where the manifestation and effect of their skills are exhibited, rendered uncertain in the terms of the new idiom that conveys a new intellectual adventure. The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story.[117]

Detta resonemang är grundläggande för hur jag förhåller mig till publiken. Anledningen till att publiken instrueras att handla i de nya lärostyckena är inte att de ska upphöra att vara publik. Det ska inte heller ses som en kritik av något slags påstådd passivitet. I stället handlar det om att skapa möjligheten till nya intellektuella äventyr där både mitt och andras lärande kan ta plats. Som jag ser det erbjuder den instruerade handlingen framför allt möjligheten att som publik förflytta sig mellan olika fysiska uppgifter i gestaltningen. Upplevelsen i *Våld & pedagogik* av hur någon annan kastar en gatsten av skumgummi och av att själv kasta den, erbjuder olika sätt att ta sig an och tolka handlingen att kasta. Båda sätten kan fungera affektivt, anspela på erfarenheter och förväntningar eller påverka tankar. Upplevelserna blir med all säkerhet olika och bildar genom perspektivbytet en annan helhet än om jag bara valt ett av sätten att gestalta handlingen. När jag arbetat med lärostyckena har jag börjat med att utgå från vad olika handlingar skapar hos mig själv när jag prövar dem. En insikt har varit att upplevelsen av att utföra en viss handling skiljer sig fundamentalt, beroende på om den är ny för mig eller en del av en tidigare upplevd erfarenhet. Denna insikt understryker att upplevelsen blir annorlunda, beroende på vilken relation man har till den typ av händelser som iscensätts.

*

I *Våld & pedagogik* berättas det om en social rörelses uppgång och fall. Det är aktivister ur denna fiktiva sociala rörelse som berättar för andra aktivister om vad de har gjort och vad följderna blev. Rörelsen som kollektiv är en central del i berättelsen, och kollektiva aktiviteter som till exempel en demonstration, ett upplopp, en blockad, en strejk och en ockupation iscensätts av skådespelare och publik. De fiktiva situationer som iscensätts i *Våld & pedagogik* kan beskrivas som delar av en konfliktrepertoar.

Publiken i *Våld & pedagogik* blir regisserad av skådespelarna att själv delta i iscensättningen. I kombination med att skådespelarna berättar och gestaltar uppmanas publiken att utföra olika handlingar som bildar situationer. Dessa

[117] A.a., s. 22.

situationer bildar i sin tur en helhet med ett sammanhängande narrativ. Det narrativ som framställs på detta sätt är fiktivt och presenteras som något som redan har skett eller kommer att ske. Det är alltså en rekonstruktion av fiktiva förlopp som äger rum. Det rör sig alltså inte om en *sittande publik*, utan en publik som befinner sig på samma platser och positioner i rummet som skådespelarna och som också utför liknande handlingar som dem.

Den sittande publiken är en konvention. Många scenkonstverk och utformningen av de flesta teaterbyggnader, liksom många teaterbesökare, utgår från att publiken ska sitta. Som jag skrivit tidigare är den sittande publiken inte passiv eller icke-deltagande. Helt uppenbart finns möjligheten att applådera, skratta, jubla, svara på tilltal från scenen, bua, resa sig och gå, etcetera. Inte minst kan man som publikperson välja att sitta kvar och under en stor del av tiden vara tyst och stilla. Att sitta är i sig en aktiv handling som kräver ett visst mått av fysiskt och psykiskt engagemang. Men framför allt tolkar publikpersonen verket. Publikpersonen använder sin kropp för denna tolkning. Filosofen Michael Polanyi (1886–1964), som myntade begreppet *tyst kunskap*, skriver:

> Vår kropp är det primära instrumentet för all vår yttre kunskap, såväl intellektuell som praktisk. I varje vaket ögonblick *förlitar* vi oss på vår medvetenhet om kroppens kontakter med yttre ting för att *uppmärksamma* dessa ting.[118]

Om publikpersonen kan, så kommer den att se och höra. På olika sätt använder man som publikperson kroppen för att känna beröring, uppfatta dofter, temperatur, luftdrag, och så vidare. Den associerar, jämför, erinrar, erfar, reagerar, väljer bort, med mera. Den *sittande publiken* utför en mängd medvetna och omedvetna fysiska och psykiska handlingar och aktiviteter.

Genom att använda kroppen som ett verktyg kan publiken vända sin uppmärksamhet från den, mot scenkonstverket. Sättet publiken använder sin kropp för att tolka verket på kan beskrivas som *tyst kunskap*. Detta är ett omdiskuterat begrepp. Benämningen *tyst* riskerar att bli missvisande, då *tacit* (knowledge) också kan översättas som *oformulerad* eller *underförstådd*. I exempelvis filosofen Donald Schöns teori om *den reflekterande praktikern,* som är viktig i synen på konstnärlig forskning, hänvisas flitigt till Polanyi. Även i beskrivningar av *praktisk kunskap* används Polanyi, med hänvisning till hans grundläggande påstående: ”vi kan veta mer än vi kan säga.”[119] Polanyi

[118] Michael Polanyi, *Den tysta dimensionen* (övers. Eva Backelin), Göteborg: Daidalos, 2013, s. 40.

[119] A.a., s. 27.

exemplifierar detta med hur vi kan känna igen ett ansikte utan att kunna förklara *hur* vi känner igen det. Han menar att vi riktar vår kunskap mot helheten och bortser från detaljerna, i syftet att just känna igen ansiktet. Detta förfarande menar Polanyi är karakteristiskt för tyst kunskap. Vi riktar vår uppmärksamhet från något, mot något annat.[120]

En uppfattning som jag ofta stött på angående tyst kunskap är att det skulle vara kunskap som inte *går* att verbalisera. Denna uppfattning kan, enligt filosofen Bertil Rolf, härledas till Wittgensteins *osägbarhet* och hur dessa två begrepp blandats samman.[121] Polanyi är tydlig med att tyst kunskap inte alls behöver vara omöjlig att medvetandegöra eller verbalisera. Han menar också att den kan verbaliseras, för att sedan återigen *interioriseras* och återgå till att bli tyst kunskap.[122] I de nya lärostyckena instrueras publiken att utföra olika handlingar. Detta gör att kroppen som det primära instrumentet för inhämtande av kunskap används på ett sätt som skiljer sig från hur den sittande publiken använder det.

För att framhålla skillnaden mellan den sittande publiken och publiken i *Våld & pedagogik* gör jag en jämförelse mellan två olika undervisningssituationer. I den första situationen berättar och visar två lärare sittande elever hur man hälsar på varandra. I den andra situationen instrueras eleverna att hälsa på varandra av lärarna. På många sätt liknar den första situationen hur relationen till skådespelare är för den sittande publiken medan den andra situationen på många sätt liknar den för publiken i de nya lärostyckena.

På liknande sätt som jag har beskrivit hur en publik delvis använder sig av tyst kunskap för att tolka ett scenkonstverk, kan man beskriva hur delar av en konfliktrepertoar interioriseras hos dem som utgör en social rörelse (begreppet har beskrivits på sida 68–69). Sociologen Charles Tilly använder en improviserande jazzorkester som en metafor för hur ett upplopp går till.[123] I andra sammanhang har historiker använt slagsmålet (i allmänhet) som en metafor för konfliktrepertoaren hos sociala rörelser.[124] Både jazzimprovisation och slagsmål innehåller färdigheter som måste interioriseras för att kunna utövas med någon större framgång. Man måste lyckas vända sig från delarna för att kunna utföra helheten som ett musikaliskt framförande eller en match

[120] A.a., s. 33.

[121] Bertil Rolf, *Profession, tradition och tyst kunskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*, Nora: Nya Doxa, 1991, s. 35–38.

[122] Ibid, s. 43.

[123] Tilly, 1995, s. 71.

[124] Brink Pinto & Pries, 2013, s. 248.

innebär. Skulle man undervisa i slagsmål eller jazzimprovisation så skulle de olika undervisningssituationerna jag beskrivit ge olika slags förståelse för aktiviteten. Antagligen skulle en framgångsrik pedagog använda sig av båda metoderna. På samma sätt får också publiken en annan förståelse för situationerna som iscensätts i *Våld & pedagogik* när skådespelarna berättar om dem eller spelar upp dem, jämfört med när publiken instrueras att själva iscensätta dem. Denna förståelse är inte fixerad eller förutsägbar, utan är en del av den enskilda publikmedlemmens förförståelse och tolkning av verket. Till skillnad mot exemplen med undervisning eller utövandet av en konfliktrepertoar ger föreställningsformen inte tid för att interiorisera nya sätt att handla. En sådan typ av inlärning bygger oftast på att upprepa något vid flera olika tillfällen över en längre tid. Däremot skapas möjligheten att medvetandegöra eller främmandegöra sitt eget handlande. Genom att rekonstruera bekanta situationer och handlingar i en ny kontext uppstår nya möjligheter att se på dessa. I själva skiftet mellan att iaktta och att utföra det som iakttas finns också en fysisk och mental rörelse som blir en del av lärostycket.

Sättet att instruera publiken i *Våld & pedagogik* föddes ur ett behov av att iscensätta en viss typ av handlingar. När jag började arbeta med lärostycket visste jag att jag ville berätta om en social rörelse, men upptäckte att jag saknade verktyg för att på ett för oss meningsfullt sätt iscensätta de situationer som konstituerade själva rörelsen och var avgörande för den. Genom att instruera publiken att vara med och utföra de kollektiva aktiviteterna kunde vi inte bara skapa större grupper av personer, alltså kollektiv. Vi kunde också efterlikna det sätt på vilket man lär sig den här typen av aktiviteter, genom deltagande i dem. Formen passade helt enkelt innehållet, och som jag beskrivit ovan så skapar den nya sätt för publiken att möta verket – det erbjuder möjligheten till nya intellektuella äventyr.

Fotografier *Våld & pedagogik*


Carlsberg


Carlsberg
Carlsberg


Malmströms


COWI


PEDA
GOGIK
VÄ
LD


GOGIK
VÄ
D




PEDA
GOGIK






VA
LD




LD
VÅLD &


VÅLD &
PEDAGOGIK

























Del 4.
Processbeskrivning:
Kropp & straff

En ny tid

Processbeskrivningen för *Kropp & straff* behöver se annorlunda ut än den för *Våld & pedagogik*. Som jag betonar i kapitlet: Lärandet i ett nytt lärostycke, med hänvisning till Claire Bishop, behöver ett konstverk diskuteras utifrån sina specifika premisser och i sin specifika kontext. Lärostycket *Kropp & straff* beskriver i sig själv delar av den process som ligger till grund för det, och detta finns utskrivet i dess manus som repliker. Därför har jag, i den mån jag funnit det möjligt, i processbeskrivningen för *Kropp & straff* utelämnat beskrivningar som står att finna i manuset. I stället har jag fördjupat beskrivningen av olika undersökningar av gestaltningsformer, där instruerad handling och tematiken i *Kropp & straff* varit centrala komponenter.

Kropp & straff skulle bli ett lärostycke, till vilket publiken inte främst kom som enskilda individer, utan som en del av ett befintligt kollektiv. Grupper som antingen vi eller de själva såg som potentiella måltavlor för en framtida radikal nationalistisk statsmakt. Lärostycket börjar som en föreläsning i en blackbox där fyra aktörer – två skådespelare, Jens Olsson och Sofia Snahr, samt dramatikern Henrik Bromander och jag som regissör – berättar om en tänkt samhällsomstörtning. Berättelsen är en fantasi, som med hjälp av redovisad research visar hur den moderna svenska staten omvandlas genom att ett demokratiskt valt högerpopulistiskt parti får egen majoritet. Genom denna berättelse och de beredskapsövningar som leds av de fyra aktörerna gestaltas samhällsomvandlingen. Efterhand byggs blackboxen om från en plats för scenkonst till ett förvar där kollektivet som kommit till föreställningen skulle kunna hållas frihetsberövade. Publiken instrueras i att bygga burar enligt rikspolisstyrelsen riktlinjer för tillfälliga förvar och blir sedan placerade i dessa burar för att förbereda sig på liknande händelser i framtiden. Lärostycket framfördes under två spelperioder 2019 på Inkonst i Malmö för ett 30-tal olika kollektiv och grupper. Det gavs också tre offentliga föreställningar, till vilka man var välkommen även som enskild publikperson.

*

Något som Henrik och jag diskuterat, redan innan vi arbetade med *Våld & pedagogik*, var hotet från fascismen. (Det ser fortfarande mer ut som ett högtravande slagord än något verkligt, när jag nu skriver det.) Det var naturligt att vi började tala om detta hot när vi arbetade med uppsättningen av *Smålands mörker*, som behandlade fascism. Men samtalet fortsatte i takt med att vi upplevde hur samhället och politiken förändrades. Jag såg hur den

utomparlamentariska vänstern under 1990- och 2000-talen till stor del byggde upp sin identitet genom att kämpa mot dessa rörelser. Den var först framgångsrik i detta, men de radikala högerrörelserna formerade sedan om sig på olika vis, gick runt sina motståndares strategier och växte. Jag såg hur problemet med att vänstern tycktes sakna visioner om ett nytt samhälle alltmer bidrog till att den började kollapsa, och jag såg hur vänstern tappade mycket av sitt utrymme och sina möjligheter i sociala medier till förmån för radikala nationalister. Sedan fortsatte det.

Jag såg mönstret i hur de som var motståndare till Sverigedemokraterna (SD) reagerade: först säga att nästa stora framgång för partiet är omöjlig, och när den sedan blir verklighet drabbas av en verklig chock som följs av ilska och försök att stoppa det som redan har hänt, sedan tystna, för att efter ett tag återigen påstå att nästa stora framgång är omöjlig. Jag är född 1982 och har vuxit upp med en syn på SD som det lilla extremistpartiet, med tydliga rötter i fascismen, som aldrig skulle kunna få någon riktig makt, men som var en bekväm fiende. Nu hade de blivit Sveriges tredje största parti.[125]

Henriks och mina samtal blev ibland väldigt praktiska. Vad skulle få oss att känna att vi behövde lämna landet? Att vi inte skulle kunna fortsätta arbeta med kultur? Att viss typ av politisk praktik skulle förbjudas? Om vi skulle bli efterlysta? Vart skulle man ta vägen om man bestämde sig för att åka? När vet man att det har gått för långt? Hur sker normaliseringen? Vad gör fascisterna med sin makt idag? Vad kommer de att göra? Dessa tankar i kombination med erfarenheterna som vi hade med oss från *Våld & pedagogik* formades till vad som skulle bli lärostycket *Kropp & straff*. Och under arbetets gång formulerades frågan: *Vad finns det att lära när vi redan har förlorat?* Det skulle bli ett nytt lärostycke. Inte en fortsättning på *Våld & pedagogik*, men ett försök att bygga vidare på de erfarenheter vi gjort i det lärostycket.

*

Jag hade för något år sedan gett Henrik *Döda utan gravar* av Jean-Paul Sartre. Pjäsen handlar om franska partisaner som är tillfångatagna av milismän som stöder den nazist-trogna Vichyregimen. De är inlåsta på en vind på en bondgård. En och en blir de nedförda till förhör och torteras. Milismännen vill framför allt ta reda på var partisanernas högkvarter finns. Får de reda på det kan de döda eller fånga de andra partisanerna också. En bland fångarna på

[125] Valet 1988 fick Sverigedemokraterna 0,02%, 1998: 0,37%, 2006: 2,93%, 2018: 17,53%. För en kartläggning över Sverigedemokraternas ideologiska bakgrund se Arnstad, 2013.

vinden som bara är femton år gammal säger plötsligt till de andra att han inte kommer klara av att vara tyst. Han kommer att berätta var lägret finns om de torterar honom. Detta leder till att fångarna diskuterar om de ska döda den unge pojken. En efter en ger fångarna vika för argumentet att om pojken talar kommer fler partisaner torteras och avrättas. När det till slut bara är pojken själv som inte ger sitt medgivande stryper de honom på vinden.[126]

Jag uppskattade hur berättelsen visade på det fruktansvärt svåra i att göra motstånd mot en övermäktig fiende. Vi hade tänkt använda *Döda utan gravar* på ett liknande sätt som vi använt *Åtgärden* för *Våld & pedagogik,* men då vi läst *Döda utan gravar* noggrannare så tänkte vi om. Pjäsen har inte samma tydliga form eller koncept som *Åtgärden*. Det var svårare att använda det här manuset som utgångspunkt med tanke på både språket och gestaltningen. Dessutom blev pjäsen en av alla påminnelser om hur enkelt det är att påstå att historien kommer att upprepa sig. Det är inte så att dagens eller morgondagens fascism kommer att uppträda eller bete sig som den gjorde på trettiotalet. När vi såg till de europeiska nationer som på vissa sätt närmade sig gränslandet mot högerdiktatur, gav det en aning om hur det skulle kunna komma att se ut i Sverige med SD eller något liknande parti vid makten. Men även om vi inte använde oss av Sartres pjäs, så fanns den med i form av ett slags grundsituation, som beskrev ett tillstånd av desperation och maktlöshet och där folk ändå tvingades göra strategiska val.

Våra diskussioner tog oss till frågan om det verkligen vore troligt att det skulle bli någon typ av väpnad motståndsrörelse i Sverige idag. Fascismen såg inte likadan ut som under början av 1900-talet och det fanns kanske inte längre några organisationer eller strukturer som skulle kunna uppbåda ett motstånd. Religionshistorikern Mattias Gardell formulerade det bra när han under ett samtal som ordnades i anslutning till att *Kropp & straff* spelade på Inkonst parafraserade T.S. Eliots *The Hollow Men*: ”Fascismen i Sverige kommer inte att ta över med ett skott utan med en suck.”[127] Hur många romantiska skildringar av motstånd vi än matats med, så trodde vi inte att det var våldsamma demonstrationer och hemliga partisangrupper som den nya statsmakten skulle mötas av. Staten skulle inte heller plötsligt förändras, utan bara långsamt och obevekligt vrida och flytta på sig. Motståndet skulle bestå i besvikelse, uppgivenhet och förvåning över att det inte fanns något som höll emot när det började blåsa hårt.

[126] Jean-Paul Sartre, *Fem dramer* (övers. Eyvind Johnson), Stockholm: Aldus/Bonnier, 1964.

[127] *Om hotet från högerpopulismen och vägar till motstånd,* samtal på Inkonst i samband med att vi spelade *Kropp & straff,* anteckningar i förf. ägo*,* 2019-02-18.

Ur detta synsätt uppstod frågan hur jag skulle iscensätta detta uppgivna tillstånd. Jag såg också hur många av de grupper som vi haft som inspiration och mött som publik i *Våld & pedagogik* föll sönder runt omkring oss. Eller snarare: De tystnade långsamt, upphörde gradvis att existera. Samtidigt insåg jag att det fanns en risk att jag blev alltför påverkad av arbetet med *Kropp & straff*. Att linsen jag nu såg världen genom gjorde det värre än vad det var. Och att det fanns en risk att det var denna lins vi skulle erbjuda vår publik. Även om jag var medveten om denna risk, och Henrik och jag genom hela arbetet diskuterade detta, skulle jag säga att den risken kvarstår.

Gestaltning av repression

Kropp & straff höll på att utvecklas till ett slags dystopi. Vi såg att det fanns problem i denna tradition av berättelser om framtiden. I litteraturen finns det gott om dystopiska skildringar av vad som kan beskrivas som fascistiska regimer, allt från Karin Boyes *Kallocain* till Johannes Anyurus *De kommer drunkna i sina mödrars tårar*. Flera av dessa romaner har också dramatiserats. Risken med dystopin är att den kan bli en avlägsen fantasi. Vi ville undvika att hamna i spekulationer om en kommande regim som låg långt från hur det ser ut idag. Vi valde i stället att fördjupa oss i det som är närmare, i hur de statliga praktikerna för repression ser ut i vår samtid.

Våld & pedagogik berättar om en rörelse som för en gemensam kamp. I *Kropp & straff* ville vi behandla det omvända. Vi ville undersöka en splittrad gemenskap. *Våld & pedagogik* handlade om ett kollektiv som utövar våld, här var det i stället ett kollektiv som utsätts för våld. En utmaning vi hade under hela processen var hur detta våld skulle gestaltas. Hur gestaltas till exempel repression på en scen utan att det ska bli antingen för lättvindigt och underhållande, som våld i action-filmer, eller för realistiskt och centralt så att det överskuggar allt annat, eller så att det faktiskt blir farligt för de som deltar i iscensättningen?

När vi vände oss till de erfarenheter vi hade med oss från vårt förra lärostycke, mötte vi problemet att det iscensatte personer som agerade i grupp. Formen för gestaltningen hade vuxit fram tillsammans med tematik och tänkt publik i *Våld & pedagogik*. När vi arbetade med *Kropp & straff* landade vi ofta i att situationen som skulle gestaltas inte innehöll några grupper som agerade tillsammans. För att angripa frågan kring formen för gestaltning bestämde Henrik och jag oss för att pröva olika grepp under förstudien. Det som följde var en period med speltest med väldigt olika typer av former för publikrelationen. Jag beskriver dem här för att de, även om det innebar långa omvägar, ledde till skapandet av *Kropp & straff* och de varierande förhållningssätt till publiken som finns i föreställningen. Den som deltagit i *Kropp & straff* eller läser dess manus kommer att märka att aspekter från samtliga av de speltest jag beskriver finns med. Det finns också i varje typ av test jag beskriver uppslag till något som skulle kunnat bli ett helt annat scenkonstverk.

*

Våra två första speltest genomförde vi två gånger vardera för att få större möjlighet att utveckla dem och mer erfarenhet av att möta publik. Vi kallade dessa två test för *Meditationen* och *Förhöret*. De prövades tillsammans med en publikgrupp på ett tjugotal personer vid vardera tillfälle under våren 2017, en gång på Teaterhögskolan i Malmö och en gång på scenkonstfestivalen Transistor i Malmö.

Meditationen utgick från en idé om att beskriva en förskjutning av värderingar som sker långsamt och omärkligt, som att stå på ett isflak som långsamt flyter i samma riktning oavsett hur man går runt på det. Vi gjorde det som en meditation, vi ville försätta publiken i något slags känsla av hur skönt det kan vara att bejaka förändringen istället för att göra motstånd. Syftet var att lyfta de positiva, sammanhållande och utopiska tankarna som finns i fascismen.Vi gjorde en text som vi spelade in tillsammans med skådespelaren Ester Claesson. Jonas Åkesson ljudsatte meditationen med inspiration från olika mindfulness- och meditationsappar:

> Flytta så ditt fokus till rummet där du ligger. Finns det några ljud i rummet? Vad är det som låter? Låt ljuden bara finnas.
>
> (10 sek)
>
> Föreställ dig nu huset som rummet är en del av.
>
> (10 sek)
>
> Föreställ dig sedan kvarteret där huset finns.
>
> (10 sek)
>
> Flytta så ditt fokus till staden som kvarteret ligger i.
>
> Se staden. Tänk på staden. Vad händer i staden?
>
> Låt det som sker i staden bara hända, låt tankarna komma och gå.
>
> (10 sek)
>
> Se landet som staden ligger i. Vad känner du inför landet?
>
> Låt det bara vara så.
>
> (10 sek)

> Se världen som landet är en del av. Vart är världen på väg?
>
> Värdera inte dina tankar, bara observera.
>
> (10 sek)
>
> Upplev nu hur du sitter på en kulle en vacker sommardag. Du sitter i skuggan under ett träd. Solen står högt på himlen, som är blå med några få vita moln. Du ser långt ut över landskapet. Du ser gårdar, skogsdungar och vattendrag. Från en hage i närheten hör du kor som rofyllt råmar. Du sitter där, lutad mot trädet och känner frid. Det är varmt och skönt, en perfekt dag i juni. På en gård nedanför kullen finns en flaggstång. En svensk flagga vajar i den svaga brisen. Du ser den varmt gula och den härligt kalla blå färgen.

Vi hade kanske kunnat arbeta vidare med dessa grepp, men resultatet blev varken en fungerande meditation eller ett sätt att beskriva hegemoniförskjutningen. Det blev varken satiriskt eller tillräckligt allvarligt påtagligt. Däremot ledde arbetet med texten i meditationen mina tankar vidare när det gällde den förskjutning som i *Kropp & straff* skulle komma att exemplifieras med grodan som inte märker att vattnet blir varmare förrän den skållas, och med hur man inte märker att man åldras varje dag förrän man får se ett några år gammalt foto av sig själv.

Ett oplanerat resultat av *Meditationen* var ett par obehagliga fotografier av hur publiken låg uppradad på golvet framför skådespelarna och lyssnade på meditationen. På fotografierna såg det ut som om livlösa teaterbesökare låg uppradade på golvet i Teaterhögskolans rörelsesal respektive på Malmö Dockteaters scen. I efterhand har jag förstått att dessa bilder sådde ett tydligt frö till en idé som blev bärande för *Kropp & straff*. Idén var att använda oss av befintliga spelplatser för scenkonst, som vi var säkra på skulle få lägga ner om en högerpopulistisk kulturpolitik skulle bli verklighet. Vi tänkte också att vi ville spela för just de personer som utgör den vanliga publiken i dessa lokaler. Min tanke var att dessa generellt sett är motståndare till högerpopulistisk politik. Vi ville alltså använda en situation som var enkel för oss att skapa och mycket välbekant för publiken. Genom detta skulle vi iscensätta en slags varning. Dessa blackboxar skulle vara tomma lokaler som skulle lämpa sig utmärkt att förvara systemets motståndare i.

Speltestet *Förhöret* var inspirerat av brittisk tv-underhållning. Vi hade sett ett program som visade hur soldater utbildas för att hantera förhör.[128] En term var

[128] *BBC Birmingham,* SAS Survival Secret, 2003–2004.

to be grey; att inte sticka ut genom att verka svag eller stark, oviktig eller viktig, vänlig eller ovänlig.[129] Jag hade också egna erfarenheter av förhör, och vi hade material från samtalen med aktivister från vårt tidigare lärostycke. Här ville vi pröva att para ihop detta med kombinationen av berättande och instruerande från *Våld & pedagogik*. Förutom ett detaljerat instruerande i replikerna, ville vi pröva idén att låta det nya samhället liksom finnas med i bakgrunden, som att man såg helheten skymta genom gliporna i en persienn. Vi skrev en scen som bara innefattade en publikperson som den förhörde och där resten av publiken stod och tittade på. Två skådespelare var förhörsledare, berättare och instruktörer.[130]

> *A och B väljer ut en person i publiken att föreställa Den gripne och trär en huva över dennes huvud.*
>
> A: Den gripne fördes in i rummet av två vakter.
>
> B: Förhörsledaren stod mitt i rummet. I rummet fanns bara ett enkelt bord och två stolar, ingenting mer, så att Den gripne inte skulle få möjlighet att fokusera på någonting annat.
>
> A: Den gripne försökte kontrollera sin andhämtning för att verka så lugn som möjligt.
>
> B: Förhörsledaren gick långsamt runt Den gripne och letade efter eventuella spänningar eller ofrivilliga rörelser.
>
> A: Den gripne höll andan och lyssnade för att orientera sig.
>
> B: Förhörsledaren tog god tid på sig för att bilda sig en uppfattning om personens fysiska och mentala status, följde andningen och iakttog hållningen, letade efter svagheter.
>
> A: Den gripne sa försiktigt "Hallå? Är det någon där?"
>
> B: Den gripne gjorde fel. Det rätta här vore att tiga.

[129] Det finns en stor mängd information på nätet av varierande kvalitet, där det presenteras förslag på och diskuteras eller hur man blir *grey* eller *the grey man*.

[130] Sanne Ahlqvist Boltes och Ester Claesson var skådespelare i båda speltesten. I testet på Teaterhögskolan deltog även skådespelarna Sofia Snahr och Oskar Stenström.

A: Den gripne gjorde så gott den kunde. Erfarenheten av liknande situationer saknades.

Scenen avslutades med att fången fördes tillbaka till de andra. Efter det tilltalades alla som fångar, förseddes med huva och placerades med sina kroppar i ställningar som snabbt blir utmattande och gör ont. Dessa ställningar kallas *stresspositioner* och ska vara ett relativt ofarligt sätt att skapa fysisk och psykisk påfrestning. Henrik och jag hade snappat upp detta förfarande i något tidigare sammanhang, men skulle under arbetet komma att lära oss mer om det i samtal med personer från Försvarsmakten.

Repetitionerna gav oss möjlighet att skriva om och utveckla scenen. Skådespelarna kunde växla mellan att vara förhörsledare med makt i förhörssituationen och instruktörer med en liknande typ av makt över publiken. Vi gillade hur dessa två lager skapade en osäkerhet, genom att skådespelarna både hjälpte och satte dit publikpersonen som förhördes. Detta sätt att genomföra förhöret lade grunden för det som skulle bli förhörsscenen i *Kropp & straff*.

*

Ett oväntat resultat från publikmötet under *Våld & pedagogik* var erfarenheten från dem som sattes att gestalta nazisterna i scenariot med den antirasistiska demonstrationen. Det var något som kom upp gång på gång i diskussionerna efteråt, trots att det var ett ganska kort moment. Kunde vi göra ett lärostycke där vi drog ut dessa moment till att bli det centrala, en rekonstruktion där publiken skulle ta fascisternas positioner i en rad olika situationer?

Hösten 2017 bjöds vi in till Helsingborgs stadsteater för att repetera och genomföra ett offentligt speltest i samarbete med skådespelare från teatern.[131] Vi valde att göra en scen som vi kallade för *Soppköket*, som byggde på vad historikern Johan Pries sagt till oss under förarbetet med *Våld & pedagogik*: Den dagen då nationalister i stor skala börjar med soppkök enbart för fattiga svenskar kan det bli riktigt farligt. Denna utveckling har setts i exempelvis Italien, där nyfascistiska grupper i Rom byggt upp livaktiga sociala center som enbart vänder sig till infödda italienares behov.[132] I scenen gestaltade vi en

[131] Skådespelarna Gustav Berg, Cecilia Borssén och Tobias Borvin.

[132] Alex Bengtsson från den antirasistiska stiftelsen Expo varnade redan 2013 för denna utveckling som han då såg i Grekland. *SVT Opinon,* Svenska nazister har lärt sig av Gyllene grynings framgångar, https://www.svt.se/opinion/svenska-nazister-har-lart-sig-av-gyllene-grynings-framgangar (2013-04-08) [hämtat: 2021-12-12].

sådan utveckling i svensk kontext, och vänsteraktivister som prövar olika strategier för att stänga ner soppköket. Formen här byggde tydligt vidare på demonstrationsscenen i *Våld & pedagogik*, komplett med kastande av skumgummistenar.

B: Jag är en reporter från en Sverigevänlig blogg. Jag är på plats för att dokumentera det som händer.

B hämtar en ur publiken och låter denne vara reportern. Ger mobiltelefon och uppmanar att fota.

C: Kön till soppköket ringlade lång, för stort var behovet och hårda var tiderna. För de i behov av hjälp spelade syftet mindre roll.

B: Jag är en person som bara råkade gå förbi men som snabbt förstod vad det handlade om. De gör skillnad på folk och folk här, och det är inget annat än rasism. Jag stannar en stund och tar avstånd genom att stå med armarna i kors och stirra argt.

B tar en person ur publiken och ber denne göra detta.

C: Jag är en annan person som också gick förbi och blev jätteglad över detta fina initiativ. På julafton brukar jag göra liknande saker, vad bra att det nu sker året om. Jag bestämmer mig för att ställa mig i soppköket och hjälpa till.

C tar en person ur publiken och ber denne följa med till soppköket och hjälpa till där.

A: Ryktet om soppan spred sig. Snart ville många fler ha mat. Tyvärr har vi inte möjlighet att hjälpa alla, och måste prioritera.

C: Vi visar hur det gick till.

B ber en person att gå fram till soppköket, där denne får en soppskål och en kram. C upprepar detta med en annan person. Soppskålen vandrar från person till person. B tar soppskålen.

B: Jag är en hemlös från Bulgarien och har befunnit mig här i staden i snart ett år. Det är ett hårt liv, men under alla omständigheter bättre än borta i Bulgarien. Nu är jag hungrig, jag har inte ätit sedan igår.

B ber en tredje person att gå fram till soppköket.

A stoppar försöket att ge denne soppa.

A: Nej, han ska inget ha.

B: Den hemlöse sa: Vad gör mitt lidande sämre än någon annans?

A: Vi har begränsat med soppa och ger du honom en jacka kommer han försöka ta alla jackor, det vet vi av bitter erfarenhet. Filma! Filma!

A uppmanar reportern att filma det som händer.

B ber den hemlöse att släppa soppskålen så att den faller i marken och gå bort från soppköket.

C: Reportern sa: Jag fick allt på film och lägger genast upp en artikel som snabbt blir viral. "Här saboterar den våldsamma romen Hjälp våra hemlösas soppkök". Artikeln fick snabbt konsekvenser.

B och C delar ut sköldar till två ur publiken och ställer upp dem som vakter runt soppköket.

B: Vi är medlemmar i en nationalistisk organisation. Vi såg vad som hände och har kommit för att erbjuda vårt beskydd mot invällare och vänsterpack.

Här fick den intressanta aspekten att låta motståndare mot fascister ta sina fienders positioner och roller stort utrymme. Det var också enkelt att arbeta vidare med gestaltningsvalen från *Våld & pedagogik* när det var så tydliga likheter. Vi valde dock att lämna spåret med soppköket, för vi kände att tematiken vi behandlade förutsatte nya former.

*

Ur vårt vidare undersökande av repression föddes idén att arbeta med kompetenser från BDSM-scenen. Där fanns erfarenheter av att iscensätta våld och förtryck på ett sätt som var säkert, men ändå påtagligt fysiskt. BDSM-kulturen bär på kunskap om att iscensätta plågsamma och potentiellt farliga situationer, baserat på samförstånd. Vi hade kontakt med personer som hade erfarenhet av att arrangera BDSM-träffar där det användes en sexualiserad och kontrollerad form av straff och tortyr, som fastbindning och piskning. Inom BDSM finns det en tradition av att på ett slags fetischartat sätt gestalta det "onda". Ofta används därtill hörande symboler såsom koppel, armbindlar, ridstövlar och ibland även autentiska SS-uniformer.

Vi hade möten med Caroline Sjövall som var vår expert inom BDSM. Hon kom med praktiska tips och vi hade flera intressanta samtal, men vi förstod efter ett tag att vi antagligen skulle behöva välja bort det här spåret, i alla fall som en djupare del av arbetet med föreställningen. Detta för att våldet inom BDSM så tydligt var ute efter att skapa andra effekter än de vi sökte: inte bara att skapa njutning, det hade vi varit medvetna om från början, utan också att underhålla, skrämma och imponera.

I samband med detta undersökande arrangerade vi en workshop med lajvrollspelsorganisatören Karin Edman. Vi annonserade den som en workshop i tortyr på Sveriges nationaldag. Ingen utom vi själva kom, vilket var vad vi hade förväntat oss. Edman kallade det hon lärde ut för *cinematisk tortyr*, som används på exempelvis lajvrollspel, och den inbegriper både den som blev utsatt för och den som utförde tortyren, samt åskådaren. Det var tydligt att här fanns en uttalad underhållnings- och spänningseffekt i att vara offer, som vi inte eftersträvade i *Kropp & straff*. Under en eftermiddag i ett duschrum provade vi att strypa varandra med plastpåsar, ge injektioner och elchocker och smeta in oss med låtsasblod.

Från BDSM och cinematisk tortyr tog vi med oss kunskapen om tydliga stoppord, en del ofarliga och praktiska sätt att kontrollera någon annans kropp och att ett kontrollerat lugn krävs hos den som ska utöva våld mot någon annan på ett tryggt sätt. Men efter dessa erfarenheter valde vi bort att göra mer research inom området. Jag var orolig att vi skulle hamna i en fetischisering av våldet, att göra något som lockar publiken med en spännande och kittlande upplevelse. Detta upplever jag är vanligt när det gäller konst runt liknande teman, inte minst inom olika typer av det som benämns som deltagande scenkonst, med Signas *Salò* (2010) och Poste Restantes *Kamratföreningen Leviathan* (2015) som närliggande exempel.

Efter speltester och utvärdering av dessa kom Henrik och jag fram till att vi skulle bygga föreställningen på förberedelser och övningar inför att bli utsatt för våld av staten. Även om vi hade högerpopulism som fokus, skulle det i hög grad bli en föreställning om den moderna statens repression. Vi bestämde oss också för att aldrig skriva eller säga fascism eller Sverigedemokraterna i lärostycket, utan i stället använda termen högerpopulism. Detta för att inte stöta bort de som inte delade analysen att SD var ett fascistiskt parti och lämna en större öppenhet för tolkning.

Det fanns nu, jämfört med under förarbetet i *Våld & pedagogik*, en stor mängd litteratur kring vårt ämne, både inhemsk och internationell. Den svenska utomparlamentariska vänsterns praktiker hade varit relativt outforskade, men

det gällde inte för ämnet repression och repressiva taktiker. Det blev snarare ett problem att avgränsa och smalna av våra litteratursökningar. Vi tittade här på Guantánamo och vilka praktiker med tortyrliknande inslag som tillämpas där. Här var Mattias Gardells bok *Tortyrens Återkomst* (2008), *s*om behandlar hur USA under kriget mot terrorismen använde sig av så kallade förstärkta förhör, värdefull läsning. Läsningen födde tankar kring den arsenal av förhörstekniker och regelrätt tortyr som funnits i Europa och USA genom historien. Charles Westins bok *Tortyr och existens* (1989), som byggde på författarens erfarenheter av att arbeta med personer som blivit utsatta för tortyr av regimer och miliser i Sydamerika under 1970-talet, är tydlig i att tortyr inte används för att få ut information. Enligt Westin är det belagt att tortyr som förhörspraktik inte ger några tillförlitliga utsagor från offret. I stället används tortyr för att skrämma, skada och bryta ned kollektiva rörelser.[133]

Snart började vi fokusera på repressiva praktiker som låg nära hur den svenska staten agerar idag. Vi läste *Förhöret* (1995) av major Johan Gustafsson för att få en svensk kontext; den har använts för att utbilda militära förhörsledare vid Försvarsmaktens Tolkskola. Vi läste också *Polisförhör: metoderna, forskningen och lagen* (2016) av Ola Kronkvists som är forskare på Polishögskolan. Boken används som kurslitteratur för blivande poliser och vi kom att använda den för att skriva stora delar av förhörsscenen i *Kropp & straff*. Texten om hur man ska agera som förhörsledare användes på samma sätt som vi använt instruktioner för att ta polisgrepp i *Våld & pedagogik*.

Vi ville även få med perspektivet från dem som varit mottagare av repressionen. Vi samtalade därför med aktivister som på grund av politisk motiverad brottslighet suttit häktade under lång tid. Vi ville komma åt de metoder och strategier som de använt för att stå ut och klara av sin tillvaro, som bestod av återkommande uttröttande förhör och ensamhet i isoleringscell. Vad hjälpte för att inte dras in i en skicklig förhörsledares spel, hur kunde man hålla sig lugn när de pressade på? Vad gjorde man de många ensamma, tysta timmarna i sin cell? Vi ville få fatt i denna erfarenhet på en så konkret och praktisk nivå som möjligt. I samtalen utforskade vi även den personliga aspekten. De som vi samtalade med hade alla av en eller annan anledning räknats som politiska motståndare av en högerpopulistisk regering. Vi ville veta hur de såg på den stundande framtiden, vad de skulle göra och om de hade någon beredskap. Vad tyckte de det var viktigt att förbereda sig på? Denna

[133] Charles Westin, *Tortyr och existens*, Göteborg: Korpen, 1989, s. 19. Westin beskriver också, på ett sakligt, konkret och respektfullt sätt, hur man kan betrakta konstnärligt skapande, och i synnerhet dansen, som tortyrens motsats. A.a., s 162–194.

frågeställning prövade vi även i samtalen med jurister, akademiker, före detta poliser och med personer inom Försvarsmakten.

*

Under våren 2018 genomförde Henrik och jag fler samtal i arbetet med *Kropp & straff*. Vi talade både med personer som vi hoppades skulle ge oss nytt material och med sådana som vi trodde skulle fördjupa det vi redan visste. Målet med samtalen var, precis som under arbetet med *Våld & pedagogik*, att utvidga en bank av gemensamma erfarenheter och referenspunkter.

I Uppsala träffade vi religionshistorikern Mattias Gardell som, förutom att ha skrivit om tortyr, kartlagt den samtida extremhögern i böcker som *Rasrisk* (1998) och *Raskrigaren* (2015). Vi möttes på hans kontor på Uppsala universitet, och han beskrev grundligt det han kallade *etnonationalister*. Han gav exempel som var nya och ibland förvånande för oss: hur nationalistiska rörelser i Sverige öppnat upp för personer från andra länder med erfarenhet av annan politik och våldsanvändning. Detta var möjligt på grund av att vithetsbegreppet hela tiden omförhandlas även i dessa rörelser. På detta sätt blev grupper som tidigare inte varit välkomna nu en resurs. Han berättade att han hade en plan B: ett hus i ett annat land och en planerad flyktplan – och att många av hans vänner och kollegor också diskuterade detta. Vi diskuterade olika strategier för att bemöta etnonationalisterna. Gardell trodde att en framkomlig väg var att utgå från vad de är rädda för och försöka skapa just det: parallellsamhällen och infiltratörer.

Vi samtalade med Stellan Gärde, före detta chefsjurist på LO, i hans bohemiska övernattningslägenhet ett kvarter från Medborgarplatsen. Han visade oss i detalj hur han trodde att SD skulle gå till väga för att kunna ändra grundlagen.[134] Hans kunskaper fick stor inverkan på utformningen av *Kropp & straff.* Det han visade på kring SD:s möjligheter till samhällsförändring via juridiska, helt lagliga vägar, var mycket mer skrämmande än det faktum att han också var övertygad om att SD skulle kunna använda den klassiska taktiken med våldsamma infiltratörer, i till exempel demonstrationer, för att kunna använda hänsynslös repression mot sina motståndare. Han resonerade också kring att det finns en inneboende grund för nationalism i det fackliga löftet:

[134] Stellan Gärde har i flera artiklar utvecklat detta resonemang. Bland annat i *Dagens Nyheter,* Orimligt lätt att rösta bort den svenska demokratin*,* MR-stiftelsen i DN Debatt, https://www.dn.se/debatt/orimligt-latt-att-rosta-bort-den-svenska-demokratin (2018-03-24) [Hämtad: 2022-01-13].

> Vi lovar och försäkrar att aldrig någonsin under några omständigheter arbeta för lägre lön eller på sämre villkor än det vi nu lovar varandra.
>
> Vi lovar varandra detta i den djupa insikten att om vi alla håller detta löfte så måste arbetsgivaren uppfylla våra krav![135]

Gärde beskrev hur en viktig komponent i arbetarrörelsen varit egoism och att skydda sina intressen, något som många vänstersympatisörer bortser från i en analys av samhället, och som högerpopulister utnyttjar.

Vi mötte kriminologen Magnus Hörnqvist ute på Ingarö. Han har ägnat sig åt att föra fram kritik mot svensk fångvård och mot de väldigt långa häktningstiderna. Maxtiden för hur länge en person kan hållas häktad är i Sverige mycket lång, vid en internationell jämförelse. Magnus undersökte även, utifrån Michel Foucaults teorier, vad han benämnde som människans inneboende lust att straffa. Till skillnad från de två tidigare personer vi samtalat med trodde inte Hörnqvist att det skulle ske någon snabb förändring om SD kom till makten. Han trodde mer på tröga långsamma samhällsrörelser. Han menade att SD lyckats ge folk en känsla av upprättelse, detta genom att peka ut brottslingar och straffa vissa grupper. Han diskuterade om vänstern fokuserade för mycket på fördelningspolitik och hade övergett sin uppgift att ge folk just upprättelse. Vi talade också om fängelser, om hur det i svenska fängelser är mindre fysiskt våld idag än tidigare, men att både intagna och personal mår sämre för att det har byggts upp så rigorösa kontrollsystem.

*

Parallellt med samtalen diskuterade Henrik och jag att iscensätta något som är verkligt stressande, skrämmande och jobbigt för publiken. Vi hade sökt efter någon form av material som beskrev människor som tränades på att vara fångar och att utsättas för olika typer av repression. Vi fastnade för *SAS: Who Dares Wins*, ett tv-program där brittiska soldater utsatte tävlande för olika typer av påfrestningar. Vi såg ett avsnitt där deltagarna blev tillfångatagna och utsatta för förhör, isolering och stresspositioner.[136] Vi bestämde oss för att försöka pröva det här på oss själva och bad om hjälp av skådespelaren Oskar Stenström och psykologen Erik Stenlund-Gens, för vi trodde att de kunde gå in i övningen

[135] Det fackliga löftet är välciterat inom den svenska fackföreningsrörelsen och finns bland annat på en etsad skylt på LO-borgens fasad. Här från: *LO:s hemsida*, Det fackliga löftet (2012-09-26), https://www.lo.se/start/loner_arbetsmiljo_och_avtal/kollektivavtal/det_fackliga_loftet [hämtad: 2020-09-10].

[136] Dominique Foster, S:01 E: 05 Interrogation, *SAS: who dares wins,* London: Minnow Films, 2015.

på ett bra sätt, och att det skulle vara givande att diskutera med dem efteråt. Det handlade om att utföra och utsättas för obehagliga handlingar av och med varandra, men samtidigt ha kontroll och förstånd nog att inte skada någon allvarligt.

Vi tittade tillsammans på *SAS: Who Dares Wins*-avsnittet och fler liknande filmer på Youtube, och vi diskuterade handlingar som vi trodde skulle skapa en känsla av maktlöshet, rädsla eller ilska. En av dessa var att skapa osäkerhet om vad som skulle hända. Därför delade vi upp oss två och två och bokade ett av rörelserummen på Teaterhögskolan en kväll i februari. I våra par förberedde vi oss i hemlighet. Förutsättningen var att från och med att de andra försetts med huva, hade de som var drivande i testet 30 minuter på sig att få de andra att uppleva så starkt obehag att de skulle bryta testet med ett stoppord. Två personer – med bakbundna händer och huvor som gjorde det omöjligt att se – var alltså utelämnade åt de andras metoder. De som ledde spelade vitt brus och barngråt på hög volym, skrek och viskade förolämpningar, höll fast, slog, knuffade, tryckte ner. De lät de bakbundna sitta på varandra och gå in i varandra, och de placerade dem på varandra. De utsatta lämnades ensamma i stresspositioner utan att veta vad som skulle hända om de rörde på sig. De leddes, drogs och släpades runt i rummet. Vid ett tillfälle ställde Erik och jag de huvförsedda Henrik och Oskar på varsin stol. Vi lät dem stå där en stund och utan förvarning knuffade vi plötsligt dem så att de föll handlöst med bakbundna händer. Vi hade lagt ut en mjuk gymnastikmatta att falla på men det visste de inte.

Vi utvärderade. Det hade varit omtumlande och ibland jobbigt, men ingen av oss hade varit i närheten av att vara rädd. Eller jo: under sekunden när Henrik och Oskar föll från stolen, hade de varit det. Och vi hade alla fyra upplevt att det var obehagligt att vänta på att övningen skulle börja när vi var de som skulle bli utsatta. I det här skedet underströk övningen på många sätt det jag redan ansåg. Vi kunde naturligtvis på många sätt ha gått längre, blivit mer utstuderade och gått över andra typer av gränser – men vi insåg att det också skulle ha tagits emot väldigt olika av olika publikpersoner. Det som vissa skulle uppfatta som extremt obehagligt och kränkande, skulle andra bara tycka var spännande eller till och med tråkigt.

*

Utifrån hur vi arbetat i *Våld & pedagogik* med att undersöka hur aktivister och poliser gjorde iscensättningar av de situationer vi ville gestalta, letade vi nu efter dem som gjorde samma sak i relation till fångenskap, förhör och

förnedring. Vi visste inte var vi skulle börja, men det uppstod en möjlighet genom en journalist som intervjuade oss, och som vi senare själva intervjuade i arbetet med föreställningen. Inför ett utlandsuppdrag hade denna person gått en utbildning hos ett säkerhetsföretag som hette Metis Services. Han berättade att de som drev företaget hade en bakgrund inom Säpo. Henrik och jag blev nyfikna och ville gå deras kurs. Jag fick stålsätta mig när jag skulle ringa till företaget. Till min förvåning var vår kontakt på Metis Services väldigt tillmötesgående. Han var intresserad av projektet, men ännu mer intresserad av att berätta om sin verksamhet.

Metis Services är ett av de företag som ordnar utbildningar som journalister och hjälparbetare går inför att de ska arbeta i krigszoner eller diktaturer. På deras kurser ska man bli förberedd och få verktyg i händelse av att man blir kidnappad av terrorister eller gripen av myndigheterna. Metis Services drevs av personer med bakgrund inom Säpo och den militära underrättelsetjänsten. Samtalen med dem gav oss ett flertal konkreta övningar, och en av dessa var den övning i att ljuga som vi i anpassat format genomförde med publiken i *Kropp & straff*.

Ännu mer detaljerat blev det när jag till slut fick till ett telefonmöte med en major på Försvarsmaktens överlevnadsskola. Han berättade hur de tränade militärer inför fångenskap med hjälp av instruktörer som kallades *CACI* (Conduct After Capture Instructor) och hur man övergett ett fokus på fysisk utmattning och stresspositioner, för att mer fokusera på relationell stress. Instruktörernas roll är att skifta mellan att vara våldsamma terrorister som hotar kursdeltagarna och de som stöttar och coachar dem. Samtidigt som de pressar deltagarna, ger de dem nödvändiga råd kring hur de ska agera för att ha en chans att klara sig levande ur situationen. Majoren berättade vidare hur CACI:s arbetar med fyra *energinivåer* och *feedbackloopar* för att implementera *learning points*, och hur det man lärde ut inte var säker kunskap, men det bästa man kommit fram till på liknande utbildningar.

Dessa samtal gjorde Henrik och mig nyfikna och vi besökte senare Överlevnadsskolan i Karlsborg för att fortsätta detta utforskande. Efter att vi gått av tåget i Karlsborg blev vi upphämtade i militärjeep och förda till majorens kontor. Han berättade att de metoder som de lär ut har prövats i skarpt läge, bland annat under kidnappningar i inbördeskrigets Syrien. Även om det som berättades för oss självklart var utvald information om utbildningen, fick vi en ingående beskrivning av hur de genomförde ett av sina scenarion där en islamistisk terrorgrupp kidnappat deltagarna. Majoren hämtade också en menig under utbildning och visade hur de arbetade fysiskt för att höja stressnivån hos denne. Vi intresserade oss för detaljer såsom att instruktörerna

var maskerade för att skapa obehag, hur de tog säkra handgrepp som kändes brutala och hur de använde sin röst hotfullt och skrek högt, men utan att skada den utsattes hörsel.

Utifrån det vi lärt oss från dessa möten satte vi ihop ytterligare två tester där vi försökte bygga upp stress på det sätt som Metis Services och Överlevnadsskolan beskrivit. Vi iscensatte vår egen CACI-workshop, där vi testade de metoder vi studerat för att lägga både psykisk och fysisk press på deltagarna. Vi bytte ut jihadistgruppen i Överlevnadsskolans scenario, mot ett nationalistiskt medborgargarde som jagar meningsmotståndare.

Vi hade olika attribut till hands, såsom mörka huvor som fångarna fick ha på sig samtidigt som de leddes runt i rummet för att tappa rumsuppfattningen. En annan uppgift fångarna fick var att stå i olika uttänkt förnedrande ställningar med tillsägelsen att de ej fick röra sig. Om de ändå bytte ställning fick de respons i form av hot och skrik av CACI-instruktören. De mörka huvorna kunde också när som helst ryckas av, samtidigt som instruktören på ett aggressivt sätt krävde att få svar på en mängd frågor. Om fången inte svarade på ett sätt som gjorde instruktören nöjd, höjdes trycket på personen genom att instruktören blev närgången kroppsligt, skrek högt och hotade med döden. På så sätt fick instruktören fången att gå med på att exempelvis sjunga nationalsången, avsäga sig sin politiska tillhörighet eller berätta om personliga band till andra. Fången fick i sin tur navigera i att lyda lagom mycket och försöka behålla lugnet. Vi utförde två relativt långa och påfrestande test där vi både prövade att utsätta andra och att själva bli utsatta. De som deltog i testen var, förutom Henrik och jag, två skådespelare och en journalist. Här följer ett utdrag ur vår relativt utförliga *Manual för internt speltest på teaterhögskolan i Malmö. 25/4 2018*:

> [...]
>
> En viktig sak man jobbar med är att “vaccinera mot stress”, att skapa sätt för hjärnan och kroppen att kunna hantera kraftigt stresspåslag vid en potentiellt livshotande situation.
>
> För att simulera denna stress jobbar de med fyra energinivåer. Nivå ett: består av fysisk närhet, tex att ställa sig väldigt nära en sittande, bojad person, tex med skrevet helt nära ansiktet, eller att ställa sig och stirra in i personens ögon på några centimeters håll, detta kan varieras med att man ignorerar personen fullständigt.

Nivå två: består av verbal aggressivitet, där man t ex skriker hot och förnedringar mot personen i ett oupphörligt flöde. Nivå tre: består av verbal och fysisk aggressivitet, där man tar tag i kläderna på personen alternativt tar ett tag om nacken och hakan (för att inte råka skada) och vrålar hot. Nivå fyra: är total aggressivitet, här kan man tex lägga sig ovanpå personen och skrika dödshot, man har hela tiden ett knä eller en armbåge i marken för att inte råka skada personen. Man kan också ta fram sitt vapen och hota med det.

Man jobbar under hela övningen med så kallade ”jinglar”, förskrivna meningar som kan vara detaljerade dödshot eller svar på saker fångarna säger.

CACI:s växlar mellan de fyra energinivåerna för att skapa lärande hos fångarna/kursdeltagarna, man jobbar med så kallade ”loopar”, som är små övningar inom ramen för den stora övningen. En loop kan handla om att släppa fysisk kontroll, en annan loop kan handla om att deeskalera situationen, en tredje om att lyckas mänskliggöra sig själv som fånge. Målet för fångarna är att inte framstå som objekt utan människor (objekt är lättare att döda), att visa sig anpassliga utan att förnedra sig och skapa förakt vilket kan vara farligt, att försöka få personlig kontakt med de kidnappare som är minst aggressiva och sträva efter att upprätthålla fysiskt och psykisk kondition, för att på sikt möjligen kunna fly. För CACI:n är målet att fången ska lyckas med loopen, men det måste finnas lagom mycket hinder på vägen. Om fången gör fel lägger man på mer stress (tex höjer från energinivå två till tre), om fången visar upp korrekt beteende tar man bort stress.

[...]

Instruktion:

Målet med övningen är att lära ut hur man som aktivist klarar sig i en potentiellt farlig situation. Hur man på olika sätt (individuellt, kollektivt) kan agera för att situationen inte ska trappas upp och spåra ur, och hur man kan göra för att bibehålla ett lugn i ett tillspetsat läge.

I rollen som gardist handlar det om att vakta personerna men också disciplinera dem, visa vem som bestämmer och att du är kapabel att göra vad du vill med dem. Men i din instruktörsroll handlar det om att lotsa deltagarna i att lyckas med looparna.

Viktigt!

- Uppgiften och rolltagandet är tvådelat. Det som kommer ta tydligast fysiskt uttryck är fångvaktaren men den överordnade uppgiften är som instruktör som ska lära fångarna något.

- Målet är alltid att fången ska lyckas med loopen. Det handlar om att bygga upp ett lagom motstånd. Om fången inte alls är på väg att lyckas är din uppgift att göra situationen tydligare genom att låta instruktörsrollen bli synligare eller ta hjälp av andra fångar.

- All fysisk kontakt sker långsamt och kontrollerat med fokus på en önskad effekt och minimerad skaderisk. H o J visar exempel: *skrika framifrån, hålla nacken, lägga sig på.*

Händelseförlopp:

För in fångarna med huvor och handfängsel. Placera dem i rummet.

Etablera fysisk kontroll över fångarna genom att under ett par minuter flytta dem i rummet. Pröva både små och stora förflyttningar och pröva både verbala och fysiska instruktioner. Avsluta detta parti med att placera fångarna sittande på golvet med ryggen mot en vägg.

Ta av huvorna. Fortsätt etablera fysisk kontroll och testa varsin loop där fångarna ska släppa fysisk kontroll.

När looparna med att släppa fysisk kontroll är över är det dags att testa varsin loop där det handlar om deeskalera situationen. Hitta ingångar för att trappa upp aggressivitet och stress och låt fången deeskalera.

Sätt på huvorna och avsluta övningen.

Vi hade fått insyn i, och prövat ett slags system som vi kunde använda oss av. På vissa sätt var testet användbart för att skapa en skrämmande gestaltning av vårt lärostyckes tematik. Ett tag funderade jag på om hela föreställningen kunde vara ett slags kidnappningsscenario i stil med hur de iscensattes på Överlevnadsskolan. Detta gjorde vi aldrig, men vi fick med oss mycket konkreta verktyg som vi kom att använda i föreställningen. Exempel på detta är att bygga upp stress under kontrollerade former, titta i fyrkant, fyr-andning och faktiska delar av repliker.

*

Efter CACI-speltesten resonerade Henrik och jag kring att det med de formgrepp vi prövat skulle finnas en risk att många vi ville ha som publik i *Kropp & straff* skulle stötas bort. Framför allt insåg vi att vi riskerade att göra detta till en föreställning som i värsta fall skulle spela för en smal publikgrupp

som uppskattade ”extrema upplevelser”. Snarare ville vi ta fasta på vad Henrik och jag upplevde att vi lyckats med i *Våld & pedagogik,* att göra det enkelt för publiken att delta i något svårt.

En annan aspekt var att det i båda testen lyste igenom att det inte var på riktigt, då det var våld med ett slags ömsesidig överenskommelse. Visst var en del av situationerna obehagliga att stå ut med, men de saknade den hopplöshet som fångenskap för med sig. Det verkligt påfrestande i repression är maktlösheten och ovissheten om vad som ska hända. Detta är i princip omöjligt att iscensätta utan att faktiskt skada människor psykiskt eller fysiskt.[137] Hur man än konstruerar scenkonstsituationen finns nästan alltid en trygghet som låter publiken vara i det spännande i att vara med om något hemskt som inte är ”på riktigt”. I många fall är detta något man kan använda sig av för att kunna behandla våld utan att det skadar någon. Detta var också det vi ville göra i *Kropp & straff*, men de gestaltningsgrepp vi dittills prövat skapade problem genom att jag upplevde dem som för spektakulära, njutningsfulla eller för exkluderande. Många dystopier led av samma problem, de målade upp en fantasieggande framtid där man kunde förfasa sig eller njuta av grymhet och ondska.

Här valde vi att gå åt det motsatta hållet. Vi började skissa på hur vi kunde göra lärostycket torrt och formellt. Jag var inspirerad av hur Peter Weiss i pjäsen *Rannsakningen* (1965) skildrar förintelsen genom rättegångsprotokoll och vittnesmål, och av hur forskargruppen Forensic Architecture på Museum of Contemporary Art Barcelona presenterade sin utställning *Torture in Saydnaya Prison* (2016), där de efter vittnesmål byggt upp en 3D-modell av det ökända och hemliga fängelset i Syrien. Både pjäsen och utställningen är gjorda med ett slags formell klarhet och visar på en stor försiktighet och respekt kring de händelser de behandlar. Båda exemplen bygger på verkliga och redan inträffade händelser, medan vi i *Kropp & straff* behandlar en rädsla för en möjlig framtid. Genom att leta efter samma grepp och ton i vår fiktiva gestaltning kunde Henrik och jag skärpa vårt eget fokus på allvaret i lärostyckets tematik.

[137] Kommersiell underhållning som exempelvis McKamey Manor där man betalar för att bli kidnappad och fysiskt och psykiskt förnedrad i timmar tänjer antagligen på gränsen för om det går att iscensätta något verkligt obehagligt våld, och detta med risk för att någon verkligen blir allvarligt skadad.

Blackboxen

Vi hade tidigt en idé om att spela på en plats som i framtiden skulle kunna användas som interneringsläger. Exempelvis lador eller lagerlokaler, avskilda platser på landsbygden, dit vi tänkte oss att publiken kunde bussas. Vi insåg dock att valet av en sådan typ av plats låg nära 1930-talets Tyskland och skulle föra tankarna till arbetslägren på den tyska landsbygden. Vi omvärderade och försökte förutse vad som skulle kunna hända i Sverige. Antagligen skulle de offentliga medel som nu går till kultur omfördelas radikalt. De ställen där vi själva spelat *Våld & pedagogik* skulle med stor sannolikhet ha fått minskat eller helt indraget stöd från staten.

Premiären för *Våld & pedagogik* hade varit på Inkonst i Malmö. Vid ett skifte i kulturpolitiken är det troligt att denna gästspelsscen skulle stå utan offentlig finansiering. När vi undersökte tillvägagångssättet för att dra in kulturstöd framkom det att det skulle vara en relativ snabb och enkel process att göra så att stället tvingas stänga. Det i sin tur skulle generera en stor tom lokal i centrala Malmö. En lokal som innehöll ett stort svart rum, en blackbox, enkel att anpassa efter olika typer av scenkonst. En black box är samtidigt ett rum som skulle kunna användas till något helt annat, som att förvara människor. Tanken på vad Inkonsts tomma blackbox skulle kunna vara för plats och vilken funktion den skulle kunna spela blev en viktig del av den fortsatta processen.

*

Det var också här, så pass sent i förarbetet, som vi bestämde oss för att spela för inbjudna grupper ur ett brett spektrum av dem som vi tänkte skulle få problem med sin verksamhet om SD fick bestämma. Detta beslut kom, som nämnts tidigare, ur idén om att spela för den typiska teaterpubliken. Vår bild av denna var att det var en bred humanistisk och socialliberal grupp, som var mer eller mindre aktivt emot högerpopulismen. Som manifestation eller koncept skulle idén med den ombyggda blackboxen fungera för detta. Men vi ville arbeta nära publiken. Vi ville erbjuda övningar och material att diskutera i detalj och därigenom skapa möten mellan oss och publiken.

Det var inte heller i första hand ett koncept vi ville skapa och bilden av publiken som fångar var inte det viktigaste i projektet. Det vi hade hoppats genomföra med den breda humanistiska publiken var att möta ett brett spektrum ur civilsamhället. Men om vi ändå skulle spela för relativt små publikgrupper åt gången, vore det mycket bättre och intressantare att söka sig direkt till olika befintliga grupper. Denna nya tanke öppnade upp för en massa

kreativitet i och med att vi skulle spela för mer eller mindre sammansvetsade befintliga kollektiv. Vad skulle det innebära för olika iscensättningar och övningar? Henrik och jag kunde börja skämta om olika situationer som skulle uppstå i mötet med olika grupper. Konceptet med fånglägret i blackboxen blev på vissa sätt ännu starkare eftersom vi ännu tydligare skulle bjuda in verkligt potentiella fångar. Grupperna vi spelade för definierades genom att vi och de själva ansåg att de, på grund av deras verksamhet, var en befintlig eller potentiell måltavla för högerpopulistisk politik. Detta innebar ett brett spektrum av grupper med den gemensamma nämnaren att de var införstådda i hotbilden från partier som SD.

Publikgrupper där många redan känner varandra tar emot föreställningen på ett annat vis än tjugo för varandra okända personer. Det finns också en helt annan möjlighet till att de lärdomar och erfarenheter man gjort kan processas tillsammans efteråt. Detta hade vi tydlig erfarenhet av från *Våld & pedagogik*, då det ibland varit en blandad publik och ibland bara personer från samma grupp. Med beslutet att spela för denna typ av befintliga grupper framstod det som omöjligt att arbeta vidare mot en brutal eller våldsam iscensättning, vilket vi tidigare varit inne på. Vi påminde oss om den pinsamma stämning som ledarna på Försvarets överlevnadsskola berättat hade infunnit sig när de utan att förvarna börjat fejka en kidnappningssituation, då de utbildade medlemmar från en hjälporganisation.

Sammantaget förde dessa insikter oss tillbaka till ett ämne vi behandlat tidigare under vårt arbete, nämligen att ett maktövertagande genom demokratiska val för de flesta i ett samhälle upplevs som en glidande process snarare än en dramatisk. Det råa nakna våldet blev med denna syn till något extremt, som befann sig på den yttersta änden av en skala – något som endast en liten skara skulle få bevittna eller uppleva. När vi valde att välkomna en inbjuden grupp i Inkonsts befintliga blackbox kunde vi börja lärostycket i andra ändan av skalan. Vi såg framför oss en stat som i det längsta skulle anstränga sig för att genomföra sin brutala politik på ett till synes civiliserat vis. Från detta tog vi med oss viktiga byggstenar för vårt fortsatta arbete, såsom glidningar i moraliska värderingar, socialt tryck och att välja tystnaden.

*

Nu började vi skissa på helheten. Utifrån att vi börjat kalla rollerna i manuset och det skådespelarna gestaltade för *positioner* (vilket jag beskriver i nästa kapitel), prövade jag att göra en övergripande dramaturgi med hjälp av denna term. Jag hade en idé om tre positioner som man skulle kunna ha som

motståndare mot systemförändringen. Jag tror att det föddes ur en reaktion mot hur vi talade om att *välja* att kämpa emot eller inte. Jag ville undvika hjälteidealet som kräver motstånd, även om motståndet är meningslöst eller mer än man förmår. Genom att kalla det positioner undvek vi värderingen att det nödvändigtvis var ett val man gjorde. I stället öppnade termen position upp för att den funktion man hade kunde vara både vald, påtvingad eller vad som helst däremellan. Positionerna var: *flyktingen*, *medborgaren* eller *fången*. I mötet med publiken presenterade vi positionerna snarare som teman eller aktiviteter. Under tiden Henrik berättade för publiken skrev han upp *lämna landet*, *stanna kvar* och *repression* på ett blädderblock som vi sedan hela tiden återkom till under föreställningen, för att påminna om vilken position vi behandlande:

> Vi kommer gestalta och undersöka en samhällsförändring och se hur den hade kunnat gå till. Den här samhällsförändringen hade kunnat leda till att man vill eller måste lämna landet, det kommer vi också titta på. Det kan också bli så att man stannar kvar i landet, och om man gör det kan man riskera att utsättas för varierande grad av repressiva och preventiva åtgärder från myndigheterna, och det kommer vi fokusera ganska mycket på.

En sammanfattning av hela lärostycket utifrån dessa teman är: samhällsförändring, lämna landet, stanna kvar, repression och slutligen samtal.

Repperioden

Till skillnad från *Våld & pedagogik* hade vi här ingen originalhistoria som vi arbetade utifrån. Vi valde inte heller att skapa ett tydligt narrativ. I stället arbetade vi med ett slags kollageteknik, med en föreläsning där vi redovisade vår research som det sammanhängande kittet. Samtidigt fanns det en idé om en övergripande berättelse: hur den nya regimen fick makten och hur det drabbade folk på olika sätt, hur rummet i gestaltningen gick från att vara en teater till ett förvar.

Hur rummet skulle se ut var något som scenografen Sofia Findahl arbetade med. Hon undersökte och valde ut delar av nutidens estetik som skulle kunna få större utrymme i föreställningens tänkta framtid. Publiken välkomnades till exempel av skådespelare iklädda den folkligt nedtonade men samtidigt uppklädda stil som blivit högerpopulismens signum och blev serverade en typiskt svensk fika. Tillsammans med hela teamet funderade vi även över på vilket sätt blackboxen skulle kunna göras om till tillfälligt förvar, i samma stil som de förvar som polisen skapar genom att bygga burar i exempelvis parkeringshus inför stora demonstrationer, där de bedömer det som sannolikt att många människor kommer frihetsberövas.

*

Jag kontaktade polisen för att ta reda på vem som byggde deras tillfälliga arrester. Vi hade funderingar på om det skulle gå att be en sådan firma om en offert för att bygga burar på Inkonst. Jag blev ganska bryskt avvisad i ett mail, där det stod att polismyndigheten inte hade för avsikt att lämna ut uppgifter om de tillfälliga arresterna med hänvisning till ”offentlighets och sekretesslagen 18 kap, §1 och §8”. Svaret var cc:at till tre andra mailadresser inom polisen.

Scenografen Sofia lyckades bättre än jag, och en vänlig polis gav henne information om hur burarna byggdes och fungerade. Det var ingen firma som byggde dem på plats, utan det var polisen själva. Den främsta anledningen till att Sofia skulle undersöka detta var att jag ville att hon skulle bygga en skalmodell av Inkonst som förvar. Inspirerad av hur konstnären Jimmy Cauty skapar en slags blandad känsla av fascination och katastrof i sina miniatyrlandskap, som ofta innehåller mängder med poliser och annan blåljuspersonal, byggde vi en modell av Inkonst. Det var en skalenlig svart låda som vi samlade publiken runt och sedan avtäckte. I modellen fanns burar, ett provisoriskt förhörsrum med en miniatyrlampa och små figurer som föreställde fångar och vakter. Varje gång som jag under speltillfällena samlade publiken

runt modellen och började presentera vad som fanns i den, hördes reaktioner från publiken efterhand som de förstod att det var rummet de befann sig i som de betraktade. Detta moment fungerade också som ett pedagogiskt steg inför att faktiskt bygga en bur i naturlig storlek.

Vi ville att publiken skulle bygga buren själva, och vi hade långa samtal om huruvida det var viktigt att det gick snabbt och om hur autentiskt bygget skulle vara. Vi enades om ett bygge som i princip är gjort med likadana burdelar och utförande som de verkliga tillfälliga förvar polisen använder. Skådespelarna fungerade som arbetsledare och med deras hjälp kunde helt oförberedda personer slå upp en bur med tre avskilda delar. Varje del hade plats för åtta personer.

*

Gatstenarna och batongerna hade varit centrala i framtagandet och iscensättningen av *Våld & pedagogik*. Det som på motsvarande sätt blev artefakter för *Kropp & straff* var tjocka, svarta, heltäckande huvor med resår som satt åt löst om halsen, samt bitar av plaströr i en längd som precis tillät att de hölls med båda händerna. Manuset beskriver hur dessa artefakter användes. Huvornas tillkomst har jag redan beskrivit och rören valdes efter ett tips från Metis Services. Jag hade skaffat den typ av buntband som polis och väktare använder som billiga engångshandbojor, de var skrämmande men gjorde ont och var svåra att lösgöra. När vi var på Metis Services berättade jag att vi prövat dessa på varandra. Vi fick då rådet att i stället använda korta rör istället, eftersom de på samma sätt som bojade händer öppnade upp framsidan av kroppen, vilket känns och faktiskt är otryggt, samtidigt som den som håller i röret alltid kan släppa taget om den av någon anledning måste det.

*

Vi spelade musik under delar av lärostycket som var vald utifrån att den skulle kunna vara en del av en tänkt svensk kanon. Ljuddesign och urval av låtar gjordes av Jonas Åkesson som använde sina erfarenheter från *Våld & pedagogik*. Musiken hade nationalromantiska drag och kunde ses som en del av det svenska kulturarvet, men var samtidigt nutida. Låtarna hade inga tydligt uttalade budskap i sina texter, men kunde ändå tänkas fungera som nationalistisk musik som förenar den svenska kulturen. Musiken hade troligen uppmuntrats att spelas på radio om public service fick nya riktlinjer. Vi drog paralleller till Danmark, där de danska Socialdemokraterna i en uppgörelse med Dansk Folkeparti 2018 beslutade att Danmarks radio måste spela minst

48% Dansk musik.[138] Några exempel på musik vi använde är *Strövtåg i hembygden* av Mando Diao, *Sol, vind och vatten* av Ted Gärdestad och *Echo Chamber* av The Ark.

*

Den gestaltningsform som vuxit fram under *Våld & pedagogik* låg till grund för de två skådespelarnas arbete. Jag formulerade det som att det handlade om att inta positioner i samhället och tala och agera utifrån dem, snarare än att gestalta en rollfigur eller en annan person. På liknande vis hade vi benämnt publikens handlande i *Våld & pedagogik*, till exempel när de tilldelades uppgiften att ta de demonstrerande aktivisternas platser i rekonstruktionen. Arbetssättet lägger tonvikten vid att det är positionen som en människa befinner sig i som till stor del formar henne. Den sociala och den ekonomiska kontexten får genom detta sätt att tänka ett betydande förklaringsvärde för mänskligt agerande. Genom denna lins blir vi alla utbytbara, då vi styrs av omständigheterna; någon annan kan ta din plats. Samtidigt är den fysiska personen oumbärlig, utan en person som fyller positionen så fallerar systemet. Formen för gestaltningen skapade ett otvunget och lättillgängligt sätt för skådespelarna att interagera med publiken. När de skiftade positioner kunde de enkelt gå från att tala utifrån perspektivet hos en författare med moraliska tvivel, till att utsätta och pressa en person ur publiken under ett polisförhör. Skådespelarna kunde skifta från att agera konstruktiva arbetsledare när publiken byggde buren, till att övervaka och hantera samma publik som strax efteråt blivit instängda i den.

*

På samma sätt som i *Våld & pedagogik* använde vi fotograferingen för framtagandet av föreställningsaffischen och för att fysiskt utforska och närma oss tematiken. Skådespelarna fick vid den första fotosessionen instruktionen att ta på sig de kläder och packa de tillhörigheter som de skulle valt om de skulle lämna landet på obestämd framtid med flyg från Kastrup. Vi tog oss till Hyllie station i Malmö, då polisen där har en ”tillfällig” gränskontroll på tågen sedan flyktingvågen 2015. Vid den andra fotosessionen inspirerades vi av ett fotografi från Portland, USA, där polisen skingrar en demonstration utanför ICE, migrationsverket. Bilden visar två personer som polisen trätt huvor över

[138] *Svt Nyheter*, Danmarks radios sparplan: 400 medarbetare får gå (2018-10-10), https://www.svt.se/kultur/medier/danmark-radio-sparplan-400-medarbetare-far-ga [hämtat: 2022-01-12].

huvudet på för att de ska föras bort. Bildmotivet hade varit en viktig ingång i vår research och var också en av anledningarna till valet att använda huvor i lärostycket. Ett fotografi med de två skådespelarna som satt uppradade mot väggen utanför ett tomt Inkonst, med händerna i bojor och ”spitting hoods” över huvudet, blev den slutgiltiga affischbilden för *Kropp & straff*.

Ebba Petrén, som jag tidigare arbetat med i Nyxxx, deltog i arbetet att förbereda lärostycket. Hon arbetade med oss andra i teamet med helheten, och specifikt var hon drivande i att ta fram de instruktioner som jag skulle ge publiken när den befann sig i buren. Dessa repliker finns att läsa i manuset. Hon tog också fram formuläret för den del av föreställningen som vi kallade *packa din kappsäck*. Här hämtade vi inspiration från hur bland andra Röda Korset gör i sin workshop *På flykt*. Genom enkla frågor får man konkretisera vilka val man skulle göra om man valde eller tvingades att lämna sitt hem och sitt hemland. *Kropp & straffs* formulär innehöll frågor som: Vart åker du? Hur tar du dig dit? Vilka tar du med dig? Vad skulle kunna splittra er?

Publikgrupperna

Det möte vi hade spekulerat om under förarbete och repetitioner blev verklighet när vi började bjuda in publik. Med tanke på den nyckelroll producenten Samira haft för att *Våld & pedagogik* faktiskt mötte den publik som den var tänkt att möta, letade vi producent med största omsorg. Vi valde att arbeta med Karin Auran Frankenstein som hade ett brett kontaktnät och förtroende bland såväl folkrörelsegrupper som inom föreningslivet.

De grupper som kom till föreställningen fick se varandra tänka över vilka anhöriga de skulle kunna lämna bakom sig om de lämnade Sverige. De fick sitta tillsammans på golvet i en bur i bara strumplästen, de blev försedda med huvor samtidigt som de blev hårdhänt omkringflyttade och nedtvingade på stolar. För oss som genomförde föreställningen gång på gång var det omskakande att få ta del av när publiken, med alla sina olikheter, iscensatte sig själva i vad som skulle kunna vara deras framtid. I de situationer som var avhumaniserande blev en skörhet synlig hos publikpersonerna. När de svarta huvorna togs på framträdde allas kroppar som formats av händelser genom livet, de unga och de gamla, i sina för dagen valda kläder. Det ömtåliga kom fram i ljuset och samtidigt så fanns där en kraft och en styrka, hos enskilda personer eller ibland hos hela kollektivet.

Styrkan som fanns blev ofta tydlig under det avslutande samtalet i föreställningen. Publiken har då precis blivit ombedda att ta av sina huvor, erbjudits vatten och får instruktionen att sätta sig två och två för att dela med sig och prata om det de precis upplevt. Efter att de pratat en stund, ofta förvånansvärt livligt, samlade vi publiken till ett samtal i helgrupp, som vi modererade. Det avslutande gemensamma samtalet började alltid med att paren som samtalat fick dela med sig.

Jämfört med samtalen som följt efter *Våld &pedagogik* sas det ofta mer av fler i *Kropp & straff*. Enligt min uppfattning berodde detta framför allt på två-och-två-samtalen, men också på att publiken i *Kropp & straff* i större utsträckning bestod av personer ur ett befintligt kollektiv. I *Våld & pedagogik* kretsade också tematiken till viss del kring olika typer av brottsliga handlingar som är svåra att tala om under publiksamtal med personer man inte känner. Men även i *Kropp & straff* var den viktigaste anledningen att arrangera ett avslutande gemensamt samtal att det verkade öppna upp för informella samtal efteråt.

Det lyftes då tankar, förhoppningar, rädslor och även strategier för att möta hotet från den nya högerpopulismen. Under ett av dessa samtal, då vi spelat för en grupp jurister, framkom det att lagarna inte ens alltid behöver ändras, utan

man kan förändra tillämpningen ändå. Till exempel omges idag handläggare på Migrationsverket av väldigt vaga regler som är öppna för tolkning och som den enskilt anställda själv får tillämpa enligt sina egna bedömningar. En annan åsikt, också från en jurist, var att det vore intressant att vända på perspektivet i pjäsen och att inte bara vara den som utsätts för repression. Innan man själv blir utsatt kommer antagligen andra runt omkring en att drabbas och det hade kunnat vara mer kring det ämnet med. Tanken verkade beröra vikten av att öva sig i att agera när andra drabbas, att få tänka kring hur man ökar sitt civilkurage.

En person från en antifascistisk grupp tog upp att den svenska polisen är känd internationellt för att vara bra på förhör och att så många som 85% av alla fällande domar i Sverige beror på information som kommit fram under förhör. En annan aktivist lyfte att alla som någon gång haft något med polisen att göra vet att de inte håller sig till lagen. Personen tog upp erfarenheter från Kilo-polisen i Stockholm, som fokuserade på tre grupper i samhället som det allmänt sågs som ok att hantera på ett annorlunda sätt: vänsteraktivister, narkomaner och fotbollshuliganer. Denna polisenhet hade inte rapporteringsskyldighet till någon annan än sin närmaste chef, vilket innebar att de kunde använda övervåld och våldtäktshot.

En mamma i publiken hade en sjuttonårig son som ville bli polis. Hon delade med sig av sina tankar, hon hade försökt ge honom en demokratisk uppfostran och var nu både stolt och orolig; hur skulle han agera i ett Sverige som styrs av SD? En person pratade om sin släkting som hade upplevt sydamerikanska fängelser. Där förekom förvisso tortyr, men fångarna hölls tillsammans. Släktingen hade senare i livet även suttit i fängelse i Sverige och upplevt det som långt värre med isoleringen och ensamheten där. En annan deltagare med erfarenhet från häkten och förvar tog upp sina tankar kring premissen för relationer i fångenskap – att kunna lära känna varandra utan att vara paranoid, samtidigt som man måste utgå från att polisen kan ha placerat ut sina egna bland de gripna. En intressant reflektion kring byggandet av buren i föreställningen var att en person med viss stolthet tänkte ”den där bulten har jag varit med och satt i” vilket blev till en metafor för hur vi alla är delaktiga i den situation vi ser i hela samhället. En annan tanke kring den gemensamma aktiviteten att bygga buren var att det var roligt och att det finns en glädje i alla gemensamma projekt oavsett dess syfte, och att detta är något som fascismen till fullo vet att utnyttja.

*

Då en del av föreställningens koncept var dessa slutna möten med specialinbjuden publik ville vi inte lägga lika mycket fokus på att få press som man normalt hade gjort. Detta för att vi tänkte att en recensent skulle kunna störa under det fokuserade och intima mötet med publikgrupperna. Trots detta skrevs det en del förhandsreportage och det kom journalister till de öppna föreställningarna. I Aftonbladet liknade Barbro Westling vårt arbete med MSB, Myndigheten för samhällsskydd och beredskaps broschyr *Om krisen eller kriget kommer* och skrev: ”Det är pedagogiskt, lugnt och respektfullt: ett allvarligt framtidslaboratorium i en utveckling som pågår i vårt samhälle. Jag sparar broschyren.”[139]

Teaterkritikern Boel Gerell skrev i Sydsvenskan:

> Huvans gummiband sluter mjukt om halsen, inget egentligt tryck och ändå en känsla av stigande panik. Hur länge kommer luften att räcka? Kan jag andas? Rakt fram kompakt mörker och bara en aning av scenens starka strålkastare som ett skimmer genom tygets maskor. Flytta blicken i en fyrkant för att få kontroll över dina känslor, säger en röst i rummet och jag tar ett djupt andetag varm, däven luft och gör som han säger. [...] Så är det just det torra allvaret som berör mest i uppsättningen, blädderblocket med sina sakliga myndighetstermer som möjliggör metamorfosen. [...] Som scenkonst är uppsättningen påfallande lågmäld och just genom sin brist på affekt desto mer drabbande. Just så här kommer det att göras, om och när det sker.”[140]

*

Efter spelperiodens slut kontaktade Inkonst oss och ville att vi skulle spela mer, vilket vi gjorde hösten 2019, efter ett sommaruppehåll och nya repetitioner. Vi arrangerade ett antal nya slutna och öppna föreställningar. Fackförbundet Byggnads, Sveriges i särklass största organisation för arbetare inom byggnadsbranschen, hörde av sig i samband med den nya spelperioden. Några av fackföreningens medlemmar hade varit på en av de slutna föreställningarna som riktat sig till fackligt aktiva och nu ville Byggnads arrangera *Kropp & straff* som en slags fortbildning för sina medlemmar runt om i landet. Detta ledde till att vi åkte till Stockholm för att presentera konceptet på deras kursgård. Tyvärr kom covidpandemin emellan och projektet har i nuläget stannat av. Om det hade kunnat bli av hade det varit väldigt spännande,

[139] *Aftonbladet,* När högerpopulister tar makten (2019-02-25), https://www.aftonbladet.se/kultur/a/ddVRx1/nar-hogerpopulister-tar-makten [hämtad: 2022-04-17].

[140] *Sydsvenskan,* Det vardagliga våldet (2019-02-23), https://www.sydsvenskan.se/2019-02-23/det-vardagliga-valdet [hämtad: 2022-04-17].

eftersom Byggnads organiserar en väljargrupp som är viktig för SD samtidigt som fackligt aktiva varit bland de första måltavlorna vid tidigare tillfällen då fascister fått makten.

Man kan fråga sig vad som har hänt sedan *Kropp & straff* tog form och mötte sin publik. Under covidpandemin blev de högerpopulistiska rörelserna i många länder både mindre synliga och på sina håll uppenbart försvagade. Förhoppningsvis fortsätter det att vara så, men denna försvagning var inte möjlig att se under arbetet med *Kropp & straff*.

Fotografier *Kropp & straff*


ENTRANCE
INGÅNG




NOZS


MUZEUM


SAMHÄLLS-
FÖRÄNDRING
LÄMNA LANDET
STANNA KVAR
REPRESSION



















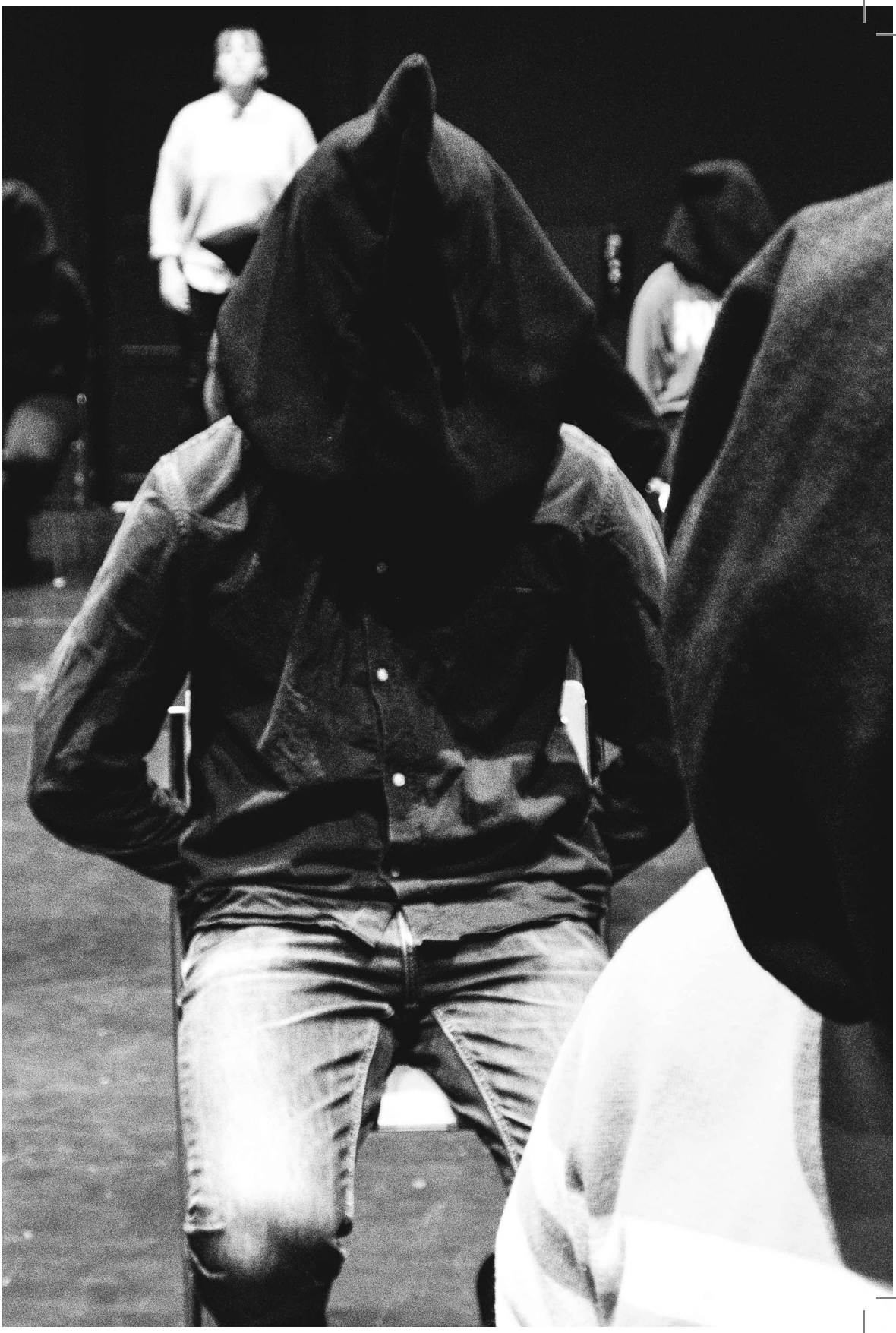



POLSKA

















Del 5.
En ny generation lärostycken
Som metod, som medel och som tidsdokument

Principer för en ny generation lärostycken

Lärostycket utgår från frågor utan svar

Det centrala i framtagandet av ett lärostycke är att utgå ifrån en fråga som det saknas svar på och att vara beredd att blotta sin okunskap och dela den med publiken. Detta samtidigt som det redovisas att man tänkt mycket och noggrant på frågan. Dessa utgångspunkter försätter en i en situation där man uppriktigt inte vet, vilket öppnar upp för ett gemensamt lärande och sökande. Den uppriktiga viljan att kritisera, att vrida och vända på det som inte fungerar, är viktig.

I *Våld & pedagogiks* specifika kontext är det för mig uppenbart att vi måste ställa frågan: *Vad måste vi lära oss för att förändra världen?* Frågan i *Kropp & straff* bottnar i en uppriktig rädsla för vad som skulle hända om ett högerpopulistiskt parti tog makten och hur jag skulle agera då. Lärostycket fungerar som ett *okänt objekt* att samlas kring i dessa frågeställningar.

Lärostycket är beroende av en publik

Publiken kallas för publik för att visa på skillnaden mellan dem som har förberett lärostycket och dem som är tillfälliga besökare. Vi delar ansvaret för vad som händer under vårt möte i lärostycket, men vilken typ av möjlighet till ansvar vi har ser olika ut. Under föreställningstillfället gestaltas lärostycket både av dem som förberett det och av publiken. Lärostycket skapas i stunden av ett tillfälligt kollektiv. Publiken kan hållas ansvarig för sina handlingar under föreställningen, men inte för det som kan beskrivas som lärostyckets helhet eller sätt att angripa frågan. Det sistnämnda ansvaret faller på dem som förberett lärostycket. Eftersom vi deltar med delvis olika uppgifter gör termen publik detta tydligare.

Det är också viktigt att inte nedvärdera publiken genom att påstå att den skulle vara passiv eller att den måste aktiveras. En sådan vilja utgår från ett destruktivt sätt att se på relationen mellan avsändare och publik. Genom att insistera på termen publik erkänns publikens roll som avgörande för teatern och att den är högst aktiv i sitt tolkande och fysiska deltagande i alla former av scenkonst. Erkännandet innebär också ett krav på att publiken riktar sin fulla uppmärksamhet och intellektuella förmåga mot lärostycket.

Lärostycket bygger på det införstådda mötet

Lärostycket riktar sig till dem som delar dess centrala frågeställningar. För att uppnå detta krävs ett sökande efter en specifik publik. Lärostycket skapar ett tillfälligt rum för tänkande, ett slags möte mellan införstådda som delar samma typ av erfarenheter och viljor. Det finns då ett intresse och en grund för ett initierat möte. En av poängerna är att uppleva sina egna argument på andra sätt.

Den införstådda publiken är också den som är bäst lämpad att kontrollera i vad mån de som förberett lärostycket tänkt mycket och noggrant i förberedelserna av lärostycket. Det är denna publik som är bäst lämpad att kontrollera vad jag lärt mig och på så sätt leda mig vidare i detta lärande. Personerna i publiken har också ett eget intresse av att använda erfarenheten från lärostycket i sitt lärande. *Våld & pedagogik* sökte sig till denna publik genom att arrangera föreställningarna i lokaler som drevs av aktivister från det som kan beskrivas som den utomparlamentariska vänstern. *Kropp & straff* arrangerades för olika typer av grupper som kunde förväntas dela en oro inför en möjlig framtid där ett högerpopulistiskt parti tagit makten.

Lärostycket rekonstruerar fiktiva förlopp

Rekonstruktionen används i lärostycket som ett medel för att tillsammans försöka förstå komplexa situationer. Den innebär ett aktivt gestaltande och prövande av fysiska förutsättningar och är ett återberättande av något som inte händer här och nu, och den kan därför innehålla flera olika perspektiv och anspråk på sanning. I en rekonstruktion är det också givet att det finns möjlighet att stanna upp, ta om eller på andra sätt manipulera ett förlopp. Att händelserna är fiktiva gör att ingen kan göra anspråk på en definitiv sanning genom att säga att de var närvarande när det hände.

De fiktiva förloppen i *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* är tydligt förankrade i sin omvärld men med en tydlig distans till den. Denna fiktionalisering blir ett sätt att använda konstens förmåga att röra sig utanför låsta positioner. Fiktionen kan låta oss leka med händelseförloppet och erbjuder möjligheten att tillfälligt låta oss släppa ansvaret att försvara vår identitet, som är kopplad till åsikter och ställningstaganden. Försöket att röra sig bort från denna låsning görs också tydligt, genom att såväl skådespelarna som publiken inte tilldelas och intar roller, utan positioner i rekonstruktionen.

Lärostycket använder den instruerade handlingen

Den instruerade handlingen används som ett gestaltningsverktyg i lärostycket. Den blir en del av det intellektuella äventyr som uppsättningen av lärostycket innebär. Den är ett av de medel som används för att gestalta och försöka förstå en situation, en position eller en rörelse. Den tillåter olika perspektiv genom vilka man kan förstå en handling. Den kan bidra till att göra det tydligt att det fysiska handlandet är nödvändigt för förändring, samtidigt som det alltid påverkar och ibland grumlar ens tänkande. Rörelsen mellan att aktivt iaktta en annans handling och att själv genomföra en liknande handling erbjuder möjligheten att själv skapa en effekt som främmandegör detta handlande.

Våld & pedagogik

PÅ SCEN: Oskar Stenström, Sanne Ahlqvist Boltes, Sofia Snahr, Olof Yassin

KONCEPT, TEXT OCH REGI: Henrik Bromander och John Hanse

LJUDDESIGN: Jonas Åkesson

LJUSDESIGN, SCENOGRAFI: Kerstin Weimers

PRODUCENT: Samira Ariadad

GRAFISK DESIGN: Josef Sahlberg

FOTOGRAF: Alexander Tenghamn

STORT TACK till alla aktivister som berättat om sig själva, om medgångar och motgångar, om tvivel och drömmar, om våld och om lärande. Också stort tack till Hanna Petersson, Ebba Petrén, Michael Wehren, Kent Sjöström, Ester Claesson, Ronja Svedmark, Jerk Ohlsson Westin, Andrés Brink Pinto, Johan Pries, Thom Kiraly, Lasse Diding, Eva Hedblom, Celia Ahlqvist Boltes, Julia Wedberg och alla som deltagit under våra speltest.

MED STÖD FRÅN Kulturbryggan och Inter Arts Center

Publiken och Aktivisterna står utspridda på golvet. Man inleder med en applåd, ett firande av den autonoma zonen.

Aktivisterna separerar sig från publiken.

A,B,C,D, DE FYRA AKTIVISTERNA
Stopp! Vi måste berätta en sak. Vi har gjort något fruktansvärt.

A, EN AKTIVIST
Något fruktansvärt mot en av våra egna, en kamrat.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Vi måste berätta så att ni kan bedöma vad som hänt.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Vi kommer att kalla personen för Den unga kamraten. En som står för de mångas varma medkänsla och de fåtaligas bittra kompromisslöshet. En aktivist bland aktivister, men en aktivist som gjorde fel.

D, EN FJÄRDE AKTIVIST
Den unga kamraten agerade med hjärtat när hjärnan måste råda, men tänkte ibland alldeles för mycket.

A, EN AKTIVIST
Den unga kamratens hjärta var större än alla oss andras tillsammans, men ändå fanns där rum för mycket mörker och hat.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Den unga kamraten blandade in känslor i det tekniska och teknik i känsliga frågor. Till slut fanns blott det stora misslyckandet kvar, en tung börda på våra axlar.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Ett misslyckande som ställer alla våra segrar i ett helt nytt ljus och som kommer få de applåder som nyss ekade så stolt att låta tomma och sorgsna.

A, EN AKTIVIST
Vi ska berätta vad vi gjort med Den unga kamraten så att ni kan förstå. Om det var rätt eller fel kan bara rörelsen avgöra.

B, EN ANNAN AKTIVIST

Det finns ingen rörelse längre, men rörelsen ska döma oss. Vi ska visa er hur det gick till och varför, så att ni kan ge oss vår dom.

C, EN TREDJE AKTIVIST

Inledningsvis var vårt arbete lyckosamt. Vi vände den negativa utvecklingen och blev en kraft att räkna med. Vi byggde en rörelse från grunden som på allvar såg ut att kunna rucka på maktens fundament. För första gången på länge var vi ett subjekt som drev utvecklingen framåt, inte en passiv reaktion i solidaritet med de utsatta.

D, EN FJÄRDE AKTIVIST

Vår rörelse var ny för att den bröt med det gamla. Vi valde att lämna vänstern bakom oss eftersom den var ett allt för tungt lass att släpa på. Vår rörelse byggde inte på poser och ideal utan idén om minsta gemensamma nämnare. Alla var välkomna som delade vår problembeskrivning, vårt mål och vår syn på vägen dit.

A, EN AKTIVIST

Vi förkastade det rådande ekonomiska och politiska systemet eftersom vi hyser en tro på människans förmåga till solidarisk samlevnad. För att uppnå det nya livet var vi tvungna att anpassa våra metoder till varje specifik situation och ställa moraliska och juridiska spörsmål åt sidan.

B, EN ANNAN AKTIVIST

Den första stora kampen vi var inblandade i var flyktingfrågan. I en orolig omvärld sökte sig tusentals människor till vårt land, och vår stad blev en knutpunkt för mottagandet av de många. Politikernas rasistiska politik var färglös och de stod handfallna när deras bräckliga infrastruktur brast. Vår kader av villiga aktivister fyllde en funktion men vi ville göra mer än blott sträcka ut en hand till de i nöd. Vi ville ställa krav och flytta fram våra positioner.

C, EN TREDJE AKTIVIST

Vår verksamhet för flyktingarna på stadens tågstation hade den senaste tiden blivit utsatt för provokationer av organiserade fascister. Fascisternas och våra mål var rakt motsatta, därför var en kollision förr eller senare oundviklig.

D, EN FJÄRDE AKTIVIST
En av våra aktivister misshandlades. På den tiden saknade vi andra verktyg, så vi gjorde som vi brukade; anordnade en demonstration mot fascisternas våld och för öppna gränser.

A, EN AKTIVIST
Det var vid denna demonstration som Den unga kamraten för första gången agerade på ett sätt som verkade rätt men var fel.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Demonstrationen hölls på ett av stadens torg. Inte på det största torget men inte heller på det minsta.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Vi återskapar demonstrationen.

Aktivisterna ställer sig bland publiken, uppmanar publiken att återskapa demonstrationen. Delar ut flaggor och uppmanar folk att ropa slagord.

D, EN PENSIONÄR
Jag är en pensionär. Jag känner stark sympati med folk som flytt från elände, det får mig att minnas tiden för det stora kriget då många korsade havet i rangliga båtar för att nå våra stränder.

A, EN TONÅRING
Jag är en tonåring. Jag är inte särskilt gammal men min vilja att hjälpa är stark, men starkast är min vrede mot fascisterna som tar sig mer och mer ton. Vi måste kapa ogräset innan det växer sig för högt.

B, EN JOURNALIST
Jag är journalist, utsänd av pressen. Det här ser ut att bli en lugn tillställning, här finns inget nyhetsvärde.

C, EN AKTIVIST
Jag är en aktivist från en militant antifascistisk grupp. Jag bor här i staden.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Jag är också en aktivist. Jag bor inte här, men jag är beredd att försvara demonstrationen om den blir attackerad av fascisterna.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Jag också.

C, EN AKTIVIST
Vem är du?

A, DEN UNGA KAMRATEN
Jag är Den unga kamraten, det är mig den här iscensättningen handlar om.

D, EN PENSIONÄR
Risken för en attack existerar, men den är ganska liten. Här finns ju poliser också. De är till för att skydda oss.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Nu börjar den första talaren tala. Nu ska alla lyssna!

D, EN AKTIVIST
Talaren sa alla de rätta sakerna. Hon talade om hotet från fascismen, om behovet av kraftsamling på skolorna, på arbetsplatserna, på gatorna. Hon sa med eftertryck att dessa skolor, dessa arbetsplatser, dessa gator tillhörde oss, arbetarklassen. Publiken applåderade och jublade. Talet uppnådde sin funktion, det vill säga genom att vara sammansvetsande och enkelt säga mycket om det lilla och lite om det stora. Talet hade man hört många gånger förut. Kanske var det tryggt, kanske var det tråkigt. Men vi lyssnade på talaren och skanderade våra ramsor och plötsligt anföll fascisterna.

Fascisterna kommer in på scenen, de är beväpnade.

A, B, C, FASCISTERNA
Vi är nordiska frihetskämpar som har arrangerat en motdemonstration mot massinvandring och vänsterextremism. Vi är beväpnade i självförsvar.

D, EN AKTIVIST
Tillsammans med de andra demonstranterna visade vi vad vi tyckte om fascisterna. Vi skanderade ramsor för att känna gemenskap och styrka.

Uppmanar publiken att skandera, högre och högre.

INGA FASCISTER PÅ VÅRA GATOR, INGA FASCISTER PÅ VÅRA GATOR!

Fascisterna börjar kasta stenar på demonstranterna. Följande fyra repliker kan yttras om tillfälle ges.

D, EN TONÅRING
Vad gör ni?

A, B, C, FASCISTERNA
Vi försvarar oss!

D, EN TONÅRING
Men det är ju ni som attackerar oss!

A, B, C, FASCISTERNA
Lögnare, judelakej!

Fascisterna fortsätter sin attack.

A, B, C, FASCISTERNA
Ge kulturmarxisterna vad de tål!

D, EN AKTIVIST
Vad som sedan hände är omtvistat. Makten och dess hantlangare har kallat det för ett våldsamt upplopp. Vi kallar det för självförsvar.

A och C går och hämtar två ur publiken som ska vara fascister, B fortsätter som fascist.

Aktivisterna ställer sig i fronten, mellan demonstrationen, poliserna och fascisterna. De plockar upp stenar som fascisterna kastat och kastar tillbaka dem. De ger även stenar till andra i publiken och uppmanar dem att kasta.

D, EN AKTIVIST
Håll ihop! Backa inte! Tillsammans är vi starka!

A, EN ANNAN AKTIVIST
Kasta tillbaka deras stenar! Var inte rädda!

Aktivisterna stoppar tillfälligt stenkastningen och instruerar publiken att organisera den bättre. Detta sker tills kastningen sker på ett effektivt sätt.

D, EN AKTIVIST
Stopp! Det fåtal poliser som var på plats gjorde inte mycket gott, snarare vände de sitt våld mot oss än mot fascisterna.

C, EN POLIS
Ställer sig mellan de båda grupperna och fäller ut sin teleskopbatong med en snärt.

Jag är polis. Jag försöker tillgodose den lagstadgade yttrandefriheten. Här är det plötsligt två olika demonstrationer som behöver skyddas. Det är svårt.

D, EN REFORMIST
Jag är ett socialistiskt kommunalråd som tar avstånd från all typ av politiskt våld. Det skulle inte se bra ut att fastna på bild tillsammans med kriminella antifascister, det skulle hindra mig från att driva en progressiv politik.

Vänder sig till några i publiken.

Kom, följ med mig. Vi drar vi oss tillbaka. Vi ska inte låta oss provoceras.

A, EN PENSIONÄR
Jag är rädd, men jag står kvar.

A, EN TONÅRING
Jag är också rädd, men mest är jag arg på fascisterna. Det känns skönt att slänga tillbaka deras stenar.

B, EN FASCIST
En fascist sa: Jag är rädd. Det här är den första aktionen jag är med på. Vänsterflummarna jag fått höra om i propagandan visade sig vara besvärliga att möta.

En annan fascist sa: Undermänniska, den här prövningen sållar fram de sanna krigarna. Mitt näsben är brutet, men jag är mer övertygad om en framtida seger än någonsin.

Polisen har vänt sig om och lyssnar på fascisterna.

A, DEN UNGA KAMRATEN
När vi såg att polisen tillfälligtvis hade ryggen vänd mot oss uppmanade vi folk att attackera dem...

D, EN AKTIVIST
Nej! Det var du, Den unga kamraten som gjorde detta. Vi bad dig att sluta.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Varför? Det är ju tydligt hur polismakten skyddar morgondagens Hitler. I grund och botten är de av samma skrot och korn.

D, EN AKTIVIST
Vi kan endast delta i de strider vi tror att vi kan vinna. Det handlar om att prioritera. Istället började vi tillsammans med demonstrationen driva tillbaka fascisterna över torget.

Aktivisterna börjar gå mot fascisterna, får polisen och fascisterna att backa. Uppmanar publiken att hålla ihop och röra sig framåt. Förloppet kan upprepas flera gånger tills publiken går som en samlad enhet.

C, EN POLIS
I lagens namn, sluta! Det är bara vi, polisen, som har rätt att bruka våld i detta land.

B, FASCISTERNA
Uppmanar publiken som är fascister att skrika.

Döda de röda! Döda de röda!

C, EN POLIS
Till fascisterna.

Var bara lugna, förstärkningar är på väg.

Fascisterna drivs bakåt.

D, EN AKTIVIST
Till slut hade vi drivit fascisterna bort från torget. Då anlände piketen.

Poliserna drar sina batonger mot demonstranterna.

B, C, POLISERNA
Backa!

D, EN AKTIVIST
Polisen började gripa folk som anklagades för deltagande i våldsamt upplopp.

A, DEN UNGA KAMRATEN
I kaoset som uppstod såg jag, Den unga kamraten, hur en av fascisterna passade på att fly.

B, EN FASCIST
Jag har fått nog av gatukamp för den här gången, nu vill jag rädda mitt eget skinn.

Fascisten springer iväg.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Jag jagade efter fascisten in i ett bostadsområde. Efter ett tag hann jag ikapp. Ett hastigt rapp med mitt järnrör fällde den tidigare så modiga ariska krigaren till marken. Sedan följde en fysisk tillrättavisning.

Fascisten lägger sig ner på marken.

D, EN AKTIVIST
Du slog nästan ihjäl fascisten som nu ligger hjärndöd på sjukhuset.

C, EN ANNAN AKTIVIST
Senare framkom det att fascisten inte var organiserad, knappt ens politiskt medveten utan hade följt med sina kompisar som sagt att det var ett fotbollsrelaterat bråk.

B, EN TREDJE AKTIVIST
Du borde ha backat. Det är aldrig försvarbart att angripa oskyldiga.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Det var omöjligt för mig att veta där och då. Men handlar det verkligen om vem som är oskyldig och vem som är skyldig? Det där är en rent juridisk fråga. Vi har väl aldrig hållit på med rättsskipning, vårt våld har väl alltid syftat till att vara verkställande?

D, EN AKTIVIST
Du ställer många frågor men ger få svar.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Mitt svar på fascismen är våld. Staten kommer aldrig skydda oss, den saken måste vi sköta själva.

C, EN ANNAN AKTIVIST

Rätten till självförsvar är otvetydig och kan även verka preventivt. Men man måste alltid se till en handlings kortsiktiga såväl som långsiktiga effekt.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Jag var tvungen att statuera ett exempel. Fascisterna måste lära sig vad konsekvensen blir av att attackera våra manifestationer.

B, EN TREDJE AKTIVIST
Hur slog du fascisten? Visa oss hur det gick till.

C, EN ANNAN AKTIVIST
Antagligen slog du fel.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Vaddå fel, när det smäller så smäller det. Er syn på kontrollerat våld är inte realistisk.

D, EN AKTIVIST
Visar på den liggande fascisten.

Det finns olika sätt att slå. Har du ett vapen är det förenat med livsfara att slå mot huvudet. Det är bättre att rikta in sig på armarna, benen, kanske knäskålarna. Göra personen immobil på kortare eller längre sikt, men inte permanent.

A, DEN UNGA KAMRATEN
Varför inte? En fascist mindre på gatan betyder ju ett hot mindre för oss. Om vi nu bestämt oss för att använda våldsamma metoder måste vi våga tänka praktiskt, konkret. Vi måste våga använda våldet effektivt.

C, EN ANNAN AKTIVIST
Det som sedan skedde var inte effektivt. Du greps och satt häktad under lång tid. Sedermera dömdes du till flera års fängelse. Polisen och säkerhetspolisen trappade upp sin verksamhet mot de antifascistiska grupperna och många fler blev gripna.

D, EN AKTIVIST
Vår rörelse hade tidigare blivit beskriven i positiva ordalag i medierna tack vare vårt engagemang i flyktingfrågan. Nu målades vi istället upp som farliga våldsverkare och många som var intresserade av att delta i vår verksamhet drog sig undan.

B, EN TREDJE AKTIVIST

Reser sig.

Dessutom fick fascisterna ännu en martyr att mobilisera kring. De skadade och döda är deras livsluft, det är en rörelse som suger kraft ur smärtor och plågor. Det här var inte första gången de gick till attack och definitivt inte den sista.

A, DEN UNGA KAMRATEN

Om vi ständigt tänker på konsekvensen av den eller den handlingen vågar vi aldrig handla. Att tänka strategiskt och aldrig agera känslomässigt dödar det politiska engagemanget.

C, EN AKTIVIST

Så sa Den unga kamraten, och hade både rätt och fel. Genom att försvara demonstrationen tog vi tre kliv framåt, men genom Den unga kamratens övervåld tog vi två steg tillbaka. Ändå var det tydligt för alla i vilken riktning vi rörde oss.

B, EN ANNAN AKTIVIST

Vi fortsatte utvecklas. Precis som den tidiga socialdemokratin byggde vi långsamt en folklig rörelse, utan att hänfalla åt passivitet och anpassning.

D, EN TREDJE AKTIVIST

Precis som suffragetterna var vi redo till såväl breda allianser som direkt aktion för att nå våra mål.

A, EN FJÄRDE AKTIVIST

Precis som Sverigedemokraterna blandade vi gräsrötternas berättigade vrede med de införståddas strategiska manövrerande till ett stadigt växande hot.

B, EN AKTIVIST

Och precis som Svarta Pantrarna byggde vi upp vår närvaro lokalt, där vi bodde, och var beredda att försvara oss.

C, EN ANNAN AKTIVIST

Nästa stora kamp vår rörelse var aktiv i ägde rum på en nöjesinrättning i stadens centrala delar. En restaurang känd för god men billig mat om kvällarna och eklektiska klubbar om nätterna. Ett ställe som många besökte, inklusive vi i vår rörelse när vi ville koppla bort arbetsdagarnas slit och aktivismens ok.

C och A tar med sig några i publiken och bildar krogbord.

A, EN AKTIVIST
Vi återskapar en av de trevliga kvällarna. Vi är gäster på detta etablissemang.

Sjunger en välkänd kampsång tillsammans med publiken.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Ägaren till restaurangen var invandrad från södra Asien och hade många landsmän anställda på svarta kontrakt. En arbetsköpare som vägrade kollektivavtal men samtidigt villigt satte upp affischer för våra demonstrationer i restaurangens skyltfönster och såg till så att våra klistermärken inte revs ner på toaletterna.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Vi återskapar det hårda slitet för kockarna och diskarna i det trånga köket.

B, DEN UNGA KAMRATEN
Även jag, Den unga kamraten, såg min chans till ett snabbt vikariat och digra dickspengar, så jag började arbeta som servitör på restaurangen.

B tar med sig några i publiken som blir serveringspersonal och får gå mellan köket och restaurangdelen.

Vi är serveringspersonal som stressade får skynda mellan det osande köket och den stimmiga restaurangdelen. Men det jag såg bakom kulisserna fick mig genast att förstå behovet av en kollektiv organisering.

C, EN AKTIVIST
Vad var det du såg som fick dig att agera?

B, DEN UNGA KAMRATEN
Jag såg människor som lämnat sina familjer bakom sig och lagt allt de ägde på en enkel flygbiljett. Jag besökte en lägenhet till bredden fylld med trötta och rädda arbetare. Jag såg hur det fuskades med scheman och anställningsbevis, och här var tyvärr en korrupt kamrat inom facket delaktig. Jag såg hur lite arbetarna fick ut i slutet av månaden men att deras solidaritet fick dem att hellre svälta än att inte skicka någonting alls tillbaka till de som blivit kvar. Samtidigt såg jag hur ni aktivister satt ute i sofforna och skålade i blaskig öl över rörelsens segrar och den fulla kommunismens nalkande. Jag uppmanade er till bojkott.

A, EN AKTIVIST
Att tro man kan vara ren i ett smutsigt system genom aktiva val som enskild konsument är idealism. Man måste äta, man måste dricka, först därefter kommer moralen.

B, DEN UNGA KAMRATEN
Den positionen är bekväm att inta, som en skön soffa att slappna av i. Där i din soffa kan du sitta och hojta om idealism hit och idealism dit, medan vi andra står upp och kämpar.

C, EN ANNAN AKTIVIST
Dina krav på bojkott fick genklang hos vissa men ignorerades av flertalet. Och de som undvek just detta etablissemang gick istället någon annanstans i staden där villkoren var lika dåliga.

D, EN TREDJE AKTIVIST
Vad gjorde du när bojkotten inte visade sig fungera?

B, DEN UNGA KAMRATEN
Tillsammans med några av de papperslösa arbetarna organiserade jag kollektiva krav. Vi ville få fram ordentliga kontrakt och lagstadgade löner. Men arbetsköparens hade ögon och öron på golvet och fick snabbt veta vad som var i görningen. Snart var både jag och mina kamrater av med jobbet. För mig var det ingen större fara då jag hade studier att falla tillbaka på, men för de som saknade papper var det värre. De drog fram som vålnader i staden och tvingades ta ännu sämre anställningar på ännu värre ställen, andra försvann för gott och det gick hemska berättelser om deras öden.

A, EN AKTIVIST
Vad hände sedan?

B, DEN UNGA KAMRATEN
I vredesmod begav jag mig till arbetsköparens hem och satte en yxa i dörren till lägenheten. Arbetsköparen skulle få lära sig en läxa om att inte tjafsa med arbetarklassen. Det kändes skönt när den vassa eggen trängde in i de frasande fibrerna.

C, EN ANNAN AKTIVIST
Vad blev resultatet av din handling?

B, DEN UNGA KAMRATEN

Ingenting förutom ett snyftreportage i tidningen om ett rasistiskt motiverat hatbrott mot en rasifierad entreprenör.

A, EN AKTIVIST

Det enskilda dådet är tillfälligt och bara till gagn för den egna gruppen, om ens det. Våra aktioner måste sträva efter konkreta och realistiska resultat, annars är de meningslösa. Vår rörelse bestämde sig för att ta sig an arbetsköparen och tvinga fram underskrivna kollektivavtal.

C, ARBETSKÖPAREN

Jag är arbetsköparen. Min fallenhet för siffror kombinerat med en osentimental livsinställning har fört mig från diskmaskinen till en direktörspost i ett litet men lukrativt aktiebolag. Men jag har aldrig glömt mina rötter. Mitt sätt att tacka det jag kommer ifrån är att erbjuda många av mina landsmän arbete. Ni rika och välkammade västerlänningar ser mig som en slavdrivare, men det är ett enkelt faktum att dessa unga män och kvinnor tjänar mångdubbelt mer här än där.

A, EN AKTIVIST

Jämförelsen är inte relevant. Vi kan aldrig anpassa vår kamp efter andra platsers sämre villkor. Våra krav gäller här och nu, inte någon annanstans.

C, ARBETSKÖPAREN

Om jag skulle höja lönerna till den så kallade miniminivån skulle jag snart inte ha likvida medel och försättas i konkurs. Det är enkel matematik. Era krav utgör ett hot och kan likställas med kriminellas agerande. Det är ett våld som riktas mot min verksamhet.

D, EN AKTIVIST

Våldet finns, det existerar i många olika former. Våldet är mannens knutna näve som träffar hustrun i hemmet, våldet är polisens batong som krossar skallbenet på den sextonårige demonstranten, våldet är militärernas automatvapen som knattrar i den afghanska natten. Men det är också våld att sänka löner, att hålla folk i konstant osäkerhet, att skicka människor till sjukhus och psykiatriska kliniker och att när som helst kunna ge dem sparken när de plötsligt säger ifrån.

C, ARBETSKÖPAREN

Era krav hör till en svunnen tid då man strävade efter det gemensamma. Sedan dess har de flesta, inklusive politiker på er egen kant, tänkt om. Nu

råder andra stämningar, individen är i centrum och alla vill kunna välja själv. Vad säger ni till den majoritet av mina anställda som valt att inte delta i er kamp? Varför ska ni tvinga på dem era ålderstigna värderingar?

A, EN AKTIVIST
Det kommer alltid finnas delar av klassen som väljer att inte kämpa eller till och med kämpa mot oss, på fiendens sida. Att alla ska med är och förblir en chimär. Ibland kommer vi vara många, ibland kommer vi vara få, men vi kommer aldrig upphöra att ha rätt.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Vårt svar på arbetsköparens bud blev därför att organisera en blockad utanför restaurangen.

B, DEN UNGA KAMRATEN.
En blockad vi försvarade med alla till buds stående medel.

D, EN AKTIVIST
Nej, av taktiska skäl valde vi en icke våldsam linje. Vi återskapar blockaden.

De får publiken att ställa sig i en blockad utanför restaurangen. Några får flygblad att dela ut.

D, A, POLISER
Vi är poliser som kallats hit av en näringsidkare som har problem med att folk inte får tillträde till dennes verksamhet. Om så är fallet begår ni ett lagbrott. Ni måste genast skingra er.

C, EN AKTIVIST
Här är det tydligt att polisens primära funktion i samhället är att säkerställa äganderätten, när de i själva verket borde arrestera dem som förtrycker de allra svagaste. Bry er inte om deras ord.

D, POLIS
Går bestämt mot publiken.

Vi sa skingra er!

A, POLIS
Nu!

Poliserna börjar rycka i och knuffa på publiken. Aktivisterna uppmanar folk att bilda kedja och hålla ihop, att inte backa.

D, EN POLIS
Det är frustrerande när människor inte gör som man vill. Som tur är har vår arsenal på senare år utökats för att bättre kunna betvinga viljor.

Polisen sprutar pepparsprej i ansiktet på en aktivist. Denne tar sig skrikande om ansiktet och backar bakåt. De återstående aktivisterna manar till lugn och får folk att återsluta kedjan.

C, EN AKTIVIST
Mitt ansikte brinner som eld, men jag intalar mig själv att det inte är farligt, ingen har hittills dött av pepparsprej. Det är viktigt att bevara lugnet även när smärtan är stor.

B, DEN UNGA KAMRATEN
Vi sköljde ansiktet på aktivisten med en flaska ögonskölj. En sådan är viktig att ha med sig under aktiviteter som denna.

C, EN AKTIVIST
Snart var jag åter redo att bli en länk i kedjan. Mina kamrater stärktes av detta. Man kan slå på oss så mycket man orkar, men vår vilja är starkare än deras våld.

A, EN ANNAN AKTIVIST
Polisens repression skildrades fördelaktigt för oss i morgondagens tidningar. Pepparsprejandet fick till och med liberala skribenter att darra på manschetten och poängtera yttrandefrihetens grundmurade värde.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Kväll efter kväll höll vi vår blockad, med polisen på behörigt avstånd. Vi växte ständigt i skara då nya ansikten anslöt sig till vår rörelse.

B, EN AKTIVIST
Vi lärde ut enkla taktiker och billiga försäkringar till en som sedan lärde en annan enligt principen om mångfaldigad kunskap. Snart var vi flera och välförberedda.

A, EN ANNAN AKTIVIST
Bland de många kroggästerna som nekades inträde av vår mänskliga mur var reaktionerna blandade. Vi visar att reaktionerna var blandade.

C, EN POSITIVT INSTÄLLD KROGGÄST

Jag är en positivt inställd kroggäst. Jag stödjer era krav och hade valt att ställa mig bland er om det inte var så kallt ute. Istället för att dricka öl ska jag gå hem och somna framför min teve. Lycka till!

D, EN ÖVERFÖRFRISKAD LIBERAL

Jag är en överförfriskad liberal. Jag är mot alla former av förtryck och reagerar när någon tar sig rätten att bestämma över en annan. Vem har gett dessa antidemokrater rätten att hindra folk från att besöka just denna krog? Så tycker jag. Men med en halva konjak innanför västen blir mina åsikter inte lika välformulerade.

A, EN AKTIVIST

Den överförfriskade liberalen gick runt och hånade folks utseende och sexuella läggning och gjorde allt för att provocera fram en reaktion.

C, EN POLIS

Vi såg detta ske men valde att avvakta. Alla har rätt att yttra sin åsikt i detta land.

A, EN AKTIVIST

Sedan gick Den överförfriskade liberalen fram och spottade Den unga kamraten i ansiktet.

Liberalen går fram och spottar Den unga kamraten i ansiktet.

B, DEN UNGA KAMRATEN

Borgarsvinet hade varit nära gränsen flera gånger, men nu var den passerad med råge. Jag, Den unga kamraten, gav Den överförfriskade liberalen en mild tillrättavisning, varken mer eller mindre.

Den unga kamraten slår liberalen i magen. Liberalen sjunker ihop och blir till en polis.

A, EN AKTIVIST

Vår överrenskomna linje var ju ickevåld. För att vinna denna strid måste vi vara tålmodiga och passiva, inte impulsiva och konfrontativa.

B, DEN UNGA KAMRATEN

Det är stora krav att ställa på de många nytillkomna i vår rörelse. Hur mycket ska en människa behöva stå ut med i form av kränkningar och påhopp?

A, EN AKTIVIST

Man ska inte behöva stå ut med någonting och samtidigt vara beredd på den värsta tortyr. Ingen är alla och alla är inget. Klart är att många fick lida än mer på grund av Den unga kamratens agerande.

C, D, POLISER

När vi bevittnat den grova attacken på en oskyldig medborgare satte vi genast på oss hjälmarna och inledde en batongchock.

Poliserna går till attack. Publiken uppmanas att hålla ihop.

Poliserna griper en i publiken som oskyldigt utpekas som den som misshandlade liberalen.

A, EN AKTIVIST

Polisen grep en yngling som oskyldigt pekades ut som den som misshandlat liberalen. Vi stod kvar och fokuserade på att hålla ihop kedjan.

Gripandet redovisas i detalj medan publiken står kvar i kedja.

C, POLIS

Poliserna tog ett enkelt ledgrepp och låste den omhändertagnes armar. Därefter gjorde de en kraftig balansbrytning, så att de böjde den omhändertagne i höften genom att utnyttja hävstångseffekten i personens armar. Samtidigt tog de ett steg framåt och satte händerna på den omhändertagnes överarm nära armbågen. Poliserna gick snett framåt och tryckte på neråt med väl avvägd kraft så att den omhändertagne lades ner på mage. De tryckte på med underbenen och kopplade samtidigt ett grepp som låste den omhändertagnes armar.

B, DEN UNGA KAMRATEN

Det var ett solklart fall av övervåld. En av poliserna satte sitt knä i ryggraden på ynglingen och den andre vred om armen. När ynglingen skrek och försökte komma loss blev de ännu våldsammare. Vi började uppmana folk att organisera en fritagning...

A, EN AKTIVIST

Nej, det var du, Den unga kamraten som gjorde det. Vi andra stod tysta och såg detta hända. Det är fruktansvärt att se människor man kämpat med råka illa ut, men tyvärr är det så spelets regler ser ut. Här fyller polisen bara sin funktion, varken mer eller mindre. Men det ger inte oss skäl att agera.

B, DEN UNGA KAMRATEN
Men det har ju fungerat förr, vi vet att vi kan.

A, EN AKTIVIST
Så sa Den unga kamraten, men vad som är rätt i den ena situationen är fel i den andra. Om vi ständigt lutar oss tillbaka på det vi gjort förut kommer vi aldrig uppfinna något nytt.

D, EN POLIS
Vi följde order från vår insatsledare om att göra ett symboliskt gripande för att avskräcka och dämpa. Vår taktik är ett växelspel mellan frustrerande passivitet och kompromisslös offensiv.

C, EN ANNAN POLIS
Ibland fungerar det bättre, ibland sämre. Det här är inget lätt yrke, men någon måste utföra det. Hur som helst drog vi oss tillfälligtvis tillbaka.

D, EN AKTIVIST
Ja, men bara tillfälligt. Kväll efter kväll fortsatte vi hålla vår blockad, men varje gång mötte vi allt större motstånd från polisen. Så många tårar grät vi, och så lilasvarta blev våra slagna kroppar. I gathörnet anade vi hästarnas frustanden. Kanske var vår vilja inte starkare än deras våld ändå.

A, EN ANNAN AKTIVIST
Vi övergav blockaden som taktik och tvingades hitta nya strategier. Till slut fick dessa nya strategier arbetsköparen på fall. Arbetsköparens restaurang gick i konkurs och flera av de anställda blev utvisade från landet.

D, EN AKTIVIST
Det enskilda priset var högt men vår seger var större. Ryktet om vår rörelse spred sig som en präriebrand bland stadens nöjesinrättningar. Snart hade nästan alla ägare tecknat kollektivavtal och de som inte gjorde det fick stora problem. Samtidigt sköt kostnaderna i höjden. Att äta ute blev ett nöje för de som hade råd.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Vår rörelse både mångdubblades och förändrades. För första gången började vi på allvar representera den klass vi talar för och kunde börja agera istället för att reagera, sätta agendan istället för att säga nej till allt.

D, EN AKTIVIST
Vårt solidaritetsarbete för de nyanlända flyktingarna fortsatte med oförminskad styrka. Vi byggde upp ett socialt center kring en tom skola och gjorde mycket av det arbete som myndigheterna inte kunde eller ville utföra.

A, EN AKTIVIST
Förr hade det varit ett problem att långt ifrån kommande kamrater inte blev en del av rörelsen. Osynliga strukturer och oskrivna regler gjorde det svårt för den som inte var fullt bekant med språk och kultur.

C, EN AKTIVIST
Vårt nya sätt att göra politik på vände upp och ner på allt detta då vi bröt med det gamla och öppnade upp. Vår rörelse fick ett stort tillskott av nya aktivister som hade erfarenhet av att organisera motstånd mot långt brutalare fiender än här på hemmaplan.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Medan politikerna talade vackert om öppna hjärtan och medmänsklighet var deras händer i praktiken bundna av den europeiska gemenskapen. Från högsta ort beslutades det om en våg av massavvisningar. För att hindra att folk gömde sig fördes många till låsta förvar.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Flera av våra aktivister hamnade i dessa fängelser i skogen. Höga stängsel och låsta baracker skilde oss från dem. Vissa av dem var centrala för vårt arbete och måste få fortsätta att verka. Vi planerade aktionen i detalj. Vi byggde upp ett underjordiskt nätverk för fritagande och fortsatt flykt.

A, EN AKTIVIST
Nätverket var en kedja så som den ni står i, men sammanlänkad av hemliga trådar istället för starka armar. Vi återskapar nätverket. De får publiken som hittills stått i kedja under blockaden till att ställa sig i fyra grupper.

D, EN ANNAN AKTIVIST
Nätverket bestod av fyra grupper. Den första var fritagningsgruppen, ledd av Den unga kamraten.

C, DEN UNGA KAMRATEN
Vi är fritagningsgruppen. Vi maskerar oss och tar på oss handskar för att inte lämna några spår. Vi har med oss långa stegar och tjocka filtar att

lägga över den vassa taggtråden. På oss väntar fulltankade bilar och noggrant uttänkta flyktvägar.

A, EN AKTIVIST
Vi är vårdgruppen. Till oss skickas folk som fritagits från förvaren. Många är i dåligt skick. Vi erbjuder hjälp i form av mediciner och omhändertagande.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Vi är gömgruppen. Vi har ett antal säkra lägenheter i hus och andra lokaler runt om i staden. Här får de fritagna vila ut medan polisens sökinsats avstannar.

D, EN TREDJE AKTIVIST
Vi är juridikgruppen. Vi jobbar med överklagan, söker visum till länder bortom havet och ordnar i nödfall falska papper. Vi erbjuder en väg ut men inte så få av de fritagna väljer att stanna kvar och bli en del i kedjan.

A, EN AKTIVIST
Nu var vårt nätverk igång. Vi genomförde den första fritagningen. Vi bestämde oss för att det var säkrast och bäst att ta en person åt gången. Vi visar hur det gick till.

Aktivisterna instruerar tystlåtet sin egen grupp hur verksamheten går till. Fritagningsgruppen ska skicka en person till vårdgruppen som skickar vidare personen till gömgruppen som i sin tur skickar vidare personen till juridikgruppen. Personen får sedan välja vilken grupp den ska ansluta sig till.

D, EN TREDJE AKTIVIST
Vår första fritagning var mycket lyckad. Vi bestämde oss för att genomföra en fritagning till.

Den unga kamraten skickar iväg fler personer än vad de andra grupperna hinner med att hantera.

B, GRANNE
Jag är en granne som bor vägg i vägg med en lägenhet som förefaller förvandlats till någon slags illegal vårdinrättning. Ikväll är det ett väldigt spring i trappen. Jag ringer polisen.

A, EN POLIS
Vi på polisen förstår genast vad som är i görningen. Vi kallar dit all tillgänglig personal.

D, EN AKTIVIST
Och snart var vårt nätverk upprullat och många aktivister och flyktingar var gripna. Den unga kamraten hade skickat för många över stängslet.

C, DEN UNGA KAMRATEN
Om vi kan är det vår skyldighet att hjälpa så många som möjligt. Varför är en person viktigare än en annan? Jag trodde vi tyckte att alla var lika mycket värda.

D, EN AKTIVIST
Att stirra sig blind på människans egenvärde är simpel humanism. I det här fallet ser vi till människans funktion, och nu är vissas funktion viktigare än andras. Vi kan inte hjälpa alla och måste prioritera.

C, DEN UNGA KAMRATEN
Men hur kan ni då kritisera politikerna som stänger gränserna och poliserna som skickar folk till en säker död? Jag trodde vår paroll var att alla är välkomna. Har vi inte själva förvandlats till en makt som väljer ut och väljer bort?

A, EN AKTIVIST
Så sa Den unga kamraten, och hade både rätt och fel. Svårt är det att bära maktens börda, men bräckligt är det man bygger i lönndom. Klart var att flyktingförvaren stärkte säkerheten och att utvisningarna skedde i allt högre hastighet.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Det var ett tillfälligt bakslag för oss, men vi vägrade backa. Verksamheten kring vårt sociala center utvidgades till ett helt kvarter, en röd zon där vi levde och verkade. Vi återskapar den röda zonen.

D, EN AKTIVIST
Vi vet inte hur vi ska återskapa den röda zonen. Men vi kan försöka.

A, EN ANNAN AKTIVIST
Då kommer vi behöva mer än era kroppar, vi kommer behöva era sinnen, er fantasi. Lyssna noga och föreställ er den plats vi nu kommer beskriva så tydligt och detaljerat som möjligt.

D, EN TREDJE AKTIVIST
Vår kommun var ett brott med hegemonin, ett sätt att vara autonom och självbestämmande mitt i kapitalets hjärta. Kanske var den också fröet till

en tillvaro grundad på annat än klasser som äger och klasser som blir ägda.

A, EN AKTIVIST
Vi erbjöd invånarna gratis frukost och fritt internet, samtidigt som vi vägrade betala för sånt som borde vara allas. Räkningarna samlades på hög och vår vägran blev en nagel i maktens ögon som hotade att växa till en bjälke.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Polisen började med återkommande provokationer. De upprättade vägspärrar invid våra egna och kontrollerade alla som gick in och ut från vårt område. En natt gick de in med all sin kraft och grep ett par av våra ledare.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Men vi har ju inga ledare.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Nej, men du vet vad jag menar.

D, EN TREDJE AKTIVIST
Vårt svar blev de värsta kravaller staden skådat på många decennier. Nätterna lystes upp av våra eldar, likt spöken drog vi fram och skapade kaos där det tidigare rått ordning.

A, EN FJÄRDE AKTIVIST
Tidningarna som en gång halvhjärtat varit på vår sida svartmålade oss. De kallade det vi gjorde för våld. Men en demokrati där statens våld kallas myndighetsutövande och där kritiska protester underifrån kallas våld är ingen demokrati, det är ett ruttet system som måste förändras eller förstöras.

D, EN AKTIVIST
Vi höjde insatsen och sänkte vår tolerans. Så fort en polisbil närmade sig våra kvarter attackerades den med stora stenar och brinnande flaskor. Vårt område var icke besökbart för de oönskade.

A, EN ANNAN AKTIVIST
Plötsligt var vi avskärmade från det vi tagit för givet och tvungna att klara oss själva. Vi försökte upprätta en bytesekonomi mitt i en monetär pulsåder. Vi var tvungna att köpslå om det nödvändiga och försaka allt

utöver det. Blev någon sjuk måste vi själva ta den till sjukhus, började det brinna måste vi själva släcka branden. Det var svårt och riskabelt, men egentligen det vi alltid strävat efter.

B, EN TREDJE AKTIVIST

Det gick en tid. Vår uthållighet var stark men polisen hade lön och semester. Vårt fysiska motstånd var en återvändsgränd, men det hade fört stadens politiker till förhandlingsbordet. De ville ha lugn och ro, liksom handlarna och de lokala företagarna. Tillsammans med våra fiender bildade vi en ohelig allians. Vår röda zon blev erkänd och vi kunde montera ner barrikaderna. Vardagen återvände i ny skepnad.

C, EN FJÄRDE AKTIVIST

Vi började se på varandra med nya ögon och genom dessa ögon uppstod nya relationer. Vi gläntade på dörren och fick en försmak av den sociala utopi där att sälja och köpa arbete inte är det viktigaste.

A, EN AKTIVIST

Vi hade vunnit vårt kvarter, men hur skulle vi gå vidare? Vi började drömma, men var samtidigt väldigt trötta och ville bara sova. Så lång var kampens väg, så många hinder hade vi stött på.

B, EN ANNAN AKTIVIST

I oändliga stormöten försökte vi dra upp målen, men vi var mer splittrade än någonsin. Det lyckade samarbetet med politikerna hade fått vissa av oss att få smak för byråkrati och representation, medan andra viskade om snaror i lyktstolpar och behovet av militära medel.

Rummet släcks plötsligt ner.

C, EN ANNAN AKTIVIST

Plötsligt bröts strömmen. Alla löften vi fått visade sig vara byggda i sand. I skydd av mörkret löpte säkerhetstjänstens arresteringsvåg som en iskall frossa genom rörelsens kropp. Vissa kamrater kom aldrig tillbaka.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Tänder en ficklampa.

Stadens politiker har våra kamraters blod på sina händer. Jag, Den unga kamraten, bestämde mig för att agera tillsammans med en hård kärna av förtrogna.

Den unga kamraten går fram till några i publiken och väljer ut dem att ingå i en väpnad grupp.

D, DEN UNGA KAMRATEN
Vi är en väpnad grupp. Repressionen har tvingat oss att gå under jorden och bli illegala. Vi har tillgång till skjutvapen men framförallt har vi tillgång till konstgödsel med ammoniumnitrat och en stor skåpbil. Vi ska fylla bilen med sprängmedel och parkera den utanför stadshuset.

Den unga kamraten för samman sin grupp och instruerar dem i hur man bygger en bilbomb.

A, EN AKTIVIST
Vad är det där för låda?

D, DEN UNGA KAMRATEN
Det är en låda som förställer bomben.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Vad ska du göra med bomben?

D, DEN UNGA KAMRATEN
Bomben är ett sätt att berätta om slutet på samförståndet. Det är dags för en fullständig attack på det kapitalistiska systemet.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Säg oss orsakerna som möjliggör denna aktion.

D, DEN UNGA KAMRATEN
Tron på en säker zon i denna värld är en illusion. Vi kan inte säga att hjärtat är rent när resten av kroppen är sjuk. Vi måste slå ut sjukdomen med ett ännu starkare virus. Bomben är en antikropp som i sin förstörelse innehåller fröet till något nytt.

A, EN AKTIVIST
Om inget konkret finns kvar kommer inget mer skapas. Ideal kan inte bygga barrikader, idéer kan inte mätta magar.

D, DEN UNGA KAMRATEN
Vår rörelse behöver legender att samlas kring, helgon att tillbedja. Vi trodde att frånvaron av sådana var en styrka, men vart ledde det oss? Utan en enande berättelse är vi chanslösa.

B, EN ANNAN AKTIVIST

De ställer sig framför Den unga kamraten.

Du har tänkt mycket fel men din glöd har värmt oss, du har sagt mycket konstigt men tvingat oss att prata bättre, du har handlat överilat men gjort det vi alla ville innerst inne. Du är en del av oss och vi är en del av dig. Vi ber dig, skilj dig inte från oss.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Rör sig långsamt framåt medan Aktivisterna backar.

Jag är en del av er och ni är en del av mig. Tiden är mogen, vi är beredda.

C, EN TREDJE AKTIVIST

Försök att förstå, konsekvenserna av din aktion kommer bli fatala. Vårt sinande stöd bland allmänheten kommer svepas bort och det kommer ge makten ett blytungt argument för en sista rensning.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Jag trodde vi var materialister och inte siare. Konsekvensen kan bara betraktas efteråt, när historien haft sin bestämda gång. Samtidigt är verkligheten omöjlig att kalkylera, människor är inte lika med matematik.

A, EN AKTIVIST

Tänk på dina kamrater, de som förtröstar i häktets smutsiga celler och de som väntar spänt i mörka kvarter. Det är endast tillsammans vi är starka, så fort vi börjar agera som makten vill att vi ska göra, som enskilda individer, då har vi förlorat. Vi ber dig, skilj dig inte från oss.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Berätta för mig, ni som är så visa, vad är alternativet? Att fortsätta förhandla med de som visat att de inte skyr några medel för att krossa oss? Att engagera sig i ändlösa kravaller mot en stadigt bättre beväpnad polis? Att delta i strejker och blockader mot de lokala näringsidkare som vi ofrivilligt men ofrånkomligen blivit mer och mer insyltade med? Att försöka frita våra senast gripna från de högteknologiska anstalterna? Berätta, ni som har svaren.

Aktivisterna släpper utan att svara igenom Den unga kamraten.

D, DEN UNGA KAMRATEN

Vad gör ni?

Tystnad.

D, DEN UNGA KAMRATEN
Varför stoppar ni inte mig?

Tystnad.

D, DEN UNGA KAMRATEN
En gång i tiden hade ni skjutit mig och kastat mig i en kalkgrop.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Till det saknar vi mandat. Vår åtgärd blir att inte handla. Men att inte handla är också en handling. Därför är vår handling fruktansvärd.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Den unga kamraten parkerar skåpbilen framför stadshusets entré och utlöser laddningen när politikerna går ut från sitt sammanträde.

A, EN AKTIVIST
Fem personer omkommer.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Kanske är det i explosionens eld som vår rörelse dör, eller så fanns misslyckandet där långt tidigare.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Klart är att smällen skakar hela staden, den väcker folk i sina sängar och får många att tro att kriget har kommit. Ja, den hörs ända bort till vårt kvarter.

D, EN FJÄRDE AKTIVIST
Och vi vet, där vi ligger i mörkret, att inget ljus ska komma.

A, EN AKTIVIST
Att inget hopp ska finnas samtidigt som man aldrig kommer glömma oss.

B, EN ANNAN AKTIVIST
Att allt vi gjort är förgäves samtidigt som vissa saker aldrig kan ändras tillbaka.

C, EN TREDJE AKTIVIST
Och att det aldrig mer kommer komma en liknande chans samtidigt som det aldrig är för sent förrän det fullständigt är över.

A, B, C, D, DE FYRA AKTIVISTERNA
Till publiken.

Vi kräver er dom.

Kropp & straff

PÅ SCEN: Jens Olsson, Sofia Snahr, Henrik Bromander, John Hanse

TEXT OCH REGI: Henrik Bromander och John Hanse

SCENOGRAFI, KOSTYM, LJUD, LJUS: Sofia Findahl och Jonas Åkesson

INTERAKTIV DRAMATURG: Ebba Petrén

PRODUCENT: Karin Auran Frankenstein

FOTO: Alexander Tenghamn

FORMGIVNING: Evelina Mohei

STORT TACK till alla som berättat om rädsla, ilska och hopp, om erfarenhet av maktlöshet, övergrepp och fångenskap. Och stort tack till Jasser Hetait, Metis Services, Försvarsmaktens Överlevnadsskola, Mattias Gardell, Stellan Gärde, Magnus Hörnqvist, Stefan Landenberg, Kent Sjöström, Lasse Diding, Eva Hedblom, Ranin Souliman, Karin Edman, Volodya Vagner, Jakob Oredsson, Loke Rivano Wängelin, Hanna Reidmar. Och till alla som deltagit under våra speltest.

MED STÖD FRÅN: Kulturbryggan, Inter Arts Center och Inkonst

Publiken sitter tillsammans med skådespelarna A och B. Framför dem står de två föreläsarna 1 och 2.

1 Välkomna till Kropp & straff. Jag är regissören.

2 Och jag är dramatikern.

1 Vi vill också presentera de två skådespelarna. Vanligtvis spelar vi den här föreställningen för speciellt inbjudna grupper som vi tänker berörs extra mycket av tematiken. Det gäller även er som är här idag.

2 Det här är en spekulation om en möjlig nära framtid där ett högerpopulistiskt parti kommit till makten i Sverige. Det är ett sätt att tänka kring vad man då skulle kunna behöva vara förberedd på, kanske framförallt som individ, eftersom vi tänker oss att de grupper och kollektiv som existerar idag skulle riskera att splittras och slås sönder och man skulle finna sig ganska ensam. Vi tänker oss också en situation där det är för sent att stoppa den här utvecklingen, även om vi givetvis hoppas att så inte ska vara fallet. För att det ska bli extra tydligt vad vi ska göra tänkte vi sätta upp några punkter.

Vi kommer gestalta och undersöka en samhällsförändring och se hur den hade kunnat gå till. Den här samhällsförändringen hade kunnat leda till att man vill eller måste lämna landet, det kommer vi också titta på. Det kan också bli så att man stannar kvar i landet, och om man gör det kan man riskera att utsättas för varierande grad av repressiva och preventiva åtgärder från myndigheterna, och det kommer vi fokusera ganska mycket på.

1 Vi har gjort Kropp & straff genom att ta företeelser som förekommer runt omkring oss och sätta dom i ett nytt sammanhang. Vi är medvetna om att det bland er som sitter här med stor sannolikhet finns personer som på olika sätt varit med om liknande händelser som dem vi kommer iscensätta. Om man vill får man gärna dela med sig av de erfarenheterna i samtalet som kommer att avsluta föreställningen.

Innan vi börjar så ska jag också säga några ord om vad vi kommer göra under föreställningen. Det kommer gå till så att vi två kommer prata med er som vi gör nu. Ni kan se oss som en slags guider. Skådespelarna kommer göra olika saker och ni kommer göra saker tillsammans med oss men om ni har tänkt att ni kommer få spela teater så kommer ni antagligen bli besvikna. Vi kommer inte tilldela er några roller som ni förväntas

spela. Det är inte heller så att vi kommer försöka lura er. Jag kommer till exempel inte be dig sitta där och titta skeptiskt på mig och sedan säga: Hur kunde du bara sitta och titta sådär skeptiskt? Allt vi ber er göra är för att vi tror att det finns något intressant i att göra det.

Däremot så har vi ingen aning om hur er morgon har varit, hur era liv har varit eller vad era kroppar har varit med om. Skulle det vara så att man känner att det är något som man absolut inte kan delta i så kan man höja sina händer och säga "stopp" eller "nej". Gör man det så kommer man bli erbjuden att sätta sig vid sidan och hoppa över det momentet eller att lämna föreställningen. Är alla med på det? "Stopp" eller "nej".

A Jag är nationalekonomen. Just nu är vi på väg in i en ekonomisk kris och jag oroas över att folk inte ser allvaret. De senaste årens lågkonjunktur och den pågående bolånekraschen ställer allt på ända. Nittiotalet är ingenting mot detta, om ingenting görs kommer inte bara mängder att få gå från sina hem, banker kommer falla samman och storföretagen kommer lämna landet. De enorma utgifter som staten dragits med ända sedan den förra flyktingkrisen måste få ett slut. Nationalekonomins utgångspunkt är att resurserna är knappa och att man måste välja, även när det är svårt. Ett omedelbart asylstopp och en aktiv återvandringspolitik är den enda vägen ur krisen.

B Jag är politikern. I min ungdom drevs jag av höga ideal om den okränkbara, fria individen vars rätt skulle värnas. Åren på kansliet har gjort mig om inte cynisk så krasst realistisk om idealens begränsningar. Politiska lösningar består av kompromisser och att vara liberal är att vara kluven. Frågan om hur vi ska ställa oss till de så kallade populisterna har slitit sönder vår rörelse och splittrat våra allianser. Det har talats om svek, om anpassning och feghet, men alltför få har lyssnat på väljarna. Allt för få har lagt örat mot rälsen och känt vart strömningarna går. Om detta är vad folket vill ha, varför ska vi förneka dem det?

A Jag är juristen. Lagboken är min stötesten, mitt bollplank och min formbara klump av lera. Lagen är evigt ålderdomlig och märkligt tänjbar. Fastast av alla lagar är grundlagen, det fick vi lära oss på Juridicum. Men även den går att ändra. I till exempel Tyskland är den omöjlig att rubba, tyskarna är fast i sin historia och sina föråldrade förordningar, det fick mina kollegor erfara. Hos oss behövdes bara ett lagförslag, en omröstning i riksdagen, ett utlyst nyval, ett nytt förslag och en ny omröstning och så voilá! Plötsligt gällde inte längre den gamla skrivelsen om rättsskydd för

alla och envar som befinner sig på svensk mark, utan enbart för svenska medborgare. Vår nya grundlag. Se, så välformulerad och juridiskt oantastlig den är!

B Jag är handläggaren. Jag gör bara mitt jobb och kritiseras för det. Det är inte särskilt lustigt och min lön är inte vidare hög, men någon måste göra det. Min uppgift är att implementera de nya bestämmelserna om återvandring. Människorna som det handlar om, de vars namn finns i mina många dokument blir just namn, sällan ansikten. Namnen är ofta långa och svåra att komma ihåg, de blandas lätt samman, som regn som faller på en smutsig gata. Tempot är högt, kraven och våra kvoter ökar ständigt. När det är som värst, när jag efter en lång dag sjunker ner i soffan med en whisky helt slut bara för att se någon viktigpetter på teve tycka till om det vi gör kan jag finna styrka i att jag faktiskt tror att vi gör något gott. Att vi hjälper de här människorna. Vi hjälper dem bort från bidragsberoende och arbetslöshet, bort från ghetton och klanvälde, bort från kvinnoförtryck och groende islamism. Vi ger dem en chans till nystart, en chans att bygga upp sina hemländer istället för att dränera dem på de allra driftigaste. Det gör allt slitet värdefullt.

A Jag är polisen. Mitt jobb är att spåra upp och omhänderta individer som uppehåller sig inom landets gränser utan giltigt tillstånd. Med de nya lagarna är det lättare då dessa personer begår ett brott. Mina befogenheter har utökats vad gäller sådant som husrannsakningar och fordonskontroller. Tiderna då vi utsattes för kritik för etnisk profilering är förbi, jag skulle säga att vi möter en helt annan förståelse idag. Inte sällan hjälper de oss, den goda detektiven allmänheten. Det är bra, då blir vårt jobb enklare.

B Jag är kriminalvårdaren. Jag för de klienter som ska utvisas från de låsta förvaren till de skyddade avgångarna på flygplatserna. Detta görs nattetid, eftersom oron och uppmärksamheten undviks. Det är bättre för samtliga inblandade. Halvvägs över Europa sover alla sött. Vissa klienter i fot- och handfängsel, kanske med lite lugnande i sig och om nödvändigt blöja och så ett örngott över ansiktet. Så blir det om de inte kan bete sig, om de ska spottas och besvära med toalettbestyr. Som små barn är de, som små bångstyriga barn som behöver föras med fast hand hela vägen genom transithallen till våra kollegor i mottagarlandet.

A Jag är demonstranten. Jag har aldrig manifesterat mina åsikter offentligt förr, men nu har jag fått nog. Människovärdet är satt ur spel. Jag är en del

av den breda koalition som tagit till gatorna. Från vänster till höger ropar vi ut vårt förakt mot den rasistiska politiken som vi aldrig trodde skulle hända här. Helg efter helg går vi från torg till torg. Ibland tysta, beslutsamma, ibland arga, högljudda men aldrig oförskämda, okontrollerade. Den biten får de andra stå för.

B Jag är motdemonstranten. Jag står upp för Sverige, för vårt lands folkvalda regering. Jag hade längtat så efter dagen då flygen började gå, då planen började fyllas. För första gången i mitt liv upplever jag att någon lyssnar på mig och uppfyller mina önskningar. Att de sista resterna av det gamla vänsterväldet gör motstånd skrämmer mig. Aldrig att de ska få vrida klockan tillbaka! Jag och många med mig går ut på gatorna för att stötta politiken, för att visa att vi är folket. Det var vi som med överväldigande majoritet röstade fram detta. Att en liten bortdöende elit har mage att kritisera det får mig att ta upp min knutna näve ur fickan.

A Jag är den passive medborgaren. Jag orkar inte riktigt sätta mig in i problemet, vilket det nu är. Jag har nog med livspusslandet. Det är för mycket att göra på jobbet, för mycket att lösa med barn och partner och hem och hus och för mycket elände i världen. Det går ändå inte att lösa. Allt jag orkar är att se fram emot nästa fredagsmys, nästa teveserie att plöja, nästa löneförhöjning.

B Jag är också medborgare. Jag är väldigt upprörd över den rådande politiken, över massutvisningarna, hungerstrejkerna, självmorden. Det vänder sig i magen när jag läser om det i tidningen, jag får gå på toaletten och kräkas. När jag torkat mig om mungiporna går jag inte ut på gatorna utan bläddrar vidare i min tidning. Jag ogillar utvecklingen, allt oftare har det skett sammandrabbningar och oroligheter mellan de olika sidorna. Stenkastning, slagsmål och krossade rutor. För mig stavas det pöbelvälde och för mig är båda sidor lika goda kålsupare.

A Jag är polisen. Jag försöker låta alla sidor komma till tals. Vi har yttrandefrihet och demonstrationsfrihet i det här landet, det är en demokrati. Vår nya chef har förvisso sett till att vi tillämpar praxis något annorlunda än tidigare. Vilka tillstånd som ges för politiska sammankomster i förhållande till den allmänna ordningen kan se annorlunda ut nu än då. Att undvika upplopp och förstörd egendom går före rätten att uttrycka sin åsikt.

B Jag är också polis. Jag försöker upprätthålla ordning på gatan medelst de verktyg vi har, ytterst teleskopbatong, pepparsprej och elchockvapen. När inte det hjälper får vi avfyra varningsskott. När inte det hjälper får vi skjuta mot folkmassan som stormar fram mot vår piketbuss som kört fel in på en bakgata och avskiljts från våra kollegor. Allt går så snabbt, jag vet inte om jag träffar någon. Plötsligt är de framme vid mig. Några har slitit ner en trafikskylt och använder den som en murbräcka för att krossa framrutan, någon annan kastar in en flaska med illaluktande vätska, sedan ser jag flammorna.

A Jag är journalisten. Jag är på plats när polisen skjuter och när brandbomben exploderar. Redan där i stunden vet jag att det kommer bli en världsnyhet. Trygga, fina gamla Sverige som faller samman i våld och kaos. Efter den här dagen kommer ingenting bli sig likt. Förr arbetade jag inom public service, men efter de senaste årens nedläggningar är jag verksam inom den nya tidens nätbaserade medier. Jag håller inte med om allt som sägs och skrivs där, men jag höll inte med om allt som sändes på teve och radio förr i tiden heller.

B Jag är den nya politikern. Kärleken till mitt land fick mig att en gång i tiden engagera mig i vad som då inte var mycket mer än en marginaliserad källarsekt. Idag skriver vi historia, idag är vi det statsbärande partiet. Morgonen gryr. Det kommer bli en vacker dag för Sverige.

A Jag är nationalekonomen. Jag är tillfreds, ekonomin mår bättre än på länge. Ekonomin tycker om stabilitet och en fast hand som leder den framåt. / Jag är juristen. Jag har mycket att göra, det är strålande tider för alla oss som lever av lagen. Nya förslag, nya förordningar, ny praxis. Om det är rätt eller fel är inte upp till mig, rättvisa handlar inte om moral utan om tolkning.

B Jag är handläggaren. Det är mer än någonsin att göra. Ibland känner jag mig som en robot, som en maskin som klickar i formulär efter formulär och trycker på skicka. Det är inte särskilt stimulerande. Men som vi brukar säga vid kaffemaskinen, någon måste göra det. Så jag gör det, vi gör det. Jag längtar efter semestern. I år tänkte jag åka till Tunisien. Det ska vara fina vita stränder där, och billigt, sa min kollega som var där i höstas, riktigt billigt.

1 Så vi föreställer oss ett samhälle där ett högerpopulistiskt parti har tagit makten. Och i en sådan situation så tror vi att många skulle lämna landet.

Vissa skulle kanske välja att göra det för att de inte längre vill leva kvar i ett land där ett sådant politiskt system har folkets stöd. Betydligt fler skulle mer eller mindre tvingas lämna landet för att saker som de gör, är eller står för skulle bli olagliga. Ytterligare ännu fler skulle antagligen tvingas lämna landet på grund av något som det redan nu finns förslag på och som kallas återvandring. Detta skulle tvinga flera hundratusen personer som kommit till Sverige som flyktingar att bli flyktingar på nytt.

2 Under förarbetet med den här föreställningen har vi pratat med flera personer som redan nu har en förberedd plan på vart de ska ta vägen i händelse av en plötslig samhällsförändring högerut. Det har varit hus i andra länder och lägenheter på skyddad adress, och för oss har det bitvis varit lite svårt att ta in, som konspirativa fantasier. Men när vi pratat mer med de här personerna har de tvärtom framstått som väldigt klarsynta och man har förstått att de gör det av ren överlevnadsinstinkt. En person som hade erfarenhet av diktaturer i Sydamerika beskrev utvecklingen där som färden uppför ett berg. Det kan gå långsamt och vara närmast omärkligt, men när man väl tippar över kanten och fällan slår igen, då gäller det att befinna sig på utsidan.

1 Nu skulle vi vilja att ni lämnar era väskor och ytterkläder i gradängen och går och sätter er på stolarna därborta.

Publiken går till andra sidan rummet. På stolarna ligger mappar och väntar på dem. I mappen finns ett formulär med titeln Packa din kappsäck, med frågor som "vad skulle du ta med dig?", "vem skulle du be följa med ?" och "vart skulle du ta vägen?"

Innan ni börjar så ska jag säga ett par saker. Ni kan utgå från er själva och ni får också själva tänka er hur situationen är. Men ett förslag är att det är ganska lätt att lämna landet. Att man till exempel kan ta Öresundståget över bron och ta sig vidare därifrån. Däremot så är det svårt eller kanske omöjligt att komma tillbaka. Ni fyller i formuläret för er egen skull, ingen annan kommer titta på det och ni har åtta minuter på er.

Publiken börjar fylla i formuläret.

Det är en minut kvar. Även om ni inte hunnit till slutet så läs den sista meningen på andra sidan. Där står att ni ska ringa in ett av alla ord ni skrivit. Gör det.

Jag skulle vilja att ni läser upp ordet som ni har ringat in. Ni sitter på en lång rad så det är bra om man säger ordet med ganska stark röst så att alla hör. Vi kan börja med dig.

Publiken läser sina inringade ord i tur och ordning. Sist av alla kommer skådespelare B.

B Träd.

”Vad är det för tider säg när ett samtal om träd nästan är ett brott därför att det förutsätter tystnad om så många ogärningar! Mannen som går där så tryggt över gatan - kan det vara så att han inte är anträffbar för sina vänner i nöd?

Också jag skulle gärna vara vis. I gamla böcker står det vad vishet är: att dra sig tillbaka från världens kiv och leva sin korta tid utan fruktan. Att avstå från våld, att vedergälla ont med gott, att inte sträva efter att tillfredsställa sina begär: allt det är krav som ställs på den vise och inget av dem är jag i stånd att uppfylla! I sanning, jag lever i onda tider! ”

Det här var ett utdrag ur en dikt som Bertolt Brecht skrev under sin exil Danmark.

Jag är författaren. Till skillnad från mina kollegor har jag valt att fortsätta skriva och publicera mig i det här systemet. Till skillnad från dem lämnade jag inte landet eller la ner min penna och tystnade för gott efter de senaste valresultaten och de påföljande omvälvningarna. Jag tycker mig ha en skyldighet gentemot mina läsare att fortsätta verka som avvikande röst. På något sätt kanske det kan ge dem hopp.

Det är mörka tider nu, det är jag den förste att hålla med om, jag som skrivit flera böcker i ämnet. I nuläget skulle jag kanske inte kunna ge ut sådana titlar, men det fanns andra berättelser jag inte kunde ge ut förr. Jag är ingen medlöpare, jag väljer att aptera systemet inifrån med mina ord som små litterära bomber.

Förutsättningarna må ha ändrats. Förlag som fanns förr existerar inte idag, och kriterierna för stipendier och bidrag har modifierats. Jag kan dock inte se hur det påverkat mitt skapande nämnvärt. De som hävdar att kulturen är politiskt styrd idag blundar för att den alltid varit det i en eller annan mening. Idag är det andra värden som prioriteras, och imorgon kommer det vara något tredje. Allt förändras.

Jag tycker inte att jag blir ett alibi för regeringens nya lagar enbart genom att fortsätta ge ut böcker. Jag har hört argumenten. De som menar att makten kan framstå som mer vidsynt genom att ge utrymme åt ett fåtal kritiska röster. Och att man då på något märkligt vis blir medskyldig i allt som regeringen sysslar med. Men är det verkligen bättre om alla tystnar, eller lämnar över fältet till den nya typen av skribenter som dykt upp? Jag tror inte det. Jag, om någon, måste fortsätta höras. Det råder fortfarande yttrandefrihet.

Samtidigt är det det enda jag kan. Jag har ingen annan utbildning, ingen yrkeserfarenhet. Vad ska jag göra annat än att skriva? Jag kan inte heller skriva på några andra språk, jag skriver på svenska, är en svensk författare. Min publik finns här, och jag sviker dem inte.

2 Det här nya styret som vi spekulerar om skulle förmodligen innebära förändrade materiella och ekonomiska villkor för en hel del grupper i samhället. Något som vi har tittat extra mycket på är hur kulturområdet skulle påverkas, eftersom vi båda försörjer oss som kulturarbetare. Man kan idag se i länder som Ungern och Polen hur regeringarna där gått väldigt hårt fram för att förändra en kultur som de ser som vänstervriden och omskapa den i grunden. Det läskiga med kulturpolitik är ju att kultur är så lätt att slå undan benen på eftersom väldigt få verksamheter bär sig självt, åtminstone stora delar av den professionella kulturen är helt beroende av ekonomiskt stöd så det är väldigt lätt att sätta stopp för verksamhet som inte faller makthavarna i smaken.

För att ta ett konkret exempel - stället vi är på, Inkonst, får idag stöd från bland annat Region Skåne, Malmö Stad och Statens Kulturråd. Inkonst har funnits i Malmö sedan 1998 och här i Mazettihuset sedan 2006. Man har ett brett program med både lokala och internationella gäster, scenkonst, konserter, klubbar och har elva heltidsanställda och ett antal timanställda. Skulle bidragen dras in hade man förmodligen fått väldigt svårt att fortsätta verka och inom ungefär ett år skulle lokalen som vi befinner oss i, den här blackboxen, stå tyst och tom och öde.

1 Det är inte bara offentligt finansierad kultur som man kan styra eller strypa med politiska beslut. Det gäller även till exempel utbildning, forskning, public service och mycket annan media. På detta sätt kan man förändra det offentliga samtalet genom att helt andra röster kommer att höras. Hand i hand med detta skulle också normer i samhället ändras. Om man tittar på utvecklingen mellan de senaste valen i Sverige så blir det ganska tydligt

hur normer har ändrats och att det gått relativt fort. Men det sker ändå så pass långsamt att det aldrig kommer en punkt där det blir tydligt att nu har vi gått över en gräns. Utan förändringen kan liknas vid exemplet med den kokande grodan. Om man lägger en groda i varmt vatten så kommer den hoppa ut, men om man lägger den i kallt vatten och höjer temperaturen långsamt så märker den inget. Då kan den ligga kvar tills den skållas till döds. Eller så kan det liknas vid när man tittar sig i spegeln varje dag och inte märker något särskilt medan om man tittar på ett foto på sig själv som är taget för fem år sedan så ser man att ganska mycket har förändrats.

Så vi tror att samhället skulle kunna ändras radikalt samtidigt som många skulle uppleva att de i princip lever vidare i sin vanliga vardag. Men det kommer självklart finnas individer och grupper som gör motstånd mot den här typen av förändringar och därför tror vi att politikerna skulle behöva ändra lagarna.

2 Det är svårt att veta exakt vilka lagar som skulle ändras, det beror lite på vilken strömning inom högerpopulismen som skulle sitta vid makten. Man kan tänka sig en förändrad abortlagstiftning, nedmonterade homo- och transrättigheter eller en kraftigt begränsad strejkrätt. Men något man kan vara ganska säker på skulle skärpas är migrationspolitiken. Det finns redan idag lagförslag från vissa politiker om att kriminalisera gömmande av flyktingar och att grannar som misstänker att så sker ska ha anmälningsplikt. Idag är det inte en särskilt kontroversiell sak att hjälpa och assistera papperslösa, men med de förändrade samhällsnormer som vi nyss nämnde kan en sådan lag mycket väl accepteras av det stora flertalet. Det skulle i sin tur innebära att grupper som idag sysslar med den här typen av verksamhet helt plötsligt skulle befinna sig i en situation där det de gör är olagligt, och det skulle kräva en helt annan vaksamhet kring vad man säger och till vem.

Publiken delas i två grupper. 1 tar med sig den ena gruppen och 2 den andra. Grupperna är så pass åtskilda att de inte hör varandra.

1

Till sin grupp.

Som medborgare i ett sådant samhälle kan vardagslivet komma att bli präglat av att man behöver dölja information om sig själv för folk omkring sig. Din granne, din släkting eller din kollega kanske inte längre är någon du kan be om hjälp eller ens ha ett vardagligt samtal med, där du berättar

om vad du gjorde på semestern, utan att behöva undanhålla viss information, eftersom de kanske skulle kunna avslöja att du gör saker som numera är olagliga.

Nu ska ni få berätta om en resa ni har gjort för någon i den andra gruppen. Så tänk nu på en resa du har gjort relativt nyligen. Tänk på vart du åkte, försök återkalla resan för ditt inre, vad gjorde du, hur var vädret, vad åt du och så vidare.

Okej. Du kommer snart få frågor om den här resan och det är viktigt att du inte avslöjar vilket land du varit i. Så byt ut landet till ett annat land, men försök i övrigt att berätta om samma resa.

2

Till sin grupp.

Som medborgare i ett sådant samhälle kan vardagslivet komma att bli präglat av att folk omkring dig försöker dölja information om sig själva. Din granne, din släkting eller din kollega kanske plötsligt inte svarar i telefon när du vill be om en tjänst, och du undrar vad som har hänt. Eller så kanske det inte ens går att ha ett vardagligt samtal med densamme utan att du känner att det är något som inte stämmer i vad personer säger.

Nu ska ni ställa frågor om en resa som någon i den andra gruppen har gjort. Ni ska försöka ta reda på om personen har något att dölja, utan att avslöja för den andra att det är det ni gör. Med hjälp av vänliga frågor och följdfrågor ska ni leta efter luckor och saker som inte stämmer.

1 Vi börjar övningen med att visa hur den går till.

1 och 2 sätter sig mittemot varandra på stolar. 2 börjar fråga om en resa som 1 har gjort. 2 ställer öppna, nyfikna, icke-värderande frågor. 2 inleder samtalet med frågan ”Har du gjort någon resa på senaste tiden?” 1 svarar på frågorna utan att till synes ha några problem och ger längre, beskrivande svar.

1 och 2 parar ihop en person från den ena gruppen med en person från den andra gruppen tills hela gruppen är i par. De ber personerna att sätta sig på varsin stol.

Publiken genomför övningen.

2 Tack, där bryter vi. Innan vi går vidare ska jag bara säga att den som berättade om sin resa hade blivit ombedd att byta ut landet man var i, det var alltså ett helt annat land man egentligen befann sig i.

Den här övningen har vi hämtat från en svensk säkerhetsfirma vars utbildningar vi tagit del av. De utbildar bland annat journalister, hjälparbetare och andra som kommer vara verksamma i diktaturer och andra odemokratiska länder där man inte vet vem man kan lita på. Ett till synes oskyldigt samtal med taxichauffören som kör en från flygplatsen eller personalen på hotellet som sedan visar sig rapporteras vidare till landets säkerhetstjänst, som är duktiga på att lägga pussel med till synes obetydlig information. Resan i övningen är en symbol för information som man av någon anledning vill hemlighålla. Som journalist kan det vara namnen på de dissidenter man ska träffa och intervjua, eller i vår spekulation kanske det är namnen på ens kamrater i den grupp man är verksam i. Det är en övning i den svåra konsten att ljuga, och hur svårt det är att hålla samman en historia när man bytt ut en detalj i denna historia. En av personerna från säkerhetsfirman liknade en berättelse med en väv, där man bytt ut en tråd och det blir svårare och svårare att hålla samman denna väv ju längre man väver.

1 Den som arbetar på säkerhetsfirman och lärde oss den här övningen har en bakgrund inom den svenska säkerhetspolisen. Han berättade också att han hade försökt bestämma en punkt för när han skulle sluta arbeta för Säpo utifall det politiska klimatet i landet skulle ändras i en viss riktning och passera den punkten. Han uttryckte en allvarlig oro för vad som skulle hända om en apparat som Säpo skulle hamna i händerna på högerpopulistiska politiker. Den officiella beskrivningen av Säpos uppgifter ser ut såhär: “Säkerhetspolisens uppgift är att skydda Sveriges demokratiska system, medborgarnas fri- och rättigheter och den nationella säkerheten.Till detta ingår att bekämpa brott mot rikets säkerhet och det så kallade Författningsskyddet, som gäller brott som begås i syfte att förändra samhället och där aktören har en ideologisk övertygelse. Säkerhetspolisens yttersta roll är att tillgodose att landets folkvalda kan verka fritt och ostört och kunna implementera sin politik. Säkerhetspolisen tar inte politisk ställning utan lyder direkt under landets justitieminister och de direktiv som ges.”

2 Vi tänker att även andra delar av polisen skulle intressera sig för de nya grupper som kriminaliserats. En sak vi tittat på är hur polisen idag arbetar mot gängbrottslighet. Det är ju en väldigt omdebatterad och

uppmärksammad fråga, men det intressanta med det arbetet är att det inte bara handlar om att fälla individer för de eventuella brott de begår, som narkotikalangning eller vapeninnehav, utan minst lika mycket om attitydpåverkan. Hur det arbetet går till i praktiken kan skilja sig lite från stad till stad, men generellt sett kan man säga att det handlar om en blandning av repressiva och preventiva åtgärder där man både lägger press och gör det så jobbigt som möjligt att vara gängkriminell, men hela tiden också är tydlig med att erbjuda en väg ut ur den kriminella livsstilen.

1 Ett exempel på det är något som här i Malmö kallas för Sluta skjut. Det är en metod som bland annat polisen och socialtjänsten använder. Den är hämtad från USA där dom som tagit fram metoden beskriver att den använts med stor framgång för att få folk att bryta vad man kallar en kriminell livsstil. Det går kortfattat till så att man konfronterar en person eller en grupp i något som kan liknas vid den typ av interventioner man kan ha med missbrukare. De som samlas för att konfrontera personen är inte bara myndighetspersoner utan även exempelvis chefer eller lärare och även anhöriga som kollegor, vänner och familj. Tanken med detta är att skapa ett tryck för att få personen att sluta men samtidigt erbjuda hjälp och stöd i detta.

A och B plockar ut en i publiken och sätter denne på en ensam stol. Resten av publiken samlas i en halvcirkel.

B Välkommen till något som kan ses som ett ingrepp, i värsta fall ett påhopp på dig som person, på dina åsikter, men som i själva verket sker i all välmening.

A Alla som samlats är här av en anledning;

B För att de bryr sig om dig. För att de är oroliga för vart du är på väg. För att de upplever att du är på kollisionskurs med det demokratiska svenska samhället.

A Du skruvar på dig, ser obekväm ut. Du håller förmodligen inte med om det vi påstår.

B När man är mitt uppe i det kan det vara svårt att se.

A Vi begär inte heller att du ska sluta tycka, sluta tänka. Det här är en demokrati, här råder åsiktsfrihet.

B Det är dina handlingar som är problemet. Det är dina handlingar som skadar dina nära och kära. Det är dina handlingar som riskerar att sätta inte bara dig själv utan även din familj i en prekär situation.

A De är alla här.

B Dina syskon, som du växt upp med. Som du delar så många minnen med. Innan du kom hit berättade de om hur kul ni hade det när ni var små. Alla lekar ni lekte, vilket fantasirikt barn du var.

A Idag har ni knappt kontakt. Se på dem. Se sorgen i deras ögon. Se rädslan. Se på din mamma. Se på kvinnan som födde dig, som bar på dig i nio månader.

B Hon har berättat för mig om hur hon ställt upp, hur hon aldrig slutat täcka upp för dig, stötta dig fastän det känts fel.

A Det är slut med det nu. Hon har lovat att inte hjälpa dig förrän du tar tag i ditt liv och gör upp med det gamla. Se, där sitter din chef också. Alla är här. Dina kollegor också.

B Du är uppskattad på ditt jobb, men det kan få ett slut. Din chef har fått obekväma frågor och dina kollegor vet inte om de kan lita på dig.

A Din chef vill inget annat än att ha dig kvar, men inte under de här omständigheterna. Du måste sluta begå handlingar som inte bara skadar ditt land utan även dina närmaste och i förlängningen dig själv.

B Lagstiftningen blir bara tuffare. Pressen från samhället ökar, och det med rätta. Jag vet att du lever i stor otrygghet. Det finns poliser som enbart jobbar med att kartlägga personer som dig och dina vänner.

A Folk är trötta på extremism, på oordning. Trötta på de som går emot det vi gemensamt byggt upp. Se på de som är här. Ge dem en chans, samma chans som de ger dig.

B Vi vet att det kan vara besvärligt med “systemet”, med papper och allt det där, men från och med nu blir det lätt.

A Du kommer få all hjälp som är möjlig om du vill göra en förändring. Det finns mer och bättre hjälp än vad du tror.

B Det här är din möjlighet. Din stund. Vi är här för dig. Vi kan inte göra något åt det som har varit, men du kan bestämma dig för hur din framtid ska se ut.

A Så snälla, sluta vara extrem. Ta hjälpen!

Publiken välkomnas av 1 och 2 bort till en liten modell av rummet de befinner sig i, blackboxen på Inkonst.

2 En annan sak som vi tittat på med hur polisen arbetar idag är deras användande av så kallade tillfälliga arrester. Tillfälliga arrester är något som används vid befarade stora ordningsstörningar då det normala antalet arrester inte kommer räcka till, som vid internationella fotbollsmatcher eller stora demonstrationer. Ett exempel var vid nazistiska Nordiska motståndsrörelsens demonstration under Bokmässan i Göteborg för några år sedan, då hade polisen där konstruerat tillfälliga arrester i polishusets garage, och i samma stad 2001 under EU-toppmötet hade man ställt upp tillfälliga arrester ute på Kvibergs regemente i de gamla häststallarna.

1 Vi tänker oss att lokalen som vi befinner oss i skulle stå tom som en följd av den nya typen av kulturpolitik, en ledig blackbox mitt i stan. Vi har utgått från Rikspolisstyrelsens riktlinjer för att bygga tillfälliga förvar när vi inrett den här modellen. Varje bur är fyra gånger sex meter. De står på gröna nålfiltsmattor och i varje bur får det vara max tjugo personer. Här inne skulle det alltså få plats sex stycken burar. Vi har bytt ut en av burarna mot ett mobilt och ljudisolerat förhörsbås. Vanligtvis sker förhör på andra platser men vi tänker att om den här typen av tillfälliga förvar blir vanligare och också mer långvariga så skulle det vara praktiskt att kunna utföra förhör i direkt anslutningen till dem. Nu ska vi bygga en sådan här bur tillsammans.

A och B instruerar publiken i att bygga en bur i rummet.

När buren är färdigställd sätter 1 och 2 en huva på en i publiken.

2 Att sätta huvor på gripna personer kan se brutalt och obehagligt ut, men det är en praktik som bland annat polisen i USA använder sig av då och då, till exempel var det en demonstration utanför amerikanska migrationsverket ICE i Portland som bröts upp av polisen, och då satte man huvor på de som greps. Användet kan motiveras på olika vis, det kan vara ett sätt för polisen att skydda sig från spottloskor och annat från den gripne, det kan också motiveras med att det skyddar den gripnes integritet

men det har givetvis också en rent repressiv, skräckinjagande dimension och det är tydligt en praktik som hämtats från militärt håll, hur den amerikanska militären använt huvor i bland annat Abu Ghraib i Irak och på Guantanamo. Vi tänker oss att det inte är omöjligt att den svenska polisen skulle börja använda huvor i bredare skala. Redan idag använder Kriminalvården improviserade spotthuvor vid avvisningar.

Personen med huva förs till förhörsrummet där A och B väntar.

A Rummet var inrett för att underlätta samtal men ändå vara säkert. Det var ont om lösa föremål som skulle kunna användas som tillhyggen och de personliga objekt som trots allt fanns syftade till att ge en bild av människan som arbetade där, utan att avslöja för mycket.

B Förhörsledaren var klädd i sina privata kläder för att inge förtroende och minska distansen, och var utvald med hänsyn till vem som skulle förhöras, den förhördes kön, ålder och sociala ställning. Allt för att skapa kontakt och bygga en så jämlik relation som möjligt. Fången fördes in i förhörsrummet.

A Förhörsledaren bad den förhörde att sätta sig ner på den ena stolen.

B Under tiden passade förhörsledaren på att skapa sig en bild av den förhördes dagsform. Verkade den förhörde trött eller utvilad? Nervös eller självsäker? En bild som kunde ge nycklar till vilken väg det fortsatta samtalet skulle ta. Den förhörde försökte uppträda så lugnt som möjligt genom att andas med långsamma andetag och varken röra sig för häftigt eller dröjande. Den förhörde upprepade för sig själv den strategi den lagt upp i förväg och försökte hitta styrka och övertygelse i denna strategi.

A Förhörsledaren log och använde en trevlig ton gentemot den förhörde. Förhörsledaren arbetade med känslomässig spegling. Tanken är att ett önskat beteende kan uppnås hos motparten genom att människor anpassar sig och härmar varandra. Samtidigt ska oönskat beteende, som hotfullhet och avoghet ignoreras helt.

B Den förhörde log inte tillbaka men var inte heller fientlig. Den förhörde utgick från att förhörsledaren var en kompetent yrkesperson, men framförallt en representant för den repressiva makten. Den förhörde försökte undvika att betrakta förhörsledaren som en individ för att inga personliga band skulle skapas.

Förhörsledaren inledde med att kontrollera så att den förhörde godkände att förhöret ägde rum eller om den förhörde hellre ville skjuta på det några timmar.

A Godkänner du att förhöret hålls nu? Den förhörde hade fått nog av att vänta i osäkerhet och ville skapa sig en bild av vad som hölls emot den.

B Förhörsledaren arbetade med att återge kontroll till den förhörde. I den extrema kontrollförlust som rådde för den förhörde kunde små eftergifter vara mycket effektiva, oavsett om det gällde en nypa luft, en kopp kaffe eller om förhöret skulle äga rum nu eller senare.

A Förhörsledaren använde sig av öppna frågor för att få den förhörde att berätta så fritt som möjligt. Det hela vilade på den psykologiska teorin om att alla människor bär på en historia och en vilja att få berätta denna historia.

B Berätta vad du gjorde det och det datumet, den och den tiden, *aktuellt datum och tid då föreställningen äger rum.*

A Den förhörde tänkte igenom vad den hade gjort och kom fram till att det egentligen inte fanns något att dölja, det var inga konstigheter.

Förhörsledaren upprepar sin fråga och ser uppmuntrande på publikpersonen. Om publikpersonen börjar berätta avbryts denne av skådespelaren.

A Den förhörde bestämde sig dock för att inte säga något. Klyschan från de amerikanska filmerna om att allt man säger kan användas emot en är trots allt sann.

Förhörsledaren använde sig av aktivt lyssnande för att underlätta för den förhörde att berätta. Förhörsledaren satt lätt framåtlutad, applicerade naturligt intresserad ögonkontakt och hummade och nickade bekräftande för att förmå den förhörde att fortsätta.

B Den förhörde undvek allt för mycket ögonkontakt utan att för den sakens skull vara undvikande och flackande. Den förhörde ville inte verka som om den hade något att dölja men ville fortsätta undvika känslomässiga band.

A Det visade sig snart att förhörsledaren inte kunde få ut något relevant ur den förhördes berättelse.

B Jag är strax tillbaka.

A och B konfererar med varandra.

A Förhörsledaren testade då att använda sig av känslomässiga krokar, och pratade om den prekära situation den förhörde befann sig i. Frihetsberövad utan att veta när ett eventuellt frisläppande skulle komma, osäkerhet och ovisshet. Tankarna på nära och kära. Allt detta uttryckte förhörsledaren förståelse och sympati för.

B Den förhörde nappade inte på krokarna, öppnade inte upp sig känslomässigt, men utnyttjade ändå tillfället till att försöka få igenom ett lättande av de bestämmelser som gällde. Kunde förhörsledaren erbjuda något?

A Förhörsledaren nekade och fortsatte istället att fiska. Förhörsledaren började prata om något den tagit reda på i förväg om den förhörde. Ett fritidsintresse, ett husdjur eller ett fotbollslag. Något som verkade harmlöst men som kunde haka fast i något mer lovvärt.

B Den förhörde undvek att kommentera detta. Den förhörde ville inte dra in fler i det drama som utspelades.

A Förhörsledaren gick vidare med ett strategiskt användande av graverande utredningsinformation. Förhörsledaren började läsa från ett dokument som i punktform listade de beslag som gjorts i den förhördes bostad under den nyligen genomförda husrannsakan. Beslagen skulle kunna hävdas ha koppling till extrem verksamhet, men skulle under andra omständigheter kunna ses som harmlösa. Ville den förhörde kanske hjälpa till med att reda ut frågetecknen så att inga onödiga missförstånd uppstod?

B Den förhörde svarade: ingen kommentar, och hänvisade till rätten inte delta i förhör.

A Förhörsledaren fortsatte läsa från listan med beslag och tog upp några fynd som var av en natur som var svårare att bortförklara. Ville den förhörde berätta varför dessa saker fanns i dennes bostad?

B Den förhörde upprepade sitt svar, ingen kommentar.

A Förhörsledaren fortsatte lägga fram noggrant utportionerad information från utredningen genom att hänvisa till de förhör som hållits med kamrater till den förhörde och vad dessa där påstått.

B Den förhörde fortsatte säga "ingen kommentar" och begärde att få tillgång till en advokat.

A Förhörsledaren la fram ytterligare information från utredningen, bland annat sådant som gått att utröna ur den förhördes mobiltelefon och dator. Förhörsledaren berättade dock inte allt den visste. Den samlade bilden av polisens kunskap om fallet skulle först uppdaga sig då förundersökningen presenterades när det började närma sig rättegång.

B Den förhörde insåg att genom att upprepa orden "ingen kommentar" kunde en förväntan uppstå på att det trots allt fanns frågor som skulle kunna kommenteras. Den förhörde bad istället förhörsledaren att anteckna att den förhörde inte tänkte medverka vid fortsatta förhör, och upprepade sin begäran om advokat.

B får den förhörde att fråga om en advokat.

A svarar med tystnd. Efter en stund ger B en viskande instruktion till den förhörde att räkna tyst från hundra till noll.

A Tystnad är en teknik som visat sig vara ett oväntat effektivt verktyg för att få ovilliga att prata, långt mer effektivt än aggressivitet. Människan är socialt kodad till att ta upp tråden när ens motpart slutar tala. Ju längre tystnaden fortgår, desto större obehag.

B Den förhörde försökte undslippa det jobbiga i situationen genom att tyst i sitt huvud räkna från hundra ner till noll. Även om situationen var obehaglig rent socialt visste den förhörde att det var taktik, en del av ett spel.

A Förhörsledaren kom inte längre denna dag och avslutade förhöret.

Den förhörde tas upp stående.

B Innan den förhörde lämnade rummet hälsade förhörsledaren från den förhördes mamma. Förhörsledaren berättade att de talats vid i telefon och att mamman var mycket orolig, men ändå hoppfull om att allt skulle lösa sig och att alla missförstånd skulle redas ut. Förhörsledaren bad den förhörde att återigen tänka igenom sin historia tills nästa gång de sågs.

A Om inte annat så för mammans skull.

Den förhörde förs in i buren.

Resten av publiken förs in i buren, de får lämna ifrån sig sina skor innan de går in.

1 I en sådan här bur kan en grupp få sitta en längre tid om polisen frihetsberövar en. Som vi pratade om tidigare så är det ofta i samband med stora folksamlingar som praktiken används. Idag får man sitta max åtta timmar men undantag görs. Det prövas från fall till fall.

Vi ska gå igenom några saker som kan hända när man sitter fången. Låt oss till att börja med tänka oss att en timme går.

2 Klockan är nio på kvällen.

1 Var i buren tror du att du skulle befinna dig efter en timme? Placera dig så.

Tack.

Det är vanligt att gruppen försöker skapa sig en uppfattning om situationen. Man börjar småprata, lär känna varandra lite, accepterar att man ska dela tid och rum. Man kanske jämför historier och upplevelser, delar information. Tänk er att en av fångarna säger att den hört att reglerna för arrestering ändrats, och att det inte längre finns någon gräns för hur länge polisen får hålla gruppen inlåst. Ni kan fundera över vad som kunde vara bra att göra här. Personen kan sitta på värdefull information men vad den säger kan också vara fantasier som börjat spinna i den stressade situationen. Skulle ni tro på ryktet, tänka på konsekvenserna och försöka göra något åt dem? Eller skulle ni lugna personen, kanske be den vara tyst? Fundera för er själva.

Tack.

Det har nu gått tre timmar.

2 Klockan är elva på kvällen.

1 Man kan tänka sig att samtalen i gruppen har lett till en del obesvarade frågor. Gruppen kan få tillfälle att prata med en av de vakter som håller ordning i salen.

B Jag är en av vakterna.

1 Vad tror ni man vill ta reda på i en sådan här situation? Vad och hur tror ni man vill fråga vakten? Några förslag?

Publiken ställer frågor till vakten, som svarar kort och korrekt, och mestadels hänvisar till att den bara gör sitt jobb. Om någon vill gå på toaletten eskorerar vakten personen dit och tillbaka.

1 Det har nu gått fem timmar.

2 Klockan är ett på natten.

1 Kanske börjar gruppen vid det här laget att bli trött.

Prova att lägga er ner. Hur blir det att ligga ner när det är ganska lite personligt utrymme. Hur skulle du kunna vila? Sova? Du kan passa på att tänka på vad det skulle ha inneburit för dig om du inte kom hem ikväll. Om du inte kommer hem imorgon bitti heller, eller hela nästa dag.

Tack. Ni kan sluta tänka nu.

Det har gått tre timmar.

2 Klockan är fyra på morgonen.

1 Några i gruppen kanske lyckas somna. Några andra är vakna i vargtimmen. Kanske är det nu som en sömnlös fånge börjar gå av och an.

Vi prövar att du gör det.

Någon annan kanske drar fingret längs gallret. Kan du göra det?

Ytterligare någon annan hostar. Kan du göra hostljud?

Upprepa dom här ljuden tills jag säger till.

Ni andra kan tänka på hur de här ljuden och rörelserna får er att känna och reagera. Kanske får ni upp bilder av vad ni själva skulle gjort om ni inte kunde sova en natt i en bur.

Tack. Ni kan sluta väsnas nu.

Det har gått elva timmar.

2 Klockan är sju på morgonen.

1 Vakten kommer tillbaka i sällskap av en annan vakt. De hämtar en ur gruppen och för fången till ett rum intill buren. Ingen förklaring ges, men vi kan tänka oss att det skulle kännas olustigt att någon ur gruppen plötsligt bli isolerad, nu när gruppen varit sammanhållen under elva timmar.

A och B hämtar valfri person, kanske någon som visat avvikande beteende under övningen.

Som grupp kan det vara lockande att försöka göra motstånd mot att det här sker. Man kan bryta upp en sådan här bur. Det skedde exempelvis under COP15 mötet i Köpenhamn 2009, men för det mesta väljer man nog att inte göra det eftersom det kan leda till konfrontationer som man kanske helst vill undvika.

Ni ska istället få pröva att försöka störa vakterna med ljud, gärna utan att de uppfattar vem som gör ljuden.

Till fången inne i det lilla rummet:

A Fången fördes in i rummet. Rummet var inte inrett för att underlätta samtal och det var inte säkert. Det var gott om föremål som kunde användas som tillhyggen.

B Fången höll sig inte till sin plan utan försökte undslippa den jobbiga situationen genom att avslöja saker om dig själv och andra i sin närhet.

A och B avbryts av ljuden från buren. Kommer ut två gånger och tittar mot buren. Om ljuden upphör går de tillbaka till rummet. Men om de stör för mycket avbryts de och fången förs tillbaka.

1 Tack. Ni kan sluta störa nu.

Fången förs tillbaka till buren men säger ingenting om vad som hände i rummet.

2 Klockan är åtta på morgonen.

1 Gruppen har nu suttit i buren i tolv timmar. Det är någon slags maxgräns för hur länge folk har blivit hållna så här i grupp. Väntan och ovissheten kan vara mycket tärande redan nu. Ifall en fånge skulle bli häktad kan man få sitta isolerad i en cell mycket längre, Sverige är ökänt för sina långa

häktningstider. Men åter till er i buren. Många som suttit fängslade säger att det bästa att göra är att försöka hitta tidsfördriv som skapar sammanhållning.

Är det någon som har förslag på en aktivitet ni kan göra i grupp inne i buren?

Publiken föreslår och uppmanas pröva olika aktiviteter i buren.

Tack.

2 Nu ska vi gå vidare. Hittills har vi fokuserat på ett system som följer reglerna. Men verkligheten har visat gång på gång att så inte alltid är fallet, och vi tänker att det är viktigt att vara förberedd även på det. Under förarbetet med den här föreställningen har vi tagit del av Försvarsmaktens Överlevnadsskolas utbildningar. Där sysslar de bland annat med att iscensätta gisslandraman, potentiellt livsfarliga situationer där man är tillfångatagen av terrorister och lär ut hur man bäst kommer levande ur en sådan situation genom att agera rationellt. De menar att de vaccinerar deltagarna i sina utbildningar mot stress, och de använder stress som en pedagogisk metod där de lägger på och tar bort stress för att skapa lärande.

Det viktigaste som de lär ut på Överlevnadsskolan är "att lyda men lyda lagom" och att släppa kroppslig kontroll. Med det menar de att om ens tillfångatagare kräver att man ska kräla runt på golvet och skrika som en gris så ska man inte tänka på hur förnedrande det är utan bara göra det. Man ska också hela tiden sträva efter att mänskliggöra sig själv och bygga relationer, eftersom det gör det svårare för de som håller en fången att skada en. Det ökar ens chanser att komma levande därifrån, och vi tänker att i en sådan situation är det också att göra motstånd.

Vi har också tittat på tortyr och tortyrliknande situationer, och om man ska säga något väldigt kort om det så är det att tortyr har visat sig fungera ganska dåligt som förhörsmetod eftersom den information man får ut har visat sig ha ganska låg tillförlitlighet. Däremot har tortyr tyvärr historiskt sett visat sig vara en väldigt effektiv metod för att bryta ner politiska rörelser.

1 Nu kan ni komma ut ur buren och ställa er på en rad.

Publiken gör detta. A och B går runt och fördelar huvor och plaströr.

Jag kommer be er att sätta på huvan och ni kommer få hålla plaströret bakom ryggen. Jag påminner om att man kan släppa plaströret och hålla upp händerna och säga stopp eller nej. Annars ska ni hålla fast i röret med båda händerna, släpp det inte.

A Ni kan ta på er huvorna och placera händerna bakom ryggen.

1 Den typen av huvor som ni har på er nu används på kurser hos det säkerhetsföretag vi pratade om tidigare och på utbildningar hos försvarsmakten. Det beror naturligtvis på att de används i verkligheten på fångar i olika situationer. Men de används också för att de skapar maktlöshet i form av att man isoleras från sin omgivning och berövas en del av sina sinnen.

På de här kurserna lär man ut ett sätt att ta sig ur känslor av panik och ångest. Detta är något som kan uppstå när man får en sån här huva på sig men det går också att applicera på helt andra typer av situationer.

Det man gör då är att föreställa sig en fyrkant. Som en tavelram eller en dörröppning. Sedan följer man med blicken från hörn till hörn i fyrkanten. Rör ögonen från det första hörnet, till andra hörnet, till tredje, till fjärde, tillbaks till första, och så vidare. Detta kallas för att titta i fyrkant och till det kan man lägga till något som kallas fyrandning. Det går ut på att man delar upp andningen i fyra steg som är ungefär fyra sekunder långa. Så titta på första hörnet och andas in, titta på andra hörnet och håll inandningen, titta på tredje hörnet och andas ut, titta på fjärde hörnet och håll utandningen. Ni kan återkomma till detta om det skulle behövas.

Nu kommer vi flytta på er.

Publiken flyttas till andra sidan rummet där de ställs på rad i en ny ordning så att de inte längre vet vem som står bredvid dem.

En annan sak som lärs ut är att om man är tillsammans med andra fångar så kan man ge och få trygghet och styrka genom att visa att man finns där. Om det är så att man inte får prata eller inte talar samma språk så kan man göra det genom att göra sin andning hörd, harkla sig eller hosta. Pröva det.

Detta kan utvecklas till ett sätt att kommunicera kring vem som finns i rummet, om någon behöver hjälp eller vill varna för något. Om det skulle vara så att man inte vill eller kan använda sin röst så går det att uppnå samma effekt genom kroppskontakt. Det är också ett ännu starkare sätt att

skapa trygghet. Pröva att söka kontakt med era skuldror eller ben. Finns det någon på ena eller båda sidor om dig? Här kan man vara mer eller mindre diskret beroende på vad man tror händer om man blir upptäckt.

Publiken leds runt och sprids ut i rummet medan ett störande ljud spelas. De sätts omilt ner på stolar, fortfarande med huvor på. Det blir mörkt.

A Jag är vakten på nattskiftet som inte följer reglerna. Jag och mina kollegor tar med en av fångarna till ett rum där det inte finns några kameror.

B Jag är nätkrigaren som går från ord till handling. Många stannar bakom sina skärmar, men inte jag.

A Jag är medborgaren i medborgargardet som patrullerar våra gator och håller dem rena. Vi har väntat i månader på att något ska hända. När vi väl får tag på landsförrädarna kommer vi inte hålla tillbaka.

B Jag är polisen som ser mellan fingrarna. Det brinner lite varstans i samhället just nu och bara det får brinna ut blir det nog lugnare.

A Jag är fascisten som trätt fram ur skuggorna. Jag drar in ett djupt andetag, fyller mina lungor med brandrök. Ur askan ska ett nytt och starkt Sverige födas.

B Jag är politikern. Till slut stod vi där vi drömt om, i maktens boningar. Så många år vi kämpat, så mycket vi försakat. Alla hot, allt avståndstagande, alla interna strider. Jag trodde aldrig det skulle bli såhär, jag trodde inte det skulle kännas så tomt. Om kvällarna stirrar jag på min spegelbild och ser hur sliten och utarbetad jag är. Så gammal jag blivit. Och plötsligt drabbas jag av insikten att allt, precis allt har ett slut.

1 Tack, ni kan ta av er huvorna. Nu vill vi att ni sätter er två och två och pratar med varandra om det vi har gjort.

Publiken får tid att prata två och två.

Ni kan avsluta era samtal så kan alla samlas här så ska vi avsluta med att ni får dela med er av vad ni pratade om.

Avslutande gemensam diskussion.

Epilog

Det är uppenbart att de gamla lärostyckena från Tysklands 1920- och 30-tal kan ses som ett slags historiska dokument. De vittnar om förhållanden i samhället i stort och specifikt inom delar av den kommunistiska rörelsen, samt även om det dåtida teaterfältet. För mig har det blivit uppenbart att även *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* gått från att vara föreställningar i möte med en publik till att bli historiska dokument. Den utomparlamentariska vänster *Våld & pedagogik* förhöll sig till ser mycket annorlunda ut idag jämfört med 2016 och 2017, när lärostycket mötte sin publik. Denna förändring blev tydlig för mig redan under 2018 och 2019, då jag arbetade med *Kropp & straff*. Med en pandemi i backspegeln och ett nytt krig i Europa som precis brutit ut är det mycket svårt att förutse hur pjäserna i det parlamentariska spelet kommer att stå placerade efter nästa val. Förhoppningsvis är *Kropp & straff* då ett dokument över en farhåga eller en paranoid fantasi som aldrig besannades.

*

Även om funktionen för ett enskilt konstverk i förhållande till en kollektiv rörelse aldrig kan generaliseras fullt ut, så vill jag ändå försöka beskriva hur teater kan fylla olika typer av sådana funktioner. Jag gör denna beskrivning genom att kontextualisera de två nya lärostyckena i relation till exempel från samtida teater, huvudsakligen den svenska, och en mycket förenklad indelning efter olika funktioner.

En typ av teater är den som påvisar problem i samhället och kanske vill få folk att göra något åt dem. Teaterforskaren Tiina Rosenberg menar att ”Den [explicit] politiska konstens uppgift är att öppna publikens ögon och få människor att tänka och agera.”[141] De frågor som bland andra den utomparlamentariska vänstern har på sin agenda är till stor del ämnen som frekvent behandlas på svenska scener. Det som inom den utomparlamentariska vänstern skulle benämnas som solidaritet, ekonomisk och social ojämlikhet,

[141] Tiina Rosenberg, *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk scenkonst in i framtiden*, Stockholm: Atlas, 2012, s. 41 f. Rosenbergs bok beskriver den feministiska scenkonsten i framförallt Sverige. Den ger en viktig historisk överblick för den svenska scenkonstens utveckling samt lyfter fram och diskuterar ett stort antal konkreta exempel på scenkonst som på olika sätt kan sägas relatera till och/eller är en del av feministiska rörelser.

feminism, antirasism och kritik mot klassamhället är inte ovanliga teman inom svensk scenkonst. Föreställningar som nyuppsättningen av *Jösses flickor– återkomsten* (2006/2008), där kvinnokamp och klasskamp är tydliga teman, eller *Prekariatet* (2020), som riktar blicken mot en osäker och orättvis arbetsmarknad, är exempel hämtade från institutionsteatrar. Lyckligtvis är detta teman som anses viktiga i långt fler och större sammanhang än inom den utomparlamentariska vänstern, men det finns också exempel på teater som presenterar material som kan sägas vara mer specifikt hämtat från denna rörelse. *Det stundande upproret* (L'Insurrection qui vient, 2007) skrevs i Frankrike av den hemlighetsfulla gruppen *den osynliga kommittén* och boken spreds snabbt inom delar av den utomparlamentariska vänstern i Europa under 2000-talet. I boken beskrivs en närmast domedagsliknande kamp mellan kapitalismen och de som kommer göra militant och våldsamt motstånd mot den. Boken översattes till svenska och gavs ut av förlaget Pluribus 2010, och ett år senare sattes den upp som teaterföreställning av Turteatern. Ytterligare två år senare använde Schaubühne i Berlin recitering och projektioner av text ur *Det stundande upproret* som en bärande del i deras bearbetning av *Ein Volksfeind* (En folkefiende,1882). Teater som vänder sig mot fascism och högerpopulism har sett en stark utveckling, parallellt med ett ökande folkligt stöd för den rasistiska högern. *De ska drunkna i sina mödrars tårar* (2020) på Unga klara, som gestaltar en svensk rasistisk dystopi, och *Gymnasieguiden* på ung scen/öst (2012), som polisanmäldes för förtal av SD:s ungdomsförbund, är två exempel bland många.[142]

En annan viktig och vanlig funktion är teater som verkar stärkande och samlande. I detta avseende liknar teatern kampsången. *Internationalen* är kanske den mest kända och spridda av alla kampsånger och sedan den skrevs 1871 har den sjungits på demonstrationer och möten runt om i världen. Sången *Bella Ciao* är ett annat exempel på en sång som fungerar stärkande och samlande när den sjungs på demonstrationer, födelsedagar och begravningar runt om i världen. Inom teatern kan denna funktion exemplifieras med hur drag performance som pojkbandsshowen *Backslickboys* (2009) av PotatoPotato fungerade i relation till den feministiska rörelsen, eller hur teaterpjäsen *Smultron* (2013) fungerade i relation till Lunds ockupationsrörelse. Den samlande och stärkande kvaliteten kan sägas vara att implicit eller explicit visa på att vi har svaret, vi är svaret, vi kan förändra världen och vi gör det nu.

[142] *Dagens Nyheter*, Sverigedemokrater anmäler teater (2012-05-21), https://www.dn.se/kultur-noje/sverigedemokrater-anmaler-teater [hämtad: 2021-12-24].

Teater används också som en aktionsform, ett sätt att intervenera och direkt gripa in i skeenden, utanför det som kan beskrivas som teaterns hemmaplan. Den kanske mest träffande iscensättningen av den utomparlamentariska vänstern på svenska teatrar var när aktivister från en rad olika organisationer tog sig in som publik på föreställningen *Vi betalar inte! Vi betalar inte!* (Non Si Paga! Non Si Paga!, 1974) på Stockholms stadsteater Skärholmen 2006 – utan att betala. Både teatern och aktivisterna verkar ha varit nöjda i efterhand, vilket kan tolkas antingen som ett gott resultat av aktionen eller som att något inte stämmer i relationen mellan teatern och aktivisterna.[143] Gatuteater är en etablerad och mycket varierande aktionsform för olika typer av aktivister.[144] Under ett av Sverigedemokraternas offentliga valmöten i Malmö 2014 hade ett 20-tal personer från Banditteatern satt på sig trianglar i olika färger, av den typ som användes för att märka ut olika typer av människor som ansågs farliga för det nationalsocialistiska samhällsbygget i Tyskland på 1930- och 1940-talet. Under denna valrörelse var det fortfarande svårt för SD att genomföra sina torgmöten på grund av massiva motdemonstrationer. Mötet hölls i vanlig ordning inringat av kravallstaket och poliser. Personerna med trianglarna radade upp sig på knä framför poliserna som stod utposterade runt talaren från SD.

Samtliga ovannämnda exempel innehåller självklart en mängd olika kvaliteter och kan inte förminskas till ett instrument i förhållande till olika agendor för samhällsförändring. På samma sätt kan inte teaterhändelserna tillskrivas allt för stor betydelse för de rörelser de kan sägas samverka med. Det är ofta meningslöst att ställa olika typer av teater mot varandra, men jag menar att *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* inte (främst) sällar sig till något av de ovannämnda exemplen, utan de är i stället en teaterkonst som verkar genom en kritik av sitt eget sammanhang i syfte att förstå detta sammanhang bättre. Dessa två lärostycken kan bidra till lärdomar hos dem som har en insikt i de områden där den utomparlamentariska vänstern, eller en brett definierad antifascistisk rörelse, kan sägas stå svarslösa. Ur mitt perspektiv rör de vid smärtpunkter som den som kämpar för en rättvisare värld eller mot sin antagonist ofta inte har tillfälle att erkänna eller tala med någon om.

Våld & pedagogik bidrar till en konstnärlig skildring och förståelse av den svenska utomparlamentariska vänsterns strategiska dilemman. På detta sätt

[143] *Planka*, Vi betalade inte på vi betalar inte (2006-05-18) https://planka.nu/2006/05/18/vi-betalade-inte-pa-vi-betalar-inte [hämtat: 2021-12-20].

[144] Denna typ av aktioner har under 2000-talet ändå utgjort en marginell del av den utomparlamentariska vänsterns verksamhet. Enligt protestdatabasen har "Gatuteater etc" stått för en procent av de "protesthändelser" som rörelsen egen media rapporterat om. Wennerhag & Jämte, 2019, s. 15.

fyller *Våld & pedagogik* ett tomrum, även om uppsättningen inte är unik i detta grepp. Det finns några verk inom teatern där denna vänsterrörelse står i centrum. Två exempel är *Pilot* (2001) och, ovan nämnda, *Smultron.* I dessa föreställningar gestaltades utomparlamentariska vänsteraktivister främst i egenskap av att vara just aktivister i denna rörelse.[145] Handlingen i *Pilot* och *Smultron* kretsar kring husockupanter som tydligt tillhör den utomparlamentariska vänstern. Ockupanterna och övriga rollfigurer gestaldes i uppsättningarna av skådespelare inför en sittande publik. Båda pjäserna är tydligt kopplade till två faktiska husockupationer: Linköping 2000 och Lund 2008, och formmässigt liknar deras manus den typen av spelscen som jag prövade och valde bort under ett tidigt speltest i arbetet med *Våld & pedagogik* (sida 77–78).

Kropp & straff kan inte sägas vara unik på samma sätt, då den sällar sig till en rad olika försök att konstnärligt problematisera ett samhälle där fascister eller högerpopulister tagit makten.[146] Föreställningar som *Vågen* (2015) på Stockholms stadsteater Skärholmen, baserad på Ron Jones experiment från 1967 som skulle förklara hur befolkningen kunde acceptera den tyska naziregimens handlingar, och *Vår klass* (Nasza klasa, 2008), som sattes upp både på Galeasen (2013) och Helsingborgs stadsteater (2015) och handlar om hur personer från samma polska skolklass blir till offer och förövare under andra världskriget, kan beskrivas som att de tar upp de dilemman som motståndare mot en fascistisk samhällsordning kan komma att ställas inför. Dock gör kombinationen av mötet med de inbjudna grupperna, utgångspunkten i den befintliga statens repressiva praktiker och det fysiska prövandet av situationer att denna tematik genom *Kropp & straff* angrips på ett sätt som jag inte själv varit med om eller har kännedom om. På detta sätt bidrar *Kropp & straff* till en palett av möjligheter för hur teaterkonsten kan föreställa (sig) framtiden.

Denna nya generation lärostycken är ett specifikt konstnärligt arbete. Det gör motstånd mot att placera sig i någon kategori genom att inte försöka spränga några gränser för etablerade former av teater. Det som de nya lärostyckena i stället försöker göra är att insistera på frågorna om vad den samtida teatern kan göra, och kring hur de som tar initiativ till denna teater kan förbereda mötet

[145] Radioteaterpjäsen *Låt staden brinna* (2013) på Sveriges Radio och teateruppsättningen *När himlen blev svart* (2016) på Göteborgs stadsteater har kravallerna i Göteborg 2001 som tydlig utgångspunkt. Här gestaltas aktivister och deras dilemman på ett liknande sätt som i *Pilot* och *Smultron*, men den utomparlamentariska vänstern blir i detta perspektiv en av många agenser i en större helhet och kan inte sägas vara det centrala i tematiken.

[146] Jag ger exempel på och diskuterar detta i kapitlet: Gestaltning av repression.

med publiken. Jag avstår från att själv sätta *Våld & pedagogik* eller *Kropp & straff* i en formmässig kategori eller specifik genre, förutom att benämna dem som scenkonst och lärostycken. Självklart skulle man kunna placera in *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* under breda kategorier för scenkonst, som *community-teater* eller *devising*, men jag har inte funnit detta berikande, eller att det bidrar till förståelsen av mitt arbete.

*

Mitt syfte med *Våld & pedagogik* är inte att bidra till en vetenskaplig undersökning eller kartläggning av det som kan beskrivas som den utomparlamentariska vänstern. *Kropp & straff* har inte heller en motsvarande ambition för det jag beskriver som en brett definierad antifascistisk rörelse. Under mitt arbete med båda lärostyckena har det i mötet med publiken framkommit unika erfarenheter och förhållningssätt som kunde ha bidragit till en fördjupad beskrivning av sociala rörelser och motståndspraktiker. Men också här skulle många typer av dokumentation ha underminerat den ömtåliga relation som lärostycket skapar mellan dem som deltar i det. Om publiken skulle undersökas och beskrivas utifrån exempelvis sociologiska eller etnologiska perspektiv skulle det riskera att ta fokus från att gemensamt rikta koncentrationen och uppmärksamheten mot de olösbara dilemman som lärostycket kretsar kring.

Man bör vara vaksam mot det tryck som av ekonomiska och byråkratiskt karriärmässiga skäl kan finnas på att genomföra tvärdisciplinära projekt för sakens egen skull. Men det är fullt möjligt att det genom vidare arbete och samverkan mellan olika forskningsfält går att finna metoder där liknande teaterprojekt skulle kunna kombineras med forskning ur exempelvis ett historiskt eller sociologiskt perspektiv på sociala rörelser, utan att mötets kvalitativa eller etiska aspekter äventyras. I bästa fall skulle denna kombination kunna bidra till att fördjupa andra forskningsperspektiv, samtidigt som dessa perspektiv aktivt skulle kunna informera och fördjupa det konstnärliga arbetet.

Den *instruerade handlingen* är ett grepp som på olika sätt används i vitt skilda typer av scenkonst. Genom att kombinera upprepade konkreta erfarenheter av att instruera publik genom text, regi och sceniskt agerande, med vilja-situation-handlings-metoden som används på Teaterhögskolan i Malmö, utvecklades mitt sätt att arbeta med detta grepp i lärostyckena. Jag är stolt över att den fria teatergruppen Skuggteatern öppet inspirerades av *Våld & pedagogik* när lärostycket spelade i Umeå 2016. Skuggteaterns föreställning *Erinya* (2018) använde sig av den instruerade handlingen på ett liknande sätt som i *Våld &*

pedagogik i mötet med en publik bestående av mellanstadieelever. Skuggteatern har inkorporerat greppet i sitt sätt att arbeta. Föreställningen skiljer sig på många sätt från *Våld & pedagogik*, då den nyttjar befintliga skolors olika rum som scen och den kan beskrivas som ett nyskrivet grekiskt drama. På liknande sätt som Skuggteatern inspirerades av mitt arbete, har jag använt mig av erfarenheter från hur instruktioner fungerar i andra scenkonstnärers uppsättningar. Undersökandet och utvecklandet av den instruerade handlingen är ett av de områden där jag ser behov av vidare konstnärlig forskning, genom utforskandet av befintliga praktiker och utveckling av dessa – inte minst med tanke på den möjlighet jag ser i att genom detta grepp låta den som instrueras själv genomföra det som kan beskrivas som en främmandegöring av just sitt eget handlande. Den instruerade handlingen möjliggör en förskjutning av kunskapsområden inom teaterfältet, där kunskaper i regi används av skådespelarna och publiken prövar en situation genom fysisk handling. Här menar jag att vi som arbetade med lärostyckena, och teaterfältet i stort, bara hunnit påbörja en undersökning som skulle kunna öppna betydelsefulla möjligheter i framtiden.

*

Eftertanken kan stanna upp en rörelse. Tankeprocessen är en broms som både kan göra nytta och skada för det man vill uppnå, menar Donald Schön inför kravet att reflektera över sin egen praktik, och Michael Polanyi beskriver samma fenomen.[147] Detta blev jag påmind om när jag tog på mig rollen som konstnärlig forskare, men frågan är om resonemanget också kan gälla för ett kollektiv av aktivister. Man kan påstå att en konfliktrepertoar inte kan iscensättas, att den definieras av att inte låta sig definieras. Jag menar ändå att *Våld & pedagogik* på flera sätt iscensätter aspekter av den utomparlamentariska vänsterns konfliktrepertoar. Skulle det kunna vara så att när utövarna görs medvetna om sin konfliktrepertoar, då förlamas de? Är det vad som hände med de personer i publiken som menade att föreställningen tar bort ”peppen” eller att den var för negativ? Är det så att jag också känner av tendenser hos mig själv som skulle göra det svårare att agera i exempelvis en demonstration, efter mitt arbete med lärostyckena? En allt för komplicerad och problematiserad bild av ens handlingsval gör det omöjligt att handla. Jag menar att vi måste avstå från reflektion i vissa ögonblick, men en rörelse som

[147] Donald A. Schön, *Den reflekterende praktiker: hvordan professionelle tænker, når de arbejder* (övers. Steen Fiil), Århus: Klim, 2001, 232 ff, och Polanyi, 2013, s. 43 f.

framgångsrikt vill kunna förändra samhället måste också kunna tänka kritiskt om sig själv.

Liksom när jag i del två diskuterar Claire Bishops slutord i *Artificiell hells*, anser jag att de som har teatern som levebröd och möjlig karriärväg bör vara försiktiga med att ta på sig att utföra vissa av de uppgifter som folkrörelser, politiker eller liknande sociala aktörer försöker utföra. Ansvaret att förvalta något som en solidaritetsgrupp eller ett socialt skyddsnät vilar för lätt på konstnären, och konsten är kanske inte det bäst lämpade verktyget för viss typ av samhällsförändring. Istället för att ta över andra sociala aktörers uppgifter kan konsten verka i relation till dessa och på så sätt spela en roll i samhällets utveckling eller omvälvning. En av mina avsikter har också varit att erkänna dessa begräsningar inom teaterkonsten och ta konsekvenserna av det. Detta, anser jag, gör inte ambitionen och det affektiva värdet som *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* haft svagare, utan i stället starkare. Det behövs en kritisk teater som granskar och lyfter fram dilemman, de inre motsättningar och existentiella frågor som oundvikligen följer en kollektiv rörelse (social rörelse, fackföreningsrörelse osv). Med andra ord en teater som tar sig an frågor utan svar på ett sätt som står i relation till de som delar dessa frågor.

*

En insikt jag fick tidigt under avhandlingsarbetet var att jag måste förhålla mig till mitt eget lärande i arbetet med lärostyckena. Mitt möte med publiken i lärostyckena skulle vara baserat på min egen vilja att lära, och inte på en vilja att lära ut. Denna insikt blev fördjupad och tydligare formulerad genom min läsning av Rancière, och den har fått genomsyra metodval och processbeskrivning. Precis som i fallet med den okunnige eleven inför den okunnige läraren är min ambition att allt jag presenterar i avhandlingsarbetet ska vara förankrat i *Våld & pedagogiks* och *Kropp & straffs* materialitet och min relation till det.[148]

Skrivandet har länge varit ett viktigt sätt för mig att tänka. Formulerandet av text är just detta: ett system där regler och ramar skapar struktur åt tanken och gör den smärtsamt tydlig. När tankarna omvandlas till ord som formas av bokstäver är de inte längre ens egna. Dessa ord kan överrumpla den som formulerat dem med kraft, men också med sin ofullkomlighet. Omöjligheten att förstå sig själv blir tydlig när det man trodde var uppriktigt och ärligt formulerat framstår som främmande för en själv. Denna aspekt av en text, som

[148] Rancière, 2011[1987], s. 30.

är riktad mot den som skriver snarare än den som läser, är något som jag tror ofta drabbar den skrivande. För mig är tvivel och ifrågasättande av egna ideal och känslor viktiga drivkrafter. Det tror jag märks i mitt arbete med teater, och även när jag skriver en text som ska granskas av andra. Eftersom jag i avhandlingsarbetet skrivit mer metatext, alltså text om mitt eget arbete, än vid andra tillfällen då jag regisserar scenkonst, har dessa drivkrafter också blivit tydligare för mig själv. Författandet av avhandlingstexten har också varit en kollektiv process. Även om jag bär det fulla ansvaret för textens innehåll hade den inte blivit till och sett ut som den gör utan en rad andra personer, inte minst de jag nämner i tacklistan. På detta sätt har skrivandet varit en del av pågående kritiska samtal.

Avhandlingsarbetet har också mynnat ut i samskrivandet av boken *Lärostycken* (2022). I likhet med den föreliggande texten innehåller *Lärostycken* manusen till *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff* och en beskrivning av arbetet med dem. Mina erfarenheter från arbetet med lärostyckena har bearbetats i och med skrivandet av *Lärostycken*, och ur den aspekten har samskrivandet varit ett verktyg i mitt avhandlingsarbete och ett sätt att fördjupa mitt samtal med Henrik Bromander. Beskrivningen av arbetet med lärostyckena är för mig både en del av min läroprocess och ett sätt att öppna upp för vidare samtal. Därför har det varit viktigt att definiera vem jag hoppas föra dessa samtal med. Boken *Lärostycken* riktar sig främst till samma grupper av personer som utgjorde publiken i *Våld & pedagogik* respektive *Kropp & straff*. Med tanke på att boken ges ut på Federativs förlag, som är knutet till den syndikalistiska fackföreningen SAC, och det kontaktnät som vi har kvar efter lärostyckenas spelperioder, är det troligt att den faktiskt får en viss spridning hos den tänkta publiken.

*

Jag har försökt beskriva världen genom mina upplevelser och erfarenheter i rollen som teaterarbetare. Jag har inspirerats av Rancières tankar om lärande, och det bör betonas att Rancière inte försöker dissekera lärandet i detalj eller utger sig för att grunda någon slags pedagogik. Hans sätt att beskriva ett lärande som utgår från idealet om intellektuell jämlikhet har hjälpt mig att förstå och beskriva lärandet i ett lärostycke och mina försök att applicera detta i mitt arbete.

Principerna för en ny generation lärostycken ska ses som en kortfattad summering av mina lärdomar under avhandlingsarbetet. De är riktade mot andra som arbetar med, eller på andra sätt skapar eller intresserar sig för,

scenkonst. För att förstå vad principerna kan innebära i detalj kan man vända sig till processbeskrivningarna. I dessa förklaras exempelvis hur kunskap om skådespelarens handling kan användas för att skådespelarna ska instruera publiken (se sida 90–92), hur vi genom att rekonstruera och konstruera fotografier utvecklade en metod att närma oss gestaltningsarbetet i lärostyckena (se sida 93 och 158), eller varför det var viktigare med autentiska erfarenheter hos producenten snarare än hos skådespelarna i skapandet av det införstådda mötet med publiken (se sida 96 och 160). De tydligaste exemplen på hur principerna kan konkretiseras är naturligtvis manusen till *Våld & pedagogik* och *Kropp & straff*, som jag ser som det mest relevanta sättet för att presentera mitt avhandlingsarbetes resultat. Jag hoppas dock också att de fem principerna kan stå för sig själva och skapa både klarhet och förvirring genom att peka framåt mot nya intellektuella äventyr och en teaterkonst som aldrig tar sin plats i samhället för given.

Källförteckning

Teateruppsättningar och annan konst:

Die Maßnahme, Transiteatret-Bergen, Bergen International Festival, Bergen, 2007.

The Battle of Orgreave, Jeremy Deller med flera, Orgreave*,* Rotherham, 2001.

När himlen blev svart, Göteborgsstadsteater, Göteborg, 2016.

Vi betalar inte! Vi betalar inte!, Stockholms stadsteater Skärholmen, Stockholm, 2006.

Vågen, Stockholms stadsteater Skärholmen, Stockholm, 2015.

Vår klass, Teater Galeasen, Stockholm, 2013.

Pilot, ung scen/öst, Linköping, 2001.

Salò, Signa, Köpenhamn, 2010.

Åtgärden, Teater Tribunalen, Stockholm, 2000.

Teateruppsättningar och annan konst där jag deltagit som publik:

The Avatar-Lehrstücke Workshop, Nyxxx, Brecht symposium, Porto Alegre, 2013.

Avatarvaro, Nyxxx, Inkonst, Malmö, 2012.

Backslickboys, PotatoPotato*,* Smålands nation, Lund, 2009.

Black Rose Trick, Signa, Suezgatan 11, Malmö*,* 2005.

De ska drunkna i sina mödrars tårar, Unga Klara, Stockholm, 2022 [2020].

Det stundande upproret, Turteatern, Stockholm, 2011.

Ein Volksfeind, Schaubühne, Berlin, 2013.

Erinya, Skuggteatern*,* gymnastiksal på gymnasieskola, *Umeå,* 2018.

Gymnasieguiden, ung scen/öst, klassrum gymnasieskola, Norrköping, 2012.

Jösses flickor–återkomsten, Malmö stadsteater, Hipp, Malmö, 2008.

Låt staden brinna, Sveriges Radio*,* 2013.

Kamratföreningen Leviathan, Poste restante, Inkonst, Malmö*,* 2016 [2015].

Nightwalkers Malmö, Banditsagor & friendly fire!, Inkonst, gator, torg och parker, Malmö, 2017.

Vår klass, Helsingborgs stadsteater, Helsingborg, 2016.

Prekariatet, Malmö stadsteater, Intiman, Malmö, 2020.

Remote Berlin, Rimini Protokoll, HAU, gator, torg och kollektivtrafik, Berlin, 2013.

Rekonstruktion: Festen, Banditsagor & Skuggteatern, lägenhet på Dalaplan, Malmö, 2018.

Sleep No More, Punchdrunk, McKittrick Hotel, New York, 2019, [2011].

Smultron, Lilla teatern*,* Lund*,* 2013.

Smålands mörker, Regionteatern Blekinge Kronoberg, klassrum och på teatern*,* 2014.

Torture in Saydnaya Prison, Forensic Architecture, Museum of Modern Art Barcelona, 2016.

Åtgärden som avatarstycke, Nyxxx, Tomma rum, Kil, 2012.

Tryckta källor:

Adorno, Theodor W, ”Essän som form” [1958] (övers. Anders Johansson), i *Glänta,* nr. 1, Göteborg: Glänta förlag, 1:2000.

Arendt, Hannah, *Men in dark times*, New York: Harcourt Brace, 1968.

Arnstad, Henrik, *Älskade fascism: de svartbruna rörelsernas ideologi och historia*, Stockholm: Norstedt, 2013.

Aust, Stefan, *Baader-Meinhof: sju år som förändrade Förbundsrepubliken* (övers. Lars Eberhard Nyman), Stockholm: Symposion, 1990.

Beneath the paving stones: situationists and the beach, May 1968 / texts collected by Dark Star, Edinburgh: AK Press/Dark Star, 2001.

Berlau, Ruth, ”Theatre photography” i Bertolt Brecht, *Brecht on performance: messingkauf and modelbooks* (övers. Charlotte Ryland et al.,), London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Bevins, Vincent, *Jakartametoden: det antikommunistiska korståget som formade vår värld* (övers. Stefan Lindgren), Stockholm: Karneval förlag, 2021.

Bille, Steen, *Brechts lærestykker: teater for fremtiden*, U.o.: Drama, 1981.

Bishop, Claire, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012.

Bjerstedt, Sven, *Storytelling in jazz improvisation: implications of a rich intermedial metaphor* (diss.), Lund: Lunds universitet, 2014.

Blum, William, *CIA och USA:s verkliga utrikespolitik*, Göteborg: Epsilon Press, 1998.

Boal, Augusto, ”Hegel och Brecht: rollen som subjekt eller objekt? ” i *De förtrycktas teater* (övers. Loreta Valadares), Stockholm: Gidlund, 1979.

Boal, Augusto, *Förtrollad, förvandlad, förstenad: teater för alla*, (övers. Marianne Eyre), Stockholm: Gidlund, 1980.

Brecht, Bertolt, ”Die große und die kleine Pädagogik” i *Brechts Modell der Lehrstücke*, Reiner Steinweg (red.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976.

Brecht Bertolt ”Antigone Model” i *Brecht on performance: messingkauf and modelbooks* (övers. Charlotte Ryland et al.), London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Brecht, Bertolt, *Brecht on theatre*, Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn (red.), (övers. Jack Davis et al.,), 3:e upplagan, London: Bloomsbury, 2015.

Brecht, Bertolt, *Collected plays: 3*, John Willet (red.), (övers. John Willet et al.) London: Methuen Drama, 2012.

Brecht, Bertolt, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Rainer Steinweg*, Rainer Steinweg (red.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Brecht, Bertolt, ”Theatersituation 1917–1927” i *Gesammelte Werke. Bd 15, Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Brecht, Bertolt, *Heliga Johanna från slakthuset* (övers. Per Erik Wahlund), Teaterhögskolan i Malmö, manus, u.å. [1931].

Bromander, Henrik, *Smålands mörker*, Stockholm: Galago, 2012.

Brink Pinto, Andres & Pries, Johan, *30 november: kampen om Lund 1985–2008*, Lund: Pluribus, 2013.

Comité invisible, *Det stundande upproret* (övers. Gunnar Holmbäck), Lund: Pluribus, 2010.

Diamond, Elin, *Unmaking mimesis: essays on feminism and theater*, London: Routledge, 1997.

Gardell, Mattias, *Raskrigaren: seriemördaren Peter Mangs*, Stockholm: Leopard, 2015.

Gardell, Mattias, *Rasrisk: rasister, separatister och amerikanska kulturkonflikter*, Stockholm: Federativ, 1998.

Gustafson, Johan, *Förhöret*, Stockholm: Fritze, 1995.

Gardell, Mattias, *Tortyrens återkomst*, Stockholm: Leopard, 2008.

Handling, organisering, motstånd, Lila Svarta, Stockholm, 1992.

Hanse, John & Bromander, Henrik, *Lärostycken*, Stockholm: Federativs förlag, 2022.

Hansen, Christina, *Solidarity in diversity activism as a pathway of migrant emplacement in Malmö* (diss.), Malmö universitet, 2019.

Hasselrot, Astrid (red.), *Nationell bastaktik: utbildningsmaterial*, Solna: Polishögskolan, 2005.

Ingvartsen, Mette, *69 positions* (diss.), Stockholm: Lunds universitet, 2016.

Iser, Wolfgang, ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse” (övers. Cecilia Hansson), i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori – Från rysk formalism till dekonstruktion Del 1,* Lund: Studentlitteratur, 1993.

Järleby, Anders, *Från lärling till skådespelarstudent: skådespelarens grundutbildning* (diss.) Stockholms universitet, Stockholm, 2001.

Konflikthantering & självskydd: Handbok i ingripande- och självförsvarsteknik (projektansvarig Kristina Ambrosiani, språklig bearb. Carina Alfredsson), 1998.

Kronkvist, Ola, *Polisförhör: metoderna, forskningen och lagen*, Malmö: Gleerup Utbildning, 2016.

Kuhn, Tom & Barnett, David (red.), *Recycling Brecht*, Camden House for the International Brecht Society, New York: Rochester, 2018.

Lodenius, Anna-Lena, *Gatans parlament: om politiska våldsverkare i Sverige*, Stockholm: Ordfront, 2006.

Mouffe, Chantal, *Till vänsterpopulismens försvar* (övers. Oskar Söderlind), Hägersten: Tankekraft förlag, 2019.

Müller, Heiner*, Hamletmaskinen och andra texter* (övers. Lars Bjurman) Stockholm: Bonnier, 1986.

Müller, Heiner, *Jag är en neger* (övers. Lars Bjurman), Stockholm: Symposion, 1988.

Polanyi, Michael, *Den tysta dimensionen* (övers. Eva Backelin), Göteborg: Daidalos, 2013.

Rancière, Jacques, *The emancipated spectator*, London: Verso, 2011[2009].

Rancière, Jacques, *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse*, Göteborg: Glänta, 2011[1987].

Rasmussen, Anders, *Ingen jävla hjälte*, Malmö: Kira förlag, 2016.

Rolf, Bertil, *Profession, tradition och tyst kunskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*, Nora: Nya Doxa, 1991.

Rosenberg, Tiina, *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk scenkonst in i framtiden*, Stockholm: Atlas, 2012.

Rynell, Erik (red.), *Vad en skådespelare gör: texter av och om Radu Penciulescu*, Malmö: Teaterhögskolan i Malmö, 2016.

Sandelin, Magnus, *Extremister: en berättelse om politiska våldsverkare i Sverige*, Stockholm: Bokförlaget DN, 2007.

Sandén, Salka, *Deltagänget*, Stockholm: Vertigo, 2007.

Sartre, Jean-Paul, *Fem dramer* (övers. Eyvind Johnson), Stockholm: Aldus/Bonnier, 1964.

Schechner, Richard (red.), *The Performance Group – Dionysus in 69*, (foto. Frederick Eberstadt), New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

Schön, Donald A., ”Att lära ut konstnärlighet genom reflektion-i-handling”, (övers. Carl Cederberg), i Jonna Hjertström Lappalainen (red.), *Klassiska texter om praktisk kunskap*, Södertörns högskola, Huddinge, 2015.

Schön, Donald A., *Den reflekterende praktiker: hvordan professionelle tænker, når de arbejder* (övers. Steen Fiil), Århus: Klim, 2001.

Schön, Donald A., *The reflective practitioner: how professionals think in action*, Aldershot: Arena, 2003[1995].

Schönström, Rikard, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2003.

Schönström, Rikard, *Olikhetens region och andra essäer*, Stockholm: Atlantis, 2011.

Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp* (diss.), Lunds universitet, Stockholm: Carlsson, 2007.

Säljö, Roger, *Lärande: en introduktion till perspektiv och metaforer*, Malmö: Gleerups, 2015.

Tilly, Charles, ”Contentious repertories in Great Britain” i Traugott, Mark (red.), *Repertoires and cycles of collective action*, Durham: Duke University Press, 1995.

Eeg-Tverbakk, Camilla, ”Dramaturgy of the collective” i *Innside/Out*, Pettersen, A & Skolseg, S. (red.), Oslo: Verk Produksjoner, 2018.

Volquartz Lebech, Sofie, *Thinking with performance: research-based aesthetics in times of conflict and crisis* (diss.), Köpenhamns universitet, 2019.

Wasshede, Cathrin, *Passionerad politik: om motstånd mot heteronormativ könsmakt* (diss.), Göteborgs universitet, Malmö: Bokbox, 2010.

Weiss, Peter, *Rannsakningen: oratorium i 11 sånger*, (övers. Britt G. Hallqvist), Malmö: Cavefors, 1965.

Wehren, Michael, ”Gewalt, Politik, Kritik” i Ebert, Olivia et al. (red.) *Theater als Kritik,* Bielefeld: transcript Verlag, 2018.

Wennerhag, Magnus & Jämte, Jan, *Brottsförebyggande åtgärder mot radikala vänsterrörelser effekter och erfarenheter*, Karlstad, Myndigheten för samhällsskydd och beredskap, 2019.

West, Kim, ”Efterord av Kim West” i Jacques Rancière, *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse* (övers. Kim West), Göteborg: Glänta, 2011[1987].

Westin, Charles, *Tortyr och existens*, Göteborg: Korpen, 1989.

Wilczek Ekholm, Barbara, *Berättelsen om mitt liv i rörelse: erfarenheter av lärande vid Teaterhögskolan i Malmö 1977–2019*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2020.

Wijk, Erik (red.), *Göteborgskravallerna: dokument, vittnesmål, kommentar,* Stockholm: Manifest kulturproduktion, 2001.

Willett, John, *The theatre of Bertolt Brecht: a study from eight aspects*, London: Methuen, 1977.

Wåg, Mathias (red.), *I stundens hetta: svarta block, vita overaller och osynliga partier*, Stockholm: Roh-nin förlag, 2011.

Žižek, Slavoj, *A left that dares to speak its name: untimely interventions*, Cambridge: Polity, 2020.

Elektroniska källor:

Allt åt Alla, ”Lärdomar från Limhamn”, https://alltatalla.se/lardomar-fran-limhamn/ [hämtad: 2022-03-14].

Do or die, ” Give up activism”, http://www.doordie.org.uk/issues/issue-9/98-give-up-activism.html [hämtad: 2021-10-11].

Krigsmaskinen, ”Aktivismkritiken”, https://www.krigsmaskinen.se/index.php/Aktivismkritiken, 2021 [hämtad: 2021-11-08].

LO:s hemsida, Det fackliga löftet (2012-09-26), https://www.lo.se/start/loner_arbetsmiljo_och_avtal/kollektivavtal/det_fackliga_loftet [hämtad: 2020-09-10.]

Marxist.org, Luxemburg, Rosa, ”The Junius Pamphlet”, https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1915/junius/ch01.htm, 2008 [1915], [hämtad: 2021-09-18].

Planka, Vi betalade inte på vi betalar inte (2006-05-18), https://planka.nu/2006/05/18/vi-betalade-inte-pa-vi-betalar-inte/ [2021-12-20].

Svt Nyheter, Danmarks radios sparplan: 400 medarbetare får gå (2018-10-10), https://www.svt.se/kultur/medier/danmark-radio-sparplan-400-medarbetare-far-ga [hämtat: 2022-01-12].

Svt Nyheter, Poliser frias från misstankar vid Limhamnskravaller (2015-02-16), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/poliser-frias-fran-misstankar-vid-limhamnskravaller [hämtad: 2020-01-25].

Svt Nyheter, Polis vid kravallerna: ”Rid ner de svartklädda” (2015-02-16), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/polisens-order-rid-in-i-dem-1 [hämtad: 2020-01-25].

Svt Nyheter, Tre döms för våldsamt upplopp i Limhamn (2015-06-29), https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/tre-doms-for-valdsamt-upplopp-i-limhamn [hämtad: 2020-01-25]

Svt Opinon, Svenska nazister har lärt sig av Gyllene grynings framgångar (2013-04-08), https://www.svt.se/opinion/svenska-nazister-har-lart-sig-av-gyllene-grynings-framgangar [hämtat: 2021-12-12].

Teater Tribunalens hemsida, Arkiv, https://tribunalen.com/arkiv/atgarden/ [hämtad: 2021-01-28].

Youtube, ”Fosie SDF Blockad 060721 Del1” [video], https://www.youtube.com/watch?v=GK9qI2AQZbw, 2006 [hämtad: 2022-03-10].

Wikipedia, Husockupationer i Sverige, https://sv.wikipedia.org/wiki/Husockupationer_i_Sverige [hämtad: 2022-03-05].

Dagstidningar:

*Aftonblade*t, Gryningsräd mot vänsterextrema (2013-11-19), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/7lBy8K/gryningsrad-mot-vansterextrema [hämtad: 2022-03-11].

Aftonbladet, Här tränar de inför attacken (2001-06-09), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/Kvp4J6/har-tranar-de-infor-attacken [hämtad: 2020-01-29].

Aftonbladet, Leon blev offer för polisens nya batong (2001-04-26), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/rLWRL8/leon-blev-offer-for-polisens-nya-batong [hämtad: 2020-11-20].

Aftonbladet, När högerpopulister tar makten (2019-02-25), https://www.aftonbladet.se/kultur/a/ddVRx1/nar-hogerpopulister-tar-makten [hämtad: 2022-04-17].

Aftonbladet, Tårgas och kravaller (2007-03-01), https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/WLv81d/targas-och-kravaller [hämtad: 2021-12-12].

Aftonbladet, 16 000 i stor manifestation mot nazism (2013- 12-22) https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/7lBJ8B/16-000-i-stor-manifestation-mot-nazism [hämtad: 2022-03-11].

Arbetaren, Ett tryggt samtalsrum för aktiv förändring (2016-04-20), https://www.arbetaren.se/2016/04/20/ett-tryggt-samtalsrum-for-aktiv-forandring/ [hämtad 2022-04-17].

Dagens Nyheter, Orimligt lätt att rösta bort den svenska demokratin*,* MR-stiftelsen i DN Debatt (2018-03-24), https://www.dn.se/debatt/orimligt-latt-att-rosta-bort-den-svenska-demokratin [Hämtad: 2022-01-13].

Dagens Nyheter, Polisen slog till mot vänsterextremister (2013-11-19), https://www.dn.se/nyheter/sverige/polisen-slog-till-mot-vansterextremister/ [hämtad: 2022-03-11].

Dagens Nyheter, Sverigedemokrater anmäler teater (2012-05-21), https://www.dn.se/kultur-noje/sverigedemokrater-anmaler-teater/ [hämtad: 2021-12-24].

Dagens Nyheter, Teater: ”Våld & pedagogik” på Kulturhuset (2016-04-18), https://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/teater-vald-pedagogik-pa-kulturhuset/ [hämtad 2022-04-17].

ETC, En övning i kollektivt agerande (2016-04-24), https://www.etc.se/kultur-noje/en-ovning-i-kollektivt-agerande [hämtad 2022-04-17].

Expo, Extra: Nazistparti tar kommunalt mandat (2010-09-20), https://expo.se/2010/09/extra-nazistparti-tar-kommunalt-mandat [hämtad: 2019-05-20].

Flamman, Fick jobbet tillbaka – Berns tvingades backa (2009-05-06), http://flamman.se/a/fick-jobbet-tillbaka-berns-tvingades-backa [hämtad: 2021-03-10].

Scenkonstguiden, http://scenkonstguiden.se/pristagarna-pa-scenkonstgalan-2016/ [hämtad 2022-04-17].

Skånska Dagbladet, Högaktuell pjäs om politiskt våld (2016-03-30) [hämtad 2022-04-17].

Sveriges Radio, Skånepolisen kritiseras för pepparspray (2007-07-28), https://sverigesradio.se/artikel/1505842 [hämtad: 2019-03-04],

Sveriges Radio, 25 syndikalister dömda efter blockad (2008-11-19), https://sverigesradio.se/artikel/2453112 [hämtad: 2019-03-04]

Sydsvenskan, Det vardagliga våldet (2019-02-23) https://www.sydsvenskan.se/2019-02-23/det-vardagliga-valdet [hämtad: 2022-04-17].

Sydsvenskan, Godhjärtade blir kopior av fienden (2016-03-26) [hämtad 2022-04-17].

Uppsala Nya Tidining, Kommunistiskt på Kammarteatern (1956-04-28).

Övriga källor:

Södertörns tingsrätt mål nr B 17522-13 dom 2014-03-26.

Bertolt Brecht, *Åtgärden*, (övers. Magnus Lindman), Version okt 1999, [Opublicerad].

Transkriberade och anonymiserade samtal, 2014, utskrift i förf. ägo.

Om hotet från högerpopulismen och vägar till motstånd, samtal på Inkonst i samband med att vi spelade *Kropp & straff,* anteckningar i förf. ägo*,* 2019-02-18.

Dominique Foster, S:01 E: 05 Interrogtation, *SAS: who dares wins,* London: Minnow Films, 2015.

Summary

This dissertation is based on my participation in the collective creation of two "learning plays" (Lehrstück): *Violence & Learning* (Våld & pedagokik, 2016) and *Corpus & Punishment* (Kropp & straff, 2019). As a part of the dissertation I portray my own understanding of the collective work process that forms the foundation of the two theatre projects based on my own function and role.

The dissertation was born out of a desire to take part in the learning concerning two specific societal phenomena: The aspiration of the Swedish extra-parliamentary left to change the world, and the tangible threat that as emerged against groups with interests antithetical to those of right-wing populism. I position myself critically to the view of the audience implicitly present in statements claiming that it needs to be activated or informed. Such approaches, in my view, have a detrimental effect on the relationship between artist and audience.

The term learning play was born out of a series of experimental stage performances in Germany towards the end of the Weimar era. A key aspect was that the learning plays should contribute to a learning process among the participants. The intended participant groups varied, with examples including students, radio audiences and worker choirs. The learning plays were created in clear connection with the socialist movement active in German society in the 1920s and 30s. Later in the 20th century and until today the first generation of learning plays have functioned as material for new attempts to stage them, interact with them or create what can be described as new learning plays. What I refer to as a new generation of learning plays is in other words a new series of attempts to create a form of performing art in relation to social movements in society, inspired by critical events, and contributing to a learning process among participants.

Inspired by one of the early learning plays, *Die Maßhame* (1930), the author Henrik Bromander and I composed a proposal on how a new learning play might be shaped: *Violence & Learning.* This new learning play took strategical dilemmas of the contemporary extra-parliamentary left in Sweden as its starting point and met its audience in places arranged by organisations or associations connected to this movement. It was in its encounter with this audience that *Violence & Learning* took shape, not as a depiction of a

movement, but as a critical encounter with those familiar with the movements own problems. The learning play employed methods used by police and activists to teach how to act during protests, blockades and riots as means to instruct the actions of the audience. In this process it became evident that *Violence & Learning* was not aimed at concrete teaching goals.

In tandem with my PhD studies the right-wing populist movement grew in strength, domestically and internationally. This development gave birth to a question about what I would do myself if this movement gained control of the state. The question became the starting point for the second learning play: *Corpus & Punishment.* The audience we sought were groups that viewed themselves as opponents of the right-wing populist movement. The staging was an imagining of how the Swedish state would transform in the event that a democratically elected right-wing populist party comes to power. In the process of developing *Corpus & Punishment* methods and artistic approaches from *Violence & Learning* were further developed. To instruct the actions of the audience, methods from contexts where military and journalists are trained to handle interrogation, imprisonment and torture were utilised.

Each of the two learning plays aimed at a specific audience that can be said to have a shared understanding of the central question in the learning play. My own (shared) understanding and learning have been central themes throughout my work with the learning plays, and in the processing, summarising and reflecting upon my experiences. I present my own learning by describing the work process, my perception of encounters with other people, ramifications of events in the world for my work, and how I have responded to all this through the learning plays. I demonstrate my learning process by subjectively recounting how I experience the world around me. The learning plays *Violence & Learning* and *Corpus & Punishment* form the core of my dissertation. They are documented through their scripts that I present, along with five principles for a new generation of learning plays, as an important part of the dissertation results.

The dissertation has five parts. The first starts out by establishing that this text is my understanding of a collective work. It further contains a description of two starting points that I refer to as a social starting point and an artistic one. Next, the purpose and research question of the dissertation are described in detail, the main question being: *How can I participate in the creation of a new generation of learning plays?* The chapter "Approaches" lays out methodical means I have used to process, contextualise and describe my experiences throughout the dissertation work. Here I also explain how I use some important concepts. Part one ends by providing a rationale for my choice to document the performances through their scripts supplemented with photographs.

Part two introduces the history of learning plays based on what has interested me about them and what has been useful in the creation of *Violence & Learning* and *Corpus & Punishment*. This leads into a definition of learning in the new learning plays as something that cannot be guaranteed or anticipated.

Part three and four contain process descriptions for *Violence & Learning* and *Corpus & Punishment.* Each description highlights specific methodical choices along the way from planning to evaluation. They also demonstrate how artistic and aesthetic choices cannot be clearly separated from events in society. In the process descriptions I address how experiences are merged to form the foundation of what can be described as an artistic method. In the "The audience does not cease to be audience" chapter I expand on the audience's role in *Violence & Learning*, in relation to the approach of *the instructed action*.

In the fifth part, I finally present five principles for a new generation of learning plays and the scripts for *Violence & Learning* and *Corpus & Punishment*. The principles are articulated in relation to the field of theatre and can be interpreted as a summary of what I have learned from my dissertation project and an attempt to point out a possible way forward for future attempts.

Principles for a new generation of learning plays:

- The learning play proceeds from questions without answers
- The learning play requires an audience
- The learning play is built on a shared understanding between participants
- The learning play reconstructs fictional events
- The learning play utilises the instructed action

The scripts of *Violence & Learning* and *Corpus & Punishment* constitute documentation for the two learning plays. The scripts are written by Henrik Bromander and myself, but are based on, and have functioned as central working documents in, a collective process including encounters with audiences. They can be read as the new generation of learning plays that I present or used as material for new performing-art projects. I end with the chapter "Epilogue" in which I elaborate on the role of the new learning plays in different contexts, potential directions for further research, and my own writing process.

The *Violence & Learning* script is available in English.