

Analyse af Krig. (Du skulle have været der) i Viborg

Af Thomas Rosendal Nielsen

Måske skulle jeg faktisk have været der. Den 11. september 2001 var jeg netop trådt ind på min delingsførers kontor, da en af mine befalingsmandskolleger fortalte mig om det første fly. Dagen efter var jeg næstkommanderende i hovedvagten på kasernen og ansvarlig for nogle mildt sagt skærpede sikkerhedsprocedurer. Jeg så i de følgende måneder, hvordan det første hold pakkede deres grej – inklusiv en kollega, som aldrig vendte hjem. Jeg forlod forsvaret i 2002 for at starte på universitetet, andre af mine kammerater blev, pakkede, tog af sted. Af og til har jeg tænkt: skulle jeg have været der?

Det umulige møde

Lukas Matthaeis forestilling *Krig. (Du skulle have været der)* – lad os kalde den en performativ byvandring – danner rammen om et umuligt møde. (Temaet for Viborg Festuge 2013 er *Nye Møder*). Det drejer sig om mødet mellem den hverdagslige realitet i en dansk provinsby og den ekstreme realitet i en krigszone, to 'udkanter' eller 'fronter', der næppe kunne være meget længere fra hinanden.

Krig. (Du skulle have været der). Viborg, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=k2sfla0zAHc>

Mødet rammesættes i iscenesættelsen af et dobbeltperspektiv, der allerede fornemmes i titlens underspillede ironi (selvfølgelig skulle vi ikke have været der!). Det ironiske dobbeltperspektiv går igen på flere niveauer af forestillingen: når der fx som optakt spilles danske slagere af Gnags, Shu-bi-dua og Kim Larsen med mere eller mindre eksplicite krigstemaer (Fx *Jutlandia*), der på forskellig vis minder om danskernes joviale (altså slappe) bekymring over verdens store begivenheder. Og når vi i en af de sidste scener sidder på tribunen i et næsten tomt fodboldstadion og ser et heppekor hoppe rundt i den fjerne ende af plænen, mens vi over højtalerne hører en soldat berette om, hvordan det lykkedes ham og hans kammerat at skyde en mand på 1264 meters afstand.

Stationsdramaturgi

Værket er struktureret omkring tre stationer, hvori tre interviews med førstehandsvidner til krigshandlinger monteres i forskellige rum. Vandringerne startede i dagslys uden for bygningen ved den gamle byrådssal i Viborg, hvor publikum mødte op og fik udleveret en transistorradio eller evt. fik indstillet deres egen medbragte til forestillingens kanal. Overflyvninger af fly fra den lokale flyveklub satte handlingen (krigen) i gang, og publikum blev derefter ført ind i bygningen. Første station fandt sted i selve byrådssalen, der findes hærget af en udefineret krig: Møblerne væltede, tyk røg i lokalet, mennesker spredt på gulvet, skjult under 'ruinerne'. Menneskene viser sig at være spejdere, som langsomt genskaber ordenen, mens røgen siver ud af vinduet, og man i radioerne hører feltpræsten berette om, hvordan han forsøgte at holde soldaterne fast på deres menneskelighed, når de jublede over deres fjenders død, og hvordan ligene af de døde soldater så ud, når de kom ind i lejren. Hvor præsten bevarer sin rolles

moralske fatning i begyndelsen, fornemmer man senere en dyb menneskelig rædsel som undertekst.

Efter denne første station blev publikum i samlet flok ledt ud af bygningen, gennem en snæver passage til en mindre gade i centrum af Viborg. Her blev publikum i små grupper på tre inviteret ind i de lokale borgeres lejligheder, hvor de i det intime rum kunne lytte til interviewet med det andet vidne. Krigsfotografen beskrev de billeder, der var for grusomme til at formidle i medierne. Fotografens indre kamera havde optaget uudslettelige billeder af vold og død, som holdt ham vågen om natten, som havde ført ham til selvmedicinering med hårde stoffer, og som havde ødelagt hans familieliv. Beretningen stod selvsagt i skarp kontrast til den trygge og intime idyl i de små danske hjem, selvom værterne var i gang med at pakke deres kufferter til en endnu undefineret rejse imens.

Efter interviewet lukkede værterne deres kufferter og førte med en alvorlig mine publikum ned på gaden, hvor mørket nu havde lagt sig, og hvor flokken blev samlet af nogle unge mennesker, iklædt militære regnslag. De kommanderede og svingede med deres lommelygter med en brysk attitude. En længere vandring, der var iscenesat som en slags flugt eller internering, førte over den nu natsorte kirkegård, hvor de unge løb rundt omkring i mørket med deres lygter. Ved udgangen blev følget overdraget til en sikkerhedsvagt, der med en mindre teatralisk form for autoritet førte flokken videre. Fra en bygning i nærheden af kasernen hørte vi festmusik, der stod i skarp kontrast til den mere afdæmpede stemning i flokken. Oplevelsen fik tilført et element af uhygge, da gruppen passerede spredte 'vagter' af motorcyklister, der tavse og alene, men efterhånden påfaldende mange, holdt parkerede rundt omkring langs ruten.

Sikkerhedsvagten førte publikum ud på midten af det i starten mørklagte stadion, lyset blev tændt og virkede i begyndelsen blændende skarpt. Gruppen blev ført op på tribunen, hvorefter det tredje interview lød over stadions højttalere, mens udvalgte sætninger roterede på reklametavlerne langs med plænen. Det føromtalt heppekorsoptrin skabte en kontrasteffekt, der underbyggede afstanden mellem soldatens beretning om fatale træninger ved frontlinjen og det nærværende, massive, men tomme 'festrum'. Klippingen og lysbannere understregede særligt en passage i interviewet, hvor soldaten oplevede en slags solidaritet med de fremmede soldater, og reflekterede afstanden mellem krigssituationen og sin egen provinsdanser-opvækst, hvormed forbindelsen til publikum blev sluttet. Den sidste handling i det tredje rum var, at motorcyklisterne drøned igennem gangene under tribunerne, hvilket skabte en infernalsk larm, der naturligvis i denne situation måtte associeres til krigshandlinger – en afsluttende patos-gestus med andre ord. Publikum blev derefter ført ned under tribunerne til en heavy-metal koncert sammen med motorcykelklubben, som udgjorde forestillingens løse bagkant og 'nedkølingszone'.

Distanceret patos

Forskellen mellem iscenesættelsens milde og ironiske starttone og dystre og patosfyldte sluttone er naturligvis signifikant. Ankomsten i dagslys til lyden af Gnags mv. og afslutningen i nattemørket med en heavy-metal koncert under stadion-tribunerne markerer den transformation, som den performative vandring formidler. Musikken udtrykker først det hyggelige, danske pseudo-

verdensborgerskab og siden konfrontationen med en rå og smertefuld, globaliseret virkelighed. Vi kan iagttage forskellen som et tragisk billede på et lands forandring, eller vi kan se det som et billede på det enkelte publikums dannelsesrejse. Den performative byvandring bevægelser mellem ironi og patos er altså båret af en klar retorisk gestus.

Vekselvirkning mellem ironi og patos er også en gennemgående effekt af montagen mellem den mørke alvor hos de tre sandhedsvidner – feltpræsten, krigsfotografen og soldaten – og de rum, som publikum befinder sig i, mens de oplever fortællingerne gennem de skrattende transistorradioer. Forskellen mellem indlevelse og distance i mødet mellem de to 'udkanter' bliver på den måde iscenesættelsens grundtema. Distancen mellem hverdagens og krigens realitet viser sig som et vilkår for publikum, der – med undtagelse af nogle enkelte glimt af tavs rædsel – ikke lader sig overskride, hvor meget vi end forsøger at leve os ind i deres situation. Samtidigt fornemmer man, at sandhedsvidnerne kun selv kan etablere distancen til begivenhederne gennem uendeligt repetitive og detaljerede rekonstruktioner. Deres beretninger er som sådan hverken distancerede eller indlevede, de er hverken kyniske eller sentimentale, men udtryk for forskellige distanceringsstrategier: etikken som distance hos præsten, professionalismen hos fotografen og den mørke humor (ikke at forveksle med ironi) hos soldaten.

På den måde er det et umuligt møde, iscenesættelsen rammesætter. Vidnerne deler deres erfaringer og oplevelser med publikum, og på den måde kan man sige, at der er tale om et formidlingsprojekt, der kan sammenlignes med journalistiske reportager, som vil bringe den fjerne krigszone tættere på. Men selvom der opstår sympati med vidnerne som mennesker, så fremstår krigens realitet og hverdagens realitet gennem medieringerne som uendeligt adskilte. Ironien i titlen peger på den måde både på en erkendelsesmæssig og en moralsk præmis: *Du skulle have været der* indstifter forventningen om en mulig formidling af krigens realitet, som ikke alene ikke indfries, men umuligheden i selv at tage del i krigserfaringen udpeges som vilkår. Det er netop denne iscenesættelses særlige bidrag, hvormed den står i kontrast til en mere journalistisk form for dokumentar.

Retorisk gestus

Men publikum overlades ikke til refleksionen over dette vilkår. Ironien er ikke blot et udtryk for den uoverskridelige distance, men også for en mere bestemt retorisk gestus. Vidnernes smertefulde og nogle gange også trivielle krigserfaring formidles på en måde, som peger på den moralske dimension i ironien: du skulle *afgjort* ikke have været der. Ironien i titlen og i forestillingen retter sig imod at afsløre hverdagsrealitetens ubekymrethed som en form for (selv)forblændelse for i stedet at påkalde et ansvarliggørende blik ned i afgrunden.

Selvom iscenesættelsen som sådan hverken kritiserer krigen eller de tre vidners deltagelse i den, og selvom den på den måde kan opleves som ambivalent eller 'neutral' i forhold til det politiske spørgsmål om krigen, så er der en skurk impliceret i dramaet. Nemlig den arketypiske 'provinsdansker', der angiveligt interesserer sig mindre for krigen, end for hvordan det går det lokale fodboldhold, og som tager sin hyggelige hverdag og sine små lokale problemer alt for alvorligt, når der nu er en krig *derude*, som man moralsk og følelsesmæssigt burde engagere sig i. *Krig*. (*Du*

skulle have været der) er et 'wake up call'. Vi bliver med andre ord positioneret som ubekymrede, joviale provinsboere, der trænger til at blive rusket i, så vi kan få øje på den globale virkelighed, som Danmark er en del af.

På en måde er denne retoriske gestus og positionering af publikum det mindst interessante ved forestillingen; den skiller sig på dette punkt ikke nævneværdigt ud fra andre af samtidens kritiske teaterformer i den måde, hvorpå den etablerer sit 'argument' (se Nielsen 2011). Faktisk mener jeg, at denne avancerede retoriske konstruktion, hvor afsenderen/montøren trænger sig på i sit (ironiske) fravær, står lidt i vejen for den mere eksplorative dimension i forestillingen, som faktisk er ganske stærkt rammesat. Nogen vil måske opleve det som et værdifuldt spændingsforhold, men i det øjeblik, man bliver opmærksom på iscenesættelsens retorisk gestus, så bliver publikumspositionen nemt reduceret til en forskel mellem 'enig' eller 'uenig'. Denne positionering træder så i stedet for iagttagelsen og forhandlingen af publikums eget (personlige eller kollektive) engagement i krigen, som i øvrigt må forudsættes at have sin egen historie forud for forestillingen (jf. min lille autobiografiske indledning). Værket bliver dermed udtryk for en mere traditionel teateræstetik, end det måske umiddelbart giver sig ud for: Vi bliver opmærksomme på værket som et udtryk for en afsenders intentioner, og vi ser, hvordan et billede af os selv som publikum, allerede på forhånd er skrevet ind i værket.

Kuratering i festugen

Her står forestillingen lidt i kontrast til de oplevelsesrum, som Carte Blanche selv iscenesætter, hvor publikums individuelle oplevelse i højere grad bliver sat i centrum. Parallelt til Ida Krøgholts analyse af *The INVASION* kan man sige, at det møde, som *Krig. (Du skulle have været der)* iscenesætter, udfordrer og supplerer den møde-æstetik, som Carte Blanche er i gang med at udvikle, ved at placere mødestedet i det globale frem for i det intime, og ved at tematisere et afgrænset problemkompleks som mødets 'fælles tredje', snarere end vores personlige relation til os selv og verden. Den politiske dimension – som sådan set også mere diskret ligger i den forskydning af perceptionsmodi, som Carte Blanchés oplevelsesinstallationer rammesætter – bliver her ekspliciteret på en måde, som både giver værket en påtrængende samfundsmæssig relevans, men som – i sammenligning med Carte Blanchés æstetik – sker delvist på bekostning af den enkelte deltagers eget perceptionsrum og mødet mellem de andre konkret tilstedeværende deltagere til fordel for mødet mellem den enkelte deltager og værket s