

Migration som kabaré

Den berlinska kabarén dog i nazismens koncentrationsläger med dess upphovspersoner och skapare. Går det att i en tid då fascismen åter är på frammarsch berätta migration som kabaré? Det frågar sig Malin Axelsson, *Europa Europas* dramaturg.

Den parisiska ”ursprungskabarén” präglades av politisk satir. På nattklubben Le Chat Noir samlades i slutet av artonhundratalet de vassaste pennorna och musikerna för att driva med makthavarna i den fortfarande unga republiken. Den mest uttalat politiska varianten i kabaréns historia är troligtvis den kommunistiska agitpropen i Berlin under tidigt 1930-tal. Där användes kabaréformens öppna tilltal för agitation (”agit”), propaganda (”prop”) och medlemsvärvning, men agitprop-rörelsen ställde sig också frågan om kabaréns egentliga politiska potential. Det fanns en oro att den inte skulle kunna mobilisera proletärer eftersom kabaréns främsta syfte trots allt är att underhålla, locka till skratt och hetsa upp. Hur politiskt effektiv kan en kabaré verkligen vara?

I 1920- och 30-talets kabaréer i Harlem, New York skapades rum för social och personlig expansion över sexualitets- och rasgränser. Här kunde en ta risken att flirta förbjudet. Dansa kropp mot kropp mot kropp. Skapa blandade allianser. Ta tabubelagda kontakter. Konspirera. Harlems kabaréer utgjorde ofta platser för gränsöverskridande samhörighet. Där luckrades identiteter och maktrelationer upp vilket öppnade för en ”kriminell intimitet”, relationer och berättelser som inte erkändes eller tilläts av de dominerande diskurserna och sociala institutionerna. Dessa intimiteter uppfanns och utvecklades i ett samspel mellan åskådarna och artisterna och bestod i flytande, queera och plötsligt spirande sociala och sexuella kontakter. Relationer omvandlades mellan borden under kvällens gång, och i dessa omvandlingar fanns alltid en risk inbyggd. Sedlighetsroteln som patrullerade på Harlems gator genomförde regelbundna inspektioner av nattklubbarna och queera överskridanden var möjliga framför allt efter stängning, när kabaréerna fortsatte bakom låsta dörrar med fördragna jalousier.

Berlins kabaréliv som bars fram av judiska artister, kompositörer och intellektuella, både på scen och i publiken, bevakades också ständigt av polis, vilket kunde leda till absurda omskrivningar av sångnummer och

sketcher. Med tiden kom det nazistiska styret att utsätta Berlins kabaréer för hård kontroll, och därefter kriminalisering. Nazisterna försökte till och med ersätta den ”negativa” satiren i Weimar-erans kabaré med en ”positiv kabaré” som skulle stötta regimen, men misslyckades på grund av det fullkomligt humorlösa konstnärliga resultatet.

Kabaréns politik har ibland varit rå och kannibalistisk. I dess historia återfinns på flera håll en vit medelklasspublik på jakt efter det autentiska och ursprungliga i Harlem, Paris eller Berlin. Den legendariska kabarén Cotton Club i Harlem var inredd för att påminna om en slavplantage från södern, och rasistiska framställningar med blackface förekom både i den amerikanska och den europeiska kabarén. I Berlin förekom ibland rasistiska stereotyper av judar. Kabarén har många gånger blivit en spelplats där främlingen framställts som en varufetisch, något för en vit publik att konsumera och njuta av vid bord fyllda av champagne och mat. Den postkoloniala feministiska teoretikern Sara Ahmed skriver om dagens konsumtion av främlingen i reklam och film att ”Det konsumerande vita subjektet inbjuds att äta den Andre: att ta in den Andre, smälta den och skita ut resterna”.

Kabarén har en motsägelsefull och inte alla gånger så väldokumenterad historia men gränsöverskridanden är ett tema som återkommer. I kabarén saknas gräns mellan scen och salong. Där saknas också klara gränser mellan artist och publik, fiktion och verklighet, natt och dag. Föreställningar äger rum långt efter stängningsdags, publiken berusar sig över alla gränser och äter rygg mot rygg och arm mot arm, och nästan alltid är borden runda och små, stolarna lätta att flytta från ett bord till ett annat. Kabarén är dessutom omedelbar och obunden, skiljer rörelsen från tiden och visar fram tiden i sitt yttersta och definitiva tillstånd. Dess icke-representande gestaltning, det som teatervetaren Michael Kirby kallar ”non matrixed performance”, innebär att skådespelaren eller musikern inte representerar något annat än sig själv, och befinner sig i en uppriktighet, i samma tid och rum som publiken. I denna direkta intimitet, där skiljelinjer mellan åskådare och artister, fiktion och verklighet är upplösta, öppnas politiska möjligheter likväl som riskfylld sårbarhet.

De gränser som så ofta sätts upp mellan scen och salong, verklighet och fiktion, konstnär och åskådare, skapar rigida system som återspeglas i gränsdragningar mellan till exempel svensk och icke svensk, Europa och världen. Gränser är med sociologen Avtar Brahs ord ”godtyckliga skiljelinjer som på en gång är sociala, kulturella och psykologiska”. Brah beskriver gränser som territorier som patrulleras för att hålla ute

dem som konstrueras som utomstående, utlänningar, de Andra. Gränser föder förbud, rädslor, ägaranspråk, anspråk på ”mitt”, ”ditt” och ”deras”. Hur ser en mer inkluderande estetik ut, och hur kan vi i scenkonsten föreställa oss en mer inkluderande värld?

Europa Europa lånar från kabaréns i sig flytande och förvirrande konventioner och blandar den med scenkonstaktivism, modern dans, performance, ljudkonst. Kollektivets agens, ett gränslöst handlande vi, står i centrum. Kabaréns ensamma konferencier är utbytt mot ett MC-kollektiv, en polyfon kropp. I *Europa Europa* finns ett aktivistiskt bildningsanspråk. Dess estetik vävs av scenkonst, video, musik, pop, ljudkonst, webb, marknadsföring, demonstration, fakta, sociala medier, tryckt text, seminarier och samtal i en sant aktivistisk röra.

Föreställningen är också del i en större gränsöverskridande och multisolidarisk rörelse. ”Multisolidariteten fungerar inte splittrande utan inspirerande” skriver genusforskaren och teatervetaren Tiina Rosenberg. ”Den tvingar oss till ett samarbete över gränserna, med varandra, inte på bekostnad av varandra.” Rosenberg beskriver 2000-talet som ”den feministiska vändningen” inom svensk scenkonst. Idag finns drygt femtio aktiva feministiska frigrupper i Sverige. Grupper som Ful Stage, Tryck, Ardour, Integrationsteatern, Rue de Silence, Kvalitetsteatern, Skabbteatern, Teater Interakt och många flera arbetar på olika vis med en intersektionell scenkonstpraktik, det vill säga scenkonst som lyfter hur olika maktordningar, till exempel kön, sexualitet, ras och ålder, samverkar. Det är en unik frigruppsexplosion, långt större än på sjuttioalet. Kanske är roten till denna växande rörelse att vi lever i en repressiv, rasistisk, sexistisk, homofob tid där den feministiska politiken och konsten i bred bemärkelse inte har en självklar plats på agendan, varken i partipolitiken eller på scenkonstinstitutioner. I en sådan tid spelar dessa frigrupper en roll som ett slags utopiska laboratorier, för att spränga och öppna gränser. Den feministiska teatervetaren Jill Dolan utgår i sin analys av utopier inom scenkonsten från just feministisk, normbrytande, queer, politisk teater och dans och menar att sådan scenkonst har kraften att återupprätta tron på social förändring, även om det bara handlar om att undersöka tankar som för en tid har varit åsidosatta i samhället, till exempel idén om solidaritet och gemenskap. Dolan beskriver teatern som en plats för hopp och drömmar om en annan värld.

Thinking of utopia as processual, as an index to the possible, to the ”what if”, rather than a more restrictive, finite image of the ”what should be”, allows per-

formance a hopeful cast, one that can experiment with the possibilities of the future in ways that shine back usefully on a present that's always, itself, in process.
(Dolan, 2005, s. 13)

Bortom de förtryckande gränser som omger oss finns en framtid som beror av det vi gör och tänker nu. Att iscensätta detta utopiska ”tänk om” – ”tänk om det inte fanns gränser!” – är att omsätta revolutionen i scenkonstpraktik här och nu.

Den berlinska kabaren dog i nazismens koncentrationsläger med dess upphovs personer och skapare. Går det att i en tid då fascismen åter är på frammarsch berätta migration som kabaré? Kanske är det just i kabaréns gränslösa utopiska rum, en scenisk plats där vi slutar att göra anspråk på ”mitt” och ”ditt”, som migration kan bli möjlig att berätta. Och inte bara att berätta – utan också att med våra kroppar föreställa oss på nytt, som en helt annan rörelse, helt andra dramaturgiska och politiska system. Migration som hjältesaga. x

– Tack för att vi aldrig igen behöver prata om äventyrare, överlevare och revolutionärer i form av volymer, i form av lagliga eller olagliga, i form av massor, i form av trovärdiga eller inte trovärdiga.

– Tack för den här tiden.

– Tack för att vi får vara hjältar!