

Artikel

'Flygtninge' på scenen - dilemmaer og potentialer

'Flygtninge' på scenen - dilemmaer og potentialer

Af Sabrina Vitting-Seerup

I 2015 udnævnte Dansk Sprognævn "flygtningestrømme" til at være årets ord. 'Strømmene' blev da også heftigt diskuteret i de danske medier det år, særligt da hundredevis af mennesker krydsede igennem Danmark til fods for at søge asyl i Sverige.

Responsen kom hurtigt fra de danske teatre og scenekunstnere, hos hvem 'flygtninge' og flugt blev populære emner. Med disse tiltag følger dog en række etiske dilemmaer og spørgsmål, der naturligt opstår, når den privilegerede skare taler om, på vegne af og/eller med de marginaliserede i et forsøg på at "udviske grænsen mellem kunst og aktivisme" for at bruge teaterforsker og dramaturg Solveig Gades ord (Gade 2018).¹ Desværre bliver disse spørgsmål alt for hurtigt forsøgt besvaret med konklusioner, der taler klart for eller imod politisk teater, for eller imod inddragelse, for eller imod teatrets potentielle impact. Få forsøger "at blive i problemerne", som filosofen Donna J. Haraway har kaldt det (Haraway 2016), dvs. at blive i ubehaget og turde belyse flere sider og modsatrettede perspektiver. Der findes selvfølgelig forestillinger, der lader til kun at gøre ondt værre (fx ved at forstærke eksisterende problemer eller give publikum en art falsk aflad), men der findes også adskillige eksempler på, at det både er problematisk og frugtbart, når privilegerede stemmer kaster sig over repræsentationen af marginaliserede på scenen.

De fire her udvalgte værker åbner både op for vigtige debatter og tematikker, der tillader os at blive i bestemte (og interessante) problemer, men indeholder også håb. I stedet for at gå til mine analyseobjekter med "mistankens hermeneutik", vil jeg altså lave en "reparativ læsning". Som queerteoretiker Eve Sedgwick forklarer, er håb netop en af "de energier, hvormed den reparatorisk placerede læser forsøger at organisere de fragmenter og delobjekter, hun møder" (Sedgwick 2002, 146). Kort sagt ønsker jeg at blive i problemerne, uden at begrænse mig selv til kun at se problemer.

I det følgende vil jeg lave fire nedslag i scenekunst opsat i Danmark 2016-2017, der med forskellige virkemidler arbejder med inklusion af mennesker med flugterfaring, og som symboliserer væsentlige problematikker vedrørende privilegerede stemmers repræsentation af marginaliserede mennesker. Men før jeg begynder dette arbejde, er jeg nødt til at lave en kort pointe om terminologi:

Ordet 'flygtninge' vil i denne kontekst blive brugt som en symbolsk kategori og derved kun beskrive den figur, der kan repræsenteres i kunst og kultur. Det materielle subjekt, dvs. selve personen med flugterfaring, vil aldrig være identisk med karakteren på scenen, selv når flygtningefiguren fremstilles af et konkret materielt subjekt, der 'spiller sig selv', som migrationsforsker Sandra Ponzanesi har pointeret i sit arbejde (Ponzanesi 2002, 207). Når jeg laver denne skildring, er det både for at være præcis i min terminologi, men også for at gøre som de forestillinger, jeg her analyserer, og arbejde imod den diskurs, der forsøger at fremstille 'flygtninge' som en dehumaniseret masse.

Allerede i 1995 påpegede antropolog Liisa Malkki tendensen til, at ordet 'flygtning' blev

1) Egen oversættelse af Gades engelske tekst. Alle øvrige engelsksprogede referencer er ligeledes oversat af forfatteren.

”en bred juridisk eller beskrivende term, der inkluderer et væld af forskellige socioøkonomiske positioner, personlige historier og psykologiske og åndelige situationer” (Malkki 1995, 511). Da man i de danske medier flyttede fokus fra ’flygtninge’ til ’flygtningestrømme’ skete der en yderligere dehumanisering af mennesker med flugterfaring. Cand.mag.erne Katrine Ytzen Hermansen og Lotte Lindstrøm Stephansen har i deres speciale ”NGO i en brydningstid”, der vandt Kforums Specialepris 2016, kunnet påvise, at mennesker med flugterfaring ikke italesættes som mennesker i danske nyhedsmedier, men som naturfænomener (Hermansen og Stephansen 2016, 107). Hvor ’indvandrere’ og ’etniske minoriteter’ ofte bliver under-repræsenteret (Jøndrup 2017) og fremstillet via få stereotyper (Andreassen 2007), er der en tendens til at se ’flygtninge’ som ikke-mennesker. Det er bl.a. denne tendens, de analyserede stykker på forskellige vis gør op med, og som jeg ligeså forsøger at modarbejde med min terminologi.

Med denne præcisering på plads vil jeg starte med at redegøre for nogle af de former for inklusion, der kan finde sted, når flygtningefiguren repræsenteres på scenen.

Repræsentation og inklusion på flere niveauer

Repræsentation i kulturinstitutioner, såsom teatre, kan naturligvis finde sted på flere niveauer (se evt. Vitting-Seerup 2017). Her vil jeg dog fokusere på inklusion udøvet på tre forskellige niveauer, der frit kan kombineres: 1) *uden for scenen*, dvs. at mennesker med flugterfaring fungerer som informanter, hvis udtalelser og historier bruges til at forme en forestilling; 2) *bag scenen*, dvs. de inkluderede har indflydelse på fx instruktion og manuskriptproduktion; 3) *på scenen*, dvs. mennesker med flugterfaringer inkluderes som performere på scenen. Selvom der ingen inklusion er på scenen, kan der stadig være en repræsentation af flygtningefiguren på dette niveau, blot performeret af en anden krop. Det var fx tilfældet i stykket *Uledsaget*, der hovedsageligt arbejdede med inklusion uden for scenen.

Forestillingen blev første gang opsat på Mungo Park i 2016. Den er skrevet og instrueret af Kamilla Wargo Brekling, der skabte manuskriptet ud fra Khaterah Parwanis interviews med ”mænd, kvinder og børn, der har truffet det vanskelige valg at rejse fra deres hjem mod EUropa. Vi har spurgt dem, hvad de kommer fra, hvad de rejser efter, og hvad de drømmer om. Vi har bedt dem om at fortælle deres historier” (*Uledsaget link*).

Stykket består af en række karakterers flugtopplevelser, der bygger på materielle subjekters erfaringer. Disse spilles af tre skuespillere uden flugterfaring, der i deres fremstilling kropsliggør karakterer af anden alder og køn, fx ved at en mand spiller en teenagepige, og en kvinde giver stemme til en lille dreng. Det er således tydeligt, at det er andre stemmer end skuespillernes egne, der kommer til orde, men skuespillernes talent og erfaring bruges til at dele de indsamlede historier med publikum på overbevisende og engagerende vis.

Forestillingen blev kaldt et ”tiltrængt modbillede” i Monna Dithmers anmeldelse i Politiken (Dithmer 2016), da stykket skabte fokus på ukendte historier fra glemte stemmer. Metoden åbner dog også op for en række dilemmaer og interessante problematikker.

Når inklusionen udelukkende finder sted uden for scenen, imens andre skaber repræsentationen foran publikum, tager scenekunstnerne på sin vis historierne fra de inkluderede for at bruge dem som scenekunstnerne finder bedst. Mennesker med flugterfaring bosat i Danmark har flere gange vist, at der i gruppen findes kreative kræfter og virkelyst, selv inden for den hårdt pressede gruppe af asylansøgere og netop-ankomne, hvad bl.a. Trampolinhusets Bridge Radio og rundviserne på udstillingsstedet CAMP er eksempler på. Samtidig kan man spørge, om repræsentationsbyrden ene og alene skal hvile på de i forvejen marginaliserede, når det gælder om at skabe et modbillede

til pressens dehumaniserende fremstilling. Som filosoffen Linda Alcoff spørger:

"hvis jeg ikke taler for dem, der er mindre privilegerede end mig selv, forlader jeg da mit politiske ansvar om at tale imod undertrykkelse, et ansvar der er pålagt mig grundet min privilegerede status?" (Alcoff 1991, 8).

Alcoff analyserer i sin tekst "The Problem of Speaking for Others" de etiske elementer og problematikker i spørgsmålet: hvem må tale på de marginaliseredes vegne? Hendes udgangspunkt er ganske enkelt, at repræsentation har en effekt på dem, der bliver repræsenteret (Alcoff, 10), men alligevel mener Alcoff ikke, at stilhed fra de privilegerede er den rette løsning på dilemmaet: "Det store problem med sådan en tilbagetrækning er, at det fjerner muligheden for politisk effektivitet" (Alcoff 1991, 17). Omvendt ser Alcoff strategien med at tale frit på de marginaliseredes vegne og handle konsekvent derefter som et lige så stort problem, da det kan føre til velintenderede men ubehjælpelige tiltag. Hun bruger eksemplet med en gruppe "progressive europæere", der tog til Guatemala for at hjælpe en landsby ved at medbringe nye maskiner til bedre at opdyrke jorden. Europæerne mente, det var måden for landsbyboerne at komme ud af fattigdom på, men de lokale var ikke interesserede. De vidste, at deres fattigdom skyldtes undertrykkelse fra de omkringliggende landejere – og det kunne traktorer ikke fikse. Alcoff ender med at konkludere, at i stedet for at forsøge at tale på vegne af, bør man sigte efter at tale med de marginaliserede (Alcoff 1991, 23). Denne samtale kan foregå på flere niveauer i inklusionsteatrets virke, som jeg har skitseret oven for, men problemer kan opstå, når man som i *Uledsaget* foretager samtalen uden for scenen og derefter bearbejder denne til et produkt.

Ved en artist talk på Mungo Park i december 2016, hvor de tre skuespillere delte ud af deres erfaringer efter tæppefald, fortalte en af dem at: "Assef sagde, det var værre at se stykket end at flygte". Der gik ikke længe før historien gentog sig, da en anden skuespiller citerede inspirationen til karakteren Samira, fremstillet som en ung, gæv og til tider rapkæftet teenager, for at have spurgt: "Fortæller jeg det virkelig sådan?"

Jeg har desværre ikke talt med informanterne, der har inspireret til Assef og Samira, eller haft yderligere indblik i processerne bag stykket. Min interesse er da heller ikke at pege fingre ad de kreative kræfter bag *Uledsaget*, men jeg hæfter mig ved disse udtalelser, fordi de åbner op for en vigtig diskussion om, hvem der tager ansvaret for de potentielle re-traumatiseringer, der kan finde sted ved teatrets gengivelse af de inkluderendes svære oplevelser. Om end den nemme konklusion er, at det er teatret og/eller de kreative kræfter bag værket, der bærer det fulde ansvar for de inkluderendes ve og vel under og efter processen, så er dette ikke nødvendigvis den optimale løsning. Scenekunstnere har muligvis ikke de rette værktøjer til at håndterede den slags situationer, eller pengene til at tilknytte en, der har. Derudover består megen dansk scenekunst af midlertidige projektarbejdere, der kun er tilknyttet produktionen i begrænset tid, og som derfor ikke kan fungere som fast kontakt for de inkluderede. Skal vi så forbyde denne form helt? Men forbyder vi da ikke teatrene at leve op til det politiske ansvar, Alcoff nævner i sit arbejde?

Re-traumatisering er et potentielt problem, inklusionen af mennesker med flugterfaring kan føre til, og bestemt et problem, det er værd at blive i – for som næste eksempel viser, er mere indflydelse til de inkluderede ikke nødvendigvis svaret.

Mere indflydelse og lavere 'kvalitet'?

I forestillingen *Uropa*, der havde premiere i starten af 2016, var mennesker med flugterfaring ikke kun inkluderet bag scenen som informanter. De var en del af alt fra scenografi til levering af

replikker på scenen. Som det står i teatret Sort/Hvids beskrivelse af stykket: ”I København har en gruppe asylansøgere fået stillet en scene og nogle dansere, musikere og kostumer til rådighed. De har fået til opgave at lave en forestilling om deres situation, liv og fremtid. Vær med, når de inden for en palet af genrer iscenesætter de kongelige balletdansere, musikere, sig selv og hinanden i deres livs historie” (Link *Uropa*). Denne inkluderende tilgang var en umiddelbar succes. Dramaturg på *Uropa* og teaterforsker Solveig Gade har bl.a. beskrevet, at billetterne blev udsolgt længe inden premieren, og at de danske medier fluks udtrykte stor begejstring for konceptet. Hun beskriver videre, at asylansøgere og øvrige kreative kræfter arbejdede godt sammen om forestillingen, men hvor hun kalder ”den medierede version of *Uropa*” en succes, kom det samme ikke til at gælde ”teaterversionen” (Gade 2018). Gade forklarer: ”Ved premieren går det op for os, at den antagoniserende og socialt forstyrrende gestus, vi havde forestillet os i forestillingen, mangler” (Gade 2018). *Uropa* bliver derved eksemplet på en klassisk problematik i inddragende kunst: En ’god proces’ resulterer ikke nødvendigvis i et ’godt produkt’ og vice versa. Flere anmeldere gav da også det fragmentariske stykke hård modvind, hvorfor instruktøren Christian Lollike valgte at lave om på resultatet fra den fælles proces for at imødekomme kritikken kort efter premieren (Olsen 2016).

Igen har jeg ikke kunnet følge processen af stykkets tilblivelse, blot set forestillingen efter Lollikes ændringer. En potentiel årsag til kritikken, baseret på anmeldernes udtalelser og Gades tekst, kan dog være det fravalgte fokus på talent og erfaring, for i stedet i den gode proces’ tjeneste at overskride faggrænser – et valg, der ifølge Gade resulterede i ”en tydelig følelse af samarbejde og entusiasme” (Gade 2018). Denne prioritering kan have haft sine konsekvenser for værkets endelige udtryk, men er det overhovedet fair at dømme politisk, inkluderende teater som *Uropa* ud fra samme målestok, som forestillinger udelukkende skabt af professionelle scenekunstnere? Forskerne i politiske processer, Mark Chou, Jean-Paul Gagnon og Lesley Pruitt, beskriver også, at der ”kan være en tendens til at teater, der er politisk, også kan være teater, der er under niveau, når det bedømmes imod konventionelle standarder. Når det primære mål er at ’ændre tilskuernes overbevisninger og meninger’, kan andre vigtige æstetiske overvejelser blive overset” (Chou et al 2006, 611). Om end det er problematisk at definere og diskutere ’kunstnerisk kvalitet’, er det i denne kontekst nødvendigt at tage emnet op, hvis vi skal blive i de problemer, forestillinger som *Uropa* møder.

Bruger vi Jørn Langsted, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsens tredelte model om kunstnerisk kvalitet, kan vi se problemet opstå, når ’kunnen’ og ’skullen’ ikke følges ad. De definerer ’kunnen’ som ”helt specifikke færdigheder, der er forskellige fra kunstart til kunstart”, der er nødvendige ”for at kunne udtrykke og kommunikere” (Langsted et al 2003, 149). ’Skullen’ handler derimod om, at et stærkt værk må ”have en nødvendighed, der rækker ud over den kunstneriske vilje og de kunstneriske evner” (Langsted et al 2003, 151-152). Sagt med andre ord: ”Skullen er den dimension, der bringer det æstetiske og det etiske sammen” (Langsted et al 2003, 152). Når en forestilling består af ’skullen’ og ’villen’, dvs. også ”et engagement, båret af, at kunstneren brænder for at få fremført det, han/hun vil, her og nu” (Langsted et al 2003, 148), men mangler ’kunnen’, vil forestillingen mangle ”kunstnerisk kvalitet” ifølge Langsted, Hannah og Larsen. At en forestilling ”i stedet stræber efter at udfylde en social funktion” kalder de ”helt legitimt, men disse kriterier bør ikke forveksles med kunstnerisk kvalitet” (Hannah et al 2003). Dette er naturligvis en meget snæver definition, men i denne artikels konkrete fokus kan begreberne bruges til at belyse problemets elementer: Når teatret fokuserer på ’villen’ i form af ønsket om at nuancere debatten om ’flygtningestrømme’ her og nu ved at give mennesker

med flugterfaring en platform, samt opprioriterer 'skullen', dvs. at processen først og fremmest skal være etisk ansvarlig, så er det svært også at prioritere 'kunnen', dvs. udelukkende bruge trænedede talenter på scenen. Men skal teatrene da opgive en sammensmeltning af etik og æstetik og derved fralægge sig det ansvar, der følger med deres privilegier, som Alcott udtrykker det? Eller kan vi bede kritikere, andre i branchen, og ikke mindst de enheder, der uddeler kunststøtte, om at vurdere sådanne forestillinger anderledes end forestillinger med mindre fokus på 'villen' og 'skullen'? Det er dog ikke de eneste problemer, det er værd at blive i, når vi diskuterer politiske og inkluderende forestillinger som *Uropa*:

Når performere indtager scenen uden den store erfaring og faglighed til at bære udtrykket, kan forbindelsen med publikum ryge. Bliver vi i Langsted, Hannah og Larsens begrebsunivers, kan man sige, at publikums 'indleven' svækkes. Pointerne står måske ikke lige så tydeligt frem og nuancerne kan potentielt gå tabt, når ikke-scenevante skal bære værket. I værste tilfælde kan det betyde, at samtalen med publikum forstyrres. Men uden den inkluderende proces, er der så nogen ny samtale for publikum at gå ind i?

Hvis det både er problematisk at inkludere så meget som muligt, som i *Uropa*, men også udelukkende at inkludere uden for scenen, som i *Uledsaget*, hvad skal scenekunstnere og teatre da gøre, hvis de ønsker at tage det ansvar, Alcott argumenterer for? Diversitetsforsker Elaine Swan foreslår, at man i stedet fokuserer på problemerne fra den anden side af ligningen.

Selvkritik og refleksion

Elaine Swan forklarer i sin artikel "What are white people to do?", at når man som privilegeret træder ind i kampen imod social ulighed, skal man starte med at tage et kritisk blik på sig selv og sin måde at agere i verden på. Hun beder fx privilegerede om at reflektere over, hvem der *ikke* er til stede i de rum, de selv så let har adgang til (Swan 2017, 557). Teaterforsker Rand Hazou ser dog en tendens i "teaterinterventioner, der reagerer på asylansøgnernes situation", til at "se ud snarere end op" (Hazou 2009, 81), dvs. en tendens til at inkludere mennesker med flugterfaring i stedet for at inddrage dem med indflydelsen til at ændre systemet.

I ønsket om at ændre dehumaniseringen af mennesker med flugterfaring igennem scenekunst, bør man da fokusere mere på de privilegeredes privilegier end på inklusion af de marginaliserede? Det gør i al fald flere forestillinger, bl.a. performance *Exodus*.

Exodus havde urpremiere i Berlin i 2015 (Link *Exodus*), men turnerede også på de danske scener i 2016-18. I denne koncert-performance, skabt af performance-duoen Liebmann-Schmidt, rejser en dansk-schweizisk familie fra deres hjem i Berlin til Sicilien på jagten efter flygtninge, de kan hjælpe. Da familien rammer Sicilien, har de dog først svært ved at finde dem. Gentagne gange synger Cecilie Ullerup Schmidt frustreret: "Where are the migrants?" – en kommentar til, at de 'flygtningestrømme', der fylder så meget i pressen, muligvis ikke er så tilstedeværende i europæerens hverdag. Til sidst finder de opholdsstedet Mondo Nuevo, hvor de møder ni nigerianere, som venter på deres rejsepapirer, og de ender med at dele historier, sange og bordtenniskampe.

Ingen med flugterfaring tager scenen, men flere gange sættes der fokus på de privileger, den lille paneuropæiske familie besidder – privileger, der er tæt på uopnåelige for de asylsøgende nigerianere. Fx fremlægges Liebmann-Schmidts familiekonstellation først som en selvfølgelighed: Han er schweizer, hun dansker, deres barn født i Berlin, og de rejser uden problemer til Italien på sommerferie. Over for nigerianernes problemer med at krydse grænserne i *EUropa* kommer deres frihed langsomt til at virke mere og mere uretfærdig, alt imens publikum opfordres til

at synge med på omkvædet: "The Tale of the New Europeans". Men er de nye europæere de afventende asylansøgere? Eller de privilegerede europæere med en selvfølgelig tilknytning deres frie bevægelighed? Uligheden og selvrefleksionen er således tydelig i *Exodus*, men det ubehag, den privilegerede del af publikum kan komme til at føle i situationen, kan have forskellige resultater, forklarer Swan.

Dette fokus kan skabe en "følelsesmæssig og kognitiv dissonans" og en krise, der ledsager erkendelsen af, at vi og vores liv er 'forankrede i det sociale og psykologiske net (...) af racisme'" (Swan 2017, 557). Det er, ifølge Swan, denne krise, som det er svært for privilegerede at blive i, men som netop er nødvendig, for at en reel ændring kan finde sted. Der kan dog også ske det, forklarer Swan, at når de privilegerede ser sig nødsaget til at indrømme deres privileger og den sociale ulighed, disse er et resultat af, så vil selve indrømmelsen kunne skabe en forløsning og forskydning: "Ved at tage denne følelse af smerte på sig, mener [Ahmed], at hvide mennesker begynder at føle sig godt tilpas grundet deres evne til at udøve empati, identifikation og føle skam" (Swan 2017, 553). Alene indrømmelsen af situationen får potentielt den privilegerede del af publikum til at føle sig som bedre mennesker, og de kan således undgå den ubehagelige kognitive og emotionelle dissonans, der er nødvendig for at forandringen kan ske.

En anden problematik, vi møder i stykker som *Exodus*, omhandler ikke performancens effektivitet, men det faktum, at de privilegerede forbliver centrum, og de marginaliserede fastholdes i periferien – hvad der naturligt kan ske i fokuset på egne positioner. Derudover argumenterer Alcoff for, at der ikke er stor forskel på at tale *for* og *om*: "når man taler om andre eller blot prøver at beskrive deres situation eller et aspekt af den, kan man komme til at tale i stedet for dem, dvs. tale for dem" (Alcoff 1991, 9). Men kan man både have refleksion over egne privilegier og samtidig inkludere de marginaliserede? Bygger vi videre på Swans konklusioner, er svaret ja, men det kræver mere end blot ord: "vi er nødt til at tænke på vores sind, men også vores kroppe. Som flere teoretikere påpeger, handler hvide privilegier om kroppens måde at bevæge sig på, ubevidste vaner, der får en hvid krop til at optage plads; at tage gulvet og være centrum, er altid en mulighed", forklarer Swan. Hun skriver, at det er nødvendigt at skabe "en praksis, hvor 'knowability og unknowability' praktiseres ved at anerkende flere former for kommunikation – stilhed, kropssprog, fortællinger og historier (...)" (Swan 2017, 559).

Ifølge Swan skal stilhed, kropssprog og historier altså alle i spil, for at den privilegerede for alvor kan forstå og potentielt ændre den sociale ulighed, den privilegerede er en del af, men netop disse elementer er jo også de bærende i megen scenekunst. Udnyttes de i et møde mellem den privilegerede og den marginaliserede, fx i form af mennesker med flugterfaring og mennesker med (in)direkte indflydelse på asylsystemet, kan man potentielt gøre op med den "knowability og unknowability", Swan nævner, og samtidig inkludere bredt. Det er fx forsøgt i stykket *Maria og Mohamed*, der spillede på Teater Grob i efteråret 2017.

I forestillingen møder vi kun to karakterer: Maria, der "er født og opvokset i Hellerup med højt til loftet, følelsesmæssigt overskud, nudistforældre og økonomien i orden", og Mohamed: "født i Mogadishu, Somalia, flygtet til Danmark og opvokset i Kolding med flugten og krigens skygge over familien i et fremmed land" (Link *Maria og Mohamed*). De to mødes på scenen og "spiller hinanden i væsentlige begivenheder og relationer i deres respektive liv" i "et ukendt territorium for dem begge" (Link *Maria og Mohamed*). Igennem genfortællinger af essentielle øjeblikke spiller *Maria og Mohamed* hinanden på skift, hvorved kroppe og stemmer forandrer sig afhængigt af den position og situation, der genskabes. Selvom den kritiske selvrefleksion over egne privilegier ikke står lige så klart frem som i *Exodus*, formår overføringen af kropssprog,

stemme og historier til en ikke-selvfølger krop at sætte spot på de forskellige forventninger, privilegier og marginaliseringer, Mohamed og Maria møder. Forskellighederne følges dog af et fokus på ensartethed imellem de to, der fx begge kæmper med at få hverdagen og kærligheden til at hænge sammen, om end på meget forskellig vis. Stykket understreger således en anden af Swans pointer: nye alliancer og netværk kan skabes blandt forskellige positioner i samfundet (Swan 2017, 560).

Kan sådanne forestillinger derved hjælpe til at humanisere mennesker med flugterfaringer? Eller er parallellen for utydelig imellem Mohamed, der præsenteres som opvokset i Kolding og uddannet skuespiller, og de 'flygtningestrømme', der i september 2015 krydsede igennem Rødby? De spørgsmål fører mig til et sidste dilemma, det er værd at belyse i denne kontekst: Kan denne form for inklusionsteater gøre en forskel?

Impact eller prædiken for de konverterede?

Rand Hazou er en af de mange forskere, der kalder politisk, inddragende teater et forsøg på at 'prædike for de konverterede' (Hazou, 71). Tanken er, at det publikum, der kommer til forestillinger som de her analyserede, næppe har de stærkeste dehumaniserede opfattelser af mennesker med flugterfaring. Hazou er som sagt ikke den eneste, der drager denne konklusion. I anden kontekst har kunsthistoriker Claire Bishop betvivlet den relationelle æstetiks mulighed for at skabe relationer på tværs af forskellige mennesker for dermed at udbygge demokratiet, selvom det netop er formålet med sådan kunst, ifølge kurator og kritiker Nicolas Bourriaud (Bishop 2004, 67). Men i arbejdet med flygtningefiguren er der muligvis andet på spil end blot ønsket om at skabe møder på tværs og at prædike for de konverterede. Fx kalder Chou, Gagnon og Pruitt "inkluderende flygtningeprestandances" en udvidelse af det demokratiske rum: "Låst ude af de officielle fora for deltagelse, er belysningen af de 'ulige spørgsmål om magt, autoritet og engagement', der dikterer asylansøgnernes og flygtninges liv, netop det, der gør deltagende samfundsteater så effektivt" (Chou et al 2015, 615). Det får dem til at konkludere: "Omend små i skala, så kan teaterpraksisser ændre forankrede politiske overbevisninger og give deltagerne mulighed for at udvise dybtliggende sociale antagonismer" (Chou et al 2015, 613). Bishop konkluderer da også, at antagonisme i højere grad end tandløs relationsopbygning besidder potentialet til at udvikle og bidrage til demokratiet (Bishop 2004, 67). Også uden for det æstetiske felt finder vi argumentet om, at dissensus frem for konsensus i højere grad bidrager til samfundets udvikling. Det skriver bl.a. filosofen Jacques Rancière i sine ti teser om politik: "Kernen i politik er dissensus. Dissensus er ikke konfrontationen mellem interesser eller meninger. Det er manifestationen af en afstand af det fornuftige fra sig selv. Politik gør det synligt, der ikke havde nogen grund til at blive set (...)" (Rancière 2001).

Lovprisningen af antagonisme og dissensus kan virke som et stort spring fra Alcoffs argumenter for ligeværdig dialog mellem marginaliserede og privilegerede, men i det voksende postmigrantiske felt hænger de to tæt sammen. Naika Foroutan, en af de første akademikere til at arbejde systematisk med det postmigrantiske, kalder fx det tyske samfundssamfund for et "forhandlingssamfund" (Foroutan 2015, 19), hvor levevis, vaner og selvfølgerligheder er sat til debat. Kulturteoretikerne Anne Ring Petersen og Moritz Schramm ser samme spirende tendens i det danske samfund (Ring Petersen og Schramm 2016), og det er i denne kontekst, det inkluderende teater kan skabe "et nyt politisk rum med nye politiske aktører" (Chou et al 2015, 619) og dermed være en vigtig medspiller i demokratiets udvikling.

"Det postmigrantiske" er et begreb opstået på den tyske teaterscene, hvor teaterinstruktør

Shermin Langhoff begyndte at bruge termen omkring 2004 for at tage afstand fra mærkaten 'migrantteater', der konstant blev sat på hendes forestillinger. Da hun i 2008 overtog teatret Ballhaus Naunynstrasse i Berlin-Kreuzberg blev 'det postmigrantiske' en mere almindelig term på den berlinske teaterscene, og det var her, begrebet blev samlet op af akademikere fra især det socialvidenskabelige felt.

Termen 'postmigration' skal ikke forstås, som at migrationsprocessen er afsluttet. Snarere skal begrebet, forklarer Ring Petersen og Schramm, "stille skarpt på de igangværende sociale og politiske forandringer, de konflikter, fordelingskampe og identitetsdannelsesprocesser, der følger efter selve migrationen til modtagerlandet – processer, der ikke kun involverer nyindvandrede borgere og efterkommargenerationerne, men angår hele samfundet" (Ring Petersen og Schramm 2016, 185). Med nøgleordene "forhandling, antagonisme og ambivalens" (Ring Petersen og Schramm 2016, 185) sætter det postmigrantiske således spot på behovet for samtale og fælles udvikling – og ikke blot assimilation af 'minoriteterne'. I forbindelse med humaniseringen af mennesker med flugterfaring kan det postmigrantiske således skabe rammen for at forstå dem som personer, der er beboere i et land, og som trods deres manglende juridiske rettigheder bør tages alvorligt og være en del af den dialog og dissensus, der skal til for at udvikle samfundet. Disse forhandlinger kan udspille sig på mange arenaer, men kunsten og kulturen har et stort potentiale for at give plads til og iscenesætte disse nødvendige samtaler blandt forskellige aktører ved at skabe forestillinger med ligeværdige møder, der måske endnu ikke eksisterer uden for fantasien. Igennem det imaginære i fx teatret kan vi således bygge nye pejlemærker for de forhandlinger, der følger med et globaliseret og multikulturelt samfund. Eller som Chou, Gagnon og Pruitt skriver: "det kunstneriske rum kan derfor være en forløber for et mere demokratisk samfund i virkeligheden" (Chou et al 2015, 612). Teatret kan potentielt rette vores blik mod det, vi ikke vil se – fx de mennesker, der usynliggøres af demokratiet igennem berøvelsen af deres stemme og manglende anerkendelse af deres eksistens og behov.

Jeg ønsker ikke at overdrive teatrets potentiale, for som Rancière skriver, så må vi huske "at ord kun er ord, og at skuespil kun er skuespil" (Rancière 2014, 33). Men omvendt er det også vigtigt at huske, hvordan "ordene og billederne, historierne og forestillingerne kan ændre noget ved den verden, vi lever i" (Rancière 2014, 33). Sagt ud fra et postmigrantiske perspektiv: Teatret har potentialet til at få os til at forhandle om det, der ikke er sat til forhandling.

Redning fra scenekanten?

Afslutningsvist vil jeg påpege, at synliggørelse ikke altid er nok. Ikke for at underminere forudgående pointer, men for at understrege, at når mennesker med flugterfaring ikke høres eller ses i den offentlige diskurs, er det ikke, fordi de i sig selv er stemme- og agensløse individer, der skal 'reddes' af de danske teatre og scenekunstnere. Som Sedgwick minder os om:

"Nogle eksponeringer, nogle demystificeringer, nogle vidnesbyrd, besidder en stor og effektiv kraft (men ofte af uventet karakter). Mange andre, der er lige så sande og overbevisende, har ikke samme effekt..." (Sedgwick 2002, 141).

Vores villighed til at lytte mere til visse stemmer, at vægte nogle vidnesbyrd højere end andre, påpeger også Rancière. Han forklarer, at evnen til at lytte består i et valg: "Hvis der er en person, som du ikke ønsker at genkende som et politisk væsen, begynder du med ikke at se dem som politisk bærende, med ikke at forstå, hvad de siger, med ikke at høre, at det er et udtryk, der kommer ud af deres mund" (Rancière 2001). Det, teatret potentielt kan gøre i alliance med

de marginaliserede, er at skabe anerkendende rum, hvor publikum er nødt til at se og høre de marginaliserede, og det er i denne kontekst, at den reparative læsning af forestillingerne åbner op for et vigtigt håb:

Når mennesker med flugterfaring ikke ses og høres, mangler vi en side af de forhandlinger og den dissensus, Foroutan og Rancièr ser som essentielle elementer af demokratiet. Det er ikke udelukkende teatret, der kan eller skal skabe plads til dette, men med forestillinger som *Uledsaget*, *Uropa*, *Exodus* og *Maria og Mohamed* ser vi, hvordan de danske scener og scenekunstnere har valgt at tage ansvaret på sig.

Der er problematikker at finde i stykkernes tilgange – bestemt. De kan kritiseres for ikke at være af høj nok 'kvalitet', for ikke at repræsentere eller inkludere 'korrekt', for at fokusere på den 'forkerte' part i forhandlingerne på scenen... Men de danske scener forsøger også at give stemme og ansigt til dem, der ikke kan høres og ses uden for scenerummet. De allierer sig med de marginaliserede og bruger deres privilegerede position til at tage fat i svært håndterbare emner. Vi skal derfor huske i vores nødvendige kritik også at belyse det håb og de vigtige åbninger, der opstår som resultat af denne slags forestillinger. Det er essentielt, at vi tør blive i problemerne, tage kritikken til os og gøre det bedre næste gang, men også at vi anerkender det iboende håb i teatrenes fokus og valg.

Sabrina Vitting-Seerup

er ph.d.-stipendiat på Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, hvor hun arbejder på sin afhandling om repræsentation af migranter og efterkommere i danske kulturinstitutioner i et postmigrantisk perspektiv.

Litteratur

Alcoff, Linda. (1991). "The Problem of Speaking for Others". *Cultural Critique*, No. 20, 1991-1992, s. 5-32.

Andreassen, Rikke. (2007). *Der er et yndigt land*. København: Tiderne Skifter.

Bishop, Claire. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, Vol. 110, Autumn 2004, s. 51-79.

Chou, Mark, Jean-Paul Gagnon og Lesley Pruitt. (2015). "Putting participation on stage: examining participatory theatre as an alternative site for political participation". *Policy Studies*, vol. 36, no. 6, s. 607-622.

Dithmer, Monna. (2016). "Teaterstykke er et tiltrængt modbillede til den anonyme masse af flygtninge", *Politiken*, 12. maj 2016.

Foroutan, Naika. (2015). "Die Einheit der Verschiedenen: Integration in der postmigrantisches Gesellschaft". *Kurz dossier nr. 28: Focus Migration*, 2015, s. 1-8.

Gade, Solveig. (2018). "Turning the Refugee and Migrant Crisis into Social Work(s): Note on the Dance Performance *Uropa*" in: *The Routledge Companion to Political Theatre and Performance*, ed. Peter Eckersall & Helena Grehan. Routledge, forthcoming 2018.

Haraway, Donna. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press.

Hannah, Karen, Jørn Langsted og Charlotte Rørdam Larsen. (2003). "Evaluation of Artistic Quality in the Performing Arts", <http://projekter.au.dk/en/grdummy/present/>

'Flygtninge' på scenen - dilemmaer og potentialer

Hazou, Rand. (2009). "Refugee Advocacy and the Theatre of Inclusion". *About Performance*, No.9 2009, s. 67- 85.

Hermansen, Katrine Ytzen og Lone Lindstrøm Stephansen. (2016). "NGO i en brydningstid", Speciale i Kommunikation 2016, Aalborg Universitet: <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Kommunikationsspeciale-NGO-i-en-brydningstid>

Jøndrup, Hanne. (2017). "*Dem vi taler om*" – *Etniske minoriteter i danske nyhedsmedier*. Center for Nyhedsforskning RUC, JP/Politikens Hus, Ansvarlig Presse, Februar 2017.

Langsted, Jørn, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen. (2003). *Ønskekvist-modellen, kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*, Århus: Klim.

Malkki, Liisa. (1995). "Refugees and exile: From 'refugee studies' to the national order of things". *Annual Review of Anthropology*, vol. 24 1995, s. 495-523.

Olsen, Mette. (2016). "Asylballet ændret på grund af anmelderkritik", *Politiken*, 6. februar 2016.

Ponzanesi, Sandra. (2002). "Diasporic Subjects and Migration." In: ed. Gabriele Griffin and Rosi Bradotti. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, London: Zed Books.

Rancière, Jacques. (2001). "Ten Theses on Politics". *Theory and Event*, Volume 5, Issue 3, 2001, sidetal ikke opgjort.

Rancière, Jacques. (2014). "Den frigjorte tilskuer". *KulturogKlasse*, nr. 118, 2014, s. 21-34.

Ring Petersen, Anne og Moritz Schramm. (2016). "Postmigration - Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur". *Kultur og Klasse*, nr. 122, 2017, s. 181-200.

Sedgwick, Eve. (2002). "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, you're so paranoid, you probably think this essay is about you" in: *Touching Feeling*, Durham: Duke University Press.

Swan, Elaine. (2017). "What are White People to Do? Listening, Challenging Ignorance, Generous Encounters and the 'Not Yet' as Diversity Research Praxis". *Gender, Work and Organization*, Vol. 24 No. 5, September 2017, s. 547-563.

Vitting-Seerup, Sabrina. (2017). "Working Towards Diversity with a Postmigrant Perspective : How to Examine Representation of Ethnic Minorities in Cultural Institutions". *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 9, issue 2, 2017, s. 45-55.

Links

Exodus link: <http://www.sort-hvid.dk/projekt/Exodus/>

Maria og Mohamed link: <http://www.grob.dk/forestilling/ maria-og-mohamed/>

Uledsaget link: <https://www.mungopark.dk/forestilling/Uledsaget/>

Uropa link: <http://www.sort-hvid.dk/projekt/Uropa/>