

SIEMKE BÖHNISCH Førsteamanuensis i drama/teater ved Universitetet i Agder, siemke.bohnisch@uia.no

TITLE: Giving Breivik a stage? Theatre after the terror attacks of 22 July 2011, with a close analysis of *Breiviks Erklrning* (Milo Rau/IIPM)

KEYWORDS: Theatre, terror, 22 July, the Utøya massacre, *Breiviks Erklrning*, Milo Rau, reenactment

ABSTRACT

This article discusses theatre after the 22 July 2011 terror attacks, the challenges it faces, and contributions it makes to the ongoing «battle of the narratives» following the attack. After a short overview of the first reactions from theatres and theatre artists in Norway, the ethical and aesthetic issues, which have been addressed through media for some of the most prominent foreign theatre productions on the subject, are discussed. The specific theatre performances render possible a more general debate of the art form's ways of relating to terrorism and national trauma in relation to the mass media handling and presentation of the same issues. In the second part of the article, these questions are further examined by a close analysis of one of the theatre performances that caused media debate, *Breiviks Erklrning* by Milo Rau (IIPM, premiere on 19 October 2012 in Weimar, Germany). The performance analysis serves as a corrective to the

many anxious responses from the media concerning aestheticization, fictionalizing and commercial or political exploitation of the issue. The analysis leads to how the performance, contrary to what is expected, creates a space for necessary and critical reflection on the issue, remote from any form of populist sensationalism. The analysis includes the framing and the specific context of the theatre performance, prior to a close reading of the apparently simple, but in truth, very complex and finely tuned aesthetic strategies. These strategies combine authenticity effects with techniques for creating distance to the subject, and it is shown how carefully constructed places of indetermination and the actor's embodiment techniques enable the audience's *listening*. Finally, the spectator's personal experience is examined with regards to its social background and relevance.

SAMMENDRAG

Denne artikkelen drøfter scenekunst etter 22. juli, utfordringer den mter og bidrag den gir til den vedvarende «kampen om fortellingen» etter terrorangrepet. Etter et kort overblikk over første reaksjoner fra scenekunstheltet i Norge, drøftes de etiske og estetiske problemstillingene som har blitt aktualisert i medie-debatten rundt noen av de første utenlandske scenekunstproduksjonene på feltet. De konkrete teatereksemplene åpner opp for en generell diskusjon av (scene)kunstens omgang med terrorisme og samfunnsmessige traumer i relasjon til massemediens behandling av tematikken. Problemstillingen belyses i artikkelens andre del gjennom en næranalyse av en av de scenekunstproduksjonene som havnet i mediestormen: *Breiviks Erklrning* av Milo Raus (IIPM, premiere 19.10.12 i Weimar, Tyskland). Forestillingsanalysen tjener som et korrektiv til mediedebattens

mange angstforestillinger om estetisering, fiksjonisering og kommersiell eller politisk utnyttelse. Det analyseres frem hvordan forestillingen tvert i mot skaper et nødvendig og kritisk refleksjonsrom, fjernt fra enhver form for populistisk sensasjonsdyrkelse. Analysen inndrar scenekunstproduksjonens rammesetting og konkrete kontekst fr den går inn i en nærlesning av de tilsynelatende enkle, men i virkeligheten svært komplekse og finjusterte estetiske strategiene. Det undersøkes hvordan autentisitetsstrategier virker sammen med en rekke distanseskapende grep, og det vises hvordan nøye konstruerte ubestemthetsrom og skuespillerens spesifikke kroppsliggjringspraksis legger til rette for tilskuerens *lytting*. Avslutningsvis blir den personlige tilskuererfaringen drøftet med hensyn til dens samfunnsmessige bakgrunn og relevans.

Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli

MED EN NÆRANALYSE AV MILO RAUS «BREIVIKS ERKLÄRUNG»

AV SIEMKE BÖHNISCH

BEHOVET FOR Å FORTOLKE og forstå terrorangrepet 22. juli 2011 i Oslo og på Utøya var – og er fortsatt – direkte proporsjonalt med hvor mye som ble ødelagt denne dagen, og hvor utenkelig scenariot var da det brøyt seg inn i vår virkelighet. Hendelsene utløste nærmest øyeblikkelig en enorm flod av meningsdannelse i så godt som alle medier. Det tok heller ikke lang tid før kunstfeltet grep fatt i tematikken. I denne artikkelen skal jeg se nærmere på scenekunst etter 22. juli, på utfordringer den møter og bidrag den gir til den vedvarende «kampen om fortellingen»¹ etter terrorangrepet.

Mens billedkunstproduksjonen allerede er omfattende,² har scenekunstnere i Norge vært påfallende tilbakeholdne med å ta opp temaet. Samtidig har det blitt laget noen teaterforestillinger i utlandet som har fått uforholdsmessig stor medieoppmerksomhet og utløst heftige kontroverser. I første del av artikkelen ser jeg på utfordringene og kontroversene rundt scenekunst etter 22. juli før jeg i andre del

presenterer en næranalyse av ett spesifikt scenekunstnerisk bidrag: *Breiviks Erklæring* av Milo Rau (IIPM).³

FØRSTE REAKSJONER

En av de første reaksjonene på 22. juli fra scenekunstfeltet i Norge var avlysningen av en allerede annonsert produksjon. Det Norske Teatret strøk musikalen *Shockheaded Peter*⁴ fra høstrepertoaret 2011 fordi «det som skulle vere frydefullt og komisk ved framsyninga blir for sterkt så tett opp til tragedien.»⁵ Stykket er en grotesk-makaber sceneadaptasjon av *Der Struwwelpeter*, en tysk billedbok-klassiker fra 1800-tallet. Den består av en rekke små fortellinger om «kor gale det kan gå når ufyselege barn ikkje høyrer på dei vaksne.»⁶ Terrorhendelsene trengte seg på som en ny forståelsesramme for scenekunsten. At dette også kunne skje med tilbakevirkende kraft, viser Julian Blaues *Storkunstsolteddystatens*

dommedag på Dramatikkens Hus (08.10.11). Annonsert som en «scenisk evaluering av en tidligere performance,»⁷ ble det en «avlatsforestilling» hvor scenekunstneren kommenterer, revurderer og tar offentlig selvkritikk på en av sine tidligere forestillinger (*Bestialitetsteologiske fakultetsgrunnlegging* spilt på Black Box Teater 21. mars 2010). Forestillingen høsten 2011 inkluderer en e-post-dialog mellom Blau og filosofen Arne Johan Vetlesen hvor kunstneren selv kritiserer sin «kvasi-terroristisk(e) oppførsel» på scenen.⁸ Blau hadde etter eget utsagn⁹ gått gjennom en angerprosess etter 22. juli-terroren som førte til at han «tilbakekaller» allerede produsert scenekunst – i form av ny scenekunst.

Samtidig med at terrorangrepet fører til avlysning og re-tolkninger på scenekunstheltet blir hendelsene også skrevet inn i ny dramatikk, riktignok bare som et bakteppe. I manuset *Live!* av Trond Arntzen, et ungdomsteaterstykk skrevet og spilt for Den kulturelle Skolesekken i Vest-Agder høsten 2011,¹⁰ problematiseres oppløsningen av skillelinjene mellom privatliv og offentlighet med særlig fokus på sosiale medier. Stykket handler ikke om 22. juli, men hendelsene er skrevet inn som et subplot. Det er verdt å legge merke til at dette skjer i et stykke spesialskrevet og spilt for ungdom.

Første gang, meg bekjent, at 22. juli ble forsøkt gjort til et eksplisitt tema på scenen i Norge, skjer også med behørig avstand til scenekunstens sentrale arenaer. Det er utdanningsinstitusjonene som griper tak i tematikken. Først ute er teaterhøgskolen (KHiO) med et studentprosjekt,¹¹ så Det Humanistiske Fakultet ved NTNU i Trondheim med seminaret «Å begripe det ubegripelige» (21.04.12, Dokkhuset, Trondheim). Sistnevnte inviterte til en refleksjon over terrorhendelsene i et metaperspektiv: «Hva gjorde 22/7 med oss, hvordan bearbeider vi og snakker om det som skjedde?»¹² Arrangementet kombinerte faglige innlegg, paneldiskusjon og scenekunst, sistnevnte i form av to korte forestillinger under arbeidstittelen «22. juli – Og jeg var ikke engang der», laget av NTNU-masterstudenter og resultat av en kunst-basert forskningsoppgave om temaet. Førsteamanuensis Vigdis Aune beskriver i sin artikkel «July 22 – and I was not even there»¹³

hvor krevende prosessen var for alle involverte, hvordan oppgaven så ut til å være umulig å løse, og hvordan det til slutt løsnet da studentene valgte en autobiografisk inngang. Det sceniske arbeidet foregikk her i en utdannings-, lærings- og forskningskontekst med fokus på metarefleksjon og personlig prosess. Det ble holdt eksplisitt avstand til «infernoets sentrum», og den offentlige presentasjonen var innlemmet i et seminar som la opp til refleksjon av alternative måter å bearbeide hendelsene på – alternativ til den allestedsnærværende massemediale tematiseringen. Men hva skjer når scenekunsten og kunstnerne selv blir gjenstand for den enorme massemediale oppmerksomheten som 22. juli førte med seg?

SCENEKUNST I MEDIESTORM

19. januar 2012 annonserte CaféTeatret i København sine planer om å utvikle et monologteaterstykke basert på Breiviks såkalte manifest. Meldingen utløste umiddelbart en mediestorm uten like. Ikke bare i Danmark og Norge, men i mange land verden rundt. Kunstnerne fikk hat-mailer, prosjektet ble offentlig kalt for «usmakelig», «avskyelig» og «kvalmende», og regissøren ble nødt til å forsvare sitt arbeid lenge før forestillingen ble utviklet. Premieren til *Manifest 2083* ble utsatt flere ganger før den til slutt gikk av stabelen 15. oktober 2012 i København.

Nesten samtidig, 19. oktober 2012, hadde *Breiviks Erklæring* av Milo Rau/IIPM premiere i Tyskland. *Breiviks Erklæring* er en såkalt *reenactment* av terroristens forklaring i retten. Også denne produksjonen ble gjenstand for stor medieoppmerksomhet og heftige kontroverser. Konfliktene manifesterte seg håndfast i forestillingens institusjonelle kontekst: Dagen før den annonserte premieren ved Deutsches Nationaltheater i Weimar trakk teaterledelsen seg fra avtalen om å vise forestillingen i sine lokaler, slik at Rau med sitt team måtte finne et alternativt spillested på meget kort varsel.¹⁴ Utkastelsen fra det velrennomerte institusjonsteateret fyrte opp under mediestormen. Lignende gjentok seg ved senere visninger på andre steder,¹⁵ hvor institusjoner

brøt tidligere tilsagn og avtaler, og det igjen førte til mange medieoppslag.

ETISKE OG ESTETISKE PROBLEMSTILLINGER

Kontroversene rundt de to forestillingene aktualiserer en rekke etiske og estetiske problemstillinger – noen av dem gjelder all meningsproduksjon i det offentlige rom, noen er kunstspesifikke.

Det mest generelle dilemmaet kan kalles for *oppmerksomhets-fellen*. Hver gang 22. juli tematiseres i det offentlige rom står man i fare for å gi enda mer oppmerksomhet til en gjerningsperson som med sine grufulle handlinger ønsket akkurat dette: publisitet for seg selv, sine handlinger og sin «sak». Problemet blir skjerpert når den som ytrer seg, tilsynelatende selv har en fordel av oppmerksomheten, noe som veier enda tyngre når man må anta at pårørende og overlevende påføres en tilleggsbelastning. Dilemmaet er generelt og i utgangspunktet ikke kunstrelatert. Innvendingene kan rettes mot alle former for profesjonelle offentlige ytringer, kunst så vel som avisforsider, sakprosa eller forskningspublikasjoner (inkludert denne artikkelen).

Men hvorfor ble kontroversene om de nevnte forestillingene så uforholdsmessig sterke? Spørsmålet blir særlig påtrengende når man tar høyde for hvor begrenset distribusjon teaterforestillinger har sammenlignet med andre medier. Hver utgave av VG leses av over en halv million mennesker, hver eneste dag. *Manifest 2083* spilles på CaféTeatret i København for 48 tilskuere om gangen. Selv etter mange forestillinger forblir det totale antall tilskuere forholdsvis lite.¹⁶ Enda mindre distribusjon har forestillingen *Breiviks Erklæring*. Siden premieren i oktober 2012 har den blitt vist noen få ganger for totalt noen hundretalls tilskuere. Kontroversen har åpenbart ikke noe med den faktiske distribusjonen å gjøre. Den handler om det rene og skjære faktumet at disse teaterforestillingene lages og spilles. Dermed kommer vi til mer kunstspesifikke problemstillinger.

Hva skjer når terrorangrepene behandles innenfor kunstens rammer? Fører det ikke til en estetisering eller fiksjonalisering som er uforsvarlig i forhold til virkelighetens tyngde? Slike innvendinger

kan rettes mot kunst generelt, eller mer spesifikt mot enkelte kunstarter. Scenekunsten har blitt møtt med særdeles sterk og generaliserende skepsis etter 22. juli. Christian Lollike, regissør av *Manifest 2083*, spør i et tilbakeblikk:

Havde pressen, politikere, andre teaterfolk, etc. vært like så optaget af at kommentere og fordømme dette værk, hvis der var tale om et billede eller en bog, og ikke netop en teaterforestilling? Hvad er det teatret kan? Og ikke må? Hvad er det for konventioner, der gør, at teatret ikke er den naturlige genre for behandling af virkelige tragedier?¹⁷

Scenekunst er en flyktig, transitorisk kunstform. Den er bundet til samtidig kroppslig tilstedeværelse av tilskuere og aktører og gestalter en begivenhet avgrenset i rom og tid. På scenen står «ekte» mennesker, og vi deler rommet med mange andre. Scenekunstens estetiske praksis er derfor alltid samtidig en kollektiv sosial praksis. At estetisk og sosial praksis her ikke kan skilles fra hverandre er noe av bakgrunnen for at teater tradisjonelt ikke ble tilskrevet kunststatus. Og selv i dag er denne statusen noe tvilssom. Det viser seg for eksempel ved at teateriscenesetninger ikke er beskyttet av åndsverksloven på lik linje med verk innen billedkunst eller litteratur. Satt på spissen er scenekunstnere i den underlige situasjonen at de kan bli anklaget for å prøve å lage kunst om terrorhendelsene samtidig med at deres arbeid kan falle igjennom fordi det ikke anses som kunst med stor K.

En annen problemstilling som har blitt reist i debatten, er spørsmålet om hva som er et passende tidspunkt for å ta opp 22. juli innenfor scenekunstens rammer. Begge to forestillingene har blitt anklaget for å komme for tidlig. Særlig hensynet til de pårørende og overlevende har blitt tolket dithen at det handler om å vente til det rette tidspunktet. Men poenget kan også gjøres gjeldende i forhold til mer omfattende samfunnsmessige prosesser. Spørsmålet om det rette tidspunktet kan ikke besvares uavhengig av hvordan man tolker bakgrunnen for 22. juli og den samfunnsmessige virkeligheten vi lever i. Begge scenekunstproduksjonene bygger på en

antakelse om at det er ingen tid å miste for de bidragene de prøver å gi. Spørsmålet om det rette tidspunktet kan heller ikke besvares uavhengig av hvem man antar forestillingene lages for. Her blir det avgjørende å se på forestillingenes reelle distribusjon, ikke den massemediale stormen forestillingene har blitt gjenstand for. Det vil si, spørsmålet om det rette tidspunktet kan og burde gjøre oss oppmerksomme på den konkrete konteksten forestillingene inngår i. Hvor blir forestillingene spilt? Hvilken forståelses-horisont gir de valgte stedene? Hvilke formidlings-grep gjøres der-og-da for det tilstedeværende publikum? Slike aspekter har vært fraværende i debatten om forestillingene.

Samtidig har den enorme mediedekningen i seg selv skapt en kontekst for forestillingene som kunstnerne kun i begrenset grad har mulighet til å påvirke, men likevel må forholde seg til. *Pre-performancen*,¹⁸ prosessen som begynner når tilskuerne for første gang hører om forestillingen frem til de sitter i salen og forestillingen starter, blir dermed særdeles kompleks og en reell utfordring for kunstnerne.

Når scenekunstproduksjoner blir møtt med en grunnleggende skepsis om deres muligheter til å behandle stoffet på forsvarlig vis lenge før forestillingene er ferdig utviklet, er det sannsynlig at et metaperspektiv på teaterets medialitet innskrives i selve forestillingene. Jeg har annetsteds argumentert for at scenekunstproduksjoner som eksplisitt tar opp 22. juli, nødvendigvis begir seg inn i to pågående debatter.¹⁹ Den ene handler om hvordan vi fortolker og forstår terrorangrepet, den andre om teaterets «vesen» og plass i dagens samfunn. En teatervitenskapelig analyse kan derfor med fordel stille spørsmålet om hvordan scenekunstens medialitet aktualiseres og tematiseres i en slik forestilling, og hva denne aktualiseringen kan bidra med til 22. juli-diskursen.

Dermed har jeg kommet til en siste type problemstilling som har blitt aktualisert i debattene rundt forestillingene: Hvordan kan og bør 22. juli behandles innenfor scenekunstens rammer? Hvilke kunstneriske konsepter og estetiske strategier er relevante og forsvarlige i møte med 22. juli? *Breiviks Erklæring* og *Manifest 2083* har blitt sterkt kritisert for kunstneres valg om å bruke gjerningsmannens egne teks-

ter som scenisk materiale. I *Manifest 2083* brukes utdrag av det 1500-siders tekstdokumentet som gjerningsmannen sendte ut elektronisk få timer før han gjennomførte terrorangrepet, samt utsagn fra rettssaken i Oslo Tingrett. *Breiviks Erklæring* er i sin helhet basert på den tiltaltes forklaring fra hovedforhandlingens andre dag, 17. april 2012. Denne forklaringen ble forbudt kringkastet, men retten stengte ikke dørene og ga ikke referatforbud. Forklaringen ble omgående skriftlig referert, ord for ord, i mange store medier. Teksten ligger, i litt ulike versjoner, fritt tilgjengelig på internett.²⁰ Det samme gjelder det såkalte manifestet.

Å GI BREIVIK EN SCENE?

Anklagen lyder da, kort og godt, at scenekunstnerne gir *Breivik en scene* ved å anvende hans tekster. Det kan leses som en skjerpet versjon av oppmerksomhetsfellen. Rau og Lollike havner, så å si, ikke nødtvunget i denne fellen. Breivik kommer ikke inn bakveien, men blir sluppet inn gjennom en vidåpen port. Den frosne metaforen «å gi noen en scene» får her en dobbel betydning. Anvendt på teater fungerer uttrykket både i overført og i ordrett forstand. Det ser ut til å gi spesiell vekt til anklagene, om enn på litt underlig retorisk vis. Samtidig er det noe som skurrer. Det skjer en kortslutning i argumentasjonen, og den doble betydningen av uttrykket «å gi noen en scene» bidrar til feilslutningen. Terroristen selv står selvfølgelig ikke på scenen. Og at tekster som han har publisert, brukes på en teaterscene betyr ikke at han selv taler til tilskuerne. Tvert imot, når en tekst blir brukt innenfor teatrets rammer kan *utsigelseskonstruksjonen* bli svært kompleks.²¹ Om scenekunst blir ansett som *ytring* i det offentlige rom,²² på lik linje med andre offentlige ytringer, er det like fullt nødvendig å tolke den konkrete ytringen på scenekunstens premisser. Spørsmålet må derfor være hvordan tekstene konkret brukes i forestillingene.

Produksjonene legger til en viss grad opp til den nevnte kortslutningen. Begge er monologforestillinger og har blitt annonsert som sådanne. Det kan føre til antakelsen om at det kun er én stemme som blir

hørt. Mistanken om at denne stemmen tilhører gjerningsmannen forsterkes i Lollikes stykke gjennom undertittelen: «En forestilling om hvordan Anders Behring Breivik ser sig selv,» samt gjennom forestillingens premiss om at skuespilleren Olaf Højgaard prøver å komme så tett som mulig på personen Breivik.

I *Breiviks Erklrning* angripes stoffet på diametralt motsatt vis. Regissøren Milo Rau fremhever i forhndsuttalelsene at han ikke er interessert i Breivik som person, og at skuespilleren, Sascha . Soydan, derfor på ingen måte skal illudere gjerningsmannen på scenen. Konseptet er meget enkelt. Skuespilleren leser teksten, ord for ord, for publikumet. Men også denne tilnærmingen fremprovoserer mistanken om at Breivik gis en scene – om enn av en helt annen grunn. Det kan nemlig se ut som om en kunstnerisk bearbeidelse av stoffet er fraværende. Rau uttaler da også eksplisitt i media: «*Breiviks Erklrning* er ikke et teaterstykke, ingen iscenesettelse, ingen kunst – men det motsatte»²³ – altså et stykke anti-kunst i beste avantgardetradisjon.

«BREIVIKS ERKLÄRUNG» (MILO RAU / IIPM)

I lys av de problemstillingene jeg har drøftet i første del av artikkelen, vil jeg nå gjøre en næranalyse av en av de omtalte scenekunstproduksjonene, nemlig Milo Raus *Breiviks Erklrning*.²⁴ Jeg vil spørre hva denne forestillingen konkret «gjør», «kan» og «vil». Det er ikke nødvendigvis det samme som regissøren offentlig har uttalt om hva han gjør, kan og vil med forestillingen. Slike uttalelser er en del av *pre-performance* og derfor ofte strategiske. Dessuten er forestillingen ikke avsluttet uten publikums tilstedeværelse. Kunstnerne har i den henseende ingen privilegert posisjon til  tolke sitt eget verk. Jeg anvender her et performativt teaterbegrep hvor teaterforestillinger anses som begivenheter preget av *feedback-sløyfer* mellom aktører og publikum.²⁵

RAMMSETTING OG KONTEKSTER

Lørdag 27. oktober 2012. Jeg har reist fra Norge til Berlin for  se *Breiviks Erklrning*. Det er andre gang

Breiviks Erklrning blir vist offentlig, og det er første gang jeg skal se en forestilling av regissøren Rau. På forhånd har jeg satt meg inn i hans tidligere arbeider og bakgrunn. Rau er født 1977 i Sveits og har som regissør jobbet en god del i Tyskland. I 2007 grunnla han International Institute of Political Murder (IIPM), et kunstnerisk-teoretisk produksjonsselskap for teater, film, aksjoner, utstillinger og ulike debattformater. Hans navn blir knyttet til såkalte *reenactment*-formater, former for dokumentarisk politisk teater som på ulike måter rekonstruerer historiske begivenheter. Begrepet *reenactment* kommer fra en populærkulturell praksis med lange tradisjoner, men har i de senere år blitt overført til kunstneriske konsepter innen billed- og scenekunst. Fellesnevneren for disse ulike praksisene er at det «gjenoppføres» en (historisk) begivenhet, om enn med nokså ulike formål.²⁶

Raus kunstneriske gjennombrudd kom i 2009 med teater- og film-prosjektet *Die letzten Tage der Ceausescu*, en *reenactment* av prosessen mot den tidligere rumenske diktatoren Nicolae Ceaușescu og hans kone. Forestillingen ble invitert til prestisjetunge Festival d'Avignon. To år senere lagde han *Hate Radio* om radiostasjonen RTLM og dens rolle for folkemordet i Rwanda i 1994.²⁷ Både formatet og stoffet til *Breiviks Erklrning* står altså i en tydelig verksammenheng. Ideologisk motivert vold, propaganda, samfunnsmessige omveltninger i vr nære fortid, rettssaler, rettssaker og media er stoff og temaer som går igjen i Raus kunstneriske arbeid.

Breiviks Erklrning er annonsert som første del av et omfattende IIPM-prosjekt med tittelen *You will not like what comes after America* (2012–14), bestående av scenekunst, filmer og teori/debatter. Det tre-årige prosjektet skal tegne «det forvirrende og foruroligende bilde av en døende tidsepoke» – vår samtid i et verdenspolitisk perspektiv.²⁸

Forestillingen vises på Theaterdiscounter (TD), et spille- og produksjonssted for fri scenekunst i Berlin som er kjent for eksperimentelle formater og lave budsjetter – deretter navnet.²⁹ TD ligger i Berlin-Mitte ikke langt fra Alexanderplatz, men gata er mørk og livløs når jeg kommer dit om kvelden. I et bygg med en avvisende betongfasade, det tidligere

televerket i Øst-Berlin, befinner TD seg i 3. etasje. Trappoppgangen er like naken som fasaden. Så kommer man opp til en liten café tilhørende teateret. Her er det folk.

Breiviks Erklrning spilles som del av en ti dagers monologfestival under mottoet «Jenseits von Gut und Bse.»³⁰ Den kvelden spilles først *Das Grundgesetz* (konsept og regi: Boris Nikitin). Fire aktører presenterer, ord-for-ord, Tysklands grunnlov på scenen. Så blir det en pause fr *Breiviks Erklrning* skal starte. Det ankommer flere tilskuere. Det er trangt i den lille cafen, og det er mange som står på ventelisten. Det lille teateret med sine få medarbeidere kjenner på trykket som medieoppmerksomheten for forestillingen har ført med seg.

En god stund før forestillingen skal begynne trekker folk inn i den lange, smale gangen som fører til salen. Mange står og leser i programheftet. Det er et enkelt A5-hefte, svart-hvit kopiert, som inneholder en kort introduksjon til prosjektet som *Breiviks Erklrning* er en del av, dessuten navnene til de involverte kunstnerne, en plantegning av sal 250 i Oslo tingrett, informasjon om diskusjonen som skal finne sted rett etterpå, samt et intervju med regissøren. I programheftet blir forestillingen annonsert som «ffentlicher Filmdreh,» et offentlig filmopptak. Mens vi står og venter, kommer jeg i snakk med sidemannen som spør hvor jeg kommer fra. Jeg sier at jeg er fra Norge, men opprinnelig tysk, og vi prater om hvorfor vi er her. Han har lest om forestillingen og ble både skeptisk og interessert. Han er godt informert om 22. juli-angrepene i Norge og er fortsatt sjokkert over at dette kunne skje.

FORESTILLINGEN

Med nesten en halv times forsinkelse slippes vi inn i salen. Rommet er ingen utpreget teatersal. Det er avlangt, ca. 30m x 10m, har hvite betongvegger, en rekke betongsøyler og et enkelt, flatt gulv. Salen brukes den kvelden på tvers. En fritt montert publikumstribune står midt på den ene langsiden. Scenerommet er dermed kun ca. 6 m dyp og uten klar avgrensning til de to endene av det avlange rommet som ikke brukes. Tribunen er litt avrundet på siden

og består av brede trappetrinn, uten stoler eller puter. Det er plass til i overkant av 100 personer, maks 130.

Når vi kommer inn, er scenelyset på. Lyset er konsentrert på en talerstol som er plassert på høyre siden av scenerommet (sett fra publikumstribunen). Over talerstolen er det montert en stor softboks som lyser rett ovenfra og ned. Bak talerstolen står skuespilleren Sascha . Soydan. Hun er slank, ikke særlig høy, og ser ut til  være i 30-årene. Hun har skulderlangt, bølget, mørkt hr, store mrke øyne og markante øyenbryn. Ansiktet hennes er hjerteformet med myke linjer. Hun er kledd i hverdagslig tøy, en rød treningsjakke, lys T-skjorte og mørke jeans. For et tysktalende teaterpublikum er hun kjent fra oppsetninger ved store, anerkjente institusjonsteatre. For et bredere publikum er hun dessuten kjent fra en rekke TV-filmer og -serier hvor hun som oftest spiller rollefigurer med tyrkisk innvandrerbakgrunn. Så vidt jeg vet, er hun selv tysk-tyrkisk.

Soydan gjør noen siste forberedelser ved talerstolen mens vi kommer inn i salen. Noen få skritt bak henne er det montert en horisontal, rektangulær plate, ca. 1,8 m x 1,2 m, med tverrgående smale trebord. Platen ser ut som et utklipp fra en tre-kledd vegg eller støyskjerm og kan minne om interiøret til en forelesningssal eller rettssal. Vegg-utklippet danner bakgrunn for skuespilleren når man ser henne forfra. Sammen med det sterke lyset fra softboksen skaper det et visuelt markert område i det store, åpne rommet.

Noen meter unna talerstolen, i venstre del av scenerommet, henger et stort filmlerret. På lerretet ser vi et live-videobilde av Soydan. Bildet blir produsert av et profesjonelt kamera som er plassert på et stativ rett foran tilskuertribunen. Ved kameraet sitter en tekniker. Billedutsnittet på lerretet er halvnert. Vi ser Soydans ansikt og overkropp, slik hun er synlig over talerstolen, samt «veggen» bak henne som danner bakgrunnen i bildet. Det filmes i normalperspektiv, det vil si fra ynehyde. Bildet er verken over- eller undervinklet.

Når alle tilskuerne har funnet en plass på tribunen – vi sitter trangt og ikke særlig komfortabelt – lukkes døren og sal-lyset slås av. Soydan holder en li-

ten bunke med A4-ark i hendene, støtter seg lett på talerstolen og ser inn i kamera. Så begynner hun å lese fra manuskriptet:

Ich stehe heute hier, als Vertreter der Norwegischen beziehungsweise Europäischen Anti-Kommunistischen und Anti-Islamistischen Oppositionsbewegung, verkürzt der Norwegischen und Europäischen Widerstandsbewegung, sowie als Vertreter des Netzwerkes der Tempelritter. Wenn ich also spreche, dann spreche ich im Namen der vielen Norweger, Skandinavier und Europäer, die nicht wollen, dass uns Einheimischen, der Indigenen Bevölkerung, unsere kulturellen und territorialen Rechte entzogen werden.³¹

Soydan taler rolig og konsentrert. Hennes stemme er klar og har samtidig en behagelig sonor klang. Måten hun leser på er ikke lett å beskrive. Den er rett frem, uten noen påfallende kommenterende eller avstandstagende undertoner. Samtidig er det som om hun legger setningene frem for oss. På en underlig måte er hun både innenfor og utenfor teksten. Det er som om hun selv lytter til det hun sier, samtidig med at hun leser teksten for oss med høy konsentrasjon og stor presens.

Blikket mitt vandrer mellom skuespilleren og videobildet. Bildet er forsinket med et brøkdelssekund, akkurat så mye at jeg kan legge merke til det uten at det blir særlig påtrengende. Stemmen er lett elektronisk forsterket. Jeg ser ikke noen mikrofon, men antar at den er heftet til T-skjorten hennes. Jeg ser mest på henne og har videobildet i sidesynet.

Jeg lytter til teksten. Jeg kjenner til tekstens historikk. Jeg vet hvilke ugjerninger den er ment som forsvaret for, og jeg mener å vite hvem tekstens «jag» er. Det jeg hører, virker på én måte velkjent, men overrasker meg likevel. Jeg hadde ikke lest teksten på forhånd. Jeg kunne ha gjort det, men hadde latt være. Jeg orket ikke og hadde i grunnen heller ikke sett poenget. Nå har jeg dradd hele veien fra Norge for å lytte til den. Eller har jeg det? Jeg er i tvil. Selv om jeg kjente til forestillingens konsept på forhånd og visste hva som ville skje – skuespilleren leser teksten, ikke mer og ikke mindre – opplever jeg at jeg er helt

uforberedt. Det som slår meg mest, er at jeg sitter og lytter, at vi sitter og lytter.

Etter en kort stund legger jeg merke til at Soydan har en tyggegummi i munnen. Hun tygger av og til. Tyggingen er diskret. Den ser ikke ut til å påvirke hennes måte å tale på. Hun taler klart og vel artikulert. På et tidspunkt legger Soydan tyggegummien bort uten at det blir noen stor cesur. Hun leser videre, like rolig, fokusert og konsentrert. Innimellom stopper hun kort opp, hever blikket og ser rett inn i kamera. Noen ganger holder hun blikket lenger. Når hun ser inn i kamera, vandrer mitt eget blikk automatisk til videobildet på lerretet. Hun «ser» direkte på meg fra lerretet. Blikket hennes er meget fokusert og fast. Samtidig er det ikke lett å lese. I ett øyeblikk oppfatter jeg det som konfronterende, i det neste som spørrende – uten at det skjer en merkbar forandring i blikket.

Jeg sitter stille og lytter. Det gjør vi alle. Det skjer ingen store fysiske bevegelser i rommet, verken på scenen eller i auditoriet. Soydan lener seg av og til frem på talerstolen, for så å rette seg opp igjen litt senere. Noen få ganger tar hun ei hånd mot ansiktet, stryker bort et hår. En gang drikker hun fra en vannflaske, noen ganger samler hun arkene og dytter dem ned på talerstolen slik at de igjen ligger i en pen bunke. Tilskuerne sitter stille. Enkelte synker litt sammen, støtter hodene i hendene og ser ned. Det virker som om de fortsatt lytter oppmerksomt. Det skjer i grunnen ingenting annet enn at Soydan leser teksten, ord for ord, setning for setning, og vi lytter. Det hele varer i over en time, kanskje en time og ett kvarter.

Når hun er ferdig, slås det på mer lys og skuespilleren forlater talerstolen. Det rigges til fire stoler og noen mikrofoner til diskusjonen som skal følge. Vi vet at forestillingen er over, men ingen klapper. I hvert fall ikke til å begynne med. Så – mens riggingen foregår – kommer applausen likevel. Nølende og ikke særlig kraftig, men det blir en applaus. Soydan ser kort på oss mens vi applauderer.

Rett etterpå starter den annonserte diskusjonen. På scenen sitter, i tillegg til regissøren og skuespilleren, en i Tyskland velkjent kulturteoretiker, Bazon Brock (f. 1936), samt en kulturjournalist, Christine Wahl, som skal lede diskusjonen. Så rolig og konsen-

trert forestillingen foregikk, så urolig og etter hvert opphetet blir diskusjonen.³² Den varer lenge. Når den avsluttes, er det mange som blir igjen. Etterpå fortsetter samtalene i rolige baner på teaterets café til sent på natten.

Hva «gjør» denne forestillingen, hva «kan» den og hva «vil» den? Åpenbart konfronterer den meg med en tekst. Den legger til rette for at jeg lytter til teksten, ord for ord, setning for setning, tanke for tanke. Den legger også til rette for at jeg legger merke til min egen lytting. Den stille konsentrasjonen i lyttingen står for meg i markant kontrast til bråket rundt forestillingen. En viktig forutsetning for at jeg kan være med på den kollektive erfaringen som ligger i lyttingen, er at jeg stoler på at alle som er til stede i salen, fordømmer terrorangrepet. Det er et uuttalt premis for hele arrangementet at vi fordømmer de ugjerningene som teksten vi lytter til, er ment som forklaring og forsvar for. Jeg tenker ikke over det mens jeg sitter der, jeg tar det for gitt, men i etterkant blir jeg klar over hvor grunnleggende dette premisset er. Spillestedets kunstneriske profil, regissørens tidligere arbeid og skuespillerens *persona* gir meg en ekstra trygghet i det henseende. Det er viktige rammebetingelser for min tilskuererfaring. For å gå denne erfaringen nærmere etter i sømmene vil jeg nå se på forestillingens estetiske strategier som muliggjør og «produserer» denne erfaringen.

AUTENTISITETSSTRATEGIER

Forestillingen anvender en rekke autentisitetstrategier, strategier for å produsere et inntrykk av «fremstillingstransparens.»³³ Det fremstilte fremstilles som fremstillingsuavhengig etter et *what you see is what you get*-prinsipp. Forestillingens tittel er i det henseende emblematiske. Den er uttømmende i all sin knapphet. Teksten som er forestillingens materiale, tema og innhold presenteres som en slags ready-made. Skuespilleren leser opp teksten uten at det tilføyes en dramatisk handling eller en spilt situasjon. Situasjonen er det den er her-og-nå: Skuespilleren leser teksten for oss. Hun får ingen rollefigur som kunne ha beskyttet henne. Hun står der som «seg selv». Det eneste hun kan holde seg fast ved, i tillegg

til sin profesjonalitet, er arkene hun holder i hendene, talerstolen hun står bak og kameraet hun ser inn i.

Den mediale fordoblingen av begivenheten underbygger effekten av fremstillingstransparens. Det velges et kameraoppsett og -bruk som vi assosierer med kameraet som et rent registreringsverktøy. Det er fullt synlig og fastmontert på en tripod. Teknikeren som sitter ved kameraet, overvåker at utstyret fungerer, men han foretar ingen justeringer underveis. Kameravinkel og billedutsnitt ligger fast gjennom hele forestillingen, og de er konvensjonelle i forhold til det som filmes. Også lyset og elektronisk lydforsterking er tilsynelatende «nøytrale» i den forstand at de kun er brukt til å fokusere vår oppmerksomhet. Autentisitetstrategier ligger dessuten i forestillingens rammesetting, fra regissørens forhåndsuttalelser om at *Breiviks Erklæring* ikke er noe teaterstykke, iscenesettelse eller kunst, over valg av et «fattig» og «nakent» spillested, fjernt fra de etablerte teaterinstitusjonene, til programheftets utforming og innhold.

Et dramaturgisk grep som er en vesentlig forutsetning for forestillingens autentisitetseffekter, ligger i tekstutvalget. Breiviks forklaring i retten gikk over flere dager. I *Breiviks Erklæring* presenteres kun den delen som den tiltalte hadde forberedt skriftlig, og som han fikk lese opp i retten før den muntlige utspørringen startet. Ved å velge den delen av forklaringen som i utgangspunkt var en opplesing av en skriftlig formulert tekst, kan høytlesing av teksten foran et (teater)publikum gjennomføres uten at man behøver å tilføye eller trekke fra handlings- eller situasjonselementer. Om referatet fra den muntlige utspørringen, altså forklaringens hoveddel, hadde blitt brukt, hadde en høytlesing av teksten blitt betydelig mindre fremstillingstrasparent. Alternativt hadde det krevd mer spill av skuespilleren som dermed ville ha etablert en mer åpenbar teatral fiksjon. Alt dette blir unngått ved at den delen av forklaringen velges ut som var en opplesing av en skriftlig utarbeidet tekst.

Enda tydeligere blir det dramaturgiske grepet som ligger i tekstutvalget, når man går tilbake til kilden, journalistenes referat av Breiviks forklaring slik den

er tilgjengelig på internett – noe som jeg gjorde etter at jeg hadde sett forestillingen. I løpet av Breiviks opplesing avbryter dommer Arntzen den tiltalte flere ganger for å minne ham om det man hadde blitt enig om på forhånd. Dialogene er en form for forhandling om hvordan Breivik får gi denne innledende delen av forklaringen. Han blir oppfordret til å moderere retorikken, til å holde seg til de relevante poengene, fatte seg kortere og komme til slutten. I tillegg til dialogene mellom dommer og tiltalte inneholder referatet også korte innspill fra forsvareren, bistandsadvokat og aktor. Det skiftes argumenter om Breivik burde eller ikke burde få lov til å fullføre opplesingen. I *Breiviks Erklæring* er disse dialogiske delene av referatet, totalt seks tekstpassasjer, strøket. Teksten som leses opp, blir dermed til en ren monolog og samtidig koblet fra den konkrete situasjonen i rettssal 250. Idet den konkrete situasjonen i rettssalen trer i bakgrunnen, kan situasjonen her-og-nå i teatersalen tre i forgrunnen. Begge deler er viktige forutsetninger for autentisitetseffektene i *Breiviks Erklæring*.

Enda et premiss ligger i kildehistorien til teksten som blir fremført. Kringkastingsforbudet førte til at journalistenes skriftlige ord-for-ord referater fikk karakter av  være det jeg vil kalle for et *tynt spor* etter en begivenhet i rom og tid, en begivenhet som allmennheten var (medialt) avskåret fra. Fravær av levende bilder blir spesielt betydningsfullt på bakgrunn av en ellers nærmest altomfattende mediedekning og – ikke minst – en juridisk påklaget avgjørelse om kringkastingsforbudet. Som norsk tilskuer er jeg veldig klar over denne bakgrunnen. De tyske tilskuerne blir opplyst om den i regissørens forhåndsuttalelser og i forestillingens programhefte. Når Soydan nå leser teksten i *Breiviks Erklæring*, skjer det en tilbakeføring av det *tynne sporet* til en begivenhet i rom og tid, selv om hun – og det er viktig – ikke illuderer Breivik som person.

Fravær av levende bilder og lydopptak fra Breiviks forklaring i retten bidrar altså til at teatermediets egen begivenhetsdimensjon kommer i fokus. Det skapes en begivenhet i rom og tid som aktøren på scenen og vi på tilskuertribunen er delaktig i her-og-nå. Vi er ikke delaktig i en «kopi» av noe som har skjedd der-og-da, det er her «det skjer».

«FREMSTILLINGSOPAKHET», UBESTEMTHETSROM OG SELVREFLEKSIVITET

Autentisitetsstrategiene skaper en opplevelse av umiddelbarhet, delaktighet og nærhet. Samtidig finnes det en rekke grep i denne forestillingen som produserer distanse til det fremstilte. Forestillingens sterke konseptpreg er ett av dem. *Breiviks Erklæring* fremstår som en slags scenisk *forsksanordning* som blir gått igjennom med hjelp av skuespilleren på scenen og oss i publikum. Det konseptuelle ved forestillingen gjør at den forblir meget kjølig i uttrykket.

Forsksanordningen innebærer et sett av regler som forestillingen bruker som *benspenn*.³⁴ En av disse reglene er at skuespilleren, når hun hever blikket fra manuskriptet, alltid ser direkte inn i kamera. Siden kameraet er plassert rett foran publikumstribunen, gr blikket hennes i retning publikum, men hun ser likevel ikke på oss, og det kan heller ikke oppstå gjensidig blikk-kontakt. Forestillingen velger bort denne muligheten som prinsipielt er gitt i teaterets medialitet. Det skaper avstand, samtidig med at jeg som tilskuer føler meg «truffet» av det medierte og forstørrede blikket i live-videobildet.

Bruken av blikket er et godt eksempel på hvordan det i *Breiviks Erklæring* blir utvisket og opprettet distanse på en og samme tid. Det ligger en meget virkningsfull form for indirekte/direkte *benvendthet*³⁵ i det medierte blikket av den fysisk tilstedeværende skuespilleren. Dette blikket er umiddelbart og avstandstagende samtidig.³⁶ Og mens den mediale fordoblingen i første omgang skaper inntrykk av fremstillingstransparens, er det samtidig innskrevet subtile differanser: fra videobildets minimale forsinkelse, via dets forstrrelseseffekt til det faktumet at videobildets utsnitt forvandler det lille veggstykket bak skuespilleren til en «hel» vegg. Disse små differansene er ikke særlig påtrengende, men er velkalkulerte potensielle forstyrrelser av fremstillings-transparensen. Disse forstyrrelsene skaper noe som vi kan kalle for *fremstillingsopakhet*:³⁷ Fremstillingen fremstår her ikke lenger som «gjennomsiktig», autentisitetseffekten brytes. Slik oppstår det nøye konstruerte *ubestemthetsrom* som fører til at jeg blir både trukket inn og holdt på avstand, samt at jeg fr mu-

lighet til å bli oppmerksom på min egen tilskueraktivitet og -erfaring.³⁸

Et annet lite element som skaper fremstillingsopakhet er tyggegummien. Den kan ikke kobles til teksten eller til Breivik. Den brukes heller ikke til å spille eller vise likegyldighet, ringeakt eller lignende. Det er konnotasjoner som ligger klare til bruk, som *ikke* blir bekreftet i skuespillerens bruk av tyggegummien. Handlingen forblir «teknisk». Men om den ikke er ekspressiv, så er den likevel *eksplisitt*, særlig sett i forhold til minimalismen som preger hele forestillingen. Det er et element som jeg ikke kan la være å legge merke til. Igjen skapes et ubestemt-hetsrom som jeg må forholde meg til uten å få tolkningshjelp av forestillingen. Handlingen bryter til og med med den enkle og grunnleggende situasjonen at en profesjonell skuespiller presenterer en tekst på en scene. Som tilskuer kan jeg likevel ikke slå meg til ro med en «abstrakt» eller «formal» iaktakelse, kanskje fordi de kulturelle konnotasjonene til den konkrete handlingen er for sterke, selv om de ikke blir aktualisert av skuespilleren; kanskje også fordi forestillingen i sin minimalisme er så fokusert på skuespillerens tale at en tyggegummi ikke kan «nøytraliseres» eller adskilles i min helhetssøkende persepsjon. På et generelt plan viser det hvordan fremmedgjøringen i en kjølig de-psykologisering av skuespillerens handlinger virker: «[I]n the theatre we are dealing not just with visual processes but with human bodies and their warmth, with which the perceiving imagination cannot avoid associating human experiences.»³⁹

Den ikke ekspressive, men likevel eksplisitte kroppsliggjøringspraksisen som vi finner i *Breiviks Erklæring*, er kjent fra ulike reenactment-formater.⁴⁰ Den aktiverer tilskuerens medskapende forestillingskraft samtidig som min iaktakelse blir kritisk selvrefleksiv. Min tolkende opplevelse av skuespillerens blikk slik den er beskrevet ovenfor, er et godt eksempel på denne virkningen. Det konsentrerte og intense blikket fr meg til  lese det som enten sprende eller konfronterende, samtidig mens jeg selv legger merke til hvordan min iakttakende imaginasjon svitsjer mellom de to tolkningene uten at selve blikket forandrer seg. Blikket er først og fremst di-

rekte og insisterende og aktiverer dermed min tolkningsaktivitet uten at denne aktiviteten kan finne fast hold. Det nøye konstruerte ubestemt-hetsrommet blir både en oppfordring og en reell utfordring for meg som tilskuer.

STEMMEN – HVEM TALER?

Frem til nå har jeg sett på en rekke mindre elementer som skaper fremstillingsopakhet og en selvrefleksiv tilskuerposisjon. Et mer grunnleggende grep for  skape distanse til det fremstilte er valget av skuespilleren. Hennes kjønn og særlig etnisiteten som vi tilskriver henne, motvirker fremstillings-transparens. Valget fremhever ikke bare at gjerningsmannen som person ikke skal illuderes på scenen, det skaper dessuten en kompleks *utsigelses-konstruksjon*.⁴¹ Ett av hovedargumentene i teksten som leses opp, er kritikken av masseinnvandring og multikulturalisme i Europa. Tekstens «vi», et gjennomgående retorisk element, ekskluderer mennesker som skuespilleren Sascha . Soydan. Hva skjer når en som ekskluderes, uttaler dette «vi-et» på scenen? Hva skjer når hun leser: «*Jeg står her i dag* som representant for Den norske og europeiske anti-kommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse (...)»⁴²

Vi er selvfølgelig klar over differansen: Tekstens *jeg* er ikke skuespillerens, tekstens *her* er ikke her, og tekstens *i dag* er ikke i dag. Det er et grunnleggende og avgjørende premiss for vr deltakelse i begivenheten. Samtidig blir teaterets medialitet *ikke* brukt til  hensette oss til sal 250 i Oslo Tingrett, eller til  illudere tekstens opphavsmann på scenen – noe som ville ha vært fullt mulig med hjelp av teaterets virkemidler. I stedet fører forestillingens autentisitetstrategier til en høynet oppmerksomhet for begivenheten her-og-nå. Innenfor denne rammen lner nå Soydan sin stemme til tekstens *jeg, her og nå*.

Den menneskelige stemmen er knyttet til både kropp og verbalspråk. Idet teksten leses høyt for oss her-og-nå på scenen, blir den på en grunnleggende mte *kroppsliggjort* for oss som er til stede i salen. Skuespillkunst kan beskrives som kunsten  kroppsliggjøre noe for et publikum. Skuespillerens kroppsl-

liggjøringspraksis i *Breiviks Erklrning* er først og fremst en talepraksis. Denne talepraksisen er, som tidligere nevnt, ikke lett  beskrive. Jeg opplever at hun, på en underlig mte, både er innenfor og utenfor teksten. At det virker som om hun selv lytter til teksten, mens hun legger den frem for oss. Hvordan kan vi forstå denne virkningen, og hva gjør den med meg som tilskuer?

Soydans talekunst i *Breiviks Erklrning* fremhever det som Peter M. Boenisch kaller «eine spezifische (...) theatrale Ebene der Prsentation.»⁴³ Ifølge Boenisch ligger presentasjonsnivet til grunn for både presens og representasjon på teaterscenen.⁴⁴ Presens og representasjon har i teatervitenskapelig teoridannelse lenge blitt konseptualisert som en binær motsetning, tilsvarende og i forbindelse med de kategoriale dikotomiene realitet vs. fisjon, aktør vs. rollefigur og kropp vs. tegn.⁴⁵ Når man med Boenisch tilføyer den analytiske kategorien *presentasjon* som et sentralt teatralt nivå, fremstår presens og representasjon derimot som performative virkninger av selve den teatrale presentasjonen.

Med hjelp av Boenisch' modell kan vi beskrive og forstå Soydans kroppsliggjringspraksis i *Breiviks Erklrning* noe bedre. Ved  løfte frem selve presentasjonsnivet holder hun presentasjonen på vippen mellom  gå inn i tekstens stemme (representasjon) og  produsere en høynet opplevelse og bevissthet av den teatrale begivenheten her-og-nå (presens). Det går også at hun med kun små nyanseforskjeller kan trekke oss mer inn i teksten, eller få den på større avstand. Disse nyanseforskjellene er så pass små at de er vanskelig  bli oppmerksom på mens man er frstepangstilskuer i forestillingen. Slik var det i hvert fall for meg. Ikke desto mindre er de vesentlige for virkningen der-og-da.

I juni 2013 fikk jeg mulighet til  se *Breiviks Erklrning* en gang til.⁴⁶ Andregangsupplevelsen ga meg mulighet til  observere Soydans talepraksis nyere. Den gang la jeg mer bevisst merke til nyanseforskjellene. Selv om hun gjennomgående taler rolig og konsentrert og tydeligvis leser opp teksten (aldri sier den utenat, aldri taler rett inn i kamera), er det etter hvert enkelte setninger og tekstpassasjer hvor hun legger

noe mer identifiserende engasjement i stemmen. Variasjonene produserer små interferenser mellom hennes egen lytting og det vi kan kalle for tekstens stemme. Denne stemmen er ikke identisk med Breiviks (fysiske) stemme. Den ligger i tekstens innskrevne avsenderposisjon, som ikke må forveksles med tekstens empiriske avsender. Når Soydan legger mer identifiserende engasjement i stemmen, er talepraksisen i ferd med  vippe over til  bli ekspressiv. Det vil si, måten hun taler på evokerer i tilhøreren en opplevelse av en indre impuls eller motivasjon hos taleren. Siden det bare er små nyanseforskjeller i talepraksisen, oppstår det aldri et gjennomgående inntrykk av at hun går helt inn i tekstens stemme (representasjon). Den løftes bare kort frem, fr den igjen flyttes på større avstand idet hun fremhever presentasjonen fremfor representasjonen.

Og det er ikke bare selve talemåten som bidrar til disse skiftningene. Ved andregangsupplevelsen la jeg også mer bevisst merke til hvordan Soydan bruker en del små cesurer underveis, slik at vi beveger oss et stykke lenger inn eller ut av teksten. Et eksempel er blikket inn i kamera og den medfølgende pausen i lesingen. Noen ganger kommer blikket og pausen på et punkt hvor de implisitt bekrefter eller understreker et av tekstens poeng – for eksempel når de kommer rett etter et retorisk spørsmål – mens de andre ganger kommer midt i en setning slik at det oppstår et brudd i tanken og retorikken. Sistnevnte pauser er i aller høyeste grad eksplisitte mens de samtidig forblir ikke-ekspressive. Jeg leser dem ikke som et uttrykk for en indre impuls hos aktøren eller en eventuell rollefigur, og de etablerer heller ingen dechiffrerbar kommentar til teksten. De er like «tekniske» som tyggingen av tyggegummien. Med Boenisch kan vi si at disse pausene performativt produserer presens. De går meg bevisst på situasjonen her-og-nå i teatersalen og muliggjør en selvrefleksiv tilskuerposisjon.

Soydans mte  lese teksten på innebærer alt så både performativ produksjon av representasjon og presens, mens det mest fremtredende er selve presentasjonsnivet. Derav også hovedinntrykket at hun *legger teksten frem for oss*.⁴⁷

LYTTING

Mitt og vårt «svar» på denne presentasjonen er at vi *lytter*. Lytting inngår i enhver teatersituasjon. Den er en grunnleggende form for tilskuernes henvendthet til aktørene og er som sådan en forutsetning for og et bidrag til feedbacksløyfer mellom samtidig tilstedeværende tilskuere og aktører.⁴⁸ Lyttingen er et så basalt element i teatersituasjonen at vi vanligvis ikke legger merke til den som egen aktivitet. I *Breiviks Erklrning* derimot kan lyttingen tre frem fordi skuespillerens kroppsliggjringspraksis først og fremst er en talepraksis, og, ikke minst, fordi denne talepraksisen vektlegger presentasjonsnivet. Vr kollektive lytting er dessuten selvforsterkende. Den produserer en effekt som jeg i annen sammenheng har kalt den *kollektive oppmerksomhetens lyskaster*.⁴⁹

Min lytte-erfaring preges av at jeg er en del av et publikum, en gruppe på omtrent 130 mennesker, som alle sitter og lytter intenst. 130 mennesker er en forholdsvis stor gruppe, men ikke så stor at den oppleves som en anonym masse. Den fysiske utforming av publikumplassen – at vi sitter tett i tett på tribunen som er lett buet innover på begge to sider – forsterker opplevelsen av  være del av denne gruppen. Teaterrommet og forestillingen skaper dermed en konkret, anskuelig og overskuelig form for offentlighet som står i kontrast til den massemediale offentligheten som er hovedarenaen for 22. juli-diskursen.

Enda en kontrast til denne diskursen er at forestillingen i sin helhet er meget tilbakeholden med  kommentere, fortolke eller forklare terrorangrepet og terroristen. Det vi får presentert og lytter til er – som vi er veldig godt klar over – terroristens egne forklaringer. Samtidig er både han som person og den konkrete situasjonen hvor forklaringen er gitt i, «trukket fra» gjennom de ovenfor beskrevne dramaturgiske og skuespilltekniske grepene. Det vi står igjen med er argumenter, retorikk og et tankegods som forestillingen konfronterer oss med, lagt frem for oss med hjelp av estetiske strategier som både fører oss inn i teksten og holder den på avstand. Skuespillerens mte  presentere teksten på, hennes kroppsliggjringskunst som fremhever presentasjonsnivet, fører til at jeg først og fremst lytter til ar-

gumentasjonen, til argumentene og til måten det argumenteres på.

At jeg lytter er alt annet enn en selvfølge. Ikke bare de etiske dilemmaene som ble diskutert ovenfor, også min ryggmargsrefleks mot alt høyreekstremt, nasjonalistisk, innvandrerfiendtlige tankegods gjør denne lyttingen til noe oppsiktvekkende og grenseoverskridende for meg selv. Det fører til at jeg opplever min egen lytting som noe som hender eller tilstøter meg, noe jeg er helt uforberedt på, samtidig med at jeg har en høynet oppmerksomhet på at den er mitt aktive bidrag til den kollektive teatersituasjonen. Jeg blir en *ko-produsent* gjennom min lytting.⁵⁰

Hva er det så jeg lytter til? Det er en tilsynelatende rasjonell politisk, ideologisk argumentasjon som bruker en lang rekke retoriske grep og mange påståtte fakta i form av statistikker, historiske begivenheter samt en rekke sitater fra kjente personligheter. Det argumenteres gjennomgående ut fra et «vi» («motstandsbevegelsen») som gjør motstand mot et «de», den venstreorienterte eliten («kulturmarxistene») som fr tilskrevet ansvaret for multikulturalismen og masseinnvandringen i Europa. Striden mellom «vi» og «de» står om enda et «de»: ikke-vestlige innvandrere som med sin kultur og sin religion truer «vår» kultur og «vre» territoriale rettigheter. Alt dette er velkjent. Argumentasjonen er i lange passasjer så gjenkjennbar at jeg blir overrasket over hvor moderat den kan virke. Jeg er ikke i tvil om at mange av de i teksten uttrykte meningene deles av et ikke ubetydelig antall mennesker rundt omkring i Europa, inklusive Norge.

EN SELVKRITISK ERKJENNELSE

Det er på dette punktet at lyttingen for meg personlig slår om i en selvkritisk erkjennelse. Jeg ser plutselig for meg, det vil si jeg begriper kanskje for aller første gang (eller mer forsiktig: jeg tar inn over meg muligheten av) at det finnes mange mennesker i Europa som faktisk føler seg truet av den ikke-vestlige innvandringen og den islamske kultur. Jeg tar inn over meg muligheten av en reelt opplevd frykt bak det tankegodset som jeg, av gode grunner, er vant til  skyve langt fra meg, og som jeg derfor heller aldri har

lyttet til. Samtidig blir jeg klar over – og her ligger den sentrale selvkritiske erkjennelsen – at min egen ryggmargsrefleks, min reflekspregede ikke-lytting, (re)produserer tekstens «vi» og «de», bare speilvendt.

Jeg vil fremheve at jeg her beskriver min personlige tilskueropplevelse. Den skal ikke leses som forestillingens fasit eller allmenngyldige resepsjon. Opplevelsen og erkjennelsen jeg beskriver peker tilbake til en konkret kontekst – min kontekst.

METODISK ANMERKNING OG AUTOBIOGRAFISK EKSURS

Teatervitenskapelige forestillingsanalyser bygger ofte på det uuttalte premisset om at teaterforskeren representerer tilskueren med stor T. Men som teaterforsker er jeg bare én tilskuer blant mange ulike andre. Som empirisk, altså i teatersituasjonen tilstedeværende, tilskuer har jeg med meg mine spesifikke erfaringer, forståelseshorisonter, interesser, behov og forventninger. Selv om dette er en selvfølgelighet i et hermeneutisk-resepsjonsetetisk perspektiv, blir det sjelden tematisert i teatervitenskapelige forestillingsanalyser. I møte med 22. juli som tematikk og med *Breiviks Erklæring* som et scenekunstnerisk svar på terrorhendelsene kommer jeg som teaterforsker ikke utenom å ta høyde for meg selv som empirisk tilskuer i analysen. Derfor kommer her et forsøk på å skissere noe av bakgrunnen for min tilskuererfaring.

Min forskning på scenekunst etter 22. juli inngår i forskningssatsingen *Kunst i kontekst* ved Universitetet i Agder. Terrorangrepet har vært en «kontekst» som har trengt seg på med voldsom styrke, selv om jeg ikke var direkte berørt. På lik linje med mange andre innvandrere i Norge har jeg sjelden følt meg så «norsk» som etter 22. juli. Om mulig ble denne opplevelsen enda sterkere da jeg skulle se *Breiviks Erklæring* «hjemme» i Tyskland. Samtidig utvidet horisonten seg. Det var ingen tvil om at også de tyske tilskuerne følte seg rammet av dette angrepet, og i den tyske konteksten kom det frem andre undertoner og konnotasjoner enn «hjemme» i Norge.

Født i Vest-Tyskland på 1960-tallet vokste jeg opp med en dyp aversjon og vel også en underliggende frykt overfor alt høyreekstremt og/eller nasjonalis-

tisk tankegods. I skolen var Tysklands nazifortid et gjennomgangstema, mens det alltid forble vanskelig å begripe at våre foreldre faktisk hadde opplevd denne tiden som barn. Mantraet var at vi som tyskere hadde et spesielt ansvar for at historien ikke skulle gjenta seg. På samme tid forble faren for en slik gjentakelse meget abstrakt – uten at det tok bort ansvarsfølelsen.

På 1970-tallet var RAF-terroranslagene og ikke minst jakten på terroristene en del av vår vesttyske hverdag. Så vidt jeg kan huske, følte jeg meg som barn og ungdom mer truet av statens reaksjoner på terrorismen enn av selve terrorismen. Vi opplevde tungt bevæpnede kontroller på offentlige steder og veier, og vi måtte leve med den såkalte *Radikalenerlass* som lå som en vag trussel over våre fremtidige yrkeskarrierer. Mine foreldre var venstreorienterte akademikere innen humanistiske fag, ansatt i det offentlige, og jeg fulgte mer eller mindre i deres fotspor. Det betyr også at jeg vokste inn i den venstreorienterte «kultureliten» som er hovedfienden i den norske terroristens univers.

MIN TILSKUERERFARING – HVA «GJØR» OG «KAN» DENNE FORESTILLINGEN?

Tilbake til min tilskuererfaring i *Breiviks Erklæring*. Hva skjer når jeg tar innover meg muligheten av at det er (mange?) mennesker rundt omkring i Europa som faktisk føler seg truet av den ikke-vestlige innvandringen, samtidig med at jeg blir klar over at jeg, merkelig nok, ikke har sett dette for meg tidligere? Forestillingen aktiverer og aktualiserer noen av mine dyptliggende kulturelle «fordommer» i hermeneutisk forstand og rokker samtidig ved dem. Det er på mange måter en krevende opplevelse. Hvilken forskjell kan det gjøre? Hvorfor kan dette være viktig og nødvendig?

For det første innebærer det en menneskeligjøring. Jeg ser for meg mennesker, ikke bare et farlig tankegods eller en ideologi. Og når jeg ser for meg mennesker som frykter noe, settes min empati i sving, selv om jeg ikke deler *denne* frykten. Når min empati settes i sving, blir min verden mer kompleks. Empati underminerer en dikotomisk vi/de-tenk-

ning. Og idet min vi/de-tenkning slår sprekker, blir den erfarbar for meg som sådan. Jeg blir konfrontert med at min dyptliggende vi/de-tenkning tilsvare tekstens, bare med omvendte posisjoner. Samtidig får jeg mulighet til å overskride den i min lytting der-og-da i forestillingen.

På dette punktet er det viktig å presisere at det ikke er teksten eller tekstens argumenter, men Raus iscenesettelse og Soydans kroppsliggjøring av denne teksten som legger til rette for min selvkritiske erkjennelse og for overskridelsen av den dikotomiske vi/de-tenkning. Og jeg presiserer ytterligere: At jeg ser for meg reelt opplevd frykt for ikke-vestlig innvandring og islam, betyr ikke at jeg deler eller bifaller virkelighetsbeskrivelsen som denne frykten går sammen med. Jeg blir ikke overbevist av tekstens argumenter, og jeg opplever heller ikke selv denne frykten.

Når jeg tar innover meg muligheten av at (mange?) mennesker i dagens Europa, mennesker jeg kan møte på gata i Berlin eller i Oslo, faktisk føler seg truet av den ikke-vestlige innvandringen, innebærer det for det andre at mantraet jeg vokste opp med blir aktualisert og aktivert. Faren for at historien kan gjenta seg, og ansvaret for at dette ikke må skje, er ikke lenger fjern og abstrakt. Dermed blir jeg nødt til å spørre meg selv: Hva kan jeg bidra med? Hva kan og må gjøres?

For det tredje ser jeg plutselig for meg en situasjon hvor gode argumenter ikke strekker til, hvor en ren rasjonell-argumenterende tilnærming kanskje ikke holder. For å ta et konkret eksempel for en slik tilnærming: boken *Motgift. Akademisk respons på den nye høyreekstremismen*.⁵¹ Boken presenterer en grundig, kritisk argumenterende gjennomgang av en rekke påstander fra Breiviks manifest. Påstandene er sentrale dogmer i den nye høyreekstremismen, men kan, ifølge bokens forord også gjenfinnes i en «mainstreamdiskurs»: «På flere punkter sammenfaller Breiviks 'manifest' med påstander som for ti år siden var forbeholdt ytterste høyre fløy, men som nå er mer eller mindre 'gjengs tale' i norsk offentlighet.»⁵² Hva kan denne akademisk-argumenterende boken bevege? Vil den kunne nå mennesker som faktisk føler seg truet av den ikke-vestlige innvandringen og utbredelsen av islam i Europa? Skjønt, det er viktig å

kunne argumentere og å gjøre det når anledningen byr seg. Men holder det? Om denne frykten som jeg ser konkret for meg idet jeg er tilskuer i *Breiviks Erklæring*, er utbredt i Europa, hvordan kan og burde den møtes? Forestillingen *Breiviks Erklæring* gir ingen svar på disse spørsmålene, men konfronterer meg ettertrykkelig med selve spørsmålet.

OFFENTLIGHET OG (UENIGHETS-)FELLESSKAP

Et gjennomgangsmotiv i teksten som leses opp i *Breiviks Erklæring*, er påstanden om at kritikk mot ikke-vestlig innvandring og islam blir undertrykt i den offentlige diskursen. Boken *Motgift* viser hvordan man rasjonelt-argumenterende kan avkrefte og tilbakevise dette velkjente dogmet.⁵³ I *Breiviks Erklæring* skjer det imidlertid noe annet. Idet jeg blir oppmerksom på hvordan min kulturelle ryggmargsrefleks, min reflekspregede ikke-lytting, om ikke bekrefter, så i hvert fall på en foruroligende måte matcher påstanden om at kritikken blir ekskludert og undertrykt, gjør min faktiske lytting der-og-da i forestillingen det motsatte. Kan denne lyttingen være en form for motgift? I hvilken forstand og for hvem? Er det ikke akkurat slik som med boken *Motgift* at denne eksperimentelle teaterforestillingen bare når en venstreorientert akademisk (kultur)elite? Er vi ikke allerede enige på forhånd?

Vi er enige i å fordømme terroristens handlinger – men der slutter også enigheten. Diskusjonen som foregår rett etter forestillingen, blir, som allerede nevnt, uforventet heftig og opphetet. Det blir en sterk kontrast til den konsentrerte og rolige lyttingen i forestillingen og til forestillingens kjølige konseptpregede form. Denne diskusjonen viste for meg med all tydelighet at folk lytter og erfarer svært ulikt i denne forestillingen. Ideen om et samlet «vi» i publikum, som jeg fortsatt kan ha så lenge forestillingen varer, kommer under hardt press i løpet av denne diskusjonen. Det er en ubehagelig og ikke minst krevende opplevelse. Samtidig har jeg en fornemmelse av at det skjer noe viktig, noe jeg ikke har opplevd før i sammenheng med terrorangrepet 22. juli.

Det oppstår et *vi* på et annet plan, som er vanskelig å bli klar over der-og-da, men som jeg kan sette

ord på i etterkant. Det ble et fellesskap i et offentlig rom, ikke på grunn av en konsensus, men på grunn av at vi med stort engasjement gikk inn i en meningsbrytning som omhandlet vanskelige og vesentlige samfunnspolitiske temaer i dagens Europa. Om teateret kan betegnes som «offentlighetens symbolske sted»,⁵⁴ så oppsto det i diskusjonen etter *Brevivks Erklæring* et uenighetsfellesskap,⁵⁵ et fellesskap som performativt dannes idet deltakerne er aktivt involvert i en kulturell praksis hvor uenighet i substansielle spørsmål kan komme til uttrykk samtidig med at denne uenigheten håndteres på en ikke-voldelig måte. Kort sagt, et fellesskap hvor man er enige om å være uenige.

Forestillingens spesifikke scenekunstneriske bidrag til 22. juli-diskursen ligger ikke i å gi (enda) en forklaring eller fortolkning av terrorhendelsene. I det henseende kan det føre på feil spor å betegne *Brevivks Erklæring* som *ytring* i det offentlige rom, en

ytring på lik linje med avis kommentarer, debattinnlegg eller sakprosa om 22. juli. Jeg vil foreslå å heller beskrive forestillingen som en intervensjon eller et performativt inngrep i diskursens form og erfaringsrom. *Brevivks Erklæring* er et diskursivt og debattspezifikt prosjekt som skaper en spesifikk situasjon og et offentlig rom: en konkret, anskuelig og overskuelig offentlighet som jeg deltar i som tilskuer. Teaterets sosiale praksis blir her brukt til å ansvarliggjøre oss som er til stede og til å legge til rette for at vi kan være med i å praktisere et uenighetsfellesskap. Dette uenighetsfellesskapet utfolder seg som et «svar» på forestillingens estetiske praksis. Med sine tilsynelatende enkle, men i virkeligheten svært komplekse og finjusterte estetiske strategier, med en skuespiller som stiller sin profesjonelle kunnen og «seg selv» til rådighet for en tilsynelatende enkel, men i virkeligheten svært krevende kroppsliggjøringsoppgave, legger den til rette for at vi *lytter* til denne teksten.

- 1 Jf. Øystein Stene, «22/7: Kampen om fortellingen,» publisert 26.07.11, hentet 24.10.12 fra <http://rushprint.no/2011/7/227-kampen-om-fortellingen/>.
- 2 Se for eksempel Børre Haugstad, «Kunst tett på tragedien,» *VG Nett*, publisert 19.07.12, hentet 10.05.13 fra <http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=10051756>.
- 3 *Brevivks Erklæring* på norsk: *Brevivks forklaring* (min oversettelse). IIPM står for International Institute of Political Murder, se: <http://international-institute.de/>.
- 4 En «junkopera» skrevet av engelskmennene Phelim McDermott og Julian Crouch (urpremiere 1998), oversatt til norsk av Are Kalvø.
- 5 Maren Kvamme Hagen, «Endrar teaterprogram etter 22. juli,» *NRK*, publisert 01.08.11, hentet 16.04.13 fra <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7734257>.
- 6 [Det Norske Teatret], «Shockheaded Peter,» hentet 25.4.13 fra http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_play&view=play&playid=58.
- 7 Blaue i en e-post til Vetlesen 26.09.11, sitert i Inger Astri Kobbevik, «Teatret som skammekrok,» *Dramatikkens bus*, hentet 25.04.13 fra <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2049>.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Urpremiere 14.11.11, regi: Kristian Landmark.
- 11 For en diskusjon av arbeidet i dette prosjektet se innlegg 19.01.-23.02.11 på bloggen *Fjerdeklases produksjoner* <http://ettaareter.blogspot.no/2012/01/teater-om-abb-parrende-vil-stanse.html?showComment=1327164493745>.
- 12 [NTNU], «Å begripe det ubegripelige,» [seminarprogram] hentet 06.05.13 fra <http://www.ntnu.no/documents/10250/a2c64857-c1c3-4578-b436-9ba4dc54c264>.
- 13 Vigdis Aune, «July 22 – and I was not even there,» *Drama Boreale. Earth – Air – Water – Fire*, red. Rannveig Björk Thorkelsdóttir og Asa Helga Ragnarsdóttir, Reykjavik: FLISS and University of Iceland, 2013, s. 87–103.
- 14 Premieren ble vist i Lichthaus Kino i Weimar.
- 15 Forestillingen, som (så langt) alltid bare blir vist én gang på ett og samme sted, ble i april 2013 forvist fra Haus der Kunst i München, et utstillingssted for samtidskunst, og i samme måned fra Bürgergemeindesaal i Basel/Sveits, som er en sal i byens Stadthaus, et kommunehus.
- 16 *Manifest 2083* ble sommeren 2013 vist i TV-opptak på dansk fjernsyn (DR2, 22. juli 2013). Dermed nådde stykket selvfølgelig et betydelig større publikum. Interessant og avgjørende i vår sammenheng er at denne massemediale distribusjonen ikke utløste en tilsvarende kritikk.
- 17 Christian Lollike, «Etter Manifest 2083,» *Dramatikkens bus*, hentet 07.05.13 fra <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2593>.
- 18 Jf. Max Schumacher, «Expect Expectation – Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil einer 'Over-All-Dramaturgy',» *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, red. Jan Deck og Angelika Sieburg, Bielefeld: Transcript, 2008, s. 73–84.
- 19 Siemke Böhnisch, «22. juli på teaterscenen?» *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, nr. 3 (2013), s. 10–13.
- 20 Se for eksempel [NTB], «Dette sa Brevivk – ord for ord,» *Aftenposten*, publisert 17.04.12, lastet ned 26.02.13 fra <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/article6807324.ece>.
- 21 Se Morten Kyndrup, «Teatret: medialitet, utsigelse – og Hamlet,» *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 14 (2010), s. 117–124.
- 22 Se for eksempel NOU 2013: 4 *Kulturutredningen 2014*.

- 23 Milo Rau i Schweizer Radio DRS, sitert i IIPM, «You will not like what comes after America. No1: Breiviks Erklæring. ffentlicher Filmdreh,» [programhefte], 19.10.12 Lichthaus Kino Weimar, 27.10.12 TD Berlin, s. 12, min oversettelse.
- 24 Empirien for denne analysen er først og fremst min egen tilskuererfaring under forestillingen og de notatene jeg tok. Jeg hadde verken video- eller lydopptak av forestillingen tilgjengelig da jeg utarbeidet analysen. På et senere tidspunkt fikk jeg én gang sett filmopptaket som ble spilt inn under forestillingen i Berlin, se også note 36 og 38 nedenfor.
- 25 Jf. Siemke Böhnisch, «Feedbacksløyfer og henvendthet. En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger,» *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, særnummer (tema: *Performative former*) (2011), s. 65–90.; og Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- 26 Se Erika Fischer-Lichte, «Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte.» *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, red. Jens Roselt og Ulf Otto, Bielefeld: Transcript, 2012, s. 13–52.
- 27 Denne produksjonen ble invitert til Berliner Theatertreffen i 2012 og dermed kåret til en av de ti mest bemerkelsesverdige tysksprkkelige produksjonene i denne sesongen. Den ble også spilt på diverse gjestespill i utlandet, bl.a. på Black Box Teater i Oslo, vren 2013.
- 28 IIPM, «You will not like what comes after America (#1 Breiviks Erklæring),» (min oversettelse), hentet 08.05.13 fra <http://international-institute.de/?p=2759>.
- 29 «Discounter» betyr lavprisforretning.
- 30 Norsk: «Hinsides godt og ondt.» Henspiller på tittelen til Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Bse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* [1886].
- 31 Jeg siterer her fra en tysk oversettelse av et ord-for-ord referat: «Wort fr Wort, Breiviks Freie Rede vor dem Osloer Amtsgericht im Norwegischen Jahrhundertprozess,» hentet 07.01.13 fra <http://ostara-sonnenfeld99.jimdo.com/> s. 3. I et av de norske ord-for-ord referatene lyder tekstpassasjen slik: «Jeg står her i dag som en representant for Den norske og europeiske antikommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse, forkortet Den norske og europeiske motstandsbevegelse. Og som representant for Knights Templar-nettverket. Når jeg snakker, så snakker jeg på vegne av svært mange nordmenn, skandinaver og europeere som ikke ønsker at vre etniske urfolksrettigheter, vre kulturelle og territoriale rettigheter skal fratras oss.» [NTB], s. 2–3, se sluttnote 20.
- 32 Et referat av diskusjonen finnes på bloggen *Blog.theater-nachtgedanken*: «Am 27.10.12 gastierte Milo Raus szenische Lesung von 'Breiviks Erklärung' im Berliner Theaterdiscounter,» hentet 16.7.13 fra <http://blog.theater-nachtgedanken.de/2012/11/07/am-271012-gastierte-milo-raus-szenische-lesung-von-breiviks-erklarung-im-berliner-theaterdiscounter-ein-gedanklicher-rueckblick/>.
- 33 Christian Strub, «Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. Erster Versuch,» *Authentizität als Darstellung*, red. J. Berg, H.-O. Hgel og H. Kurzenberger, Hildesheim: Institute fr Theater- und Medienwissenschaft der Universität Hildesheim, 1997, s. 7–17, her s. 10, min oversettelse.
- 34 Jf. Erik Exe Christoffersen, «Kunsten at snuble. Om serendipitet og benspnd,» *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, særnummer (tema: *Serendipitet*) (2007), s. 15–33, her s. 28.
- 35 For en utdypning av henvendthetsbegrepet se Böhnisch, «Feedbacksløyfer og henvendthet.»
- 36 Denne dobbeltheten oppstår i forestillingssituasjonen, ikke når man ser filmopptaket av Soydans opplesing for seg selv. Jeg fikk anledning til  se dette filmopptaket høsten 2013 i en utstilling i Berlin (*Die Enthllung des Realen*, Sophiensale, 07.–09.11.13).
- 37 Jeg danner begrepet *fremstillingsopakhet* støttet til Strubs analyse av autentisitetsproblemet, se Strub, s. 9.
- 38 Disse ubestemthetsrommene er direkte knyttet til den mediale fordoblingen der-og-da i teaterrommet. Det er slående hvordan ubestemthetsrommene så  si blir borte når man ser videoopptaket løsrevet fra teaterforestillingen, se sluttnote 36.
- 39 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* [1999], overs. Karen Jrs-Munby, London: Routledge, 2006, s. 95.
- 40 Se Jens Roselt, «Geschichte wird nachgemacht. 'Serie Deutschland' von Hofmann&Lindholm und 'Deutschland 2' von Rimini Protokoll als künstlerische Reenactments,» *Theater als Zeitmaschine*, s. 53–70, her s. 69.
- 41 Jf. Kyndrup.
- 42 [NTB], s. 2, min kursivering.
- 43 Peter M. Boenisch, «Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkrper. Zur Problematik der Korporealitt (nicht nur) im Musiktheater,» *Stimmen, Klnge, Tne. Synergien im szenischen Spiel*, red. Hans-Peter Bayerdrfer, Tübingen: Gunter Narr (2002), s. 139–152, her s. 147, kursivering i original.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., s. 145.
- 46 18.06.13 ved teaterfestivalen *Jetzt! Neues Dokumentartheater aus Europa* i Mainz (Tyskland), sted: Johannes Gutenberg-Universitt, P1, arrangør: Mainzer Kammerspiele.
- 47 Det er meget interessant at dette inntrykket ikke oppstår likedan når man kun ser videoopptaket, løsrevet fra teaterforestillingen. Se også sluttnotene 36 og 38.
- 48 Bhnisch, «Feedbackslyfer og henvendthet»
- 49 Siemke Bhnisch, *Feedbackslyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* [ph.d.-avhandling], Aarhus: Institut for æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 2010, s. 177.
- 50 Jf. Hans-Thies Lehmann, «Prdramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance,» *Kunst-Stimmen*, red. Doris Kolesch & Jenny Schrdl, Berlin: Theater der Zeit, 2004, s. 40–66, her s. 49.
- 51 *Motgift. Akademisk respons på den nye byreekstremismen*, red. Sigve Indregard, Oslo: Flamme/Manifest, 2012.
- 52 Ibid., s. 15.
- 53 Ibid., kap. 15, 16 og 17.
- 54 Lehmann, «Prdramatische und postdramatische Theater-Stimmen,» s. 50, min oversettelse, original: «symbolischer Ort der ffentlichkeit».
- 55 Jf. Lars Laird Eriksen, «Verdifelleskap eller uenighetsfelleskap?» *Verdier*, red. Oddbjørn Leirvik og se Røthing, Oslo: Universitetsforlaget, 2008, s. 120–138.