



# Værket

Erik Exe Christoffersen | Værket – nærhed,  
medialitet og procesrefleksion

Foto: Søren Solkær Starbird | Manifest 2083

# Værket – nærhed, medialitet og procesrefleksion

Manifest 2083

Af Erik Exe Christoffersen

Denne artikel forsøger at fortsætte den debat om aktuelle forskydninger i værkbegrebet og værkanalysen, som Laura Luise Schultz påbegyndte i Peripeti nr 18, 2012. Hovedpointen er her, at værkbegrebet i stigende grad er blevet uafgrænset og åbent, idet tilskueren, produktionsforholdet og relationen til konteksten spiller en rolle i værket. Pointen for Schultz er ikke, at værkbegrebet dermed er opløst, men at værkanalysen må medtænke flere værkdimensioner.

Jeg tager udgangspunkt i værket *Manifest 2083*,<sup>1</sup> som er et samarbejde mellem instruktøren og dramatikeren Christian Lollike, skuespilleren Olaf Højgaard og dramaturgen Tanja Diers.

Genremæssigt er der tale om et autobiografisk værk, som er research-baseret, og hvor der er tale om en form for kunstnerisk samarbejde mellem skuespillerens, dramaturgens, dramatikeren og instruktørens bearbejdning af diverse materialer. Titlen referer til Anders Behring Breiviks manifest på over 1500 sider, som var en form for ideologisk grundlag for hans terroraktion 22. juli 2011 i Oslo. Desuden benyttes skuespillerens personlige refleksion og arbejde med rollen, der refereres til private mails mv. På den måde er der en løbende iscenesættelse af forholdet mellem det fortalte og fortællemanden og fortællehandlingen.

Fokus for værkanalyse er de autenticitetsstrategier, som benyttes for at mediere denne virkelighedskontekst, som også

omfatter de reaktioner og krav om selvcensur, som projektet affødte i medierne i Danmark og Norge, fra ofrenes pårørende og fra den politiske højrefløj med blandt andet Pia Kjærsgaard (DF), efter det blev annonceret i januar 2012.

Autenticitetsstrategi er de æstetiske greb, som skaber en forestilling hos tilskuerne om, at de overværer noget autentisk, det vil sige noget som ikke er medieret. En sådan fremstillingsstrategi vil altså minimere eller usynliggøre mediet og tilstræbe en form for transparens. Det skaber en vis paradoksalitet i værket, i og med dette jo samtidig er medieret som teater. I *Manifest 2083* er der efter min mening tale om en paradoksalitet, som værket vedkender sig, og som er en produktiv modsætning i processen og i værket.

Lad mig lige slå fast, at jeg ikke opfatter autenticitet som en værensform. Det er derimod en affekt-konstruktion, en følelse af, at noget er ægte og virkeligt. Autenticitet er i vores overmedialiserede samfund forbundet med en følelse af melankoli, tab og længsel efter en genskabelse, men ofte også en oplevelse af, at det er nødvendigt med en radikaliseret og ekstrem (kunst)handling for at skabe følelse af at være "autentisk levende" og "fri" for medierne: det er en autenticitetseffekt, som i yderste konsekvens får karakter af dødslængsel. Det bliver ofte tematiseret som en længsel efter det personlige bag den samfundsmæssige rolle. I det hele taget er distinktionen mellem det personlige og rollen central overalt i medieverdenen som en skrøbelig konstruktion, der fra tid til anden bryder sammen, ligesom den gør det i samfundet som sådan. Det er især dette

---

1) Produceret af Café Teatret og Dramatikens Hus i Oslo. Premiere oktober 2012 og senere vist i både Aarhus, Ålborg og Oslo. Spilles 5-12. juni 2013 i Kbh.

sammenbrud, Lollike fremstiller i *Det normale liv* (2011) og altså også i *Manifest 2083*.

Kunstens autenticitetsstrategier er performative og virkelighedskonstituerende. De skaber inden for værkrammen affekten af autenticitet. Det kan være en nærhed mellem skuespilleren og rollen, eller det kan være en nærhed mellem tilskueren og det sceniske, som så at sige føles som en virkelighedsrelation.

### Værkanalysen

Analysen af et teaterværk har flere forskellige dimensioner. Man kan se på værket som en begivenhed, der finder sted i et bestemt rum i en given tid. Det er en form for handling, som udføres i forhold til en given tilskuerposition, og som har en virkning som er værkets performativitet. Det er en kommunikations-handling, som både formgiver tilskuerne og den sceniske handling og etablerer en dynamisk relation i kraft af fx en feedback-sløjfe (se Fischer-Lichte, 2006, 2008), som er et aktion-reaktionssystem. Det kan være det sceniske arrangement, som inkluderer publikums placering, belysning i rummet, måden teksten bliver sagt på, forestillingens tempo og begivenhedens varighed, afstanden mellem skuespillernes og tilskuernes kroppe, teatrets (inklusive kontrollører, teknikere, produktionsleder mv.) og skuespillernes bevægelses- og henvendelsesmåde og tilskuernes adfærd. Skuespillernes og instruktørens biografi eller tekstens genkendelighed spiller selvstændigt også ind som en del af begivenheden. Det samme gør skuespillernes personlige og professionelle handlinger, færdigheder eller fejlhandlinger. Et teaterværk er et netværk af ofte uendelig mange aftaler og relationer både på og bag scenen, som skaber et flow i afviklingen og dermed begivenhedens rytme, energi og interaktive karakter. Det er dette medierede flow mellem kroppe, rum, lys, rytme etc., som skaber værkopførelsens virkning eller effekt i en given situation og kontekst. Værket virker både i forhold til teatrets kultur

og selvrefleksion, i forhold til tilskuerne og i forhold til en offentlighed.

En anden dimension i værket er dramaturgiens tematik eller indhold. Det er den bagvedliggende fortalte historie, hvad enten denne refererer til en ren fiktion eller en faktisk historisk virkelighed. Rigtig mange historier ligger på en grænse, som fx Shakespeares *Hamlet*, der foregår i Helsingør i Danmark. Refererer det til en virkelighed, eller er der tale om en ren fiktion. Vi ved, hvor Kronborg ligger, og hvornår det er bygget, men er det der, *Hamlet* foregår?

Det er karakteristisk for teatermediet (se Kyndrup, 2010), at det skaber en fordobling mellem den konkrete begivenhed og det referentielle. På den måde er der tale om en yderst kompleks værkudsigelse, hvor både forfatteren til den faktiske tekst, instruktøren, skuespillernes kroppe, fiktionens roller, det sceniske og reale rum er "stemmer" i en polyfonisk udsigelse, som blander det reale og det virtuelle, det referentielle og det performative. Værket skaber et relationelt forhold mellem fortælleren og det fortalte, hvad enten det er direkte eller indirekte.

En tredje dimension er værkets *kunstneriske udviklingsvirksomhed*, som en integreret del af processen og en selvstændig og offentlig tilgængelig refleksion af denne. Denne refleksion drejer sig om, hvad værket gør ved teatermediet og udviklingen af teatrets poetikker. De senere år har teatrets autenticitetseffekter været yderst centrale. Det har i forlængelse af begrebet om performativ æstetik været vigtigt at udvikle selve teatersituationens interaktive dimension: det forhold, at teatret som kunstart befinder sig i en form for risikofyldt udveksling med tilskuerne, som er samtidigt til stede med værkets tilblivelse. Teatret indgår i både en etisk og æstetisk relation til sin tilskuer og skaber dermed også en forestilling om, hvad teatret skal og kan. Det betyder, at værkets produktionsæstetiske greb i forhold til tilskuerforholdet er indarbejdet i både værk og proces.

En fjerde dimension er det relationelle forhold, som værket skaber til tilskueren og omverden. Monna Dithmer skriver om *Manifest 2083*:

*Ved at gøre spørgsmålet om teatrets grænser og roller til et etisk og ikke bare æstetisk anliggende blev Breivik-forestillingen den væsentligste teaterbegivenhed i 2012. Det handler ikke bare om at spejle virkeligheden, men det handler om at forholde sig indgribende til den. På den led kan forestillingen måske ligefrem komme til at indvarsle et tiltrængt paradigmeskifte i teatret. (Dithmer, Politiken 16.12. 2012, s. 5).*

Paradigmeskiftet, som Dithmer antyder, hænger sammen med forestillingens virkelighedsrelation. Hvordan kan teatret benytte sig af autentisk materiale og skabe en form transparenz i forhold til det autentiske materiale og processens kreative karakter? Eller vil teatret uvilkårligt komme til at misbruge virkeligheden ved at skabe teatralitet og iscenesættelse?

Mange har kritiseret ideen om at fremstille Breivik på teatret (også længe før forestillingen var færdig), fordi teatrets fikcionalisering og kunstneriske form (indirekte) skulle legitimere hans ord, tanker og handlinger ved at give det konkret krop på scenen. Spørgsmålet var, om man skulle forhindre teatret i at beskæftige sig med en så aktuel og smertelig virkelighed, eller om det netop er teatrets udfordring at kunne gøre det på en særlig teatral måde?<sup>2</sup> Det overvældende medieopbud specielt i forbindelse med retssagen kan siges at være en del af Breiviks strategi, som gav ham en platform, hvorfra han kunne udbrede sit budskab som et opgør med multikulturalismen. Mange har fordømt

teaterprojektet ud fra den synsvinkel, at teatret ville være endnu en platform for Breivik. Andre mente, at det ville være krænkende for ofrene og deres pårørende at se "Breivik" på scenen. Atter andre mente, det måtte være ren spekulation i den ufattelige tragedie. Under alle omstændigheder har teatermediet påkaldt sig en særlig opmærksomhed frem for andre medier, som slet ikke på samme måde er blevet diskuteret. I stykket er reaktionen på offentliggørelsen af projektet indarbejdet, og der citeres fx fra en norsk mail, som skuespilleren fik:

*Jeg håper stykket om Breivik er det siste du noen gang får spille i din korte og patetiske såkaldte skuespiller 'karriere'. ... Det er heldigvis langt mellom folk som er så pønge griske som deg, som ønsker at være et talerør for Breivik. Måtte du og din familie brenne i helvede. (Manus<sup>3</sup>).*

Hvad er det, teater kan, som andre medier måske ikke kan? Det er vanskeligt at forstå, hvorfor teaterkonceptet vækker så stor affekt: fx skriver Pia Kjærsgaard (DF):

*... uanset, hvordan Lolikke har tænkt sig at håndtere Breivik, gør han sig selv til mikrofonholder for en gal masse-morder. Uanset den kunstneriske værdi i en monolog tramper han på ofrene og efterladte. Det er vulgært og usmageligt. ... Ved at beskæftige sig med Breivik forvandler Christian Lollike manden til en helt. Der er intet at forstå eller for den sags skyld at fortolke i dette manifest... Breivik skal ties ihjel. (Kjærsgaard, Information, 9.10.2012).*

---

2) Se Lollikes (2013 og 2012) kommentarer om censur på danske scener og refleksion omkring processen. På teatrets hjemmeside findes i øvrigt henvisninger til en række mediekommentarer til projektet.

---

3) Der citeres her og i det følgende fra manuskriptet venligst udlånt af Christian Lollike.

Det mest interessante ved Kjærsgaard synspunkt er måske netop ubehaget ved teatraliseringen: Lollike er *mikrofonholder*, han forvandler Breivik til *helt, fortolkningen* er unødvendig, Breivik skal *ties ihjel*. Stykket bliver tilsyneladende en form for accept af Breiviks handlinger. Politiken foranstalter en afstemning: om det er i orden at lave et stykke baseret på Breiviks manifest, hvor 49% ud af 1330 stemmer mener det er "usmageligt", 14% mener der bør gå mere end et år, før en tragedie kan blive genstand for kunst, 19% mener "ja, at der er kunstnerisk frihed" og 17% at det stiller store krav til dramatikerens "fingerspidsfornemmelse". (*Politiken* 19. 1. 2012. [politiken.dk/debat/ECE151226](http://politiken.dk/debat/ECE151226)). En række politikere advarer mod at lave stykket, men ingen vil dog blande sig af hensyn til ytringsfriheden. (*Politiken* 19. 1. 2012. [Politiken.dk/politik/ECE1512570](http://Politiken.dk/politik/ECE1512570)). Som noget gennemgående synes forestillingen om den teatrale figur at blive identisk med den virkelige Breivik.

### Forestillingen

Stykket foregår i et rum, som ligner en lille prøvesal med sminkebord, et lille arbejdsbord med en computer og en flaske vand, som skuespiller Olaf Højgaard undervejs drikker af. Desuden en stol, en tavle, hvor der kan skrives noter, en uniformsjakke, som hænger på bøjle, et par dukker og et gevær. Der er tale om et minimalistisk *black-box*-teaterrum. I løbet af stykkets hentes få udvalgte rekvisitter ind, som fx sække med gødning, som skuespilleren demonstrerer, hvordan man kan blende i en køkkenblender. Skuespilleren udfører selv mange scenetekniske handlinger via computeren, hvis skærm projiceres op på bagvæggen.

Selvom terrorhandling er den konkrete reference i stykket, er det ubestemt i forhold til tid og rum, bortset fra at det opføres på et lille teater (her i Aarhus). Stykkets eneste skuespiller er Olaf Højgaard, som altså spiller

rollen som sig selv (OH). Hovedhandlingen er skuespillerens beslutning om at ville spille ABB<sup>4</sup> i et forsøg på ikke blot at forstå ham rationelt, men ved at indleve sig i rollen, som om det var hans egne handlinger.

Skuespilleren henvender sig direkte til tilskuerne og sige: "God aften, mit navn er Olaf Højgaard". Det skaber en autenticitetseffekt – i og med at vi ved, at han også udenfor stykket hedder sådan. Det skaber samtidig en fordobling fordi hans spillestil (især vokalt) faktisk fra starten er udtalt teatral. Højgaard spiller rollen *Højgaard*, som refererer til en tilsyneladende real oplevelse i et sommerhus, hvor han så *Tour de France* i tv. Pludselig kom meddelelsen om terrorhandlingen den 22. juli 2011 i Oslo og på Utøya udført af Anders Behring Breivik. Tilskuerne, som formodentlig også husker, hvor de var, og hvad de lavede, da de hørte om denne begivenhed, har givet hver deres opfattelse af denne meget medicomtalte begivenhed. Det er naturligvis en virkelig begivenhed, selvom de fleste kun har oplevet den gennem mediernes rekonstruktion af gerningsmandens handlinger og de overlevendes vidneforklaringer. Mediernes fremstilling af katastrofen har skabt en form for affektiv kropslig "erindring" og "angst", men også et affektivt sammenhold i den norske befolkning: ligefrem en form for stolthed i sorgen og medlidenheden med ofrene.

Skuespilleren citerer Breiviks "Manifest", som han har placeret i en kæmpe stak på et bord på scenen, (og som kan findes på internettet) og gentager og mimer forskellige billeder og situationer fra mediernes gengivelse af retssagens. Det skaber en affekt mellem tilskuernes viden, informationer, følelser og erindringer omkring denne begivenhed og stykkets iscenesættelse.

I kraft af fortælleforholdet forskyder forestillingen sin optik til spørgsmålet: hvordan

---

4) I det følgende benævner jeg rollen i stykket ABB til forskel fra virkelighedens Breivik.



kan man relatere sig til Breiviks handlinger? Man kan afvise dem som en sindssyg galnings værk, man kan se dem som udtryk for en radikaliseret politisk højredrejning, man kan se dem som resultat af en påvirkning fra medierne og i særlig grad de voldsdyrkende computerspil, man kan se dem som udtryk for en marginaliseringstendens i det senmoderne samfund, hvor den enkelte udgrænses og bliver adfærdsafvigende, man kan se dem som en angstreaktion på de mere eller mindre imaginære trusler, mange oplever, at det globaliserede og multikulturelle samfund skaber: angsten for at de "fremmede" skal overtage "vores" samfund. *Manifest 2083* berører flere af disse tilgange, men først og fremmest gælder det spørgsmålet om skuespillerens tilgang til fremstillingen af rollen. Stykket er hverken en dramatisk rekonstruktion af Breiviks liv eller handlinger, men af *skuespillerens arbejde med rollen*. Dette sker i en udveksling med tilskuerne, som i den proces konfronteres med spørgsmålet: kunne jeg blive Breivik?

Kan Breivik sammenlignes med en desperat skuespiller, som søger den ultimative dionysiske destruktion? Er han en rolle uden nogen kerne? Sådan synes forestillingen at spørge ved at vise skuespilleren i rollen som den selvofrene tempelridder, mediestjerne, foredragsholder eller forfatteren, der bevæges over sine egne ord.

Ifølge stykket benytter skuespilleren den såkaldte *Method Acting*, som er en amerikansk videreudvikling af Stanislavskijs skuespilteknik, hvor skuespilleren finder rollen i sig selv og et personligt udtryk for rollens "sandhed" (en af scenerne giver mindelser til fx metodeskuespilleren over dem alle Marlon Brando og hans berømte scener fra *Godfather* og *Apocalypse Now*). Det er en version af Stanislavskijs identifikationsproces som handler om at finde "mig selv i rollen og rollen

i mig selv"<sup>5</sup>. Der er tale om en dramaturgisk konstruktion eller rekonstruktion af et faktisk prøveforløb – forestiller man sig – uden at man som tilskuer egentlig kan vide det. Skuespilleren benytter en række forskellige teknikker i det konkrete stykke og *Method Acting* er som teknik en *framing* af spørgsmålet: kunne jeg blive Breivik? Er der muligt at leve sig ind i Breivik i og dermed forstå ham?

Skuespilleren er, som han siger, "totalt fascineret af den mand, som jeg skulle spille, og som jeg ikke vidste om var psykopat eller ej". Han "jager" karakterens marginaliserede andethed: "Jeg ville være ham – prøve at se verden med hans øjne. Jeg måtte bare ind i hans mørke". Og senere: "Jeg ville vide alt om ham. Hvordan taler han? Hvordan danser han? Hvordan griner han? Kunne han glemme sig selv, når han var sammen med andre? Havde han venner? Ja, det havde han."

Bestræbelsen er altså en så total identifikation med rollen som grundlag for en personlig troværdig fremstilling og fortolkning. Skuespilleren begyndte at "leve" som Breivik, trænede, tog steroider, spillede computerspil, mediterede, gik til skydning, bestilte den samme uniform som Breivik, læste de samme tekster. Alt sammen efter anvisninger i *Manifestet*. Transformationen lykkes, som han siger: "Jeg begyndte at se verden med Breiviks øjne."

*Method Acting* anklages ofte for at være selvdyrkende, manieret og for at handle mere om skuespilleren end om rollen – som det

- 
- 5) Stanislavski er central for den moderne skuespillkunst, fordi han i et opgør med konventionel teater peger på skuespilleren som en personlig reflekterende kunstner. Den personlige identifikation med og forsvar for rollen er central selvom Stanislavskij tilsyneladende forlod identifikationsteknikken til fordel for det, han kaldte "de fysiske handlingers metoder", som var fokuseret på en kropslig mere end en psykologisk tilgang til rollen.

også antydes i *Manifest 2083*. Der er tale om en nærmest spejlende og sammenlignende fremstilling mellem de to. OH siger fx "Jeg lider også af en form for storhedsvanvid. (...) Jeg drømmer også om at blive berømt (...) Jeg lever også med ridderforestillinger." Men stykket rummer også en ironisk kritik af denne fremgangsmåde og lader ABB sige "Men i virkeligheden, Olaf, er du ikke bare interesseret i at stå på scenen og spille mig? Er du i virkeligheden ikke ligeglad, Olaf Højgaard, med Europa?"

Rent faktisk benytter Olaf Højgaard som skuespiller flere teknikker, herunder også en fortællende, distanceret og kommenterende spillestil (jf. Bertolt Brecht), hvor vi ser ham eksperimentere med rollens fremstilling på flere forskellige måder. Han viser, hvordan Breivik kommer ind i retssalen, hvordan han børster skuldrene, retter slipset, tager en fnuller af jakken, hiver ned i jakken, græder når han bliver rørt. Disse forskellige handlinger bliver kædet sammen til et partitur som gentages stiliseret i forskellige versioner.

ABB fremstilles som en skuespiller, der følger et manuskript. Han har et udviklet partitur, som benyttes i retssalen, han sminker sig og har et kostume og en rolle som tempelridder. Han agerer og gestalter sin egen mytologi som en form for totalteater. Kan og må skuespilleren fremstille ABB troværdigt? Hvor er grænsen? Det er på en måde det centrale spørgsmål for skuespilleren: "Du kunne dræbe. Kan Jeg?". Hvad er det, som adskiller ham fra ABB? Denne har overskredet teatrets grænser og udført nogle vanvittige teatral handlinger i en real kontekst. Skuespilleren remedierer ABB, som allerede er medieret via pressen og medierne.

Det interessante er, at ABB interagerer med skuespilleren. Denne holder et papir, hvor ansigtet af Breivik projiceres, som en talende maske: "Det er nu, du skal fortælle om...". Og ABB nævner en række eksempler på højredrejninger i Europa, som skuespilleren skal berette om. ABB overtager således på en måde

styringen fra skuespilleren, der dermed er blevet udnyttet af ABB, som kan sidde i sin celle og juble tilfreds: "Det lykkedes. Der står en mand på et lille teater i Aarhus og læser op af mine tekster. Han er mig. Jeg er en fiktion, en myte, et brand".

Den endelige transformation foregår på den måde, at skuespilleren sidder foran spejlet og sminker sig, tegner Breiviks karakteristiske skæg, putter vat i munden, så kæberne udvides, og langsomt forvandler han sig til og ligner næsten uhyggeligt Breivik.

Stykket slutter med, at skuespilleren med et gevær står foran en projektion af øen som computerspil. Han står stille, men optisk virker det som om, han bevæger sig rundt på den mennesketomme ø. Er det sådan Breivik oplevede øen – som et computerskabt tomrum? Teatral fungerer det således, at det menneskelige fravær vækker tilskuernes indre billeder (fra medierne). Tilskuerne ser med Breiviks "menneskeblinde" optik og ser samtidig den menneskelige lidelse, som Breivik er blind for. Et dobbeltblik.

Han vender sig mod tilskuerne og peger på dem med geværet. Samtidig video-projiceres en liveoptagelse af tilskuerne op på bagvæggen. De ser sig selv i øjnene i et kort moment. Og ser samtidig ham: skuespilleren eller ABB. Black out.

Lad mig sammenfatte: Stykket benytter flere markante performative autenticitetsstrategier, som skaber affekt:

- Det autobiografiske fortælleforhold personliggør både fortælleforholdet og rollen.
- Forestillingen benytter prøvens eller arbejdsdemonstrationens rum, hvor handlinger ikke er færdigmedieret, og hvor der er fokus på tilblivelsen og transformationen.
- Forestillingen sigter på at skabe en nærhed mellem personen (OH) og rollen (ABB) via skuespillerens personlige og kropslige interaktion med denne.

- Forestillingen tager udgangspunkt i en aktuel begivenhed og dens affektive følger for tilskuerne (angsten for at katastrofen skal ske igen). Det betyder, at ofrene ikke fremstilles, men er nærværende i tilskuerens bevidsthed, som en underliggende autenticitet.
- Forestillingen er et netværk af stemmer. Skuespillerens direkte henvendelse til tilskuerne, ABBs replikker, instruktørens iscenesættelse og mediernes. Disse stemmer er sidestillede og skaber en teatral heterofoni. Tilskueren inddrages i denne polyfoni mentalt og konkret via videooptagelse og bliver dermed en nødvendig (tilskuer)rolle i forestillingen.

### Den fordoblede fortælleinstans

Hvordan adskiller Lollikes dramaturgi sig fra en klassisk aristotelisk dramaturgi? Denne er formet som dramatiske handlinger og en spænding mellem forhistorien og det fremstillede. Plottet er den konkrete sammenkædning af viste handlinger, som i deres helhed rekonstruerer forhistorien på dramatisk vis. Forhistorien er den dybdestruktur, som motiverer plottet med en form for nødvendighed og skaber begyndelse, midte og slutning. Forhistorien vender så at sige tilbage og kræver en afdækning. Løsningen af forhistoriens gåde skaber både peripeti og anagnorisis og rummer den dramatiske essens og klimaks. Fx afsløres Kong Ødipus' skæbne fra fødsel til det dramatiske her og nu, og den dramatiske progression fører med kausallogisk konsekvens frem til erkendelsen af, at det er ham selv, som har dræbt sin far og ægtet moderen. Ødipus' liv viser sig at være baseret på miskendelse. Det tragiske er, at subjektet ikke kan være sikker på sin egen identitet og derfor er "blind".

Dramaets spænding opbygges fordi nogle personer kender forhistorien, mens andre intet ved og nogle aner sandheden. Plottet er en dramatisering af forskellige videnspositioner,

som det understreges med Ødipus' symbolske blindhed. Tilskuerne identificerer sig med Ødipus' hensigt indtil det punkt, hvor han genkender sin sande skæbne. Her slår identifikationen over i katharsis og refleksion. Tilskuerne bliver oplyst.

Forhistorien kan analyseres ved at iagttage de informationer, dialogen indeholder, karakterernes udvikling og kompleksitet (forholdet mellem person og rolle), de psyko-fysiske handlinger i forhold til det sceniske rum og angivne objekter. Ud fra dette er det muligt at fortolke underteksten i en given scene og dermed personens motiv og hensigt som en form for meddelelse mellem fortælleren (som komponerer strukturen, kontinuiteten, progressionen og selektionen) og tilskueren.

### Dramatiske og episke fortælleprincipper.

Forestillingen benytter samme struktur som i Lollikes *Det normale liv* (opført 2011, udgivet på Drama 2012), hvor nogle skuespillere vil fortælle en god historie om det almindelige liv, men som gentagne gange er på fejl kurs og beretter om det moderne samfunds lidelseshistorie, om subjektets stress, angst, depression og sammenbrud for den enkelte og for familien. Der er en interessant udvikling i Lollikes dramaturgi fra *Det normale liv* til *Manifest 2083*. Det første rummer en abstrakt samfundsdiagnose i forhold til et belastet og depressivt subjekt, mens *Manifest 2083* er en konkret analyse af en umenneskelig handling: Spørgsmålet er, om det sker på grund af et særligt karaktertræk og opvækst, eller om det er en form for respons på det moderne multikulturelle samfund, hvor værdier er under omfunktionering?

Stykket benytter en fortæller, som gengiver træk af Breivik forhistorie, blandt andet baseret på manifestet. Herfra stammer oplysninger fra barndommen, samvær med kammerater, forberedelser til at lave bomberne, som bliver dramatiseret og vist. Endvidere vises Breiviks



mimiske reaktioner i retssagen. Skuespilleren er den eksplicite fortællerinstans, som sætter sig selv og sin personlighed på spil ved at leve sig ind i rollen. Der er også en implicit fortæller, som selekterer mellem fortalte og viste handlinger, og som lader skuespillerens fortælling glide sammen med de viste handlinger, således at tilskueren ikke helt kan følge med i, hvem der fortæller hvad.

Dramaturgien opløser fortællerforholdet og dermed stedet og subjektet, hvorfra der fortælles. Dermed opløses også sandhedens centrum. ABB og OH glider sammen som en besat rolle. Er skuespilleren faret vild i andethedens tid og rum og ABBs iscenesættelser? Det er det egentligt farlige i dette stykke, som dermed opløser et klassisk objektiveret videnscentrum.

Dramaturgien lever på ingen måde op til den i aristotelisk forstand gode fortællings katharsiske funktion og rensende virkning. Der er ingen "udrensning" af det "onde", men snare en affekt fremstilling, som konfronterer tilskueren med det katastrofiske som et vilkår i det senmoderne samfund.

Et af de teoretiske perspektiver, forestillingen rummer, er spørgsmålet om en performativ æstetik. Den tyske teaterteoretiker Erika Fischer-Lichte har i forskellige sammenhænge privilegeret det performative lag og den reale interaktion, men i *Manifest 2083* er det signifikant, at det referentielle spiller en central rolle for receptionen af stykket. Forestillingen udvikler en form for dobbeltdramaturgi: Det handler både om skuespillerens demonstration og om Breivik. Man kan tale om en dramaturgi, som lader de to historier gribe undersøgende ind i hinanden, Det skaber en form for transparens i forhold til processen og en refleksion af forholdet mellem det personlige og rollen.

### **Den kunstneriske udviklingsvirksomhed**

Lollike og Højgaard har ikke skrevet en egentlig produktionsrapport, men gennem en række

interviews er det muligt at rekonstruere nogle refleksioner i forhold til processen og projektet. Det har været en vigtig udfordring for de medvirkende at relatere sig til den konkrete kontekst. Det er en lignende kompleks dramaturgi, man finder i *Dom over skrig* (2004), som er baseret på en voldtægtssag i Aarhus og *Underværket* (2005) med udgangspunkt i terroraktionen 11. 9. 2001.

*Enhver teksttype er potentielt dramatisk... Og på nogle måder er det her projekt den store test på det, fordi man tager et manifest på så mange sider, hvor intet er tænkt som replikker... Jeg var afsindig træt af at høre om alle spillereglene for udvikling af karakterer og ideer om umiddelbar identifikation. Det var et forsøg på et opgør med alt, hvad der hedder dramaturgi ... Et forsøg på at sige: Hvis man finder den rette metode, kan enhver tekst komme på scenen. (Interview med Christian Lollike, Politiken 2012)*

Det virker lidt underligt, at Lollike kalder det et "opgør med alt, hvad der hedder dramaturgi" og ikke et opgør med en bestemt fortællende dramaturgi. I hvert fald udvikler han en dramaturgi, som ikke fokuserer på en sammenhængende fortælling, men snarere på selve udsigelsen som en kommunikativ risikabel udveksling i en given situation mellem scenen som "afsender" og publikum som modtager. Lollike kalder det selv en *lecture-performance* (2013).

*Men for mig bliver det, jeg gerne vil give folk, fortalt i øjeblikke undervejs. Jeg er meget mere optaget af, hvordan man monterer ting sammen... jeg er jo bare enormt fokuseret på, hvordan vi får det her NU, de næste to minutter, til at blive superintense, mere end jeg er interesseret i at*

*fortælle en hel historie fra A til Z. Jeg synes det er vigtigt, at folk er medskabende af historien, og at man ikke tygger den for dem... Det ligger ikke i min natur at vide så præcist, hvad jeg gerne vil... Jeg kom da helt klart i tvivl om, hvorvidt vi havde et legitimt projekt kørende eller ej. Jeg havde nogle mærkelige anfald af paranoia og følelsen af, at folk gloede mærkeligt på mig... Hvad er det, det her medie kan? ... Man kan sige, at dette projekt har været med til at give mig følelsen af nødvendighed tilbage. (Interview med Christian Lollike, Politiken 2012).*

Hvad beror "følelsen af nødvendighed" på? Det er en nødvendighed, som knytter sig til mediet: Lollike tænker sin tekst som et spil mellem forskellige iagttagelsespositioner: ABB som "dig selv", som mediefiktion, som radikal anderledeshed og som teaterrolle. Teatret er som medie velegnet til at skabe denne kompleksitet og kan samtidig anvende flere og ofte modsætningsfyldt "stemmer". Dramatikerens, instruktørens, skuespillerens og rollens stemmer "taler" samtidig. Dertil kommer forfatteren til det citerede manifest Anders Breivik. Det er en central funktion i tekstens dramaturgi, at disse stemmer glider ind over hinanden og adskilles.

*Den store forskel mellem Olaf og mig, og som det meste at tiden har været vores store udfordring, men også gjort samarbejdet interessant, er at han i langt højere grad end mig tror på essens. Men jeg er langt mere... hvad skal vi sige, postmodernistisk. For mig er Anders Behring Breivik hele tiden en ny fiktion, og en ny fiktion og en ny fiktion. Olaf spørger "Hvem er han?" (Interview med Christian Lollike, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2012 s. 56, min oversættelse).*

Det er interessant, at samarbejdet således er baseret på en form for paradoks. To uforenelige tænke måder: en essensialistisk, som søger en sandhed, og en postmodernistisk, som lader enhver sandhed opløse sig som en fiktion. Spørgsmålet er, hvad samarbejdet har medført. Man kunne sige, at det dramatiske og det postdramatiske (som ofte knyttes til postmodernismen) er til stede samtidigt. Jeg vil dog foretrække at tale om en *parataktisk dramaturgi*, hvor netop uforenelige tankeformer kan sammenstilles, uden at der skabes en enhed.

I arbejdsprocessen er der en lignende dobbelthed mellem teatersituationen og den eksterne realitet. Det er centralt for dem at holde sig fri af "selvcensuren" og offentlighedens reaktion på projektet, som de følte sig nødsaget til at forklare og legitimere. I processen var det en skræmmende dobbelthed. Lollike siger:

*Det skræmmende var jo, at vi relativt hurtigt stod der med nogle tekster, som næsten fik os til at glemme, at Breivik var et virkeligt menneske." Og Højgaard tilføjer "At stå der i teaterlokalet og mærke, at ilden brænder for at finde det bedst mulige teaterudtryk, og holde fast ved det som noget spændende. Og på den anden side også have den empatiske del, som er totalt indfølt og berørt af tragedien. Begge dele er lige virkelige. (Interview med Lollike og Højgaard, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2012 min oversættelse).*

Ifølge Højgaard lykkedes det at skabe et nært portræt, men Breivik er fortsat "en gåde". Effekten af autenticitetsstrategien er klar: "Og de følelser og eftertanker og sanseoplevelser som måske bliver vakt eller berørt hos publikum, fordi de ser en menneskeliggørelse i kød og blod af hele denne hændelse, er måske det nye." (Interview med Lollike og Højgaard, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift, 2012,

min oversættelse, s. 59). Lollike indtager ofte tabuiserede positioner og lader figurer komme til orde, som ellers er uforklarede eller tavse. Med henblik på at forstå det anderledes: "Det skal frem i lyset! Men jeg kan da godt nogle gange stille spørgsmål ved, om det at hive ting frem i lyset nødvendigvis er af det gode". (Interview med Christian Lollike, *Politiken* 2012).

Kan det performative teater siges at være karakteristisk for denne tvivlende oplysningsstrategi? Det performative teater interesserer sig for teatrets virkelighedsrelation og udvikler en autenticitetseffekt via de iscenesatte og formgivende greb. Man søger med andre ord en balance mellem det formløse og det formgivende eller det strukturskabende. Der vil altid være en risiko for, at balancen tipper, så forestillingen bliver for virkelighedsnær og mister form. Eller omvendt, at det formende og strukturerende opleves som for styrende eller manipulerende i forhold til virkelighedsmaterialet. Der kan være for meget eller for lidt autenticitetseffekt. Det kan være for lukket eller for åbent i forhold til tilskuerens konkrete oplevelse af den performative feedback-sløjfe. Det betyder videre, at den kreative proces også skal skabe denne balance i forholdet mellem det styrende og det ukontrollable. Den kreative proces bliver selvrefleksiv i sin undersøgelse af relationen til materialet og de dramaturgiske regler og mulige revideringer. Det betyder, at refleksiviteten i forhold til det tillidsskabende, faser i processen, forholdet mellem og grænserne mellem person og rolle, eller grænserne mellem fiktion og virkelighed testes.

Forestillingen tematik er ikke fx ondskab eller terror. Det er snarere modernitetens tragiske vilkår. Subjektet er *frisat* fra bindinger til sociale og kulturelle fællesskaber. Det er modernitetens kontingens, som peger på, at subjektet selv er tvunget til at udvikle værdier og forpligtende handlinger. I stigende grad vanskeliggøres dette, og som konsekvens er

marginaliseringen et vilkår, som når som helst og pludseligt kan slå over i det tragiske fald. ABB er en tragisk figur, og her taler jeg altså om figuren i teaterstykket, men der er givet tale om en synsmåde, som kan være sigende i forhold til virkelighedens Breivik, om end den ikke nødvendigvis er dækkende. Den identitetsforstyrrelse, som karakteriserer Breivik, har en samfundsmæssig dimension, som hænger sammen med kontingens og opløsning af fællesskab. Det tragiske er, at ofrene tilfældigvis var tilstedet på Utøya på det forkerte tidspunkt, og deres eneste "skyld" var, at de havde et fællesskab. ABBs forsøg på at skabe en absolut handling er fundamentalt tragisk – tomt og meningsløst.

Breivik iscenesætter et *grusomt teater* som nødvendiggør en tilskuer for at blive fuldført, ligesom tilskueren er nødvendig, for at skuespilleren kan "levendegøres" i teatret. Det er medieringen som skaber forskellen mellem Breiviks og Lollikes teater. *Manifest 2083* er en remediering af Breiviks teater, som ekspliciterer sin egen teknik og skaber dermed en medial refleksion. Deri ligger dens nødvendighed og legitimitet.

Den kreative proces og research, som *Manifest 2083* fremviser, er en form for *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*.<sup>6</sup> Det gælder vel at mærke alle funktioner i det kreative arbejde med teksten, rollen og dramaturgien. Og skuespillerens, instruktørens, dramaturgens og dramatikerens roller. Hver for sig i forhold til det personlige og ikke mindst i forhold til

---

6) Umiddelbart kunne man måske sige, at begrebet dækkede det samme som *poetik*, og en form for normdannelse i forhold til kunstneriske erfaringer jf. Aristoteles' *Poetik*, Brechts *Episke Teater*, Artauds *Grusomhedens Teater*, Stanislavskijs *refleksive skuespiller*, Grotowskis *Fattige Teater* eller Barbas *Antropologiske Teater*. I forlængelse heraf kunne man også tale om kunstnerisk udviklingsvirksomhed som en fortsættelse af den moderne *teaterlaboratorie tradition*.

en kollektiv kunstnerisk samarbejdsproces, hvor tillid i forhold til hierarki og ledelse bliver centrale. Forvaltningen af *det personlige kald* er et transparent blik på teaterprocessen, som kan anskues som en tilblivelse, som er resultat af en selvrefleksion og relationen og udvekslingen mellem praksis og teori. Processen udforsker såvel formelle og mediale spørgsmål, som hvordan teatretmediet placerer sig i forhold til den personlige og samfundsmæssige udvikling. Her er vi tilbage ved den debat om ytringsfrihed, som projektets autenticitetsstrategi vakte og den kunstneriske nødvendighed, som projektet var med til at skærpe:

*Jeg synes det var nødvendigt at lave forestillingen på trods af reaktionerne. Jeg syntes, det var nødvendigt at vise, at man kan bruge scenerummet til at lave forskellige genremæssige og personlige undersøgelser af manifesteret ... Jeg synes det var nødvendigt ... at give ... et rum for en forståelse af tragedien. (Interview med Christian Lollike, Teater 1, 2013)*

## Litteratur

- Bjørneboe, Therese, 2012: "Vil ryste publikum" Interview med Olof Højgaard og Christian Lollike. I *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, nr 4.
- Dithmer, Monna, 2012: *Politiken* 16.12.
- Fischer-Lichte, Erica, 2006: "Begrundelse for det performatives æstetisk". I: *Peripeti* 6.
- Fischer-Lichte, Erica, 2008: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp, 2004) Oversat: *The Transformative Power of Performance*. Routledge 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge.
- Garfield, Mette, 2013: "Frygten for ikke at sælge billetter er den værste censur". Interview med Christian Lollike. I *Teater 1* nr 163.
- Gylling Æbelø, Sune, 2012: "Højrefløjen frygter teaterstykke om Breivik". Kronik. *Politiken* 26. oktober.
- Hybel, Keld, 2012: "Og så står der en og råber: Der har vi Danmarks ondeste mand!". Interview med Christian Lollike. *Politiken* 6. okt. 2012
- Kjærsgaard, Pia. "Usmagelig kunst om Breivik". Information 9.10.2012. [www.information.dk/313242](http://www.information.dk/313242)
- Kyndrup, Morten, 2010. "Teater: medialitet, udsigelse" *Peripeti* nr 14.
- Kulturministeriet, 2012: "Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – udredning af vidensgrundlaget for de videregående kunstneriske uddannelser", København.
- Schultz, Laura Luise, 2012: "Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet". *Peripeti* nr 18.
- Philipsen, Heidi: "Autenticitetsstrategier i Triers triologier. – Om at skabe affekt via effekt". <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/mediekultur/article/view/318>
- Jørgen Dehs: *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten 2012.

---

## Erik Exe Christoffersen

(f. 1951), lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (red, 2012). Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-).

---