

REBECCA BRINCH

# HISTORISKA NARRATIV OCH SAMTIDENS SVERIGE I TEATER FÖR UNG PUBLIK

*Ögonvittnen* som trauma-drama

## Inledning

Jag står där och nästan skrubbar sönder huden med tvålen, kanske är det inte bara lössen jag vill bli av med, kanske är det hela den mänskliga förnedringen, förtvivlan och hjälplösheten jag vill tvätta bort, eller den bitterhet vi känner över världens svek mot det judiska folket. Världen gör ingenting. Den bara ser på.

Orden är Leas ur en scen i teateruppsättningen *Ögonvittnen* som bygger på överlevares egna vittnesmål från Förintelsen, och som hade premiär på Unga Malmö Stadsteater i februari 2020. *Ögonvittnen* är ett samarbete mellan Unga Malmö Stadsteater och scenkonstkollektivet Bombina Bombast.<sup>1</sup> De två monologerna som tillsammans utgör *Ögonvittnen* bygger på de judiska överlevarna Stefan Zablockis och Lea Gleitmans berättelser. I centrum står vittnesmålen, uppsättningen handlar också om hur det kan vara att uppleva krig och flykt i ung ålder. Stefan är 9 år gammal när andra världskriget startar, och Lea 14 år. I *Ögonvittnen* får vi följa deras liv från Tysklands ockupation av Polen, till krigets slut då Lea och Stefan anländer till Malmö med de vita båtarna och de vita bussarna. Nästan hela Leas familj mördades under Förintelsen, medan Stefans familj överlevde och återförenades i Sverige efter andra världskrigets slut.

Efter föreställningen formulerar sig en elev ur publiken på följande sätt: "Känslorna, inlevelsen och terrorn som framhävs /.../ jag har aldrig på samma nivå förstått eller känt hemskheterna och känslorna av Förintelsen". En flicka uttrycker det i sin tur: "Alla känslor som man får, man ser allt från ett helt nytt perspektiv. En fantastisk föreställning man kommer ta med sig och dela med sig av, man får en annan uppfattning av antisemitismen". Föreställningen väcker dock inte bara tankar om Förintelsen, utan även om samtida erfarenheter av rasism och utsatthet. En elev känner igen sig: "Det är ju segregerat skulle jag vilja säga". Eleven och

klasskamraterna beskriver hur de möter rasism dagligen, senast på bussen på väg tillbaka till skolan efter att de sett teaterföreställningen. Det som genomgående utmärker den unga publikens upplevelser är känslorna som teaterföreställningen väcker. *Ögonvittnen* väcker också tankar inte bara om det som skedde då, utan även om samtida erfarenheter. Teaterföreställningen kan också förstås utifrån två olika kontexter, dels som del av en tradition som tog sin start redan på 1970-talet, där skolungdomar möter överlevare och tar del av deras vittnesmål från Förintelsen, dels som del av en pågående tendens inom svensk barnteater att gestalta frågor om krig, flykt och migration.<sup>2</sup> Att teman som flykt, krig och migration tagit allt större plats inom scenkonsten kan förstås bland annat utifrån den kraftiga ökningen av antalet asylsökande som kom till Sverige 2015.<sup>3</sup> Idag utgörs cirka 26% av den svenska befolkningen av individer med utländsk bakgrund, och arabiska är det näst vanligaste modersmålet efter svenska.<sup>4</sup> Den unga publiken har förändrats, och detta har uppmärksammats av teatervärlden.<sup>5</sup>

Den här artikeln utgår från teorier om kulturellt trauma och intresse riktas både mot formmässiga val och mot publikens reception. Vilka dramaturgiska och konstnärliga val görs? Hur påverkar dessa den förståelse av Förintelsen som kommuniceras? Och kan *Ögonvittnen* göra en intervention i samtiden, och fungera som mer än enbart ett historiskt narrativ? Att *Ögonvittnen* sattes upp och spelades i just Malmö kan ses i ljuset av Malmös historia, med ett stort mottagande av överlevare från Förintelsen. Malmö har även under flera år haft problem med ökad antisemitism, något staden arbetat aktivt för att komma till rätta med.<sup>6</sup> Ett uttalat syfte med teateruppsättningen var också att berättelserna om Förintelsen skulle leva vidare och inte glömmas. När *Ögonvittnen* hade nypremiär 2021 ingick den i satsningen Öppna Malmö som arbetar för att ”alla i Malmö ska kunna vara stolta över sin bakgrund och identitet – och leva i staden som jämlikar”.<sup>7</sup> Under 2021 genomfördes även konferensen Malmös internationella forum för hågkomsten av Förintelsen och mot antisemitism på initiativ av Sveriges regering. Artikelns empiriska underlag är insamlat inom ramen för forskningsprojektet ”Att gestalta migration”.<sup>8</sup> I projektet undersöks hur den samtida barnteatern tagit sig an en av samhällets stora utmaningar: att gestalta ett gemensamt ”vi”, i en tid när Sverige infört stramare asyl-regler och deklarerat en vilja att skärpa kraven för svenskt medborgarskap och rätten till familjeåterförening.<sup>9</sup> Teaterföreställningar som *Ögonvittnen* kan ses som särskilt viktiga i en tid när högerpopulistiska partier skördar framgångar i flera länder i Europa och när segregationen statistiskt sett ökar i Sverige.<sup>10</sup> Det övergripande syftet med artikeln är att bidra med kunskap om elevernas möte med *Ögonvittnen* med fokus på den fråga om inkludering som teaterföreställningen ställer till sin publik. I antologin *Berätta, överleva, inte drunkna* om antirasism, dekolonisering och migration i svensk teater åskådliggörs hur teater kan gå tillväga för att vara relevant för sin unga interkulturella publik, där kultursociologen Anna Lund visar hur det kan handla om ”att problematisera, och bryta upp förgivettagna ’sanningar’ och synliggöra hur dessa är skapade i relation till historiskt formade maktstrukturer”.<sup>11</sup> Tanken att teater inte bara speglar samhället, utan även kan vara med och påverka den sociala världen är en utgångspunkt jag delar. En slutsats av undersökningen är också att *Ögonvittnen* har potential att gestalta ett inkluderande Sverige, och möjlighet att fungera som en motkraft till ett alltmer polariserat samhälle.

## Den unga publikens upplevelser i centrum

Den unga publikens upplevelser av *Ögonvittnen* står i centrum för artikeln. Teaterföreställningen och publikens möte med denna analyseras utifrån receptions- och föreställningsanalytiska metoder med utgångspunkt i en hermeneutisk-semiotisk modell. Modellen utgår från en förståelse av teater som ”a communicative process in which neither the stage image nor the spectator is privileged, but where their mutual interaction marks the nucleus of scholarly interest”.<sup>12</sup> Med dramaturgisk inramning avses teateruppsättningens sceniska uppbyggnad och berättarform, och hur denna på olika sätt samspelar med och verkar på publiken. Vid genomförandet av receptionsstudier förespråkas metodpluralism, där intervjuer med fördel kan kompletteras med exempelvis observationer av barnpublikens möte med teateruppsättningen.<sup>13</sup> Materialet består av föreställningsobservationer, publikobservationer, deltagarobservationer från en workshop för elever och slutligen intervjuer.<sup>14</sup> Workshopen på 30–60 minuter bestod av eget skapande och dramaövningar och erbjöds som del av ett teaterpaket för eleverna att ta del av innan teaterbesöket. Merparten av eleverna som intervjuats såg teaterföreställningen i anslutning till skolans historieundervisning om andra världskriget och Förintelsen. Totalt har 11 konstnärlig personal, 48 elever i åldern 15 till 18 år och en lärare intervjuats.<sup>15</sup> Intervjuer med eleverna genomfördes i form av gruppintervjuer om 3 till 5 elever per grupp. Vid intervjuerna fick eleverna reflektera över *Ögonvittnen* utifrån en semistrukturerad intervjuguide som möjliggör följdfrågor.<sup>16</sup> Intervjuerna har kompletterats med att eleverna i skrift fått svara på sitt starkaste minne från teaterföreställningen. Detta för att möjliggöra både kollektiv och individuell reflektion. I artikeln är intervjupersonerna omnämnda som lärare respektive elev eller informant. Elev och informant används synonymt för att få variation i texten, hela tiden avses dock de elever som intervjuats. Vid bearbetningen av materialet har de transkriberade intervjuerna med lärare och elever tematiserats med fokus på vilka känslor som kan spåras i utsagorna, exempelvis empati, rädsla och utsatthet.

I artikeln har citat hämtats från lärare och elever i högstadiet på två olika skolor i Malmö.<sup>17</sup> En skola är belägen i innerstaden och en strax utanför Malmö i vad som kan beskrivas som ett miljonprogramsområde. Skolorna har valts ut för att visa på ett så brett socioekonomiskt spektrum i receptionen som möjligt. Miljonprogrammet har sin bakgrund i bostads- och byggpolitiken som genomfördes i Sverige under 1960- och 70-talet, och förknippas idag med socialt utanförskap och geografisk och etnisk segregation, något forskaren Irene Molina menar inte bara beror på klasskillnader utan även på makt- och rasrelationer.<sup>18</sup> En studie genomförd 2019 i Malmö visar att det finns ett starkt samband mellan etnisk segregation och socioekonomisk segregation i staden, där Malmös ”underliggande sociala, ekonomiska och strukturella dimensioner även fortsatt utgör betydande hinder i strävan mot en stad som håller samman”.<sup>19</sup>

## Teater om Förintelsen, kulturellt trauma och trauma-drama

Artikeln knyter an till barnteaterforskning och till forskningsfältet receptionsstudier med barn och unga. Barnteater, och den unga publikens reception, är ett relativt nytt område inom teaterforskning både nationellt och internationellt. Barnteaterns pedagogiska och didaktiska kvaliteter betonas i forskningen snarare än det konstnärliga uttrycket och ungas upplevelser av teater.<sup>20</sup> I en svensk kontext kan teaterforskaren

Karin Helander nämnas. Helander lyfter fram tre återkommande linjer inom barn- och ungdomsteater i Sverige över tid, pedagogik, förströelse och konst, och konstaterar även att barnteater ofta färgas av en bakomliggande agenda; det finns helt enkelt något vuxenvärlden vill förmedla till barnen, genom teatern.<sup>21</sup> Helander har även genomfört en rad studier av den unga publikens reception.<sup>22</sup> Vad gäller receptionsstudier uppmärksammas exempelvis hur den unga publikens möte med scenkonsten ofta även innebär ett möte mellan skola och teater, där uppdraget inom respektive verksamhet kan krocka. Teatern vill bidra med ett konstnärligt möte, medan skolan har pedagogik och lärande i fokus. Vuxna vill gärna fokusera på förståelse, medan barn är mindre upptagna av detta. Likaså kan en oro spåras hos vuxenvärlden för scenkonst som gestaltar svåra och komplexa frågor, medan barn sällan ger uttryck för detta.<sup>23</sup> Under senare år har ett antal studier och avhandlingar diskuterat barnpubliken och barnteatern ur en rad olika perspektiv.<sup>24</sup> I den samtida barnteaterforskningen och receptionsforskningen saknas dock studier om tematiken krig, flykt och migration och den unga publiken. Trots att teater och migration är att betrakta som ett starkt framväxande fält inom teaterforskningen, så är det i huvudsak teater för vuxna som behandlas i den tidigare forskningen.<sup>25</sup>

Det finns viss tidigare forskning om teater som gestaltar Förintelsen för ung publik.<sup>26</sup> Här visas exempelvis hur teater kan bidra till ökad kunskap om Förintelsen och till att väcka empati och förståelse.<sup>27</sup> Likaså finns det studier som diskuterar tematiken, där det uppmärksammas att denna inte alltid anses passande för ung publik då svåra och traumatiska händelser berörs.<sup>28</sup> Tematiken skiljer sig även åt mellan olika länder, och hur (och vilka) berättelser som iscensätts är nära förbundet med den egna nationens narrativ och historieskrivning om Förintelsen.<sup>29</sup> Det förs också en diskussion om risken att exploatera Förintelsen, där exempelvis en barnteateruppsättning av Anne Franks dagbok kritiserar för att enbart visa en mycket avgränsad del av Förintelsen, där "victimization and subjection" betonas.<sup>30</sup>

I en svensk kontext uppmärksammar teaterkritikern och kulturskribenten Theresa Benér hur teater som gestaltar Förintelsen ökat under 2000-talet i Sverige, och menar att en modern estetik håller på att skapas som kan "påverka det kollektiva medvetandet om Förintelsen".<sup>31</sup> Hon frågar sig även vilket moraliskt ansvar som kan krävas av konstnärer som på olika sätt gestaltar frågor om Förintelsen. I ett vidare perspektiv kan man även fråga sig om jämförelser mellan Förintelsen och samtida händelser och trauman kan ses som ett sätt att exploatera minnen från Förintelsen. Frågan är stor och komplex, i korthet menar jag dock att en sådan jämförelse inte automatiskt behöver vara av ondo. Tvärtom kan narrativ om Förintelsen fungera som något som kan förhindra att liknande trauman upprepas, synonymt med att samtida trauman upprepas. Historikern Olof Bortz kommenterar just detta i debattartikeln "Historiska paralleller är viktiga för att minnas Förintelsen", där han konkluderar att "(m)innet av nazismen och Förintelsen kan användas både för att rättfärdiga och reagera på nya övergrepp".<sup>32</sup> Bortz påminner också om att "andra katastrofer förtjänar uppmärksamhet i sin egen rätt", men lägger samtidigt till att "(i) kampen mot diskriminering och förtryck utgör dock historiska paralleller en oundgänglig referensram. Lika lite som individer kan vi som samhällen förstå nya situationer utan att ta hänsyn till tidigare erfarenheter".<sup>33</sup> Där det därmed kan finnas en fara i att jämföra andra trauman med Förintelsen, finns det

simultant med detta också en risk att narrativet används som ett sätt att rikta blicken bort från postkoloniala strukturer, etniska konflikter och övergrepp av olika slag.

I artikeln går jag i dialog med kultursociologisk forskning som rör konstruktionen av kulturella trauman och socialt lidande. Sociologen Jeffrey C. Alexander tar Förintelsen som exempel på ett kulturellt trauma, och definierar det som följer: "Cultural trauma occurs when members of a collective feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways".<sup>34</sup> I processen där ett kulturellt trauma konstrueras försöker olika samhällsbärande grupper tillskriva händelsen sin egen berättelse. När traumat konstrueras som något som berör enbart vissa individer eller en viss samhällsgrupp, innebär det att sociala grupper i samhället ställer sig utanför det som skett och ser det som något som inte rör dem. Skulden placeras utanför kollektivet och lidandet erkänns inte. När traumat istället konstrueras som något som berör samhället i stort, när fler grupper inbegrips i "vi:et", och därigenom axlar det moraliska ansvar som krävs för att en förändring ska kunna ske även på samhällsnivå, skapas ett kulturellt trauma. Massmedia och populärkultur är viktiga för skapandet av narrativet runt ett kulturellt trauma. Det är genom identifikation med händelserna och med offren som det kulturella traumat kan konstrueras som något som berör ett större "vi", där personifierade berättelser och känsloupplevelsen är av central betydelse. Alexander tar exempel från film och litteratur och visar hur porträtterandet av "Jews as recognizably human beings allowed non-Jews, for the first time, to experience deep emotional identification with the six million Jews who were Nazi victims".<sup>35</sup> Alexander beskriver också hur den kulturella förståelsen av Förintelsen med tiden kommit att transformeras till en form av grundberättelse, ett trauma-drama, som kan fungera som utgångspunkt för ökad interkulturell förståelse och respekt för mänskliga rättigheter. Om Alexanders teorier om kulturellt trauma och trauma-drama kopplas till *Ögonvittnen* så kan teaterföreställningen ses inte bara som ett lokalt förankrat narrativ om Förintelsen, utan även som del av en större global berättelse med potential att skapa ett utökat "vi". Likaså har den möjligheter att inte bara belysa ett historiskt trauma utan även samtida sociala lidanden, där kontexten *Ögonvittnen* sattes upp i blir viktig.

## En introduktion till *Ögonvittnen*

Eleverna ser teateruppsättningen enbart med den egna klassen. Det ryms cirka 30 åskådare i rummet och med placeringen nära scenen blir upplevelsen intim och nära. När publiken kliver in i scenrummet möts de av ett svartmålat, litet rum utan tydlig gräns mellan scen och salong. Stolar står uppradade framför den sparsamt möblerade, avlånga scenen där ett upplyst huvud liknande huvudet från en provdocka står placerat. Till vänster finns en serveringsvagn i metall och längst till höger ett skrivbord med en lampa på, bredvid det en fåtölj. I övrigt är scenrummet tomt. Det finns inga fönster, och inget dagsljus.

Monologen som baseras på Leas vittnesmål startar med att publiken får ta del av en videoprojektion där verklighetens Lea, som nu är en äldre kvinna, berättar om sin barndom i Polen innan andra världskrigets början. Framför den svart-vita projektionen som rullar på scenens bakre vägg sitter skådespelaren som spelar den unga Lea, som

efter några inledande ord tar över berättelsen. Vi får ta del av hur tyska soldater tvingar familjen att flytta in i ett ghetto i hemstaden Sosnowiec efter invasionen av Polen 1939. Nästan hela Leas familj skickas till döden. I en scen som utspelar sig på en kall, regnig utomhusarena dit stadens 30 000 judar kommenderats, får vi se hur det enbart är Lea, två av hennes syskon och en kusin som får gå till höger, medan resten av familjen tvingas till vänster av en officer. Lea, hennes två syskon och kusinen Rakel skickas till tvångsarbetslägret Gräben-bei-Striegau. Där skiljs Lea från den familj hon har kvar, och vi får följa henne under dödsmarschen till koncentrationslägret Bergen-Belsen genom ett mycket kallt Tyskland. Tiden i Bergen-Belsen är fylld av fruktansvärda upplevelser. Lea återförenas så småningom med sin kusin Rakel, men tillsammans bevittnar de hur bästa väninnan Bronka långsamt tynar bort och dör. Vid krigets slut, 1945, befrias Bergen-Belsen av engelska soldater och Lea är bland de få som överlevt. I en av de sista scenerna får vi veta att Leas syster Miriam överlevt och att hon finns i Polen, dit Lea åker och återförenas med sin syster. Tillsammans tar de sig till Malmö. I den sista scenen hörs spröd, långsam pianomusik, och svart-vita fotografier på verklighetens Lea och hennes familj projiceras på väggarna. Vi ser Lea och hennes barn i Malmö, men också bilder på Leas mor och far och syskonen som mördades under Förintelsen. Det sista vi hör innan uppsättningen slutar är verklighetens Lea som säger: "Hur många är vi kvar som kan berätta? Bara jag och Stefan".

Monologen om Stefan startar även den med en videoprojektion där verklighetens Stefan berättar om uppväxten i Łódź. Så småningom tar skådespelaren över och berättelsen fortsätter. I uppsättningen får vi följa Stefan och hans familjs flykt genom ett krigshärjat Polen, och hur de tar skydd i en sönderbombad stad. När de inte kommer längre tar de sig tillbaka till Łódź, där en mängd förbud införts mot judar. Stefan berättar om hur han försöker skaffa mat och nästan dör eftersom det är förenat med dödsstraff att lämna ghettot. Familjen flyr igen och tvingas bosätta sig i ett nyupprättat ghetto. När ghettot töms undkommer Stefan och hans familj döden genom att de sätts i arbetsläger. Så småningom skiljs barnen från de vuxna, och alla barn utom Stefan och två av hans kamrater avrättas av de tyska soldaterna. De undkommer genom att gömma sig på en vind. När Stefan återförenats med föräldrarna, deporteras han och familjen till koncentrationslägret Auschwitz. 1944 förflyttas Stefan och hans pappa från koncentrationslägret till ett arbetsläger, där de arbetar på en lastbilsfabrik. I slutet av uppsättningen får vi se hur Stefan och hans pappa tvingas ut på en marsch av de tyska soldaterna genom ett sönderbombat Tyskland. De kommer till ett läger i en skog där Stefan, hans pappa och övriga så småningom befrias av de allierade. Med hjälp av en ambulans reser Stefan och hans allt sjukare pappa till Malmö. Väl där återförenas de med Stefans mamma. I den sista scenen ser vi en videoprojektion av verklighetens Stefan, och hör honom berätta: "Jag står på perrongen och väntar. När jag ser henne kliva ut ur tåget springer jag för att möta henne. Vi håller om varandra jättelänge. Det här är det bästa ögonblicket i mitt liv".

### **Den dramaturgiska inramningen: inlevelse och empati**

När publiken kommer in i det mörklägda scenrummet får de information om att de ska ta på sig hörlurar som hänger på sidan av stolarna som står placerade nära scenkanten. Likaså får de veta att tredimensionellt ljud (3D) används i teaterföre-

ställningen. 3D-ljudet som når publiken genom hörlurarna och det upplysta huvudet mitt på scenen låter publiken ta del av det som sker på scenen som om de själva vore del av händelserna. Ljudet av stövelsteg och skrammel av godståg förflyttar sig genom rummet och bakom åskådarna, och när skådespelarna talar in i 3D-huvudets öron så låter replikerna som om de viskas direkt in i våra öron. När jag intervjuar en lärare som sett *Ögonvittnen* tillsammans med sin klass så beskriver hon elevernas teaterupplevelse som följer:

Alla var rörande överens om att de tyckte att den var jättebra. Och jag tror att det har med det här tredimensionella, alltså att vi hörde och nästan att, det kändes ju ../ alltså vi blev ju rädda när de gick med stöveltramp, eller när man hörde hur de gick i trappuppgången och knackade på andras dörrar och helt plötsligt så hördes det väldigt tydligt att det var hos oss de knackade. Det kändes som om vi, jag var där i rummet och så. Väldigt många av mina elever har påtalat att de kände att det var som om de var på plats, som om de var där. Och som om han viskade i deras öra. Och det gjorde han ju, han viskade i mitt öra, i det högra eller det vänstra beroende på. Och det var också väldigt suggestivt. Jag kan inte säga att jag personligen exakt minns orden som han använde i alla lägen, men jag minns känslor. Jag kan fortfarande nu flera dagar efter framkalla känslan som det skapade när jag satt i rummet, så ja. Och det är ju också det som mina elever har reagerat på, positivt då.

Citatet sammanfattar ett tydligt och återkommande spår i publikens reception, där 3D-ljudet fungerar som katalysator för känslorna som väcks. En elev kommenterar det så här: ”Ja, man känner sig, annorlunda, man känner mer, man upplever mer, man känner sig annorlunda än om det hade varit utan för att då typ så är det vanlig teater, men det där var någonting alltså verkligen, mer verkligen”. En annan elev uttrycker det som följer: ”Alltså om man säger, när vi fick lyssna, såhär i hörlurar, så det var en rätt stor skillnad. Alltså det var mycket bättre tycker jag när man fick hörlurar och, det blev mer liv i det och man kunde liksom sätta sig in i hennes perspektiv typ. Och liksom förstå hur det var och kändes”. Berättargreppet gör därmed inte bara att publiken transporteras direkt in i historien, utan det bidrar även till att känslor av inlevelse och empati väcks.

3D-ljudet och hörlurarna fungerade även som en form av målgruppsanpassning. I intervjuer med den konstnärliga personalen beskrivs också att så fort ungdomarna kommit in och satt på sig lurarna, så stillnar salongen. Detta är också tydligt i mina publikobservationer; många gånger uttrycker eleverna att de känner sig bekväma med lurarna och att de bidrar till möjligheten att skärma av och koncentrerat ta del av det som sker. Det kan vara en högljudd klass i foajén, men lurarna förändrar detta: ”Det var något i det, liksom, konceptet, som funkade väldigt bra för att få publiken att bara direkt sugas in i vad det var som berättades”. Hörlurar är en del av målgruppens vardag och kan bidra till att skapa trygghet i rummet genom att de är ett bekant föremål, eller som en i teaterproduktionen beskriver det: ”De tar av sig sina hörlurar, och tar på sig våra”.

I *Ögonvittnen* är det inte bara ljudet som bidrar till att skapa det koncentrerande berättandet, även ljus och videoinslag blir viktiga. På scenen ser vi videoprojektioner av snö som faller, damm som virvlar upp när Stefan sopar fabriksgolvet, och fönster med



utsikt över gatorna när Lea berättar om livet i Sosnowiec. Projektionerna är rörliga. Gardinerna i fönstren fladdrar i vinden, snön yr bokstavligen över scenen och dammet bildar stora moln. Ljussättningen bidrar i sin tur genom att leda publikens blick och skärma av scenen. Ljud, ljus och videoprojektioner placerar på detta sätt Lea och Stefan i centrum för det som berättas. Det skapar en förhöjd sinnenärvaro där allt som sker utanför scenrummet bleknar och försvinner. I intervjuerna med det konstnärliga teamet blir det också tydligt hur arbetet med ljud, ljus och videoprojektioner användes som ett sätt (av flera) att förflytta åskådarna in i handlingen. Idén att använda hörlurar med 3D-ljud fanns med i visionerna för *Ögonvittnen* från start, men inte det så kallade 3D-huvudet på scenen. Huvudet fungerar som ett sätt att låta åskådarna ta del även av skådespelarnas repliker på ett mer intimt sätt, där ljudet inte bara blir ett sätt att berätta, utan även del av gestaltningen.

### **Ögonvittnen som trauma-drama: vittnesmål, känsloupplevelser och identifikation**

Innan *Ögonvittnen* startar hälsas publiken välkommen av en av skådespelarna som berättar att teateruppsättningen baseras på vittnesmål från Förintelsen. Publiken får även veta att texten som används bygger på en direkt transkribering av Leas respektive Stefans vittnesmål. Ur ett föreställningsanalytiskt perspektiv blir inledningen viktig. Den etablerar att uppsättningen som åskådarna strax ska se bygger på verkliga händelser och på överlevandes vittnesmål. När jag frågar eleverna om de skulle rekommendera andra att se teaterföreställningen svarar en informant: ”Jag brukar tycka att, eller alltså, tanken på teater brukar inte vara så jätterolig, men den här kändes speciell för man visste att det faktiskt hade hänt. Det var inte någon saga”. Liknande utsagor är återkommande i intervjumaterialet, där eleverna ofta kommer tillbaka till att det är av vikt att det som berättas är verklighetsbaserat och att det bygger på vittnesmål. Skådespelaren som en form av vittne diskuteras av teaterforskaren Freddie Rokem som drar en skiljelinje mellan dokumentärteater och gestaltandet av autentiska historiska händelser.<sup>36</sup> Rokem ser tidsgapet mellan det som skett och det som gestaltas som avgörande, och menar att ett mål med teater som behandlar historiska händelser är att publiken ska få en möjlighet att se det förflutna i ett nytt ljus. När jag frågar eleverna om de fått några nya kunskaper genom *Ögonvittnen* svarar en:

Alltså, definitivt, alltså, exakt hur det kändes för dem. Alltså, om man läser det, för det är ju väldigt mycket, det är statistik, såhär många dog, såhär var det, i lägren. Och sen, ja, det var jobbigt och det var fruktansvärda förhållanden. Men man får verkligen, när det är så här, när man får veta varenda liten känsla och eftersom skådespelaren visar sina känslor så bra så blev det, man får veta mer personligt än bara, vad ska man säga, statistiken och kunskapen man får lära sig i böcker om ämnet.

Citatet ovan är ett exempel på en återkommande linje i intervjuerna, där eleverna ger uttryck för att *Ögonvittnen* ger dem en delvis ny förståelse av Förintelsen. Det är som om händelserna blivit mer greppbara och verkliga genom teaterformen, där den personifierade berättelsen är avgörande. Samtidigt som eleverna lyfter fram vikten av att uppsättningen baseras på vittnesmål och autentiska händelser, är det tydligt att det



är när skådespelarna tar över berättandet som identifikationen uppstår: ”Man blir ju lite som den personen som de berättar, eller alltså man blir som en liten del eller man får liksom uppleva, istället för att man bara får se, nu får man höra det precis ungefär som de hörde det”. Samma informant tillägger att det spelar roll att uppsättningen spelas i ett litet rum, där publiken befinner sig så nära aktörerna att de kan följa minsta känslökiftning. Leas och Stefans repliker fungerar också som ett sätt att förstärka olika sensoriska upplevelser. Vi får veta hur solen lyser i deras ansikten, och hur kylan i ett iskallt och vintrigt Tyskland letar sig in i märmag och ben. Det är ögonblick som bidrar till att dra in publiken i det som berättas och som gör upplevelserna verkliga och greppbara. En elev säger: ”För vi egentligen, vi hör, vi pratar om det och allting, men när man väl är där, det känns annorlunda emotionellt för det var jätteverkligt, alltså hela upplevelsen”. En lärare ger uttryck för att hon tror att denna förflyttning rakt in i händelserna är nödvändig för att eleverna verkligen ska kunna förstå det som skedde under Förintelsen. Hon menar att detta särskilt gäller för de elever som inte har egna erfarenheter av flykt och krig. Att *Ögonvittnen* har denna potential att skapa förståelse för erfarenheter av flykt och krig även i ett vidare perspektiv är också tydligt i intervjuerna med den unga publiken. En informant ger uttryck för följande när jag frågar om eleven skulle rekommendera andra att se teaterföreställningen:

Alltså jag tror att den är bra att rekommendera för det finns ju vissa som till exempel tycker sämre om migration eller liksom tänker dåligt om Förintelsen att den inte skett och så vidare och att det inte är något som bör tas upp i skolan. Jag hade rekommenderat den till dem som inte tror på det här eller tror att det är enkelt att migrera eller så.

Det är också här *Ögonvittnen* har möjlighet att fungera som ett trauma-drama. Teaterns förmåga att göra historiens anonyma figurer till individer av kött och blod låter publiken känslomässigt ta stegen ned i Leas och Stefans skor. Resultatet blir att identifikationspunkter skapas, och traumat konstrueras som något som rör samhället i stort och inte bara en avgränsad del. Vad är det då mer exakt i gestaltningen som bidrar till detta, och hur tar det sig uttryck dramaturgiskt och berättartekniskt?

### **Att positioneras både som vittne och som passiv betraktare**

När Alexander beskriver den betydelse som personifierade berättelser får för det narrativa av Förintelsen som skapas lyfter han fram vikten av att nyansera bilden av offer och förövare. Det handlar inte om att undvika skuld, utan om att våga axla ett moraliskt ansvar för det som skett:

Evil is inside all of us and in every society. If we ourselves have the capacity to be victims and also perpetrators, then none of us can legitimately distance ourselves from the suffering of victims or the responsibility of perpetrators. This cathartic experience and its moral lessons can allow us to change, however, so that we can prevent genocides from ever happening again.<sup>37</sup>

I *Ögonvittnen* sker precis detta känslomässiga och moraliska uppvaknande i två nyckelscener. Det är centralt att förövaren aldrig tillåts materialiseras på teaterscenen, och

att Lea och Stefan adresserar den passiva omvärlden och påminner oss om att se på och inget göra, också kan vara att tillåta. I scenerna är det även av betydelse att det är den överlevandes perspektiv som står i centrum för det som gestaltas, och att motstridiga känslor ges utrymme.<sup>38</sup> Lea och Stefan uttrycker sin förtvivlan samtidigt som de ges agens genom att de äger berättandeperspektivet fullt ut. En av nyckelscenerna är den som citeras inledningsvis i denna artikel, där Lea försöker skrubba rent sin hud från den förtvivlan och hjälplöshet hon känner över omvärldens passivitet: "Världen gör ingenting. Den bara ser på." När jag ser teaterföreställningen med den unga publiken är det tydligt att scenen berör. Flera informanter återkommer till scenen i intervjuerna och vid publikobservationerna är det tydligt att koncentrationen mellan scen och salong ökar. Publiken lutar sig framåt, och allas blickar vilar på Lea. Först betraktar vi Lea i profil, sedan vänder hon sig rakt mot oss. Rummet vilar i mörker, det enda som ses och hörs är Leas förtvivlade blick och röst. I denna passage förvandlas förövaren och ondskan från att vara något avlägset som kan placeras utanför oss själva i en bestämd figur eller tid, till att bli något som angår oss alla. Det går inte längre att distansera sig från det som skett. I scenen blir publiken inte längre positionerade enbart som vittnen, eller som Rokem beskriver det, "secondary-witnesses", till det som berättas, utan för ett kort ögonblick blir vi även den passiva betraktare som Lea och Stefan beskriver.<sup>39</sup> Det blir en effektiv erinran som väcker känslor av både rädsla och obehag.

En liknande scen finns i Stefans monolog när han berättar om den dödsmarsch han och hans pappa tvingas ut på genom ett kallt och fruset Polen tillsammans med hundratals andra. I scenen står Stefan mitt i rummet. Vi hör snön som knarrar under hans fötter och vinden som viner. I övrigt är det helt tyst. Stefan berättar, intensivt och lågt, med rasande förtvivlan: "Två kärror med de som stupat på vägen, dras efter gruppen. Vi kommer förbi småstäder och byar, alla tittar på oss, och marscherar ned till järnvägen. Där stoppar de oss i boskapsvagnar, över hundra man i en vagn och stänger". Orden "alla tittar på oss" hänger kvar i luften, och även här positioneras åskådarna som del av den omvärld som ser på och inget gör. I scenen är det av vikt att rummet är litet och intimt; vi sitter nära scenkanten, på samma nivå som skådespelaren och kan följa varje känslökiftning. Även lurarna bidrar. Vi kan blunda, men det går inte att sluta lyssna. De två nyckelscenerna är viktiga för teaterföreställningens funktion som trauma-drama. Det handlar inte bara om att bilden av förövare och offer nyanseras, utan också om vad känslorna som väcks hos publiken kan sägas göra och utträta. Eleverna ger också uttryck för att *Ögonvittnen* väcker starka känslor och bidrar med något nytt, jämfört med exempelvis litteratur eller film och dokumentärer som skildrar Förintelsen.

### **Att uppleva utifrån olika perspektiv och erfarenheter**

I mötet med *Ögonvittnen* sätts tankar om samtiden igång hos den unga publiken. Uppsättningen stannar därmed inte vid att enbart skildra ett historiskt trauma, utan den fungerar även som en kommentar till samtiden. Analysen visar att igenkänningen är starkast hos elever som har erfarenheter av migration, krig, rasism och utsatthet.<sup>40</sup> För andra förblir *Ögonvittnen* i första hand ett historiskt narrativ, dock med potential att väcka tankar om privilegier och ojämlika levnadsvillkor. Teaterföreställningen fung-

erar på detta sätt som en utgångspunkt för elever ur båda grupperna att lyfta frågor om utsatthet och uppdelningar i ”vi” och ”dem”, men utifrån olika perspektiv. En av eleverna från miljonprogramsområdet berättar att hen dagligen möts av rasism, senast ”i bussen på väg hit (tillbaka till skolan från teatern, min anm.) det var en kvinna som sa alltså flytta på er från vägen och sånt, typ (hon sa, min anm.) jävla arab”. En annan elev lägger till: ”Ja, det är inte bara frid och fröjd att bo i Sverige, det finns också nackdelar med att bo här”. En tredje elev fyller i: ”Att det finns rasism”. När jag frågar om det finns någon de kan tala med när de möts av rasism, svarar de: ”Ja. Faktiskt”, men lägger till: ”Men alltså det är inte heller någonting man kan göra. De kan heller inte göra någonting åt det”. Här menar eleverna att *Ögonvittnen* kan vara viktig, genom att den belyser vad uppdelningar i ”vi” och ”dem” kan leda till, ”för alla är lika värda. Och alla är människor”. Samtidigt uttrycker eleverna att samhället bemöter dem som just mindre värda. Det är också här igenkänningen med teaterföreställningen uppstår. Läraren bekräftar bilden eleverna ger när hon berättar att de ofta möts av låga förväntningar: i samhället, i skolan och i kultursammanhang. Därför är det viktigt för henne att röra sig i offentligheten med eleverna, exempelvis genom teaterbesök, så de får en möjlighet att visa vilka fantastiska elever de är. Samma lärare ger uttryck för att det spelar roll för unga att se teater som tar upp frågor om flykt, krig och rasism ur unga människors perspektiv, och menar att *Ögonvittnen* kan fungera som en bekräftelse på att barn inte är ensamma om dessa erfarenheter. Utsattheten kan delas med andra.

Elever utan erfarenheter av migration, krig och flykt beskriver i sin tur i första hand att *Ögonvittnen* handlar om Förintelsen. De menar att det är viktigt att förstå hur det var då så att händelserna inte upprepas. Hos denna grupp är inte igenkänningen lika stark, samtidigt är det tydligt att teateruppsättningen skapar reflektioner kring de egna livsvillkoren i relation till andras:

Alltså, jag tänker att det får en att uppskatta småsaker mycket mer. Uppskatta vilka möjligheter man har, uppskatta att man bor i ett land där det inte är krig till exempel /.../. Man uppskattar helt enkelt att man är accepterad kan man säga i samhället. Till exempel många i Förintelselägret och så, eller Förintelsen över huvud taget, har ju inte fått möjligheten att vara barn och känna sig som barn liksom. Eller andra som jag pratat med till exempel som tagit sig till Sverige på grund av krig, flytt från krig, de har inte hunnit vara barn, alltså, de fick bli vuxna och lite självständiga känner jag, snabbare kanske.

En annan elev kommenterar *Ögonvittnen* på ett liknande sätt, när hen säger att hen är medveten om att hen är ”väldigt privilegierad”. Liknande utsagor är återkommande hos eleverna som reflekterar över fördomar och stereotyper men också över hur det kan vara att komma till Sverige som flykting idag. *Ögonvittnen* bidrar på detta sätt till att väcka tankar runt samtiden och de egna livsvillkoren, där några får syn på sina privilegier, medan andra ger uttryck för igenkänning och upplevelser av en villkorad svenskhet.<sup>41</sup> Det är också i mötet mellan dessa olika reflektioner och erfarenheter som jag menar att fröet till det vidgade ”vi” som Alexander diskuterar kan finnas, och därigenom potential till ökad interkulturell förståelse. Det historiska narrativet kastar på så sätt nytt ljus över samtiden.

En skillnad i receptionen är bilden av samtidens Sverige, där elever med erfarenheter av migration, flykt eller rasism har en bild av Sverige som skiljer sig från elever som inte har dessa erfarenheter. Detta framkommer tydligast i relation till frågan om vad informanterna skulle skildra om de själva fick iscensätta hur det är att leva i Sverige idag. Majoriteten av elever från innerstadsskolan ger uttryck för att Sverige är ett land präglad av frihet och jämlikhet, även om de är medvetna om att det kan förekomma orättvisor. En av eleverna säger: "Sverige, det är egentligen ett bra land att leva i, vi har mycket bra, vi får gratis sjukvård till nån viss ålder, vi får gratis skolmat och gratis skola". Samtidigt väcker *Ögonvittnen* funderingar: "Jag tror den (teatern, min anm.) ändå säger mycket, de förklarar också /.. / hur det var att fly till ett annat land och hur svårt det var". I samband med detta reflekterar också eleverna över dagens Sverige, de menar att det kan finnas orättvisor. Samtidigt landar de i att det är bättre nu än det var då.

För eleverna från miljonprogramsområdet är bilden delvis en annan. De uttrycker att det är bra med den frihet som finns i Sverige, men att det samtidigt, som tidigare citerats, inte bara är "frid och fröjd" att växa upp här. Det finns också utsatta områden, det kan vara svårt att få arbete och att de möts av rasism. Det är denna sida av Sverige som eleverna vill synliggöra och lyfta fram om de skulle gestalta hur det är att växa upp i Sverige idag. Jag frågar: "En annan sida av verkligheten?", eleverna svarar: "Ja, inte det man tror". När jag intervjuar en i den konstnärliga personalen och frågar om arbetet med *Ögonvittnen* gav några nya tankar runt att komma som flykting till Sverige idag, ger även hen uttryck för att bilden av Sverige behöver nyanseras: "ja alltså det vi pratade om ganska ofta det var ju just att såhär, och så kom vi till Sverige, det blir liksom så det lyckliga slutet, så kom vi till Sverige till slut". Hen drar paralleller mellan egna erfarenheter av flykt, och berättelserna om Lea och Stefan, där den gemensamma nämnaman blir ankomsten till Sverige, där Sverige lätt tecknas som det förlovade landet. Samtidigt har hen upplevt rasism i Sverige, och beskriver hur krocken mellan känslorna som väcks av möjligheten att få komma till Sverige och den rasism hen mött i samma land "blir jättesvårt att hantera".

De skilda bilderna av Sverige är intressanta. Båda grupperna nyanserar sina bilder, men utgångspunkterna skiljer sig likväl åt. För några dominerar bilden av Sverige som ett välfungerande land, andra vill utmana denna bild och låta en annan sida rymmas i narrativet om hur det är att växa upp i dagens Sverige. I *Vit melankoli. En nation i kris* beskriver Tobias Hübinette och Catrin Lundström hur Sverige "utvecklats till att bli ett av de statistiskt sett mest segregerade, stratifierade och segmenterade länderna i västvärlden med avseende på ras och etnicitet".<sup>42</sup> De beskriver också hur denna bild av Sverige inte alltid får rymmas i offentligheten, tvärtom menar de att det finns en "lång tradition av att förskjuta rasismen till marginalerna av det svenska samhället, till en avlägsen historia eller till andra länder".<sup>43</sup> Kanske är det dessa olika narrativ som är spårbara i elevernas utsagor. För några elever är det segregerade Sverige en verklighet, för andra är rasism och utsatthet något som framför allt händer utanför Sveriges gränser.

## Avslutande ord

Artikeln visar att *Ögonvittnen* har potential att inte bara fungera som ett historiskt narrativ, utan reflektioner väcks också om samtida sociala trauman och lidanden. Igenkänning finns, men ur olika perspektiv. För elever som själva upplevt rasism så kan *Ögonvittnen* fungera som en bekräftelse, medan för barn som inte har dessa erfarenheter så kan empati och förståelse väckas. Det är här *Ögonvittnen* kan fungera som ett trauma-drama, där känsloupplevelsen blir avgörande. Genom att Förintelsen skildras som något som berör oss alla, med förgreningar in i samtiden, så kan ett utökat ”vi” skapas. Det är också här som barnteaterns potential att gestalta ett inkluderande Sverige står att finna. *Ögonvittnen* har på detta sätt möjlighet att fungera som en motkraft till ett alltmer uppdelat samhälle.

Samtidigt finns det en diskrepans i bilden av samtidens Sverige. Ur detta perspektiv kan tre olika narrativ spåras i den unga publikens reception: ett där rasism och utanförskap i första hand placeras utanför Sveriges gränser, ett som lyfter fram segregation och att vi lever i ett rasistiskt samhälle och slutligen ett tredje, som också är det dominerande, med potential till kritisk självreflektion. Sistnämnda kan spåras tillbaka till den nyanserade bilden av gott och ont i *Ögonvittnen*, där åskådarna börjar fundera på den egna positionen i det som gestaltas. Att det finns spår i publikens reception som kan bekräfta en bild av Sverige som ett land där rasism endast existerar i marginalerna är en oförutsedd konsekvens. Kanske spelar det in hur *Ögonvittnen* slutar. Vi får se hur Lea och Stefan kommer till Sverige, men aldrig hur mötet med det nya landet blir. Här finns det en risk att en bild av Sverige som det oproblematiskt goda mottagarlandet reproduceras. En syn på nationen som kan kopplas till det forskaren Ylva Habel beskriver som svensk exceptionalism, som bygger på ”en nationell självförståelse av vårt land som neutralitetens och jämlikhetens hemvist”, där blicken riktas bort från den strukturella rasism som finns i det svenska samhället.<sup>44</sup> Kopplat till frågan om vilket narrativ av Förintelsen som kommuniceras, kan också bilden av Sverige som tecknas i *Ögonvittnen* ses som en reflektion av de historieskrivningar om Förintelsen som ses som möjliga inom nationens gräns. Samtidigt är det tydligt att *Ögonvittnen* får bilden av Sverige som det entydigt och oproblematiskt goda mottagarlandet att skava.

Kan då samtida erfarenheter av rasism och utsatthet alls ställas i relation till det som skedde under Förintelsen? Finns det en risk att minnen från Förintelsen reduceras och tas ur sin kontext? Här menar jag att fallet inte behöver vara så. Tvärtom kan kanske igenkänning genom självupplevda erfarenheter bidra till ökad förståelse för det som skedde med barnen i pjäsen, och därmed i ett större perspektiv även för händelserna under Förintelsen. Likaså kan kanske den empati och förståelse som väcks hos informanter som inte upplever igenkänning leda till viljan att inte bara ta ansvar för dåtidens historiska trauman, utan även för samtida övergrepp.<sup>45</sup>

Slutligen kan *Ögonvittnen* förstås som del av en pågående trauma-process, med kopplingar till det som kan beskrivas som den stora migrationshändelsen i Europa, sommaren 2015.<sup>46</sup> Ett kulturellt trauma inträffar inte av sig själv, utan det är något som skapas av bärande grupper i samhället, där massmedia och populärkultur ingår. Begreppet trauma-process kan definieras som det mellanrum som uppstår mellan en traumatisk händelse och dess narrativ.<sup>47</sup> I kölvattnet av det stora antalet asylsökande under 2015 menar jag också att teater om migration kan ses som del av en intensiv

trauma-process, där strider om narrativet runt händelsen och hur denna ska förstås och definieras i en svensk kontext pågår. Ska det förstås som något som berör oss alla, där ett större ”vi” inbegrips, eller ska det förstås som något som berör enbart en viss samhällsgrupp, eller en viss del av samhället? Ur detta perspektiv kan *Ögonvittnen* inte bara förstås som en teateruppsättning som bidrar till att skapa en fördjupad förståelse av Förintelsen, utan även av narrativet runt den pågående flyktingkrisen. Tydligt är att uppsättningen här betonar vikten av ett Sverige med öppna gränser, där flyende individer, likt Lea och Stefan, bereds plats. Att se på, och inget göra, kan också vara att tillåta.

*Forskningen för denna artikel har bedrivits med medel från Vetenskapsrådet, projektet ”Att gestalta migration: Retorik, representation och reception i svensk barnteater”, dnr. 2019-02200.*

*Tack: Jag vill tacka Unga Malmö Stadsteater, Bombina Bombast, Anna Lund, Ylva Lorentzon, Karin Helander och Dirk Gindt.*

## Noter

- 1 Malmö Stadsteater startade i början av 2000-talet ett samarbete med föreningen Förintelsens Ögonvittnen, där *Ögonvittnen* är ett exempel på teaterföreställningar som skapats som ett resultat av detta. Totalt spelades 97 föreställningar av *Ögonvittnen* i Malmö, för cirka 2 800 åskådare (skolelever och allmänhet). Cirka 80 skolklasser såg uppsättningen, av dessa deltog 44 även i en tillhörande workshop som erbjöds via Unga Malmö Stadsteater. I statistiken är spelperioderna 2021 och 2022 sammanräknade. Statistiken har hämtats från Unga Malmö Stadsteaters publikbokare, 1 april 2022.
- 2 Att just ungdomar ska ta del av berättelser från Förintelsen kan ses som grundad i en tanke det svenska samhället har om att ungdomar ska lära sig om andra världskriget och Förintelsen för att förebygga att det sker igen. Se Klas Åmark, *Förintelsen och antisemitism. En kartläggning av svensk forskning* (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2021), 42.
- 3 Vad gäller tematiken migration i svensk scenkonst för unga se Rebecca Brinch, ”Scenkonst i Sverige för barn och unga: Migration, mångfald och representation”, i *Berätta, överleva inte drunkna. Antirasism, dekolonisering och migration i svensk teater*, Rebecca Brinch, Dirk Gindt & Tiina Rosenberg red. (Stockholm: Atlas Förlag, 2022), 257–278. 2015 var antalet individer som sökte asyl i Sverige 163 000, av dessa var 70 000 barn och cirka 30 000 av dessa var under 12 år, se Karin Helander & Pernilla Leviner, ”Inledning och övergripande reflektioner om bokens tema”, i *Barn, migration och integration i en utmanande tid*, Karin Helander & Pernilla Leviner red. (Stockholm: Ragulka Press, 2019), 11. Att fler än någonsin är på flykt i världen fastslås av Förenta Nationernas flyktingorgan UNHCR, se ”Nytt rekord i antalet människor på flykt i världen – tio år lång trend fortsätter”, UNHCR, 2022-06-16, <https://www.unhcr.org/neu/se/81653-unhcr-nytt-rekord-i-antalet-manniskor-pa-flykt-i-varlden-tio-ar-lang-trend-fortsatter.html>.
- 4 Statistikmyndigheten Statistiska centralbyrån definierar en person med utländsk bakgrund som en individ som antingen är utrikes född, eller född i Sverige där båda föräldrarna är utrikes födda. Se SCB, ”Antal personer med utländsk eller svensk bakgrund (fin indelning) efter region, ålder och kön. År 2002–2022”, hämtad 2023-02-10, [https://www.statistikdatabasen.scb.se/pxweb/sv/ssd/START\\_\\_BE\\_\\_BE0101\\_BE0101Q/UtlSvBakgFin/](https://www.statistikdatabasen.scb.se/pxweb/sv/ssd/START__BE__BE0101_BE0101Q/UtlSvBakgFin/).

- För arabiska som Sveriges näst största modersmål, se Mikael Parkvall, "Arabiska Sveriges näst största modersmål", *Svenska Dagbladet*, 2018-05-31, <https://www.svd.se/a/8wKoeA/arabiska-sveriges-nast-storsta-modersmal>.
- 5 SCB anger att 2018 var 24% av barnen i Sverige utrikes födda alternativt hade utländsk bakgrund (i denna statistik ingår barn i åldern 0–17 år). Detta kan jämföras med år 2000 då samma siffra var 12%. En stor andel av utrikes födda barn år 2018 är födda i länder som haft stor flyktinginvandring till Sverige, exempelvis Syrien, Irak, Afghanistan och Somalia. Under åren 2000 till 2018 förändrades även sammansättningen vad gäller barn med utländsk bakgrund, där andelen barn med föräldrar födda utanför Europa ökade, från 35% till 55%. Se SCB:s demografiska rapporter 2020:3, *Uppväxtvillkor för barn med utländsk bakgrund* (Stockholm: Statistiska centralbyrån 2020), 7–8.
  - 6 Mirjam Katzin, *Skolgårdsrasism, konspirationsteorier och utanförskap. En rapport om antisemitism och det judiska minoritetsskapet i Malmös förskolor, skolor, gymnasier och vuxenutbildningar* (Malmö: Malmö Stad, 2019).
  - 7 "Ögonvittnen spelas på nytt i höst", *Norra Skåne*, 2021-05-20, <https://www.nsk.se/kultur/ogonvittnen-spelas-pa-nytt-i-host/>.
  - 8 Det treåriga projektet "Att gestalta migration. Retorik, representation och reception i svensk barnteater" (dnr. 2019-02200) finansieras av Vetenskapsrådet och består av kultursociologen Anna Lund, projektledare, barnkulturvetaren Ylva Lorentzon och teatervetare Rebecca Brinch, samtliga vid Stockholms universitet.
  - 9 När den nya regeringen tillträdde 2022 bestående av Moderaterna, Liberalerna och Kristdemokraterna så inrättades det s.k. Tidö-avtalet i samarbete med det nationalistiska och högerpopulistiska partiet Sverigedemokraterna. Detta avtal innehåller reformförslag som bland annat inbegriper en mycket strikt migrations- och integrationspolitik. Ett exempel är minskad rätt till familjeåterförening och minskat antal kvotflyktingar. I avtalet framhålls att svensk migrationspolitik inte ska vara mer generös än de minimikrav som ställs i EU.
  - 10 Tobias Hübinette och Catrin Lundström visar hur segregationen ökar i Sverige, och beskriver att "(d)enna utpräglade rassegregering gäller främst bostadssektorn, arbetslivet och utbildningsväsendet, men i praktiken även andra sfärer i dagens svenska samhälle", Catrin Lundström & Tobias Hübinette, *Vit melankoli. En analys av en nation i kris* (Stockholm: Makadam, 2020), 13.
  - 11 Anna Lund, "Att gestalta miljonprogrammet: Husbys nya scen och en berättelse inifrån", i *Berätta, överleva inte drunkna*, Brinch, Gindt & Rosenberg red., 235–256.
  - 12 Willmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception* (Iowa: University of Iowa Press, 2000), 29; *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Jacqueline Martin & Willmar Sauter red. (Stockholm: Almqvist & Wicksell International, 1995).
  - 13 Se exempelvis Ellinor Lidén, *Barnteater som händelse. Barnpublik och vuxenvärldar vid Kulturhuset Stadsteaterns scen i Skärholmen* (ak.avh. Stockholm: Stockholms universitet, 2022). Även sociologerna Michèle Lamont och Ann Swidler argumenterar för metodpluralism när de diskuterar intervjuer, och förespråkar en kombination av observationer och intervjuer, se Michèle Lamont & Ann Swidler, "Methodological Pluralism and the Possibilities and Limits of Interviewing", *Qualitative Sociology* vol. 37 (2014:2), 153–171, <https://doi.org/10.1007/s11333-014-9274-z>.
  - 14 Materialet som artikeln bygger på samlades in inom ramen för projektet "Att gestalta migration". Projektet är granskat av Etikprövningsmyndigheten (dnr 2020-07039). Informerat samtycke har följts vid intervjuer, likaså har projektet följt riktlinjer om datahantering och forskningsinformation. Utöver de transkriberade intervjuerna, så har även anteckningar från fältarbete använts, videoinspelning av *Ögonvittnen* (i ägo av Unga Malmö Stadsteater)



samt manuskript och programblad. Fältarbetet runt *Ögonvittnen* pågick under totalt cirka 14 dagar.

- 15 Intervjuerna med den konstnärliga personalen genomfördes i teaterns lokaler, medan intervjuer med elever och lärare utfördes i skolmiljö. Samtliga informanter har mottagit information om projektet, och intervjuerna är genomförda efter att skriftligt samtycke inhämtats. Deltagarna har fått information om att vi inte kommer nämna informanternas respektive skolors namn. Konstnärlig personal har efter information om att de kan vara lättidentifierade genom att teatrar respektive teaterföreställningars namn skrivs ut godkänt detta. Intervjuerna har spelats in och avidentifierats i transkriptionsprocessen. Mättnad uppnåddes i materialet så till vida att informanterna började uppge liknande svar, där bedömning gjordes att ytterligare intervjuer inte skulle tillföra någon tillkommande information. Artikeln bygger på transkriberade intervjuer från 5 fokusgrupper med totalt 15 elever, samt intervjuer med lärare (1) och med konstnärlig personal (6). Intervjuerna med den konstnärliga personalen används i artikeln för att fånga val som gjorts gällande uppsättningens dramaturgiska inramning, samt för att klargöra elevernas upplevelse.
- 16 Gruppintervjuer kan fungera som utgångspunkt för att undersöka vad individer tänker om ett visst ämne, där olika perspektiv kan framkomma och fördjupas i interaktion mellan deltagarna, se exempelvis Steinar Kvale & Svend Brinkmann, *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Lund: Studentlitteratur, 2014).
- 17 Repliker som citeras ur uppsättningen är hämtade ur manus.
- 18 Irene Molina, "Den rasifierade staden", i *Den delade staden. Segregation och etnicitet i stadsbygden*, red. Lena Magnusson Turner (Umeå: Boréa Förlag, 2008), 51–83.
- 19 Taipo Salonen, Martin Grander & Markus Rasmusson, *Segregation och segmentering i Malmö* (Malmö: Stadskontoret, 2019), 2.
- 20 Internationellt brukar forskningen inom barnteater delas in i fälten TYA (Theatre for Young Audiences) och TiE (Theatre in Education), där sistnämnda dominerar.
- 21 Karin Helander, *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (Carlsons: Stockholm, 1999).
- 22 Se exempelvis Karin Helander, "Den var rolig och så lärde man sig nånting, men jag kommer inte på vilket det var". Om barnteater och receptionsforskning", *Locus* vol. 23 (2011:3–4), 81–97.
- 23 Se exempelvis Karin Helander, "Den var rolig och så lärde man sig nånting" samt Ellinor Lidén, *Barnteater som händelse*.
- 24 Se exempelvis Ellinor Lidén, *Barnteater som händelse*, Rebecca Brinch, *Att växa sidledes. Tematik, barnsyn och konstnärlig gestaltning i Suzanne Ostens scenkonst för unga* (ak.avh., Stockholm: Stockholms universitet, 2018) samt Sandra Grehn, *Dom stökar och bråkar och kastar sten. Iscensättning och hybridisering av dominerande diskurser i Backa Teaters uppsättningar Lille Kung Mattias, Gangs of Gothenburg och 5Boys.com* (ak.avh., Göteborg: Göteborgs universitet, 2020).
- 25 Forskning om migration och teater bedrivs framför allt internationellt, se exempelvis Yana Meerzon & S.E Wilmer, *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration* (London/New York: Palgrave Macmillan, 2023).
- 26 I tidigare forskning har teater som gestaltar Förntelsen i huvudsak diskuterats utifrån två olika perspektiv, dels som egen genre med fokus på tematik och dramatik, dels som ett sätt att förstå och bearbeta Förntelsens traumatiska minnen och händelser.
- 27 Mark Harvey & Deborah Miles, "And Then They Came for Me: The Effectiveness of a Theatrical Performance and Study Guide on Middle-School Students' Holocaust Knowledge and Empathetic Concerns", *Youth Theatre Journal* vol. 23 (2009:2), 91–102, <https://doi.org/10.1080/08929090903281402>.

- 28 Erika Hughes, "The Holocaust in Contemporary Drama and Performance for Young Audiences", *Youth Theatre Journal* vol. 25 (2011:1), 51–62, <https://doi.org/10.1080/08929092.2011.570150>.
- 29 Se exempelvis Erika Hughes, "The Holocaust" samt Freddie Rokem, *Performing History. Theatrical Representations of the past in contemporary Theatre* (Iowa: University of Iowa Press, 2000).
- 30 Hughes, "The Holocaust", 55.
- 31 Theresa Benér, "Förintelsen i konsten – vilken moral krävs av konstnärer?", hämtad 2023-02-13, <https://www.theresabener.se/artikel/kulturjournalistik-europa/F%C3%B6rintelsen-i-konsten-vilken-moral-kr%C3%A4vs-av-konstn%C3%A4rer>. Text från Theresa Benér hemsida, tidigare publicerad i *Svenska Dagbladet* 2020.
- 32 Olof Bortz, "Historiska paralleller är viktiga för att minnas Förintelsen", *Dagens Nyheter*, 2020-07-21, <https://www.dn.se/kultur-noje/olof-bortz-historiska-paralleller-ar-viktiga-for-att-minnas-forintelsen/>.
- 33 Bortz, "Historiska paralleller är viktiga för att minnas Förintelsen".
- 34 Jeffrey C. Alexander, "Culture trauma, morality and solidarity. The social construction of 'Holocaust' and other mass murders", *Thesis Eleven* vol. 132 (2016 :1), 3–16, 9, <https://doi.org/10.1177/0725513615625239>.
- 35 Alexander, "Culture trauma, morality and solidarity", 5–6.
- 36 Freddie Rokem, *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (Iowa: University of Iowa Press, 2002).
- 37 Alexander jämför här funktionen han menar att nutida berättelser om Förintelsen fått med grekiska tragedier, där han menar att dessa kan erbjuda en "modernized, more reflexive version of Greek Tragedy". Alexander, "Culture trauma, morality and solidarity", 9. En nyckel till detta är att bilden av förövaren och ondskan nyanseras. Alexander påpekar också att samtidigt som narrativet om Förintelsen kan bidra till större interkulturell förståelse och respekt för mänskliga rättigheter, så finns det en fara för att samma narrativ kan stänga ned för möjligheten att berätta om andra trauman (exempelvis postkoloniala förtryck). Även här är det avgörande med vilken komplexitet som ondska, förövare och offer gestaltas.
- 38 Historikern Tony Kushner visar hur vittnesmål från Förintelsen tidigare marginaliserats i forskningen då dessa berättelser, precis som alla livsberättelser, kan innehålla komplexa och ibland motsägelsefulla element. Kushner ser inte dessa element som ett problem, utan menar tvärtom att det enbart är genom att lyfta fram och förstå dessa som vi kan göra rättvisa åt den komplexitet som finns i överlevares vittnesmål. Se Tony Kushner, "Holocaust Testimony, Ethics and the Problem of Representation", *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* vol. 27 (2006:2), 275–295, <https://doi.org/10.1215/03335372-2005-004>.
- 39 Rokem, *Performing History*, 9.
- 40 Här inkluderas både egna erfarenheter, och erfarenheter inom familjen av flykt, omlokalisering, krig och rasism, både historiska eller samtida.
- 41 Den villkorade svenskheten är ett begrepp som Lundström & Hübinette beskriver utifrån att "det viktigaste tecknet för svenskhets och nationell tillhörighet i Sverige fortfarande handlar om att kunna passera som vit", se Lundström & Hübinette, *Vit melankoli*, 22.
- 42 Lundström & Hübinette, *Vit melankoli*, 13.
- 43 Lundström & Hübinette, *Vit melankoli*, 57.
- 44 Ylva Habel, "Den svenska vithetens blinda fläck", *Svenska Dagbladet*, 2012-09-21, <https://www.svd.se/a/653877a7-a5c2-35a5-a41c-a54ffcbceodd/den-svenska-vithetens-blinda-flack>. För en mer utförlig diskussion se även Ylva Habel, "Challenging Swedish Exceptionalism?"

- Teaching while Black” i *Education on the Black Diaspora. Perspectives, Challenges, Prospects*, Kassie Freeman & Ethan Johnson red. (London/New York: Routledge, 2011), 99–122.
- 45 Om förmågan till ansvar även väcks hos den unga publiken som inte upplever igenkänning är en komplex fråga, och svårt att uttala sig om med säkerhet. Det finns dock spår som tyder på detta i intervjuerna med den unga publiken som såg *Ögonvittnen*. Det finns tidigare forskning som visar att konst kan hjälpa oss att för en tid ta andras perspektiv, och vilka vi känner empati för. Konst kan också få oss att uppmärksamma föreställningar och idéer som tas för givna. Se exempelvis Anna Lund, ”Laughter and Civil Repair. A Stage-Audience Encounter” (opublicerat manuskript, 2023) och Viktor Shklovsky, ”Art, as device. Translated and introduced by Alexandra Berlina”, *Poetics Today. International Journey for Theory and Analysis of Literature and Communication* vol. 36 (2015:3), 151–174, <https://doi.org/10.1215/03335372-3160709>.
- 46 Mer än 160 000 sökte asyl i Sverige 2015. Sverige var tillsammans med Tyskland det land i Europa som tog emot flest flyktingar detta år. Se statistik från Migrationsverket, hämtad 2023-02-10, <https://www.migrationsverket.se/Om-Migrationsverket/Statistik.html>.
- 47 Jeffrey C. Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity* (California: University of California Press 2004), 11.