



Essay

Kan vi tale om krig gennem virkelighedsteater?

Hjemvendt (2015) Aalborg Teater

Fotograf: Lars Horn

Kan vi tale om krig gennem virkelighedsteater?

Af Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen

I forestillingerne *Hjemvendt* (Ålborg teater 2015) og *I Føling* (Det Kgl. Teater 2014) bearbejdes krigen som et tabuiseret emne, når teaterscenen overdrages til hjemvendte krigsaktører, der beretter om personlige konsekvenser af det at være i krig.

Artiklens anliggende er at vise, hvordan det private og singulære bliver almengjort gennem såkaldt 'virkelighedsteater'. Når aktører, som dokumenterer den rå virkelighed, rammesættes i teaterkunstens formsprog, kan der opstå kommunikation om det, vi som kultur ellers ikke kan tale om.

Når talen falder på virkelighedsteater eller postdramatisk teater fremføres der af og til en kritik som vedrører disse traditioners (over)fokusering på nuet, autenticiteten og begivenheden. Frank Raddatz' kritik af det postdramatiske i «Erobre deres grav!» Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift 1/ 2015, er et forsvar for det dramatiske og episke teater og dets refleksive muligheder. En af de pointer, der er indeholdt i kritikken er, at aflysningen af mimesis (repræsentation) til fordel for det performative, skubber scenekunsten mod oplevelsesøkonomiens dyrkelse af den effektfulde, individuelle men historieløse oplevelse. Den relationsskabende kunst, der ikke primært er fortolkende men som sammenfører forskellige fragmenter og materialer i nye kompositioner, ses desuden som et brud med kunsten som betydende og autonom. I det lys vil man måske efterlyse dramatiserens, skuespillerens og instruktørens professionelle kunstneriske tilgang og evne til at universalisere det partikulære. Denne form for kritik er del af en vigtig diskussion, men hvordan skal den

føres?

Modstillingen mellem det dramatiske og det postdramatiske minder om den «krig» som fandt sted i billedkunsten i 60'erne. Ifølge Michael Fried var den en kamp mellem den modernistiske autonome kunst som tilstræbte en universel 'nærværhed' og det bogstaveliges kunst (*literalist art* jf. Fried i "Art and Objecthood", 1967) som inddrog tilskueren i værket og dermed kun skabte en (teatral) handling i tid og rum. Ifølge Fried kunne denne form for kunst ikke få status som kunstaværk men måtte ses som en teatral begivenhed.

Nye scener og produktionsstrategier

Vi mener at en diskussion, der kun er optaget af at undersøge traditioner som brud mellem værk og begivenhed eller dramatisk og postdramatisk, bliver blind for meget vigtige aspekter af kunsten og værkerne. I artiklen her er hensigten derfor ikke at bidrage til udspaltningen af dramatisk – postdramatisk men at dykke undersøgende ned i et par genreeksperimenter, der kuraterer fragmenter af ubearbejdet virkelighed ind i teatret, som man både finder på landsdelsscenernes såkaldte borgerscener og i det frie scenekunsthelt, og som vi betegner 'virkelighedsteater'.

Når vi finder det vigtigt og interessant at tale om eksperimenternes genremæssige kvalitet, er det også fordi, teatrets produktionsforhold og rollefunktioner ændres og udvides. Der er sket en forrykkelse fra teksten som det naturlige udgangspunkt og forfatteren som autoritet mod kollektive skabende former, hvor det kreative bliver et komplekst og mangesidigt forhold. Dette er med til at intensivere teaterprocessens kreative faser og udklække kreative aktører,

samtidig med at der foregår en ny orientering mod tilskuereens kreativitet. Tilskueren bliver i højere grad subjekt for iscenesættelsen af teatret, og dermed forstærkes teatrets dobbeltkarakter af både at være en samling tegn i en mere eller mindre sammenhængende fiktion og en realitet, som skabes her og nu i relation til netop disse tilskuere.

Også teatrets produktionsformer ændrer sig og holdes ikke blot sammen af forholdet mellem dramatikerens forlæg, instruktørens iscenesættelse og skuespillernes performance men skabes i en samarbejdende konceptudviklingsproces. Opgaver skal løses på andre måder end de hidtil er blevet. Fx er dramaturgen ikke kun fortolker men også konceptholder, organisator og tilrettelægger af den kreative proces. Skuespillerens materiale kan være både en trænet stemme, krop, nærvær, henvendelse og andet. Og instruktøren må kunne samarbejde med diverse aktører, som både er skuespillere og ikke-skuespillere.

I de to forestillinger, vi behandler i denne artikel, er der tale om stramt professionelt monterede forestillinger som benytter hverdagsaktører som 'materiale', og som opnår sin kvalitet ved en umiddelbarhed og et element af risiko, som aktørernes personlige autobiografi bidrager med. Aktørerne er kurateret i forhold til et tema, som kun de kan stille til skue, hvilket sætter deres sårbarhed i relief. Virkelighedsteaters udfordring og eksperiment er derfor at undgå, at de involverede aktører bliver statister i teatrets virkelighed, ligesom det at rammesætte deres virkelighed, så den rækker ud over scenekanten, bliver substantielt. Som genre og eksperiment er virkelighedsteater således beslægtet med autofiktionelle eksperimenter indenfor litteraturen, som en række forfattere i Skandinavien har udfoldet i en årrække, bl.a. Karl Ove Knausgård med romanværket *Min Kamp*. I autofiktion er de traditionelle skel mellem det private og det offentlige og opdelinger mellem opdigtet fiktion og virkelighedssandfærdig

selvbiografi blevet udfordret. Autofiktionens pointe er ikke, hvad der skete, men hvordan det skete gøres nærværende. Og et af grebene til at skabe denne nærværeffekt er for Knausgård og andre autofiktionelle forfattere at skrive om eget liv, helt konkret og detaljeret uden anonymisering, men beskåret og monteret, så der derved dannes spændinger, tematiske tråde og brudflader. Den største udfordring for virkelighedsteater er på lignende vis at finde ud af, hvordan man kombinerer det selvbiografiske med en kunstnerisk form, hvilket kræver scenografens, dramaturgens, komponistens, lydteknikerens og lysmesterens indsats. Og ikke mindst instruktørens.

Hjemvendt og *I føling* er begge forestillinger, hvor soldater og nødhjælpsarbejdere deler deres særegne erfaringer med krig. Med det tema peges der på, at disse aktører efter hjemkomsten er gjort tavse og udgrænset af offentligheden, ligesom krigen som sådan helst glemmes, bortset fra når der skal holdes skåltaler. Dermed forbindes det kropslige nu i disse forestillinger med en historisering og diskussion af krigsdeltagelse, og teaterforestillingerne stræber på den måde mod at danne affektive tilskuerfællesskaber omkring de kriseramte personer, der medvirker, samtidig med at de formidler en kritik af krigens mekanismer.

Mødested og affektfællesskab

Teatret fungerer dels som mødested for aktørerne og dels som offentlig præsentation af de hjemvendte kroppe, hvor tilskueren møder de udgrænsede personer i teatrets beskæring. Den danske soldat, som er krigsskadede, er «ingenting» men kan her indgå i et kunstnerisk fællesskab. Og krigserfaringen som er virkelig og unik for ham, indarbejdes af instruktør, dramatiker, dramaturg, scenograf osv. i et koncept for forestillingen, så det unikt oplevede kan indgå i teatrets virkelighed og rette sig mod tilskuernes affektfællesskab.

I nyere affektteori (bl.a. Massumi og

Deleuze) sondres der mellem følelse og affekt. Forklaringer på, hvordan kunst virker, søges ikke i tilskuerens refleksion men forstås som intensiteter, der spilles ud mellem forskellige materialer som kroppe, rum, lyde, synsindtryk og bevægelser, og som registres fysisk og sensorisk. Affektbegrebet kan forklare noget om, hvordan virkelighedsteater virker. Det, der sker i kraft af teatrets teatralisering er, at forskellen mellem aktørernes virkelige og virtuelle identitet udviskes, så det ikke er til at afgøre i hvilken grad krigsveteranernes replikker og udtryk er deres 'egne', og i hvilken grad de er dimensioneret, forstørret og fordrejet af iscenesættelsen. Men deres mentale og kropslige kvæstelser dokumenteres helt oprigtigt gennem deres blotte tilstedeværelse. Forestillingernes affekt-potentiale hænger netop sammen med at virkelighed her både kan iagttages gennem aktørernes usminkede identiteter som virkelighedsdokument og gennem iscenesættelsen som teaterets virkelighed. Sådant en form for ubestemmelighed er altså konstituerende for disse forestillingers virkning, og selv om krigserfaringerne præsenteres lige på, rådt og skræmmende af aktørerne, bliver det svært for tilskueren at dømme teatersituationens autenticitet.

Disse specifikke forestillingers virkning kan i en vis grad generaliseres til virkelighedsteaters måde at skabe spænding og affekt på, selv om der kan være forskel på virkelighedsforståelsen indenfor det, vi her betegner virkelighedsteater. I *Hjemvendt* og *I føling* tager affekten dog cirka samme retning, idet krigen i begge skildres som et på alle måder forfejlet projekt. Dermed produceres der et bestemt politisk standpunkt og en tendens til at ville trænge igennem til virkeligheden for at finde ud af, hvad der virkelig er på færde. Det ubestemmelige nedtones af samme grund tendentielt fordi en bestemt virkelighed, som er fortrængt af vores krigsførende nation, trænger sig på.

Hjemvendt, Ålborg Teaters Borgerscene 2015

Fire par snørestøvler og et par hvide træsko står forrest på scenen. Det ser fredeligt ud, hverdagsligt og trivielt, og der er kaffe og blødt brød på sofabordet. Lyset forsvinder og et fly drøner højlydt hen over os. Imens tager de fem aktører (en kvinde og fire mænd): tre soldater, en feltpræst og en læge plads omkring bordet, en kvinde og fire mænd. De skifter kanal mellem livsstilsprogrammer og TV-avis. Så bryder en af dem tavsheden, skrider ud af rummet, man hører ham smadre noget udenfor. Stemningen er dårlig.

De fem fortæller på skift, hvordan de har svært ved at falde ind i en dansk hverdag som denne: en føler ikke, han overhovedet kan dele sine oplevelser med nogen, en kan ikke samle tankerne, en oplever rummet snævre sig ind og luften blive tykkere og tykkere. Deres historier er forskellige, men alle er de præget. Kristoffer har gennemlevet at en nær kammerat skød sig selv efter at være vendt hjem — ingen havde set det komme. John er feltpræst og tager sig af traumatiserede soldater, som fx den unge fyr, der hver nat havde mareridt og så billedet af et rødt rum efter at have nedskudt en lille gruppe talebanere, som sigtede mod nogle børn. Bjarkes nervesystem fungerer ikke længere normalt, han er medtaget af post traumatisk stress syndrom efter at have oplevet sin nærmeste kammerat få sprængt benene i trevler af en bombe. Han har taget orlov fra medicinstudiet, nu på tredje år. Peter har været i militæret i 40 år og har etableret familie og parforhold fire gange. Ved hvert nye forhold gentager samme mønster sig: Han møder en kvinde, flytter sammen med hende, tager på mission, vender hjem, gribes af rastløshed, flytter for sig selv. Men han kan ikke være alene, så han finder en ny kæreste, gifter sig, tager ud, kommer hjem, bliver skilt osv. Sine børn har han ikke kontakt med mere. Kirsten repeterer også et mønster, hun er som læge rejst ud i krigsramte områder

igen og igen, trods det at hendes tre børn ikke var særlig gamle, da det hele begyndte, og selv om hun efter nogle af de hårdeste episoder derude kom til at lide af PTSD. Hendes børn forholder sig i dag ironisk til deres mors tid som udsendt og afviser kategorisk Røde Kors, når nødhjælpsorganisationen banker på døren: «Nej, vi giver ikke noget, for vi har givet vores mor.»

Nøgne beretninger

Det er mennesker som er blevet afhængige af at stå i et minefelt, hele tiden tæt på dødens intet. På en måde er de helte, men primært er de mennesker, som har lidt fysiske tab og tabt mental sundhed. Fragmenter af erindringer fortæller utilsløret om krigens helvede. Som de personer, de er, bidrager hver af dem med deres partikulære stemme til et kor. I den tidligere *Romeo og Julie lever* (2014) på borger scenen i Aalborg, brugte man Shakespeare til at rammesætte ålborgensiske borgere kærlighedsfortællinger. Her har man ikke behov for en sådan *framing*. Man overvejer ikke hvorvidt det er fiktion eller ej men begriber, at sådan har dét menneske og dét menneske erfaret verden, og på den måde bidrager beretningerne hver for sig til den fælles viden om krigens helvede.

De forskellige historier flettes sammen fortløbende, mens stuen både er det samlende kaffebord med TV-avisens nyheder fra verden og en kampplads. Aktørerne marcherer, kaster sig på gulvet og søger ly under sofabordet eller bag en stol. Fortællingerne springer fra Cypern til Afghanistan til Bosnien og videre igen og man fastholdes i en åndeløs spænding, som er på højde med diverse action- og krigsfilm. For opmærksomheden bliver hele tiden opretholdt af teatrets nærvær, og vi trækkes ind i aktørernes smertefulde indre erindringsliv. De mennesker som træder frem her, er fælles om at de plejer at handle sig ud af krisetilstande, og det er et gennemgående tema, at ingen af dem normalt er så gode til at tale, som til at handle. Det gør dem til kompetente aktører i katastrofefeltet,

hvor de handler for en sag eller for at bistå andre, men de føler sig inkompetente i bearbejdningen af deres egne traumer. Og man fornemmer, at de ikke før har fortalt om deres oplevelser i så klar og utilsløret en form. På den måde danner forestillingen en anden virkelighed. Det er styrken.

Lag på lag af umulig hjemkomst

Vel er krigsveteranernes historier overvældende, men vi kunne formodentlig have hørt de samme beretninger i diverse TV-dokumentarer. Det, at de giver os adgang til deres indre tvivl og angst og dog fortæller hvordan de igen og igen drages mod missionen, skaber et paradoks som teatret er i stand til at mediere. Der sker noget på scenen, en proces er i gang for aktørerne, som kæmper med at finde mening i det hjemlige, men hver især undersøger de også deres egen sønderflængede identitet – og man håber uvilkårligt, at også deres familier og venner får dette at se, møder deres blik mens de med krop, lyde, stemme og teatrale effekter taler om det, de ikke kan tale om. Montagen er elementært spændende, fordi der skabes *suspence* og tilfældige men virkningsfulde overgange mellem aktørernes beretninger, som egentlig ikke har noget med hinanden at gøre. Der springes i tid og mellem forskellige lokationer, som forbindes med enkle greb, og på den måde tales der ikke kun om den enkelte aktørs personlige krigsoplevelse. Krigen ses også i makroperspektiv når dens lyde væves sammen med lyden af danskheden «der er et yndigt land» og nytårstalen. Gentagelser gør samtidig fremstillingen teatral og scenisk. Fx ifører de andre aktører Peter en ny jakke for hver gang han er på mission og en skjorte, hver gang han finder en ny hustru. Langsomt svulmer han op med 8-10 jakker lag på lag, som en konkret påmindelse om tiden, der er gået, og gentagelsen af de mange vendepunkter, han har været ude for. Han ender som nævnt alene efter hver mission, og i forestillingen ladet alene tilbage i sofaen, hvor de andre forlader ham,

mens han sidder forstummet ved kaffebordet under et stort landsskabsbillede.

Vi taler om dét

Forestillingens montage af udtalelser, lyde, rytmer og bevægelser i den lille stue skildrer disse menneskers individuelle erfaring. Deres oplevelser kan ikke fortælles udtømmende, og alt er angiveligt ikke sagt, men forestillingen lader en virkelighed trænge igennem, som det bliver muligt at dele, uden at der postuleres en enighed: Teatret kan ikke løse disse menneskers krise, og der er ingen forsoning med krigsmaskinen. Bjarke kan stadig ikke sove, John deklamerer, at enhver der kommer i berøring med krig, aldrig kommer fri af den igen. Kirsten er gået på pension, og selv om det er hende, der siger, at krig avler krig, siger hun også, at hun nok ville tage imod tilbuddet, hvis hun blev opfordret til at rejse ud igen. For Peter har livet i krigszonen haft store personlige omkostninger, dog har det været det værd, mener han – pigerne i Afghanistan går i skole nu. Men Kristoffer er blevet i tvivl om det nu også var det hele værd - en tvivl som det er svært at lade være med at dele.

Der findes ingen konklusion. Forestillingens eneste postulat er, at det er nødvendigt at tale om krigen, og at bruge de små fortællinger i et større perspektiv — at se det mangehovedede monster i øjnene. Forestillingen konkretiserer denne mulighed og gør teatret til medie for denne samtale.

I føling, Det Kgl. Teater 2014.

I Føling er en krigsballet som monterer hårdtslående dokumentarisme med ballet. Forestillingen er udviklet i samarbejde med Corpusballetten, instruktør og dramatiker Christian Lollike og tre danske krigsveteraner: Henrik Møller Morgen, Jesper Nøddelund og Martin Aaholm. De fortæller deres personlige historier fra Afghanistan i en dramaturgisk stram form som fletter historierne og militærets disciplinerede kropssprog med balletten.

To af soldaterne har fået skudt lemmerne i stykker i kamp mens den tredje er invalideret af de mentale eftervirkninger af krigen. Helt nøgternt beretter soldaterne om krigen og om deres fald. Den PTSD-ramte Jesper indvier i, hvordan hans krops forhøjede forsvarsberedskab har ødelagt hans liv, sådan helt og aldeles, efter han er vendt hjem. De to andre viser deres traumer ved at tage proteserne af benene, alt imens balletdanserne danser med dem og hvirvler dem nænsomt og udfordrende rundt, selv iført overdimensionerede proteser. At bringe soldater og balletdansere sammen er et enkelt æstetisk og højst virkningsfuldt greb, da brudfladen mellem materialer, bevægelser og kroppe står skarpt og medvirker til at skabe en sansemæssig intensitet. Soldaterne er som fremmedelementer kurateret sammen med dansen, eller de sidder og står med front mod publikum og fortæller lige ud af posen om deres lidelser, så der kun er en hårfin grænse mellem kunst og virkelighed. Der er også skabt en særlig effekt ved hjælp af tre skærme, hvorpå der projiceres video og tekst, og Der vises fx et dokumentarisk klip af en soldat, der falder i slagmarken, og denne sekvens danses der over i et partitur, hvor danserne falder igen og igen i samme position, hvilket videofilmes ovenfra, så det dokumentariske spejles i dansen og billedernes abstraktion.

Return of the real

Forestillingen fortæller gennem sit hjemme-ude-hjem-struktur om, hvordan krigsveteranernes defekte kroppe ikke engang har symbolværdi længere. Deres historier er for skræmmende og kroppene for groteske til at de kan fungere som helte. De er ubærlige for kulturen, og derfor har hjemkomsten været et radikalt nederlag, både for dem og deres nærmeste. Vi hører at Martins kæreste ikke kunne holde ud at se ham i den sørgelige forfatning efter han havde mistet begge ben, og hun tog sig sammen til at forlade ham. Jesper magtede ikke at fungere som far, husbond, menneske og en tid boede han ved

Bagsvær sø, hvor han gik i opløsning som natur i forrådnelse. Vi hører, hvordan veteranerne fik medaljen overrakt, ikke ved en højtidelighed men smidt ind gennem brevsprækken. Disse fortællinger om soldater der vender hjem og udstødes, får en særlig twist ved at blive sammenstillet med balletten. Her i dansens sprog er veteranerne en af kulturens rester, som vi ikke kan begribe med sproget, og som derfor ikke kan repræsenteres. De er det reelle, med et begreb fra Lacan. Som det reelle er veteranerne det traume, vi ikke kan skille os af med, og deres kroppe vender tilbage som krigens uafviselige dokument. Gennem dansen sker der også en slags heling af traumet i forestillingens mest betagende øjeblikke, hvor et par af de spinkle kvindelige danserne berører soldaterne blidt, bevæger deres arme og benstumper og løfter dem varsomt op på ryggen, hvor de danser videre med dem.

De defekte kroppe har en enorm tyngde sammenlignet med de spændstige lette ballerinaer, men dansere og soldater spejler også hinanden: "En soldat der ikke kommer i krig er ligesom en danser der ikke kommer på scenen", siger en af de medvirkende soldater under forestillingen, og værket insisterer på den måde på, at balletdansere og soldater er gjort af samme stof. Dette underbygges også i programmet til forestillingen, hvor aktørerne reflekterer over sammenhængen mellem professionel krigsførelse og performance: "Jeg er ikke nervøs. Når jeg går ind på scenen, går jeg i samme battlemode, som hvis jeg skulle afsikre et hus. Når jeg går ind og performer, glemmer jeg alt. Så er jeg der kun for at gøre det, man skal gøre" (Martin, krigsveteran. Fra programtekst, *I føling*).

Danserne og soldaterne fremstilles altså som fælles om at være disciplinerede, dedikerede og med en høj grad af kropsbeherskelse. For soldaternes vedkommende gør dette dem i stand til at udføre en mission, som rækker ud

over dem selv. Deres kroppe er rede til at reagere og behøver ikke at beslutte sig – omvendt reagerer kroppen, fordi den er besluttet. Gennem sammenstillingen af soldater og dansere kan aktørerne altså få nye blikke på deres egen situation, og i eksemplet her bidrager programteksten til forestillingens spændstige og samtidig uhyggelige sammenligning. Forestillingens måde at reflektere soldater og dansere i hinanden på, peger videre på det faktum, at også den perfekte krop en dag bliver deform og ubrugelig. Men dansens sprog genskaber krigsveteranernes tabte identitet fra ødelagt og ekskluderet til noget, som kan vises frem og repræsenteres i sin egen skønhed. De integreres i dansens form og bliver belyst gennem bevægelserne på en ny og betagende måde. De indhyles i forestillingens fremstilling af balletens himmelske verden, befolket med jomfruer med blå kropsslør, og i den futuristiske stilart, hvor dansere springer i vejret for vejsidebomber, og hvor faldne dansere rejser sig igen og igen. Det er på den måde gennem dansens formsprog, vi som tilskuere kan møde det uafviselige, det reelle, som er det, de deforme kroppe er.

At komme i føling

Titlen, *I føling*, peger på hvordan forestillingens virkning udspringer af den måde, dans og dokumentarisme, kunst og virkelighed er monteret. 'I føling' er i militærsprog udtryk for soldatens føling med fjenden og princippet om at komme 'den anden' så nær, at hans bevægelser kan iagttages. Men en kunstoplevelse kan også være i føling med værket, og titlen sammenkæder den sensitivitet for fjenden, soldater som disse har opøvet og aldrig slipper helt af med, med forestillingens æstetiske hensigt om en særlig nærværende oplevelsesmåde. Den sensitive iagttagelse opnås ved at lade tilskuerne se aktørernes fordobling som både imaginær realitet og en helt uomgængelig virkelighed. Forestillingens proces kan dermed ikke undgå at blive transparent, og man tænker: hjælper

det soldaterne i deres liv at deltage i denne forestilling? Ændrer det balletdansernes lukkede verden?

Krig uden ende

At krig avler krig i en endeløs cyklus er et både implicit og eksplicit tema i forestillingen. Som en af aktørerne formulerer det: "Nutidens krige har ingen begyndelse og intet afgørende slag, der markerer et slutpunkt. Hvornår slutter krigen mod terror fx? ... Jeg kom hjem fra Afghanistan januar 2004. Selvom det er 10 år siden, er jeg aldrig vendt helt hjem" (Jesper, krigsveteran).

Soldaterne vil altid have krigen i kroppen, dag ud og dag ind. I kraft af deres handicaps og mentale følger er krigen aftryk uudsletteligt, og sporene kan hverken arbejdes væk eller skylles ud med tårer. Som krigere er de konkret defekte. Og på et andet niveau peger forestillingen på den permanente krig, da en af danserne som forestillingens meta-stemme fortæller om forventningerne til 'krig uden tårer', hvor droner og genteknologisk krigsførelse skal vedligeholde krigsindustrien, uden at der sker tab af soldater. Det dramaturgiske niveau der beskriver krig som en uendelighed uden tabt mandskab minder os, ligesom de dokumentariske filmoptagelser fra slagmarkerne derude, om, at mens vi med gråd i halsen tager del i nationalscenens civile affektfællesskab omkring de lidende soldater, brager krigsmaskinen videre i Afghanistan, Irak, Kosovo, Syrien. Forestillingen ser derfor også med et kritisk blik på os tilskuere og smider det dilemma, vi har inde på livet som borgere i en krigsførende nation, tilbage i hovedet på os. Med dokumentationen af krigen brutalitet helt inde på livet kan man vanskeligt undgå at forkaste den krig, soldaterne er repræsentanter for. Sådan spørger forestillingen os, om det er muligt at kaste vrage på krig uden at forkaste dens aktører? Og om man kan forholde sig kritisk til den virkelighed, man selv er del af og medskyldig i?

Hvorfor virkelighedsteater?

Som vi har argumenteret for her, står virkelighedsteaters fokus på nuet, det autentiske og begivenheden ikke alene. I de to valgte eksempler på virkelighedsteater er potentialet, at teatret udforsker krigen ikke bare ved at konsolidere den almene viden – som fx at være for eller imod dansk militærindsats - men ved at overskride og destabilisere måden, vi iagttager krigen virkelighed på. Her spiller teatret som iagttagelsesramme en betydningsfuld rolle.

De forestillinger, vi har behandlet her, lader en bestemt gruppe menneskers personlige stemme blive hørt. Kroppe og fortællinger er taget direkte ud af en tabuiseret virkelighed, og realitetseffekten bringer tilskuerne nærmere den virkelighed, forestillingen tematiserer. Mødet med krigsveteranerne vækker affekt og medfølelse, og i øjeblikke kommer man som tilskuer de krigshægede kroppe og fortællinger helt nær og betros en særlig intim relation som vidne til beretninger, aktørerne har haft svært ved at udtrykke og finde modtagere til udenfor teaterrammen. Denne måde at bringe virkelighed ind i teatret på skaber bevidsthed om egen tilstedeværelse som tilskuer, som medvidende og medansvarlig.

Begge forestillinger understreger aktørernes eksklusion fra hverdagens fællesskaber, og i kontrast til dette bliver scenen et sted at blive mødt og et sted at fortælle fra. Teatret bliver til i dette rum mellem aktørernes beretninger og tilskuernes affektfællesskab, hvor aktørerne bliver set i den forfatning, de nu engang er i. Samtidig bliver teatrets rammer og værdier udfordret af dette greb. På det Kgl. Teater må Corpusballetten bogstavelig talt bygge bro til en virkelighed, som ligger langt fra teatrets beskyttende mure, og aktørernes kroppe fremstiller andre værdier, end man er vant til. På Ålborg Teater har man skabt en særlig borgerscene, som ligeledes installerer andre æstetiske værdier end institutionen og dens

publikum normalt møder i teatret.

Man kunne med rette forudse, at de nævnte forestillinger om krig primært ville komme til at fungere som en hyldest til virkelighedens nationale krigshelte. Men det er en langt mere kompleks funktion, forestillingerne får, og vi mener, det er vigtigt at se dem både som krigskritiske refleksioner, som affektskabende begivenheder og ikke mindst, som en del af teaterinstitutionens selvrefleksion. Det er netop en pointe, at forestillingerne som virkelighedsteater genforhandler vante idéer om skuespilkunst og skønhed, samtidig med at der skabes et blik på det, vi kalder virkelighed – som nu blikket på krigens magtstrukturer. Dermed kan forestillingerne her tale om krigen med en kritisk stemme og få tilskueren til at reflektere over sit forhold til krig, samtidig med, at de personer, der har deltaget i krigen og bidraget til at opretholde den, omfavnes af det kulturelle fællesskab, forestillingen etablerer (Se Solveig Gade: ”Soldaten og nationen”).

Virkelighedsteaters udfordring er at finde en form, hvor aktørers små fortællinger - hvad enten de er traumatiske eller små hverdagsfortællinger - henvender sig til enhver tilskuer til forestillingen. Da virkelighedsteater netop undersøger spændingsfeltet mellem det personlige udtryk og den kunstneriske form, er det et helt basalt træk at dets aktører optræder som sig selv, bruger deres egne navne og giver tilskueren indblik i deres tanker og erfaringer. Eftersom virkelighedsteater skaber en karakteristisk interesseforskydning fra fiktive roller mod aktører som konkrete personer, bliver dets performative potentiale også forstærket, og man må antage, at tilskuerens sansningen af teatersituationens her og nu derved intensiveres. På den måde kan virkelighedsteater generere en *atmosferisk* æstetik, hvor kommunikationen om et følsomt emne som Danmarks forhold til international krigsførelse, i høj grad appellerer til tilskuerens kropsligt-sensoriske perception og kropslige empati.

Spændingen mellem aktørernes små singulære fortællinger og den globale verdens masterfortælling finder vi trukket skarpt op i forestillinger som *Hjemvendt* og *I føling*. I kraft af disse forestillingers virkeligheds-teatrale greb udforskes konsekvenserne af en umulig krigspolitik gennem en variation af stemmer, samtidig med at den enkelte tilskuer perciperer både sin egen og de andres kropslige og sanselige reaktioner, og på den måde gennem spejlinger i fællesskabet konfronteres med sin egen relation til krig.

Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen

Lektorer ved Institut for Kommunikation og Kultur, Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Hjemvendt

Instruktør: Petrea Søe.

Dramaturgi: Jens Christian Lauenstein Led

Medvirkende: Peter Hørlyck, Kirsten Hegndal Bennike, Kristoffer G. Terkelsen, John Melchiorsen og Bjarke Schrøder Andersen.

Ålborg Teater, Juni 2015

I Føling

Instruktør: Christian Lollike.

Koreografi: Tim Makiatis og Ester Lee Wilkinson

Koncept og tekst er udviklet i samarbejde med Christian Lollike og tre medvirkende danske krigsveteraner, Henrik Møller Morgen, Jesper Nøddelund og Martin Aaholm.

Samproduktion mellem Det Kongelige Teater Corpus) og Teatret Sort/Hvid Opført i København, Aarhus og Esbjerg 2014 og 2015.