

Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Breivik

22. juli i et dokumentarteaterperspektiv

Av Siemke Böhnisch

To soloskuespillere, to tekstdokumenter, to forestillinger

Høsten 2012. Den tysk-tyrkiske skuespilleren Sascha Ö. Soydan står bak en talerstol på en ellers nesten tom teaterscene i det gamle televerket i Øst-Berlin. Hun holder en liten bunke A4-ark i hendene. På baksiden er det skriblet noen setninger. Hun ser inn i et live-kamera som er plassert foran første publikumsrad, så ser hun ned i arkene og begynner å lese (på tysk):

Jeg står her i dag som en representant for Den norske og europeiske antikommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse [...]. Når jeg snakker, så snakker jeg på vegne av svært mange nordmenn, skandinaver og europeere som ikke ønsker at våre etniske urfolksrettigheter, våre kulturelle og territoriale rettigheter skal fratras oss (Aftenposten/NTB 2012).

Noen dager tidligere i København, på en annen sparsommelig utstyrt scene, langt nede i en kjeller: Den danske skuespilleren Olaf Højgaard kommer på scenen med en tykk og tung bunke A4-ark. Ut av papirbunken stikker en rekke post-it-lapper. Bunken blir omhyggelig plassert på et lite bord, ved siden av en PC. Snart tar skuespilleren noen av de markerte arkene og leser for oss om politisk korrekthet, og om hvorfor det ble nødvendig å starte en væpnet kamp for ytringsfriheten.

To soloskuespillere, to tekstdokumenter, to mye omdiskuterte teaterforestillinger: *Breiviks Erklæring* av Milo Rau (IIPM) og *Manifest 2083* av Christian Lollike (CaféTeatret). I denne artikkelen skal jeg se nærmere på disse to forestillingene innen samtidens dokumentariske teaterformer. Forestillingene aktualiserer en rekke etiske og estetiske spørsmål som er relevante for dokumentarisme-diskursen. I artikkelens første del diskuterer jeg noen av disse overordnede spørsmålene, før jeg i andre del foretar en komparativ analyse¹ med utgangspunkt i utsigelsesspørsmålet: Hvor tales det fra? Hvordan bringes dokumentene i tale?

Ledeforskjell, hendelser, dokumenter

Samtidens dokumentarteaterformer er mangfoldige, og begrepet er derfor nødvendigvis uskarpt. Ikke desto mindre er det innskrevet en ledeforskjell når vi taler om dokumentarisk teaterpraksis. Meget kort sagt forventer vi at en dokumentarisk forestilling er eksplisitt og direkte relatert til noe som faktisk har skjedd og/eller til virkelige mennesker til forskjell fra oppdiktete hendelser og fiktive karakterer (jf. Nichols 2010, s. 7–8).²² Forventningen blir utløst av og knytter seg til dokumenter – hvorved dokumentene kan være av svært ulik karakter (jf. Reinelt 2009, s. 9–10).

- 1) Analysen er basert på gjentatte forestillingsbesøk og notater jeg tok under og etter forestillingene. Jeg har sett *Manifest 2083* fire ganger kort tid etter premieren på CaféTeatret i København/Danmark 16., 18. og 19. oktober 2012, og på Dramatikkens Hus i Oslo/Norge 28. oktober 2012. *Breiviks Erklæring* så jeg 27. oktober 2012 ved monologfestivalen *Jenseits von Gut und Böse* på TeaterDiscounter i Berlin/Tyskland, samt 18. juni 2013 ved teaterfestivalen *Jetzt! Neues Dokumentartheater aus Europa* i Mainz/Tyskland, sted: Johannes Gutenberg-Universität, P1, arrangør: Mainzer Kammerspiele.
- 2) Nichols 2010 er et standardverk om dokumentarfilm. Ledeforskjellen er den samme for dokumentarisk film og teater.

“Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are *directly linked* to the reality they are trying to experience or understand” (ibid., s. 9, min kursivering). Dokumentariske forestillinger har altså en innebygd påstand eller lovnad om en konkret og direkte kobling til vår realitet utenfor teateret.

Realiteten som *Manifest 2083*³ og *Breiviks Erklrning* er relatert til er en skjellsettende og rystende hendelse i vr nærreste fortid: terrorangrepet 22. juli 2011 i Norge, det vil si bombeattentatet i regjeringskvartalet i Oslo og skytemassakren på AUFs sommerleir på Utøya hvor til sammen 77 mennesker mistet livet og mange ble hardt skadd. Koblingen til 22. juli blir utvetydig kommunisert i forestillingenes lakoniske titler. I all sin korthet leder de vår oppmerksomhet på de dokumentene som forestillingene bygger på. *Breiviks Erklrning* er i sin helhet basert på forklaringen som gjerningsmannen ga under rettsprosessen i Oslo Tingrett, nærmere bestemt på hovedforhandlingens andre dag, 17. april 2012. *Manifest 2083* anvender Breiviks såkalte manifest, det 1500-siders tekstkompendiet med tittelen *2083 – A European Declaration of Independence*, som gjerningsmannen sendte ut elektronisk til over 1000 mottakere få timer før bombeangrepet. Det er disse to dokumentene som de to skuespillerne tar med seg på scenen i håndfast form, skrevet ut på papir.

Kontroverser

Manifest 2083 og *Breiviks Erklrning* hadde premiere med noen få dagers mellomrom høsten 2012.³ De kom dermed ut kun et drøyt år etter terrorangrepet og halvannen måned etter at dommen mot gjerningsmannen hadde blitt rettskraftig. Begge forestillingene utløste heftige kontroverser i det offentlige rom og ble møtt med massiv forhndsfordmmelse. *Manifest 2083* ble gjenstand for en mediestorm uten like fra det tidspunktet i januar 2012 da CaféTeatret annonserte sine planer om  lage et monologteaterstykke basert på det såkalte manifestet. Kunstnerne fikk hat-mailer, og prosjektet ble offentlig kalt ”usmakelig”, ”avskyelig” og ”kvalmende”. Dessuten gikk den Nasjonale støttegruppen etter 22. juli ut med et ønske om  stanse forestillingen. Kontroversen om *Breiviks Erklrning* har ledsaget forestillingen siden premieren og har manifestert seg spesielt i forestillingens institusjonelle kontekst. Forestillingen er en fritheater-produksjon uten eget spillested. Den har så langt blitt vist på ulike steder i Tyskland, Sveits og Østerrike, alltid bare én gang på ett og samme sted. Ved flere av disse anledningene ble den utestengt fra de (kunst)stedene som først hadde annonsert visningen – med etterfølgende skandalisering i media. Det skjedde allerede ved premieren. Opprinnelig annonsert ved det velrenomerte institusjonsteatret Deutsches Nationaltheater Weimar, mtte den bli flyttet til et alternativt spillested på meget kort varsel.

Kontroversene om forestillingene kan tolkes dithen at de, på et generelt plan, handler om hva teaterkunsten kan og ikke kan, fr lov og ikke får lov, i forhold til så voldsomme og traumatiske hendelser som terrorangrepet 22. juli (jf. Lollike s.a.). Men debatten kan også leses mer spesifikt i forhold til dokumentarismesprsml, siden kritikken knytter seg til bruken av de valgte dokumentene. Innvendingen ligger klart i dagen: Tekstene kommer fra gjerningsmannen. I disse tekstene prøver han  rettferdiggjøre angrepet og spre sitt ideologiske budskap. Den sentrale anklagen mot de to forestillingene lyder derfor på at de gir masseorderen en scene, at de gjør seg til et talerør for terroristen. De frosne metaforene –  gi noen en scene og  være et talerør for noen – er interessante i vår sammenheng. De impliserer at bruken av dokumentene innebærer

3) *Manifest 2083* hadde premiere 15. oktober 2012 ved CaféTeatret i København/Danmark. *Breiviks Erklrning* hadde premiere 19. oktober 2012 i Weimar/Tyskland, sted: Lichthaus Kino.

en utsigelsesmessig kortslutning, at det til syvende og sist er terroristen selv som taler til oss fra teaterscenen. Er det tillatt å bruke disse dokumentene på teaterscenen? Hvordan kan bruken av dokumentene eventuelt forsvares?

Mulig forsvar

I prinsippet ville det være mulig å påberope seg kunstens frihet. At denne strategien *ikke* har blitt brukt i særlig stor grad, signaliserer at innvendingene tilkjennes tyngde. En annen strategi svarer på denne tyngden: Den anfører teaterkunstnerens samfunnsansvar, et ansvar for å bidra til den kollektive bearbeidelsen av 22. juli. Sistnevnte kan kombineres med en påstand om at teatermediet har noe eget å bidra med, at det råder over noen spesifikke muligheter som andre medier eller kunstarter ikke har, eller ikke har i like stor grad.⁴

Men fortsatt er man et godt stykke unna å kunne forsvare bruken av dokumentene, siden et teaterbidrag til bearbeidelsen av 22. juli ikke nødvendigvis må være dokumentarisk. Hva kan så være fordelene med en dokumentarisk tilnærming? Her kommer et forslag: Bruk av dokumenter fører til at den kollektive intrateatralen begivenheten som tilskuerne deltar i, eksplisitt er rammesatt som en konfrontasjon med den ekstrateatralen virkeligheten. Som tilskuer i *Brevviks Erklæring* og *Manifest 2083* vet jeg at alle i salen deltar i denne konfrontasjonen. Det er ikke noe som den enkelte tilskuer (eller aktør) kan velge til eller fra. Når jeg kjøper billetten, har jeg valgt å delta i denne settingen. En slik eksplisitt kollektiv konfrontasjon blir selvsagt et mer risikabelt prosjekt enn når man velger å la terrorangrepet være et assosiativt bakteppe som den enkelte kan velge til eller fra.⁵ Men det kan være verdt det, særlig når man tar høyde for at den ekstrateatralen hendelsen som vi konfronteres med, har en vesentlig *kollektiv* dimensjon.

Dokumentenes indeksikalske verdi

Vi kan si at en dokumentarisk tilnærming har fordelene av å være et eksplisitt bidrag til “kampen om fortellingen” etter 22. juli (jf. Stene 2011). Men hvorfor bruke akkurat disse dokumentene, gjerningsmannens tekster? Hva er deres verdi i et dokumentarteaterperspektiv? Og hva er deres verdi i forhold til den kollektive bearbeidelsen av terrorangrepet?

For å nærme meg et svar vil jeg gå ett skritt tilbake og spørre hvilken verdi dokumenter generelt har, for det vi kaller for eller oppfatter som dokumentar. Janelle Reinelt skriver i “The Promise of Documentary” (2009): “If we want to understand the minimal claim of the documentary, it is simple facticity: the *indexical value* of documents is the corroboration that something happened, that events took place” (ibid., s. 10, min kursivering).

Hvilken indeksikalsk verdi har det såkalte manifestet og gjerningsmannens forklaring i retten? Sammenlignet med for eksempel øyevitneskildringer, fotografier eller levende bilder som ble tatt 22. juli 2011, er disse to dokumentene ikke noe sterkt belegg for faktisiteten til hendelsene. Deres indeksikalske verdi ligger på et annet plan. De belegger at katastrofen som inntraff 22. juli, med massedrap, enorme menneskelige lidelser og omfattende materiell ødeleggelse til følge, er et resultat av en målrettet, villet, intensjonal menneskelig handling. De bevitner at det finnes et planleggende, tenkende og argumenterende menneske bak ugjerningene.

4) Jeg har tidligere lagt frem en slik argumentasjon, se Böhnisch 2013.

5) Et aktuelt eksempel på en forestilling som bruker 22. juli som et assosiativt bakteppe, er *Demoner 2014* av Geir Gulliksen, skrevet fritt etter Fjodor Dostojevskijs roman *De besatte*, regi: Runar Hodne, urpremiere: 8. februar 2014 ved Nationaltheatret (Oslo).

I klassiske filosofiske termer kan vi si at dokumentene bekrefter at det som skjedde 22. juli, ikke var et *malum physicum*, men et *malum morales*. De to termene skiller det onde som treffer mennesker av naturlige årsaker, for eksempel i form av naturkatastrofer, fra det onde som er forårsaket av menneskelig handling: “Das Gemeinsame beider wäre, dass sie Leid erzeugen, ihre Differenz bestünde darin, dass das Leid im einen Fall eine vermeidbare Folge von Freiheit (*morale*), im anderen dagegen eine unvermeidbare Wirkung von Naturnotwendigkeit ist (*physicum*)” (Dalferth 2008, s. 205).

Det vanskelige hvorfor-spørsmålet

De valgte dokumentene konfronterer oss med noe av det vanskeligste i den kollektive bearbeidelsen av hendelsene, med spørsmålet om hvordan vi skal fortolke og forstå gjerningsmannens handlinger. Spørsmålet er påtrengende, ikke bare på grunn av lidelsenes og ødeleggelsenes omfang, men også fordi hendelsene bryter med noen av våre grunnleggende forståelsesmønstre og virkelighetsbilder. At det skjedde i Norge – og ikke *ute* i verden – og at det var *en av oss* (jf. Seierstad 2013) som planla og utførte angrepet, gjør hvorfor-spørsmålet ekstra påtrengende. Samtidig blir det potensielt farlig å besvare. Noen svar vil kunne true vårt kollektive selvbilde (jf. Dreiås 2013, s. 26), vårt bilde av hvem *vi* er og hva som kjennetegner samfunnet vi lever i, andre svar vil kunne være truende på et mer individuelt og eksistensielt plan. Dokumentene fører oss rett inn i ambivalensen som oppstår i spenningen mellom et sterkt behov for å få svar og en anelse om at svarene kan bli (for?) vanskelig å håndtere.

I tillegg kommer et annet sentralt dilemma. Når vi ønsker eller trenger et svar på hvorfor-spørsmålet, kan vi neppe unngå å rette oppmerksomhet mot gjerningsmannen og hans motiver. Og dermed ser vi ut til å gå i hans felle. Det er nettopp denne oppmerksomheten masse-morderen ønsket å oppnå. Et behov for, eller krav om, å tie gjerningsmannen i hjel kolliderer nødtvunget med behovet for å få svar.

Dokumentenes omstridte offentlighetsstatus gjenspeiler dette dilemmaet, spesielt tydelig med hensyn til gjerningsmannens forklaring i retten. Forklaringen ble forbudt kringkastet. Straks kringkastingsforbudet ble opprettet, ble det juridisk påklagd, både av mediene og av gjerningsmannen selv, helt opp til Høyesterett. Klagen ble avslått og forbudet opprettholdt, men retten stengte ikke dørene, og det ble ikke gitt referatforbud. Det førte til at forklaringen omgående ble skriftlig referert, ord for ord, i mange store medier. Samtidig med at teksten er fritt tilgjengelig på internett, finnes det nå hverken film- eller lydopptak. Eller rettere sagt, film- og lydopptak er låst bort i statsarkivet, og enhver kringkasting vil kunne straffefølges.

De valgte dokumentene aktiverer altså noen av de sentrale dilemmaene og ambivalensene i den kollektive bearbeidelsen av terrorangrepet. Det er risikabelt og meget krevende, men ikke desto mindre viktig. Når de to forestillingene ikke bare høster heftig kritikk, men etter hvert også anerkjennelse, skjer det da også med henvisning til ambivalensene. Så heter det for eksempel i begrunnelsen for tildelingen av Årets Reumert 2013, Danmarks mest prestisjefylte scenekunstpris, til *Manifest 2083*: “På kælderscenen stod bare en skuespiller, der ville forstå, hvordan det var at være Breivik. Det var modigt teater, der insisterte på at *forstå det uforståelige*” (Årets Reumert 2013, min kursivering).

Hvor tales det fra?

Hvordan arbeider regissørene Lollike og Rau med, eller rettere sagt imot, den potensielle utsigelsesmessige kortslutningen som forestillingene har blitt anklaget for på forhånd? Hvordan

bringes dokumentene i tale? Og hvor tales det fra når de bringes i tale?

Tekstdokumentene har blitt distribuert over internett. I den digitale verden er de tilgjengelige “overalt” og for “alle”, det gjelder både manifestet og forklaringen i retten. Lollike og Rau velger nå begge å (re)presentere dokumentene i håndfast og gammeldags hel-analog form på scenen, skrevet ut på papir. Den materielle konkretisering har en slående effekt, særlig i forhold til det mye omtalte manifestet – papirbunken er svær og tung, den *er* der. Samtidig har denne materielle konkretisering en underfundig bivirkning. Presentert på papir på en teaterscene er disse tekstdokumentene i utgangspunktet *tause*. Mer eller mindre eksplisitt iscenesettes dermed selve utsigelsestematikken: Hvordan bringes dokumentene i tale?

Mens teatermediets utsigelseskonstruksjoner vanligvis er meget komplekse (jf. Kyndrup 2010), kan det her virke som om teaterkunstnerne reduserer denne kompleksiteten til et minimum: Én skuespiller står alene på en nærmest naken scenen, med tekstdokumentet i hånda.

Monologformatet har sannsynligvis bidradd til forhåndsfordømmelsen av de to forestillingene. Formatet kan føre til den antakelse om at det kun er én stemme som blir hørt. Mistanken om at denne stemmen tilhører gjerningsmannen forsterkes i *Manifest 2083* gjennom forestillingens undertittel: “En forestilling om hvordan Anders Behring Breivik *ser sig selv*” (min kursivering), 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 forhåndsuttalelsene 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. Den kvinnelige skuespilleren *leser* teksten, ord for ord. Men også denne tilnærmingen fremprovoserer mistanken om at Breivik gis et talerør – 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 provokativt i media: “*Breiviks Erklrning* er ikke et teaterstykke, ingen iscenesettelse, ingen kunst – men det motsatte” (Rau i Schweizer Radio DRS, sitert i IIPM 2012, s. 12, min oversettelse).

Soloaktrene i *Manifest 2083* og i *Breiviks Erklrning* er profesjonelle teater- og filmskuespillere, ingen “hverdageksperter” (jf. Dreysse og Melzacher 2008). Samtidig låner begge forestillingene noe av logikken til hverdageksperter-dokumentarteater: Sascha . Soydan og Olaf Højgaard står på scenen som seg selv. Det skjer som følge av meget ulike dramaturgiske innganger. Mens Soydan i *Breiviks Erklrning* opptrer som seg selv som resultat av det jeg vil kalle for en *fratrekkestetikk*, hun får ingen rollefigur og ingen situasjon å spille, spiller Højgaard i *Manifest 2083* uttrykkelig seg selv. “God aften, mitt navn er Olaf Højgaard”,⁶ er noe av det første han sier, direkte henvendt til publikum og med en tydelig teatralitet.⁷ Hvor Soydan *ikke* spiller noen og derfor fremtrer som seg selv, *spiller* Højgaard åpenbart seg selv. Det blir utgangspunkt for to nokså forskjellige, men på hver sin måte, etter hvert, meget komplekse utsigelseskonstruksjoner.

Manifest 2083 – Olaf Højgaard som “Olaf Højgaard”

Den selvreferente rollefiguren “Olaf Højgaard” (OH) er utgangspunkt for utsigelseskonstruksjonen i *Manifest 2083*. OH etableres som et sannhetssøkende subjekt. Han forteller publikum om – og

-
- 6) Jeg gjengir replikker fra *Manifest 2083* på grunnlag av mine notater fra forestillingsbesøkene og i min egen oversettelse.
- 7) Christoffersen (2013, s. 140) påpeker denne tydelige teatraliteten, mens Dreiås betegner åpningssekvensen som “*uttalt teatral*” (2013, s. 56, min kursivering). Dreiås tar, slik jeg leser ham, bare hensyn til den selvreferente situasjonen, ikke til spillestilen som er mitt (og Christoffersens) poeng.

tar oss med på – sin “jakt” etter gjerningsmannen. Han vil vite og forstå, han er nødt til å “gå inn i Breiviks mørke”. OH gjenspeiler det allmenne behovet for å få svar på det påtrengende og vanskelige hvorfor-spørsmålet. Samtidig skiller han seg tydelig ut gjennom sin iver for oppgaven og sin fascinasjon for Anders Behring Breivik.⁸ Det ser ut til å være hans høyst personlige prosjekt som vi følger. Kun få ganger refererer OH til et *vi*. Selv om forestillingen starter som en fortelling om sin egen tilblivelse, snevres den fort inn til *skuespillerens* jakt etter Breivik – ikke teaterensemblets som et kollektiv.

Med OHs personlige iver og fascinasjon suspenderes ambivalensene. Han ser ikke ut til å være redd de svarene han kan få, og han viser heller ikke behov for å holde avstand til gjerningsmannen, tvert imot. Og siden han er alene på scenen, er det ingen som sier ham imot. Motvekten ligger derimot i publikum, i den grad vi er preget av ambivalensene. Min egen ambivalens blir aktivert idet OH så tydelig suspenderer den. Selv om jeg på forhånd vet hva *Manifest 2083* handler om, og bevisst velger å utsette meg for denne erfaringen, opplever jeg der og da en motvilje mot å bli tatt med. Det føles utrygt. Samtidig ligger det en form for trygghet i at Anders Behring Breivik er definert som fraværende i starten av forestillingen. Det er OH som tar plassen. Skuespilleren Olaf Højgaard er ikke Breivik, men “Olaf Højgaard”. Det nærmeste vi kommer gjerningsmannen i oppstarten er den tykke bunken A4-ark som vi med det samme skjønner er utskriften av det såkalte manifestet. Og disse arkene er, som sagt, tause inntil OH tar dem i bruk.

Bruken av dokumentet blir altså motivert gjennom OHs personlige jakt etter sannheten. Han forteller oss at han har lest og studert manifestet for å få svar. I tillegg til manifestet inndrar han etter hvert en rekke andre dokumenter, blant dem fotografier (av gården som Breivik leide og fra Breiviks barndom), internettsider, samt lydopptak, levende bilder og tekstreferat fra rettssaken. Sceneoversikten, som er lagt ut på stolene til tilskuerne, gir en oversikt over de anvendte tekstdokumentene samt korte kildehenvisninger med sideangivelser for manifest-utdragene. Den opplyser dessuten om når det brukes “egen tekst”.⁹ Sistnevnte er det en god del av i løpet av forestillingen.

Bruken av dokumentene i *Manifest 2083* er selektiv og eksplisittert. Det jobbes med utdrag som er valgt med mål og mening. Frem til ca. midten av forestillingen får vi OHs eksplisitte kommentarer og tolkninger, hans lesninger av stoffet, direkte henvendt til publikum. Han starter med å lese høyt fra manifestet. Etterpå tar han i bruk en rekke ulike dramatiserende og skuespilltekniske grep for å komme så tett som mulig på gjerningsmannen. Breivik forvandler seg i løpet av denne teaterspesifikke researchprosessen fra en fraværende *han*, via et tiltalt *du*, til et *jeg*.

Idet OH kommer tettere på gjerningsmannen, kommer ambivalensene som i starten av forestillingen så ut til å være suspendert, gradvis tilbake, inntil de i midten av forestillingen er høyst akutte. Senest i scenene “9. Bevægelser”, “10. Også jeg” og “11. Method acting” blir det klart at OH setter seg selv på spill i sin jakt etter gjerningsmannen og hans “mørke”. I slutten av scene 11 har OH kommet til et *point of no return*, markert med replikken “Jeg begynte å se inn i Breiviks verden”. Etter dette punktet er OH som psykologisk gjennomført og avgrenset rollefigur, som et subjekt som driver handlingen og undersøkelsen frem, så å si fraværende.

Sammen med OH forsvinner også den ordnende og innrammende fortelling samt de fleste

8) I motsetning til Christoffersen (2013, s. 140, fotnote 4) mener jeg at det blir misvisende å markere en differanse mellom virkelighetens Anders Behring Breivik og mannen som OH er på jakt etter. Jeg skriver derfor rett frem: Anders Behring Breivik.

9) Skrevet av Lollike, utviklet i samarbeid med skuespilleren, Olaf Højgaard, og dramaturgen, Tanja Diers.

former for eksplisitering om hvor vi er, og hva det er vi blir vitne til. Dramaturgien som i første del av forestillingen fremstår som klart sentrert gjennom OHs subjektposisjon, vendes i andre delen til en form for *kompleks dramaturgi* (jf. Szatkowski 2005). Sceneoversikten gir fortsatt opplysninger om scenetitler og anvendte dokumenter, men vi springer nå mellom meget ulike formater, stemninger og stiler, mellom parodiske elementer med remediering av underholdningsformater til meget tunge og alvorlige, poetiske sekvenser som går rett inn i de verste og avgjørende øyeblikkene på Utøya den 22. juli. Det hele blir holdt løst sammen av en iscenesettelses-tematikk. Det handler både om Breiviks selv-iscenesettelse og om medienes iscenesettelse av gjerningsmannen.

Den komplekse dramaturgien tvinger meg som tilskuer ut i en selvrefleksiv 3.ordens-iakttakerposisjon¹⁰ (jf. Szatkowski 2005, s. 45), mens jeg samtidig i høy grad er emosjonelt investert – ikke bare gjennom den eksplisitte koblingen til hendelsene 22. juli hjemme i Norge, men også gjennom den konkrete sceniske realiseringen i de mest alvorstunge scenene. Janek Szatkowski (2005) har beskrevet et karakteristisk dobbeltgrep i Lollikes tidligere dramatiske verk som kan gjenfinnes her, en “kombinasjon[en] av tvilerens blick og overskridelsens blick – en dekonstruktiv ver fremdung” (ibid., s. 52, min oversettelse).

Iscenesettelses-tematikken peker tilbake på selve forestillingen. Eksplisitt blir denne selvreferensialiteten i scene 18, den eneste scenen etter *the point of no return*, hvor OH som identifiserbar rollefigur dukker opp igjen. I denne scenen har OH skiftet funksjon. Han driver ikke lenger research med skuespillerens midler, men inntar nå dramatiker-funksjonen: “Jeg begynte å skrive scene 1 av den forestillingen vi skulle spille”. Han sitter ved PC-en og skriver et utkast til den første scenen. Breivik, tilforlatelig kalt “Anders”, er hjemme i stua hvor han gjør seg klar for å dra avgårde til regjeringskvartalet fredag 22. juli 2011. Scenen OH skisserer anvender en så klisjéfull dramaturgi at denne sekvensen først og fremst ironiserer over det å skape et scenisk narrativ om hendelsene. Ironien oppstår i den skarpe kontrasten mellom den meget enkle dramatiske fortellingen i OHs tekst og den komplekse dramaturgien som vi på dette tidspunktet har blitt viklet inn i. Forestillingen, som vi selv deltar i, er helt åpenbart ikke den som OH her skisserer den første scenen av.

Ironien som er meget fremtredende i scene 18, har ligget der latent fra begynnelsen, blant annet i Olaf Høygaards spillestil som OH og i OHs voldsomme iver for oppgaven. Hva slags ironi er det, og hva rammer den? Gjelder den selve forståelsesprosjektet? Eller overmotet som skal til for å begi seg ut på et slikt prosjekt på teaterscenen? Eller de eksplisitte og implisitte forventningene som prosjektet har utløst, inklusive alle angstforestillingene, og som vi på en eller annen måte har med oss når vi sitter i salen? Ironien kan leses som både innover og utover rettet, og den kolliderer med patosen som ligger til grunn for hele prosjektet. At denne kollisjonen mellom ironi og patos er villet, forblir det ingen tvil om. Scenen som følger direkte etter scene 18, scenen med den lakoniske tittelen “19. Utøya”, er en av de som går tettest på det vonde og alvorstunge. Omslaget fra ironi til patos kan neppe bli mer brutalt enn det er gjort her. Selve omslaget har potensiale til å bli et “katastrofisk punkt” (jf. Andersen 1998, s. 36) i tilskuerens persepsjon, “et punkt hvor der ikke direkte kan skelnes entydigt mellem ironi- og patoseffekter eller hvor begge deler er virksomme på én gang” (ibid.). Poenget er at slike omslag ikke opphever patos og ironi, men at det oppstår “en slags simultane udvekslingsfigurer, som evt. kunne kaldes ironisk patos eller patetisk ironi”

10) Szatkowski har vist “hvordan Christian Lollike rejser en 3. ordens iagttagelse som muligt udsigtspunkt for en beskrivelse af hvordan værdier baseres og håndteres” (2005, s. 45). Selve teatersituasjonen plasserer tilskuerne som regel i en 2. ordens-iakttakerposisjon overfor figurene på scenen som handler og iakttar i en 1. orden.

(ibid., s. 37). Det er ikke tale om en postmoderne ironi, men en patetisk, moralsk ironi som utgjør forestillingens moralske gestus.

Breiviks Erklæring – Soydan's ikke-Breivik¹¹

Sammenlignet med *Manifest 2083* er *Breiviks Erklæring* en kjølig og strengt konseptpreget forestilling. Den fremstår som en minimalistisk scenisk forsksanordning som blir gått igjennom med hjelp av skuespilleren på scenen og oss i publikum. I sentrum av forsksanordningen står selve tekstdokumentet. Teksten presenteres som en *readymade*. Den leses opp i sin helhet, det tilføyes ingen egen tekst, ingen dramatisk handling, ingen rollefigurer og ingen annen situasjon enn den vi har her og nå i teatersalen.¹² Skuespilleren bak talerstolen leser opp teksten mens vi ser på og lytter til. Det tar cirka en time og ett kvarter. Etter forestillingen følger en kombinert panel- og publikumsdiskusjon som er en integrert del av konseptet.

I den sceniske forsksanordningen inngår et live-kamera som filmer skuespilleren gjennom hele forestillingen.¹³ Videobildet projiseres på et stort lerret på scenen, plassert noen meter unna, ved siden av talerstolen og skuespilleren. Det valgte oppsettet gir assosiasjoner til kamera som et rent registreringsverktøy. Skuespilleren vises i yenhyde, halvnert og i normalperspektiv. Kameravinkel og billedutsnitt forblir uforandret gjennom hele forestillingen. Men den tilsynelatende nøytrale mediale fordoblingen blir til noe annet og noe mer i teaterets her-og-nå-situasjon. Når Soydan løfter blikket fra arkene ser hun direkte inn i kamera. Siden kameraet er plassert rett foran publikumstribunen, går blikket i vr retning, men hun ser ikke på oss. Differansen kan se ut til  være minimal. Den er ikke desto mindre vesentlig for virkningen som oppstår, en dobbelthet av nærhet og distanse. Distansen oppstår siden muligheten til gjensidig blikk-kontakt, gitt i teaterets her-og-nå-situasjon, konsekvent velges bort. Samtidig blir jeg truffet av det medialt formidlede og forstørrede blikket. Mitt eget blikk vandrer automatisk til lerretet nr Soydan ser inn i kamera, og fra lerretet ser hun direkte på meg.

Soydan's blikk er fokusert og fast, men det er ikke lett  lese. I ett øyeblikk oppfatter jeg det som konfronterende, i det neste som spørrende, uten at det skjer en merkbar forandring. Det er det konsentrerte og intense blikket som fr meg til  lese det som enten spørrende eller konfronterende, samtidig med at jeg selv legger merke til hvordan min iakttakende imaginasjon "svitsjer" mellom de to tolkningene *uten* at blikket forandrer seg.

Den ikke-ekspressive, men likevel eksplisitte kroppsliggjringspraksisen som anvendes i *Breiviks Erklæring*, er kjent fra ulike *reenactment*-formater (jf. Roselt 2012, s. 69). Denne praksisen aktiverer tilskuerens medskapende forestillingskraft samtidig som tilskuerens iakttakelse blir kritisk selvrefleksiv. Skuespilleren skaper i dette blikket et nøye konstruert ubestemthetsrom som både blir en oppfordring og en reell utfordring for meg som tilskuer.

Et ubestemthetsrom som preger hele forestillingen, oppstår gjennom regissørens valg av skuespilleren. Soydan er en velkjent og anerkjent kvinnelig skuespiller med minoritetsbakgrunn. Et sentralt argument i tekstdokumentet som leses opp, er kritikken av masseinnvandring og multikulturalisme i Europa. Tekstens *vi*, et gjennomgående retorisk grep, ekskluderer mennesker som skuespilleren Sascha . Soydan. Hva skjer når en som ekskluderes, uttaler dette *vi-et* på

11) Dette avsnittet bygger på en mer omfattende analyse av *Breiviks Erklæring*, publisert i Böhnisch 2014..

12) For en nærmere analyse av tekstutvalget og dens dramaturgiske funksjon se Böhnisch 2014, s. 25–26.

13) Forestillingen blir i programheftet (IIPM 2012) annonsert som "ffentlicher Filmdreh", et offentlig filmopptak.

scenen? Hva skjer når hun leser: “*Jeg står her i dag* som representant for Den norske og europeiske antikommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse” (Aftenposten/NTB 2012, s. 2, min kursivering).

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 vår deltakelse i den teatrale begivenheten. Samtidig blir teaterets medialitet *ikke* brukt til å hensette oss til sal 250 i Oslo Tingrett eller til å illudere tekstens opphavsmann på scenen – noe som ville ha vært fullt mulig med hjelp av teaterets virkemidler. I stedet fører forestillingens fratrekstrategier til en høynet oppmerksomhet for begivenheten her og nå som jeg selv deltar i. Innenfor denne rammen låner nå Soydan sin stemme til tekstens *jeg, her* og nå.

Den menneskelige stemmen er knyttet til både kropp og verbalspråk. Som Helge Finter skriver, “oscillerer” den mellom kropp og språk (2002, s. 43). Idet teksten leses høyt, blir den på en grunnleggende måte kroppsliggjort for oss som er til stede i salen. Skuespillkunst kan beskrives som kunsten å *kroppsliggjøre* noe for et publikum. I sentrum av Soydans kroppsliggjøringskunst i *Brevviks Erklæring* står hennes talepraksis.

Når Soydan leser teksten taler hun 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.¹⁴ På en underlig måte taler hun fra en dobbel posisjon, både innenfra og utenfra 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.

Soydans talekunst i *Brevviks Erklæring* fremhever det som Peter M. Boenisch kaller “eine spezifische (...) theatrale Ebene der Präsentation” (2002, s. 147, original kursivering). Ifølge Boenisch ligger presentasjonsnivået til grunn for både presens og representasjon på teaterscenen (ibid.). Presens og representasjon har i teatervitenskapelig teoridannelse lenge blitt konseptualisert som en binær motsetning, tilsvarende og i forbindelse med de kategoriale dikotomiene realitet vs. fiksjon, aktør vs. rollefigur og kropp vs. tegn (ibid., s. 145). 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 kroppsliggjøringspraksis i *Brevviks Erklæring* noe bedre. Ved å løfte frem selve presentasjonsnivået holder Soydan presentasjonen så å si på vippen mellom å gå inn i tekstens stemme (representasjon) og å produsere en høynet opplevelse og bevissthet av den teatrale begivenheten her og nå (presens). Det fører til 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 vanskelige å bli oppmerksom på mens man er førstegangstilskuer i forestillingen. Slik var det i hvert fall for meg. Ikke desto mindre er de vesentlige for virkningen der og da.

Ved andregangsopplevelsen¹⁵ fikk jeg mulighet til å legge mer bevisst merke til nyanseforskjellene. Selv om Soydan gjennomgående taler rolig og konsentrert og tydeligvis *leser* opp teksten – hun sier den aldri utenat og taler aldri når hun ser inn i kamera – er det etter hvert enkelte setninger

14) Det er meget interessant at dette inntrykket ikke oppstår likedan når man ser videoopptaket, som er produsert under forestillingen, løstrevet fra forestillingen. Jeg fikk anledning til å se opptaket høsten 2013 i utstillingen *Die Enthüllung des Realen*, i Sophiensæle (!), Berlin 07.–09.11.13.

15) Se note 1.

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 eller *tekststemmen* (jf. Finter 2002, s. 40). Denne stemmen er ikke identisk med Breiviks (fysiske) stemme. Den er, som Finter kaller det, “den sannsynlige stemmen til et ord eller en tekst” (ibid, s. 45, min oversettelse) som får frem tekstens innskrevne avsenderposisjonen og retorikk.

Teksten som Soydan leser, er argumenterende og har et klart retorisk prosjekt. Når Soydan legger mer identifiserende engasjement i stemmen, er talepraksisen i ferd med å vippe over til å 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, oppstår det aldri et gjennomgående inntrykk av at hun går helt inn i tekststemmen (representasjon). Den løftes bare kort frem, før den igjen flyttes på større avstand idet hun fremhever presentasjonen fremfor representasjonen. I andre øyeblikk vipper presentasjonen over i presenseffekter, for eksempel når hun stopper opp midt i en setning og løfter blikket slik at det oppstår et brudd i tanken og retorikken. Disse cesurene 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 ingen dechifferbar kommentar til teksten. De forblir “tekniske”. Med Boenisch (2002) kan vi si at disse pausene performativt produserer presens. De gjør meg bevisst på situasjonen her og nå i teatersalen og produserer en selvrefleksiv tilskuerposisjon, samtidig med at de bryter med tekststemmen og dermed får teksten på avstand *mens* den presenteres.

Forestillingen i sin helhet er meget tilbakeholden med å 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.

At jeg lytter er alt annet enn en selvfølge. Ikke bare de ovenfor beskrevne ambivalensene, også min dyptliggende ryggmargsrefleks mot alt høyreekstremt, nasjonalistisk, innvandreriendtlige tankegods gjør denne lyttingen til noe oppsiktsvekkende og grenseoverskridende for meg selv.¹⁶ Det fører til at jeg opplever min egen lytting som noe som hender eller tilstøter meg, noe jeg er helt uforberedt på – selv om jeg kjente til forestillingens konsept på forhånd. Samtidig gir iscenesettelsen meg en høynet oppmerksomhet på at lyttingen er mitt aktive bidrag til den kollektive intrateatrale hendelsen. Jeg erfarer meg som en *ko-produsent* i den kollektive teatersituasjonen her og nå gjennom min egen – og vår –lytting (jf. Lehmann 2004, s. 49). Og som ko-produsenter blir vi ansvarliggjort i teaterets konkrete kollektive offentlighet.

Hva er det så vi lytter til? Det er en tilsynelatende rasjonell politisk, ideologisk argumentasjon. Det argumenteres gjennomgående ut fra et *vi* (“motstandsbevegelsen”) som gjør motstand mot et *de*, den venstreorienterte eliten (“kulturmarxistene”) som får tilskrevet ansvaret for multikulturalismen og masseinnvandringen i Europa. Striden står om enda et *de*: ikke-vestlige innvandrere som med sin kultur og sin religion truer “vår” kultur og “våre” 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. Tekststemmen fremstår her heller som et

16) For en grundigere analyse av min personlige tilskuererfaring se Böhnisch 2014.

vev av tekststemmer, enn gjerningsmannens individuelle stemme.

Men kunne man da ikke brukt en annen tekst med samme tankegodt for denne sceniske forsøksanordningen? Hvorfor bruke massemorderens forklaring i retten? Fordi dette tekstdokumentet knytter tankegodset og ytringen til handlingene og virkningene av handlingene. Vi blir ettertrykkelig konfrontert med spørsmålet om sammenhengen mellom tanker, erfaringer, holdninger, ytringer og voldshandlingene. Vi får ikke svar på spørsmålet, og selve spørsmålet er ikke nytt, men det blir aktualisert på en ny måte. Spørsmålet blir både påtrengende og konkret tilgjengelig for de tilstedeværende tilskuerne gjennom den komplekse teatral utsigelseskonstruksjonen som Soydans *ikke-Breivik* skaper.

Højgaard's ikke-ikke-Breivik

Med bakgrunn i analysen av Soydans kroppsliggjøringspraksis vil jeg en siste gang komme tilbake til utsigelseskonstruksjonen i *Manifest 2083*. Når Olaf Højgaard spiller "Olaf Højgaard" (OH) bruker han gjennomgående en ekspressiv, psykologiserende spillestil. I Boenisch' (2002) terminologi kan vi si at den teatral presentasjonen her først og fremst produserer en *representasjon* som slutes kort med den sosiale realiteten vi befinner oss i: en skuespiller taler til oss. Det er utgangspunktet eller nullpunktet i forestillingens univers. Ut ifra dette nullpunktet produseres en forestillingsintern annengradsfremstilling når den selvreferente rollefiguren OH går i gang med å kroppsliggjøre sin research for oss på scenen. I denne annengradsfremstillingen løftes *presentasjonsnivået* frem, blant annet ved at OH påpeker differansene mellom fremstillingen og det fremstilte, ved at han tematiserer usikkerhetene rundt det fremstilte, samt at han bruker kroppsliggjørings- og dramatiseringsteknikker som forblir skisseaktig. Annengradsfremstillingen skjer i en slags rekonstruksjons- eller demonstrasjonsmodus. Det er tydelig at OH jobber med og prøver ut ulike former for kroppsliggjøring av materialet.

Demonstrasjonsmodusen opprettholder tilsynelatende avstanden: OH er ikke Breivik, han bare prøver ut ulike former for kroppsliggjøring. Men det tar ikke lang tid før avstanden går i oppløsning. Det skjer i og gjennom selve kroppsliggjøringen. Scene "5. Fremstilling af bombe" er den første hvor OH demonstrerer Breiviks fysiske handlinger. Det handler om hvordan Breivik går frem for å få knust enorme mengder med gjødselgranulat som skal brukes til bomben. Tekstutdraget fra manifestet er skrevet i en nøktern oppramsende rapportstil, med nøyaktige opplysninger om alle steg og hindringer underveis i prosessen. OHs fysiske demonstrasjon av handlingene, som han utfører samtidig med at han gjengir den rapportaktige teksten, utføres med høy energi og stor kroppslig innsats. Når OH kaster seg inn i den fysiske demonstrasjonen, er det psykologisk motivert gjennom hans iver for research-oppgaven, mens demonstrasjonen samtidig gjelder Breiviks iherdige og målrettede arbeid for sitt "prosjekt". Slik parallellføres eller kortsluttes de to fremstillingslag i kroppsliggjøringen, OHs iver og Breiviks iver, samtidig med at OH påpeker differansen i sin fysiske demonstrasjon: Han har bare én sekk med gjødsel, mens Breivik hadde seks; Breivik helte ut 50 kg gjødsel på gulvet, mens OH bare har ti kg, og så videre. Både Breiviks arbeid med å knuse gjødselen og OHs arbeid med å kroppsliggjøre Breiviks handlinger treffer på en rekke banale hindringer som fører til situasjonskomikk. Også her lar iscenesettelsen patos slå over i ironi, og det rammer både OHs og Breiviks patos. Men ironien forblir en "patetisk" ironi. Den setter ikke spørsmålstegn ved behovet for å forstå. Tvert imot blir vi i denne scenen helt konkret konfrontert med at et menneske har jobbet målrettet i lang tid med å forberede og utføre terrorangrepet. Kroppsliggjøringen i teaterets her-og-nå-situasjon trigger min imaginasjon. Jeg kan ikke unngå å se for meg et menneske som iherdig jobbet med å lage bomben som sprengte Høyblokka 22. juli 2011.

Anskuelig kompleksitet

Det kan (og skal) være krevende å være tilskuer i *Manifest 2083* og *Breiviks Erklrning*. Forestillingene gir ikke svar på de mange spørsmålene som vi sitter med etter terrorangrepet, men de konfronter oss med noen av disse spørsmålene på nye mter. Med sine komplekse utsigelseskonstruksjoner gir disse to forestillingene teaterspesifikke bidrag i “kampen om fortellingen” etter 22. juli (jf. Stene 2011). På nokså ulike måter anvender forestillingene teatermediets spesifikke muligheter for  gjøre det komplekse konkret erfarbart uten at kompleksiteten forsvinner. Utgangspunktet er enkelt: En profesjonell skuespiller, på en sparsommelig utstyrt intimszene, holder et tekstdokument i hånda som kommer fra gjerningsmannen. Bruken av dokumentene rammesetter den intrateatrale begivenheten som en kollektiv konfrontasjon med den ekstrateatrale virkeligheten. Skuespillerne setter seg selv på spill i bearbeidelsen av denne virkeligheten. Den ene med hjelp av fratrekkstrategier, den andre i en selvreferent annengradsforestilling.

Sascha . Soydans *ikke-Breivik* aktualiserer spørsmålet om sammenhengen mellom tanker, erfaringer, ytringer og voldshandlingen. Forestillingen legger til rette for at vi *lytter* til teksten, og den ansvarliggjør oss i vr lytting i den kollektive teatersituasjonen. Olaf Højgaards *ikke-ikke-Breivik* tar tak i vrt behov for  forstå. I en kombinasjon av “tvilerens blikk og overskridelsens blikk” (jf. Szatkowski 2005) legger forestillingen opp til en samtidighet av, eller oscillasjon mellom, en 3. ordens-iakttakelse og en emosjonell investering. Jeg leser forestillingens “patetiske ironi” og “ironiske patos” (jf. Andersen 1998) som et scenekunstnerisk svar på og en aktualisering av 22. juli som et *malum morales* – det onde forårsaket av menneskelig handling.

Det er ikke overraskende at disse to dokumentariske forestillingene har blitt utviklet i det (nære) utlandet – sett med norske øyne. Det gir en viss avstand. Kanskje skal denne avstanden til for  kunne gå så tett på. Samtidig kan det gjøre oss oppmerksom på at den virkeligheten som *Breiviks Erklrning* og *Manifest 2083* relaterer seg til, i mye større grad er en europeisk virkelighet enn den i Norge selvskrevne betegnelsen av 22. juli som et *nasjonalt traume* gir uttrykk for. Men det er vel i seg selv en del av “kampen om fortellingen” som neppe avsluttes i den nære fremtid.

Litteratur

Aftenposten/NTB (2012). Dette sa Breivik – ord for ord. Publisert 17.04.12, hentet 26.02.13 fra <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/article6807324.ece>.

Andersen, Jrn Erslev (1998). Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus. I: Eriksson, Birgit (red.). *Patos?* Århus: Århus Univ. Press, s. 27–48.

Boenisch, Peter M. (2002). Der Darsteller auf der Bhne: Klangkrper vs. Zeichenkrper. Zur Problematik der Korporealitt (nicht nur) im Musiktheater. I: Bayerdrfer, Hans-Peter (red.). *Stimmen, Klnge, Tne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, s. 139–152.

Böhnisch, Siemke (2013). 22. juli på teaterscenen? *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3, s. 10–13.

Böhnisch, Siemke (2014).  gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus ’Breiviks Erklrning’. *Ekfrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur / Nordic Journal of Visual Culture*, 1, vol. 5, s. 17–33.

Christoffersen, Erik Exe (2013). Vrket – nærhet, medialitet og procesrefleksjon. *Manifest 2083. Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 19, s. 136–147.

Dalferth, Ingolf U. (2008). *Malum: theologische Hermeneutik des Bsen*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Dreiås, Erlend Trnesvik (2013). *Terrorteater – forestillinger om politisk teater belyst av Christian Lollikes fore-*

stilling 'Manifest 2083' [masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for kulturstudier og orientalsk språk, teatervitenskap.

Dreyse, Miriam og Malzacher, Florian (2008). *Experts of the everyday: the theatre of Rimini protokoll*. Berlin: Alexander.

Finter, Helga (2002). Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper. I: Bayerdörfer, Hans-Peter (red.). *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, s. 39–49.

IIPM (2012). *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.

Kyndrup, Morten (2010). Teatret: medialitet, udsigelse – og Hamlet. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 14, s. 117–124.

Lehmann, Hans-Thies (2004). Prdramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I: Kolesch, Doris og Schrdl, Jenny (red.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, s. 40–66.

Lollike, Christian (s.a.). Etter Manifest 2083. Hentet 07.05.13 fra <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2593>.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary* (2nd edition). Bloomington: Indiana University Press.

Reinelt, Janelle (2009). The Promise of Documentary. I: Forsyth, Alison og Megson, Chris (red.). *Get real: documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan, s. 6–23.

Roselt, Jens (2012). Geschichte wird nachgemacht. 'Serie Deutschland' von Hofmann&Lindholm und 'Deutschland 2' von Rimini Protokoll als knstlerische Reenactments. I: Roselt, Jens og Otto, Ulf (red.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, s. 53–70.

Seierstad, Åsne (2013). *En av oss. En fortelling om Norge*. Oslo: Kagge.

Stene, Øystein (2011). 22/7: Kampen om fortellingen. Publisert 26.07.11, hentet 24.10.12 fra <http://rushprint.no/2011/7/227-kampen-om-fortellingen/>.

Szatkowski, Janek (2005). Kompleks dramaturgi. Studie i Christian Lollikes dramatik. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 3, s. 41–80.

Årets Reumert (2013). Juryens Srpris 2013. Hentet 16.1.14 fra <http://www.aaretsreumert.dk/juryens-srpris-2013>.

Siemke Böhnisch

(f. 1964) Førsteamanuensis, ph.d., i drama/teater ved Universitetet i Agder (UiA), Norge. Hun leder den tverretetiske forskningssatsingen *Kunst i kontekst* ved Fakultet for kunsthag/UiA.
