

Krigsdramaturgi

- forestillinger om krig på scenen

af Cecilie Ullerup Schmidt

“«War Horse»? Das ist ein Film über den Ersten Weltkrieg, in dem so viele Millionen Menschen gestorben sind. Und wir sehen während zwei Drittel des endlos langen Films immer nur ein Pferd!”¹. Sådan kritiserer den schweiziske litteraturvidenskabsprofessor Elizabeth Bronfen den nye Steven Spielberg film *War horse* (2011) og sætter dermed den præmis, at skildringen af krig skal være mimetisk i sit indhold og repræsentativ for historieskrivningen. Hvordan kan man iscenesætte krig i dag? Hvilke konfliktformer og hvilke dramaturgier korresponderer med samtidens krige, hvor fjenden er i flertal og hvor krigen ingen ende vil tage? Og har ændringen af krigens midler i virkeligheden en indflydelse på scenekunstens udtryk? Min interesse har i de sidste par år rettet sig mod danske og tyske scenekunstproduktioner, der handler om krig. Nødvendigheden af undersøgelsen af krig på teatret synes jeg, sikkert i lyset af Danmarks deltagelse i Afghanistan-, Irak- og Libyenkrigen, slet ikke at være alene om. Jeg har nysgerrigt fulgt kollegers bud på problematikken – alt fra *Hjem kære hjem* (2007) på Teater Grob og *Let opklaring* af Von Baden (2010) over *Stilhedens Symfoni* af Pernille Garde (2010) til *War Sum Up* af Hotel Pro Forma (2011). I artiklen her vil jeg med nedslag i den schweizisk-tyske forestilling *Hate Radio* om folkemordet i Rwanda undersøge, om vi kan stille krav om indholdslig og formsproglig ækvivalens, når der

er krig på scenen.

Asymmetriske krige

I klassisk krigsteori hos Carl von Clausewitz identificeres de to modstandere som ligeværdige parter.² Clausewitz tager udgangspunkt i statskrigen, hvor to parter kæmper en strategisk militær krig, hvor æreskodeks og spilleregler overholdes, og hvor konflikten mellem de to parter endes i det store *Entscheidungsschlacht*, det afgørende slag. Inden for teatret finder vi en lignende forventning om et afgørende vendepunkt, nemlig det aristoteliske *peripeteia*, hvor konfliktens udfald afgøres. Politologen Chantal Mouffe bemærker i bogen *On the Political* (2005) at vores verdensbillede siden murens fald har mistet grebet om fjenden og dermed mistet en grundlæggende præmis: den polære konflikt. Vi skaber økonomiske fællesskaber på tværs af grænser og vi identificerer os gennem sociale netværk og uddannelse frem for nationalitet. Det er især det identitetsstiftende forhold til fjenden, som vi definerer os i modsætning til gennem diverse primordiale eksklusionsforhold som race, kultur, geografi, *ethnie* og natur, der er på retur. Selv et nyere fjendebillede, der er bosat eller har rødder i det mytiske område omkring ondskabens akse, har fået modspil fra en kompleks virkelighed: terroristen er ikke a priori fattig, muslimsk og sortskægget, men kan ligne vores nabo fra Norge.

Politologen Herfried Münkler beskriver i bogen *Die neuen Kriege* en ny form for krigsførelse, der kendetegner starten af det 21. århundrede. Det gælder især de

1) ””War Horse?” Det er en film om den første verdenskrig, hvor mange millioner mennesker omkom. Og i to tredjedele af den uendeligt lange film ser vi ikke andet end en hest!” *Im Krieg startben Milionen. Und wir sehen ein Pferd.* David Hesse interviewer Elisabeth Bronfen, *Tangesanzeiger*, 26.2.2012.

2) Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*, Berlin 1832-34.

tværnationale krige, der føres i postkoloniale konfliktområder. De nye krige, dem der kommer efter nationalstaternes, ideologierne og de bevæbnede troppers krige, føres af enkeltindivider, af olieinteressenter, af dem med og uden kernevåben, af etniske eller politiske minoriteter og af religiøse grupper. De nye krige rammer ikke en militær modstander, men civilbefolkningen. Den nye kriger er en børnesoldat, en sulten flygtning eller en lejesoldat. Og de nye krige vil ingen ende tage. De nye kriges grænser er hinsides nationale grænser og hinsides geografi: deres midler er medier og angst. De nye kriges våben er billeder fjernet fra kroppen: det være sig i dronen, hvor ofrets ansigt ses på en lille computerskærm, eller det være sig gennem fjernsynets membran, der viser to tårne der styrter, en faldende statue, et brændende flag, en blodplet efter dødsskuddet. Den nye modstander er en usikkerhed, vi selv er med til at skabe: fattigdom, assimilering og forsvinden fra offentlighedens anerkendelse. Derfor er den nye krig uendelig.

En afbalanceret skildring af folkemord

Når der i dag produceres forestillinger om krig på scenen, er det næsten umuligt at undgå refleksionen over den performative fortsættelse af krigstilstanden, som sker i udførelsen af værket foran publikum: Hvor lang tid tager det at skildre krig på scenen? Hvem taler på hvis vegne? Hvilke repræsentationsmidler tages i brug? Lige som vi har set det med kapitalismekritik, hvor der ikke findes en sikker position udenfor, hvorfra man som en "god Zorro" kan svinge klingens uden selv at blive ramt, kan vi heller ikke påstå at stå udenfor krigen og betragte den som passive tilskuere³. I det forgangne år så jeg frem til et kvalificeret bud på en iscenesættelse af krig på scenen: den tysk/schweiziske produktion *Hate Radio* (2011)

af International Institute for Political Murder (IIPM) havde Europapremiere på Theater Hebbel Am Ufer i Berlin i november. Det nærmest megalomane projekt, ledet af instruktøren Milo Rau og dramaturgen Jens Dietrich, behandler folkemordet i Rwanda fra 1994, der på blot tre forårsmåneder kostede mellem 800.000 og 1.000.000 mennesker livet. Omdrejningspunktet er den racistiske radiostation Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL), der med popmusik, propagandaslang og smittende kækhed opmuntrede hutuer til at jage og dræbe "kakerlakker", tutsier. IIPM har efter tre års research skabt en forestilling, der først og fremmest – siges det – *reenact* en radioudsendelse i en tro kopi af det originale studie på RTL. RTL havde i folkemunde navnene *Hate Radio* og *Radio Vérité* alt efter hvilken fraktion man tilhørte. Allerede inden jeg så forestillingen var det mig klart at produktionsforholdene for *Hate Radio* var fyldt med rester af krigen i Rwanda og at IIPM med scenekunsten som redskab havde sat sig for at deltage i krigen som en slags historieskriver: deres researchmateriale fra rejser til Kigali og interviews med bødler og ofres efterladte deles med publikum ikke blot i en forestilling, men også i en udstilling, i et stort magasin, en kommende bog og en dokumentarfilm. I forestillingen praktiseres en heftig leg med teatrets favoritmiddel, identifikationen: en overlevende tutsi spiller sin egen fjende. Skuespilleren Dorcy Rugamba, der mistede hele sin familie på folkedrabets første nat, tager i forestillingen ordet som hutu-radioværten på RTL, der opfordrer til at drage ud med macheter og rense ud i den rwandiske befolkning. Det er traumbearbejdning ikke alene med skuespillerisk som-om indlevelse, men i subjektiverende praksis⁴.

Forestillingen *Hate Radio* varer 90 minutter.

3) I artiklen "Fred og krig" gør Eric Alliez og Antonio Negri det tydeligt at der ikke findes en tilstand hinsides krigen: fred, skriver de, er en fortsættelse af krigen med andre midler. In: Bolt, Mikkel og Hindsbo, Karin: *City Rumble*, s. 323, Forlaget Politisk Revy 2005.

4) Det skal bemærkes at Dorcy Rugamba længe har beskæftiget sig med rollebyt mellem bødler og ofre. I 2005 iscenesatte han Peter Weiss' dokudrama *Die Ermittlung* (1965) om Auschwitzprocessen i Frankfurt i 1963-65, opført med rwandenesiske skuespillere, der spillede jøder og tyske bødler uden at publikum vidste, hvem der var hutu'er og tutsier.

Publikum sidder på hver side af den glasmontre, der indeholder det rekonstruerede radiostudie. Vi har alle fået udleveret radiosendere med høretelefoner, hvori vi hører aftenens udsagn på enten tysk eller engelsk alt imens de medvirkende taler på fransk og kinyarwanda. I starten er persiennerne nede i de store glasvinduer og der projiceres en tekst, der *framer* begivenheden: den 6. april 1994 rammes præsident Habyarimana's fly af to raketter og han dør. Dette bliver startsignalet for det værste folkedrab efter den kolde krigs ophør. Herefter følger rekonstruerede vidneudsagn, der projiceres på persiennerne: erindringer om hvordan den venlige hutu-nabo over natten forvandlede sig til en machetebærende bøddel og om hvordan en belgisk journalist ikke kunne få lov at publicere om folkemordet i sit hjemland – vidneudsagn, der ser tilbage på en ungdom eller barndom i 1994. Så går persiennerne op: den centrale del af forestillingen er en reenactment – en virkelighedstro genopførelse – af en formiddag på RTL, hvor tre værter og en DJ på propagandistisk vis messende opmuntrer hutu-medborgere til at forfølge og slagte tutsier, alt imens popnumre fra de tidlige 1990'ere sætter rytmen: "I like to move it move it" synges der om macheten og Nirvanas "Rape me" bliver til ofrenes bedende kalden. Efter en times tempohetz ønskes lytterne en god eftermiddag. Persiennerne går igen for. Vidneudsagnene dukker op som projektioner igen. Det sidste ord bliver, at sådan et folkemord aldrig er forbi: i erindringen er det stadig i gang. Forestillingen afrundes med en tekstprojektion om retsforfølgelsen af RTL's radioværter. Sådan sluttet rammen om folkemordet.

Teatret i krig

Intro – vidneudsagn – radiospil – vidneudsagn – outro. *Hate Radio* byder i modsætning til de nye krige, som Münkler beskriver som uendelige, på en meget kortfattet og opsummerende aften om det rwandiske folkemord. Selve folkemordet varede også kun

tre måneder, så knapheden stemmer på sin vis, men ligesom i spørgsmålet om repræsentation af Holocaust kan man spørge, om folkemordet i Rwanda er en begivenhed, der nogensinde afsluttes?⁵ IIPM bruger de nye krige våben: medierne. I en knaphed og med et ubærligt tempo (gen)kaldes der gennem radioen til hetz. På den vis mimer forestillingen i sit indhold og medievalg krigen, men i sin dramaturgi enhver klassisk teateraften med begyndelse, midte og slutning. Forestillingen er præget af en næsten ubærlig symmetri og perfektionisme i iscenesættelsen, der nærmere peger på IIPMs *well done work*, end det giver publikum tid til at erfare stemningen fra RTLMs udsendelser og reflektere over aspekter af folkemordet såsom mediernes ansvar og vestens politiske ignorans under borgerkrigen.

Efter forestillingen får hver tilskuer udleveret et imponerende magasin med artikler om IIPMs imponerende research og selvudnævnt heroiske – om end på ingen måde unødvendige – bedrifter. Jeg selv gik ud af teatret med en irritation over, at katastrofen var blevet en vare, vi som kunstnere kan smykke vores politiske relevans med. Og jeg ærgrer mig stadig over, når instruktøren af IIPM i sit magasin skrev: "Ich habe aus tausend Stunden eine gemacht".⁶ Ikke ulig Elizabeth Bronfen, der ærgrer sig over at en hest skal repræsentere de enorme dødstal fra Første Verdenskrig i *War Horse*, spørger jeg mig selv, om reduktion er en glørværdig bedrift,

5) Her tænker jeg på Giorgio Agambens begreb om *lejr*-tilstanden, undtagelsestilstanden, der fortsætter med at indskrive det nøgne mennesket, *homo sacer*, i samfundets *nomos* efter lejrens fysiske ophør. Se f.eks. Agamben, Giorgio: *Means without end. Notes on Politics, Theory out of bounds* vol. 20, Minnesota Press 2000.

I tilfældet Rwanda hører folkemordet ikke op med de retsforfølgelser, som *Hate Radio* refererer til i forestillingens afslutning. Folkemordet lever videre i de børn, der blev undfanget som resultat af hutuers voldtægter af tutsier. Og det er indskrevet i en nation, der i dag er ikke tillader at bruge etniske betegnelser for befolkningsgrupper.

6) "Jeg har forvandlet tusind timer til én", min oversættelse.

når vi behandler det monstrøse på teatret? Regner IIPM med, at teatertilskueren ikke vil "ofre" mere tid på at sætte sig ind i Rwandas folkemord, ligesom vi i Danmark og Europa ikke kunne finde spaltepads til den geografisk fjerne slagting i start 1990'erne?

Når vi bygger krigsdramaturgier må vi skæve til samtiden og smide traditionen og bekvemmeligheden over bord. Vi må tage afsked med ideen om et teater, der repræsenterer nogle afsluttede handlinger og begivenheder uden for os selv og acceptere og ikke mindst arbejde med at teatret medproducerer – vi producerer freden og historieskrivningen, der er fortsættelsen af krigen med andre midler. Hvor en anstændig husdramaturg efter min erfaring ofte klandrer opsætninger for at have for mange gentagelser, for lidt tempo, for mange budskaber og alt for lidt fremdrift, kommer disse parametre efter min mening til kort, når forestillinger om krig sættes i scene. Hvis en krig er lang, kedelig og uden flotte, rytmiske højdepunkter som vi læser det hos Münkler, kan en krig på teatret ikke være en rytmiseret ping-pong dialog, et reduceret plot, der er afrundet og fordøjet på halvanden time. Dermed mener jeg ikke at teatrets opgave er at byde på en realistisk 1:1-illustration af krigen, men derimod at teatret som medproducent af krigen skal korrespondere med og reflektere over de asymmetriske rytmer og relationer, som de nye krige skaber.

Cecilie Ullerup Schmidt

f. 1982, cand.mag og performancekunstner bosat i Berlin. Foruden arbejdet med iscenesættelser på schweiziske, tyske og danske teatre, er hun ekstern lektor på Teatervidenskab og Performance Studier på KU og fast underviser på BA'en "Dance, Context, Choreography" på HZT Berlin.
