

# teaterror

ERLEND TÅRNESVIK DREIÅS

Terror/teater – forestillinger om politisk teater belyst

av Christian Lollikes forestilling *Manifest 2083*

Tverrestetisk masteroppgave, teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo, våren 2013



© Erlend Tårnesvik Dreiås

2013

*Terror / Teater – forestillinger om politisk teater*

*belyst av Christian Lollikes forestilling Manifest 2083*

60 studiepoeng

Erlend Tårnesvik Dreiås

[www.duo.uio.no](http://www.duo.uio.no)

Illustrasjon: Steffen Olsen

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## FORORD

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Live Hov, for et kritisk blikk og gode innspill i arbeidet med denne oppgaven. Dette har vært en svært spennende, utfordrende og lærerik prosess.

Takk til Café Teatret og dramaturg Tanja Diers, for velvillig og tillitsfullt utlån av manuskript til *Manifest 2083*.

Takk til Hilde og Heidi, for gode og givende diskusjoner.

Og sist, men ikke minst: Takk til Steffen, for at du får hodet mitt over på andre ting når det trengs.

Erlend Tårnesvik Dreiås

22. mai 2013

## INNHOLDSFORTEGNELSE

<b>INNLEDNING .....</b>	<b>6</b>
NÆRHET OG AVSTAND.....	6
PROBLEMFOMULERING: POLITISK TEATER I DAG .....	8
JACQUES RANCIÈRE: POLITIKK OG ESTETIKK .....	10
OPPGAVENS STRUKTUR.....	11
EMPIRI, TEORI OG METODE.....	13
VEIEN HIT .....	14
<b>FØRSTE DEL .....</b>	<b>17</b>
<b>KAPITTEL EN .....</b>	<b>20</b>
RITUAL OG ROSETOG .....	20
FORESTILTE FELLESSKAP .....	22
FORESTILLINGEN OM DEN RADIKALE ANDRE.....	25
«BREIVIK-TEATER» .....	27
KONSENSUS OG POLITI .....	31
POLITIKK, KUNST OG DISSENSUS .....	35
<b>KAPITTEL TO .....</b>	<b>39</b>
NY VÅR FOR BRECHT.....	39
TILSKUERENS PARADOKS.....	40
EMANSIPASJON SOM LIKHET .....	42
KRITIKK AV DEN NYE VÅREN .....	43
MENNESKE OG MONSTER.....	47
<b>ANDRE DEL .....</b>	<b>51</b>
<b>KAPITTEL TRE.....</b>	<b>54</b>
NED I KJELLERDYPET .....	54
STARTEN .....	55
DEN UTTALTE ISCENESETTELSEN .....	57
FRA «DU» TIL «JEG».....	60
MONSTERETS MASKE .....	63
<b>KAPITTEL FIRE .....</b>	<b>65</b>
TEATER – SANNHET – POLITIKK.....	65
DOKUMENTARTEATER.....	66
ANMELDELSER OM DET DOKUMENTARISKE .....	68
FIKSJON OG FAKTA .....	71



KUNST OG KUNNSKAP .....	73
DET ETISKE REGIMET .....	75
DET REPRESENTATIVE REGIMET .....	77
DET ESTETISKE REGIMET .....	79
SLUTTEN: PUBLIKUM OG OFFER .....	83
<b>KONKLUSJON .....</b>	<b>85</b>
TERROR / TEATER .....	85
DYPERE NED.....	87
DOKUMENTAR OG TEATER.....	88
POLITISK TEATER: Å GENERERE NOE NYTT .....	91
VEIEN VIDERE.....	94
<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>95</b>
BOKKILDER.....	95
ARTIKLER FRA AVISER/MAGASIN, NETT OG PAPIR.....	98
<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>102</b>

For å nærme meg kilden til udåden måtte  
jeg ikke lenger unna, men dypere ned.  
- Borchgrevink, 2012

## INNLEDNING

### NÆRHET OG AVSTAND

Klokken 15:25: En bombe, bestående av kunstgjødsel, diesel og kjemikalier, går av i regjeringskvartalet i Oslo. Åtte mennesker omkommer. Rundt tretti blir skadet. Knappt to timer senere, klokken 17:21: En mann, utkledd som politi, begynner å skyte på AUFs sommerleir på Utøya i Tyrifjorden. I løpet av den nesten 70 minutter lange massakren dør 69 mennesker, de yngste kun fjorten år gamle. 66 blir skadet.

Klokken 18:34: Politiets beredskapstropp anholder gjerningsmannen på sydspissen av øya.

Freddag 22. Juli 2011 dreper den 32 år gamle Anders Behring Breivik i alt 77 mennesker. Et hundretalls mennesker blir såret. Det er barn, søsken, ektefeller, kjærester, venner, kollegaer med en gjennomsnittsalder på 19.5 år. Vi får etter hvert høre at dette var et nøye planlagt angrep; et forsøk på å redde Norge og Vest-Europa fra kulturmarxistene og en muslimsk overtakelse. Det er blitt sagt utallige ganger at handlingene er uforståelige. Det er terrorens vesen: realiseringen av det utenkelige mareritt.

Nå har det snart gått to år siden det skjedde, og vi har sett ulike strategier for å komme nærmere *sannheten*. Hvem er Anders Behring Breivik? Er han ond eller gal? Dette spørsmålet har blitt behandlet i media, av psykiatrisk sakkyndige, i rettssaken mot ham. Utallige artikler og bøker er skrevet, flere vil det komme. Mange har en historie å fortelle. Flere vil bidra i bearbeidingen og veien videre.

Av en eller annen grunn synes det som om det faktum at gjerningsmannen var en hvit, etnisk norsk mann, oppvokst i Norge, gjør det enda vanskeligere å forstå.

Aage Storm Borchgrevink skriver i boken *En norsk tragedie* (2012):

(...) forløpet skulle vise seg å være noe helt annet enn fordommene tilsa. Mannen med hjelmen var ikke brun, men hvit. Hmm, tenkte jeg, da jeg hørte det: Tsjetsjener? Bosnier? Albaner? Dette kom vel fra en fjern krigssone. Nei, ikke så enkelt. Mannen var verken muslim eller utlending, men en av mine naboer fra vestkanten i Oslo. For å

nærme meg kilden til udåden måtte jeg ikke lenger unna, men dypere ned.  
(Borchgrevink 2012:15)

Anders Behring Breivik har for mange blitt selve manifestasjonen av ondskap. Men hva gjør vi, når dette bildet av ondskap ligner på deg og meg? Han er en av oss. Angrepet kom fra innsiden. Hvordan skal man håndtere en fiende som ser ut akkurat som deg selv? Utgangspunktet – fundert i et grunnleggende behov – er å plassere ham i forhold til oss andre. Hvordan passer han inn i vår ide om oss; som medmennesker, som folk, som nasjon? Kan vi overhodet se på ham som et medlem av vårt fellesskap lenger? Ulike strategier og måter å forholde seg til terroristen er blitt tatt i bruk.

Butikksjefen til Kiwi Romsås snudde avisforsidene fordi han ikke ville se ansiktet til Breivik. Ved siden av avisstativet hadde han hengt opp en lapp:

Kjære kunder. VG og Dagbladet har et perverst behov for å trykke bilde av «han vi ikke nevner med navn» på forsiden. Vi ønsker ikke å ha bildet av han på våres arbeidsplass. Han skal glemmes, ikke eksponeres. Så lenge avisene velger en slik forside, velger vi å snu avisene. Hjelp oss å holde butikken ren for slikt tabloid dritt og hold Dagbladet og VG snudd. (Hansen 2011)

Butikken ble senere pålagt av eieren, Norgesgruppen, å snu avisene riktig vei, men aksjonen hadde allerede spredt seg til flere steder i landet. Ikke bare bildet, men også navnet – «han vi ikke nevner med navn» – var tilsynelatende utålelig, og vi kan se at handlingen uttrykker én strategi for hvordan man forholder seg til et slikt menneske: å skape den absolutte avstand.

Enkelte har tatt andre strategier i bruk, for eksempel laget kunst for å komme *nærmest mulig* terroristen. Den danske dramatiker, regissøren og teatersjefen Christian Lollike går ut i media januar 2012 og sier han ville lage en teaterforestilling om Anders Behring Breivik og hans kompendium.<sup>1</sup> Oktober 2012 får *Manifest 2083* urpremiere på Café Teatret i København. Noen uker senere kommer oppsetningen til Dramatikkens Hus i Oslo. I forestillingen presenterer skuespiller Olaf Højgaard ønsket om å forstå, om å komme tettest mulig på: «Jeg ville være ham – prøve at se verden med hans øjne. Jeg måtte bare ind i hans mørke.» (Lollike 2012) *Manifest 2083* er en lang monolog hvor Højgaard starter som en passiv tilskuer – rollen de

---

<sup>1</sup> Kompendiet til Breivik har navnet *2083 – A European Declaration of Independence*. Dette ble sendt ut kun timer før bomben gikk av i regjeringskvartalet, 22. Juli 2011. Flere tusen mottakere fikk det over 1500 sider lange dokumentet på mail. I denne oppgaven vil det bli omtalt som «kompendium». Når det er snakk om Lollikes teaterforestilling, vil denne kalles *Manifest 2083*.

fleste av oss hadde 22. juli 2011 – og går over til å bli protagonisten, han som utløste og utførte det hele. Tilsynelatende en strategi for å skape den absolutte nærhet.

#### PROBLEMFORMULERING: POLITISK TEATER I DAG

Denne oppgaven har vokst ut av en stor og ektefølt tro på teatret som egnet medium for vanskelige og viktige spørsmål. Det er ikke ofte teaterstoff når førstesiden på norske aviser. Vinteren og våren 2012 var det nettopp det som skjedde. Nyheten om Lollikes teaterforestilling spredte seg som ild i tørt gress. «Breivik-teatret» hadde tilsynelatende «alle» en mening om. Hvorfor skaper dette sånn harme, tenkte jeg for meg selv; – har de ikke hørt om politisk teater?

I kritikken rundt *Manifest 2083* har det hovedsakelig vært moralske innvendinger som har vært utgangspunktet for fordømmelsen av forestillingen. Påstander om at Lollike ville «spre terroristens tankegods», og var en «nyttig idiot» kjempet om plassen med såre og krenkede følelser. En av de få politikere som meldte seg aktivt på i debatten, var Dansk Folkepartis Pia Kjærsgaard, som før premieren i København hevdet at uansett hvordan forestillingen ble, ville Lollike gjøre «... sig selv og sit teater til frivillige mikrofonholdere for en gal masseorder (...) Det er vulgært og usmageligt.» (Kjærsgaard 2012) Ved å beskjeftige seg med Breivik, gjør Lollike ham til en helt, skriver hun videre: «Det er intet at 'forstå' eller for den sags skyld at fortolke i dette manifest. Det er en syg mands syge og kriminelle handling.» (Kjærsgaard 2012)

Til tross for at det politiske teatret engasjerer meg, var det noen ganger vanskelig å se klart gjennom tåken av følelser og påstander om ufølsomhet som preget debatten. Kan en scenisk bearbeiding av terroristens kompendium, hans angrep og den påfølgende rettsaken, føre oss nærmere en eventuell sannhet? Finnes det overhodet noen bakenforliggende sannhet? Hvordan kan kunsten reflektere en politisk og samfunnsmessig virkelighet? Skal kunst overhodet reflektere noe? Eller skal den gjøre noe med vår sansning av verden, oss selv og menneskene rundt oss? Må et teater som tar for seg en reell terrorist nødvendigvis bli et mikrofonstativ for denne terroristen? Jeg måtte stille meg selv spørsmål omkring kunst, politikk, virkelighet og moral. Dermed var utgangspunktet for denne oppgaven født. Det sentrale spørsmålet jeg vil ta fatt på er:



## Hvordan kan vi tenke oss et politisk teater i dag?

Det er selvfølgelig mange mulige måter å besvare et slikt spørsmål, og det er derfor viktig å presisere hva som vil være mitt utgangspunkt i denne oppgaven.

Sentraliseringspunktet er teaterforestillingen *Manifest 2083*, samt medieoppmerksomheten som fulgte den, fra annonseringen i starten av 2012, til premieren høsten samme år, og fortsatt nå, våren 2013.

Tidlig i 2012 var det imidlertid også en annen teaterrelatert debatt i norske media. Tre institusjonsteatre hadde valgt å sette opp den tyske dramatiker og regissøren Bertolt Brecht. «Ny vår for Brecht,» kunne vi lese på forsiden av Dagbladet (09.01.12). Motforestillingene meldte seg, og enkelte hevdet det var på tide å møte Brechts dramatik med kritiske motargument. Hvilken politikk er det egentlig han fremmer? For min del ble også dette et omdreiningspunkt i spørsmålet om det politiske teatrets årsak og virkning.

Dramatiker og regissør Tore Vagn Lid skriver i teksten «Politikken bak det (ny)politiske» om utfordringer og fallgruver i det som forstås som den nye politiske kunsten, en gjenoppvåkning som syntes umulig etter «hauststormane i 1989». (Lid 2006:53) I jakten på kunstens estetiske handlingsrom stiller Lid spørsmål om forskjellen på å *være* politisk og bli *omtalt* som politisk, og påpeker med dette medias sentrale posisjon i denne dåpshandlingen. Det er skjedd et maktskifte innenfor kunstfeltet knyttet til hvem som eier definisjonsmakten, hevder han. Samtidskunsten handler ikke i et kunstpolitisk vakuum, og det er et relevant paradoks at det i vår tid er flere som leser en anmeldelse av en bok, enn selve boka, hvilket understreker makten kritikeren har over verket. Vagn Lid spør i hvilken grad denne mediemakten får konsekvenser for hvordan vi forstår politisk kunst:

I kva grad vert no kunstens og kunstnarens (politiske) sjølvforståing styrt av journalistiske og kunstvitenskapleg definisjonsmakt. Og vidare: Kvar går grensa mellom å beskriva kunsten, og å preskriva kunsten som politisk? (Lid 2006:55)

Å spørre etter kunstens politikk er også et spørsmål om kulturjournalismens - og kuratorens politikk. Samtidig må man spørre seg, skriver Vagn Lid, hvilken forutsetning samtidskunsten har for å møte den nypolitiske fordringa med en ballast, og selvforståelse, dypt preget av 80- og 90-tallets postmodernistiske tankeskjema. (Lid 2006:53) Dette må stå sentralt for enhver som forsker på det politiske kunsten.

Men også for media og kritikere, i sin håndtering av kunst og benevningen 'politisk'. Jeg vil anta at alle som fulgte med i det offentlige ordskiftet, ble påvirket i synet på Lollikes forestilling; slik var det i det minste for meg. Hvilke krav og forventninger hadde vi til *Manifest 2083* da den endelig fikk premiere etter mer enn et halvt års debatt om forestillingens berettigelse?

Jeg er opptatt av det politiske potensialet i teatret, og går derfor inn og ser etter spor av dette i selve forestillingen. I forlengelse av Vagn Lid, vil det for mitt vedkommende være sentralt at jeg evner å være spesifikk i vurderingen av det politiske i verket. Men jeg velger altså også å ha et bredere fokus, hvor jeg ser teaterforestillingen som en del av mange forsøkt på å forstå og berøre en sosiopolitisk virkelighet. Både forhåndskritikken av forestillingen og anmeldelsene vi fikk etter premieren, er viet plass i denne oppgaven. For å få et språk og begreper for å snakke om dette, har jeg valgt å la den franske filosofen Jacques Rancière være premissleverandøren.

#### JACQUES RANCIÈRE: POLITIKK OG ESTETIKK

Når vi snakker om politisk kunst og politisk teater, er det nærliggende å tenke at det er den kunsten som har en effekt på sitt publikum. Slik er det også for Jacques Rancière, men han lar ideen om *intellektuell emansipasjon* være utgangspunkt for et myndig oppgjør med de politiske og teoretiske forutsetninger som stadig kaster skygger over debatten om teatret, fremføringen og tilskueren. (Rancière 2012a:9) Dette oppgjøret med etablerte og aksepterte forståelser av det politiske teatrets vesen, er uhyre interessant og går rett til kjernen av spørsmålet om teatrets stilling i dag. Men utover dette blir det også utgangspunkt for en diskusjon om hva vi forstår med 'politikk' og 'kunst', og hvordan vi antar at disse interagerer med hverandre. Spørsmålet er hvilke premisser vi legger for den politiske kunsten. Og, i forlengelse av Vagn Lids spørsmål om definisjonsmakt, hvem som utgjør dette *vi'et*. Til tross for et stort og sprikende praksisfelt av kunst som påberoper seg eller utpekes som politisk fundert, hersker det en stor usikkerhet om hva kunst *er* og hva politikk *gjør*, skriver Rancière. Men en ting har de likevel til felles:

De tar stort sett en bestemt effektivitetsmodell for gitt, nemlig den at kunst er ment å være politisk fordi den viser dominansens brennmerker, fordi den gjør narr av

regjerende ikoner, eller fordi den forlater sitt eget domene for å bli til en sosial praksis og så videre. (Rancière 2012a:78)

I dette sitatet av Rancière, kan vi skimte konturene av to av i alt tre kunstregimer han opererer med i sin tilnærming til kunsten. For at noe overhodet skal kunne identifiseres som kunst, må det finnes en spesifikk relasjon mellom kunstnerisk praksis, former for synlighet og de forståelsesformene som gjør det mulig å betrakte produktene av disse kunstneriske aktivitetene som del av kunsten eller en bestemt kunstform. (Rancière 2008:539) Eksempelvis stiller vi ut statuer fra antikken som kunst i galleriene, selv om kunstbegrepet, slik vi kjenner det i dag, kom mange hundre år senere. Disse statuene var følgelig ikke skilt ut og forstått som kunst, i vår forståelse av begrepet, da de ble laget. At Marcel Duchamps såkalte «readymade», et pissoar, utstilt under navnet *Fontene*, blir identifisert som kunst, krever også en spesifikk identifikasjonsprosess. Fordi kunst blir, og har blitt, forstått forskjellig, skiller Rancière ut tre identifikasjonsregimer innenfor vestlig kunst: det etiske, det representative og det estetiske kunstregimet. Ved hjelp av disse tre, tilbyr Rancière et begrepsapparat som jeg vil benytte når jeg undersøker deler av kritikken *Manifest 2083* ble møtt med i anmeldelsene, samt en mulighet til å se hvordan vi kan tenke oss at forestillingen representerer et politisk teater, slik han forstår det.

I arbeidet med Rancières begreper om den politiske kunsten, er det like viktig å forstå hva han mener er politikkenes vesen. I utarbeidelsen av sin estetiske og politiske teori, etablerer Rancière noen nye begreper, eller fyller allerede kjente begrep med nytt innhold. Her vil jeg kort gjennomgå denne oppgavens struktur, og samtidig gjøre rede for de mest sentrale begrepene jeg har valgt å fokusere på.

## OPPGAVENS STRUKTUR

Utover innledning og konklusjon, består denne oppgaven av to deler, med fire kapitler. Del en, kapittel en, vil omhandle forhåndskritikken Christian Lollikes forestilling ble møtt med. Her vil jeg undersøke ideen om 'konsensus' og 'dissensus' i Rancières terminologi. Disse er primært knyttet til hans forståelse av politikken, hvor konsensus er en sammenheng mellom sansning og betydning, mens dissensus er bruddet på en slik sammenheng. Rancière skriver at politikk ikke først og fremst er utøvelse av makt eller kamp om makt, eller et spørsmål om lover og institusjoner, og rammene disse utgjør i et samfunn:

Politikk er først og fremst kunnskapen om hvilke formål og hvilke personer som berøres av disse institusjonene og disse lovene, hvilke typer relasjoner som egentlig avgrensner et politisk fellesskap, hvilke formål disse forbindelsene angår, hvilke personer som er skikket til å velge ut disse formålene og diskutere dem. Politikk er aktivitetene som rekonfigurerer de sansbare rammene for utvelgelsen av felles formål. (Rancièrè 2012a:91-2)

Konsensus er summen av stemmene i et samfunn, og blir ofte sett på som en positiv evne til å komme sammen på tvers av uenighet; vi kjenner det som et fyndord i det politiske ordskiftet. Rancièrè forstår det imidlertid annerledes, og mener at konsensus usynliggjør divergerende stemmer, skaper regler for hvem vi ser og hører; kort sagt påvirker det som kan sanses i et samfunn. Rancièrè kaller dette for *distribuering av det sanselige*. For å belyse dette poenget hos Rancièrè, vil jeg vise til stemningen i Norge i tiden etter 22. juli 2011, hvor det tilsynelatende var stor grad av enighet (konsensus) om hvem vi var som nasjon, og hvordan dette skilte oss fra terroristen Anders Behring Breivik. Innenfor dette klimaet, ble nyheten om Lollikes planlagte teaterforestilling kritisert av svært mange. Denne forestillingen ble av enkelte ansett som et brudd med konsensus, og et slikt brudd var det tilsynelatende ikke rom for. Innenfor Rancièrès teori, og min oppgave, blir dette første kapitlet et forsvar for forestillingen *Manifest 2083*, med argumentet at det er en representant for et positivt og nødvendig dissensus.

I kapittel to vil jeg undersøke elementer av Bertolt Brechts politiske teater, sett i lys av oppmerksomheten dette fikk i Norge våren 2012. Det er slik at vi fortsatt i dag gjerne snur oss mot Brecht og det episke teatret for å vise og forstå det politiske teatret. For Rancièrè er dette teatret ikke politisk. Her skal jeg benytte ideen om *intellektuell emansipasjon*, som forsøker å etablere en forståelse om at alle intellekter har lik verdi. Jeg har valgt å ta med dette, fordi det er interessant å se hvordan en ny forståelse av politisk kunst krever at tidligere oppfattelser må revurderes.

Jeg starter oppgavens del to med en gjennomgang av *Manifest 2083*. Her peker jeg på det jeg identifiserer som det mest sentrale ved forestillingen; ideer om sannhet og autenticitet, satt opp mot det teatrale og falske. Forestillingens dramaturgi bygger på et spill mellom representasjon av *sannhet* og representasjon av *ondskap*. Jeg fortsetter undersøkelsen av forestillingen i kapittel fire, men her vil jeg også introdusere noen flere elementer til analysen. Jeg vil vise til dokumentarteateret, primært representert av Erwin Piscator. For det første er dette en sjanger som er nært

knyttet opp til det politiske teatret; Piscators teater og teori blir gjerne identifisert som utgangspunktet og foregangsfiguren for Brechts episke teater. Dessuten står dokumentaraspektet ved *Manifest 2083* sentralt i de fleste av anmeldelsene av forestillingen. Hvordan skal man forholde seg til en teaterforestilling som ikke bare henter tematikk, men også materiale, fra den virkelige verden? En prinsipiell fordømmelse av båndet mellom en sosiopolitisk virkelighet og teatret, var innvendingen i forkant av forestillingens premiere, og mange anmeldere festet seg ved det de anså som en ukritisk behandling av Breiviks kompendium, samt budskapet de identifiserte, etter premieren. I denne delen vil jeg plassere resepsjonen av *Manifest 2083* innenfor Rancières tre kunstregimer, for dermed å komme nærmere hvilke kriterier som settes for kunst som berører en sosiopolitisk virkelighet, slik Lollikes teaterforestilling gjør. Avslutningsvis, og innenfor det estetiske kunstregimet, vil jeg knytte sammen de ulike delene av denne oppgaven, og vise hvordan jeg mener *Manifest 2083* kan oppfattes som politisk teater.

#### EMPIRI, TEORI OG METODE

I arbeidet med denne oppgaven har jeg sett forestillingen *Manifest 2083* tre ganger. To ganger i København, på Café Teatret, 19.10.12 og 20.10.12. Og en gang på Dramatikkens Hus i Oslo, 27.10.12. Jeg har vært i kontakt med forestillingens dramaturg, Tanja Diers, og fått tilgang på forestillingens manuskript. Jeg har også lest (deler av) Anders Behring Breiviks kompendium, primært de delene som det refereres til i teaterforestillingen.

Av teori er Jacques Rancière sentral. For denne oppgaven har jeg primært arbeidet med de to bøkene av Rancière som er oversatt til norsk. Henholdsvis *Den emansiperte tilskuer*, som kom ut i serien Artes, på Pax Forlag i 2012, og *Sanselighetens politikk*, som kom ut i serien Cappelens upopulære skrifter, på Cappelen Damm i 2012. Andre verk av ham er også benyttet. Jeg vil gjerne gjøre oppmerksom på at Rancière i denne oppgaven fungerer som premissleverandør. Dette betyr at jeg ikke har gått aktivt ut for å finne motargumenter til hans teori, hvilket får både positive og negative konsekvenser for oppgaven. Jeg har imidlertid valgt å fokusere på de positive resultatene; en annerledes måte å forstå den politiske kunsten, som i og av seg selv står i opposisjon til mange av de etablerte forståelsene av politisk kunst.

Jeg har lest mye faglitteratur som omhandler terrorisme og ondskap generelt, og angrepene 22. juli 2012 spesielt. Dette er dessverre viet liten plass i oppgaven, men ligger som et utgangspunkt.

Jeg har viet relativt mye plass til medieomtale, -debatt og anmeldelse i denne oppgaven. For det første mener jeg det ville vært unaturlig å skrive om *Manifest 2083* uten å omtale kontroversen som omga den, både fordi forestillingen eksplisitt behandler kritikken den har fått, men også fordi man som publikum vanskelig kunne unngå å få med seg debatten i media og dermed ikke være preget av denne i sitt møte med teatret. Samtidig mener jeg at det politiske teatret, i det minste slik det må oppfattes i dette konkrete tilfellet, på en eller annen måte står i en relasjon til en sosiopolitisk virkelighet hvor altså alt som vedrører terroren 22. juli 2011 spiller en rolle. I utvelgelsen av stemmer fra disse debattene, har jeg forsøkt å få med nyansene; jeg har både gitt plass til de som var tydeligst – og spisset – i sin argumentasjon, og de som uttrykte et syn jeg mener var betegnende for den generelle debatten. Jeg håper jeg i dette arbeidet evner å tegne et så sannferdig bilde som mulig.

Metodisk benytter jeg en hermeneutisk fortolkningsmodell. Først presenteres en ide eller en påstand. Så finner jeg en teori som bygger opp under denne ideen, for deretter å gå veien ut i eksemplet for å belyse dette, før jeg kommer tilbake med en ny forståelse av teorien og den opprinnelige påstanden. I jakten på det politiske teatret, legger jeg Rancières ideer frem som argument, og går veien om eksempler fra blant annet *Manifest 2083*, for så å reetablere den umiddelbare tanken om det politiske teatret. Slik går oppgaven inn i en evinnelig spiral, mellom empiri og teori, hvor starten og slutten munner ut i en mulig måte å betrakte det politiske teatret på. Selv om det kan fremstå som om jeg hele tiden har vært fast overbevist om at *Manifest 2083* bør betraktes som politisk kunst, i Rancières forståelse, er dette ikke tilfellet. Når jeg nå kan konkludere med dette, er det etter arbeidet med denne oppgaven, og analysen som ligger til grunn. Jeg kan imidlertid konstatere at jeg helt fra starten av har hatt en prinsipiell tilnærming som sier at teatret kan og bør forstås som et viktig og fruktbart sted for tung og vanskelig tematikk.

## VEIEN HIT

Jeg har ved flere tidligere anledninger skrevet oppgaver, for Universitetet i Århus (AU) og Universitetet i Oslo (UiO), om tema som kretser rundt kunst og politikk.



Arbeid jeg har gjort i disse oppgavene inngår implisitt eller eksplisitt i denne oppgaven, og jeg vil derfor gjøre oppmerksom på noen av disse, helt innledningsvis.

Min bacheloroppgave skrev jeg i studieretningen dramaturgi (AU). Oppgaven «Brands plikt,» tok for seg Henrik Ibsens dramatiske dikt *Brand* hvor mitt primære spørsmål lå i en etisk undersøkelse av hovedpersonens valg og handlinger: er han en terrorist eller en helt? Blant annet ved hjelp av Søren Kierkegaards begrep om troens ridder, fra undersøkelse av Bibelens Abraham i *Frygt og Bæven*, undersøkte jeg om Brand, som indirekte er årsaken til sønnen og konens død, bør hylles for sin idealisme eller fordømmes for sin fanatisme.

«Frigjøring og hjulskift» var en litteraturoppgave jeg skrev i emnet LIT4320 høsten 2011 ved UiO. Her undersøkte jeg Jacques Rancières begreper om emansipasjon opp mot Vigdis Hjorths roman *Hjulskift*. Det var i dette emnet jeg først ble presentert for Rancière, og denne oppgaven var den første jeg skrev om hans teorier om kunst og politikk, primært med henblikk på litteraturen. I emnet EST4000 skrev jeg semesteroppgaven «Teatrets Dissensus» våren 2012, UiO. Her fokuserte jeg primært på Friedrich Schiller og hans *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, hvilket er en sentral inspirasjonskilde for Rancière, når han utarbeider sitt tredje kunstregime, det estetiske. Jeg har også en innledning som konkret nevner forestillingen *Manifest 2083*, hvor problemstillingen for masteroppgaven nevnes. Oppgaven avsluttes slik:

Rancière sier at den politiske kunsten skal konstituere en ny og polemisk form for sunn fornuft, til et nytt landskap for det synlige, for det som kan sies og det som kan gjøres. (Rancière 2010:149) Dermed blir kanskje den mest politiske forestillingen vi kan få, den som omdefinerer våre antakelser om terroristen Anders Behring Breivik. En forestilling som plasserer ham midt blant oss igjen, selv om det vil være tungt og vanskelig for svært mange. (Fra «Teatrets Dissensus»)

«Blikk for politikk,» var en teaterhistoriografisk oppgave som undersøkte den underliggende forståelsen av politisk teater i tre teaterhistoriske verk; Jon Nygaards *Teaterets historie i Europa*, Erika Fischer-Lichtes *History of european drama and theatre* og Oscar Brokett *History of the Theatre*. Denne skrev jeg i emnet TEA4017 – *teater, performance og historie*, høsten 2012. For mitt vedkommende var denne oppgaven sentral i forståelsen av at 'politisk teater' ikke er en statisk størrelse, men noe som må etableres på nytt og på nytt. Denne tanken har jeg tatt med meg i arbeidet med masteroppgaven.

Alle disse oppgavene – og andre, mindre opplagte – har hver på sin måte formet min masteroppgave, og det arbeidet jeg her har gjort her. Jeg vil gjerne takke alle som har hjulpet meg med veiledning og gode diskusjoner opp igjennom disse oppgavene.

\*\*\*

Teksten «Værket – nærhed, medialitet og procesrefleksjon» er en analyse av *Manifest 2083* skrevet av Erik Exe Christoffersen. Denne står i tidsskriftet *Peripeti* (nr. 19), utgitt av Afdeling for Dramaturgi, ved Århus Universitet, i et nummer som slippes i slutten av mai i år. For min oppgave kom denne teksten litt for sent i prosessen, og er derfor ikke en del av min analyse. Det er imidlertid spennende – og kanskje ikke så overraskende – å se at forskningsarbeid knyttet til denne teaterforestillingen nå har begynt å komme.

Vi har en felles konsensus i dette landet  
som sier at vi ikke bæsjer på frokostbordet.  
Det er slik vi holder samfunnet sammen.  
- Kate Pendry til *Natt og Dag*

## FØRSTE DEL

Våren 2012 var det to store teaterrelaterte debatter som pågikk i norsk offentlighet. Den ene debatten dreide seg om Bertolt Brecht, og det faktum at tre institusjonsteatre hadde ham på plakaten denne vårsesongen. Dette ble til en diskusjon om politisk teater, og spørsmålet om Brechts teater lenger skal ses på som et politisk teater i vår tid. Det var steile fronter i debatten, hvor enkelte hevdet denne dramatikken forfekter et utdatert og kritikkverdigg syn, mens andre mente han stadig er like aktuell og politisk i sin dramatik.

Den andre diskusjonen dreide seg om Christian Lollikes varslede forestilling *Manifest 2083*. Dette ble en opprivende og – for enkelte – svært følelseladde debatt som i stor grad vokste ut av antakelsen om det umoralske og spekulative ved en teaterforestilling som vil iscenesette terroristen Anders Behring Breivik og hans kompendium på den ene siden, og det prinsipielle standpunktet at teatret kan og bør være en viktig del av etterbehandlingen av traumatet terroren utgjorde, forstått som en alternativ stemme, på den andre siden. Det innledende sitatet av performance-kunstneren Kate Pendry, var hennes respons på Lollikes teaterforestilling. Å bæsje på bordet representerer for henne et brudd med et samfunnsskapt konsensus, og det er slik hun ser *Manifest 2083*. Denne debatten, hvor Pendrys respons er spisset, men betegnende, vil jeg undersøke her.

Demokrati, skriver den franske filosofen Jacques Rancière, er ikke en styringsform, det vil si én mulig måte folket samles under en felles autoritet. Det er heller ikke en form for, eller organisering av, sosial liv. Demokrati, i sin opprinnelige forstand, er den politiske subjektiveringshandling som forstyrrer inkluderende og ekskluderende inndelinger. (Rockhill 2004:1) Begrepene 'politikkens estetikk' og 'estetikkens politikk' fordrer ikke bare en ny forståelse på spørsmålene «Hva er kunst?» og «Hva er politikk?» De to begrepene vitner også om en fundamental sammenheng mellom estetikken og politikken.

Inndeling og fordeling av det sanselige er min betegnelse på det systemet av sanselige selvfølgeligheter som åpner for å se, på en og samme tid, at det finnes noe felles og at det finnes oppdelinger som definerer de respektive steder og deler i dette fellesskapet. (Rancièr 2012b:11)

I alle samfunn og til alle tider vil det eksistere en slik distribusjon som opprettholdes av det Rancièr kaller politiordenen. Denne politiordenen deler samfunnet inn i grupper, sosiale posisjoner og funksjoner. Den separerer de som er en del av fellesskapet fra de som er utenfor det samme fellesskapet. Visse kategorier mennesker blir nektet status som politiske aktører fordi man avviser lyden som kommer ut av strupen deres som tale, eller fordi de anses som ute av stand til å innta politikken rom-tid rent materielt. (Rancièr 2008:537) For Rancièr er kunstens og politikken oppgave å skape et brudd; en *redistribusjon av det sanselige*<sup>2</sup>.

A partition of the sensible refers to the manner in which a relation between a shared common (*un commun partagé*) and the distribution of exclusive part and shares (*parties*), itself presupposes a distribution of what is visible and what not, of what can be heard and what cannot. (Rancièr 2010:36)

I forståelsen av 'politikken estetikk' – og videre i utarbeidelsen av 'estetikkens politikk' – blir denne erkjennelsen svært sentral for Rancièr. Oppgaven blir å forstå hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har en stemme, og han konkluderer med at distribusjonen av det sanselige avslører hvem som kan delta i det som er felles for fellesskapet basert på hva de gjør og til hvilken tid, og i hvilket rom denne aktiviteten er utøvd. (Rancièr 2012b:12) Dette premisset utgjør fundamentet for Rancièrs teori, og vil være utgangspunktet for min forståelse av politisk teater i denne oppgaven.

Første del består av to kapitler. I det første kapitlet vil jeg som tidligere nevnt undersøke begrepene konsensus og dissensus, som er svært sentrale i Jacques Rancièrs politiske og estetiske filosofi, ved å se på stemningen i Norge i tiden etter 22. juli 2011, og behovet man hadde for å distansere oss fra Anders Behring Breivik. Denne undersøkelsen vil videre bli sentral som forståelsesramme for den harde kritikken *Manifest 2083* ble møtt med. Mitt argument vil være at en i stor grad

---

<sup>2</sup> I den norske utgaven av Rancièrs *Den emansiperte tilskuer* (2012a) har oversetter Geir Uvsløkk skrevet om det franske ordet *sensible*, som på norsk både kan referere til «sanselig» og «sansbar». Uvsløkk skriver at han hovedsakelig har valgt «sanselig», siden dette kan brukes om «det som vedrører sansene,» mens «sansbar» særlig betyr «det som kan sanses.» (se Rancièr 2012a:15) Jeg velger å legge samme tolkning til grunn i det følgende.

konsensusbasert stemning i Norge var en medvirkende faktor til at Lollike fikk så mye kritikk. Som et forsvar for teaterforestillingen, vil jeg argumentere for nødvendigheten som ligger i å bryte med et slikt konsensus, i form av et dissensus, hvilket er selve kjernepunktet i Rancières forståelse av den politiske kunsten.

Rancière er en filosof som i utarbeidelsen av sin teori gjerne argumenterer negativt; han finner gode eksempler på det han ikke anser som politisk kunst. Dette gjør det relativt enkelt å påstå at vi, med utgangspunkt i Rancière, må omformulere mange av våre antakelser om hvilket teater som kan tenkes å ha en politisk *effekt*. I kapittel to vil jeg derfor se på debatten rundt Brechts politiske teater, og vise hvorfor dette ikke kan fungere som politisk, slik Rancière forstår det, med utgangspunkt i tanken om *intellektuell emansipasjon*. Ved å peke på den *dissensuelle* funksjonen diskusjonen om *Manifest 2083* kan antas å ha hatt, og ved å røkke ved gjengse antakelser om det politiske teatret, ønsker jeg å berede veien for oppgavens del to, som vil argumentere for at Lollikes forestilling er politisk *teater*, innenfor Rancières begrepsverden.

## KAPITTEL EN

### RITUAL OG ROSETOG

Allerede kvelden 22. juli 2011, kun timer etter at det siste skuddet ble avfyrt på Utøya, sier statsminister Jens Stoltenberg de ordene som i fremtidens historiebøker vil stå som et mantra over vårt møte med det onde. Han gjentar de samme ordene i Oslo domkirke to dager senere: «Vårt svar er mer demokrati, mer åpenhet og mer humanitet. Men aldri naivitet.» (Hagesæter 2012<sup>3</sup>) Og det norske folk svarer på denne oppfordringen. Bildene av en nasjon samlet i et kollektivt rosetog går verden rundt. Det ekstraordinære ligger i den genuine, ekte sorgen, i den stille og verdige markeringen som et kollektivt vern mot den radikale ondskapen. Rosen, og titusenvis av mennesker som holder den i været, blir det norske symbolet for humanitet, samhold og åpenhet.

Denne historien kunne angivelig vært en ganske annen. Religionshistoriker Mattias Gardell skriver i boken *Islamofobi* (2011) om det kaotiske første døgnet etter terrorangrepet, hvor nyhetsbildet gikk gjennom tre faser. (Gardell 2011:242) I timene etter bomben gikk av, før vi visste hvem eller hva som hadde forårsaket eksplosjonen i regjeringskvartalet, var den spontane responsen at ugjerningen utvetydig var et politisk motivert terrorangrep utført av muslimer.

I de kontrafaktiske timene før det ble klart hvem som sto bak bomben, holdt mange mørkhudete nordmenn instinktivt hodet lavt i Oslo. Tilsynelatende sto al-Qaidas signatur skrevet på det norske regjeringskvartalet i ild, glass og blod. (Borchgrevink 2012:13)

Vi har fått høre historier om muslimer som blir trakassert i gatene, spyttet på og kastet av busser i dette tidsrommet. Den umiddelbare reaksjonen var definitivt ikke demokrati, åpenhet og humanitet. Det var sinne og hat. Da det endelig ble klart at terroristen var en blond, blåøyd etnisk nordmann, ble det hevdet at han var en konvertitt eller inspirert av muslimer og islamske grupper, skriver Gardell. Man var fremdeles ikke villig til å se bort fra islamist-spolet. Gardell forklarer det som et islamofobisk kunnskapsregime som automatisk får oss til å forbinde hendelsen «terror» med bestemmelsen «islamsk». (Gardell 2011:244) Da det imidlertid viste seg

---

<sup>3</sup> I denne oppgaven refererer jeg til mange avisartikler. I brødteksten står disse med artikkelforfatterens etternavn og årstall for publisering i parentes etter sitatet. Fyldigere informasjon om tittel, avis, dato for publisering og eventuell internettkilde, finnes i oppgavens litteraturliste bakerst.



å ikke være en muslim, men tvert imot en mann som hatet muslimer, ble plutselig årsak og politikk uinteressant:

Da (...) konstruerte man et bilde av at attentatet var utført av en ensom og gal mann, uten betydelige politiske beveggrunner. Det ble plutselig upassende å snakke politikk etter en så ufattelig tragedie. (Gardell 2011:242)

Det er ikke nødvendigvis lett å vite hvorfor man reagerer som man gjør i en ekstraordinær situasjon. Kanskje hadde nasjonen samlet seg i et rosetog, selv om det hadde vært en islamistisk gruppe som hadde stått bak. Sorgen ville vært like stor. Døde ungdommer ville fremdeles vært like meningsløst og ufattelig. Det er terrorens vesen; sjokk og realiseringen av det utenkelige mareritt. Men motsatt kunne vi ikke, når terroristen het Anders Behring Breivik, spytte på sårne som ham, eller kaste *hans folk* av bussen. Hans folk er oss. Dermed ble det rosetog for fellesskapet, og kronprins Haakon observerte at gatene fyltes av kjærlighet. (Kronprins Haakon 2011)

Ser man på de performative elementene i hendelsen rosetog, kan vi også se de rituelle konnotasjonene: «... rituals exemplify and reinforce the values and beliefs of the group that performs them. Conversely, communities are defined by the rituals they share.» (Bial 2004:87) For performance-teoretiker Richard Schechner er teatret og ritualet nært forbundet. «The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theatre.» (Schechner 2003:130) Det vil si at det er glidende overganger og gråsoner mellom de to, og forskjellen ligger i om den konkrete hendelsens hovedformål er å oppnå en effekt/resultat, eller primært handler om underholdning, uten at disse utelukker hverandre eller noen gang oppstår i ren form. Schechner forstår begge disse to som performative uttrykksformer som sammen inngår i et kontinuum, og følgelig ikke skal tenkes som binære motsetninger.

For mange vil nok hovedforskjellen mellom ritual og teater ligge i spennet mellom 'virkelighet' og 'fiksjon', gjerne tenkt som en essens i en hendelse, heller enn som en effekt av en hendelse, som Schechners definisjon fester seg ved. Å snakke om 'det teatrale' ved en slik markering som roseseremonien, vil nok for mange fremstå merkelig og upassende, nettopp av den grunn at det bærer med seg en antakelse om 'usannhet'. I boken *Vår teatrale tid* (2004) skriver Anne-Britt Gran at det teatrale verken er en ting eller en egenskap i seg selv, i den forstand at det alltid er et relasjonelt fenomen: «Teatraliteten står i en relasjon til det vi forstår som blant annet autentisk og virkelig. Slik sett kan man si at det teatrale har forestillingen om noe ekte

og u-iscenesatt som sin forutsetning.» (Gran 2004:12) Videre skriver Gran at teatraliteten alltid står i relasjon til blikket, altså betrakteren, hvilket igjen forholder seg til sosiale og historiske faktorer.

Fordi konteksten for rosetoget var så tydelig, følte det ikke teatralt, men autentisk. I de fleste andre kontekster ville imidlertid det å stå med en løftet rose i hånden fremstått som veldig teatralt. Men nettopp denne ektheten ser vi i sammensmeltingen av symbolet og 'det faktiske' på en måte man ikke får i såkalt estetisk drama. (Schechner 2003:127) Kraften av handlingen ble så å si legitimeringen av Stoltenbergs ord om oss og hvordan vi som nasjon skulle møte terror. For å benytte Schechners skjema for typiske forskjeller mellom 'efficacy' og underholdning, kan vi oppsummere med at de deltagende på roseseremonien kan antas å ha hatt troen på et symbolsk og faktisk resultat av hendelsen ved for eksempel økt samhold, sterkere fellesskap og som vern mot 'det onde'. De følte tilknytning til en fraværende annen, på vegne av de etterlatte og omkomne. De var et deltakende publikum som trodde på det de var en del av. Dessuten ville kritikk av hendelsen fremstått som upassende. Disse elementene taler for at roseseremonien bør betraktes som et effektivt ritual, i Schechners forståelse av begrepet (se Schechner 2003, fig.4.4). Vi konstaterer at det var en autentisk følelse som betydde noe for de tilstedeværende der og da. Rosetoget ble regnet som nasjonen Norges svar på terror.

#### FORESTILTE FELLESSKAP

Rosetoget kan godt ses på som en legitimering og bekreftelse av Benedict Andersons begrep om nasjonen fra boken *Forestilte fellesskap* (1996). Der foreslår Anderson nasjonen som et forestilt, politisk fellesskap som blir oppfattet både som begrenset og suverent. (Anderson 1996:19) At det er forestilt, betyr ikke at det er falsk eller uekte. Det fanger opp paradokset i at selv om man kun kjenner et fåtall av sine medborgere, og kun vil møte en promille av de som utgjør nasjonen i løpet av sin levetid, er man i stand til å forestille seg at man er medlemmer av samme fellesskap. (Anderson 1996:20) Og i dette fellesskapet, uansett hvor stor den faktiske ulikheten eller utnyttingen måtte være, vil nasjonen alltid bli oppfattet som et dypt, horisontalt kameratskap. Det ytterste eksemplet på dette fellesskapet, finner Anderson i det faktum at mennesker er villig til ikke bare å drepe, men også å dø for slike begrensede forestillinger. (Anderson 1996:21) Man går til krig for nasjonen, dens verdier og

mennesker, for det forestilte fellesskapet må bestå av klare begrensninger. Først og fremst av vissheten om at det utenfor nasjonens grenser også finnes *andre* nasjoner som utgjør *andre* fellesskap. Og nettopp denne vissheten gjør at nasjonen blir oppfattet som suveren, (Anderson 1996:21) i den forstand at man identifiserer egne kjerneverdier som skiller *oss* fra de *andre*. Bekreftelsen av *oss* er på samme tid en identifisering av *den andre*.

Forestillingen om likhet innenfor nasjonen, kan vi anta var utgangspunktet for utdanningsminister Kristin Halvorsen, når hun brukte rosetoget som argumentasjon mot privatskoler, fordi disse avler forskjeller. (Skarvøy 2012) Logikken i argumentasjonen må være: når alle går i den offentlige enhetsskolen, blir vi bli likere og får et likere verdisett som i sin tur blir grunnsteinen i fellesskapet som viser avsky mot terror. Selvsagt fikk Halvorsen mye motbør for denne koblingen mellom rosetog og skolesystem, men hennes politiske motstandere unngikk beleilig å forstå logikken i argumentet. Selv om Halvorsens påstand blir for generaliserende, belyser den like fullt det faktum at likheten mellom borgere i et samfunn er viktig for fellesskapet, sett i lys av Andersons teori om nasjonen. Viktigere blir den implisitte forestillingen om de som står utenfor fellesskapet, hvilket i Halvorsens argumentasjon er de som ikke har gått i den offentlige skolen, eller det faktum at Breivik selv gikk i den offentlige fellesskolen, men likevel ble radikaliseret.

I den svenske journalisten og forfatteren Henrik Arnstads bok *Älskade fascism* (2013), presenteres norsk nasjonalisme som nært forbundet med fascisme. I en artikkel i Morgenbladet, siteres Arnstad fra et foredrag han holdt i Sverige:

Det er vanskelig å definere om det norske Fremskrittspartiet er et fascistisk parti med populistiske innslag eller et populistisk parti med fascistiske innslag. Men uansett hvordan man definerer det, har vi de døde på Utøya som en kvittering på den farlige norske nasjonalismen, en nasjonalisme jeg ikke tror nordmennene selv er bevisste. (Fidjestøl 2013)

Dette utsagnet skriver seg inn i en rekke mer eller mindre kuriøse blikk på den norske kulturen, gjort fra våre naboer i øst. Fra Torbjørn Egner<sup>4</sup>, bunad og nynorsk<sup>5</sup>, til

---

<sup>4</sup> Den svenske teaterregissøren Sofia Jupiter skrev kronikken «Kardemomme by skader barna» i Aftenposten, 08.01.13, hvor hun hevdet *Folk og røvere i Kardemomme by* uttrykte en merkelig kjønnsideologi, og at Kardemommeloven minnet om høyreekstrem ideologi.

<sup>5</sup> Kommentator Martin Aagård skrev 18.01.13 kronikken «Danskjävlar» i den svenske avisen Aftonbladet, med utgangspunkt i Frp-politiker Christian Tybring-Gjedde og journalist Jon Hustads krav om at kulturminister Hadia Tajik skulle definere norsk kultur. Aagård går til angrep på alt fra Ivar Aasen til Black Metal.

innvandringsdebatt og Fremskrittspartiet. Alt leses, mer eller mindre, som brostein på Anders Behring Breiviks vei til Utøya. Arnstad sier i intervjuet med Morgenbladet at all flaggvifting har en mørk bakside, med henvisning til 17. mai-feiringen: «Det går ikke an å konstruere en nasjonalisme som ikke er ekskluderende. Den forutsetter en idé om noe som ikke hører til.» (Fidjestøl 2013) Innenfor dette bildet kan vi også lese Mattias Gardell, og hans islamofobiske kunnskapsregime, samt oss/dem-kriteriet i nasjonstanken til Benedict Anderson. Kritikken fra Sverige har skapt høylytt debatt og harme i Norge, men kanskje først og fremst overbærende latter. Det er imidlertid et interessant paradoks at Anders Behring Breivik refererer til det samme fellesskapet som Kristin Halvorsen, til tross for at ideologien de to forfekter er diametralt motsatt.

Innenfor Breiviks narrativ er det nettopp det norske og vestlige fellesskapet han skal redde ved sine handlinger. I kompendiet han sendte ut kun timer før bomben gikk av i regjeringskvartalet, tegnes det et bilde av et kosmisk drama mellom det gode og det onde. En kamp mellom det frie folket og Islam. Noen få utvalgte innser ondskaper og må derfor agere. Breiviks ser seg selv som en utvalgt ridder som skal redde det norske folk fra undergangen. (Malkenes 2011) I Breiviks verdensbilde, slik det presenteres i kompendiet og under rettsaken, er han en martyr, som var villig til, og forberedt på, å dø for å bevare den vestlige sivilisasjon. Han ville redde oss fra undergangen. «Som rettferdighetens ridder er man jury, dommer og bøddel i ett, på oppdrag fra alle frie europeere,» (s 842) kan vi lese i kompendiet. I boken *Terrorists Creed* (2012) skriver terrorforsker Roger Griffin at dette er symptomatisk for radikaliseringsprosessen en terrorist gjennomgår. Man skaper seg et narrativ, en apokalyptisk fortelling, som tjener som en legitimering av den overskridende handlingene man er villig til å begå. Troen på ekstraordinær klarsynthet, forestillingen om et 'gudegitt kall', følelsen av heroisk oppofrelse og vissheten om en edel kamp, er alle arketyriske ideer som i ytterste konsekvens kan føre til terrorisme. (Griffin 2012) Krigen Breivik maner til er ikke rettet direkte mot hovedfienden. Angrepet må først ramme «multikulturalisme» og «kulturmarxisme»; en forrædersk indre fiende. (Malkenes 2012:13) Dermed er hovedtrusselen at identitet, kultur og den nasjonale suvereniteten står i fare for å bli utryddet *innenfra*. Det paradoksale er at Breivik, på grunn av sine handlinger, selv ble den indre fienden. Han angrep oss, sitt eget folk, i en kamp «ingen» hadde bedt ham om å ta. Da blir heller spørsmålet hva vi gjør når en som er som oss, viser seg å være en radikalt annen? Innenfor Andersons forestilte

felleskap ligger det en grunnleggende forutsetning om noen like referansepunkter, et sammenfallende verdsett, en felles forståelse av oss.

#### FORESTILLINGEN OM DEN RADIKALE ANDRE

Benedict Anderson peker på flere historiske faktorer som muliggjorde ideen om den kollektivt forestilte nasjonen, som han mener startet på slutten av 1700-tallet. Kort sagt kan man si at opplysningstid og stadig raskere økonomisk- og vitenskapelig utvikling bidro til å svekke noen urgamle tankemønstre og bygge opp noen nye. (Anderson 1996:45-6) Etableringen av den nasjonale identiteten fordret naturlig nok en motsetning, man måtte definere seg bort fra alt som ikke var en del av dette fellesskapet. Andre mennesker, raser og kulturer var en naturlig *annen* i denne prosessen. Dermed kan ideen om det forestilte fellesskapet også forstås som en viktig faktor i legitimeringen av kolonialismen i sin tid og imperialismen i dag. I nyere tid blir begrepet om forestilte fellesskap interessant på grunn av det man kan kalle interne spenninger innenfor nasjonen. Bildet av oss utvides og utfordres i den globaliserte tidsalder; fellesskapet er naturligvis ikke skrevet i stein, det må stadig forstås på nytt.

Kravet om en viss grad av homogenitet og identifisering mellom medlemmene legitimerer dikotomier som oss/dem også innenfor nasjonens grenser. *Den andre* er for eksempel den som ikke deler verdier som anses som felles. De ulike forsøkene på å skille Anders Behring Breivik ut fra fellesskapet har vært tydelig i etterkant av terroren. Det har foregått en dragkamp om definisjonen av Breivik, og alt det fører med seg, eksempelvis hvordan vi skal behandle og snakke om hans kompendium. Professor i statsvitenskap, Janne Haaland Matlary, sier i et intervju med Klassekampen at det ikke er noe å begripe i Breiviks kompendium: «Hans politiske forståelse og begrunnelse er primitiv og uinteressant, og det er ingen som tror at det er en muslimsk invasjon av Europa.» (Tallaksen 2012) Fra oppgavens innledning husker vi Dansk Folkepartis Pia Kjærsgaard, som på sin side avviste Breivik ved å slå fast at det kun var snakk om «... en syg mands syge og kriminelle handling.» (Kjærsgaard 2012) Både Matlary og Kjærsgaard skriver seg inn i Mattias Gardells skjema, om enn på litt ulik måte: Det er ikke interessant å undersøke Breiviks politiske ideer.

Er han en ensom ulv eller en politisk terrorist, psykisk syk, uinteressant eller en visjonær? For spørsmålet er hva vi som samfunn gjør, når en av oss viser seg å være en radikalt annen? Skal man tro enkelte journalister, speiles de grusomme og

uforståelige handlingene, som i seg selv distanserer ham fra majoriteten, i nettopp utseende og fremtredelse. Ved siden av et stort bilde av Breivik kunne man på forsiden av Dagbladet 15. november 2011 lese tre karakteristikk av ham: Ynkelig. Feminin. Iskald. Han var ynkelig fordi han hadde «mumlende pipestemme»; han var feminin fordi han var «forfengelig og stivpynta»; og han var iskald fordi han «smilte til ofrene». At en mann, oppvokst i Norge som en del av majoriteten, kristen, utdannet i det offentlige skolesystemet, likevel kan gjøre så grusomme gjerninger, blir et problem for det forestilte fellesskapet. Vår kollektive bevissthet tilsier at mennesker som oss ikke handler på denne måten. Ergo må det være noe annet som er feil. Han må være psykisk syk, representere en metafysisk ondskap, ha noen personlighetstrekk som gjør at man kan peke på forskjellene og få bekreftet at han ikke er som oss. Han er ynkelig, feminin, iskald og radikalt annerledes fra alle andre.

Men her støter vi på begrensningene i Andersons forestilte fellesskap, for rent praktisk kan vi jo ikke definere bort mennesker vi ikke liker fra nasjonen. Rosetoget var en markering av samhold og fellesskap i sorgen. Samtidig var det en avvisning av Breiviks tanker, holdninger, gjerninger, og et forsøk på å usynliggjøre det grunnleggende faktum at Breivik fremdeles er en del av oss. Behovet for å bortvise Breivik er ikke vanskelig å forstå. Sorgen og fortvilelsen var ekstremt stor i disse første dagene etter terrorangrepene. Vi kan forstå Butikksjefen på Kiwi som ikke ønsket å se et stort bilde av den «ynkelige, feminine og iskalde» morderen på avisforsidene hver dag. Det umiddelbare ved rosetoget i 2011 var på alle måter flott, verdig og nødvendig. Men som det unisone og umiddelbare uttrykk for sorg, medfølelse og samhold, var dette ritualet tett knyttet opp til tid og kontekst.

På ettårsmarkeringen for terroren ble det arrangert et nytt rosetog, etter oppskrift fra det første. Men denne gangen registrerte kunstkritiker Kjetil Røed noe problematisk ved denne måten å 'samles i sorg'. Visuelt sett var det mye av det samme: roser, musikk, taler. Røed merket likevel en markant forandring i hendelsen.

Jeg var der også. Denne gangen i regn. Tårene ble holdt i sjakk. Rosene, de tente lighterne og Lillebjørn Nilsens «Barn av regnbuen» klang falskt. Det var kommet en viss sentimental stivhet inn i sorgens rom, som ikke engang en rørende ydmyk Bruce Springsteen, med sin «We shall overcome», kunne løse opp. Hadde fellesskapet slått sprekker? (Røed 2013:208)

Plutselig var hendelsen preget av enighet, mangel på motstand og evne til å tenke, skriver Røed. Markeringen var arrangert som en vanlig lørdagsunderholdning på TV:



«Denne dyrkelsen av sentimentalitet beveger seg over i enighetskultur og en naiv sorgpositur som kan slå over i følelsenes motsetning, kort sagt: kitsch.» (Røed 2012)

Det genuine og ekte hadde forsvunnet, og rosetoget bar plutselig preg av iscenesettelse og en tydelig nøling. For å si det med Anne-Britt Grans terminologi, hadde en teatralitet sneket seg inn i markeringen. Blant annet Røed følte på en falskhets i rosetoget denne gangen. Vi finner gjenklang av denne beskrivelsen i Schechners teori; når det effektive ritualet ikke lenger oppleves som ekte og autentisk:

When artists, or their audiences, recognize that these staged "rituals" are mostly symbolic activities masquerading as effective acts, a feeling of helplessness overcomes them. So-called "real events" are revealed as metaphors. (Schechner 2003:128)

Men er denne nølingen tegn på et fellesskap i oppløsning? Eller er det bare et naturlig behov for en annen *stemme* inn i konformiteten av stum sorg? Røed foreslår dette siste, og jeg vil i det følgende argumentere langs den samme logikken. Spesielt én representant for denne *andre stemmen* ble imidlertid ikke tatt imot med åpne armer, da den presenterte seg selv. Før jeg introduserer Rancières begrep om konsensus, vil jeg se på kritikken forestillingen *Manifest 2083* ble møtt med våren 2012.

#### «BREIVIK-TEATER»

Januar 2012 gikk det tilsynelatende en ny bølge av sjokk gjennom det norske samfunnet. Den danske dramatiker, instruktøren og teatersjefen Christian Lollike ville lage teater av kompendiet til Anders Behring Breivik. På dette tidspunktet var vi midt oppi diskusjonen om den første psykiatrirapporten som ble sluppet før jul. Den hadde konkludert med at Breivik var strafferettslig utilregnelig. For mange var det umulig å forholde seg til det faktum at masseorderen skulle slippe straffeansvar. Nå skulle vi også forholde oss til en kunstners syn på terroristen. Frem til premieren i København 15. oktober, ble det skrevet utallige kommentarer, artikler og leserinnlegg hvor ulike synspunkt på Lollikes «Breivik-teater» ble frontet<sup>6</sup>. Debatten var svært polarisert mellom de som var positive og de som var negative til prosjektet. Kritikken

---

<sup>6</sup> Det er verdt å merke seg at informasjonen om forestillingen, spesielt i starten, var sprikende og mangelfull. Den første omtalen gikk ut på at forestillingen var en monolog hvor teksten utelukkende var hentet fra Breiviks kompendium. Det ble også sagt at premieren skulle være 23. august 2012, hvilket ville vært før rettssaken var avsluttet. De sterkeste stemmene i debatten holdt imidlertid fast i samme argumentasjon, selv når riktig informasjon ble gitt og bildet nyansert.

fant argumentasjon i nærhet i tid, omtanke for de etterlatte og påstander om at man gikk terroristens ærend ved å behandle hans kompendium scenisk. Enkelte hevdet også at Lollike kun var oppmerksomhetssøkende og opportunistisk i dette prosjektet, selv om dette var en marginal stemme i den offentlige debatten.

Ragnar Eikeland, leder for de pårørendes støttegruppe i Hordaland, uttaler at prosjektet er «så støtende at jeg ikke har ord,» og at han håper det kan være mulig å stoppe stykket før premieren: «Ingen bør gjøre noe for å spre Breiviks meninger. Jeg vil ta denne saken videre til den nasjonale støttegruppen for å se om dette lar seg stanse». (Staude 2012) Leder for Nasjonal støttegruppe etter 22. juli, Trond Henry Blattmann, opplever nyheten om teaterforestillingen som «helt idiotisk» og «utrolig støtende,» og oppfordrer Cafétéatret til å legge planene på is: «Ved å sette opp dette som en monolog, opplever Anders Behring Breivik akkurat det han vil, å spre manifestet til flere. Det synes vi ikke noe om». (Staude 2012) Danske Per Balch Sørensen, som hadde en datter som omkom på Utøya, sier til Adresseavisen at han synes det er en svært dårlig idé: «For meg virker det som om noen forsøker å tjene penger på andres sorg. Stykke blir en slags aksept av Breiviks handlinger.» (Stockmann 2012)

Også kritiske stemmer fra teaterfeltet meldte seg på i debatten. Erik Ulfsby, teatersjef ved Det Norske Teatret, sier til Adresseavisen at Lollikes argument er en dårlig unnskyldning for å få oppmerksomhet om eget prosjekt:

Breiviks hovedærende har vært å spre budskapet i manifestet, og det gjorde han ved å drepe alle de menneskene. Han lyktes faktisk med det! Ved å skape enda mer oppmerksomhet om manifestet opptrer man som nyttige idioter, som danser etter Breiviks pipe. (Stockmann 2012)

Det samme utgangspunkt har generalsekretær i Norske dramatikerers forbund, Pål Giørtz. Han sier i intervjuet at Lollike tydeligvis ikke har forstått hvilket nasjonalt traume disse terrorhandlingene har vært for Norge: «Behring Breivik vil oppleve oppsetningen i Danmark som en stor seier og som en bekreftelse på at han har lyktes med å bruke drapene som virkemiddel.» (Stockmann 2012) Argumentasjonen går altså langs to linjer, enten på vegne av de pårørende, eller/og ut fra premisset om at det er dette Breivik har ønsket, om man opptrer som nyttige idioter ved å lage teater av eller om kompendiet.

Samme dag legger den danske avisen Politiken ut et videointervju med avisens teaterredaktør, Monna Dithmer, hvor hun gir en prinsipiell støtte til prosjektet. Hun sier her at det er fint at teatret vil ta tak i et så prekært emne som høyre-radikal terrorisme, og sier at alle drar fordel av oppsetningen av «Breivik-teaterstykket». Hun forstår Lollike slik at han vil se Breivik i en bredere politisk kontekst, og undersøke ekkorommet rundt hans politiske ståsted, for nettopp å avvise påstanden om at det er én enkelt manns sinnssyke, forvirrede, tragisk forvilledde fantasier. Hun mener det farlige i debatten som pågår er at man avskjermer Breivik, at man ikke vil forholde seg til ham fordi han har ingenting med «oss» eller med noen politiske tendenser å gjøre. Hun reflekterer også over kritikken, hvilket for de pårørende har utgangspunkt i dyp sorg, og sier at tidspunktet for forestillingen er uheldig. Derfor antar hun at forestillingens premiere vil bli flyttet, hvilket det skulle vise seg at hun fikk rett i.

22. januar 2012 skriver Anderas Wiese om «Dansk overmot» under spalten Signaler i Dagbladet. Wiese påpeker at det er vanskelig å si noe om stykket vil fungere, både kunstnerisk og politisk, før det er satt opp på en scene. Men han slår fast at det er vanskelig, og at det vil være krenkende for svært mange. Det vanskelige ligger i å gi Breiviks ord en scene – slipper Breivik til: «Det også en forskjell mellom å skrive om en masse-morder og å gi stemme til hans ideer,» og Wiese stiller spørsmål om Lollikes egnethet til å behandle materialet: «Hvordan innbiller han seg da at han er kvalifisert for jobben?» Et annet problem er nærhet i tid, fordi tid gir innsikt, skriver han.

Teater er en forbausende autoritær fortellerform. Den er autoritær i forhold til publikum, ved at det er skuespillerne som fører ordet. Det er sjelden plass til innsigelser eller diskusjon. Og teatret er autoritært i forhold til sitt materiale. Det er teatergruppa som bestemmer hva som skal være med, det er regissør og skuespiller som bestemmer hvem og hvordan deres Anders Behring Breivik er. De kan ikke spille ham uten å tolke ham, uten selv å bestemme hvem han egentlig var. (Wiese 2012a)

Og her ligger overmotet for Wiese. For hvorfor skal Lollike, som kun har lest i kompendiet, klare det kompetente psykiatere ikke har klart? Dermed er konklusjonen: «Men de utforsker selvsagt ikke Breivik, de utforsker sine egne ideer, tanker og forestillinger om Breivik. De skal levere en Breivik på scenen som de skal bestemme hva skal si.» (Wiese 2012a)

23. januar får historien en ny vending. Christian Lollike skulle deltatt på et symposium (Challenges for the New Theatre Artist) i Oslo, men grunnet all oppmerksomheten rundt forestillingen, uteblir han. Kunstnerisk leder ved Dramatikkens hus, Kai Johnsen uttrykker imidlertid støtte til det varslede prosjektet, og hevder at Erik Ulfsby og Pål Giørtz spiller på populistiske strenger i sin kritikk. (Bolstad 2012) Det samme budskapet presenterer han i en e-post til Lollike. Denne blir gjengitt i sin helhet på nettstedet scenekunst.no samme dag. Her skriver Johnsen at han stiller seg forstående og svært interessert til Lollikes «Manifestprosjekt». Den kritikken som har kommet fra blant annet Ulfsby og Giørtz har styrket Johnsen i troen på viktigheten av et slikt prosjekt, og han inviterer Lollike til å ta kontakt dersom han på noen måte ønsker støtte, enten fra ham eller fra Dramatikkens Hus:

Og, hvis du er interessert: jeg innleder svært gjerne en dialog med deg ift hvorvidt Dramatikkens hus på noen måte kan delta i prosjektet som noen form for samprodusent og/eller invitasjon til gjestespill her på Dramatikkens hus. (Johnsen 2012)

20. februar kommer nyheten om at Lollikes forestilling settes opp i Oslo på Dramatikkens hus. Kai Johnsen forteller at det er en tett dialog mellom ham og Lollike, og at de er involvert i selve utviklingen av forestillingen. Café Teatret sender ut en pressemeddelelse som bekrefter samarbeidet<sup>7</sup>. Flere støttende stemmer kommer også til. Arne Nøst, teatersjef ved Rogaland teater, sier at han har stor respekt for Lollike, og er sikker på at det ikke vil bli underholdningsteater.

Det er lettere å forholde seg til prosjektet når det settes opp i København. Det er ikke hjemme hos oss, men det er på samme klode, og jeg har fortsatt veldig tro på at Lollike kan gå inn i dette paranoide tekstuniversitet og få frem det mest urovekkende - nettopp at Behring Breivik ikke er tankemessig en ensom svale. Så da er forskjellen på København og Oslo ubetydelig. (Christiansen 2012)

Leder i Norske Dramatikeres Forbund, Gunnar Germundson, forteller i et intervju med Dagsavisen at han har tillit til Lollike: «Vi kan ikke ta avstand fra dette stykket uten å ha sett hva det er.» (Pedersen 2012) Germundson sier at Lollike er en av Skandinavias skarpeste teaterprodusenter og dramatikere, og han har vanskelig for å

---

<sup>7</sup> Johnsens samarbeid med Lollike akkumulerte imidlertid en større konflikt, som førte til at Johnsen trakk seg som kunstnerisk leder ved Dramatikkens hus. Johnsens versjon av historien er at han ble pålagt munnkurv av styret og administrerende leder i den pågående debatten om Lollikes forestilling. Dette førte til en større diskusjon om organisasjonsstrukturen ved Dramatikkens hus.

tro at Lollike vil lage noe som ikke er skikkelig kunstnerisk fundert. Han understreker også at norske dramatikere kommer til å skrive om 22. juli, selv om det tar litt lenger tid.

Hittil har det mest vært journalister, advokater og politikere som har fått si noe om 22. Juni. Det opptar mange dramatikere og kunstnere å få satt et annet språk på 22. juli-erfaringene enn dem. Det ønsker vi i Dramatikerforbundet velkommen. (Pedersen 2012)

Inger Merete Hobbestad skriver «En tid for alt» under spalten Signaler i Dagbladet 22. Februar 2012. Hun poengterer det naturlige i at kunstnere ønsker å behandle tematikken knyttet til 22. juli: «Et kunstverk kan da også gjøre noe sakprosaen og journalistikken ikke kan: Den har et friere forhold til det dokumenterte og vil kunne tolke og utforske hendelsene på en annen måte.» (Hobbestad 2012) Samtidig spør hun hva hastverket skyldes, og sier at det per i dag vil være vanskelig å skrive og sette opp dramatik med den uavhengigheten en dramatiker og regissør bør ha.

De som tar tak i dette stoffet for tidlig, vil henvende seg til et ennå hudløst publikum som vil vekke produktet moralsk og ha sterke følelser knyttet til at representasjonen skal være både korrekt og tilstrekkelig fordømmende. (Hobbestad 2012)

At publikum – og kritikere – ville møte Lollikes teater med klare forestillinger om hva de skal se, samt forventninger og krav til hvordan det presenteres, skulle vise seg å være sant. Dette kommer jeg tilbake til i oppgavens kapittel fire.

## KONSENSUS OG POLITI

Det var en ekstrem grad av konsensus i det norske samfunnet i den første tiden etter terrorren. Dette kommer tydeligst frem hvis vi ser på realpolitikken, hvor det ble erklært unntakstilstand i norsk politikk. Det var kun måneder før kommune og fylkestingsvalg, men partiene ble enige om å utsette valgkampen og skru ned retorikken seg i mellom. Konsensus blir som regel regnet som et fyndord i politikens verden. Ordet kommer fra latin, *consensus*, og betyr overensstemmelse og enighet og blir gjerne betraktet som evnen til å komme sammen på tvers av interesser. Det er selve ideen om fredfulle løsninger og fornuftige diskusjoner satt opp mot et alternativ som består av konflikt og vold. Jeg vil hevde at det også hersket en stor grad av konsensus rundt hvem som fikk ytre seg og hva disse ytret om Anders Behring

Breivik. For mange var teatret et medium som ikke egnet seg for behandling av denne tematikken, hvilket vi tydelig ser i debatten om forestillingen.

Jacques Rancière forstår imidlertid konsensus annerledes: «Konsensus betyr at det er en overensstemmelse mellom sansning og betydning, det vil si mellom en sanselig presentasjonsform og et fortolkningsregime for denne formens innhold.» (Rancière 2012a:105-6) Og i dette forutbestemthetens regime ekskluderes de alternative stemmene, eller 'overskuddsmenneskene', hvilket vi i vår sammenheng kan forstå som avvisningen av de som ikke passer inn i vårt *vi*, samt reduksjonen av *folket* til summen av delene av den sosiale kroppen og det politiske fellesskapet til relasjonen mellom interessene og ambisjonene til disse ulike delene. I Rancières teori er det en såkalt politiorden som holder fast i konsensus. Poliorden representerer ikke en sosial funksjon, men skal forstås som en symbolsk *konstitusjon* av det sosiale, og et uttrykk for distribueringen av det sanselige. Denne distribueringen deler et samfunn opp i grupper, sosiale posisjoner og funksjoner. Konsensus blir for Rancière et slags minste felles multiplum, en antakelse om at alle medlemmer av et samfunn, samt alle deres problemer, kan inkorporeres og tillegges vekt av en politisk orden. «Consensus consists, then, in the reduction of politics to the police.» (Rancière 2010:42)

I det tidligere refererte intervjuet med avisa Natt & Dag går performance-kunstner Kate Pendry til frontalangrep på Lollike og Kai Johansen. Hun oppfatter *Manifest 2083* som et brudd på et samfunnsskapt konsensus knyttet til 22. juli. Hun sier prosjektet er fullstendig avskyelig, og at dette teatret ikke har noe med Breivik eller samfunnskritikk å gjøre, «... det er ens alene disse rasshølenes forsøk på å kompensere for sine ereksjonsproblemer.» (Hammer 2012) Videre kaller hun prosjektet for et tyveri:

Disse idiotene har grepet fatt i et materiale som sto der midt blant oss, og som alle kunne se. Men vi har hatt en menneskelig konsensus her som sier at vi lar det være. Det de har gjort er bare å trampe inn med lærstøvler på bena og gripe tak i dette utrolig såre temaet og hyle SE SÅ MODIGE VI ER! De er ikke modige, de har bare bæsjet på frokostbordet. Vi har en felles konsensus i dette landet som sier at vi ikke bæsjer på frokostbordet. Det er slik vi holder samfunnet sammen. This one goes out to you, Kai Johnsen. Vi ser deg der du sitter på Godt Brød med buksene på knærne! (Hammer 2012)

Teaterforestillingen utgjør et brudd med konsensus, hevder Pendry, og er kun gjort for provokasjonen. For Rancière er det nettopp et slikt brudd som utgjør det politiske i samfunnet, og det nødvendige ved kunsten.



Som vi så gikk Støttegruppa også hardt ut, og intensjonen om å forsøke å stanse Lollikes forestilling holdt de fast i helt frem til premieren. I media fremsto de som en kollektiv gruppe, med en kollektiv avvisning. Det skulle vise seg å ikke inkludere alle. 6. februar 2012 hadde Aftenposten kronikken «Min frustrasjon» på trykk. Den var skrevet av Utøya-overlevende Bjørn Ihler. Her uttrykker han en frustrasjon over at folk, som uttaler seg på vegne av ham, ikke forfekter et syn han er enig i, blant annet når det kommer til Lollikes teaterforestilling.

Vi som direkte berørte, og nasjonen, står ved et veiskille. Etter min mening er mange allerede på vei i feil retning. De beveger seg vekk fra demokratiet og åpenheten jeg kjemper for, Breivik kjempet mot, og mine venner falt for. Det gjør meg trist og frustrert. (Ihler 2012)

Problemet, slik Ihler oppfatter det, er at uansett hvor høyt han går på banen med sitt divergerende syn, vil han fortsatt bli oppfattet som en del av 'de overlevende'. Begrepet konsensus, slik vi ser det her, eliminerer stemmene som er av en annen oppfatning. Det kollektive – gjerne via medias forenklete presentasjon – utydeliggjør eller usynliggjør divergerende stemmer. For Rancière er det dette som utgjør konsensus; en distribuering av det sanselige som preger hvordan vi oppfatter verden, dirigert av politiordenen. Sekkebetegnelsen 'de pårørende' leder oss til å tro at disse er en samstemt, ensartet gruppe, når det eneste de i utgangspunktet har til felles, er en traumatisk opplevelse og påfølgende dyp sorg. Og her ser vi Rancières behov for å fylle demokrati-begrepet med nytt innhold. Lederen for de etterlatte uttaler seg antakelig på vegne av flertallet i sin organisasjon, når han avviser Lollikes teaterprosjekt. Ihler føler likevel at dette blir et uttrykk for *mindre* demokrati.

I innledningen til denne delen siterte jeg Rancière på at demokrati er den politiske subjektiveringshandling som forstyrrer inkluderende og ekskluderende inndelinger. Dermed ser vi at Rancière utvider betegnelsen demokrati til å bety mer enn kun 'folkestyre'. Han henviser til Aristoteles, som definerte mennesket som politisk ved å sette dets ord – som kan gjøre rettferdighet og urettferdighet til felles anliggende – opp mot dyret, som bare har stemme som kan uttrykke nytelse og smerte (Rancière 2008:537) For dette betyr likevel ikke at alle mennesker er politiske for Aristoteles, for selv om slaven forstår språket, «besitter» han det ikke. (Rancière 2012b:12) Slaven er ikke i besittelse av makten bak språket, og dermed er han stengt ute. Platon hevdet at arbeideren ikke kan ta del i samfunnets felles anliggender fordi

han ikke har *tiden som trengs* for å gjøre dette samtidig som han skikker sitt arbeide. Arbeideren må kjenne sin plass og passe sin tid, og om kvelden må han være sliten etter dagens arbeid og hvile til neste dags dyst. Det er en bortvisning fra folkeforsamlingen det vises til, men Rancièrè påpeker at dette fraværet av tid i virkeligheten er et naturalisert forbud som er innskrevet i selve sanseerfaringens former:

Til alle tider har visse kategorier mennesker blitt nektet status som politiske aktører fordi man har nektet å oppfatte lydene som kommer ut av strupen deres som tale, eller fordi de anses som ute av stand til å innta politikkens rom-tid rent materielt. (Rancièrè 2008:537)

Konsensus er mekanismen som skjuler det faktum at det er mennesker vi ikke hører eller ser, for eksempel fordi de ikke passer inn i bildet vi har av oss selv, eller fordi vi antar at de ikke kan eller vil være en del. Det er også denne mekanismen som gjør at vi avviser enkelte stemmer fordi vi antar de ikke har noe å komme med. På 100-årsjubileet for kvinners stemmerett er det nærliggende å trekke en parallell dit. Kvinnen hadde en stemme, men lydene som kom ut av strupen hennes angikk ikke offentligheten. I dag kan vi tydelig se at dette var et forbud – et lovmessig forbud mot å bli hørt og sett – som var innskrevet i sanseerfaringens former, legitimert med at kvinnen, og hennes stemme, tilhørte den private sfære, og dette rommet var strengt adskilt fra det offentlige rom. «Denne logikken – der alle har sin bestemte plass i en fordeling av det som er felles og det som er privat, som også er den fordeling av det synlige og usynlige – er det jeg har forstått med begrepet *politi*.» (Rancièrè 2012a:92) Og politikk, for Rancièrè, er praksisen som bryter med denne politiordenen.

It is what happens whenever 'domestic' agents – workers or women, for instance – reconfigure their quarrel as a quarrel concerning the common, that is, concerning what place belongs or does not belong to it and who is able or unable to make enunciations and demonstrations about the common. (Rancièrè 2011b:4)

Dermed er det tydelig for Rancièrè at det eksisterer politikk når det er uenighet om hva som er politisk – eller politikkens vesen og/eller oppgave. Når Rancièrè benytter begrepet 'den politiske scene' (Rancièrè 2011b:4) kan vi tenke at det nettopp også er snakk om en fysisk handling å være eller bli del av denne scenen. Å ta plass på scenen vil være å bryte med den konsensus som tilsier at man ikke hører til der. Bjørn Ihler bryter med forventningene i og for det fellesskapet av overlevende han er en del av,

når han støtter Lollikes teaterforestilling. Lollike bryter en innforstått konsensus om at man ikke lager kunst av tragedien 22. juli 2011. Men nettopp her, i disse bruddene, ser vi sammenhengen mellom politikken og kunsten, slik Rancière redegjør for det. Begge to er knyttet sammen som former for dissens; som måter å rekonfigurere vår felles erfaring av det sanselige på.

## POLITIKK, KUNST OG DISSENSUS

Ordet dissens kommer fra latin *dissentire*: være av en annen mening. Litt forenklet kan vi her oversette det med *uenighet* eller *uoverensstemmelse*. Men, skriver Rancière, politisk dissensus er ikke en diskusjon mellom snakkende mennesker som fronter sine interesser og verdier: «It is a conflict about who speaks and who does not speak, about what has to be heard as the voice of pain and what has to be heard as an argument on justice.» (Rancière 2011b:2) Det er politiordenen – via et konsensus – som lager disse grensegangene – distribueringen av det sanselige – i et samfunn, og bruddet med politiordenen skjer idet de som «ikke har tid», tar seg den tiden som trengs for å plassere seg som innbyggere i et felles rom og beviser at strupene deres kan ytre ord som gjelder fellesskapet, og ikke bare en stemme som signaliserer smerte. (Rancière 2008:537) Dermed forstår vi den positive konnotasjonen til, og særegne forståelsen av 'politikk' i Rancières begrepsapparat: politikkenes vesen er å skape slike brudd. For politikk er ikke maktutøvelse og maktkamp. Politikk er på den ene siden *bruddet* med de estetiske koordinatene for persepsjon, tanke og handling som til enhver tid eksisterer i et samfunn, skapt av politiordenen. På den andre siden er det *konfigurasjonen* av et spesifikt rom og inndelingen av en bestemt erfaringsfære bestående av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og å diskutere dem. (Rancière 2008:536) 'Politikkens estetikk' finnes i den forstand at de politiske subjektiveringshandlingene «...omdefinerer hva som er synlig, hva man kan si om det synlige, og hvilke personer som er i stand til å si noe om det.» (Rancière 2012a:98) På samme tid finnes det en 'estetikkens politikk', hvilket vil si kunst som i kraft av nye uttrykksformer «– nye måter for å vise frem det synlige og produsere sinnsbevegelser på – skaper nye evner, som bryter med den gamle konfigurasjonen av det mulige.» (2012a:98-99)

Billedkunstneren Sverre Mallings tegninger av Anders Behring Breivik, stod som illustrasjoner til Klassekampens dekning av terrorrettssaken våren og sommeren 2012. Disse har i ettertid blitt utstilt på høstutstillingen i Oslo, og er nå utgitt i boken *Terrorens ansikt* (2013) sammen med tekster av Tom Egil Hverven. Kjetil Røed har skrevet etterordet til denne boken, og han fester seg ved det *nye* bildet av Breivik som kommer til uttrykk i disse tegningene. Det er et bilde som skaper dissonans til de øvrige bildene vil har fått av ham via medias dekning, overlevende sine skildringer og faglitteraturens dekonstruksjon.

I en av Sverre Mallings rettstegninger av Anders Behring Breivik ser vi den tiltalte kikke tankefullt ned til siden. Vanligvis står ansiktet til Breivik i en kontekst av terroraktivitet og masse mord. Vi har ikke sett ham utenfor dette tablået. Men her er han bare et menneske. I hvert fall umiddelbart. Et uventet bilde. (Røed 2013:207)

Det er et uventet bilde Røed møter. Breivik ser trist ut, og tegningen kan gi et sympatisk inntrykk «... fordi vi kjenner igjen dette enkle og sårbare uttrykket fra oss selv og vårt eget følelsesliv. Instinktivt vil vi derfor kunne reagere med medfølelse når vi ser Breivik i denne posituren.» (Røed 2013:297) Men denne følelsen av empati blir også en problematisk følelse, mener Røed, og instinktet diskvalifiseres av det grusomme Breivik har gjort. For tilskueren kan man se en draging mellom de umiddelbare følelsene bildene skaper og bevisstheten rundt hvem det tegnede ansiktet tilhører. I etterordet nevner ikke Røed Rancièr eksplisitt, men i begrepsbruken kan vi se klare likhetstrekk med den franske filosofen. Røed skriver at bildene representerer et positivt og annerledes fokus på terroristen, hvilket utfordrer de øvrige bildene vi får presentert. Det blir et uttrykk for en annen stemme som kan utfordre oss i vårt syn på Breivik. Mallings tegning bidrar til å gjenvinne et subjektivt perspektiv på en hendelse, å sette den enkelte i stand til å overvinne medial støy og tenke gjennom en saks detaljer på nytt. (Røed 2013:217-8) Dette, mener Røed, kan skape et rom hvor det er tillatt å tvile og tillatt å kjenne en empati med Breivik: «Det viktigste her er ikke sannheten, men hvordan vi stilles i en pedagogisk relasjon til det som skjedde.» (Røed 2013:218) Den estetiske pedagogikken, som Røed her beskriver i Mallings tegninger, utfordrer forventningen om sannhetskrav. Den tillater et annet perspektiv, en ny persepsjon. Dette skal vi se nærmere på i andre del av denne oppgaven, innenfor Rancièr's tre kunstregimer. Det vi kan konkludere med så langt, er at det er en konsensus, en distribueringen av det sanselige, som forteller oss at Breivik skal ses i

lys av sine handlinger. Dette lyset kan imidlertid vanskeliggjøre prosessen med å forstå at han *også* er et menneske. Det kollektive blikket vanskeliggjør de subjektive stemmene. I perioder kan det være behov for å betrakte ham som «han vi ikke nevner med navn,» men i virkeligheten bidrar det til å bekrefte antakelsen om at han står i ledtog med en metafysisk ondskap.

*At mer demokrati, humanitet, åpenhet* og rosetog ikke skulle være en tilstrekkelig reaksjon, var ikke nødvendigvis åpenlyst noen få dager etter terroren. Akkurat da var det riktig. Å finne sammen i sorg og trøst, er positivt. Det negative er hvis vi lar dét være den eneste uttrykksformen vi tillater, slik Pendry synes å mene når hun kritiserer Lollikes teaterprosjekt. Konsensusen i den norske politikken – bestemmelsen om å utsette valgkampen, for eksempel – forsvant relativt raskt. Realpolitisk har vi sett dette skiftet tydelig, og nå har det både vært kommisjoner, høringer og rapporter som spør hvordan terroren kunne skje, hvorfor beredskapen ikke var bedre, hvorfor politiet brukte så lang tid etc. Jens Stoltenberg har «tatt ansvar» for det som gikk feil, og krav om hans avgang har blitt fremmet av enkelte.

Kjetil Røed registrerte at rosetoget ikke hadde samme effekt, ett år senere. Det hadde blitt statisk og iscenesatt. «Rosetog» ble av språkrådet kåret til årets ord i 2011. I 2013 ser vi imidlertid at ordet og dets sorg-konnotasjoner har hatt en utvikling. Kjendisparet Tone Damli og Aksel Hennie går fra hverandre, og bladet FHM legger ut en melding på Facebook hvor det står: «25. februar har vært en tung dag for Norge. Men vi får stå sammen og trøste hverandre i kveld,» sammen med et bilde hvor det inviteres til rosetog i sympati og medfølelse med Damli og Hennie. (Steen 2013) Rosetoget benyttes som velkjent symbol i en satirisk kommentar til (kjendis)pressens overproporsjonerte dekning av et kjærestepar som går fra hverandre. Den opprinnelige initiativtageren til rosetoget, Terje Bratland, reagerer sterkt og krever ifølge Dagbladet en beklagelse fra FHM:

Jeg reagerer på at de ikke innser at et rosetog skal forbindes med mennesker som samles i sorg (...) Folk forbinder rosetog med å stå sammen og vise kjærlighet og omsorg for hverandre, folk skal ikke lage humor ut av dette. Det er som å lage humor ut av en begravelse. Galskap. (Steen 2013)

I april 2013 kan vi lese at det skal arrangeres rosetog for popstjernen Justin Bieber, i anledning en konsert han skal holde i Norge. I et intervju med VG sier initiativtagerne at rosen symboliserer kjærlighet til Bieber, og den skal holdes opp under sangen «Be

Alright», hvilket er en kjærlighetssang om et avstandsforhold. (Storhaug 2013) Denne gangen er den såkalte rosetoggeneral Bratland positiv: «Det er en vanskelig balansegang og arrangørene bak roseprosjektet beveger seg på hårfine grenser. Men i dette tilfellet synes jeg det er innenfor.» (Storhaug 2013)

Man kan si at rosetoget som symbol har hatt en naturlig utvikling. Det har blitt, mer eller mindre, akseptert å tulle med det. Eller man kan gi det nytt innhold ved å si at det symboliserer kjærlighet til en popstjerne. Selv ikke den mest genuine følelse kan vare evig, og muligvis kan vi også se dette som et nødvendig brudd med et kollektivt følelsesmonopol. Å samles i en konsensuspreget fellesskap av sorg kan føles og være helt riktig. Men i et videre perspektiv må *spørsmålet* om Anders Behring Breivik og hans stemme også få en plass. Ikke fordi vi skal være enig med ham, eller relativisere handlingene hans. Rancières teori har blitt kritisert av enkelte for å være 'verdi-nøytral', og derfor kan ses på som et forsvar for antidemokratiske handlinger, eksempelvis terrorisme<sup>8</sup>. Rancière selv avviser denne antakelsen, og sier at en handling er politisk, i hans forståelse av begrepet, «...when it enacts the basis of political action, which is the mere contingency of equality, which is evidently not the case of 'popular' movements asking for the purity of blood, the power of religion, and so on.» (Rancière 2011:4) Vi må komme til forståelsen av at vi skal ta avstand fra handlingene til Anders Behring Breivik, men vi kan ikke ta avstand fra ham. Breivik er oss – en del av vårt fellesskap – og spørsmålet er hvordan vi skal forholde oss til dette faktum. Konsensus tilslører det opplagte, skriver Rancière, nemlig at *vi er alle like*. Før vi går videre til å se på Lollikes teaterforestilling *Manifest 2083*, vil jeg rette oppmerksomheten mot en annen teaterdebatt som tok plass våren 2012. Denne dreide seg som nevnt om Bertolt Brechts dramatik og dennes politiske potensial. Sentralt står nettopp ideen om intellektuell emansipasjon, og tanken om en grunnleggende likhet mellom mennesker.

---

<sup>8</sup> Rancière selv henviser til denne kritikken, og eksplisitt til Ernesto Laclaus bok *On populist reason* (2005) London: Verso, i essayet «The thinking of Dissensus» i *Reading Rancière* (red.) Bowman/Stamp (2011) London: Continuum

## KAPITTEL TO

### NY VÅR FOR BRECHT

Våren 2012 var det som nevnt tre institusjonsteater i Norge som hadde den tyske dikteren, dramatikeren og regissøren Bertolt Brecht på plakaten. Trøndelag Teater satte opp *Arturo Ui*, en satirisk fremstilling av Hitlers vei til makten, skrevet av Brecht i 1941. Forestillingens regissør, Harry Guttormsen, hevder at samfunnsmessige forhold og en ideologisk tilspissing er grunnen til at Brecht i dag spilles stadig oftere:

Brecht leses nå på nytt over hele verden. Og det som gjør ham så relevant i dag, er at han tegner klare moralske kart og lar de gode og onde kreftene kjempe en nærmest tegneserieaktig kamp. Kanskje har vi en lengsel etter tydelighet i en tid der egentlige verdier blir borte i en tåke av relativiseringer. (Seehuus 2012)

Den Nationale Scene i Bergen spilte *Mor Courage og barna hennes* mens Det Norske Teatret hadde valgt *Det gode mennesket fra Sezuan*; to skuespill som stiller spørsmål om det er mulig å være god i en verden som er ond, henholdsvis en verden i krig og en verden i kapitalismens lenker. I en artikkel om dette sammentreffet i norsk institusjonsteatres repertoarvalg, hadde Dagbladet valgt overskriften «Ny vår for Brecht,» og det er tilsynelatende ingen tvil om vår tids vilje til å gjøre kunsten politisk igjen. Nyåpnede kunstutstillinger utpekes ofte som politiske, og en kunstner har gjerne et politisk prosjekt med sitt nyeste verk. Men hvilken politikk er det vi blir vitne til? Hvilke premisser ligger til grunn for denne kunsten, og videre, hvem eier definisjonsmakten? «Det interessante er at tiden har innhentet Brechts stykker, og ikke omvendt,» sier den tyske Brecht-kjenneren og regissøren for *Det gode mennesket fra Sezuan*, Philip Tiedemann, i artikkelen fra Dagbladet. (Seehuus 2012) Han hevder at Brecht kan gi oss et innblikk i hvordan tingene egentlig henger sammen, noe folk har et skrikende behov for i en tid hvor økonomisk uføre herjer Europa: «Har politikerne vært fullstendig idioter?» spør han, og forteller at nå som man har sett kapitalismens sanne ansikt, – grådighetskulturen er identifisert – kan man lettere forstå Mackie Kniven som i *Tolvskillingsoperaen* spør om det er verre å rane en bank enn å grunnlegge den. (Seehuus 2012) Den tegneserieaktige kampen vi ser på scenen, er vår kamp, vi kan relatere til den. De retoriske spissformuleringene i Brechts dramatik gir resonans til vår egen hverdag. Derfor er det en ny vår for Brecht vi er vitne til.

Brecht regnes som grunnleggeren av det episke teater, et begrep han delvis hentet fra Erwin Piscator. Dette teatret har som prosjekt å få tilskueren til å innta en kritisk distanse til det som skjer på scenen, heller enn å leve seg inn i forestillingen. Det episke teatret poengterer sosiale, historiske og politiske årsakssammenhenger som er avgjørende for individet. Psykologiske, indre krefter blir erstattet av eksterne krefter. (Counsell/Wolf 2001:43) Ulike sceniske strategier tas i bruk for å bryte den mimetiske tradisjonen og teaterillusjonen. Ved hjelp av den såkalte *Verfremdung*-effekten (V-effekten), skapte han et nytt ideal for teateret og den politiske kunsten. Nå skulle publikum oppleve en fremmedgjøring i teatret, og slik bli seg bevisst misforholdene i samfunnet og selv rustet til politisk handling, for kommunismen, mot kapitalisme og fascisme.

What is involved here is, briefly, a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labeling them as something striking, something that calls for explanation, is not to be taken for granted, not just natural. The object of this 'effect' is to allow the spectator to criticize constructively from social point of view. (Brecht 2001:47)

Det evige spørsmålet er dermed hva en forestilling har å si sitt publikum. Sett i lys av Tiedemann, er Brecht igjen aktuell fordi vårt samfunn trenger den typen budskap Brecht kan gi oss. I dette konkrete eksemplet er det altså *tiden* som har re-aktualisert Brecht, og vi forstår at det ligger en tydelig logikk til grunn som sier at samfunnskonteksten speiles i teatret, og påvirker dets mulighet til å fortelle oss noe politisk.

## TILSKUERENS PARADOKS

Brechts politiske teater møtes med to problemer i Jacques Rancières analyse av det. For det første er det et spørsmål om synet på tilskueren, hvilket blir et spørsmål om viten og posisjoner. Det episke teaters publikumsstrategi faller inn under det Jacques Rancière kaller *tilskuerens paradoks*, som er en omskrivning av det mer kjente *skuespillerens paradoks*, formulert av Denis Diderot<sup>9</sup>. Tilskuerens paradoks peker på et misforhold mellom påstanden om at det ikke finnes teater uten tilskuere på den ene siden, og ulike forsøk på å frigjøre tilskueren fra en påstått negativ situasjon, som

---

<sup>9</sup> Den franske filosofen og dramatikerens Denis Diderot (1713-1784) påpekte det paradoksale i at skuespilleren, for å virke mest mulig ekte, må være falsk, i essayet *Paradoxe sur le Comédiène* (1770) norsk oversettelse *Paradoks om skuespilleren* (1976)



passiv og uvitende, på den andre siden. Ved å vise til Brechts episke teater og Antonin Artauds grusomhetens teater, samt Platons avvisning av teatret generelt, oppsummerer Rancière at tilskueren *tilsynelatende* er plassert i en fundamentalt negativ posisjon.

Argumentasjonen går som følger:

For det første er det å *se* det motsatte av å *vite*. Tilskueren er stilt overfor en fremtoning, og han vet ikke hvordan denne fremtoningen er skapt, ei heller hvilken virkelighet den dekker over. For det andre er det å se det motsatte av å *handle*. Tilskueren forblir på sin plass, passiv. Å være tilskuer, det er å være atskilt fra både viteevne og handlekraft. (Rancière 2012a:10)

De moderne forsøkene på å reformere teatret veksler hele tiden mellom de to polene i Artauds «vitale deltakelse» og Brechts «distanserte undersøkelse,» skriver Rancière; men problemet er at man risikerer å blande sammen prinsippene og virkningene.

(Rancière 2012a:13) Utgangspunktet for disse reformasjonene, er nettopp Platons kritikk av teatret, og ikke bare det; man har også benyttet den positive oppskriften Platon satte opp mot teatrets onde:

Platon ville bytte ut teatrets demokratiske og ulærde fellesskap med et annet, sammenfattet i en annen kroppslig fremføring: Det koreografiske fellesskap, der ingen forblir en urørlig tilskuer, der alle må bevege seg etter fellesskapets rytme, fastsatt etter matematiske forhold. (Rancière 2012a:14)

Dermed hevder Rancière at det eneste teaterreformatorene har gjort, er å omformulere motsetningen mellom kordans og teater, til en motsetning mellom teatrets sannhet og forestillingens simulakrum: «De har gjort teatret til et sted der publikum, de passive tilskuerne, måtte forvandles til sin motsetning: Et folk som handler sammen og slik spiller ut sitt livsprinsipp.» (Rancière 2012a:14) Det er interessant å merke seg at antakelsene om teatrets funksjon og virkning, sitter dypt i mange. Når Dagbladets Andreas Wiese, i sin kritikk av forestillingen *Manifest 2083*, hevder at teatret er en «forbausende autoritær fortellerform,» (Wiese 2012a) forteller det oss nettopp noe om synet på tilskuerposisjonen. Til påstanden om at det sjelden er plass til innsigelser eller diskusjon i teatret, slik Wiese skriver, kan man spørre retorisk om ikke for eksempel litteraturen i enda mindre grad inviterer til innsigelser, gitt premissene han legger til grunn?

For Rancière vil dette uansett være en avsporing, fordi i selve forutsetningen for påstanden om publikumsituasjonen som en vanskelig, problematisk eller negativ

situasjon, – og i de påfølgende løsningene på dette problemet – fremstår teatret som en mediering som streber mot sin egen avskaffelse. (Rancière 2012a:19) Vi trenger et publikum, men vi må samtidig frigjøre publikum fra illusjonen, passiviteten og uvitenheten. Dette utgjør det paradoksale i blant annen Brechts episke teater, slik Rancière ser det, og han finner løsningen på paradokset i ideen om intellektuell emansipasjon. «Det er dette ordet emansipasjon betyr: Utydeliggjøringen av grensen mellom de som handler og de som ser, mellom individer og medlemmer av et kollektiv» (Rancière 2012a:34-5)

Vi kan se spørsmålet om hvem som blir sett og hørt i et samfunn, som var sentralt i kapittel en, forstått som distribueringen av det sanselige gjennom politiordenens konsensus, resonnerer i denne definisjonen av emansipasjon. Men emansipasjon er altså den positive utydeliggjøringen av disse grensene. Rancières utgangspunkt er en forståelse av at alle intellekter er like, hvilket vil si har lik forutsetning for å forstå.

## EMANSIPASJON SOM LIKHET

Utgangspunktet for denne påstanden finner Rancière hos den franske pedagogen Joseph Jacotot, som gjorde skandale på begynnelsen av 1800-tallet ved å hevde at lærerens oppgave er å gjøre det mulig for eleven å selv finne svarene på det han lurer på. Med Rancières ord vil det si at en ignorant kan lære en annen ignorant noe han selv ikke kan<sup>10</sup>: «Slik satte Jacotot den intellektuelle emansipasjon opp mot folkeopplysningen, og proklamerte at alle forstander er like.» (Rancière 2012a:8) Utgangspunktet i det såkalte tilskuerens paradoks, er sammenfallende med logikken i det pedagogiske forholdet, skriver Rancière:

Lærerens tildelte rolle er å eliminere avstanden mellom sin egen viten og ignorantens uvitenhet. Hans leksjoner og de øvelsene han gir har som mål å gradvis minske det gapet som skiller dem. Dessverre kan han ikke redusere denne avstanden uten å gjenskape den gang på gang. For å erstatte uvitenheten med viten, må han alltid ligge et skritt foran, plassere en ny uvitenhet mellom eleven og ham selv. (Rancière 2012a:19)

---

<sup>10</sup> Dette er utgangspunktet for Rancières bok *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard, 1987, men som han tar opp igjen i *Den emansiperte tilskuer*, som jeg refererer til her.

Problemet er ikke bare at ignoranten er den som ikke vet det læreren vet. Han er også den som ikke vet hva han ikke vet, og heller ikke vet hva han må gjøre for å lære det. «Viten er ikke en helhet av kunnskaper, men en posisjon.» (Rancière 2012a:20)

En posisjon som fremviser avstand mellom den som vet og den som ikke vet.

Undervisningen verifiserer sin egen forutsetning som forstandenes ulikhet: «Det er denne ustanselige verifiseringen Jacotot kaller fordummelse,» (Rancière 2012a:21) og det er opp mot denne fordummelsen han setter intellektuell emansipasjon som en løsning. Påstanden er ikke lik verdi for alle uttrykk for forstand, men å slå fast at det ikke finnes to typer forstander som er skilt av en avgrunn. (Rancière 2012a:21)

Rancière kaller all læring, og kjernen i den uvitende lærerens emansiperende praksis, et poetisk oversettelsesarbeid:

Det den uvitende læreren ikke kjenner til er den fordummende avstanden, avstanden omgjort til en fundamental avgrunn som kun en ekspert kan 'fylle'. Avstanden er ikke et onde som må avskaffes, det er en normal betingelse for all kommunikasjon. (Rancière 2012a:22)

I overgangen til tilskuerens paradoks, spør Rancière om det ikke er nettopp viljen til å avskaffe en avstand som skaper den i utgangspunktet? I antakelser og formuleringer om 'det aktive' satt opp som det positive alternativet til 'det passive', hvilket her finnes i blikket og lyttingen, skapes en fiktiv avstand basert på fordommer. Problemet er at vi setter likhetstegn mellom blick og passivitet fordi vi «...forutsetter at å se betyr å finne behag i bildet og skinnet, og følgelig ignorerer sannheten bak bildet og virkeligheten utenfor teatret?» (Rancière 2012a:24)

Det første problemet Rancière finner i Brechts politisk teater, er altså det falske – og selvskapte – skillet mellom aktiv og passiv i tilskuerposisjonen. Det andre problemet finner han i dette teatrets tro på en direkte forbindelse mellom en fremvisning av en sosiopolitisk virkelighet på scenen, og en påfølgende vekkelse hos publikum, som igjen skaper handling og forandring i den virkelige verden.

## KRITIKK AV DEN NYE VÅREN

I anledning trioen av Brecht-oppsetninger i 2012, skriver Nicolai Strøm-Olsen, scenekunstkritiker i den liberalkonservative nettavisen og tenketanken Minerva, artikkelen «Com mies ain't cool». Der slår han fast at «Ikke siden AKP(m-l) hadde sine glansdager på 1970-tallet har Berthold (sic) Brecht blitt spilt med samme

entusiasme på norske teatre.» (Strøm-Olsen 2012) Etter «tre ulidelig sakte regisserte timer» med *Det gode mennesket fra Sezuan* på Det norske teatret, sitter han igjen med en «ekstremt radikal politisk filosofi som er like simpel som den er menneskefiendtlig.» (Strøm-Olsen 2012) Med dette som utgangspunkt, spør Strøm-Olsen om det ikke er på tide å kalle Brechts teater hva det er: «sosialistpropaganda» som tegner en «ugyldig allegori» med «en totalitær historiefortelling.» (Strøm-Olsen 2012) Det er en avvisning av premissene som ligger til grunn i Brechts dramatik, hvilket selvsagt ikke spesielt overraskende i seg selv, all den tid Brecht representerte et politisk syn som nettopp kritiserte høyresiden, liberalisme og kapitalisme.

Likevel blir Strøm-Olsens kritikk symptomatisk for det Rancièr skriver om, når han angriper tendensen til å tro at fordi man viser frem politikk i kunstnerisk form, blir det derfor politisk kunst. Nettopp *fordi* Strøm-Olsen har mulighet til å kritisere budskapet i teaterforestillingen, evner den ikke annet enn å bekrefte antakelsene til den som er enig, og – i beste fall – provosere de som er uenig. Spørsmålet for Rancièr er ikke om man skal revitalisere Brechts krasse bemerkninger om makten *eller* kaste dem på historiens skraphaug. Begge disse holdningene er feilslutninger, og hindrer en i å se at det er noe som ikke stemmer i Brechts representasjon av sannhet:

From *The Three-penny Opera*, which delighted those it hoped to thrash, to *Mother Courage and Her Children*, which moved those it was supposed to outrage, via *The Decision*, which was rejected by the Party it exalted, Brecht never stopped missing his mark. (Rancièr 2011a:102)

Økonomiske krisetilstander herjer i Europa, og politikerne har kanskje vært idioter, men det å tro man ved å sette opp teaterstykker som kritiserer et kapitalistisk grådighetsideal dermed vekker samfunnet og skaper forandring, er et forhold mellom årsak og virkning Rancièr avviser. «Det den estetiske erfaringen og oppdragelsen lover, er ikke at kunstformen skal komme den politiske frigjøringen til unnsetning.» (Rancièr 2008:543) Det politiske teatret har imidlertid gjerne blitt tolket som venstresidens forsøkt på å skape forandring i samfunnet. De tre oppsetningene av Brecht, samt debatten som fulgte i kjølvannet, viser at venstresidens forsøk på å skape kritisk kunst, blir avfeid som uinteressante av de den setter seg fore å kritisere. Dette er i alle fall en tendens ved den politiske venstresidens prosjekt, mener Rancièr.

Utgangspunktet er en oppfatning av at noen forstår hva som skjuler seg bak overfloden av varer og bilder, mens andre er uvitende. For de uvitende er bildene farlig: «reality-TV for idiotene og utstrakte muligheter for selvforherligelse for luringene.» (Rancière 2012a:54) I 2009, over førti år etter mai-opprøret i Frankrike, kom Guy Debords *Skuespillsamfunnet* ut på norsk. I etterordet til denne utgaven drøfter Jonas Bals, under overskriften «Historiens tapere», hvorfor boken kommer nå: «Svaret er enkelt: Fordi boken, og alt den representerer, *tapte*. Og det er som kjent mye å lære av nederlag.» (Bals 2009:162) For Rancière er Debords bok et klassisk eksempel på antakelsen av at noen privilegerte, klarsynte er kapable til å gjennomskue *skuespillet*. Den venstresidens radikale kritikken er blitt til en desillusjonert viten om varenes og forestillingenes herredømme, det Rancière kaller venstresidens melankoli:

Melankolien lever på sin egen avmakt. Det er tilstrekkelig for den å gjøre denne avmakten om til en utbredt avmakt, forbeholde seg retten til å inneha den klarsynte posisjon, og kaste et desillusjonert blikk på en verden der den kritiske fortolkningen av systemet selv har blitt en del av systemet. (Rancière 2012a:59)

I et liberalistisk samfunn vil enhver kritisk ytring være en bekreftelse på friheten i det. «Selv kritikk som bestrider selve grunnlaget for et samfunn, vil derfor bli hilst velkommen,» skriver Kjersti Bale i etterordet til *Den emansiperte tilskuer*. (Bale 2012: 210) Kritikken har spilt fallitt, og nå er vi, angivelig, fanget i monstrets mage, og samme hva vi gjør, tjener vi dets makt ved å produsere illusjoner. Mot denne melankolien ser Rancière høyresidens besettelse, som «...omformulerer kritikken av markedet, mediene og skuespillet, til en kritikk av ødeleggelsen forårsaket av det demokratiske individ.» (Rancière 2012a:59) Med Sovjetimperiets fall forsvant også det totalitaristiske fiendebildet som hadde begrunnet og begunstiget demokratiets godhet. Dermed var det fritt frem for å kritisere konsekvensene av det frie individ, i stadig sterkere ordelag: «Før satte man individualisme opp mot totalitarisme. I denne nye teoretiseringen blir imidlertid totalitarismen en konsekvens av individualistisk higen etter valgfrihet og ubegrenset forbruk.» (Rancière 2012a:61) Rancière hevder at den «postkritiske kritikken», de høyrevridnes besettelse og venstresidens melankoli, er to sider av samme sak.

Venstresidens melankoli oppfordrer oss til å erkjenne at det ikke finnes noe alternativ til udyrets makt, og til å innrømme at vi er fornøyd med det. Høyresidens besettelse

advarer oss om at jo mer vi forsøker å knuse udyrets makt, i desto større grad bidrar vi til dets triumf. (Rancière 2012a:63)

Opp mot dette tohodede trollets runddans, kommer Rancière med noen begrepsdefinisjoner som sammen etablerer hans måte å forstå politikken, og som viser hvorfor kunst fortsatt kan være politisk. Som et tydelig brudd med antakelsen om det politiske i Brechts dramatik og episke teater, ligger Rancières premiss om at politikk må forstås som kunnskapen om hvilke type relasjoner som egentlig avgrenser det politiske fellesskapet. (Rancière 2012a:91-2)

Det finnes ikke alltid politikk, men det finnes alltid former for makt. På samme måte finnes det ikke alltid kunst, selv om det alltid finnes former for maleri, skulptur, musikk, teater og dans. (Rancière 2008:538)

Dette må betyr at politikk og kunst er noe særskilt, utover maktutøvelse og ytre identifikasjonsmarkører. For teatrets del vil dette si at kjernen som muliggjør teatret som særegen situasjon ikke er å finne i dets enkelte bestanddeler – som skuespiller, manus, publikum, scenografi, etc. – eller i summen av disse. Det er noe *annet*. For Rancière er dette *annet* uløselig knyttet til politikken, og motsatt er politikken *annet* uløselig bundet til kunsten. Dermed er ikke kunst og politikk to permanente, atskilte virkeligheter, der spørsmålet består i om de *burde* settes i forbindelse med hverandre: «Det er to former for inndeling av det sansbare som begge hviler på et bestemt identifikasjonsregime.» (Rancière 2008:538) Dette blir sentralt når jeg skal se nærmere på hans tre kunstregimer i kapittel fire.

For mitt vedkommende er det ikke viktig å hevde at Brechts dramatik ikke er eller kan være politisk. Det er imidlertid sentralt å forstå at innenfor Rancières teori, er det andre faktorer som gir kunsten *effekt* i samfunnet. For Rancière er det som autonom erfaringsform kunsten kan virke politisk. (Rancière 2008:542) Jeg har vært inne på noen av disse mekanismene, som altså er sammenfallende for kunsten og politikken; et dissensus som skaper en redistribuering av det vi kan sanse; subjektiveringshandlinger som gjør at vi ser og hører de som tidligere var usynlige for oss. Kort sagt kan vi si at det handler om persepsjon.

I innledningen til denne oppgaven siterte jeg Tore Vagn Lid, hvor han poengterte et potensielt problem i at kunsten lett antas som politisk av en kritiker eller kulturjournalist. (Lid 2006:55) Dersom vi aksepterer denne bemerkningen som et potensielt problem, kan vi se en utfordring i at vi litt for raskt leser kunsten inn i en

øvrige politiske debatter, uten å spørre om ikke kunsten også kan være noe mer enn uttrykk for nok et argument. Et annet problem kan være at vi ikke registrerer kunst som politisk, dersom det ikke passer oss, om vi ikke liker budskapet etc.

Scenekunstkritiker Strøm-Olsen poengterer i sin kronikk at det ikke er noe galt i å spille Brecht. Det er heller ikke noe galt i å like ham: «Men når kulturlivet og kritikere ukritisk sluker budskapet til en mann som lenge trodde han fant det gode samfunn i DDR, mangler de en kritisk holdning.» (Strøm-Olsen 2012) Regissør Harry Guttormsen mener på den andre siden at Brecht er relevant også i dag, fordi han tegner klare moralske kart, det gode mot det onde, hvilket svarer på en lengsel etter tydelighet. (Seehuus 2012) Men kanskje – og jeg spør med stor ydmykhet – kan det være slik at vi fremdeles ser til Bertolt Brecht for politisk teater, delvis av sedvane, men også fordi dette i Norge i dag må anses som relativt ufarlig kunst, tross alt?

## MENNESKE OG MONSTER

I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift (nr. 4/2012) har Therese Bjørneboe intervjuet Christian Lollike og skuespiller Olaf Høygaard. Her presenteres intensjonen om å vise det politiske og rasjonelle mennesket, og ikke monstret, nettopp satt opp som et korrektiv til bildet man ellers har fått av Breivik. I intervjuet påstår Lollike at man, litt bekvemt, har gjort Breivik til en som står i ledtog med en metafysisk ondskap, ved å gjøre ham til en «om hvem man ikke taler». (Bjørneboe 2012a) Dette kan vi se som en referanse til butikksjefen som snudde aviser med bilde av Breivik og nektet å uttale hans navn, fra denne oppgavens innledning. Den metafysiske ondskaper er en vi ikke kan forholde oss til, som vi ikke kan gjøre noe med. Det er kanskje bekvemt, slik Lollike mener, men er det den beste måten å nærme seg terroristen Breivik?

I boken *Ondskapens filosofi* (2013) forsøker Lars Fr. H. Svendsen å etablere en forståelse av ondskap. Innledningsvis spør han om det finnes onde mennesker, og konkluderer med at ingen gjør en ond handling *fordi* den er ond. (Svendsen 2013:20) Svendsen hevder videre at vi alle er i stand til å gjøre de grusomste handlinger mot våre medmennesker, gitt de rette omstendighetene. (Svendsen 2013:35) Med dette som utgangspunkt foreslår Svendsen en distinksjon som definerer en ond handling som enten instrumentell, hvilket vil si ondskap hvor målet er å realisere det som blir oppfattet som et subjektivt gode, eller en idealistisk ondskap, som har som formål det objektivt gode. «Forskjellen på den instrumentelle og den idealistiske onde aktøren, er

ikke at den ene vil det onde og den andre det gode. De vil begge det gode.» (Svendsen 2013:109) Innenfor dette skjema er det tydelig at Breivik må plasseres innenfor en idealistisk ondskap, i den forstand at han *har* en «legitimerende forklaring» på handlingene. Gjentatte ganger i kompendiet og under rettssaken understreker han hvor tungt han syntes det var, men at et maktpåliggende behov for handling førte til aksjonen, hvor vanskelig det enn kan være for oss andre å forstå. Flere fagbøker om terrorisme og ondskap generelt, eller Breivik spesielt, legger vekt på det apokalyptiske verdensbildet, eller narrativ, og påfølgende helterolle terroristen selv skriver seg inn i. (Griffin 2012, Malkenes 2011, Hagtvvet/Sørensen 2012) Ved å skape en slik fortelling, legitimeres handlingen, og påstanden blir at terroren var nødvendig fordi omstendighetene krevde aksjon. I Breiviks verden er handlingens mål et objektivt gode. «Breivik var så hensynsfull overfor ofrene at han erkjente at drapene som sagt var 'grusomme, men nødvendige', altså stod i en overordnet saks tjeneste. Jeg dreper deg, men ta det ikke personlig, så å si.» (Hagtvvet 2012:338) Sosiolog Bernt Hagtvvet skriver at dette er ytterpunktet i den ideologisk bestemte avhumaniseringen.

Innenfor en totalitær mentalitet og ideologi finner man gjerne apokalyptiske visjoner. Forestillingen bygger på påstanden om at det samfunnet man lever i er på vei mot undergangen; et fullstendig brudd er den eneste redningen:

Da vil bruk av ekstreme virkemidler kunne legitimeres som nødrett, og selvpopprettholdelse må trumfe alle (andre) moralske hensyn. (...) I moralsk forstand kan man si at totalitære tenkere tiltar seg retten til suverent å bestemme hva som er godt og hva som er ondt. (Sørensen 2012:23)

For Lars Fr. H. Svendsen leder dette faktum videre til påstanden om at forestillingen om det onde har forårsaket mer ondskap enn noe annet. Med dette mener han at bestrebelser på å overvinne illusoriske og reelle onder har forårsaket langt mer ondskap enn bestrebelser på å gjøre det onde. (Svendsen 2013:122)

Mennesket er et vesen som drives av et behov for mening, og som meningssøkende og –produserende skaper det forestillinger som det igjen handler på grunnlag av. To sentrale forestillinger er «godt» og «ondt», og disse blir ofte korrelert med skillet mellom «oss» og «dem». Djevlene, de onde, er alltid de andre – aldri en selv. (Svendsen 2013:122)



Her finner vi tilbake til det forestilte fellesskapet jeg skrev om i kapittel en, og paradokset om at Breivik påstår å kjempe for det «samme» fellesskapet vi nå fordømmer han for å ha forsøkt å ødelagt.

I neste kapittel skal jeg begynne undersøkelsen av forestillingen *Manifest 2083*. Nettopp ved å undersøke påstander om den onde gjennom en iscenesette av terroristen, utfordres publikums persepsjon. I min argumentasjon for et mulig politisk teater, er dette sentralt. Dissensus avslører forskjellene mellom oss, tydeliggjør uenighet på bekostning av et bekvemt konsensus. Men som utgangspunkt er den grunnleggende påstanden at vi alle er like, selv om det blir en selverkjennelse som ikke nødvendigvis alltid er like behagelig. Jeg vil hevde at vi må tillate oss å se den menneskelige Breivik også. I denne første delen av oppgaven har jeg sett på strategier for å finne sammen i sorg, samt mekanismer som har avvist Breivik ved å se på ham som den radikalt andre. Og selv om han i handling er nettopp radikalt annerledes, vil jeg hevde at han som menneske ikke er det. Forestillingen om den onde blir for mange et alternativ til den gale, og begge legitimerer Breiviks utmeldelse av ideen om oss og vårt forestilte fellesskap. *Manifest 2083* presenteres som et forsøk på å menneskeliggjøre og rasjonalisere denne onde, og plassere ham midt blant oss igjen. Nettopp dette persepsjonsskiftet vil jeg argumentere med at er det politiske ved forestillingen.

Å applisere Jacques Rancières begreper om politikk på de gjengse oppfatninger av hva politikk og demokrati betyr, vil tidvis være en nær sagt meningsløs øvelse. Begrepsrammene overlapper bare tidvis og delvis. For denne oppgaven – og som et forsvar for kunsten som særegen stemme og som et forsvar for denne kunstens berettigelse – viser Rancière seg svært nyttig. Debatten om Lollikes teaterforestilling avslørte at dette for enkelte toneangivende individer var en uttrykksform og en stemme vi ikke hadde plass for i Norge. Jens Stoltenberg ønsket mer demokrati etter 22. juli 2011. Hvis han med dette mente *mer folkestyre*, er det umiddelbart vanskelig å forstå hva det konkret skulle innebære. Hvis vi derimot legger Rancières forståelse til grunn, hvilket jeg innledet denne delen med, forstår vi det som nettopp uttrykk for dissensus; den politiske subjektiveringshandling som forstyrrer inkluderende og ekskluderende inndelinger. I så fall må vi også akseptere at disse stemmene kan komme via kunsten.

Emansipasjon begynner når vi setter spørsmålstegn ved motsetningen mellom å se og å handle. Når vi forstår at selvfølgelighetene som slik strukturerer forholdet mellom å si, å se og å gjøre, *selv* er en del av en struktur av dominans og underkastelse. Den begynner når vi forstår at å se også er en handling som bekrefter eller forandrer denne delingen av posisjoner. (Rancière 2012a:25-6)

Vi har sett mange eksempler på kunstnerisk bearbeidelse av 22. juli allerede, og utallig flere vil det bli i årene som kommer. For denne oppgaven har jeg altså valgt å se på teaterforestillingen *Manifest 2083*. Jeg vil undersøke hvordan man kan betrakte denne som nettopp en alternativ stemme, som et brudd på konsensus, for å si det med Rancière. Men jeg velger også å inkludere den massive kritikken forestillingen ble utsatt for, samt resepsjonen den fikk etter premieren. Mitt hovedanliggende er å undersøke hvordan vi ser på og møter kunst som ønsker å skape et nytt rom og ny forståelse i samfunnet, og i det følgende argumentere for at nettopp dét er kunstens politiske oppgave: Altså å skape et dissensus som forstyrrer grensegangene for hva som kan høres, føles, sies og synes i et samfunn.

Det lykkedes. Der står en mand på et lille teater i  
København og læser op af mine tekster. Han er  
mig. Jeg er en fiktion, en myte, et brand.  
- Fra *Manifest 2083*

## ANDRE DEL

I siste scene av *Manifest 2083* ser vi skuespiller Olaf Højgaard utkledd som Anders Behring Breivik. Han står med ryggen til oss, vendt mot bakveggen, hvor en video av et dataanimert Utøya vises. Han holder et gevær i armene, sikter. Men det er ingen mennesker på øya. Den er folketom. Dramatisk musikk spilles over høgtaleren: *Requiem for a Dream*, fra filmen med samme navn. Plutselig snur han seg, retter våpenet mot publikum. Et kamera montert på geværet filmer oss, og nå er det vi som vises på bakveggen. Det er et intenst ubehag ved situasjonen, som varer i noen få sekunder. Så er det slutt.

Det var i stor grad en prinsipiell avvisning av Lollikes prosjekt vi så i forkant av premieren. Tanken på at noen skulle spille ut scener fra kompendiet, imitere terroristen og ikle seg hans holdninger, ble for enkelte ensbetydende med å løpe hans ærende. At avvisningen var prinsipiell, vil si at den kunne presenteres før man visste hvordan forestillingen rent faktisk ville bli. Det var det utålelige *ved* forestillingen man protesterte mot. Nettopp forflytningen fra det utålelige *i* kunsten til det utålelige *ved* kunsten, hevder Jacques Rancière har vært sentralt i spenningene som vedrører den politiske kunsten. (Rancière 2012a:131)

«Representasjon dreier seg ikke om å produseres en synlig form, men å skape en tilsvarende form,» (Rancière 2012a:144) skriver han i boken *Den emansiperte tilskuer*. Dette vil si at det ikke handlet om nærhet til virkeligheten, men en fremvisning av en del av virkeligheten, eller kanskje bare en mulig forståelse av virkeligheten, som et vitnesbyrd. Rancière refererer til en utstilling, *Mémoires des camps* (Erindringer fra konsentrasjonsleirene), og fire små fotografier fra Auschwitz, tatt av et medlem av en Sonderkommando. Bildene viser en gruppe nakne kvinner som skal sendes i gasskamre. I utstillingskatalogen står en tekst av den franske filosofen og kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman, hvor virkelighetstyngden ved disse bildene fremheves. Den aktuelle utstillingen, samt Didi-Hubermans tekst, ble møtt med hard kritikk, henholdsvis den at bildene var *for virkelige*, og på den andre

siden, med påstander om at bildene løy om virkeligheten. Rancièr finner i begge kritikkene argument mot det *utålelige bildet*. Bildet av de nakne kvinnene kunne, isolert sett, like gjerne vært et bilde av en gjeng nudister på tur. (Rancièr 2012a:144) Det er ikke det utålelige *i bildet* men det utålelige *ved bildet* som får folk til å stoppe opp, og som får folk til å reagere. Det at vi vet det er kvinner som, etter bildet ble tatt, ble drept og deretter brent, er historien som preger den mulige persepsjonen av bildet. Da kommer raskt spørsmålet om hvordan den faktisk virkeligheten blir representert; er det en sannferdig representasjon, eller er det løgn? Er det representerte for virkelig, eller akkurat passe virkelig?

Det samme ser vi med *Manifest 2083*, som henter både tematikk, tekst og materiale fra den virkelige verden utenfor teaterrommet, og hvor alt konnoterer nettopp terror og død. Ikke overraskende festet mange anmeldere seg ved nettopp dokumentaraspektet i forestillingen. Hvilke konsekvenser har det at *Manifest 2083* henter materiale fra virkeligheten? Hva gjør det for opplevelsen av forestillingen? Eller for å si det på en annen måte: hvordan kan en masseorders selvskrevene terrormanifest noen gang bli til kunst? Forestillingen i seg selv er ikke problematisk. Det er alt den konnoterer det reageres på. For Dagbladets anmelder, Andreas Wiese, ble det til slutt umulig å applaudere for «Breivikskikkelsen på scenen, (...) Så nær kom i hvert fall teaterprosjektet tragedien.» (Wiese 2012b)

Denne andre delen av oppgaven har to kapitler. Den første vil være en kronologisk gjennomgang av *Manifest 2083*, hvor jeg primært vil peke på grep som behandler ideen om virkelighet og fiksjon som et dramaturgisk grep, og som tematisk omdreiningspunkt i behandlingen av det dokumentariske aspektet. Forestillingen henter materiale og tematikk fra den *virkelige verden*, og opererer i et ekkokammer publikum forholder seg aktivt og bevisst til. Men i fortolkningen av denne såkalte *virkelige verden* ligger premisset for forestillingen i at Breivik også forholder seg til en annen virkelighet enn de fleste andre. «En forestilling om hvordan Anders Behring Breivik ser sig selv,» kan vi lese i programmet. I virkeligheten er det like mye hvordan *vi* forestiller oss ham, gjennom det vi har fått vite gjennom media og fra rettssaken. Sentralt står spørsmål om ondskap og spørsmål om sannhet, og sammen utgjør disse en dramaturgi som flytter persepsjonen bort fra det medierte bildet av Breivik. Jeg vil argumentere for at nettopp i dissonansen mellom Breiviks selvforståelse, medias fremstilling og vårt blikk, blir denne forestillingen interessant.

I det fjerde og siste kapitlet starter jeg med en undersøkelse av dokumentarteatret, og hvilke spor vi finner av dette i *Manifest 2083*. Videre vil jeg igjen rette blikket mot det politiske teatret, slik Jacques Rancière forstår det. Han har etablert ideen om tre kunstregimer, – det etiske-, representative- og estetiske regimet – og disse legger føringer for hvordan vi møter og vurderer kunst, hvilket igjen blir sentralt i Rancières påstander om den politiske kunstens virke- og væremåte. Spørsmålet om det utålelige bildet er et spørsmål om synlighetssystem, hvilket ikke dreier seg om å sette virkeligheten opp mot skinnet: «Det dreier seg om å skape andre virkeligheter,» (Rancière 2012a:159) og dette er det fiksjonen som gjør. Jeg skal argumentere for at *Manifest 2083* med fordel kan forstås på denne måten.

## KAPITTEL TRE

### NED I KJELLERDYPET

To smale trapper skal klatres ned, før man når Caféteatrets scene. Murveggene er svartmalte i det avlange kjellerlokalet, bygd opp som et amfi. Det er akkurat stort nok for rundt femti mennesker, men heller ikke mer. Scenelysene skal i løpet av den halvannen times lange forestillingen, varme opp rommet til langt over komforttemperatur. Følelsen av å være langt bort fra den *virkelige* verden i gatene over, er svært fysisk fundert. På sett og vis er det passende. En norsk massekiller, en norsk terrorist. Hadde jeg ikke visst forhistorien og utgangspunktet for forestillingen, ville tematikken fremstått som svært urealistisk. Men både jeg og resten av publikum vet.

*Manifest 2083* er en monolog. Skuespiller Olaf Højgaard spiller rollen som seg selv som 22. juli 2011 var en passiv tilskuer til et terrorangrep i Norge. Hans uttalte intensjon er forsøket på å forstå, å komme tettest mulig på Breivik: «Jeg ville være ham – prøve at se verden med hans øjne. Jeg måtte bare ind i hans mørke.» (Lollike 2012)<sup>11</sup> I løpet av forestillingens 21 scener benyttes ulike formspråk, presentert som ulike strategier i et forsøk på å dekonstruere bildet av Breivik. Dette bildet, skapt av Breivik selv og av media, strekker seg fra apokalyptisk helt og verdensfrelser, til gal, ond og «han vi ikke nevner med navn». Hver på sin måte skal disse bildene forklare, fordømme, forstå eller legitimere terrorhandlingene. Det er nettopp det *uforståelige* i handlingene *Manifest 2083* går inn for å undersøke, og i dette arbeidet benyttes teatrets virkemidler, som iscenesettelser og rekonstruksjon av scener fra kompendiet, vitnemål i rettssaken, sakkyndigrapporter. Innenfor forestillingen blir det en definisjonskamp mellom virkelighet og fiksjon, det realistiske og urealistiske, det sanne og det falske. På ulike tidspunkt, og som en gradvis oppbygging mot klimaks, eksisterer Breivik henholdsvis som et *ham*, et *du* og et *jeg*. Denne prosessen og vekslingen mellom roller, identiteter og *virkeligheter* utgjør forestillingens dramaturgi. Men til syvende og sist er det ikke et solid svar som gis. Kanskje er det akkurat det motsatte vi ser: et mer fragmentert bilde enn før. Hvem

---

<sup>11</sup> Jeg har fått tilgang til forestillingen *Manifest 2083*s manuskript, og har derfor supplert mine egne notater fra forestillingene jeg har sett, med dette manusets tekst. I programmet for forestillingen krediteres Christian Lollike og Olaf Højgaard for idé, og Tanja Diers står som dramaturg. I brødteksten refererer jeg til sitater fra forestillingen slik: (Lollike 2012)

er det som sikter på oss med gevær i forestillingens siste scene? Hvem er det som dreper uskyldige mennesker? Kunne det vært hvem som helst? Kunne det vært meg?

Det er et alvor som preger oss, når vi stiger ned i mørket til Café Teatrets kjellerscene, og de fysiske omgivelsene bygger for min del opp rundt følelsen av underverden og mørke avkroker. Men det er en underverden som eksisterer, og håpet er kanskje, idet jeg setter meg på stolen, at de mørke avkrokene skal bli opplyst av denne forestillingen.

## STARTEN

Når publikum kommer inn i det lille kjellerrommet, har forestillingen allerede startet. Skuespilleren bærer rekvisitter inn på scenen; en manual som han ruller inn, en uniformjakke som han henger på veggen, en dukke og en stor bunke papir – Breiviks kompendium. Publikum ler av den store papirbunken; skuespilleren sliter med å bære den inn, og velter den over på et skrivebord på høyre side. På skrivebordet står også en bærbar PC med en liten høyttaler, hvorfra det kommer musikk. På den andre siden av scenen står det et sminkebord med speil og en krakk foran. Lenger inn på scenen, ved sminkebordet, står en stor sekk som inneholder kunstgjødsel. Det er en utgang bakerst i venstre hjørne av scenen, og det er derfra skuespilleren henter rekvisittene.

Liksom i forbifarten forteller han at musikken som spilles er musikk Breivik likte å høre på. Det er filmmusikken fra *Requiem for a Dream* og han forteller at Breivik skulle høre på denne når han gjennomførte angrepet, det står i kompendiet. Denne kommentaren, fremført som småsnakk før vi begynner, er det første glimtet publikum får av en virkelighet utenfor kjellerlokalet. Bakgrunnsmusikken vi har hørt siden vi kom inn i rommet, får plutselig en helt ny betydning og tyngde. Jeg lytter på en ny måte. Forestillingen peker på en fraværende annen, Breivik, og gjør ham tilstedeværende. Informasjonen om at det er Breiviks musikk, påvirker den sensoriske opplevelsen, gjør musikken til noe *mer*. Dette blir et selvstendig, meningsbærende lag av forestillingen og en pekepinn om hva som skal komme.

Når skuespilleren er ferdig med å bære inn rekvisitter, stopper han opp og sier: «God aften, mitt navn er Olaf Højgaard.»

Flere elementer i denne glidende inngangen avviser merkelappen fiksjon, samtidig som samtlige elementer jobber mot den samme fiksjonen, nemlig «virkelighet». Hvis vi fokuserer på tid og rom, er begge tilsynelatende reelle, hvilket

vil si *her* og *nå*. Personen på scenen er tilsynelatende *seg selv*, han presenterer seg med sitt eget navn og går videre til å fortelle at han den 22. juli 2011 var i sommerhuset sitt. Han så et sykkeløp på TV som plutselig ble avbrutt av en ekstra nyhetssending. Dette blir stående som forestillingens umiddelbare fiksjonskontrakt; en følelse av autentisitet. En lignende fortelling har de fleste fra 22. juli; personlig sto jeg og la sammen klær da bomben i regjeringskvartalet gikk av. Vinduene i bygården min på Grünerløkka i Oslo ristet. Jeg kjenner igjen historien til Højgaard, jeg kan verifisere følelsene han skisserer. Det hverdagslige i situasjonen, satt opp mot det usedvanlige i nyhetssendingen som viser bilder av et regjeringskvartal vi ikke kjenner igjen. Det var slik terroren først møtte oss.

I Anne-Britt Grans bok *Vår teatrale virkelighet* skilles det mellom uttalt og uuttalt teatralitet, som igjen deles opp i 'fiksjon' og 'ikke-fiksjon'. Det uttalt teatrale er det synlig iscenesatte. Fiksjonsformen av dette kan være musikalfilm, mens ikke-fiksjonen kan være karneval. Det *uuttalte teatrale* representeres som det tilsynelatende autentiske. Realistisk teater er eksempel på fiksjonsformen, mens virkelighets-TV er ikke-fiksjonen<sup>12</sup>. (Gran 2004:15) Starten i *Manifest 2083* oppleves som tilsynelatende autentisk, hvilket vil si uuttalt teatral, og situasjonen plasserer seg tett på ikke-fiksjon. Forestillingens autentisitet styrkes ved at Højgaard begynner å lese fra Breiviks kompendium – den store papirbunken – sammenligner det som står der med egne holdninger; politisk korrekthet, et begrep Breivik kritiserer, kan være problematisk hvis vi tenker at det innskrenker grensene for hva som kan sies og menes. Højgaard tilkjennegir en fascinasjon for denne mannens radikalitet, og videre et ønske om å forstå hva som drev ham til å bli en terrorist. Forestillingen starter som tydelig selv-referensiell, hvor den kontinuerlig peker på seg selv som teater (scenen rigges, rekvisittene stilles opp), men likevel krever å bli oppfattet som ikke-fiksjon (uttalt teatral) i den forstand at skuespilleren «er seg selv», og «vi er her». Dette kommer tydeligere frem når Højgaard begynner å spille ut enkelte scener fra kompendiet.

---

<sup>12</sup> Vissheten om at selv virkelighets-tv (reality-tv) er iscenesatt og at deltakerne får tildelt manus i «rollen» som seg selv, gjør at selv denne har en form for teatralitet ved seg, selv om den utgir seg som noe annet. Schechner skriver at TV-nyheter bringer påstått virkelighet inn i stuene til folk: «TV news is staged not only by the obvious editing of raw footage to suit the video format (...) but also because "media events" and "camera opportunities" are classes of events created for TV» (Schechner 2003:123)



## DEN UTTALTE ISCENESETTELSEN

I scene fem går Højgaard inn i en scenisk fremstilling av prosessen med å lage en bombe. Det er en tydelige iscenesettelse, hvor intensjonen er å bruke teatret, imitasjonen og representasjonen, for å komme nærmere og forstå terroristen. Højgaard avbryter seg selv, stiller spørsmål ved måten han selv spiller på, viser frem usikkerheten i karakteren. Eller han bryter inn for å påpeke avstanden fra virkeligheten til teaterscenen. Beskrivelsen av hvordan Breivik lagde bomben han brukte i regjeringskvartalet, står i de såkalte dagboknedtegnelsene fra kompendiet. Denne scenen fungerer som et slags fortellerteater: Højgaard går inn i jeg-personen Breivik, for første gang i forestillingen. Det blir imidlertid ikke opprettet en ny fiksjonskontrakt med publikum. Vi blir ikke tillatt å leve oss inn i en illusjon av at det er Breivik vi ser. Blant annet er denne scenen konstruert som en dagbok, ved at datoene nevnes og utgjør markeringspunkter for den faktiske fremdriften i bombelagingen. «Breivik» forteller publikum hva han gjør og føler, samtidig som han gjør det. Når han bruker håndmanualen til å knuse kunstgjødslet som ligger på gulvet – og vi ser det er fysisk tungt arbeid – forteller han publikum at det er veldig utmattende. Samtidig avbryter Højgaard sin egen rollefortolkning, for å fortelle hvordan den sceniske fremstillingen skiller seg fra originalen – dvs. beskrivelsen i kompendiet. Ved første øyekast er det nærliggende å trekke paralleller til det episke teatret og Bertolt Brechts V-effekt, hvilket skal sørge for at publikum holder en kritisk distanse til fiksjonen. Innlevelse i handlingen umuliggjøres. Det opplagt falske og tilgjorte i scenen blir også mer teatralt ved at det står i kontrast til det påstått autentiske i situasjonen for øvrig.

I scene sju kommer iscenesettelsen et skritt nærmere det realistiske. Den starter også med en dagbokreferanse, men går over til å bli spilt ut uten bruddene vi så i scene fem. Det er en festscene med høy musikk. «Breivik,» som i løpet av scenen blir mer og mer full, forteller om fire venner, etter tur representert av en dukke i realistisk størrelse. I en veksling mellom å snakke til dukken og til publikum, forteller han om sitt forhold til disse vennene, hvor de møttes og hvor lenge de har kjent hverandre. Han identifiserer deres (eller deres kjæresters eller familiers) politiske synspunkter og verdisyn, og hva han tenker om dette (han ler overbærende). Dessuten forteller han at han har løyet for vennene sine om sitt politiske ståsted og ikke fortalt om sin store plan for ikke å belaste dem senere. Fremstillingen av Breivik, iscenesettelsen, tillater at publikum – i det minste antydningssvis – kan finne

sympatiske trekk ved ham, i den forstand at han bryr seg om vennene sine og beskytter dem. Mot slutten er han ganske full, og bruddet skjer først der, når Høygaard går ut av Breivik-karakteren med merknaden: «Jeg ved ikke om han ville være så full.» (Lollike 2012)

Vi ser en tydelig utprøvelse av en karakter. Disse skildringene av ulike hendelser i Breiviks liv har vi kunne lese om i aviser, fått gjenfortalt i TV, kanskje lest i kompendiet. Men vi har aldri sett det spilt ut. Jakten på *Breivik*, forsøket på å finne den sanne og ekte *essensen*, er en prosess som har vært i gang helt siden han ble identifisert som mannen bak terroren. Slik jeg skriver i kapittel en, blir det tidvis et forsøk på å distansere ham fra oss, hvilket på mange måter er naturlig. Men ser man Breivik alltid og bare i lys av handlingene han utførte, gir det også en fastlåst persepsjon, hvor svaret på ethvert spørsmål så å si er gitt som utgangspunkt. Kan han ha vært en god venn, selv om han er en terrorist? Kan han ha positive sider, når han også var i stand til å drepe uskyldige? Nå får vi se ulike forsøk på å representere ham fra en scene, og de kontinuerlige spørsmålene om sannhetsgehalten i representasjonen, gjør også at publikum blir utfordret til å reflektere over *sannheten*. At et menneske kan bli så radikalisert at det å ta andre menneskers liv fremstår som en nødvendighet, er umulig å forstå for de fleste. Kan vi forestille oss at det var slik han var, alene på en gård, hvor han slet med å knuse kunstgjødslet fint nok til at det kunne brukes i en bombe? Det er som om vissheten om hva bomben skulle brukes til, konnotasjonene til død og lemlestedede kropper, bildene av regjeringskvartalet i ruiner, forsvinner litt i bakgrunnen. Blir det et utålelig bilde? Nå er det Breiviks strevsomme prosess vi følger: En singulær brikke i spillet om å bli Norges mest forhatte masse-morder.

I disse to scenene synes teatret å representere et sted hvor man kan prøve ut ulike aspekter Breivik har fortalt om i kompendiet, for slik å komme nærmere ham; teatret og fiksjonen benyttes for å *forstå*. Det andre sentrale punktet ved disse scenene, er at de blir satt opp som et motstykke til den autentiske Høygaard. Det teatrale er i følge Anne-Britt Gran en relasjonell størrelse (Gran 2004:12), og i forhold til Høygaards uuttalte teatralitet, og i den forestilte konteksten, blir Breivik svært teatral. Når han midt i prosessen med å lage bomben ber til Gud om hjelp, blir det komisk.

Det er imidlertid nok et omdreiningspunkt i denne forestillingen, fordi det som fremstår som teatralt på scenen, er hentet fra Breiviks skildringer i kompendiet, hvilket gir det et skinn av sannhet, på samme måte som musikken forandret seg da vi

fikk vite hvilken musikk det var; det blir noe *mer*. Det teatraler refererer til noe virkelig (kompendiet), men står i relasjon til det påstått autentiske på scenen (Højgaard). Disse drar i hver sin retning. Det realistiske refererer til det urealistiske på scenen (iscenesettelsen av Breivik), men peker samtidig på en *virkeligere* virkelighet. Både det realistiske og det urealistiske er avhengig av - og berettiger hverandre, men inngår samtidig en dragkamp, og må forholde seg til den sosiopolitiske virkeligheten utenfor teaterrommet. I den grad Anders Behring Breivik anså seg selv som helten som gjennomskuet sannheten i samfunnet, slik vi så i kapittel en, og i den grad hans virkelighet avvises av den store majoriteten i Norge, stiller forestillingen *Manifest 2083* seg i en mellomposisjon. Forestillingens form gjør Breiviks skildring falsk, uten å påpeke falskheten. Den blir en annen måte å undersøke og forstå disse ulike delene av 'verden' og 'virkeligheten'. Representasjon, og teatrets mulighet til å veksle mellom det realistiske, urealistiske, sannferdige, usannsynlige, det komiske og tragiske, åpner et nytt rom, et nytt perspektiv.

Å tillate komikk i Breiviks bombelagingsprosess, gjør først og fremst noe med persepsjonen. Det flytter ikke Breiviks handlinger bort fra terror. At han griper til guds hjelp i en fortvilet situasjon, gjør ham kanskje *også* menneskelig? For mange vil nok dette i seg selv være en provokasjon, men komikken oppstår nettopp i kollisjonen mellom det han var i stand til å gjøre, og det naive håpet om en gud som skulle hjelpe ham med dette. *Manifest 2083* forsøker ikke å være morsom, men nettopp møtet mellom en utenforliggende virkelighet av terror og død, og den sceniske representasjonen og fremvisningen, skaper enkelte komiske sekvenser. Når jeg, som publikum, ser komikken i den store papirbunken Højgaard bærer inn, er det nettopp fordi jeg kjenner diskusjonen som har foregått i media. Man har behandlet kompendiet som om teksten på sidene kunne hoppe ut og smitte hvem som helst med ondskap og vilje til å begå grusomme handlinger. Kompendiet har nesten fått en mytisk status, og overgangen til en parodisk stor og tung bunke papirer skaper en humoristisk situasjon; en *comic relief*, uten at situasjonen for øvrig legger opp til dette.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> De to gangene jeg så forestillingen i Danmark, lo publikum ved flere anledninger, blant annet det jeg refererer til her. Da jeg så forestillingen i Norge, var det imidlertid ikke latter på noe tidspunkt. Dette kan muligvis ha sammenheng med nærhet, og at tematikken føles mer sår for et norsk publikum.

## FRA «DU» TIL «JEG»

*Manifest 2083* starter som en monolog foran et publikum, hvor Breivik representeres av et «han». Dette suppleres av Højgaard's forsøk på å *spille* Breivik. Ganske tidlig i forestillingen introduseres imidlertid aspekter som intenderer en tenkt dialog. Det er flere scener hvor Højgaard snakker direkte til Breivik som et «du» og stiller spørsmål til ham. Dette grepet ser vi tydelig i scene åtte. Her blir selve forestillingens berettigelse drøftet. Som vi så i forrige del, var det mange som mente Lollike og Højgaard var nyttige idioter som løp Breiviks ærende ved å lage teater av kompendiet. Denne debatten får plass i forestillingen ved at Højgaard stiller spørsmål direkte til Breivik: «Er jeg din nyttige idiot? Sidder du i din celle, og jubler?» (Lollike 2012) Påkallingen av det fraværende «du», en jublende Breivik, virker sterkt, og mye sterkere enn de forsøksvise utprøvelsene av karakteren Breivik vi allerede har sett. Debatten fra media ligger som et metalag over det som skjer, ved at Højgaard kommenterer situasjonen. Nå trekkes den inn i forestillingen, og som publikum må vi ta stilling: Er dette en seier for Breivik?

Forestillingen lar imidlertid ikke Breivik forbi et fraværende «du,» for i neste sekund går Højgaard inn i rollen, og svarer på sine egne spørsmål. Med en hviskende stemme som strekker seg ut i kjellerlokalet, går han inn i rollen Breivik, som et «jeg»: «Det lykkedes. Der står en mand på et lille teater i København og læser op af mine tekster. Han er mig. Jeg er en fiktion, en myte, et brand.» (Lollike 2012) Akkurat denne korte sekvensen gir assosiasjoner til tungetale; som om Højgaard blir tatt over, eller besatt, av Breivik. Øyeblikket varer bare noen sekunder, men på meg virker dette overraskende sterkt; alle tre gangene jeg ser forestillingen får jeg gåsehud av skrekk og ubehag. Men utover å være et sterkt virkemiddel, introduserer det også et nytt moment i forestillingen.

Vi har allerede sett Højgaard spille rollen som Breivik, men det har vært en klart distansert tilnærming. Fiksjonen har ikke fått etablere seg som realistisk. Til nå har det vært Højgaard's bevisste forsøk på å forstå, komme tettest mulig på. Han har brukt teatrets virkemidler i denne prosessen. Det har vært en klart avstand til materialet, forsøkene på iscenesettelse og å spille ut momenter fra kompendiet har vært på armlengdes avstand, hvilket oppmuntrer til en kritisk vurdering fra publikum. Der den etablerte fiksjonskontrakten til nå har vært fundert i påstått autentisitet, blir nå en uttalt fiksjon stadig mer fremtredende. Tydeligst ser vi dette ved at skuespillerens tilstedeværelse som et «jeg» forsvinner mer og mer, og et nytt «jeg»

identifiseres som Breivik. Det nye jeget inngår i en dramaturgi som fremdeles springer mellom ulike formspråk, men nå pekes det ikke på teatret som et sted for utprøving. Den glidende overgangen mellom de to fiksjonsrammene blir tydelig i scene elleve: «Method Acting».

Skuespillerteknikken Method Acting er velkjent, dog myteomspunnet, og knyttes til Lee Strasberg, som hentet inspirasjon fra Constantin Stanislavski. Intensjonen er kort sagt å hente erfaringer og følelser fra eget liv for å gjøre karakteren man skal spille så naturtro som mulig. Man kan tenke at det er forsøket på å forsere Diderots såkalte skuespillerens paradoks, som jeg nevner i kapittel to. Det falske i skuespillsituasjonen skal omskapes til noe ekte. Og nettopp dette forteller Olaf Høygaard om i denne scenen. Han besluttet seg for å leve som Breivik i en periode for å merke hva det gjorde med ham. Ved hjelp av blant annet isolasjon, trening, meditasjon, steroider, dataspill, skytetrening og lesing i kompendiet hevder Høygaard seg forandret. Kroppen ble større, han ble mer aggressiv og ble mistenksom overfor muslimer: «De her ideer og tanker begynte at sive ind i mig, og jeg mærkede, hvordan mit fornuftige overjeg langsomt bukkede under (...) Jeg begynte at se verden med Breiviks øjne.» (Lollike 2012) Langsomt blir forestillingens *jeg* tatt over av «Breivik». Karakteren på scenen blir nå stadig mindre undrende og undersøkende, og mer statisk, fast i en overbevisning. Den påståtte virkeligheten går over i en opplagt fiksjon. Høygaards forsøk på å komme Breivik i møte, hans aksept av det problematiske ved politisk korrekthet, blir etter hvert satt på prøve.

Scene 12 er et talkshow som foregår på engelsk. Høygaard spiller både den overbegeistrede programlederen og Breivik, med tekst basert på Breiviks eget intervju av seg selv i kompendiet. Her svarer han på tilsynelatende kritiske spørsmål: Hva legitimerer drap? Har du ingen empati? Du vet du kommer til helvete for det du har gjort? Programlederen er den sensasjonslystne, ureflekterte. Breivik er den rolige, sindige. Han legitimerer handlingene for seg selv, og for sitt publikum. På spørsmål fra programlederen om hvordan alt startet, glir det over i neste scene, og Breivik forteller inngående om ulike nettverk han har vært i kontakt med, om det såkalte *Knights Templar*. Men to ganger bryter skuespilleren Høygaard igjennom taleflommen, påpeker fortvilet at Breivik allerede har erkjent at hans historie er pompøs, som et korrektiv til den usannsynlige historien Breivik forteller: «Hvorfor lyver du?» utbryter Høygaard på et tidspunkt. Protagonisten er nå blitt Breivik. Han har fått sin scene, og man får inntrykk av at Høygaard er fanget i denne fortellingen.

Han står tilsynelatende maktesløs, uten mulighet til å trenge gjennom nettverket av løgner og forestillinger om grandiositet. Det er Breiviks selvscenesetelsen vi er vitne til.

I scene 16 har Breivik en lang forsvarstale, en forhåndsinnspilt lydfil, hvor vi får vist et dataanimert bilde av ansiktet hans på et ark holdt oppe av Høygaard. I en taleflom om de høyre-radikale politiske partienes fremvekst i Europa, spør Breivik: «Nå Olaf Høygaard, hvor politisk korrekt er du?» (Lollike 2012) I denne scenen er Breivik anklageren, og tiltalte er Høygaard, identifisert som et «du».

Men i virkelighede, Olaf, er du ikke bare interessert i at stå på scenen og spille mig. Er du i virkeligheden ikke ligeglad, Olaf Høygaard, med Europa? So go ahead. Kast lys over mit mørke. Gå i et med et menneske, der har radikaliseret sit sind, så han kan begå en politisk terrorhandling. Ha ha ha... (Lollike 2012)

Forestillingen reflekterer over protagonisten og antagonisten. Høygaards forsøk på å være den kritiske, den som vil undersøke og forstå, mislykkes. Nå er det Breivik som setter agendaen. Begrepet *nyttig idiot* blir ytterligere satt i spill ved at Breivik rent faktisk griper inn og spør om Høygaard ikke bare er en opportunist og sensasjonssøker. Terroristen er nå den kritiske stemmen som unytter «mikrofonstativet» han er tildelt for å spre sin propaganda. Men dette fremstår ikke først og fremst som selvkritikk fra Lollike og Høygaards side. Det er en mer omfattende kritikk hvor media i all hovedsak får gjennomgå.

Medierne, med deres påtagede sobre andægtighed, lagde sig for mine fødder, som en liderlig so, åbnede hun alle sine huller. Og jeg kneppede. Og de blogggede, twittede, smsede, opdaterede, sendte live fra min scene, mit show. Nu løfter Breivik sit glas og han drikker en tår. Breivik har små svedperler på sin pande. Breivik drejer hovedet. Breivik løfter hånden. Breivik ryster på hovedet. Breivik smiler. Breivik græder. Breivik laver en højreekstrem hilsen. Breivik Breivik Breivik ... (Lollike 2012)

Alt fremstilles som et spill Breivik regisserer. I forestillingen fremstilles hans mål om å være en fiksjon, en myte, et 'brand': «Han hvis navn vi ikke nevner,» og den alle frykter. Høygaards prosjekt fremstilles som et forsøk på å forstå, men i dette prosjektet, kommer Breiviks stemme mer og mer frem. Det er tilsynelatende umulig å unngå. Men får han lov til å forbli denne onde, mytiske figuren i *Manifest 2083*? Hvilken situasjon stilles publikum i, i møtet med figuren på scenen? Hvordan skal vi forholde oss til dette nye jeg'et vi ser, og hvordan skiller dette seg fra andre fremstillinger vi har fått av Breivik? Frykten i forkant av forestillingen var at Breivik

skulle få en scene, at Lollike ville gjøre sitt teater til et mikrofonstativ hvor hatpropagandaen skulle flyte fritt. Nå er det akkurat det som har skjedd, er det ikke?

## MONSTERETS MASKE

I scene 20 sitter Olaf Højgaard foran et sminkebord fremst på venstre siden av scenen. Vi ser ham i profil. Et kamera montert på toppen av speilet filmer Højgaard forfra, og filmen blir projisert på bakveggen. Nå skal han forandres visuelt, og vi observerer prosessen, maskeringen, fra flere sider. Vi ser at han heller vann i håret, kjemmer det bakover og tar i gele. Han putter bomull i munnen, får større kjeve og kinn. Vi ser at han sminker på seg skjegg. Vi kan etter hvert gjenkjenne elementer av et menneske vi har sett utallige ganger siden 22. juli 2011. Vi ser konturene av et ansikt vi forbinder med ondskap. Allerede har vi fått høre om de indre forandringene Olaf Højgaard har gått gjennom siden han begynte arbeidet med denne forestillingen. Nå er vi kommer til prosessen som skal gjøre ham utseendemessig lik Breivik.

Hvor langt kan man pushe seg selv, før man blir til en terrorist? Hvilke deler av menneskets psyke er det som må trigges, før det hele bikker over; ut i ondskap eller galskap? Som publikum vet du at dette er teater, men vi blir ledet til å tro at dette fra Højgaards side er et genuint forsøk på å forstå. Det gjentatte ønsket om å være Breivik – «forstå hans mørke» – nærmer seg et klimaks. Og publikum sitter som vitner. Å se skuespilleren ta på seg masken er et opplagt eksempel på bruddet med det realistiske: falskheten avsløres. Men i denne scenen er Breivik presentert som et solid *jeg*, hvilket arbeider mot det visuelle inntrykket av falskhet. Eller for å si det på en annen måte: falskheten i Breiviks *jeg* fremvises.

Mens Højgaard påfører seg «Breivik-masken,» spilles rolig og vakker pianomusikk. Stemningen er dempet og tilforlatelig. Jeg-personen forteller at han har tenkt på sin post-operasjonelle tilstand, dersom han skulle overleve en suksessfull aksjon og skal gjennom en multikulturalistisk rettssak. Skuespilleren har forsvunnet, og tilbake sitter vi med masseorderen. Terroristen. Det som blir sagt i denne scenen er hentet direkte fra Breiviks kompendium. Han forteller hvordan det vil føles å våkne opp på sykehus i en elendig verden hvor ikke bare hans venner og familie vil avsky ham og kalle ham et monster; de «multikulturalistiske mediene» vil i tillegg finne et utall måter å karaktermyrde, bakvaske og demonisere ham på.

Fordi jeg er manifestationen af deres værste mareridt, vil de sikkert give mig den komplette propaganda voldtægtspakke og sprede følgende anklage: pædofil, involveret i incestuøse aktiviteter, homoseksuel, psyko, ADHD, tyv, u-dannet, indavlet, vanvittig, sindssyg, et monster etc. (Lollike 2012)

For de fleste av oss er synet på Breivik et vi har fått gjennom media, både i bilder og beskrivelser. Nå er det «Breiviks» tur til å svare på denne kritikken, korrigere dette bildet. I den dempede belysningen på scenen er resultatet av Højgaards transformasjon ganske slående.

I begynnelsen av teaterforestillingen kunne man se konnotasjoner til V-effekt og episk teater i Lollikes utprøvelse av skikkelsen Breivik. Dette forblir ikke forestillingens mest markante grep. Dramaturgien og spenningen i stykket beveger seg i takt med «Breiviks» status og nærvær på scenen. Det starter som et distansert, men tilsynelatende oppriktig og autentisk forsøk på å komme inn under hunden på den norske terroristen, men underveis i forsøket tar «Breivik» gradvis over forestillingen. Når Højgaard er ferdig ved sminkebordet, reiser han seg og tar på en uniformsjakke som henger på veggen. Også den har vi sett før. Bildet som media brukte av Breivik de første dagene etter terroren var hentet fra hans egen Facebook-side. Det var slik, i uniformjakke, han ville bli sett; dette er bildet av den dekorerte, uniformerte helten som skal redde sitt folk fra undergangen. Slik var narrativet han hadde laget omkrig seg selv og sine handlinger. Innenfor hans logikk er han den gode i kamp mot det onde. Problemet er bare at vi ikke *kan* forstå dette. I vårt blikk er det motsatt. Visuelt sett er det slik vi ser ham på scenen nå, mange husker Breivik. I et lite, varmt kjellerlokale i København sentrum sitter vi og ser på et menneske som sier han er Breivik. Som ligner på Breivik. Klarer vi å identifiserer ondskapen? Greier vi å skille den ytre reproduksjonen fra originalen? Ser vi oss selv i skikkelsen på scenen?

Før vi går videre med forestillingen, vil jeg introdusere dokumentargrepet, og Rancières kunstregimer. Slik kan jeg avslutte neste kapittel ved å peke på det jeg anser som det politiske potensialet i denne forestillingen, sett i lys av Rancières teori.



## KAPITTEL FIRE

### TEATER – SANNHET – POLITIKK

I Jacques Rancières bok *Sanselighetens politikk* (2012) problematiseres forestillingen om kunst (dvs. poetiske uttrykk) som realiserer seg selv og har *effekt* på virkeligheten kontra kunst som *reflekterer* virkeligheten. I jakten på den politiske kunsten, er dette naturlig nok et interessant spørsmål, som kanskje ikke uten videre fremstår som opplagte motsetninger. Effekt må nødvendigvis være et mål for den politiske kunsten, men opp igjennom historien har nettopp fremvisning av virkeligheten (kunst som samfunnets speil, problem under debatt etc.) vært forstått som veien til effekt. I et innlegg i Bergens Tidende 27. april 1971, slår Jens Bjørneboe fast teatrets rolle i samfunnet:

Teatret har i dag intet valg, hvis det vil fortsette med å være *teater* (dvs. ikke operette- eller musicalbutikk), da *må* det være sosialkritisk. Ingen kan skrive fornuftig for scenen i dag, uten å berøre verden omkring oss. Vår samtid, som rommer så voldsomme sosiale og politiske motsetninger og spenninger, avgir et glimrende råstoff for det samfunnskritiske drama, – hvis man ikke ødelegger det ved å predike dogmatiske godtkjøpsløsninger fra scenen. (Bjørneboe 2003:164)

Tiden påkaller alvor, kan det synes som, og for Bjørneboe koples hele teatrets eksistensgrunnlag til rollen som kritiker av de eksisterende samfunnsforhold. Dette er en interessant debatt, for det er gjerne det teatret som griper fatt i en eksisterende sosiopolitisk virkelighet, som blir identifisert som politisk, nettopp fordi vi gjenkjenner argumenter og retorikk fra den øvrige samfunnsdebatten. Slik så vi det i kapittel to, hvor Brechts dramatik av enkelte ble fremhevet som politisk fordi den svarte til utfordringer i samfunnet og ga publikum argumenter til å kjempe en nødvendig kamp. Rancière avviser altså dette årsak/virkning-forholdet mellom det som skjer på scenen, og den effekten publikum opplever av kunsten.

Til nå har vi sett på deler av forestillingen *Manifest 2083*, og jeg skal se på noen flere scener, samt slutten, i dette kapitlet. Så langt kan vi si at det er vanskelig å finne en tydelig læresetning i forestillingen, selv om den definitivt springer ut av en politisk og sosial virkelighet. Højgaard og Lollikes uttalte prosjekt kan vi lese i programmet: «Forestillingen beskæftiger sig med Breiviks selviscenesættelser, og hvordan han er blevet fremstillet i mediene.» Vi kan altså forstå et det er en undersøkelse av de etablerte bildene vi har av terroristen. Videre stilles det noen spørsmål: «Hvilket verdenssyn udspringer en sådan handling fra? Er der andre i vores

samfund som Breivik? Kan 22. juli ske igen?» Det stilles mange spørsmål, men forestillingen gir ikke nødvendigvis så klare svar. Dette skal vi se ble oppfattet som et problem for enkelte av kritikerne som skulle vurdere *Manifest 2083*.

Jeg vil i det følgende undersøke tre aspekter. Først vil jeg se på dokumentarteatret og det dokumentariske ved *Manifest 2083*. Så vil jeg undersøke kritikken forestillingen fikk, hvor nettopp dette var gjenstand for kritikk. Til slutt vil jeg plassere dette innenfor Rancières tre kunstregimer.

## DOKUMENTARTEATER

Patrice Pavis skriver at alle dramatiske komposisjoner på ett vis bærer med seg et element av det dokumentariske, i den forstand at dramatikerer aldri skaper *ex nihilo* (fra ingenting). En mer vanlig definisjon for dokumentarteater er imidlertid «(p)lays composed of nothing but documents and authentic sources, selected and assembled according to the playwright's sociopolitical thesis.» (Pavis 1998:110) Det dokumentariske teatret blir ansett som en slektning av det historiske drama og er det motsatte av rent fiksjonsteater, som i denne sammenhengen blir beskyldt for å være for idealistisk og apolitisk. I dette ligger det altså både et element av dokumentarisk materiale, samt en dramatiker, hvis utvelgelse og presentasjon – i stor grad styrt av ideologi – vektlegges.

I boken *Det politiske teater*, utgitt på tysk i 1929, hevder Piscator at hans forestilling *Trotz alledem!* (*Tross alt*) var den første oppførelse som teknisk og scenisk utelukkende bygget «på det politiske dokument». (Piscator 1970:68) Denne forestillingen ble laget til åpningen av den tiende<sup>14</sup> kongressen for det tyske kommunistpartiet i Max Reinhardts Großes Schauspielhaus, Berlin, i 1925, og spilt to ganger. Forestillingens tekst eksisterer ikke lenger, men ifølge kilder, blant annet Piscators egne nedtegnelser, bygde den på en montasje av autentiske taler, avhandlinger, avisutdrag, opprop, flyveblad, fotografier og film fra krigen og revolusjonen. I Piscators egne refleksjoner over kravene til et virkningsfullt politisk teater, skriver han:

Hvad må jeg da bestrebe mig på i hele mit arbejde? Ikke på en blot og bar propaganda for en ideologi ved hjælp av klichéer og slagord, men på at levere et

---

<sup>14</sup> Ifølge John Willett ble den laget til den første partikonferansen, se Willett 1978:52 Også Favorini omtaler den som en ur-tekst i den dokumentariske dramabevegelsen. (Favorini 1994:33)

bevis for, at denne ideologi og alt, hvad man kan udlede af den, er det eneste gyldige i vor tid. Man kan påstå meget; men en påstand bliver ikke sandere eller gyldigere af at blive gentaget. (Piscator 1970:69-70)

I en spesifisering av det politiske teatret, ser vi her Piscators grensedragninger mot det såkalte agitprop-teatret. Agitprop står for agitasjon og propaganda, fra russisk *agitatsiya-propaganda*, og har som hensikt å gjøre publikum oppmerksom på en politisk og/eller sosial situasjon i samtiden. Teatret er her underordnet informasjons- eller propagandaelementene. Denne teaterformen oppstod i Russland etter revolusjonen i 1917, og eksistere hovedsakelig i Sovjetunionen og Tyskland mellom 1919 og 1932-33. (Pavis 1998:16-7) For Piscator vil ikke et slikt teater kunne påvirke dem det har som hensikt å påvirke; det ugjendrivelige bevis kan kun bygges opp på en vitenskapelig forståelse av stoffet, skriver han. «Det er ikke tilfældigt, at stoffet bliver hovedsagen i hvert eneste stykke. Det er det, der skaber livets konsekvens og lovmæssighed, og først herigennem får den private skæbne sin højere mening.» (Piscator 1970:70) Og i sin beskrivelse av «massene som overtok iscenesettelsen» ved uroppførelsen av *Trotz alledem!* finner Piscator beviset for teatrets kraft i samfunnet:

De, der fyldte huset, havde selv oplevet det meste af denne epoke, det var virkelig deres skæbne, deres egen tragedie, som blev spillet for dem. Teateret var blevet virkelighed for dem, og meget snart var det ikke længer scene contra tilskuerrum, men ét eneste stort mødelokale, én eneste stor slagmark, én eneste stor demonstration. Det var denne enhed, der den aften definitivt bragte beviste for det politiske teaters agitationskraft. (Piscator 1970:73)

Man kan levende forestille seg en mektig opplevelse; Großes Schauspielhaus har 3000 publikumsplasser. En tilsvarende totalopplevelse har ikke jeg, de tre gangene jeg ser forestillingen *Manifest 2083*. Likevel er det en påtakelig stemning i Caféteatrets sal, fylt av om lag femti tilskuere. Kanskje er det det virkelige bakteppet av døde mennesker, sorg, fortvilelse og ondskap som skaper en følelse av ubehag og uvisshet? Slik Piscator skriver i sitatet over; det er *vår* tragedie vi skal se på scenen, og det gjør noe med oss som publikum. Den spente stemningen kan også skyldes all kritikken forestillingen har møtt i forkant. Personlig støttet jeg prosjektet i en blind tro på teatret som egnet medium, og på Lollike som en dyktig dramatiker og regissør; jeg kunne imidlertid ikke vite hvordan det kom til å bli. Kanskje hadde jeg tatt feil?

*Manifest 2083* har tydelige konnotasjoner til dokumentarteatret. På hver stol ligger det et A5-ark. Under tittelen «Sceneoversikt» står det 21 punkter. Hvert punkt

har en tittel, etterfulgt av opplysninger om hvor teksten som benyttes er hentet fra. Fire ulike kilder oppgis: Anders Behring Breiviks kompendium (med sideanvisninger), nyskreven tekst, Wikipedia og rettsaken (inkludert domsavsigelsen). Ved hjelp av denne oversikten kan publikum følge forløpet i de 21 scenene som utgjør forestillingen, og dessuten vite hvilke kilder som utgjør tekstmaterialet. Hva som er diktet opp, med merkelappen fiksjon, og hva som er hentet fra eksterne kilder, identifisert som virkelighet. Som jeg skrev i kapittel tre, er de innledende scenene med «Egen tekst», mest autentiske. Det som er hentet fra eksisterende, virkelige kilder, oppleves som teatralt, hvilket i denne sammenhengen betyr ikke-autentisk. Dette gjør noe med publikums blikk, ved at det dras mellom vissheten om virkelighet, og det man ser på scenen. Også andre elementer benyttes i forestillingen, eksempelvis bilder av Breivik, både som barn og voksen. Et kort videoklipp fra rettsaken hvor vi ser en gråtende Breivik, samt lydklipp hvor vi hører stemmen hans. Det er sekvenser som viser til internettsider for høyreekstreme, og bilder som viser skuespiller Højgaard som deltaker på høyreekstreme samlinger. Et trusselbrev Højgaard har mottatt i forbindelse med *Manifest 2083* blir lest opp. Vi blir også fortalt at musikken er Breiviks foretrukne.

For Erwin Piscator var det dokumentariske teatret ensbetydende med det politiske teatret. Ingen av anmeldelsene av *Manifest 2083* har hevdet det samme, så vidt jeg har kunnet finne. Derimot er de fleste kritiske til dokumentaraspektet, om enn av litt ulike grunner. Jeg har foretatt et utvalg av de som direkte går inn og påpeker dette elementet ved forestillingen.

#### ANMELDELSER OM DET DOKUMENTARISKE

Etter mer enn et halvt år med medieoppslag om *Manifest 2083*, hvor tematikkens egnethet for scenen var blitt diskutert, var det ikke overraskende at de største mediehusene hadde sendt en anmelder til å overvære premieren i København<sup>15</sup>. Nå var tiden kommet for å vurdere det faktiske resultatet, og nettopp dokumentaraspektet, forestillingens forhold til det virkelige, stod sentralt i mange av anmeldelsene. En av de som er kritiske til bruken av dokumentargrepet, er Sigurd Ziegler. I sin anmeldelse for Morgenbladet er det den lemfeldige bruken av fakta fra Breiviks kompendium han

---

<sup>15</sup> I tillegg til Norge og Danmark, ble forestillingen anmeldt i Sverige, Frankrike og Tyskland, som jeg har kunne finne. Jeg har valgt å fokusere på norske og noen danske anmeldelser.

kritiserer. Han skriver at det tegnes et «altfor ukritisk bilde av terroristens feilaktige bruk av statistikk og historie og fremstillingen av seg selv som rasjonell». (Ziegler 2012) Dermed kan vi se at han tar dokumentargrepet på alvor, men mener det ikke består den nødvendige testen. Ziegler understreker at teatret er en arena hvor vanskelige spørsmål kan tas opp, men at det største problemet for *Manifest 2083* er at «mange av virkemidlene i stykket er svært kraftige, og langt på vei overdøver mulighetene for refleksjon.» (Ziegler 2012) Enkelte eksemplifiserte regigrep gjør anmelder uvel av redsel for hva som kan komme, og Ziegler antar at ingen i Oslo i dag trenger en emosjonell vekker for ikke å glemme hendelsene 22. juli. Dermed ser vi at det er mangel på kritisk refleksjon som er den største motforestillingen for Ziegler, og at dokumentarteatret for ham må underlegges etiske føringer.

«Vondt og unødvendig» er tittelen på Dagsavisens Hege Ulsteins anmeldelse. Hovedproblemet, slik Ulstein ser det, er at forestillingen ikke forteller publikum noe nytt, verken politisk eller psykologisk. Højgaards fremstilling av Behring Breivik er «forbløffende langt fra virkeligheten,» og kaster ikke noe nytt lys over tragedien. Ulstein refererer til det hun kaller «Catch-22»-debatten, som har dreid seg om hvorvidt man skal vie Behring Breiviks kompendium oppmerksomhet, hvilket han selv ønsker, eller tie det i hjel, uten at hun konkluderer med det ene eller andre. Hun konkluderer imidlertid med at forestillingen er spekulativ, og påpeker at hun som tilskuer har full rett til å mene det, selv om «de som har laget stykket» hevder at det ikke er det. Det mest problematiske for Ulstein er det hun identifiserer som en fryktretorikk, knyttet til en sekvens i forestillingen som drøfter høyrepopulismens spredning i Europa: «Det er høyst problematisk at det avsluttende budskapet er identisk med Breiviks fryktretorikk: Han er ikke alene. Det er flere som ham. 22. juli kan skje igjen, vil skje igjen. Vær redd. Vær veldig, veldig redd.» (Ulstein 2012)

Mangel på ny informasjon står også sentralt i deler av den danske kritikken. I Berlingske spør Jacob Steen Olsen hvilken innsikt forestillingen gir sitt publikum, utover hva vi allerede vet fra media. Her kommer forestillingen til kort, konkluderer han, fordi den ikke bidrar med nytt tankegods. Men teatret er et godt rom for refleksjon:

Med andre ord synes det viktig at lave en forestilling om Anders Breivik og hans betydning: Gal eller ideolog? Ensom eller alene? Men det endrer ikke ved, at forestillingen om forestillingen nok i virkeligheten er endt med at være mere interessant end forestillingen. (Steen Olsen 2012)

Henrik Lyding skriver for Jyllandsposten: «Blev vi så meget klogere på den norske masse-morder Anders Breivik oven på dette dokudrama af Christian Lollike og Olaf Højgaard. Jeg synes det egentlig ikke. Blev grænser overskredet, blev vi berørte eller forargede? Ingen af delene.» (Lyding 2012) I Dagbladet problematiserer Andreas Wiese forholdet mellom dokumentargrep og teatergrep, hvor bruken av det siste, samt mangelen på ny forståelse eller informasjon, gjør at forestillingen ikke kan forsvare sin plass på en scene. «(T)eatrespråket dominerer dokumentargrepene mot slutten,» noe som gjør at prosjektet provoserer mer enn det utfordrer. (Wiese 2012b) Merkelappen «ærlig» til tross; forestillingen greier kun å skrape på overflaten av en kompleks tragedie, skriver Wiese.

Det er unektelig en interessant diskusjon, hva man skal kreve av et teater som benytter seg av faktiske dokumenter og elementer fra en sosiopolitisk virkelighet. Til en fagbok som benytter det samme, stilles strenge krav til etterrettelighet, grundighet og kritisk refleksjon. Skal vi kreve det samme av et teater som benytter dokumentaraspektet? En av de positive anmeldelsene av forestillingen kunne vi lese i Klassekampen. I «Ubehaget i Kulturen»<sup>16</sup> skriver Anette Pettersen at grunnet mediestormen rundt hele terrorhandlingen og den påfølgende rettsaken, er det umulig å komme med ny informasjon for forestillingen. Dette anser hun imidlertid heller ikke som intensjonen for *Manifest 2083*, og viser til undertittelen «en forestilling om hvordan Anders Behring Breivik ser sig selv». Enkelte eksemplifiserte sekvenser opplever Pettersen som ubehagelige.

Men at det er ubehagelig er ikke nødvendigvis ensbetydende med at det er spekulativt eller dårlig. Til tross for at «Manifest 2083» må kunne beskrives som en forestilling med dokumentariske aspekt, så er den fiktiv. (Pettersen 2012)

Pettersen mener forestillingen holder «en gjennomgående imponerende stor emosjonelle distanse til det materialet den behandler,» og drar paralleller til antikkens teater, hvor publikum er innforstått med historien ved forestillingens start. (Pettersen 2012) Et overordnet spørsmål forestillingen tar for seg – som også Behring Breivik stiller – er hva slags samfunn vi ønsker å leve i, hvilket Pettersen mener Breivik ikke kan få beholde monopol på. Jeg vil komme tilbake til disse anmeldelsene, og forsøke

---

<sup>16</sup> Anette Pettersens anmeldelse er basert på forestillingen på Dramatikkens Hus i Oslo. Dette var flere uker etter premieren i København. Basert på argumentene hun presenterer i sin tekst, er det nærliggende å anta at hun også tar stilling til de negative bemerkningene i de allerede publiserte anmeldelsene, eksempelvis Ulsteins og Wieses, selv om dette kun er spekulasjoner.

å se kritikken i lys av Rancières regimer for kunst. Først vil jeg se på to scener fra *Manifest 2083*.

## FIKSJON OG FAKTA

Scene åtte og scene fjorten er innholdsmessig relativt like. Begge har form som en foredragssituasjon, hvor informasjon presenteres for publikum. Men der stopper også likheten. Som jeg tidligere har redegjort for, er dramaturgien bygd opp rundt identiteten til skuespiller Olaf Høygaard, hvor han i starten er «seg selv», men etter hvert blir mer og mer tatt over av Breivik. De to scenene vi nå skal se på er plassert før og etter dette rollebyttet har skjedd.

Scene åtte har tittelen «Manifestets struktur». Her skisserer Olaf Høygaard hovedmomentene fra Breiviks kompendium ved hjelp av power point. I denne scenen er det teatrale skrudd ned til et minimum, som en tilsynelatende autentisk ikke-fiksjon. Dette grepet synes å understreke sannhetsgehalten og alvoret i det som presenteres. Høygaard sier: «Jeg ledte videre i manifestet og prøvde at danne meg et overblikk over hans politiske tankegang.» (Lollike 2012) Breivik er fortsatt et «ham», hvilket skaper en distanse til det som fortelles. Mens ord og bilder dukker opp på bakveggen, styrt av Høygaard via en fjernkontroll, snakker han løst og ledig rundt tekstsammensetningen i kompendiet, ulike kilder, grunnteser og forhistorie, slik det presenteres av Breivik. Men det er en tydelig parafrasering over Breiviks tanker og ideer, og i sceneoversikten vi har fått utdelt, står scenens tekst oppført som «Egen tekst». Høygaard redegjør for det han anser å være kompendiets hovedbudskap i fire punkter. Videre kontekstualiserer han korsriddertradisjonen, hvilket er en viktig inspirasjonskilde for Breivik, og de ulike manualer som står i kompendiet ramses opp: fremstilling av bombe, anskaffelse av våpen, fiendelister/dødslist, selvradikaliseringssamtale og oppskrift på iscenesettelse og utførelse av terrorangrep. Kort sagt er det en rask gjennomgang av manifestets bestanddeler og hovedargument. Det ligger uten tvil et arbeid bak denne presentasjonen, og man kan anta at en hensikt er at publikum som ikke har lest i eller om kompendiet, skal få kjennskap til dets hovedargumenter, -budskap og -innhold. Tanken er tilsynelatende at vi kommer nærmere sannheten om Breivik og det som drev ham, ved å lese det han selv har skrevet og tenkt.

*Manifest 2083* har også en annen scene hvor innhold fra kompendiet presenteres i foredrags form. I scene 14, «Krigsfaser», er det imidlertid en presentasjonsmåte som er grunnleggende annerledes. Dessuten er innholdet denne gang, i tillegg til selvskreven tekst, hentet direkte fra kompendiet (s. 812). Både spillestil og effekter som benyttes gir et helt annet inntrykk, langt fra følelsen i scene åtte. Højgaard spiller en karikert skolelærer i et klasserom hvor publikum representerer elevene. Gestene er overdrevne, smilet virker grotesk og stemmen er påtatt søt og naiv. Han er ikke «seg selv» lenger, og han refererer ikke til informasjonen som legges frem som Breiviks tanker, med den kritiske distansen det i seg selv medfører. Ideene fra kompendiet er nå oppgradert til skolepensum. Musikken som spilles er lett og munter. Skolelæreren står bakerst på scenen, og skriver på bakveggen med kritt. Med jevne mellomrom ser læreren på publikum og stopper opp i et smil. Tre punkter skriver han opp. Det handler om de tre fasene den Europeiske borgerkrigen vil gjennomgå, slik det er skissert av Breivik. Årstall for de ulike fasene skrives opp samt prosentandelen av muslimske innbyggere i Europa for hver årstall. Plutselig brytes stemningen av høye skuddsalver, og læreren faller ned på gulvet. I det lille kjellerlokalet gjaller skuddene mellom veggene. Læreren reiser seg imidlertid igjen og fortsetter som før. Når han er ferdig med siste punkt, blir han igjen skutt. Når han forsøker å reise seg denne gangen, blir han skutt på nytt og det sammen gjentar seg en tredje gang. Nå ligger han livløs på gulvet. Lyset går ned, rolig pianomusikk fyller rommet, mens en tekst ruller over bakveggen: «Assimilationspolitikk /krav /tilbud til muslimske individer der lever i Europa». (Lollike 2012) Det er i alt ni punkter på listen. Det er budskap hentet direkte fra kompendiet; Breiviks visjoner for fremtiden.

Denne scenen virker absurd. Den karikerte presentasjonen og spillestilen passer inn i en revy, men det er ikke morsomt. I motsetning til andre elementer i forestillingen, er det ingen som ler av dette. Skuddene virker voldsomme og skremmende og for min del vekker det assosiasjoner til fortellingene fra Utøya, hvor Breivik skjøt flere ganger; først stoppskudd og så et skudd i hodet for å drepe. Hvordan oppleves informasjonen i denne scenen kontra den kontrollerte, saklige presentasjonen i scene åtte? Begge scenene henter informasjon fra Breiviks kompendium, men formen er så langt fra hverandre som man kan komme. I den saklige, sindige sekvensen i scene åtte møter vi informasjonen med den kritiske distansen vi naturlig ville gjort, dersom vi for eksempel hadde lest kompendiet selv.



Situasjonen fremstår som ikke-fiksjon, skuespilleren er «seg selv» og forteller hva *Breivik* har skrevet. I scene fjorten er informasjonen derimot oppgradert fra å være en terrorists forklaring, til å bli en objektiv, empirisk sannhet; det henvises ikke lenger til Breivik. Teksten er tilsynelatende reell, mens spillestilen er uttalt teatral og fiksjonen er tydelig. Det er to ulike presentasjonsformer som utfordrer persepsjonen på ulik måte.

## KUNST OG KUNNSKAP

Hvis vi tar et skritt tilbake, til den politiske kunsten, argumenterer Jens Bjørneboe i sitt avisinnlegg med at et alvorlig sosialt og politisk teater ikke tåler noen form for modernisme eller formal-estetiske eksperimenter, fordi denne typen teater «... estetiseres bort og mister sin slagkraft og sin evne til å interessere alminnelige mennesker.» (Bjørneboe 2003:164/5) Og det er altså hos de alminnelige menneskene, proletariatet, bevisstheten må vekkes. Den autonome kunsten fordrer en egenart og frihet som gjør den til noe radikalt annet enn den virkelighet man søker å forandre, og de gruppene denne kunsten skal kritisere – borgerskapet, – oppfatter ikke kritikken. Et teater som verken støtter de det ønsker å støtte, eller støter de det ønsker å støte, fyller dermed ikke de krav som må settes til teatret, hevder Bjørneboe. For Jacques Rancière er det imidlertid ikke en naturlig sammenheng mellom en fremvisning av virkeligheten og en oppnådd effekt, slik Bjørneboe forstår det. Man kan ikke forvente at publikum skal lære noe av det de ser på scenen, fordi det betyr at noen få privilegerte har gjennomskuet sannheten, og at deres oppgave er å fylle publikum med denne kunnskapen. Det kan synes som deler av den politiske kunsten fortsatt arbeider etter denne ideen, og teaterteoretiker Attilio Favorini spør retorisk om dokumentarteatret kun er et nostalgisk tilbakeblikk på positivistisk historieskriving. (Favorini 1994:32) I anmeldelsene av *Manifest 2083* så vi at enkelte syntes det samme, og at dette positivistiske blikket var kritikkverdig, fordi det var Breiviks verdenssyn som la føringene. Dette ble utålelig i sammenhengen.

I dokumentardrama legger Favorini vekt på forestillingens fokus på faktiske hendelser, og bruken objekter, som foto og film, samt historiske kilder og dialog, samlet av en dramatiker med en intensjon om å sette individuell adferd inn i en artikulert og/eller sosial kontekst. Han anser dokumentaraspektet mindre som sjanger, bestemt av struktur, konvensjoner og 'lovmessigheter' knyttet til dette, og mer som et

sett av metoder og proporsjoner – i noen tilfeller 'regler' – som styrer eventuelle virkelighetsfunksjoner. (Favorini 1994:32) Med dette forstår vi at dokumentarteater ikke skal forstås som en ensartet gruppe, men heller som ulike forestillinger hvor bruken av elementer fra virkeligheten berettiger benevnelsen 'dokumentar' og påfølgende konsekvenser i eksempelvis forståelse og tolkning som følger av dette. Erwin Piscator kombinerte film og skuespill i *Trotz alledem!* Dette mente han hadde spesielt god følelsmessig effekt på publikum, både som et virkningsfullt overraskelsesmoment, men også ved at det skapte en dramatisk spenning i skiftet mellom de to.

De drev skiftevis hinanden i vejret, og man opnåede med visse mellemrum en lidenskabelig aktivitet, som jeg kun sjældent har oplevet på teatret. Da for eksempel socialdemokraternes afstemning om krigskrediten (spillescene) efterfulgtes af en film, der viste et stormangreb og de første døde, havde vi ikke blot karakteriseret den politiske hændelse, men samtidig bevirket, at folk blev rystede, vi havde altså skabt kunst. Deraf følger, at den stærkeste politisk-propagandistiske virkning ligger på linje med den stærkeste kunstneriske udformning. (Piscator 1970:73)

For Piscator er kunstnerisk utforming og politisk virkning sammenfallende størrelser, og man kan derfor ikke la det ene gå på bekostning av det andre. Eller som den danske instruktøren Sam Besekow skriver i forordet til den danske utgaven av Piscators bok: «Politik – ikke parti,» med konstateringen at dokumentasjon ikke er kunst i seg selv: «Ubehandlet historisk, journalistisk affald kaster man ikke ind på scenen.» (Besekow 1970:12) Nettopp som et oppgjør med journalistikken, som et motsvar det de kapitalistiske avisenes fremstillinger av samtiden, fikk dokumentarsjangeren sin storhetstid på 1950, 60- og 70-tallet. Pavis skriver at det nå ble en egen sjanger innenfor romanen, *cinéma vérité*, lyrikk, radioteater og teater. «No doubt this occurred in response to the current taste for reportage and the ascendancy of the media, which inundate us with contradictory and manipulative information and to a desire to replicate with a similar technique.» (Pavis 1998:110) Utgangspunktet er historiske fakta, realitetene og ugjendrivelig dokumentasjon, men en høyere verdi når dokumentardramaet på andre måter enn det journalistiske, skriver Besekow:

Det har til opgave at sammenfatte realiteten, at udkrystallisere, fortætte den og med alle scenens midler at forme den til det principielle, det alment symbolske. Lykkes

det at smelte innhold og form sammen til en enhed bliver det dokumentariske teater også 'kunst'. (Besekow 1970:13)

I et forsøk på å representere sannhet, simulerer dramatikerens historikerens metodologi og protokoll. Kan vi kreve etterrettelighet og at materialet blir behandlet slik en historiker ville behandlet det? Bør vi vente oss nye tanker og ny informasjon til et teaterstykke, på samme måte som vi forventer av en nyutgitt fagbok? Eller er det kanskje, slik Besekow skisserer, at innhold og form smelter sammen på en slik måte at det blir samfunnsrelevant kunst, og derfor må vurderes på disse premissene?

Rancière plasserer dette problemet innenfor sitt tredelte kunstregime, for slik å peke på de ulike forståelsene og forventningene vi legger til kunsten, både om hva kunsten skal *være* og hvordan den skal *virke*. Disse tre regimene legger premissene for hvordan kunst blir identifisert, gjenkjent og anerkjent innen den vestlige tradisjonen. (Rancière 2012b:24) Kjersti Bale skriver at disse regimene må forstås historisk, men at «...forskjellen mellom dem er vel så mye i rom som i tid.» (Bale 2009:54) For Rancière brytes disse tre mot hverandre i samtidskunsten, og kunstkritikken. Avhengig av identifiseringsregimet som benyttes, kan den samme statuen av den samme gudinnen være kunst eller ikke, eller kunst på forskjellig vis:

Å grunnlegge kunstens byggverk innebærer å definere et bestemt regime for identifisering av kunsten, det vil si en spesifikk relasjon mellom kunstnerisk praksis, former for synlighet og de forståelsesformene som gjør det mulig å betrakte produktene av disse kunstneriske aktivitetene som en del av kunsten eller en bestemt kunstform. (Rancière 2008:539)

Derfor er det en interessant øvelse, å se hvordan teaterkritikere plasserer seg innenfor dette landskapet Rancière har trukket opp. Og hvordan vi kan tenke oss at *Manifest 2083* kan oppfattes som politisk teater, innenfor Rancières logikk.

## DET ETISKE REGIMET

I det første regimet, hvilket Rancière kaller det etiske – eller *primæretiske* – regimet, er Platons idéverden, og en vurdering av relasjonen til sannhet, sentral. Her blir ikke kunst identifisert som sådan, men underordnet spørsmålet om bildet, som igjen er gjenstand for spørsmål om dets opprinnelse, dets sannhetsgehalt, og spørsmål om dets formål, bruken det tjener og effektene det utleder:

Spørsmålet om bilder av det guddommelige, om retten eller forbudet mot å produsere slike bilder, så vel som statusen til og betydningen av de bildene man produserer, springer ut av dette regimet. Det samme gjør den platonske polemikken mot malerkunstens, diktets og scenens simulakrum. (Rancièr 2012b:24)

Platon er blitt stående som teaterhistoriens kanskje sterkeste fordømmer av etterligningen, mimesis. I *Staten* undersøker han kunstneren og kunstens<sup>17</sup> oppgave og rolle i samfunnet. Kriteriene kunsten vurderes etter, er hvilken nytteverdi den kan ha for oppdragelsen av idealstatens voktere (militæret og ledende statsmenn). «[H]an måler nytteverdien negativt etter i hvilken grad de på den ene siden innsmigrer og forfører, på den andre siden fjerner seg fra viten og sannhet.» (Bale 2009:31) Det sanne, det gode og det skjønne er sammenvevd i sin høyeste og absolutte form, som ideer. Enhver fremstilling av ideene innebærer alltid et tap fordi denne fremstillingen eller etterligningen alltid vil være ett eller flere skritt fra det egentlig sanne og værende, og dermed også fra det egentlig skjønne og gode. Etter å ha etablert at maleren står to skritt og milevis unna den autentiske ideen, og følgelig ikke har noe sant å si om den, går han over til dikteren (Homer), og spør om sannhetsgehalten i «... the most important and glorious areas he undertakes to expound – warfare, tactics, politics, and human education.» (Platon 1997:18). Den negative konklusjonen trekkes fordi kunsten ikke kan vise til reell forandring i verden. Platons mimesisteori kalles gjerne metafysisk, siden de ideene eller prototypene som etterlignes, finnes hinsides vår erfaringsverden. Dette minsker så avgjort ikke kravet til sannhet for Platon, og jo lenger unna originalen man opererer, jo mer usant er følgelig resultatet. Ideen om mimesis vil for Platon gi en falsk kunnskap fordi imitasjonen viser en villedende likhet, og nettopp ikke en sannhet om objektet. (Svendsen/Säätelä 2007:236)

Hege Ulstein skriver i sin anmeldelse at Olaf Høygaards etterligning av Breivik er «forbløffende langt fra virkeligheten,» (Ulstein 2012) hvilket med all mulig tydelighet viser vurderingsgrunlaget hun opererer etter, som utgjør et skarpt skille mellom det sanne og det falske. For Platon produserer reproduksjon et produkt som både er langt fra sannheten og som knytter relasjon til en del av oss som er langt fra

---

<sup>17</sup> I antikken hadde man ikke et kunstbegrep, slik vi kjenner det i dag. For Rancièr tjener dette faktum til argumentets formål: kunstobjektene har ikke noen status i seg selv, men vurderes på lik linje med andre tilvirkede objekter. Fordi en seng tjener et bestemt formål, er det en etterligning som kan forsvares. Bildet av en seng, derimot, har nær sagt ingen verdi. For enkelhets skyld – og fordi Rancièr gjør det samme innenfor sin regime-tenkning, – fortsetter jeg med å skrive 'kunst', selv om det er Platon, og følgelig ikke-kunst, det refereres til.

intelligensen: «And nothing healthy or authentic can emerge from this relationship.» (Platon 1997:22) Konklusjonen for Platon blir en utvisning av dikteren fra staten. I resepsjonen av *Manifest 2083* er nettopp behandlingen av tematikk og fakta, samt forventningene til et tydelig – oppbyggelig – budskap, gjennomgangsmelodien for mange. Kritikerne har i stor grad inntatt en moralsk posisjon, hvor et identifisert dokumentargrep stiller trengte krav. Antakeligvis kan vi forstå dette som en naturlig konsekvens av tematikkens natur; for mange er dette fortsatt et vanskelig emne. Debatten i forkant av premieren la muligvis noen av premissene for hvordan forestillingen kunne vurderes. Støttegruppen hadde gått høyt ut på banen i sin avvisning av prosjektet og man kan anta at teateranmeldere i både Norge og Danmark hadde dette in mente.

Samtidig – eller kanskje nettopp derfor – er det tydelig at kritikerne har inntatt en tydelig posisjon, og nettopp en bevisstgjøring av posisjoner bør være et utgangspunkt for enhver diskusjon. Innvendingene mot *Manifest 2083* plasserer seg innenfor et spørsmål om fiksjonen og dens forhold til en utenforliggende verden – fiksjon og fakta, – eller for å si det med Rancière: «... mellom fiksjonens fornuft og faktaenes fornuft.» (Rancière 2012b:50) Andreas Wiese er kritisk til at teatret overstyrer dokumentargrepet. Ulstein er kritisk til budskapet, hvilket hun mener er sammenfallende med Breiviks. Sigurd Ziegler påpeker en ukritisk behandling av dokumentarstoffet. Og generelt mener alle at de ikke lærer noe nytt, hvilket fremstilles som et krav for dette teatret. Disse innvendingene forholder seg i stor grad til det etiske kunstregimet, hvor verket vurderes ut fra representasjonen av en utenforliggende *sannhet* og et oppbyggelig og/eller opplysende resultat av forestillingen er sentralt i vurderingsgrunnlaget.

#### DET REPRESENTATIVE REGIMET

Av de omtalte anmeldelsene, er det kun Klassekampens Anette Pettersen som stiller seg positiv til forestillingen. Det interessante er at hun, i motsetning til de øvrige, velger å fokusere på det faktum at det tross alt er snakk om fiksjon, og at *Manifest 2083* må behandles deretter. Ved å gjøre det, unngår hun innvendinger om representasjon og fremstilling av sannhet som de andre anmeldelsene fester seg ved. Hun behøver ikke å spørre i hvor stor grad imitasjonen av Brevik svarer til originalen, hvilket vil si bildelighet, men heller hvordan dette grepet virker i forestillingen, hva

det betyr. Hun unngår også til en viss grad moralske innvendinger. Dermed kan vi tenke at hun plasserer seg innenfor Rancières andre kunstregime. Dette er det representative – også kalt *representasjonelle* eller *poetiske* – regime, og her vurderes kunsten i henhold til begrepsparet *poiesis/mimesis*. (Rancière 2012b:26)

Kunst skilles her ut fra øvrige objekter som noe særegent, vurdert etter normative prinsipper, eksempelvis sjangerkrav, uttrykksmåter, sømmelighet etc. Aristoteles holdes frem som premissleverandøren for dette regimet, og vi kan se hans formkrav (eksempelvis i tragedien vs. komedien) som ble videreutviklet og fortolket innen klassisismen, som et eksempel på dette.

At diktet er *laget*, fabrikasjonen av en intrige som er satt sammen av handlinger som representerer mennesker som handler, kommer i første rekke og på bekostning av bildets *vesen*, som en kopi som undersøkes i henhold til sitt forelegg. (Rancière 2012b:26)

I overgangen til det representative regimet blir egenarten fundert i *skillet* mellom idé om fiksjon og idé om løgn: «Det er det representative regimet som gjør kunstformen uavhengig av en felles virksomhetsøkonomi og uavhengig av simulakrenes motøkonomi, som er typisk for bildenes etiske regime.» (Rancière 2012b:50) Det er dette som står på spill i Aristoteles' *Poetik* skriver Rancière. Den trekker *mimesis*' former bort fra den platonske mistanken om hva bildene består av, og hva deres hensikt er: «Diktetekunsten skal ikke stå til regnskap for 'sannheten' i det den sier, fordi den i utgangspunktet ikke er laget av bilder eller utsagn, men av fiksjon, det vil si av en ordning mellom aktene.» (Rancière 2012b:51) Aristoteles skriver at begivenhetene skal organiseres i forhold til en årsaklogikk, til forskjell fra historikeren, som er bundet til begivenhetens empiriske uorden. Dikterens oppgave er å fremstille «... det som kunne hende og som etter sannsynlighetens og nødvendighetens lover er mulig.» (Aristoteles 1997:43) Med utgangspunkt i dette kan Aristoteles hevde at forskjellen på dikteren og historikeren er at dikteren kan fortelle slik det kunne skjedd og dermed i høyere grad uttrykke det allmenne. Historikeren, på den andre siden, må forholde seg til ting som har skjedd, og beskjeftiger seg dermed med det individuelle. Konklusjonen for Aristoteles blir at diktingen er mer filosofisk og mer alvorlig enn historieskrivningen. (Aristoteles 1997:42)

I motsetning til det etiske regimets krav, er ikke *mimesis* en lov som underordner kunsten prinsipper om likhet i dette regimet: «Etterligningen er først og

fremst en fold i distribusjonen av måter kunst blir laget på og i de sosiale beskjeftigelsene som gjør kunstverkene synlige.» (Rancièr 2012b:27) Rancièr kaller dette for et synlighetsregime:

Denne logikken inngår i et globalt analogt forhold til et globalt hierarki av politiske og sosiale gjøremål. Handlingens representative primat overfor karakterene eller fortellingens primat overfor beskrivelsen, sjangerhierarkiene i forhold til emnenes verdighet og selv talens primat, talen i handling, etablerer en analogi til en hierarkisk visjon om fellesskapet. (Rancièr 2012b:28)

Anette Pettersen holder fast i påstanden om at det er snakk om fiksjon, og at man derfor ikke kan kreve at *Manifest 2083* forholder seg til sannhet slik en fagbok ville gjort det. Så kan man spørre om det ikke er logisk å kreve etterrettelighet i et teater som så tydelig henter sitt materiale fra en sosiopolitisk virkelighet, og når forestillingen opplagt behandler en tematikk som for mange oppleves som vanskelig, slik vi så i oppgavens første del? Å gi Breivik en scene, var den store innvendingen i forkant av premieren; representasjonen av de utålelige og frykten for å bli nyttige idioter, slik også *Manifest 2083* spør om. For å løse opp i denne diskusjonen, skal vi gå over til Rancièrs tredje og siste kunstregime.

#### DET ESTETISKE REGIMET

Det tredje regimet kaller Rancièr for det estetiske regimet, og dette står i motsetning til det representative regimet. I dette regimet identifiseres kunst ut fra hvordan en sanselig væremåte skiller seg ut fra andre objekter. (Rancièr 2012b:28) Det sanselige er avskåret fra vanlige forbindelser, hvilket vil si et fravær av årsak/virkning.

Rancièr kaller det for en heterogen kraft: «...et identisk produkt av et ikke-produkt, viten omformet til ikke-viten, *logos* identisk med *patos*, intensjon identisk med det intensjonsløse osv.» (Rancièr 2012b:28) Dette regimet identifiserer det singulære ved kunsten og frigjør den fra bestemte regler og tanker om hierarki (emnehierarki, sjangerhierarki og kunsthierarki). Samtidig sprenger regimet den mimetiske barrieren som skiller måter å skape kunst fra andre måter å frembringe på. (Rancièr 2012b:30-1)

Den politiske kunsten er den effektive kunsten; men det er en paradoksal effektivitet. Rancièr omtaler overgangen til dette regimet – og innføringen av denne effektiviteten – for et estetisk brudd. Det er snakk om en frakopling: «...et brudd i

forholdet mellom praktisk kunstnerisk produksjon og bestemte sosiale mål, mellom sanselige former, deres betydning og deres virkning.» (Rancièr 2012a:91) Sagt på en annen måte; dette er effektiviteten til en dissens. Begrepet dissensus husker vi fra kapittel en, da forstått innenfor 'politikken estetikk', som en redistribuering av det sanselige eller «...konflikter mellom flere sanseinntrykk». (Rancièr 2012a:91) I kapittel en brukte jeg dette i en argumentasjon som tilsa at vi innenfor vårt forestilte fellesskap møtte et problem når vi ved hjelp av ulike strategier forsøkte å definere oss bort fra terroristen Anders Behring Breivik. Eller når vi avviste Lollikes teaterforestilling, fordi dette var et brudd med et samfunnsskapt konsensus, slik performance-kunstner Kate Pendry hevdet. (Hammer 2012) Nå ser vi at dissens også virker innenfor 'estetikkens politikk', og på det vi kan forstå som politisk teater.

Dersom den estetiske erfaringen kommer i kontakt med politikken, er det fordi den også defineres som erfaring av dissens, som en motsetning til den mimetiske eller etiske tilpasningen som finner sted i kunst som har sosiale mål. (Rancièr 2012a:93)

Når Kjetil Røed skriver om Sverre Mallings tegninger av Breivik, i boken *Terrorens ansikt* (2013) finner han et uventet bilde som for tilskueren raskt kan bli et problematisk bilde. I Mallings strek er det åpnet opp for å se sympatiske trekk ved Breivik. I korte glimt kan vi gjenkjenne oss selv i dette ansiktet. Det er imidlertid en kortvarig følelse, skriver Røed: «Når vi får tenkt oss om, blir empatien en problematisk følelse. Instinktet diskvalifiseres av det grusomme han har gjort, av det vi vet har skjedd.» (Røed 2013:207) Men i et kort sekund blir vi rykket ut av den sedvanlige persepsjonen. I et lite øyeblikk forsvinner konnotasjonene vi «alltid» har og «alltid» vil sette dette ansiktet i forbindelse med.

Jeg startet del to med å vise til diskusjonen om det utålelige *i* kunsten, kontra det utålelige *ved* kunsten. For Rancièr er behandlingen av det utålelige et spørsmål om synlighetssystem, hvilket vil si det som skaper en bestemt virkelighetssans og fellessans. (Rancièr 2012a:159) Den estetiske revolusjon – overgangen til det estetiske regime – omfordeler spillet mellom fiksjon og virkelighet. Dette gjør den ved å forkludre grensene mellom fiksjonens – og faktaenes fornuft på den ene siden og den historiske vitenskapens nye relasjonalmåte. (Rancièr 2012b:51-2) Innenfor det estetiske regimets måte å vurdere kunst på, er det ikke lenger et spørsmål om fiksjon *kontra* virkelighet, og heller ikke påstander om at kunsten skal vurderes *som om* det var virkelighet, hvilket vil si etter de samme premissene.



Ved å hevde at dikterkunsten av prinsipp ikke er fiksjon, men en bestemt måte å ordne språkets tegn på, forkludrer den romantiske tidsalderen den skillelinjen som isolerer kunst fra utsagnet eller bildenes juridiksjon, og også den skillelinjen som skiller faktaenes fornuft fra historienes fornuft. (Rancièrè 2012b:51-2)

I det estetiske regimet oppheves det Aristoteliske skillet mellom to typer historier, nemlig historikeren og poetens. Om behandlingen av det utålelige kan Rancièrè dermed si at det ikke lenger dreier seg om å sette virkeligheten opp mot skinnet: «Det dreier seg om å skape andre virkeligheter, andre former for fellessans, det vil si andre systemer i tid og rom, andre fellesskap av ord og ting, former og betydninger. (Rancièrè 2012a:159) For vår del kan vi omformulere dette til å hevde at det ikke handler om hvilken representasjon av sannhet *Manifest 2083* gir oss som tilskuere. Det er ikke, for å si det med Besekow, snakk om en scenisk behandling av journalistisk avfall. (Besekow 1970:12) Det er kunst. Det vi blir nødt til å spørre oss selv om, er i hvilken grad forestillingen evner å behandle en gitt tematikk på en slik måte, at det kan skape en ny distribuering av det sanselige. Rancièrè skriver at den nye fiksjonaliteten (sic) defineres av en sirkulasjon i et landskap av tegn. (Rancièrè 2012b:52) Med utgangspunkt i dette kan Rancièrè si at politikk og kunst, som ulike vitensformer, konstruerer 'fiksjoner', hvilket for ham vil si materielle reorganiseringer av tegn og bilder, relasjoner mellom det man ser og det man sier, mellom det man gjør og det man kan gjøre. (Rancièrè 2012b:56) Innenfor denne logikken er ikke spørsmålet om for eksempel terrorens virkelighet kan fremstilles i fiksjonsform, men i å vite hvordan det blir gjort:

... vite hvilken form for fellessans som skapes av de forskjellige fiksjonene eller bildene. Den består i å vite hva slags mennesker bildet viser oss og hva slags mennesker det er beregnet for; hva slags blick og hvilke betraktninger som skapes av denne fiksjonen. (Rancièrè 2012a:160)

Denne oppgavens sentraliseringspunkt er forestillingen *Manifest 2083*. I jakten på det politiske teater må vi, innenfor Rancièrès logikk, spørre oss hvilke betraktninger vi som tilskuere kan gjøre oss når vi møter denne forestillingen, hvordan den bidrar til å flytte persepsjonen og utfordre vante forestillingene vi har. *Manifest 2083* bagatelliserer eller forsvarer ikke Breiviks handlinger. Men den tillater også et annet blick på terroristen.

«Okay Anders Breivik, hvorfor?» (Lollike 2012) Slik begynner scene ti som har tittelen «Også jeg». Mens skuespilleren rydder opp på scenen, sammenligner han sitt eget utgangspunkt med Breiviks. Han finner likhetspunkter; begge har vokst opp i problematiske hjem, begge var rebelske, tegnet graffiti på husvegger. Begge liker å spille dataspill, er forfengelige, liker å trene og ønsker å fremstå som sterke, kraftfulle menn.

Jeg kender også dit overlegne smil, Anders Breivik. Og ikke minst usikkerheten, der ligger under. Jeg lider også af en form for storhedsvanvid, og er præget av drømme om mig, der træder ud af mængden. Mig, der endelig viser verden mit potentiale. For jeg drømmer også om at blive berømt og beundret. (Lollike 2012)

Skuespilleren stiller seg åpen for Breivik, våger å se ham og forstå ham, se usikkerheten. Højgaard våger til og med å si at han har det på samme måte. Han skriver seg selv inn i den samme heltefortellingen som Breivik har skapt: «Jeg slås med sværd, skyder (imiterer med fingeren), redder noen, et land, mit folk.» (Lollike 2012) På en scene, i en teaterkontekst, kan publikum se et menneske stille seg ved siden av terroristen. Dette har vi ikke sett før. En slik gest er det ikke tillatt å gjøre i medias nøkterne, saklige fremstilling, hvor man alltid må vise avstand, gjøre oppmerksom på posisjoner. Skuespiller Olaf Højgaard forsøker å stille seg ved siden av mennesket Breivik. Når empati med Breivik blir en problematisk følelse for Kjetil Røed i møtet med Mallings tegninger, er det fordi han ikke makter å tenke på *han* som lik *meg*. Det blir viktig å ha et markant skille mellom oss:

Med mindre det markeres tydelig at Breivik er grusom og ikke tilhører de fellesskapene vi tilhører, vegrer vi oss mot å trekke *noe* av fenomenet Breivik inn i den intime delen av våre følelsesliv. Noen av oss vil til og med kunne reagere med sinne eller fortvilelse på Mallings empatiskapende strek fordi vi, i det minste for et øyeblikk og uten å tenke over det, gjenkjenner oss selv i den verste masseorderen vi har hatt her i landet. (Røed 2013:207)

I innledningen til del to skrev jeg at det interessante ved *Manifest 2083* oppstår i dissonansen mellom Breiviks selvforståelse, medias fremstilling og vårt blikk. For det skjer en kamp mellom ulike fortellinger. Mellom historikerens historie på den ene siden, hvilket for vår del inkluderer medias historie, som av nødvendighet må fremstå som sannheten. På den andre siden har vi kunstnerens historie, som kan tillate seg å utvide horisonten for hva vi kan mene og føle, og eksempelvis tillate at Breivik – i det

minste et øyeblikk – fremstår som sympatisk. Instinktivt tar vi side i denne konflikten mellom ulike fortellinger om Breivik, fordi vi vet hvor vår sympati ligger, vi vet hvor frustrasjonen skal rettes. Men her, i et lite teater i København, tillates vi også å kjenne på noen andre følelser. Det blir mulig å gjenvinne et subjektivt perspektiv.

#### SLUTTEN: PUBLIKUM OG OFFER

I slutten av kapittel tre hadde vi kommet til det punktet i forestillingen hvor skuespiller Olaf Højgaard har sminket og kledd seg som Breivik. Jeg kalte dette kapitlet for «Monstrets maske». Hans ansiktstrekk og hans klær blir identifikasjonsmarkører for det onde, hans gester og stemme, alt vitner om de handlingene han var i stand til å gjennomføre. Men kanskje er det et forenklet bilde vi gjør oss skyldige i å konstruere, når vi kopler Breiviks fysiske kropp, ytre identifikasjonsmarkører og handlinger sammen? Kjetil Røed spør om vi er tjent med å betrakte Breivik som et monster i det lange løp, og svarer selv på spørsmålet: «Hans ansikt er *ikke* identisk med det han har sagt. Hans kropp *er ikke* et uttrykk for det han har gjort.» (Røed 2013:209)

«Det er ikke antallet af døde, der gør min handling stor,» sier Olaf Højgaard, absorbert i rollen som Breivik i forestillingens siste scene. Han har iført seg kostyme. Han har tatt på seg sminke. Han er Breivik.

For terrorisme handler ikke kun om antallet af døde, men om hvilke billeder du er i stand til at producere. (...) Jeg skapte et narrativ. Tog kostume på og levede mig ind i rollen. Det hele stod i dreiebogen. Den var sendt til jer. Alt var beskrevet og forudsagt. (Lollike 2012)

Snart har han et gevær i hendene, bilder av et dataanimert Utøya vil vises på bakveggen. Jeg sitter som publikum i salen. Hvordan skal jeg forholde meg til Breivik-skikkelsen jeg ser på scenen? Hvordan skal jeg forholde meg til det han sier? Vi ser noe, knytter det sammen med hva vi allerede vet, utvider horisonten for hva vi kan tenke, mene og tro. I spørsmålet om vi kan akseptere en teaterforestilling som *Manifest 2083*, hadde jeg innledningsvis en stor tro på det politiske teatrets mulighet til å være en konstruktiv del av prosessen vi må gjennom, i bearbeidningen av traumet 22. juli 2011. Men her blir det også sentralt å vite hva som menes med politisk teater.

Kunstens bilder skaffer ikke våpen til kampene. Deres bidrag består i at de skisserer opp nye inndelinger av det som kan sees, det som kan sies og det som kan tenkes, og dermed også et nytt landskap for hva som er mulig. Det skjer imidlertid bare under forutsetning av at bildene ikke tar sin egen betydning eller effekt for gitt. (Rancièrè 2012a:160-1)

Idet Breivik-skikkelsen snur seg mot publikum, forsvinner bildene av det dataanimerte Utøya, og nå er det vi som vises på bakveggen. Publikum har fått *rollen* som publikum. Vi har nå tatt plass på scenen, ved at våre ansikter vises på bakveggen. Spørsmålet er hvilken rolle det dreier seg om? For Rancièrè er tilskuerrollen en aktiv rolle – det handler om å bevisstgjøre posisjoner.

I *Manifest 2083* er det nettopp en bevegelse som går fra det distanserte (han) via et «du» til et ekstremt nære «jeg». Innenfor forestillingens logikk er dette Højgaard's forsøk på å *forstå*; han må inn i Breivik's mørke. Håpet er angivelig at årsakssammenhenger og forklaringer fra kompendiet og rettssaken skal gi ny innsikt. At identifisering med mennesket bak handlingen skal gi en større forståelse. Når Højgaard i forestillingen sier: «Du kunne dræbe. Kan jeg? En? To? Ti? 77?» (Lollike 2012) er det et spørsmål som like mye stilles til publikum. For de fleste av oss var tilskuere da terroren rammet, men alle har vi et ansvar for å skape veien videre. Vi kan ikke slå oss til ro med at Breivik kun representerer en metafysisk ondskap, eller var utilregnelig i gjerningsøyeblikket. Han brukte år på å planlegge sin terroraksjon, og 22. juli 2011 var han i stand til å gjennomføre den. I *Manifest 2083* må Olaf Højgaard bli et solid «jeg» som bærer navnet Anders Behring Breivik for å finne svar. Det behøver ikke vi, men idet vi løftes opp på scenen, via bildene som vises på bakveggen, vet vi at spørsmålet om hvilket samfunn vi ønsker å leve i, er vårt spørsmål. Og det er vi som må finne svar.

## KONKLUSJON

I denne oppgaven har jeg undersøkt noen forestiller om 'politisk teater' og 'dokumentarteater', samt sannhet og representasjon i kunst. Utgangspunktet har vært dramatiker og regissør Christian Lollikes forestilling *Manifest 2083*, og Jacques Rancières teori om politikk og estetikk. Et sentralt spørsmål har vært hvordan vi skal forholde oss til et teater som bringer en tematikk fra den virkelige verden inn på teaterscenen. Særlig relevant blir dette spørsmålet når denne tematikken oppleves som vond og vanskelig for mange.

*Manifest 2083* tar utgangspunkt i terroristen Anders Behring Breiviks kompendium, som skulle legitimere terrorhandlingene han utførte 22. juli 2011. Forestillingen vakte voldsom kritikk da nyheten om den kom i januar 2012. Debatten, som strakk seg over mange måneder, var polarisert. De som støttet prosjektet mente at teatret kunne bidra til nye og viktige perspektiv vi tidligere ikke hadde fått, mens enkelte av kritikerne beskyldte Lollike for å spre terroristens tankegods og for å være en opportunist som trakk på mennesker i sorg. *Manifest 2083* fikk urpremiere i København, oktober 2012. Ukritisk behandling av Breiviks kompendium, et spekulativt budskap og mangel på ny informasjon, var en gjennomgående kritikk i mange av anmeldelsene. Med oppgaven *Terror/Teater* ønsket jeg å undersøke om politisk teater generelt, og *Manifest 2083* spesielt, kan og bør ha en sentral plass også i et Norge etter 22. juli 2011.

## TERROR / TEATER

«Terrorismens estetikk er visuell; den må synes for å være effektiv,» (Gran 2004:133) skriver Anne-Britt Gran i boken *Vår teatrale tid*. Det er snakk om en iscenesettelse som er uttalt teatral. Uansett om det var nøye planlagt eller tilfeldigheter; hele verdens oppmerksomhet var rettet mot World Trade Center i New York City, da United Airlines Flight 175 styrtet inn i tårn nummer to, 11. september 2001. Det var sytten minutter etter at det første kaprede flyet hadde styrtet i det nordlige tårnet.

Filmkameraene var på plass, og alt ble sendt på direktefjernsyn. Effekten var en verden i vantro. Dramaturgien kunne knapt vært bedre.

Noe av det samme så vi 22. juli 2011. Jeg satt foran TVen og stirret på ruinene av regjeringsbygget i Oslo, da nyheten om skyting på Utøya kom. Det som skjedde var som tatt ut av en usannsynlig skrekkfilm. Det er bare ikke sånt som skjer. Det innledende sitatet er hentet fra Anders Behring Breiviks kompendium; han benytter en velkjent idé fra teatret:

The art of asymmetrical warfare is less about inflicting immediate damage but all about the indirect long term psychological and ideological damage. Our shock attacks are theatre and theatre is always performed for an audience. (s. 826)

Ethvert teater trenger et publikum, og i det sjokkteatret han produserte, er det vi som er tilskuerne. Scenen er fylt av sorg, fortvilelse og døde mennesker. Vi blir fortalt at dette er innledningen til en nødvendig krig; det gode mot det onde. Brevik ønsket en langvarig psykologisk og ideologisk ødeleggelse. For oss blir spørsmålet hvordan vi skal forstå vår tildelte publikumsrolle. Hva er veien videre?

Når skuespiller Olaf Høygaard i siste scene av forestillingen *Manifest 2083* vender geværet mot oss, og det plutselig er vi som vises på bakveggen, er det et rollebytte som skjer. Oppmerksomheten vendes mot oss. Vi kan ikke lenger gjemme oss i mørket, trygt plassert på våre tildelte plasser. Nå er det oss det gjelder. Budskapet i forestillingen er tilsynelatende identisk med Breiviks retorikk. Geværløpet peker på oss; dette er et sjokkangrep.

Spørsmålet om tilskueren, er et spørsmål om viten og posisjoner, skriver Jacques Rancière. I kapittel to undersøkte jeg nettopp Rancières avvisning av det episke teatrets intensjon om å aktivisere et påstått passivt publikum. Publikum skal ikke reddes; intensjonene som strukturerer forholdet mellom å si, å se, og å gjøre, er *i seg selv* en struktur av dominans og underkastelse. (Rancière 2012a:25-6) Han viser til ideen om intellektuell emansipasjon, hvilket handler om en utydeliggjøring av grensene mellom de som handler og de som ser, mellom individer og medlemmer av et kollektiv. (Rancière 2012a:34-5) For Andres Behring Breivik er «audience» og «target» sammenfallende begrep. (s. 826) Det passive publikum og det intetanende offer evner ikke å komme med motreaksjon. I hans forståelse er publikum blanke lerret som etter sjokkangrepet vil være psykologisk og ideologisk ødelagt. I sin anmeldelse av Christian Lollikes teaterforestilling, kan det synes som Hege Ulstein

har det samme synet på tilskueren. Hun finner det avsluttende budskapet i *Manifest 2083* problematisk og spekulativt, fordi det er identisk med Breiviks fryktretorikk. Jeg vil imidlertid hevde at når publikum løftes opp på scenen, i avslutningen av *Manifest 2083*, er det en handling som symbolsk viser en annen tilnærming, og et annet syn på tilskueren, enn Breivik. De aller fleste av oss var nettopp tilskuere, som fulgte terrorforløpet foran en TV, via medias presentasjoner. Når vi i de siste sekundene av teaterforestillingen stirrer på bildet av oss selv, vet vi at våre handlinger også betyr noe i denne sammenhengen, fordi å se *også* er en handling.

Overalt finner vi utgangspunkter, korsveier og knutepunkter som gjøre det mulig for oss å lære noe nytt, dersom vi for det første avviser den dyptgripende avstanden; for det andre avviser rollefordelingen; og for det tredje avviser grenser mellom territorier. (...) Enhver tilskuer er allerede en aktør i sin egen historie; enhver skuespiller, enhver handlingens mann, er tilskuer til den samme historien. (Rancièr 2012a:32)

I sin teori identifiserer Rancièr kunstens politiske oppgave som et brudd med den vante persepsjonen. Begrepet dissensus muliggjør det han kaller for en redistribuering av det sanselige, hvilket lager nye muligheter for hva og hvem vi ser, hører og forstår; en politisk subjektiveringsprosess. «Utalte evner som splitter det gittes enhet og det synliges evidens for å tegne en ny topografi av det mulige.» (Rancièr 2012a:76) For Rancièr er dette både politikken og kunstens oppgave i samfunnet.

## DYPERE NED

I innledningen til denne oppgaven skrev jeg om to ulike strategier i tilnærminger til Breivik, henholdsvis avstand og nærhet. Vi kunne lese om butikksjefen som valgte å snu avisforsidene fordi han ikke orket å forholde seg til «han vi ikke nevner med navn». På den andre siden har vi sett Christian Lollike og Olaf Høygaard, som i teaterforestillingen de har laget, uttrykker et ønske om å forsere enhver avstand mellom seg og Breivik. At enkelte ikke orker å forholde seg til en masseorder, må vi akseptere. Men for nasjonen Norge, tror jeg ikke at vi har noe valg. Som Aage Storm Borchgrevink skriver i sin bok *En norsk tragedie*, må vi ikke lenger bort, men dypere ned for å finne årsakene til terroren 22. juli 2011. (Borchgrevink 2012:15) Det var en av oss som sprengte regjeringskvartalet og skjøt og drepte på Utøya. Terrorisme er ikke lenger noe som kun foregår alle andre steder, av andre mennesker med andre kulturer og religioner. Det som skjedde var en tragedie, men det er vår

tragedie, og den forsvinner ikke selv om vi snur avisforsider, eller nekter å si terroristens navn.

Butikksjefen er kun ett eksempel som forteller om en strategi for avstand. I etterkant av terroren 22. juli 2011 har det foregått en dragkamp om definisjonen av Breivik: Er han en ensom ulv eller en politisk terrorist? Er han psykisk syk eller en visjonær. I kapittel en spurte jeg hva vi som samfunn gjør når en av oss viser seg å være en radikalt annen. Mye av rettsaken mot Breivik – og den øvrige samfunnsdebatten – dreide seg om tilregnelighetsspørsmålet. Kunne man dømme ham til straff, eller var han for syk til det. To ulike sakkyndigerklæringer pekte i hver sin retning. Religionshistoriker Mattias Gardell skriver i boken *Islamofobi* at tesen om at handlingene 22. juli var utført av en ensom galning raskt fikk fotfeste. «Dermed kunne man også se bort fra de politiske motivene og innflytelsen Breivik selv refererte til, og heller konsentrere seg om psykologiske eller psykiatriske forklaringer.» (Gardell 2011:246) Dette medførte at, selv om man fremdeles tok – mer eller mindre – unisont avstand fra angrepene, var man ikke lenger like villige til å granske gjerningsmannens politiske oppfatninger eller det miljøet han tilhørte, hevder Gardell. Dette synet gjenspeiler seg i debatten om hvordan man skal forholde seg til kompendiet han skrev; den såkalte Catch-22-debatten. (Ulstein 2012)

2083 – *A European Declaration of Independence* ble sendt ut kun timer før bomben gikk av i regjeringskvartalet. Mer enn tusen mottakere fikk det over 1500 sider lange dokumentet på mail. Dette har Anders Behring Breivik forklart var en del av hans plan for å spre sitt tankegods og mane til kamp. Noen har advart mot å vie det oppmerksomhet, med argumenter om at Breivik nettopp er gal, og at gale menneskers tanker og ideer må behandles deretter, ikke som seriøse bidrag til utvikling av politiske ideologier. (Sørensen 2012:14) Utover dette har en gjennomgående oppfatning vært at dersom man *skal* forholde seg til dokumentet, så må det gjøres med den største forsiktighet. Redselen har vært at man skal spre masse-morderens tanker og ideer til potensielt likesinnede.

## DOKUMENTAR OG TEATER

Ulike variasjoner av disse argumentene så vi tydelig i debatten rundt Lollikes teaterforestilling, hvor blant annet Dansk Folkepartis Pia Kjærsgaard utgjorde en tydelig stemme: «En mand som Anders Behring Breivik skal ties ihjel. Det er den



værste straf, han kan få.» (Kjærsgaard 2012) Det er ingenting å forstå eller fortolke i kompendiet, hevder hun, og det eneste Lollike vil oppnå med forestillingen, er å gjøre Breivik til en helt. Dette kunne Kjærsgaard slå fast før forestillingen hadde hatt sin urpremiere. I denne oppgaven har jeg undersøkt stemmer fra den norske og danske debatten, og det prinsipielle i avvisningen av *Manifest 2083*, sier kanskje noe om synet på teater. Therese Bjørneboe spør i lederen for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (4/2012) om den store motviljen mot teaterforestillingen skyldes at teatret oppfattes som et så sterkt medium «...eller er det fordi folk forbinder det med underholdning?» (Bjørneboe 2012b)

Til tross for høylytt kritikk og relativt lunkne anmeldelser; i mai 2013 ble Christian Lollike tildelt tre Reumertpriser<sup>18</sup>, blant annet for forestillingen *Manifest 2083*: «Nej, det blev ingen hyldest til terroristen Breivik. På kælderscenen stod bare en skuespiller, der ville forstå, hvordan det var at være Breivik. Det var modigt teater, der insisterede på at forstå det uforståelige.» (Fra juryens begrunnelse) Pia Kjærsgaard ble ikke mer positivt innstilt til forestillingen etter dette. 6. mai 2013 skriver hun på sin Facebook-side innlegget «Lort på dåse – nu også i teaterformat,» hvor hun kaller forestillingen for en «forherligelse af Anders Behring Breivik» og anklager juryen for å gjøre Reumertprisen til sitt eget politiske manifest:

Juryen med de såkaldte teatereksperter begrunder at de giver priserne til Christian Lollike var blandt andet, at Lollike kan skrive tekster, som ”smagte hæsligt, men som vi slugte rå”. ”Det var plat og grufuldt, nuanceret og politisk. Helt uden at være frelst”. Ja, det skal jeg da lige love for. Det var jo klart venstreorienteret, politisk teater. (Kjærsgaard 2013)

Utover å lure på hvordan forestillingen *både* kan være en forherligelse av Breivik og venstreorientert politisk teater, mener jeg Kjærsgaards innlegg står som et kuriøst eksempel i en ellers seriøs og interessant debatt om det dokumentariske teatret<sup>19</sup>. Det kan se ut som dette temaet blir stadig mer aktuelt. I april 2013 kunne vi lese at gruppen Kompani Camping, med Hege Aga Edelsteen og Katinka Rydin Berge,

---

<sup>18</sup> 'Årets Reumert' er en dansk teaterpris som siden 1998 har blitt utdelt årlig. Den er oppkalt etter skuespilleren Poul Reumert, og omtales som Danmarks mest prestisjefylte scenekunstpris. Formålet med prisen er å sette fokus på den levende scenekunsten, å hedre kunstnere og for å stimulere interessen for teater, kan man lese på prisens hjemmeside: [www.aaretsreumert.dk](http://www.aaretsreumert.dk) Det er en jury, satt sammen av mennesker fra teaterfeltet, som velger ut hvert års vinnere.

<sup>19</sup> Vi kan imidlertid merke oss at på knapt én uke (pr 12.05.13) har hun fått over 40.000 'likes' på innlegget sitt på Facebook.

ønsker å starte et eget dokumentarteater i Oslo, som etter planen skal åpne i 2015.

Intensjonen er et lite ensemble som kan bevege seg hurtig fra idé til forestilling:

Scenekunsten kan forholdsvis raskt reagere på og speile fenomener i samtiden. Detaljert sesongprogrammering og lang planleggingshorisont begrenser imidlertid de store institusjonsteatrenes muligheter for dette. Vi ønsket å etablere ett nytt bidrag til Oslos kulturliv. Et lite storbyteater med dokumentarisk kunst for scene og lerret, en kunst preget av innovasjon, eksperimentering og risikovillighet. (Larsen 2013)

I starten av mai 2013 ble *Når kunsten snylter sannheten*, et kurs og seminar om dokumentarisme i scenekunst, arrangert i Tromsø. På scenekunst.no kan vi lese at intensjonen er å skape større refleksjon omkring «...begrepet og bruken av dokumentaristisk materiale, diskutere etiske problemstillinger og risikoer,» med det sentrale spørsmålet: Hvor dokumentaristisk er dokumentaristisk. (scenekunst.no, red.)

Dokumentarteatret vekker fremdeles interesse. Ønsket om et teater som på en unik måte kan være samfunnsaktuelt, reiser samtidig spørsmål om etikk, sannhet, representasjon. Hvilke retningslinjer eksisterer når vi vurderer denne type teater? Kan man på samme tid ønske et teater som skal gå inn og gjøre aktuelle, reelle kanskje kontroversielle problemstillinger til teater og kreve en egenart som hevder at kunsten er noe spesielt og må vurderes deretter? Jeg har ikke ett svar på dette spørsmålet, men ved å vise til Rancières regimer for kunst, og de ulike tilnærmingene teateranmelderne hadde valgt i behandlingen av *Manifest 2083*, ser vi at enhver diskusjon bør starte med en klargjøring av standpunkt. Kanskje ble det slik at ønsket om, og viljen til, å respektere de etterlattes følelser, for enkelte gjorde at en moralsk vurdering ble den eneste mulige veien. Det skulle imidlertid være unødvendig å presisere at en støtte til Lollikes teaterprosjekt ikke på noen måte står i opposisjon til empati og medfølelse med de pårørende og etterlatte. Ivo de Figueiredo skriver i teksten «Tanker foran et geværløp» i Morgenbladet, at det var en underlig anomali ved de sterke reaksjonene på *Manifest 2083*: «Av alle tenkelige medier er vel en forestilling på en eksperimentell scene med under hundre publikummere til stede den minste 'seier' Behring Breivik kunne ha høstet av aksjonen sin?» (Figueiredo 2012)

Da jeg hørte om Lollikes planer i januar 2012, var min umiddelbare respons positiv. For meg var det naturlig at teatret kunne komme inn som et positivt tilskudd i prosessen og bearbeidingen vi allerede var i gang med. At enkelte fra teaterfeltet gikk ut i media og kritiserte Lollikes prosjekt, mer enn et halvt år før noen hadde lest en eneste replikk fra manuset, overrasket meg. Uenighet og debatt innad i teaterfeltet er

naturligvis positivt, men denne kategoriske og prinsipielle avvisningen fra mennesker som både burde kjenne til Lollikes tidligere produksjoner, og vite at teater kan være noe annet enn kun lett underholdning, virket mest som et fåfengt forsøk på å vise omtanke. På den andre siden kan vi lese kontroversen rundt *Manifest 2083* som et tydelig bevis på at vi behøver et sterkt og kritisk teatervitenskapelig miljø, som kan kaste nye perspektiver inn i slike debatter.

#### POLITISK TEATER: Å GENERERE NOE NYTT

Det er noen store og fundamentale spørsmål som ligger og lurert i skyggene av denne oppgaven. Hva skal vi med teatret? Eksisterer det fremdeles politisk kunst? Hvor plasserer vi kunsten i et samfunnsperspektiv?

«Politisk teater????» skriver Sam Besekow i forordet til den danske utgaven av Erwin Piscators bok *Det politisk teater*, og fortsetter: «Spørsmålstegnene er sat her med vilje. For eksisterer det noe teater som ikke er politisk? (...) Enten er en forestilling reaktionær eller den er progressiv. Selv stilstand vil bare si tilbakegang.» (Besekow 1970:13) Denne posisjonen legger seg tett opp til ideen om at kunst, fordi den utspilles i en sosiopolitisk virkelighet, nødvendigvis må forholde seg til denne virkeligheten på en eller annen måte. Retorikken er velkjent, og det er lett å bli fanget av den. Vi så den samme argumentasjonen i kapittel to, som omhandlet Brechts dramatik. Rancièrte teori vokser imidlertid ut av det han oppfatter som et nødvendig brudd mellom representasjonsmodellens tro på en sammenheng mellom skuespillernes fremføring, skuespillets mening og dets virkning. (Rancièrte 2012a:81) Dette kan vi forstå som en kritikk av en påstått sammenheng mellom årsak og virkning, hvor det du ser i kunsten, også er det du skal forstå ved den. Hvor det du forstår også er det som forandrer deg, og hvor det som forandrer deg også er det som forandrer verden.

Problemet ligger i selve metodetenkningen, i forutsetningen at det finnes en sanselig sammenheng mellom produksjonen av bilder, gester eller ord på den ene siden, og tilskuernes oppfatning av en situasjon som involverer deres tanker, følelser og handlinger på den andre siden. (Rancièrte 2012a:82)

Dermed er Rancièrtes oppgjør med mye av den påstått politiske kunsten ikke et oppgjør med den moralske eller politiske gyldigheten i budskapet som blir overlevert av det representative systemet. Budskapet og moralen kan være fin. Problemet ligger i

selve systemet, fordi kunstens effektivitet ikke handler om å overbringe et budskap, modeller for hvordan man skal oppføre seg eller gi en opplæring i hvordan man skal forstå forestillinger. (Rancièrè 2012a:84) For Rancièrè er kunstens effektivitet først og fremst et spørsmål om «...hvordan man skal plassere kropper, dele opp den tiden og det rommet som definerer hvordan man kan være sammen eller atskilt, foran eller midt i, innenfor eller utenfor, nær eller fjern.» (Rancièrè 2012a:84)

For meg er det ikke et poeng å hevde at Brechts dramatik ikke kan fungere som politisk teater i dag. Det er derimot interessant å presentere et syn som kan, om ikke annet, få oss til å tenke over hvorfor vi ønsker å hevde at en gitt type teater er politisk, utover at det alltid har blitt oppfattet som dette. Rancièrè etablerer en annerledes måte å forstå kunsten og politikken virke og væremåte som greier nettopp dette. Ved hjelp av sine kunstregimer skaper han en åpning for å se hvilket standpunkt og kunstsyn kritikere – og kunstnere – har inntatt, hvilket igjen kan være med på å rydde opp i debatten. Isolert sett er det ikke et problem at man velger å kritisere en forestilling med utgangspunkt i moralske forelegg. Ved hjelp av Rancièrè kan vi påpeke at dette er noe annet enn å holde fast i fiksjonsideen, som til en viss grad kan forstås som en dispensasjon fra det moralske. Det er ikke et problem å hevde at teater som kritiserer kapitalismen i seg selv er politisk fordi den berører en sosiopolitisk virkelighet, men det kan være interessant å spørre om det også finnes andre måter kunst kan fungere politisk. I innledningen til denne oppgaven presenterte jeg en problemformulering som spurte hvordan vi kan tenkes oss et politisk teater i dag. Dette spørsmålet har jeg latt Rancièrè svare på. Sett i forbindelse med *Manifest 2083*, synes jeg dette har vært en interessant undersøkelse som for min del nettopp har åpnet opp rommet rundt den politiske kunsten. Men Rancièrè er tydelig på at det for ham ikke finnes én modell for den politiske kunsten.

Filmer, fotografier, videoer, installasjoner og alle former for performance utført med kropper, stemmer og lyder, bidrar til å lage en ny ramme for våre fornemmelser og en ny dynamikk for våre sinnsbevegelser. Slik lager de nye mulige åpninger for nye former for politisk subjektivering. (Rancièrè 2012a:128)

For Rancièrès vedkommende opererer den politiske kunsten på andre måter enn den sedvanlige politiske diskusjonen. Det er lett å falle ned i en skyttergrav når du får servert en påstand. Du kan være for eller imot. Dersom kunsten ikke gir oss de klassiske argumentene, men kanskje heller viser en sak fra en annen side, tillater nye

perspektiver, åpner for nye følelser, blir vi også nødt til å tenke på nytt. Den politiske kunstens effekt går via den estetiske avstanden, skriver Ranci re: «Den vet at denne effekten ikke er gitt, at den alltid har noe ubestemmelig i seg.» (Ranci re 2012a:128)

I kapittel fire undersøkte jeg deler av resepsjonen av *Manifest 2083*. Her så vi at deler av kritikken gikk på mangel av ny informasjon, hvilket ble fremstilt som et krav til denne typen teater. I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift (nr. 4/2012) svarer Olaf Højgaard på denne kritikken, i et intervju med Therese Bjørneboe:

Det er helt klart mulig at vi ikke kommer med noe nytt. Det er jeg åpen for. Men jeg har to ting å si til det. Mange av dem som kommer og ser forestillingen vil med stor sannsynlighet få med seg ting de ikke visste, på grunn av en omfangsrik research. Men for meg er det en forskjell på å presentere noe nytt og å generere noe nytt. Og de følelsene og ettertankene og sanseopplevelsene som kanskje blir vakt eller berørt hos publikum, fordi de ser en menneskeliggj relse i kjøtt og blod av hele denne hendelsen, er kanskje det nye. (Bjørneboe 2012)

Højgaards observasjon er interessant; forskjellen på å 'presentere' noe nytt og å 'generere' noe nytt, åpner kanskje opp rommet for hva vi skal forvente av et såkalt dokumentarteater. Tore Vagn Lid spør i hvilken grad kunsten og kunstnerens politiske selvforståelse blir styrt av kunstvitenskapelig definisjonsmakt (Lid 2006:55), hvilket må sies å være en relevant innvending, også for denne oppgaven. Ranci res teori tilbyr ikke én fastlagt modell for den politiske kunsten, men etablerer heller noen forestillinger om dens virkning. I tråd med Højgaards svar i intervjuet med Bjørneboe, kan vi si at den politiske kunsten kan flytte eller utfordre persepsjonen, ved at den genererer noe nytt. I denne sammenhengen kan vi tenke at teatrets representasjon fungerer som et alternativ til for eksempel medias saklige fremstilling, slik også dokumentarteatret oppstod som et motsvar til medias «sannhet». Der media har en vær varsom-plakat, og en form for selvsensur og -justis knyttet til dette, skapes de eventuelle rammene kunsten forholder seg til i det frie ordskiftet. Med utsikter til et nytt hus for dokumentarteater i Oslo, kan det virke som disse diskusjonene vil vedvare. Kunstens rolle i samfunnet bør være gjenstand for kontinuerlig debatt, men i denne diskusjonen tror jeg vi bør holde fast på tanken om at kunstens rolle er å gjenvinne et subjektivt perspektiv i et samfunn hvor kollektive svar og konsensus i stor grad styrer. I dette perspektivet bør subjektiveringshandlingen holdes frem som et viktigere prinsipp enn for eksempel sannhet og moral. «Museet, bokens og teatrets effekt ligger i delingene av rommet og tiden, og de formene for sanselig presentasjon

som blir til som en følge av disse delingene.» (Rancière 2012a:98-9) Forstår man Rancière på denne måten, tror jeg den politiske kunsten har en viktig rolle i samfunnet.

## VEIEN VIDERE

Fredag 22. juli 2011 gjorde noe med oss. Vi fant sammen i sorgen, kanskje like mye fordi alternativet var vanskelig å se. Det ville kanskje ikke vært rosetog for fellesskap, dersom terroren for eksempel var begått av en islamistisk organisasjon. Det er mulig å forestille seg at vi ville fått et mye tøffere og mer fremmedfiendtlig debattklima, i motsetning til konsensus om å utsette valgkampen og dempe retorikken, slik tilfellet ble. Kan vi se for oss at gatene hadde blitt fylt av hat, mot mennesker av annen tro, med en annen hudfarge; mot naive politikere som vedtar liberale innvandringslover, i motsetning til gater fylt av kjærlighet, slik Kronprins Haakon beskrev det? Det er det selvfølgelig ingen som vet. «Ondskap kan drepe et menneske, men aldri beseire et folk,» sa statsminister Jens Stoltenberg på Rådhusplassen foran 200.000 mennesker med roser i hendene. «I kveld skriver det norske folk historie. Med det sterkeste av alle verdens våpen, det frie ord og demokrati, staker vi ut kursen for Norge etter 22. juli 2011.» (Stoltenberg 2011)

Det er snart to år siden terroren skjedde, og ennå vet vi ikke hva den gjorde med oss som land og folk. Med oppgaven *Terror/Teater* ønsket jeg å undersøke om det er mulig å se for seg at forestillingen *Manifest 2083*, forstått som et politisk teater, også kan tenkes å være positive bidrag til veien videre. Om også teatret bør betraktes som uttrykk for det frie ord og demokrati. Jeg velger å tro det. Teatret kan generere noe nytt, dersom vi tillater det. Og her tror jeg vi finner det politiske teatret i dag.

## LITTERATURLISTE

Dette er en alfabetisk, og deretter kronologisk, litteraturliste av siterte tekster i denne oppgaven. Siden jeg har relativt stort antall artikler fra aviser og magasin, har jeg valgt å presentere disse for seg selv. Disse er hentet fra både papiraviser/blader og fra internett. Der artikkelen er hentet fra internett, står nettadressen oppført, samt dato for sist lest.

### BOKKILDER

- Anderson, Benedict. *Forestilte fellesskap, refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo: Spartacus forlag, 1996
- Aristoteles. *Om dikterkunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag, 1997
- Bale, Kjersti. *Estetikk. En innføring*. Norge: Pax forlag, 2009
- \_\_\_\_\_. «Etterord» i Jacques Rancière, *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag, 2012
- Bals, Jonas. «Historiens tapere» i Guy Debord: *Skuespillsamfunnet*. Bergen/Oslo: Gasspedal og News from NowHere, 2009
- Besekow, Sam. «Menneskefiskeren» i Erwin Piscator: *Det politiske teatret*. Holsterbro: Odin Teatrets forlag, 1970
- Bial, Henry. *The performance studies reader*. London/New York: Routledge, 2004
- Bjørneboe, Jens. *Om Brecht. Om Teatret*. Oslo: Pax Forlag, 2003
- Borchgrevink, Aage Storm. *En norsk tragedie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2012

- Brecht, Bertolt. «Epic theatre». Oversatt av John Willett. I Colin Counsell, Laurie Wolf (red.): *Performance Analysis – an introductory coursebook*. USA: Routledge, 2001
- Favorini, Attilio. «Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre.» i *Theatre Survey*, 35, s. 31-42 (1994)
- Gardell, Mattias. *Islamofobi*. Oversatt av Alexander Leborg. Oslo: Spartacus forlag, 2011 (revidert)
- Gran, Anne-Britt. *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Norge: Dinamo Forlag, 2004
- Griffin, Roger. *Terrorist Creed*. London: Palgrave Macmillan, 2012
- Hagtvet, Bernt. «Høyreekstremismens forvandlinger» i Øystein Sørensen, Bernt Hagtvet (red.): *Høyreekstremisme – ideer og bevegelser i Europa*. Oslo: Dreyers forlag, 2012
- Lollike, Christian. Olaf Højgaard. *Manifest 2083*. København, 2012. (Ikke utgitt)
- Malkenes, Simon. *Apokalypse Oslo*. Oslo: Samlaget, 2012
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the theatre*. Oversatt til engelsk av Christine Shantz. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1998
- Piscator, Erwin. *Det politiske teater*. Oversatt til dans av Ole Henrik Kock. Holsterbro: Odin Teatrets forlag, 1970
- Platon. «The republic (Book 10)» I David E. Cooper (red.): *Aesthetics – The classic readings*. USA: Blackwell Publishing, 1997
- Rancière, Jacques. *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt til norsk av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag, 2012a



- \_\_\_\_\_. *Sanselighetens politikk*. Oversatt til norsk av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm, 2012b
- \_\_\_\_\_. *The politics of literature*. Oversatt til engelsk av Julie Rose. Cambridge: Polity Press, 2011a
- \_\_\_\_\_. «The thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics» i Paul Bowman, Richard Stamp (red.): *Reading Rancière*. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2011b
- \_\_\_\_\_. *Dissensus – on politics and aesthetics*. Oversatt til engelsk av Steven Corcoran. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2010
- \_\_\_\_\_. «Estetikken som politikk». Oversatt til norsk av Agnete Øye. I Kjersti Bale, Arnfinn Bø-Rygg (red): *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008
- Rockhill, Gabriel. «Jacques Rancière's Politics of Perception» i Jacques Rancière: *The politics of Aesthetics*. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2004
- Røed, Kjetil. «Det fjerde bildet. Noen tanker om Sverre Mallings Breivik-portretter» i Tom Egil Hverven: *Terrorens ansikt*. Oslo: Flamme forlag, 2013
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London/New York: Routledge, 2003
- Svendsen, Lars Fr. H. *Ondskapens Filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2013 (rev.)
- Svendsen, Lars Fr. H., Simo Säätelä. *Det sanne, det gode, det skjønne. En innføring i filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007

Sørensen, Øystein. «Ideologi og galskap – Anders Behring Breiviks totalitære mentalitet» i Øystein Sørensen, Bernt Hagtvet (red.) *Høyreekstremisme – ideer og bevegelser i Europa*. Oslo: Dreyers forlag, 2012

#### ARTIKLER FRA AVISER/MAGASIN, NETT OG PAPIR

Bjørneboe, Therese. «Vil ryste publikum» i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Nr. 4/2012a

Bjørneboe, Therese. «Leder» i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Nr. 4/2012b

Bolstad, Even. «Udramatisk passiar» fra scenekunst.no, 24.01.2012.

<http://bit.ly/10PeeF5> (sist sett 22.05.13)

Christiansen, Ann. «Norsk-dansk samarbeid etter 22. juli» i Aftenposten, 21.02.12

Dithmer, Monna. «Alle drager fordel af opsætning af Breivik-teaterstykket» videointervju på politiken.dk, 19.01.12. <http://bit.ly/10Y0sCQ> (sist sett 22.05.13)

Fidjestøl, Alfred. «Sinte, söta bror» i Morgenbladet 26. april – 2. mai 2013

Figueiredo, Ivo de. «Tanker foran et geværløp» i Morgenbladet 2.-8. November 2012.

Hagesæter, Pål Vegard. «Demokrati og åpenhet – ett år etter» i Aftenposten 18.07.12.

<http://bit.ly/14ZSaLI> (sist sett 02.05.13)

Hammer, Sara. «Intervju med Kate Pendry» i Natt&Dag 03.03.12

<http://bit.ly/13sETs4> (sist sett 13.05.13)

Hansen, Birthe Steen. «Butikk boikottet avisforsider med bilde av Breivik» på tv2.no 29.07.2011, <http://bit.ly/qliBfL> (sist sett 13.05.13)

Ihler, Bjørn. «Min frustrasjon» i Aftenposten, 06.02.2012. <http://bit.ly/10umTrG> (sist sett 02.05.13)

Johnsen, Kai. «Åpent brev til Christan Lollike» fra scenekunst.no, 23.01.2012  
<http://bit.ly/15bqbJn> (sist sett 02.05.13)

Jupiter, Sofia. «Kardemomme by skader barna» i Aftenposten, 08.01.13 Link:  
<http://bit.ly/1321j37> (Sist sett 02.05.13)

Kjærsgaard, Pia. «Usmagelig kunst om Breivik» i Information, 09.10.2012. Link:  
<http://bit.ly/167LR9G> (sist sett 10.05.13)

Kjærsgaard, Pia. «Lort på dåse – nu også i teaterformat» på Facebook, 06.05.13.  
<http://on.fb.me/165nHwm> (sist sett 13.05.13)

Kronprins Haakon. «H.K.H. Kronprinsens appell på Rådhusplassen» i VG, 25.07.11  
<http://bit.ly/10Ly53C> (sist sett 22.05.13)

Larsen, IdaLou. «Eget hus for dokumentarteater i Oslo?» på scenekunst.no 09.04.13  
<http://bit.ly/12VpOx9> (sist sett 13.05.13)

Lid, Tore Vagn. «Del 1: Politikken bak det (ny)politiske» i *Kunstjournalen B-Post* nr. 1, Kunstakademiet i Bergen, 2006. <http://bit.ly/167MbFB> (sist sett 22.05.13)

Lyding, Henrik. «Breivik-teater hverken berører eller forarger» i Jyllandsposten 16.10.2012. <http://bit.ly/V3Fl8Q> (sist sett 22.05.13)

Olsen, Jacob Steen. «Jagten på Breivik» i Berlingske 16.10.2012  
<http://bit.ly/R2oeWG> (sist sett 22.05.13)

Pedersen, Bernt Erik. «Mer drama om 22. juni» i Dagsavisen 21.02.12

Pettersen, Anette. «Ubehaget i kulturen» i Klassekampen 30.10.12

- Røed, Kjetil. «Leilighetskunst og kitsch etter 22. juli.» i Billedkunst nr. 5, publisert på nett 11.09.12, <http://bit.ly/ZoYvZJ> (sist sett 02.05.13)
- Scenekunst.no (red). «Seminar og kurs i dokumentarteater Tromsø, 2.-5.5» på scenekunst.no, <http://bit.ly/10IDFed> (sist sett 13.05.13)
- Seehuus, Jonas Rein. «Ny vår for Brecht» i Dagbladet 09.01.12. <http://bit.ly/Knur7H> (sist sett 22.05.13)
- Skarvøy, Lars Joakim. «Roserog-general raser mot Halvorsen: – Må beklage.» i VG 10.05.12, <http://bit.ly/IU8VN6> (sist sett 15.05.13)
- Staude, Tone. «Så støtende at vi ikke har ord» på nrk.no 19.01.12. <http://bit.ly/A0jF2P> (sist sett 22.05.13)
- Steen, Thea. «Rosetog-general raser mot FHMs bruddspøk» i Dagbladet, 25.02.2013. <http://bit.ly/13aLKYA> (sist sett 02.05.13)
- Stockmann, Camilla. «Gjør Breiviks manifest til teater» i Adresseavisen, 19.01.12 <http://bit.ly/xYs1Mz> (sist sett 02.05.13)
- Stoltenberg, Jens. «Statsminister Jens Stoltenbergs tale på Rådhusplassen» i Aftenposten, 25.07.11. <http://bit.ly/11XMgKp> (sist sett 22.05.13)
- Storhaug, Sofia. «Arrangerer rosehylllest for Justin Bieber» i VG 07.04.13 <http://bit.ly/10J5LRB> (sist sett 02.05.13)
- Strøm-Olsen, Nicolai. «Com mies ain't cool», på *Minerva*. Publisert på nett 19.01.12 <http://bit.ly/Kc3szR> (sist sett 22.05.13)
- Tallaksen, Simen. «Blåser i Breiviks ideologi» i Klassekampen, 02.05.12 <http://bit.ly/KKLMGM> (sist sett 22.05.13)

Hege Ulstein, «Vondt og unødvendig» i Dagsavisen 20.10.12. <http://bit.ly/TIVOK2>  
(sist sett 22.05.13)

Wiese, Andreas. «Dansk overmot» i Dagbladet, 22.01.12a

Wiese, Andreas. «Et ærlig, men uferdig Breivik-stykke» i Dagbladet 16.10.12b  
<http://bit.ly/Rvz7ho> (sist sett 22.05.13)

Ziegler, Sigurd. «Går seg vill i mørket» i Morgenbladet 02.11.12

Aagård, Martin. «Danskjävlar» i Aftenbladet, 18.01.13. <http://bit.ly/10DPyBi> (sist sett  
02.05.13)

## SAMMENDRAG

Denne oppgaven undersøker forestillinger om 'politisk teater' og 'dokumentarteater', med utgangspunkt i dramatiker og regissør Christian Lollikes forestilling *Manifest 2083*. Hvordan skal vi forholde oss til et teater som bringer en tematikk fra den virkelige verden inn på teaterscenen? Hvordan skal vi reagere når denne tematikken oppleves som vond og vanskelig for mange?

*Manifest 2083* tar utgangspunkt i terroristen Anders Behring Breiviks kompendium, som skulle legitimere terrorhandlingene han utførte 22. juli 2011. Forestillingen vakte voldsom kritikk, da nyheten om den kom i januar 2012. Både kunstnere, politikere, journalister og representanter for de etterlatte beskylte Lollike for å løpe terroristens ærend, for å være en opportunist som tråkket på mennesker i sorg. Dette ble en opprivende og – for enkelte – svært følelsesladet debatt som i stor grad vokste ut av antakelsen om det umoralske og spekulative ved en teaterforestilling som vil iscenesette terroristen Anders Behring Breivik og hans kompendium på den ene siden, og det prinsipielle standpunktet at teatret kan og bør være en viktig del av etterbehandlingen av traumet terroren utgjorde, forstått som en alternativ stemme, på den andre siden. *Manifest 2083* hadde urpremiere i København, oktober 2012. Ukritisk behandlingen av Breiviks kompendium, et spekulativt budskap og mangel på ny informasjon, var en gjennomgående kritikk i flere av anmeldelsene.

Den franske filosofen Jacques Rancière bryter med vante forestillinger om den politiske kunsten i sin teori. I utarbeidelsen av 'politikkens estetikk' og 'estetikkens politikk', lar han begrepet 'dissensus' muliggjøre en *redistribusjon av det sanselige*. Denne forskyver vante persepsjoner og lager nye muligheter for hva og hvem vi ser, hører og forstår i samfunnet, og gjør det mulig å gjenvinne et subjektivt perspektiv. For Rancière er dette både politikken og kunstens oppgave. Oppgaven *Terror/Teater* argumenterer for at forestillingen *Manifest 2083*, forstått som et politisk teater, bør betraktes som et positivt bidrag til bearbeidelsen av 22. juli 2011, og veien videre.