

Innhold:

Forord.....	3
En mulig ramme.....	5
Begrepenes grenseland.....	9
Å være seg selv eller ”seg selv”.....	13
An American family.....	15
To historier om makt og mestring.....	19
Livet i Mediapolis.....	23
Kunstens performative bevegelse.....	26
Uveksling av muligheter.....	30
Alt som henger sammen.....	32
Tilfellet Anders Behring Breivik.....	34
Manifestets kraft.....	37
Veien mot et jeg.....	40
”Ridderen” blir ridderen.....	43
Kampen for kontroll.....	45
Det performative suget.....	49
Tragediens dimensjoner.....	52
Etterord.....	57
Litteratur.....	59
Andre kilder.....	60

Forord:

Det har vært spennende og givende å jobbe med denne masteroppgaven, men uten engasjert, kunnskapsrik, klartenkt og tydelig veiledning fra professor Bjørn Rasmussen ved institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, hadde det vært en svært ensom og krevende prosess. Tusen takk, Bjørn, for dine kloke innspill, og for at du hele tiden har sagt at arbeidet mitt har vært viktig!

Tusen takk skal også Karen Anne Okstad ha fordi hun er en glitrende leser som ser alt fra kommafeil til ufullstendige resonnementer, og fordi hun har orket å nærstudere teksten min opptil flere ganger.

Så skal også min yngste datter, Ingvild Hera (11), ha så mange slags takk for tålmodig forståelse for mammas performativitetsbesettelse og intense skriveøkter – også i helgene.

Forsidebildet viser Håkon Blekens maleri *Uten tittel*. Tusen takk, Håkon, for at du velvillig lot meg bruke din sterke refleksjon etter tragedien 22. juli 2011 som en inngang til min egen refleksjon.

26. September 2012

Anki Gerhardsen

Illusion is no
longer possible,
because the real is
no longer possible.

J. Baudrillard

En mulig ramme

22. juli 2011 ble Norge revet i stykker av én enslig mann. Han var 32 år gammel, hvit og etnisk norsk. Han var født og oppvokst tett mot Oslos rikeste og mest ressurssterke vestkant. Før 22. juli hadde knapt noen utenom vennekrets og familie hørt om han. Han hadde aldri markert seg som bemerkelsesverdig. Men i løpet av tre ettermiddagstimer denne ene julidagen drepte han med intenst overlegg 77 uskyldige mennesker. Dagen etter visste hele verden hvem han var.

Nå skal vi for lang tid framover famle etter svar på dette ene store og tyngende spørsmålet som har kvernet i oss alle siden grusomheten var et faktum: Hva er det som kan ha motivert Anders Behring Breivik og hans ugjerninger? Og herfra vikler teoriene seg ut i en stadig større spiral som dreier rundt alt fra ekstrem politisk ideologi til komplisert psykiatri, emosjonell mangelsykdom, sviktende barnevern, refleksjoner om ondskapens faktiske eksistens, og internettets mulighet for mørke. Men kan det like gjerne tenkes at det finnes svar tettere opp til vår felles virkelighet? Kan det være trekk ved vår egen alminnelige hverdagskultur som kan ha motivert Breivik? Hvilke trekk er det som i så fall kan virke så ubemerket i det daglige, og samtidig ha i seg potensiale for en så voldsom tragedie?

Jeg gjør forsøk på å etablere en kulturkritisk horisont, og leter utenfor politikkens saksforhold og psykiatriens fagdiskusjoner. Jeg griper i stedet tak i det samfunnet og den kulturen vi alle er med på å forme og vedlikeholde, og spør om det finnes muligheter for en forståelsesramme her. I dette arbeidet leter jeg etter spor av en impuls som jeg mener å finne i våre nære omgivelser. En impuls som treffer oss fra stadig flere kanter, og som synes å få stadig større kraft. Det kan virke som om denne

impulsen nå har kraft nok til å forme et eksistensielt krav i vårt moderne samfunn, og at den oppfordrer oss til å svare etter beste evne. Var det dette kravet som møtte Anders Behring Breivik, og som ledet til det svaret som fikk så abnorme og så dødelige utslag?

Dette eksistensielle kravet har jeg valgt å kalle for *et performativt imperativ*. Det skal her forstås som en stadig og mangfoldig uttrykt oppfordring om å iscenesette seg selv, og skape sitt eget bilde. Det performative imperativ krever en balansegang i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet, løgn og sannhet, men har alltid ny virkelighet og ny sannhet som mål. Det kan synes som om dette imperativet nå er så høylydt formulert at det virker kulturelt konstituerende. Dette er utgangspunktet for mitt essay, og jeg skal forsøke å vise at oppfordringen om å forme sitt eget jeg preger samfunnet så sterkt at det går an å beskrive en performativ bevegelse, eller rettere: en performativ kultur. Det er en kultur der det å skape seg selv har blitt en livsform som belønnes og berømmes, og samtidig utgjør et av de viktigste kriteriene for vellykkethet; nemlig evnen til å velge, framføre, og dessuten ha kontroll over eget jeg. Det er en evne som er nært knyttet til begreper som suksess, anerkjennelse, framgang og synlighet, og som har sin motsats i tap, stagnasjon, nederlag, skam og usynlighet.

Performativitet er et sentralt begrep innenfor kunsten og teateret, og der handler det om selvscenesettelse innenfor virkelighetens og kunstens mer eller mindre klare rammer. I dette landskapet har det performative vært gjenstand for utforskning og fokus i mer enn 50 år. Fra billedkunstens arena og videre inn mot scenekunsten og etterhvert også litteraturen, har grensegangene mellom jeg og ikke-jeg vært under stadig utprøving, sammen med en vandring i gråsonen mellom fiksjon og ikke-fiksjon, mellom person og persona, og mellom hverdag og kunst. Med sin påpekning av denne gråsonen har kanskje kunsten vært med på å åpne en mulighet. En mulighet som mange både har grepet og utviklet videre. Først var performancekunsten alene i grenselandet. Det er den ikke lenger. Nå eksponerer den seg parallelt med realityserier, reklamestunts, kirurgisk kroppsforming, politiske figurer, sosiale medier, og en økende ansamling av stadig bedre trente medieaktører. Til sammen utgjør alt dette en konsistent strøm av symboluttrykk som blir mer og mer vanskelig å skille fra hverandre. En strøm som blander virkelighet og ikke-virkelighet i stadig mer kreative og stadig mer uklare forbindelser.

Studier av performativitet, også utenfor kunstens arena, er et interessefelt som ikke bare fanger kunst- og teatervitere, men også antropologer, medieforskere, kjønnsforskere og filosofer. Men forsøk på å forbinde kunstfeltets begreper og tolkningsrom med det omkringliggende samfunnet kan virke sterkt provoserende. Det fikk samtidskomponisten Karlheinz Stockhausen erfare da han karakteriserte det voldsomme terroranslaget i USA 11. september 2001 som et stort kunstverk. Senere har teaterviter og regissør John Bell påpekt at den voldsomme kritikken som rammet komponisten har som utgangspunkt at kunst er noe romantisk og høykulturelt, og at det er derfor begreper fra dette fagfeltet blir møtt med stor motstand når de blir brukt om voldelige terrorhandlinger. Bell argumenterer imidlertid for å bruke kunstfeltets begreper, og forstår både terror og reaksjonene på terror som performative uttrykk. I vår mediestyrt tid mener Bell det er helt nødvendig å løfte blikket utover de gamle rammene. Han viser til performativitetsstudier som en nødvendig vei videre, og møter kritikken fra de etterlatte og berørte etter terroranslaget i USA slik:

Using the tools of performance studies to analyze how calculated violence is employed in media-saturated society is not an insult to the memories of those who died, but an essential means of understanding the undeniable symbolic level of which global conflict is now being played out (Bell, 2010: 57).

Dette er betraktninger som inspirerer dette essayet, og som har fått meg til å lete etter begrepets teoretiske bakteppe både i antropologien, teatervitenskapen og filosofien. Jeg er opptatt av hvordan performativiteten strukturerer samfunn, og skaper forbindelser mellom områder vi vanligvis studerer hver for seg. På veien har jeg utforsket performative aspekter i massemediene, i filmindustrien, i underholdningsbransjen, i avisinnlegg, i politikken og politisk retorikk, i sosiale medier, i blogger, og i kunstverdenen. Jeg har forsøkt å se sammenhengen mellom alle disse feltene, og dessuten peke på hvordan oppfordringen om å skape og iscenesette et jeg strømmer fram og tilbake mellom dem og til sammen former et felles kulturelt uttrykk. Dette skaper en forståelsesramme hvor det også gir mening å reflektere over det terroranslaget som rammet Norge 22. juli 2011. Kan det hende at også historien om Anders Behring Breivik er en historie om det performative imperativ? Og hva skjer om vi betrakter hans handlinger utfra dette perspektivet? Går det i så fall an å spørre seg om den mest horrible terrorhandlingen i Norge noensinne også handlet om å oppfylle noe som eksisterer uavhengig av politiske eller

ideologiske anliggender i seg selv? Er Anders Behring Breivik et grusomt svar på og en alvorlig sosialmedisinsk bivirkning av det store kravet om synlighet i vår kultur? Er Anders Behring Breivik det performative samfunnets rekyleffekt? I så fall er 22. juli også en performativ tragedie.

Begrepenes grenseland

Det engelske ordet "performance" blir gjerne oversatt til forestilling, mens "to perform" får følge av de norske ordene utføre, framføre, eller kanskje spille. Båndet til teateret og scenekunsten er dermed tydelig. Det er imidlertid ikke slik at performativ like gjerne kan byttes ut med det mer allmenn kjente begrepet teatralitet, selv om det skjer mange ganger. Begrepene brukes i det hele tatt vidt og bredt, og kan bety svært forskjellige ting både i dagligtale og for ulike teoretikere. Teaterviter Torunn Kjølner skiller teatralitet og performativitet fra hverandre ved å hevde at teatralitet peker på hvordan teateret virker, hvilke midler det bevisst anvender for å virke, og at det hele tiden erkjenner sin kunstighet. Kjølner viser dessuten til den franske teaterforskeren Josette Féral, som plasserer det teatrale hos tilskueren ved å hevde at det handler om persepsjon og oppfattelse av hva vi bivåner. Tilskueren avgjør dermed om vi har med teatralitet å gjøre. Féral mener det er omvendt med performativitet. Den er det utøveren som definerer. Kjølner påpeker videre at det performative er utenfor det ordnede og innøvde. Det utøves, fanges, og formes mens det pågår. Det trenger dessuten heller ikke å ha noe med scenisk utfoldelse å gjøre (Kjølner, 2007: 21, 25, 32–33).

Professor i performancestudier Diana Taylor forstår skillelinjene på en tilsvarende måte, og hevder at teatraliteten ikke forsøker å skjule at den er konstruert. Den etterstreber virkning, ikke virkelighet. Med performativitet er det motsatt. Det handler om iscenesettelse, men innenfor rammene av det vi forstår som virkelighet (Taylor, 2010: 384).

Teaterviter Willmar Sauter diskuterer begrepet "perform" i sin bok *Eventness*, og mener det er fruktbart å skille ut tre forskjellige betydningsretninger. Han foreslår først at "performance" kan få antyde et kunstnerisk sjangeruttrykk som startet med såkalte happenings på 1960-tallet. Sauter inkorporerer disse kunstuttrykkene i teaterkunsten ved å åpne grensene mellom sjangrene. I stedet for å beskrive teaterhistoriske epoker, mener Sauter det er mer interessant å vurdere hvordan sceniske uttrykk forholder seg til virkelighet. Performansen opererer i grensen mellom virkelighet og kunst, og Sauter setter merkelappen "situasjonisme" på denne uttrykksformen. Situasjonisme står i motsetning til både "illusjonisme" og "realisme"

som på hver sin måte opprettholder et markant skille mellom kunst og hverdag (Sauter, 2008: 77–78). Sauter fortsetter diskusjonen av begrepet ”perform” og mener at ”performative” ikke nødvendigvis handler om kunst, men heller beskriver menneskelig adferd mer generelt. ”Performativity” antyder særlig en språkfilosofisk diskurs. (Op.cit.: 41). Det er vanskelig å tydeliggjøre en tilsvarende distinksjon mellom disse to siste formene på norsk, men forholdet adferd og teori kan allikevel være interessant å ha med seg.

Hvis vi så fortsetter med Sauters ”performativity”, er det naturlig å begynne med å lese begrepet opp mot et konsept der språkets potensial står i sentrum. Her er lingvisten J.L. Austin sentral med sitt skille mellom språk som beskriver og språk som gjør, såkalte performative språkhandlinger. Austin forholdt seg ikke til scenekunstens ytringer fordi han hevdet at de ikke var virkelige, og dermed betydningsløse. Austin var heller ikke nevneverdig opptatt av det kroppslige, men han har inspirert senere filosofer som har videt ut betydningen av hva som kan falle innunder betegnelsen performativt. Jaques Derrida begynner med å oppheve Austins skillelinjer. For Derrida ligger det performative i gjentagelsen, repetisjonen av en språkhandling, og dermed blir alt språk performativt og betydningsfullt – også det fiksjonelle (Bial, 2010: 175). Både Austin og Derrida er viktige når Judith Butler i sitt essay fra 1988 hevder at det performative ikke bare virker i språk, men i all menneskelig adferd. Ifølge Butler er en gjenkjennelse av det performative grunnleggende for å forstå hva kjønn er. For Butler er nemlig ikke kjønn et essensielt trekk ved mennesket, tvert i mot; det er heller en sosial konstruksjon som repeteres, formes og overføres fra generasjon til generasjon nettopp gjennom performative ytringer og handlinger (Butler, 2010: 187).

Dette bringer oss videre til Sauters ”performative” som altså dreier seg om menneskelig adferd. Butler hevder nemlig at både språk, kroppslige gester og symbolske handlinger faller innunder dette begrepet, og at vi gjennom performativitet overfører forestillingen om hva kjønn er og innebærer. Over tid konstituerer disse handlingene hva vi oppfatter som kvinnelig og hva vi oppfatter som mandig, og innimellom åpner de også for helt nye forestillinger. Gjentatte ytringer om transseksualitet og bifili er et eksempel i så henseende. For Butler er vi altså grunnleggende dramatiske i den betydning at vi hele tiden gjør oss selv. Vi *er* altså

ikke. Kjønn konstrueres gjennom visse handlinger, og dersom vi ikke utførte disse handlingene, ville det ikke vært noe slikt som kjønn i det hele tatt (Op.cit: 189). Butlers utgangspunkt er radikalt. For når vi ikke lenger skal tro på essens, så blir alt også mulig.

Filosofenes interesse for det performative har en parallell i antropologien. Det å tenke seg at noen framstiller seg selv, eller at en kultur framstiller sine kjennetegn og særtrekk som en mer eller mindre bevisst handling, har vært et sentralt interesseområde i antropologien fra siste halvdel av det 20. århundre. Milton Singer var tidlig ute og lanserte i 1959 betegnelsen ”kulturell performance”. Singer har her ingen referanse til teateret eller kunstneriske forestillinger, men mener at en kultur ikke først og fremst burde tolkes og forstås gjennom skriftlige kilder og museer, men heller gjennom observasjon av hvordan kulturen utspilles – særlig via seremonier og skikker (Sauter, 2008: 31, 34). Dette er en innstilling som senere antropologer har sluttet seg til. Dwight Conquergood hevder eksempelvis at en innsikt i det performative aspektet ved en kultur åpner det han karakteriserer som rommet mellom analyse og aksjon. Conquergood mener at dette er en fruktbar vei bort fra en akademisk blindsoner der tekst veier tungt, mens kroppen forsvinner. For Conquergood er tekst bare ett av mange elementer i en større helhet. Ved å vekke den så tungt som vestlig akademisk tradisjon gjør, forsvinner alle former for kunnskap som er kamouflert, som er indirekte, eller gjemt i en større kontekst (Conquergood, 2010: 369–371). Han får følge av Victor Turner som påpeker at et samfunn ikke først og fremst er en strukturell organisering, men heller bør forstås som en felles mental innstilling, eller felles erfaring. Dette fellesmaterialet utveksles i så vel offentlige som private rom, og konstituerer på denne måten samfunnet (Sauter, 2008: 32).

Johannes Fabian går enda et skritt videre og hevder at samfunnet faktisk er grunnleggende teatralt. Igjen en begrepsanmerkning: Fabian skiller ikke eksplisitt mellom teatralitet og performativitet, men hevder at kulturell kunnskap formidles performativt. Altså; vi framfører vår kultur for å vise andre hvem vi er. I følge Fabian er en slik adferd et grunnleggende trekk ved mennesket (Fabian, 2010: 212–213). En slik tilnærming til kulturell forståelse gjør det også vanskelig å skille mellom kunstens arena og hverdagslivets arena. Ingenting kan isoleres som ”bare kunst” eller ”bare underholdning” eller ”ekte virkelighet”. Tvert i mot henger alt sammen. Alt virker, og

alt knyttes sammen til dynamiske kulturelle prosesser som til sammen både former og framviser et samfunn.

Nettopp denne tenkningen var sentral for etableringen av den tverrfaglige studieretningen Performance Studies i USA på 1980-tallet. Et begrepsapparat med nær tilknytning til teaterkunsten blir her brukt for å studere et bredt felt av samfunnet. Teaterviteren Richard Schechner var da også viktig for etableringen, men han var ikke alene. Victor Turner var også med, og sammen argumenterer de to for å forstå samfunnet ut fra nettopp en performativ tilnærming. Schechner hevder at det performative styrer og konstituerer både sosiale, historiske, kulturelle og mellommenneskelige prosesser, og at det er nødvendig å gjenkjenne dette for å forstå hvordan samfunn virker og prosesser utvikler seg. Schechner argumenterer videre for at forståelsen for det performative bør integreres i alle fagdisipliner ved universitetene, og ikke isoleres til kunstfagenes interessefelt. Med andre ord: Performancestudier setter ingen grenser for hva som kan undersøkes utfra begrepet performativitet. I følge Schechner kommer vi ikke utenom dette om vi virkelig skal forstå alt fra underholdningsbransjen til politikken, medisinen og religionen (Schechner, 2010: 8–9). Eller som allerede nevnte John Bell poengterer: terrorhandlinger. Det performative momentet ser nemlig ut til å bli en stadig mer nødvendig og sentral del av et hvilket som helst budskap – eller i dette tilfellet: et angrep. Bell sier at måten konflikter utspiller seg på i vårt globale storsamfunn, ikke kan forstås uten innsikt i det performative aspektet. Selv handlinger og ytringer av grusom karakter må tolkes i lys av iscenesettelsens kraft, og Bell poengterer også hvordan vårt mediestyrt samfunn stimulerer og dyrker denne performativiteten (Bell, 2010: 56–58). Det er grunn til å anta at både 11. september og 22. juli ble gjennomført i en dyp forståelse av medias medskapende kraft.

Å være seg selv, eller ”seg selv”

The Presentation of Self in Everyday Life. Dette er tittelen på en bok som antropologen Erving Goffman utga i 1959. Goffman skriver her om hvordan vi framstiller et jeg for omgivelsene våre, men han nøyer seg ikke med å konstatere at mennesket har en performativ natur. Hvis Butler sier at vi hele tiden konstruerer oss selv gjennom vår egen og omgivelsenes performativitet, går Goffman et skritt videre i sin analyse av jeg’ets tilblivelse. Han deler vår selvpresentasjon i to, og bruker navnelappene ”sincere” og ”cynical” for å skille. Goffman hevder altså at vår *ærlige* performativitet utspilles i full overbevisning om at det er den faktiske virkeligheten vi viser fram. *Kynisk* performativitet beskriver derimot handlinger der individet er fullt bevisst, og hvor framstillingen har til hensikt å styre omgivelsenes oppfatning i en spesiell retning. I hverdagslivet beveger vi oss som regel fram og tilbake mellom ærlig og kynisk selvpresentasjon, men selvrefleksiviteten er altså sentral for Goffman (Goffman, 2010: 59, 61–64).

Interessen for denne selvrefleksiviteten finner vi også hos teaterviteren Marvin Carlson. Han skiller mellom handlinger vi bare gjør; ”doing”, og handlinger vi utfører i den hensikt å framvise et valgt jeg; ”performing”. For Carlson blir doing til performing i det øyeblikket vi reflekterer over at vi faktisk handler. Å være performativ i en performance krever altså en bevissthet om dobbelthet, og denne dobbeltheten spiller vi ut overfor et publikum – enten publikum er de andre eller bare oss selv. Carlson gjenkjenner denne dobbeltheten som en markant tendens i vår tid, en tendens som performancekunsten speiler. Han beskriver vår samtid som svært selvbevisst, og dessuten besatt av simulering i alle sosiale sammenhenger. Carlson hevder at teatraliteten har flyttet ut av kunsten og inn i nesten alle aspekter av det moderne livet (Carlson, 2010: 72–74). På hver sin måte antyder altså Carlson og Goffman et skille mellom den performativiteten som utspiller seg så å si naturlig, og de performative handlinger og ytringer som kynisk og kalkulert settes i sving for å endre virkeligheten, og transformere omgivelsenes oppfatning av jeg’et. Og her dukker det opp en overgang mellom det Singer karakteriserer som kulturell performance og min betraktning, formulert med begrepet *performativ kultur*: Det primære målet for alle våre performative handlinger og ytringer er ikke lenger å

framvise et kulturelt fellesskap, verdier eller normer. Det primære målet synes å være å konstruere identitet og virkelighet fordi samfunnet omkring oss etterspør evnen til slik konstruksjon.

Carlson bruker begrepet simulering. Det leder tanken hen til maskerade og rollespill. Men i motsetning til det teatrale, som erkjenner sin tilknytning til kunsten og det konstruerte, gjør performativiteten krav på stikk motsatte; nemlig det autentiske. Den spiller seg ut, men fornekter spillet. Den har alltid noe dobbelt over seg, men vil framstå som genuin. Den performative kulturen beveger seg i gråsonen mellom det opprinnelige og det tilgjorte. Den har virkeligheten som ideal, men fiksjonen som stimulans. Den forakter det kunstige, men dyrker kreativ bearbeiding. Den sier teatralisk og mener uekte, den sier image og mener smart. Hvis vi skal følge Butler, Fabian, Turner og Schechner på at vi overfører forståelse om alt fra kjønnsidentitet til samfunnets normer og særegenheter gjennom performativ adferd, og at vi lærer ved å observere og ved å gjøre, så overføres kanskje også oppfordringen om å være performativ på samme måte. Vi er performative fordi vi merker det som et kjennetegn på suksess, vellykkethet, kontroll og evnen til å få oppmerksomhet. Og dette kjennetegnet er så framtrødende i vår kultur at det danner det har valgt å kalle *et performativt imperativ*: Du skal iscenesette deg selv, og det du iscenesetter skal omskape virkeligheten. Dette imperativet sanser vi ved å leve i den performative kulturen. Det siver inn i oss fra et mangfoldig avsenderkorps. Fra reklameplakatene på bussholdeplassen, og fra forsiden av magasinene i butikkene. Fra de store vindusflatene på treningssentrene, og fra kosmetikkirurgiens stadig mindre hemmelige liv. Det strømmer mot oss fra de tatoverte armene til kontoristen på kommunehuset. Vi merker det i jobbbannonsene som spør mer etter væremåte enn ferdigheter, og i store kvanta fra statusoppdateringene på Facebook. De utallige bloggene der fortellingen om et jeg redigeres og kontrolleres av det samme jeg'ets alter ego er et voksende felt. Dokusåper og realityserier, der iscenesettelse kamuflert som virkelighet er selve attraksjonen, er et annet. Og kanskje var det noe som begynte akkurat her?

An American Family

I 1971 fikk den amerikanske regissøren Craig Gilbert en idé om å lage en dokumentarfilm om en typisk amerikansk middelklassefamilie. En film uten skript eller manus. En dokumentar som skulle fange virkeligheten slik den faktisk utspiller seg, og som om filmkamera ikke var til stede. Craig fikk napp hos familien Loud i Santa Barbara, og et filmteam på to personer flyttet inn i huset for å følge familiens medlemmer som en flue på veggen gjennom syv hele måneder. Resultatet ble en tv-serie på 12 episoder der ikke bare hverdagens hendelser spiller seg ut, men der også familiens ulike personligheter står i fokus. Pappa Loud er pen og atletisk, og presenteres innenfor fortellingen som "the self-made man". Hans eldste sønn Kevin er den vellykkede og ambisiøse pappagutten, som følger i farens fotspor. Sønnen Grant presenteres med mer motbør, mens den yngste gutten Lance etter hvert avslører at han er homofil. I løpet av innspillingsperioden får foreldreparet ekteskapelige problemer og tar ut skilsmisse, og når serien er ferdig produsert er det, til tross for virkelighetslengselen, lagt inn en dramaturgisk tråd omkring dette faktum. Seeren vet fra episode én at noe skal skjære seg, og følger spenningen og utviklingen fra uke til uke. Først i niende episode får de utløsningen de har ventet på. Da får tilskueren følge øyeblikket der kona Pat forteller ektemannen at hun ikke vil fortsette parforholdet mer (Craig, 1972, Sørensen, 2007: 218–221).

An American Family ble en fjersynssuksess. Dette var første gangen ekte, vanlige mennesker opptrådte i en fjernsynsserie som ekte, vanlige mennesker; altså som seg selv. Om lag 20 millioner amerikanske hjem fulgte serien tett. Bortsett fra noen spredte unntak skulle det allikevel gå om lag 20 år før noen seriøst forsøkte seg på noe lignende, men da ble også døren åpnet på vidt gap for den virkelighetsbølgen som senere skulle prege etermediene. I en bok om dokumentarfilmens historie, skriver professor i filmvitenskap ved NTNU, Bjørn Sørensen, at noe av grunnen til denne forsinkelsen var de kontroversene serien om den amerikanske familien la grunnlag for. De kan oppsummeres med ordet "invasjon" (Sørensen, 2007: 221). Regissøren og fjernsynsteamet ble sterkt kritisert for å ha invadert intimsfæren og det innerste privatlivet til familien Loud, og familien Loud ble vurdert som et offer for denne invasjonen. Kanskje ble de det første offeret for det intimitetstyranniet mediene senere skulle bli så utskjelt for å bedrive. Det ble også diskutert hvorvidt

fjernsynsteamets tilstedeværelse var en medvirkende årsak til at familien ble oppløst. Det går imidlertid an å vurdere situasjonen på en annen måte. Kan det hende at familien Loud var et eksempel på det Goffman kaller kynisk performativitet? Var de dermed noen av de aller første hverdagsmenneskene som brukte media til å styre omgivelsenes oppfatning av deres identitet? Var de ikke seg selv, men ”seg selv”?

Den franske sosiologen og filosofen Jean Baudrillard antyder en slik mulighet i sin bok *Simulacra and Simulation*. Baudrillard bruker riktignok aldri begrepet performativitet, men beskriver heller en form for hypervirkelighet, der skillet mellom den faktiske virkeligheten og den iscenesatte virkeligheten viskes ut. Baudrillard skriver seg sånn sett inn i en postmoderne tradisjon der hele virkelighetsspørsmålet er under lupen, men for han har det vært særlig interessant å påpeke hvordan mediene påvirker denne utviklingen. I en mediedominert verden forsvinner virkeligheten av syne og blir til en konstruksjon og en illusjon av virkelighet. Baudrillard bruker realityserier som eksempler i en rekke av sine tekster, men i *Simulacra and Simulation* peker han spesielt på *An American Family*.

Han starter sin analyse med å avfeie hele ideen om at et kamerateam kan dokumentere andres faktiske liv, for med sin blotte tilstedeværelse former de umiddelbart dette livet selv. Deretter spør Baudrillard om tv-dokumentaren forteller sannheten om denne familien, eller sannheten om tv. Svaret er ikke overraskende: Tv forteller sannheten om tv, men mer interessant er det at Baudrillard mener familien Loud ikke kan betraktes som offer for dette forholdet. Baudrillard ser tvert i mot på Loud som de første pionerene i en slags frigjøring fra virkeligheten. En frigjøring som vi skal se at mange flere har jobbet hardt for å få ta del i senere. For det er tilstedeværelsen på fjernsyn som er Louds nye virkelighet. Og Baudrillard fortsetter: Det er heller ikke tv som skal kritiseres for å invadere familien Loud. Tvert imot. I følge Baudrillard er det familien Loud som invaderer tv, og derigjennom trenger seg inn i tilskuernes virkelighet og former denne. Det fødes en hypervirkelighet (Baudrillard, 1994: 27–29, Sørensen, 2007: 289). I denne hypervirkeligheten tynnes grenselandet mellom mulig og ikke-mulig ut. Grenselandet mellom ”bare på tv” og virkelig virkelighet. Skillelinjene blir diffuse og går i oppløsning. Gjennom en performativ konstruksjon med hjelp fra fiksjonens område oppstår altså en ny, ekte virkelighet.

Hvis Baudrillard har tolket begivenheten rett, var familien Loud de første til å forme et performativt signal som senere skulle fanges svært grundig opp. Først gjennom et utall dokusåper og realityshow i USA, men senere også i Europa og Norge. Utover 90-tallet eksploderte det: *Real world* (1992), *Big Brother* (1999), *Robinson* (1999), *71 grader nord* (1999), og nå i senere tid; *Paradise Hotell* (2003). Flere av variantene er transformert til forskjellige nasjonale utgaver, og flere av dem har gått uavbrutt siden oppstarten. De dreier omkring forskjellige grunnkonsept, men alle sammen deler ut en kontrakt med tilskueren der *virkelighet* og *seg selv* står uthevet med tydelig skrift. Mindre kompetitive og spektakulære, men likefullt basert på det samme virkelighetsløftet, er norske serier a la Christine Koht med *Koht i familien*, og Sigrid Bonde Tusvik med sin *Sigrid søker kjæreste*. Vi er lovet en adgang til det ekte, og hver og en av oss har dessuten en faktisk mulighet til å delta i disse seriene. Det samme gjelder talentkonkurranser som *Idol*, *X-Faktor* eller *Norske talenter*. Alle inviteres inn, og alle får en mulighet. Og deltar vi ikke her, kan vi gjøre det i enda mer diffuse konsepter der grenselandet virkelig/ikke-virkelig blir stadig mer tåkete: på vår egen facebookkonto, på Youtube, på Twitter, på ungdommens kroppsorienterte nettsted *deiligst.no* eller på en egen blogg. Hver og en av oss kan ta over stafettpinnen fra familien Loud, og konsekvensen kan oppsummeres med Baudrillards ord: "YOU are information, you are the social, you are the event, you are involved, you have the word, etc." (Baudrillard, 1994: 29). DU kan altså skape deg selv, og den du skaper blir til virkelig virkelighet gjennom de kanalene du makter å benytte seg av, og de mediene som fanger deg opp og gir deg spillerom. Å ta denne oppfordringen alvorlig innebærer nokså umiddelbart et intenst forhold til seg selv og "seg selv".

Forskjellen mellom seg selv og "seg selv" er med andre ord et sentralt omdreiningspunkt i en performativ kultur. Teaterviter Anne-Britt Gran beskriver fenomenet som selvrefleksiv identitetsproduksjon, og hevder at den kjennetegnes ved å være mediert, iscenesatt og gjennomtenkt (Gran, 2004: 55). Det tilsynelatende autentiske jeg'et skjuler altså at det dreier seg om konstruksjon. Det er en villet autensitet i sentrum, men alltid innenfor en kontrollert ramme. Det er virkelighet, men ikke rå og ubearbeidet. Denne gråsonens muligheter har vi etter hvert lært å få øye på i realityseriene – om man går dem nøye etter i sømmene. Og de synes også delvis i konsepter der programlederen har en framtrædende funksjon: Christine Koht spiller Christine Koht. Sigrid Bonde Tusvik spiller Sigrid Bonde Tusvik. De er seg selv, men

ikke helt seg selv. Eller som Richard Schechner ville ha sagt det: Not me, not not-me (Harding, 2010: 240). Men Butler har påpekt at performative handlinger skaper nye virkeligheter. Christine Koht blir derfor «Christine Koht». Sigrid Bonde Tusvik blir «Sigrid Bonde Tusvik».

Denne identitetsproduksjonen er mindre synlig og mer diffus i talkshow, i Dagsrevyen, i aktualitetsmagasin, i vitenskapen, i mellommenneskelige forhold, og i politikken.

To historier om mestring og makt

Høsten 2011 ble Fremskrittspartiets Bård Hoksrud tatt på fersk gjerning av Tv 2 i det han kjøpte sex under en reise til Riga (Paust, 2011, 21. september). Hoksrud famlet noen øyeblikk da han ble direkte konfrontert av journalistene, men gjenvant kontrollen over situasjonen etter rimelig kort tid. I dag er det ingen som spør Hoksrud om sexkjøp, og i den grad han opptrer i mediene er det som talsmann for Frp sin politikk.

I 2001 opplevde Frp en annen sexskandale. Da måtte partiets nestleder, Terje Søviknes trekke seg fra alle verv etter at det gradvis ble mer og mer umulig for han å benekte seksuell kontakt med en 16 år gammel jente. Etter mediestormen gikk Søviknes nærmest under jorden, og har holdt seg i bakgrunnen siden da.

Hva var forskjellen på Søviknes og Hoksrud? Begge hadde drevet med høyst tvilsom seksuell aktivitet, begge prøvde seg på benektning, begge ble avslørt, og begge svarte for seg i pressen. Kanskje ligger svaret i forholdet mellom seg selv og ”seg selv”. Terje Søviknes stilte opp på pressekonferanser, rakrygget og velfrisert, i dress og slips. Han benektet enhver befatning med den unge jenta, og ristet oppgitt på hodet av alle ryktene. Helt til sannheten ble gravd ettertrykkelig fram, og Søviknes falt som en stein. Bård Hoksrud ble utsatt for det samme medietrykket. Han fikk mikrofonen, fjernsynskameraene og de konfronterende spørsmålene helt opp i ansiktet, og prøvde seg med noen tåkete uttalelser og flakkende blikk. Da bevisene imidlertid ikke var mulig å slåss mot, endret Hoksrud strategi nokså umiddelbart. Han viste fram ”seg selv”. Hoksrud gikk til forsiden av avisene med skammen sin. Han stilte opp på tv. Han lot seg dybdeintervjue om hvilket dårlig menneske han anså seg selv for å være, og hvordan han hadde sviktet familien. Ved høylydt å avvise forstillinger, skapte han forestillingen om det ekte og feilbarlige mennesket som gjør så godt han kan. En forestilling som raskt ble absorbert som virkelighet.

Identitetsproduksjon og offentlig forestilling står sentralt når Anders Johansen skriver om politisk retorikk i boka *Talerens troverdighet*. Johansen er professor i medie- og kulturhistorie ved Universitetet i Bergen, og i boka analyserer han flere norske og utenlandske politikeres adferd og opptreden i mediene. Johansen har funnet ut at det

viktigste kriteriet for å lykkes i mediene – og dermed også i politikken, er evnen til å skape identitet, og allikevel framstå som ekte. Den som er flinkest til å virke avslappet, åpen, feilbarlig, og uten spill; kort sagt menneskelig, har størst mulighet til suksess. ”Å snakke sant er ingenting mot å være sann”, skriver Johansen (Johansen, 2002, 80). Person er altså viktigere enn sak. Forfatteren har studert utviklingen i norsk valgkampstrategi, og har funnet en stadig økende vekting av nettopp person og identitet i kampen om stemmene.

Dyrking av identitet, jeg og ”jeg” er en forutsetning for en performativ kultur, og selv om Johansen aldri forholder seg til dette begrepet, er omdreiningspunktet det samme: Det gjelder å ta kontroll over eget bilde, og det gjelder som aldri før. Johansen leser identitetsdyrkingen opp mot en historisk kontekst, og hevder at jaget etter en personlig personlighet for offentlige aktører er et moderne fenomen som nå har fått svært høy verdi. Gjennom en undersøkelse av politikernes troverdighet opp gjennom tidene, peker Johansen på hvordan denne verdien er uløselig festet til to andre moderne fenomener: demokratiseringen og etermediene. Kort fortalt mener Johansen at demokratiseringen umuliggjør det stive, det distanserte, og den høytravende retorikken fordi det så intenst forbindes med en type klassisk dannelselse som har vært forbeholdt eliten. Den som vil ha folkets stemmer, må makte å framstå som folkelig (Op.cit: 154–156). Men enda mer knytter Johansen identitetsverdien til mikrofonen og fjernsynskameraene. Gjennom en lang rekke eksempler viser han hvordan disse mediene nettopp krever nærhet, det tilsynelatende sanne, og det tilsynelatende ekte. Etermedienes form og teknologiske kvaliteter fremmer altså i seg selv et krav om identitetsproduksjon, og dermed også et performativt imperativ: Skal du være med her, må du forme stemmen din, blikket ditt, kroppen din! Dette påvirker oss, og gjør noe med oss som mennesker.

Nettopp denne påvirkningen er sentral for 1960-årenes store medieprofet, Marshall McLuhan, og den kommer til uttrykk i hans påstand: ”The medium is the message”. (McLuhan, 1964: 136) I boka *Understanding media* skriver McLuhan om hvordan mediet, uansett hvilket medium vi snakker om, ikke er et tomt og nøytralt format i seg selv. Tvert imot skaper og produserer det bestemte former for adferd, uttrykk og ytringer. Mediet kommuniserer altså i kraft av seg selv, uavhengig av hva det fokuserer på. Det som er særlig interessant er McLuhans påpekning av hvordan nye

mediers utbredelse spiller dominerende roller i et helt samfunn, og dermed gir kulturen som helhet nye grunnlag å utfolde seg på. Johansen oppsummerer McLuhans teorier: ”På alle hold har dette dramatiske konsekvenser. Menneskene selv blir på det grundigste forandret. I kunst, vitenskap, religion osv. kommer en ny form for rasjonalitet til uttrykk, en ny sanselighet, en helt ny emosjonalitet” (Op.cit.: 45–46). Og man kunne legge til: en helt ny adferd. Etermedienes mulighet til å gå tett inn på stemme og ansikt, fjernsynskameraenes ekstreme evne til å fange opp selv den minste lille uro i øyekroken, mikrofonens evne til å kringkaste lyden som knapt er en lyd: Alt dette gjør altså noe grunnleggende med oss og dermed også med hele vårt samfunn. Budskapet fra mediet smitter inn i hverdagslivet. Det gjør noe med hvem vi er som mennesker både intellektuelt, emosjonelt og adferdsmessig, og det gjør noe med hvordan virkeligheten utspiller seg i kulturen omkring oss. Og framfor alt gjør det noe med forholdet og hierarkiet menneskene imellom. Den som behersker mediets budskap, og forstår dets implisitte krav, behersker omverdenen. Terje Søviknes nektet fjernsynet den nærheten fjernsynet krever. Bård Hoksrud slapp kameraene og mikrofonene helt innunder huden på det feilbarlige, ærlige mennesket. Terje Søviknes var formell og avvisende. Bård Hoksrud formet noe nært, ektefølt og intimt. Horekunden forsvant, og opp av asken oppstod et sant menneske. Eller: et ”sant” menneske. Uansett er det denne sannheten som gjelder nå, og som har blitt den nye virkeligheten. ”Sant” har blitt sant. Gjennom sin identitetsproduksjon i mediene ble «Bård Hoksrud» Bård Hoksrud.

Og Terje Søviknes? Han forble en ussel overgriper i manges øyne.

Etermedienes performative imperativ driver oss altså mot full offentlighet. Kommentator Åshild Mathisen berører dette indirekte i sin spalte på baksiden av Morgenbladet 16. mars 2012. Her reflekterer hun over politikernes økende tendens til offentlig bekjennelse og private betroelser. Mathisen mistenker noe kalkulert og kynisk i denne selvutleveringen. At flaggingen av skam og nederlag rett og slett har andre hensikter enn åpenhet og ærlighet. Hun spør om det ikke heller handler om kampen for å være subjekt framfor objekt, med mulighet til regi over historiefortellingen. Mathisen kaller dette for et omvendt intimitetstyranni, og påpeker dermed at det ikke lenger er mediene som invaderer folks intimsone. Det er tvert imot folk selv, og her altså politikerne, som tvinger sin intimsone inn i mediene. Det er

som om vi hører oppfordringen fra familien Loud helt inn i våre politiske rom, for poenget til Mathisen er nettopp at dette omvendte intimitetstyranniet er et svært effektivt grep i identitetsproduksjon. Du skal ta kontroll over mediene, for gjennom mediene kan du forme ditt eget jeg og la det bli virkelig virkelig (Mathisen, 2012: 56).

Livet i Mediapolis

I 2011 skrev forfatter Niels Fredrik Dahl en petit om film og endret teknologi i Aftenpostens fredagsbilag A-magasinet. Dahl skrev om overgangen fra vinylplater til CD, fra VHS-format til DVD, fra skrivemaskin til laptop, og hvordan forfatteren selv har erfart endringen innenfor rammen av sitt eget voksne liv. Kjernen er altså en refleksjon over hvor fort teknologiens utvikling raser avsted, og hvordan den endrer Dahls eget adferdsmønster som bruker. Dahl har imidlertid valgt å knytte denne refleksjonen opp mot en annen utvikling; nemlig hans relasjon til sin kone. Linn Ullman nevnes ikke ved navn, men at disse forfatterne er et par, er kjent for offentligheten. Via filmtitler og skuespillere får leseren følge Dahl og Ullman gjennom en kjærlighetshistorie som begynner med forelskelse, deres første krangel, deres sjangerpreferanser, og den første bursdagen de feiret sammen. Den fortsetter med første gangen hun la hodet på hans skulder, samtalen om hvilken bok de begge helst skulle ha vært opphavsmannen/-kvinnen til, og ender med en feiring av både film og Dahls kjærlighet til sin kone – uansett om teknologien endrer seg: ” For vi flytter kanskje fra DVD-ene, men aldri fra filmene eller hverandre.” (Dahl, 2011: 4).

Dahls petit kan passe inn i den kulturelle livsformen Mark Deuze beskriver med betegnelsen ”Mediapolis”. Deuze er professor i journalistikk ved Leiden universitet i Nederland, og i tidsskriftet *Media, Culture & Society* bruker han betegnelsen for å beskrive det moderne vestlige samfunns forhold til mediene. I Mediapolis lever menneskene heller *i* mediene enn *med* mediene, og Deuze mener at denne måten å leve livet på er så etablert at den nå for alvor må prege mediastudiene framover. Deuze hevder nemlig at hele vår vestlige virkelighet er fullstendig fanget av mediert kommunikasjon. Det betyr imidlertid ikke at menneskene skal betraktes som offer for situasjonen, eller hjelpeløst invaderte. Tvert i mot mener Deuze at menneskets mulighet for selv å forme, redigere, og hele tiden konstruere sitt liv og sin identitet har blitt radikalt større enn før. Eventuelle begrensninger avhenger bare av den enkeltes forutsetninger for å ta kontroll over situasjonen, og til å produsere seg selv (Deuze, 2011: 137–144). Familien Loud klarte det allerede i 1972. Hoksrud klarte det i 2011. Og Niels Fredrik Dahls iscenesettelse av en lykkelig gift intellektuell med stor filmkompetanse, er bare ett eksempel til blant utallige flere: Vi finnes på ordentlig når vi finnes i mediene. Og nå prøver stadig flere av oss etter beste evne. I sosiale medier

legger vi ut signaler om hvem vi ønsker å være i form av daglige statusoppdateringer. Vi supplerer med informasjon om hvem vi vil være som lesere, som kjærester, som foreldre, som samfunnsengasjerte, og som brukere av skog og mark. Vi deler bilder og vi deler lenker, og gjennom delingen forteller vi venner og ”venner” hvem de skal se når de ser på oss. Responsen fra omgivelsene avgjør hva som får inngå i fortellingen om oss selv, og bli virkelig eller ikke virkelig. Det gjelder å balansere hårfint. Den som blir stemplet som kunstig har tapt.

Vi former, redigerer og konstruerer altså hele tiden et jeg, men i følge Deuze blander det hele seg sammen i uklare sjangre og tåkete grenseland hvor det etter hvert blir meningsløst å kreve en distinksjon mellom ekte og ikke ekte, virkelig og ikke virkelig, jeg og ”jeg”. Deuze går så langt som til å hevde at det ikke lenger er mulig å skille ut vår levde virkelighet fra en mediert virkelighet. Alt glir sammen.

Trondhjemskvinnen Anna Lian kan få illustrere dette. I mars 2012 opprettet hun bloggen *Breddefotballfrue*, hvor Lian skriver om tilværelsen som kona til en trener i 3. divisjon. Bloggen bretter ut det svært lite glamorøse livet som preger breddefotballen kontra elitefotballen og deres så omtalte fruer. Det hverdagslige, rotet på badet, det sure og illeluktende treningstøyet, søvnmangelen i den slitsomme hverdags-hverdagen; alt dette danner fundamentet for breddefotballfrua. Så skjer det noe. Bloggen blir enormt populær, og Lian utsettes for en formidabel medieinteresse. Men ikke bare for å fortelle om bakgrunnen for bloggen sin, og hvorfor hun skriver. Lian blir invitert inn i mediene som nettopp ”breddefotballfrua”. Det er altså ikke Anna Lian som er interessant i seg selv, men hennes alter ego. Under EM i fotball i juni 2012 var det eksempelvis Anna Lians iscenesatte karakter som kommenterte spillerne for Dagblad-tv (2012: 25. juni). Performativiteten blir dermed fullkommen. Hennes figur i grenselandet fiksjon ikke-fiksjon blir virkelig gjennom andre mediers bekræftelse på denne figurens faktiske eksistens. Det levde livet og det medierte livet går i ett. Denne sammensmeltingen er et viktig kjennetegn på Deuzes Mediapolis. Her er virkelighet og mediert virkelighet så tett sammenbundet at det i grunnen blir feil å snakke om mediene som en selvstendig enhet utenfor oss selv. Mediene er overalt, og skillet mellom dem og oss er borte. Deuze hevder at våre liv nå er så sterkt forbundet med mediert framstilling at vi ikke lenger evner å se det selv. Vi er rett og slett absorbert.

Baudrillard beskylder mediene for å konstruere virkelighet heller enn å rapportere den. I en refleksjonsrekke som påpeker det iscenesatte og det produserte; der passer en slik betraktning inn. Men det er implisitt en distanse mellom *mediene* på den ene siden og *publikum* på den andre siden i Baudrillards refleksjon. Den er vi altså nødt til å revurdere. Hvis vi alle lever i Deuzes *Mediapolis*, og legger våre ønskede jeg, våre ønskede tanker, våre ønskede sykdommer, vår ønskede skam, og våre ønskede drømmer fram i medienes mangfoldige kanaler, så er vi også alle med på denne konstruksjonen. Vi glir i ett med mediene, det finnes ikke noe egentlig publikum. I *Mediapolis* er vi er alle aktører, og vi framstiller oss enten vi er online eller offline. Vi leverer alle sammen hver vår forestilling, og vi er alle sammen med på å tynne ut grensen mellom spill og virkelighet. Vi poserer, vi velger, vi former, og vi trenger oss på i kampen om scenen. Den som får størst seeroppslutning vinner. Dette legger et ubønhørlig press på hver enkelt av oss, også i dagliglivet. Og om vi ikke er dette presset og kravet bevisst, om vi ikke reflekterer over det som virkelighetsbetingelser, kjenner vi det allikevel i kroppene våre. Det er en bevegelse som tar oss, og som langsomt endrer seg fra fenomen til normalitet. Kravet om et ”jeg” har blitt altoverskyggende.

I filmen *Jernkvinnen*, som er et portrett av Stor-Britannias tidligere statsminister Margareth Thatcher, uttaler den aldrende hovedpersonen følgende: “ It used to be important to do something. Now the only thing that matters is to be someone.” Hennes refleksjon over vår tids tilstand fanger opp den kulturelle bevegelsen som former det performative imperativ: Jo større grad av kontroll du har over din egen selvframstilling overfor verden, jo store grad av kontroll har du over verden. Denne kulturelle bevegelsen treffer oss som vann; den lager veier overalt, den trenger seg inn i oss, og den etterlater seg en fornemmelse av viktig beskjed: Dagens fiksjonsjeg kan bli morgendagens virkelighet.

Har kunsten noe med alt dette å gjøre?

Kunstens performative bevegelse

I oktober 1975, på et galleri i Innsbruck, framførte den jugoslaviske artisten Marina Abromovic sin performance *Lips of Thomas*. I omlag to timer kunne publikum betrakte Abromovic spise store mengder honning, drikke store mengder vin, skjære sin egen kropp til blods med et barberblad, og deretter legge seg naken ned på et kors laget av is. Der ble hun liggende helt til noen fra publikum etterhvert grep inn, løftet Abromovic av korset, og dermed avsluttet hele seansen (Fischer-Lichte, 2008: 11).

Hva var dette for slags hendelse? Marina Abromovic hadde ikke gått inn i en rolle som skuespiller, og hun hadde heller ikke presentert en avgrenset og på forhånd ferdig utviklet forestilling. Marina Abromovic var hele tiden bare Marina Abromovic. Hadde det hele funnet sted utenfor galleriet i stedet for innenfor, er det ikke usannsynlig at Abromovic kunne blitt forvekslet med en psykisk syk person, og blitt tatt hånd om av helsevesenet.

Rent bortsett fra kontekstens avklarende rammer, er det vanskelig å si hva som faktisk skiller performansen *Lips of Thomas* fra en beretning fra virkelighetens psykiatri. Det er vanskelig å påpeke den eksakte grensen mellom hverdag og kunst, fiksjon og ikke-fiksjon, menneske og artist. Marina Abromovic er et tidlig eksempel på dette uklare grenselandet. Etter henne har det kommet mange flere. Det går en tydelig linje fra Abromovic til en av dagens kontroversielle performancekunstnere; nemlig den amerikanske artisten Ann Liv Young som for tiden sjokkerer publikum med å gjøre fra seg på scenen, onanere foran publikum, og dessuten tvinge publikum til å fortelle om seg selv og sine mest intime sider. Abromovic sjokkerte og Young sjokkerer, men ingen av dem har oppstått i et vakuum. Begynnelsen av 1960-tallet er gjerne utpekt som den performative vendingens fødsel, og med det en beskrivelse av samtidskunstens fokusendring fra re-presentasjon til presentasjon. Endringen har fått navnet ”representasjonskrisen”. Med andre ord er det ikke lenger formidling av ferdige fortolkninger eller beretninger som står sentralt, men heller tilstedeværelse og øyeblikket. Kunsten er ikke lenger å betrakte som et verk, verken i scenekunsten eller billedkunsten, men heller en hendelse. Den performative vendingen sprenger skillet

mellom kunstsjangrene, og fortsetter med forholdet mellom aktør og tilskuer. Her blir grensene tynnere og interaksjonen sterkere (Op.cit.: 19–21).

Men også 60-tallet kommer fra et sted og leder til et annet. Tanken om at kunsten, i dette tilfelle teaterkunsten, kan by på en sannhet og innsikt som er mer virkelig enn livet selv, går som et spor fra den teatrale kult til Aristoteles og fortsetter med Shakespeares ”All the world’s a stage”. Den beveger seg videre gjennom Artaud og Grotowskis eksperimentelle teater, og helt fram til vår egen tid. Men kanskje går det an å hevde at den performative kunsten har sin særlige bakgrunn i modernismens mantra om at kunsten er det egentlige livet, og at fiksjonen er like virkelig som virkeligheten. Kanskje går det en linje fra futurismens eksperimenter, dadaismens problematisering av mening, Meyerholds reteatralisering, og Marcel Duchants plassering av et trivielt, og høyst virkelig pissoar på en kunstutstilling i 1917. Og denne linjen fortsetter via postmodernismens fornektelse av helhet og sammenheng. Postmodernismen løser opp sjangrene, avviser essens og dyrker overflate. Den leker med iscenesettelse, og feirer mennesket som maskebærer (Taylor, 2010: 382, Haarberg m.fl., 2007: 480–481, 506). Så kommer Abromovic med sin grensesprengende performance. Og nå er Ann Liv Young her med ”Ann Liv Young”.

Og for å fortsette den postmoderne leken med iscenesettelse: Siden 2001 har den danske skuespilleren og dramatikerens Claus Beck-Nielsen vært en ivrig figur i gråsonen mellom virkelig og ikke-virkelig, jeg og ”jeg”. Claus Beck-Nielsen har nemlig over lengre perioder vist seg fram som ”Claus Nielsen”. I flere økter à 24 timer har Beck-Nielsen ikledt seg sin andre identitet i form av noen utvalgte klesplagg og en indre motivasjon, og deretter nokså upåfallende blandet seg inn i Københavns bybilde. Ved ett tilfelle tok han dessuten kontakt med avisen *Ekstra Bladet*, og fortalte over en hel side at han ikke lenger kunne huske hvem han var. Bortsett fra navnet sitt hadde han ingen minner. Avisens journalister tok han seriøst, og kontaktet dessuten ekspertise på hukommelsestap i et forsøk på å hjelpe mannen. To dager senere kunne imidlertid avisen *Politiken* avsløre – også dette over en hel side, at det dreide seg om et kunststunt. Claus Nielsen var identisk med teatermannen Claus Beck-Nielsen (Beck-Nielsen, 2002: 29–49). En figur som ikke finnes, men som allikevel kan framstå med både kropp og stemme, får altså mediene til å skrive om seg opptil flere ganger. Er det kunst eller virkelighet, eller begge deler?

Iscenesettelse innenfor rammen av virkelighet. Det er kjernen i en performativ kultur. Det kan altså synes som om kunsten forsterker og innbyr til det samme performative imperativ som preger samfunnet omkring den. Dette er det mange eksempler på, også i vår hjemlige sfære. Her har flere norske forfattere problematisert skillet mellom jeg og ”jeg”, fiksjon og virkelighet? Nicolai Frobenius har skrevet det han selv har karakterisert som en løgnaktig selvbiografi: *Teori og praksis*. I boka bruker han ekte navn på både seg selv, familien og oppvekststedet Rykkinn i Bærum, og det er ikke mulig for en uinnvidd leser å vite hva som er sant og hva som er diktning. I sommer ga Ørjan N. Karlsson ut *Gerhardsens testamente*. Det er en fiktiv krimhistorie, men aktørene som opptrer i boka er virkelige personer. Avdøde Haakon Lie blir eksempelvis framstilt som en morder. Begge bøkene har skapt heftig diskusjon om sannhet og virkelighet, selv om begge forfatterne forsvarer seg med sin kunstneriske frihet.

Men ingen har gjort seg så ettertrykkelig bemerket i den litterære debatten som forfatter Karl Ove Knausgård med sitt seksbindsverk *Min kamp*. I motsetning til både Frobenius og framfor alt Karlsson, markedsføres ikke Knausgårds arbeid som en lek med fiksjonens grenseland. Tvert imot presenteres det som et ekte, selvbiografisk arbeid, karakterisert som nådeløst selvutleverende og ekstremt virkelighetsnært. Men går det ikke like gjerne an å lese dette verket som ekstremt performativt? Knausgård har skrevet ned sin skam, sin dypeste intimitet, sine ekteskapelige vanskeligheter og sin kones sykdom. Han har blottlagt sine egne barn, sin far i særdeleshet, og sin relasjon til andre nære slektninger og venner. Samtidig har han fylt på med sine egne refleksjoner og betraktninger om samtid og historie. Og gjennom denne nådeløse selvutleveringen har ikke Knausgård bare sluppet publikum inn i sin verden. Han har også tatt full kontroll over denne verdenen, og dessuten over framstillingen av eget jeg. Det er ikke lenger noen som kan ta den kontrollen og den framstillingen fra han. Ingen kan avsløre noe som i nevneverdig grad vil forrykke Knausgårds egen fortelling om Knausgård. Han har avskåret alle muligheter for virkelige angrep, og blokkert alle innganger til egen sårbarhet. Det betyr ikke at ikke andre kan supplere med egne erfaringer relatert til hans beretning, men det betyr at kontrollen og fortellingen om hans jeg, den eier Knausgård alene. Han har oppfylt det performative imperativ. Han har iscenesatt seg selv. Karl Ove Knausgård er dermed kunstens kanskje mest vellykkede eksempel. Og selv om han aldri bruker begrepet er det mange signaler

som avslører at forfatteren er klar over performativiteten selv: *Min Kamp* er presentert under vignetten ”roman”. Er det virkeligheten som har blitt kunst eller kunsten som har blitt virkelighet?

I populærkulturen finnes det en noe outrert parallell i artisten Rihanna. Etter en rekke skandaleoppslag om dop og en kjæreste som mishandlet henne, gjorde Rihanna et overraskende forsøk på å ta kontrollen over egen selvframstilling – også utenfor scenen. I 2011 opprettet hun profil på nettstedet Instagram, og begynte å legge ut bilder fra sitt eget mer eller mindre hverdagslige liv. Rihanna må imidlertid ha forstått at hun ikke ville kunne konkurrere med skandalepressen om hun bare serverte en glanset versjon av tilværelsen. I stedet lot hun verden få vite at hun ble seksuelt opphisset av vold, hun poserte på nakenbilder, røyket marihuana, og la ut bursdagshilsener til sin voldelige kjæreste (Holen, 2012: 8–16). Rihanna lagde altså sitt eget sladreblad, og lammet straks mediernes mulighet til å styre fortellingen om hennes liv og hennes jeg. I stedet ble de nødt til å referere hennes oppsiktsvekkende ærlighet. Eller "ærlighet".

Selvscenesettelse er altså et stadig omdreiningspunkt, både i populærkulturen og i samtidskunsten, men den dreier ikke bare rundt kunstnerens muligheter. Den leker også med forholdet til publikum, og innbyr tidvis til aktiv deltagelse. Ann Liv Young har eksempelvis uttalt at publikum er premissleverandør for hennes forestillinger, og Young er svært tydelig på at hun krever engasjement og full deltagelse (Skybakkmoen, 2010, 21/9). Young aksepterer ikke den tradisjonelle tilskuerrollen i en mørklagt sal. Tvert imot er lyskasterne ofte rettet mot salen, og hun kvier seg ikke for å hente folk fram på scenen. Dermed trekkes også den vanlige publikummer inn i grenselandet fiksjon ikke-fiksjon, virkelighet versus kunst. Ved å inngå som en aktiv part i den kunstneriske konteksten blir publikum medskapere både av forestillingen, Ann Liv Young, og seg selv. De går fra å være mottakere til å være aktører. Det performative imperativ klinger altså vidt ut fra kunstens interne diskurs. Oppfordringen om å iscenesette seg selv og å skape ny virkelighet, streifer både den som leser samtidslitteratur og den som oppsøker et teater.

Utveksling av muligheter

”Kunst for kunstens skyld”. Ideen og parolen fikk feste fra siste halvdel av 1800-tallet, da kunstverdenen krevde at deres verk skulle vurderes og oppleves som et autonomt anliggende, fritt og uavhengig fra sosiale, religiøse og politiske konstellasjoner. Forestillingen har langt på vei blitt stående inn i vår egen samtid, og speiler kan hende en verdensanskuelse som vi må helt tilbake til den vitenskapelige revolusjon for å finne opprinnelsen til: Forståelsen av at kropp er noe annet psyke, vitenskap er noe annet enn tro, fornuft er noe annet enn følelser, og så altså: kunst er noe annet enn hverdag. Mot en slik forståelseshorison forsvinner sammenhenger raskt av syne. Og kanskje var de heller ikke så markante så lenge teaterforestillinger fant sted på en definert scene med klare roller, mens billedkunst betydde ramme og galleri. Men så kom den performative vendingen og grenselandet mellom alt åpnet seg: Fiksjon kan være virkelighet, tilskuer kan være aktør, overflate kan være essens, ”jeg” kan være jeg.

Marvin Carlson hevder at performancekunsten speiler en tendens i vår tid. Carlson påpeker dermed en smitte fra samtiden og inn i kunsten. Men dersom det performative preger måten alt fra samfunn til kjønn og identitet konstituerer seg på; hvis det former oss kulturelt og sosialt gjennom språklige, kroppslige og symbolske handlinger, så kan det vel tenkes at performancekunsten enten den finner sted på en scene eller i bokform, fungerer i en vekselvirkning med samfunnet for øvrig. Kunstens erfaring og erfaringsmåte er en del av livets erfaring og erfaringsmåte, Denne vekselvirkningen kan kanskje best sammenlignes med Erica Fischer-Lichtes beskrivelse av ”The autopoietic feedback-loop” – eller på norsk: en selvreferensiell virkningssløyfe.

Fischer-Lichte er teaterviter, og bruker betegnelsen feedback-loop for å forklare hvordan samspillet mellom aktør og tilskuer påvirker begge parter i en kontinuerlig pågående vekselvirkning. Denne vekselvirkningen fungerer altså som et sirkulært system som har kraft i seg til å løfte både aktør og tilskuer opp i en liminal tilstand der virkeligheten vider seg ut (Fischer-Lichte, 2008, 7–8, 39–40). Hvis vi overfører denne tenkningen på forholdet samfunn–kunst, så kan vi si at samfunnet virker på kunsten,

og kunsten virker på samfunnet. Vår samtid smitter kunsten, men kunsten smitter samtiden tilbake med formforslag og stadig nye muligheter for iscenesettelse. For er det ikke noen fellestrekk mellom Claus Beck-Nielsen og Anna Lian? Får ikke begge to mediene til å forholde seg til en identitet de helt opplagt har iscenesatt selv? Og gjennom smitteutvekslingen sniker det seg inn et metaperspektiv som gjør det performative enda mer performativt: Vi er ikke bare performative for å vise hvem vi vil være, vi er også blitt bevisst performativiteten som mulighet. Dobbeltheten dobles. I så fall beveger hele vår tilværelse seg stadig nærmere et kunstnerisk uttrykk, og livet begynner å ligne en sammenhengende performance.

Alt som henger sammen

Å være performativ er ikke en kunstnerisk oppfinnelse. Å vise hvem vi er – eller vil være, gjennom adferd, språk og symbolske handlinger, ble ikke funnet opp i det 20. århundre. Leken har alltid åpnet rommet mellom fiksjon og ikke-fiksjon. Religionen og ritualene har alltid signalisert en mulighet for transformasjon og endring. Men når det å være performativ blir sentralt livsinnhold og livsutfoldelse i seg selv, skjer det noe med samfunnet. Kulturell performance går over i performativ kultur. Veien dit har vært sammensatt og mangfoldig. Det skjedde noe da moderniteten løsnet menneskets bånd til jorda og stedet, og det ble viktigere å være sin egen lykkes smed enn å bli ved sin lest. Det skjedde noe da Butler sa at det ikke finnes noe slikt som en essensiell kjønnsidentitet. Det skjedde noe da modernismen begynte å viske ut grensen mellom virkelighet og kunst. Det skjedde noe da tv'en kom. Det skjedde noe da Abramovic skar i sin egen fysiske kropp, og da *An American Family* trådte inn i sin hypervirkelighet. Det var noe som hendte da plastiske operasjoner ble hverdagslig, og da internett kom med Twitter, Facebook og Youtube. Og det fortsatte med *Sigrid søker kjæreste*, *Idol*, breddefotballfrua, Claus Nielsen og Karl Ove Knausgård. Alt henger sammen, alt virker på oss, og alt retter fokus mot menneskets mulighet til å forme et nytt jeg. Den som får det til, vinner. Den som ikke får det til, taper.

Kanskje er det dette allestedsnærværende fokuset som fikk en ung kvinne fra Oslo til å skrive debattinnlegget "Drømmer sydd under armene" i Aftenposten sommeren 2012. Den unge kvinnen heter Kjerstin Løvskeid Taranrød, og hun skriver om å våkne opp på en sofa hos venner en mandag morgen uten å ha et eget sted å bo, og uten å ha en jobb å gå til. Hun skriver om søknader som ikke blir besvart, og om kjæresten som ikke lenger orket alle nederlagene hennes. Nå spør hun hvem hun skal gi skylden for elendigheten. Taranrød skylder på drømmepresset. Hun skriver at hun tilhører en generasjon av glasur og topping som ikke bare har fått puter sydd innunder armene: Putene er attpåtil stappet med drømmer: drømmemannen, drømmejobben, drømmehuset og drømmebarna. Samfunnet hun lever i har gitt henne en grunnleggende og plagsom tro på at hun er helt unik, og at hun kan klare hva det måtte være. "X-faktor får meg til å tro at jeg kan bli popstjerne over natten. (...) Hollywood har hjernevasket meg fra jeg var slave av Flashdance". Taranrød skriver

at hun har lært at drømmens muligheter er endeløse, men at kravet er absolutt og ufravikelig: ”.. Den skal være selvrealiserende og original. Ingen må ha sett maken”. Taranrød klarer ikke å innfri, men hvis jeg har forstått innlegget hennes rett, er det ikke først og fremst arbeidsledigheten som plager henne. Det er det konstante og massivt kravet om original og unik selvrealisering. (Taranrød, 2012: 35).

I et slikt krav ligger det performative imperativ implisitt: Du skal iscenesette deg selv, og den du iscenesetter skal omskape virkeligheten. Den som får det til, vinner. Den som ikke får det til, taper. Er det i den mørkeste angsten for å tape vi skal lete etter Anders Behring Breivik?

Tilfellet Anders Behring Breivik

Anders Behring Breivik blir født 13. februar 1979, og vokser opp med mor og halvsøster i en blokkleilighet på Nedre Silkestrå, Oslo vest. Området er ikke av de mest attraktive, men det er tett omkranset av Frogner, Vinderen, Ullern og Slemdal. Få steder i Norge kan vise til så mye rikdom som disse stedene kan. Faren er mye fraværende, og foreldrene skiller seg når han er ett år. Moren har mange jobber for å få endene til å møtes. Barnevernet er inne i bildet tre år senere etter flere bekymringsmeldinger vedrørende fireåringen. En psykolog anbefaler først omsorgsovertakelse, men forholdene hjemme vurderes etter hvert bedre, og gutten blir boende. I 1986 begynner han i 1. klasse på Smestad barneskole. Det er den samme skolen som kongebarna Haakon Magnus og Märtha Louise gikk på. Høsten 1992 starter han på Ris ungdomsskole. Her går han sammen med elever fra nettopp Slemdal og Vinderen. I følge Aftenposten og VG (Andreassen og Østli, 2011: 28–29, Vikås m.fl. 2011: 16–21) har flere av Breiviks medelever beskrevet skolemiljøet som et forferdelig statushierarki hvor gutten med alenemor i blokkleilighet havnet nederst. På denne tiden begynner han med daglig vekttrening, og oppnår merkbare resultater gjennom hard og strukturert innsats. Han bruker også mye penger på merkeklær. Omtrent samtidig som ungdomsskolen avsluttes, mister tenåringen all kontakt med faren sin. Samme år blir han tatt for tagging og straffet med bot. Signaturen ”MORG” står på flere bygårder og vegger i Oslo. I 1995 starter videregående skole for unggutten. Han skifter raskt fra Hartvig Nissen til Oslo Handelsgymnasium, men avbryter skolegangen i 1997. Året etter får 20 år gamle Anders Behring Breivik utført en plastisk operasjon for å endre neseformasong. I samme periode blir han medlem av Fremskrittspartiet og Fremskrittspartiets ungdom. I FpU blir han snart nestleder og styremedlem i lokallaget Oslo Vest. Han blir etter hvert mindre aktiv, og er utmeldt av partiet i 2007. Fra 1997 til 2008 har Breivik først jobb som telefonselger før han etablerer det første av tre firmaer hvor han driver med henholdsvis reklame og IT. Han kjøper også aksjer. I 2001 flytter han hjemmefra og bosetter seg på Frogner. Firmaene går dårlig og blir etter hvert tvangsoppløst, men Breivik tjener mye penger på å selge falske vitnemål via en nettside. Politiet har bekreftet at det dreier seg om millionbeløp.

Så kommer det et tydelig vendepunkt i den da 27 år gamle mannens liv. Han flytter hjem igjen til sin mor. Året er 2006. Han har ingen fullført utdanning utover grunnskolen, ingen egen familie og ingen jobb, men han tjener rundt én million kroner på å selge ut alle aksjene sine. I 2007 blir han dessuten tatt opp i Frimurerlosjen og deltar på noen sporadiske møter. Ifølge opplysninger venner avga under rettssaken mot Anders Behring Breivik våren 2012, trekker han seg imidlertid i stor grad tilbake fra det sosiale fellesskapet de har nå, og de neste fem årene tilbringer han mye tid i morens leilighet hvor han spiller dataspillet World of Warcraft og Age of Conan. De gangene han er ute med kamerater forteller han ofte om sine innvandringskritiske synspunkter, og at han ikke jobber fordi han holder på å skrive på en bok om islamiseringen av Europa (Vikås, 2012, 31. august, Oslo tingrett, 2012:17–19).

Men han forteller ikke at boken er et manifest som heter *2083, A European Declaration of Independence*, og at det skal bli en 1500 siders lang redegjørelse som argumenterer for et altoverskyggende mål: å få fjernet muslimene fra Europa. Han forteller heller ikke at han detaljplanlegger en horribel PR-kampanje omkring manifestet, og at denne inkluderer omfattende drap på den politiske eliten som gjør innvandringen mulig. Anders Behring Breivik nevner ikke med ett eneste ord at han skal utføre disse drapene selv, og at manifestet inneholder en grundig brukerveiledning for alle andre som kunne tenkes å følge hans eksempel.

I mai 2009 etablerer Anders Behring Breivik sitt fjerde firma: enkeltmannsforetaket ”Breivik Geofarm”. Nøyaktig to år senere leier han Vålstua gård på Rena i Hedmark, og under dekke av å skulle dyrke rotgrønnsaker kjøper Breivik 6 tonn kunstgjødsel. Dette bruker han til selv å framstille en 950 kilo stor bombe. I samme periode melder han seg inn i Oslo pistolklubb, og kan dermed lovlig anskaffe seg en Glock pistol og en halvautomatisk rifle (Andreassen og Østli 2011: 28–29).

22. juli 2011 sender Anders Behring Breivik *2083, A Declaration of European Independence* som e-post til om lag 8000 adresser under pseudonymet ”Andrew Brewick”. Etterpå setter han seg i en leid Volkswagen kassebil med bomben om bord, og kjører inn til Oslo sentrum. Han parkerer bilen foran Høyblokka i Regjeringskvartalet, og forlater stedet iført våpen, skuddsikker vest, og en falsk

politiuniform. Klokket 15.25 detonerer bomben. 8 mennesker mister livet. Om lag 300 blir skadet i varierende grad, 9 av dem svært alvorlig. Bygningene omkring blir påført massive ødeleggelser. Samtidig som bomben går av, kjører Breivik en leid Fiat varebil i retning Utøya hvor Arbeiderpartiets ungdomsfylking (AUF) har sin årlige sommerleir med til sammen 564 personer til stede. Breivik parkerer ved fergeteiet i Utvika, og forteller AUF's vaktmann at han er politibetjent, utsendt for å beskytte deltagerne på sommerleiren etter bombeangrepet i Oslo. Breivik blir trodd, og mannskapet på ferga M/S Thorbjørn frakter han over det lille fjordstykket. Anders Behring Breivik ankommer Utøya klokka 17.15. Fram til klokka 18.35 dreper han 69 mennesker, de fleste ungdommer og barn under 20 år. Han påfører 33 andre personer alvorlige skuddskader. Deretter blir han pågrepet og arrestert av politiets beredskapstropp, uten at han setter seg til motverge (Oslo tingrett, 2012: 1–4, 19).

I løpet av tre drøye timer har 32 år gamle Anders Behring Breivik utført den største og mest dødbringende terroraksjonen begått av en enkeltperson i Norges historie. Allerede i det første politiavhøret nevner den da helt ukjente mannen manifestet han har skrevet, og sier at det kan forklare alt.

Manifestets kraft

2083 A European Declaration of Independence består av 1493 sider, oppdelt i én innledende redegjørelse og tre bøker. Flere partier er hentet fra andre skribenter og forfattere, noen av dem er navngitt. Den innledende delen forteller at manifestet er skrevet som en helt nødvendig motstemme i et samfunn gjennomsyret av venstrevridd tenkning, fanatisk feminisme, og det forfatteren karakteriserer som kulturell marxisme. Forfatteren oppfordrer samtidig leseren – som antas å være en meningsfelle, til å bidra til at teksten spres og dessuten gjerne utvikles.

Bok 1 tar for seg den europeiske historien som forfatteren mener er preget av propaganda og falsifisering. Boka presenterer en alternativ, subjektiv forståelse, med vekt på å forklare islam som en makt- og voldsorientert ideologi framfor en religiøs retning.

Bok 2 bærer navnet ”Europe burning”, og har som formål å analysere dagens problemer og utfordringer, med tilhørende forslag til løsninger. Forfatteren argumenterer for at de store samfunnsinstitusjonene er styrt av kulturmarxister som har gitt tapt for muslimene uten å slåss for egne kulturelle og kristne verdier.

Bok 3; ”A declaration of pre-emptive war” omhandler og motiverer for væpnet kamp i Europa fordi dialog ikke lenger er mulig. Forfatteren skriver at borgerkrig er uunngåelig, og deler inn tiden framover i ulike kamphaser hvor han forventer en stadig forverring av situasjonen, inntil Europa våkner. For å framskynde oppvåkningen oppfordrer forfatteren til terroranslag mot den politiske eliten og mediene. Forfatteren medgir at dette vil innebære horrible, bloddryppende situasjoner, men poengterer at det er nødvendig for å stoppe en enda verre tilstand. Språket er tidvis høystemt, og preget av et ønske om å motivere for en stor og krevende innsats for noe som er større enn et enkelt menneskeliv.

Så presenteres riddernetverket Pauperes Commolitiones Christi Templique Solomonici (Knights Templar). I følge forfatteren ble tempelordenen etablert på et stiftelsesmøte i London i 2002 med noen få menn til stede, men han beskriver allikevel en løs struktur, der meningsfellesskap og vilje til innsats virker å være nok til

å kunne erklære seg som medlem. Forfatteren omtaler seg selv som en ”Justiciar Knight”, og åpner for at alle som er villige til å krige for nettverkets målsetting, kan gi seg selv en tilsvarende tittel. Deretter argumenterer han for at lukkede en-celler er sikreste vei mot vellykkede anslag i denne krigen. Angrepsmetoder, treningsmetoder, meditasjonsformer, belønningssystemer med dekorasjoner, samt andre teknikker for å holde motivasjonen oppe i et langt på vei ensomt arbeid, beskrives videre. Så går forfatteren løs på forslag og anbefalninger av mediestrategisk karakter. Han poengterer at det er helt nødvendig å skaffe seg oppmerksomhet, og at særlig rettssaken vil gi en ypperlig anledning til å markedsføre budskapet.

Forfatteren skriver mye om det nye framtidssamfunnet, men den delen av manifestet som har fått størst oppmerksomhet i etterkant av 22. juli, er de to kapitlene 3.153: ”Interview with a Justiciar Knight Commander of the PCCT Knights Templar, og 3.154: ”Knights Templar Log”. Begge disse kapitlene omhandler i stor grad Anders Behring Breivik selv. I det første intervjuer han seg selv om egen oppvekst, liv, arbeid, utdanning, bøker han har lest, sosial posisjon, preferanser, og politiske betraktninger. Han spør seg selv hvordan egen radikaliseringsprosess begynte, men han stiller også konfronterende spørsmål av politisk karakter. Slik bygger han en argumentasjonsrekke som skal forklare fiaskoen i det sosialdemokratiske Norge, men som også viser evne til refleksjon og innsikt i motargumenter og divergerende synspunkter. Loggen beskriver planleggingen og framdriften i arbeidet med den terroraksjonen som ble realisert 22. juli 2011, kombinert med hverdagslige oppdateringer om venner, familiebesøk, vær og refleksjoner av ulik art. I begge kapitlene tegnes det et bilde av en overbevist soldat fra en typisk middelklassefamilie. En etnisk nordmann med alle muligheter, men som velger kampen for det han anser som en bedre verden. En kamp han er villig til å dø i.

Til sammen kan manifestet leses som en ideologisk motivert avhandling som skal forklare hvorfor 22. juli måtte skje. Til tross for påstander om plagiat og lettvinne forklaringer, er det rimelig godt gjennomarbeidet og logisk bygd opp – innenfor en gitt politisk kontekst. Men manifestet kan også leses som en svært detaljert og gjennomført iscenesettelse av et jeg. En iscenesettelse som ikke bare former en selvoppofrende kriger som skal frelse Europa, men som også former egen historie og

verdens historie parallelt. Det kan leses som en beslutning om å skive eget jeg inn i den store fortellingen: Den fortellingen som overskrider rammen om eget liv, og setter egen historie inn i verdens historie. Da må detaljene og perspektivene være på plass. Den store helheten. Og da må fantasiene og drømmen om medienes fulle oppmerksomhet forklares ut fra den gode saks tjeneste: Budskapet som skal formidles. Sånn sett er manifestet mer interessant som fenomen enn i kraft av faktisk innhold. Som fenomen skaper det en forfatter med akademisk tilhørighet, en som har vilje og evne til å tenke helhetlig, som har innsikt i historien og evne til å argumentere mot den historiefortolkningen vi alle har lært på skolen. Det forteller om et menneske med retoriske ferdigheter, og om stor arbeidskapasitet. Det samme signalet sendes ut ved at manifestet er svært omfangsrikt, og at det er skrevet på godt engelsk i stedet for på norsk. Gjennom stadige referanser til store forfattere, til vers fra Koranen og Bibelen, og til en oversikt over de viktigste bøkene forfatteren selv har lest, tegnes det dessuten et bilde av en intelligent og belest person som gjennom grundig refleksjon og egne erfaringer har kommet fram til en nødvendig løsning for verden. Da trer samtidig den Breivik ønsker å være helt tydelig fram: En ridder, en soldat, en martyr, en som er villig til å ofre seg selv – også for dem som ennå ikke skjønner sitt eget beste.

Veien mot et "jeg"

“I will always know that I am perhaps the biggest champion of cultural conservatism, Europe has ever witnessed since 1950. I am one of many destroyers of cultural Marxism and as such; a hero of Europe, a savior of our people and of European Christendom – by default. A perfect example which should be copied, applauded and celebrated. The Perfect Knight I have always strived to be” (Breivik, 2011: s.1410)

På mange måter oppsummerer denne passasjen Anders Behring Breiviks iscenesettelse av eget jeg. Gjennom disse setningene, som er skrevet inn i kapittelet ”Knights Templar Log”, trer heltefiguren fram og gir et tydelig signal om hvordan Breivik vil bli sett. Både før og etter denne passasjen skriver Breivik fram denne ønskede identiteten ved nitidig å forbinde eget liv og egen historie med samfunnet og verden. Breivik berører det meste av den faktainformasjonen som senere kom fram gjennom mediene og rettssaken i etterkant av 22. juli, men det er hele tiden forklart og plassert inn i en helhet som leder mot identiteten til en ideolog, en frelser og en handlekraftig martyr. Det er ikke fiksjon, men det er heller ikke ubearbeidet virkelighet. Han vokser opp med mye frihet, ikke sviktende omsorg. Han forteller at han går på Ris ungdomsskole, men aldri at han kjempet i et krevende statushierarki. Han vedgår at han drev med tagging og at det er forkastelig, men han poengterer at han var den beste. Han forteller at han har spilt dataspill i et helt år, men understreker at det var en martyrgave og en nødvendig simultantrening før det store oppdraget. Ved å stille detaljerte spørsmål til seg selv, skriver han fram konturene av en ambisiøs, skoleflink, og svært reflektert ung mann, som lar være å formalisere sin utdanning fordi han har blitt politisk vekket, og ikke lenger bryr seg om det tomme jaget etter prestisje, anseelse, rikdom og status. Han forteller om sin teft for økonomi og forretninger, og forklarer avbrutt karriere med kampen for Europa. Han vedgår at han ikke lenger er noen sosial ener, men han plasserer det aldri i området for nederlag og tap, men i området for selvoppofrelse og krevende arbeid. Han har valgt det selv. Han har kontroll. Han har ikke tapt.

Men han intervjuer også seg selv om sine svake sider. Her ramser han opp at han kan være selvrettferdig, at han har et oppblåst ego, at han ikke liker å innrømme det når han tar feil, at han kan oppfattes som arrogant, og at arroganse ofte er et tegn på lav selvfølelse. Breivik beklager sine svake sider, men forsikrer at han er dem bevisst, og

at han jobber for å bli et bedre menneske. Allikevel bryr han seg ikke lenger så mye om hva andre måtte mene om hans nokså direkte framtoning. Slike ting sluttet å bety så mye etter at han gjorde sitt livsvalg. Det er på grunn av det samme livsvalget at han ikke har noen kjæreste, eller ikke gjør forsøk på å skaffe seg en egen familie. Og det er også derfor han flyttet hjem igjen til morens leilighet. Han skulle spare penger til aksjonen. Et bevisst og gjennomreflektert valg basert på en stor plan og et livskall hvor man må være villig til å ofre sin karriere, sine vennskap, egen framtid og seg selv for noe som er større enn eget liv. I loggen skriver han at han ikke vil gjøre det han skal gjøre, men at han må fordi ingen andre gjør det (Breivik, 2011: 1362–1386, 1393).

Det er som om den tempelridderen vi blir kjent med gjennom manifestet, vokser fram under fingrene som skriver teksten. Fingrene taster fram helten og frelseren og det aktverdige mennesket, og omformer alle nederlag til seier. Ord for ord transformeres virkeligheten til mulig virkelighet. Inne i grenselandet mellom det ekte og det kunstige, mellom sannhet og løgn, vokser en ny erkjennelse fram der alle tap blir til mening. Og det skjer på gutterommet. Inni datamaskinen. I møtet med nettets virtuelle mulighetsrom, dataspillenes oversiktlige verden, Googles uendelige tilbud om tilpassede forklaringer. Via datamaskinen finner han dekoreringene, den falske polituniformen, selgeren av de livsfarlige kjemikaliene, gården på Rena, og adressene til våpenselgerne. Han taster det fram. Og blir det ikke langsomt, men sikkert sant?

Et manifest er et utrop. En offentliggjøring som nødvendigvis preges av performativitet. Det er en talehandling som former virkelighet. For det er hele tiden tydelig at Anders Behring Breivik henvender seg til en ekstern leser. Via ”du” og ”dere” snakker han til sine meningsfeller og sine antatte etterfølgere. Han gir dem råd og veiledning, oppskrifter på bomber og vurderinger av ulike aksjonsformer. Men mellom linjene er det som om Breivik først og fremst skriver til verden, til dem han nå kjemper mot, og som skal komme til å dømme han. Manifestet bærer gjennomgående preg av et intenst behov for å fortelle hvem han er – eller vil være. Dette synes best i at han skriver så mye om seg selv som privatperson. Det er som om han vil komme alle andres forsøk på å forklare han i forkjøpet. Han bygger en identitet på samme måte som han bygget muskler i ungdommen: hardt arbeid og fokus på detaljene. Han skriver utførlig om alt fra matpreferanser til foretrukne

klesmerker og kunstnere. Den nøyaktige nedtegnelsen av oppvekst og erfaringer, særlig det som synes irrelevant for det politiske, peker i samme retning. Han lar det skinne gjennom at han stadig får oppmerksomhet fra kvinner, og at han skiller seg ut som velkledd bymann blant bøndene på Rena. På manifestets siste sider ligger det en bildeserie hvor han poserer både i forskjellige uniformer med våpen, og i alminnelige klær med et åpent uttrykk i ansiktet. Han fôrer leseren med så mange inntrykk og så mange signaler at han etter hvert trer fram som en hel skikkelse. En skikkelse som han selv har kontroll over. Mannen som trakk seg tilbake fra livet sitt i 2006 blekner og forsvinner, og fram stiger ridderen. Det ligner på Goffmans beskrivelse av kynisk performativitet: en framstilling som har til hensikt å styre omgivelsenes oppfatning i en bestemt retning. I loggen reflekterer Breivik over hvordan samfunnet vil behandle han dersom han overlever den terroraksjonen han planlegger. Om hatet fra venner og familie, og om mediene som vil gjøre hva som helst for å karakterdrepe han: "They will label me as a (...), pedophile, homosexual, ADHD, thief, non-educated, inbred, maniac, insane (..)". (Op.cit.: 1410). Men det er som om han frykter disse merkelappene og dette mulige karakterdrapet mer enn noe annet. Mer enn familien som skal snu han ryggen, mer enn venner som skal hate han, og mer enn den døden han tror skal ta han 22. juli. Er det derfor han skriver fram "seg selv"? Er det derfor han tar kontroll over framstillingen av så vel sterke som svake sider ved egen person? Er det derfor han legger ved nøye utvalgte fotografier? Manifestet er det helt nødvendige fundamentet for Breiviks svar på det performative imperativ.

”Ridderen” blir Ridderen

I juli 2010 kjører Anders Behring Breivik ut fra Oslo med en bil lastet med en falsk politiuniform, skuddsikker vest og annet utstyr beregnet på aksjonen. Etter flere timer bak rattet, finner han et egnet skogsområde, og graver en halvannen meters dyp grop hvor han gjemmer utstyret innpakket i en vanntett Pelikankasse. Senere samme år bestiller han en pakke med kjemikalier fra en selger i Polen. Han gjennomfører også flere kurer med anabole steroider og intense treningsprogram. Han har som mål å oppnå en vekt på 100 kilo innen steroidekurene er over. Han lytter til musikk på en Mp3-spiller, og mediterer daglig. Om kveldene ser han på Dexter; en tv-serie om en særlig voldelig massedrapsmann. Ved nyttårsskiftet ankommer kjemikaliene, og et par måneder etterpå har han mottatt en pistol og en rifle. I februar er sekkene som skal romme bomben på plass. I mai 2011 flytter han inn på Vålstua gård, og ominnreder straks våningshuset til en bombefabrikk, kjøper inn redskaper, og begynner arbeidet (Breivik 2011: 1359, 1395–1399, 1404, 1407, 1428, 1430).

Nå er det ikke lenger ord inni en datamaskin. Nå er det kroppslige handlinger, møter med faktiske mennesker, jord under neglene, og muskler som vokser fram. Nå er det vekten av en pistol i hånden, tabletter som svelges daglig, og kjøkkenmaskiner som blander kjemiske stoffer. Kunne Judith Butler ha sagt: ”En ridder blir til gjennom performative ytringer og handlinger, og hvis han ikke utfører disse handlingene, vil det ikke oppstå noen ridder i det hele tatt”?

Nå er det bare to måneder igjen.

4. juli kjører Breivik ut i skogen igjen, og graver opp Pelikankassen. 15. juli tar han toget inn til Oslo for å hente kassebilen som han har leid. Dagen etter henter han varebilen, og de påfølgende dagene sliper han bort leiefirmaets logo på bilene, fyller drivstoff, ferdigstiller bomben, pakker, kjører varebilen inn til Oslo sentrum, og parkerer den ved Hammersborg torg. Natt til 22. juli overnatter Anders Behring Breivik i leiligheten til sin mor. Han står opp om morgenen den 22. juli, og skriver sine siste notater i loggen i manifestet før han sender det avgårde:

“I believe this will be my last entry. It is now Fri July 22nd, 12.51. Since regards Andrew Berwick, Justiciar Knight Commander, Knight Templar Europe, Knights Templar Norway” (Op.cit.: 1439, 1443–1447).

Så kjører han bombebilen inntil Høyblokka. Så eksploderer bomben og mennesker dør. Så kjører han til Utøya. Så dreper han ungdommene. Så blir den militante, høyreekstreme, norske terroristen pågrepet. Han som skal få all verdens medier til å skrive ordene "Justiciar Knight". "Ridderen" blir ridder. Det er nå det virkelig begynner.

Kampen for kontroll

De første bildene mediene brukte av Breivik, var Breiviks egne. 17. juli, fire dager før terroraksjonen, opprettet han en Facebookprofil. Der hadde han lagt ut en rekke fotografier. I dagene etter 22. juli var disse bildene å finne overalt. De var så å si i alle norske medier hele tiden, og de ble vist om og om igjen i utenlandske fjernsynskanaler. Bilder av en lyslugget, ung nordmann iført beige ullgenser, skjorte, og et blått blikk var det første møtet mellom offentligheten og massedrapsmannen (Retriever.no, 2011, søkedato 23.–25. juli 2011). Det møtet var det Anders Behring Breivik som hadde regien over.

«One person with a belief is equal to the force of 100,000 who have only interests». Sitatet er hentet fra filosofen John Stuart Mill, og utgjør den eneste meldingen som var å finne på Breiviks Twitterkonto. Den er publisert 17. juli 2011. Meldingen ble raskt referert i mediene, og i Dagbladet allerede dagen etter angrepet (23/7: 10). Samtidig ble hele verden gjort oppmerksom på manifestet som var lett søkbart på internett. Breiviks tanker og idémateriale ble gjennomgransket og eksponert, og det samme ble naturligvis hans påstander om et ridderfelleskap. Selvfølgelig var det mange nok fagfolk og eksperter til å stemple sitatet som misforstått, og manifestet som et sammensurium av feil og lettvinde løsninger. Men da var det allerede satt ut i virkeligheten. Det fantes. Alle mennesker i hele verden kunne slå på en datamaskin, søke på tittelen, og finne det.

Tre dager etter terroraksjonen ble Breivik fraktet i bil inn til Oslo tinghus for å framstilles for fengsling. Utenfor stod et enormt oppbud av pressefotografer, og umiddelbart etterpå ble bildet av gjerningsmannen; rakrygget, lett smilende og med blikket mot katedralinsene, sendt ut i verden (Berg-Jacobsen, 2011, 26/7). Her er han iført en t-skjorte av merket Lacoste, et klesmerke Breivik har anbefalt i manifestet sitt fordi det gir signaler om en velutdannet og konservativ europeisk karakter. Fargen er rød. I følge farge teorien signaliserer rødt fare og krig, i tillegg til kjærlighet (Breivik, 2011: 995, Brandtzæg og Iversen, 2011: 5). Breiviks mantra har hele tiden vært at gjerningene hans var grusomme, men nødvendige i en omsorgsfull kamp for å redde oss alle. Bilbeltet går som et ordensbånd over brystkassen hans der han sitter beskyttet

bak politibilens vindusglass All forakt og alt hat til tross: Det er vanskelig å se han annerledes enn slik han ønsker å bli sett: En mann som ikke angrer, en mann som vet hva han har gjort, en mann med vilje og kontroll. For bortsett fra fotografiene fra Facebook, manifestet, og noen få oppvekstsbilder, finnes det ennå ingen andre bilder tilgjengelig. Igjen er bevisstheten og regien påtakelig: Han hadde opprinnelig planlagt å stille i uniform, men valgte rød Lacoste da han ble nektet uniform av retten (Lavalette, 2011: 25/7)

Men aller tydeligst kom dette til uttrykk under det tredje fengslingsmøtet. Det fant sted 6. februar 2012. Da var det vanlige fotoforbudet opphevet – betegnende nok etter ønske fra Breivik selv. Lenge før tiltalte ankom, var rettslokalet helt fylt opp av om lag 160 fotografer og journalister fra inn- og utland. Hendelsen ble direkte sendt på en rekke fjernsynskanaler verden over. Og dette er det verden får se: Etter noen minutters ventetid, går døra opp, og Anders Behring Breivik entrer rommet. I samme øyeblikk utløses så mange kameraer og blitzlamper at det lyder som et plutselig styrtregn mot asfalt. Breivik står en stund i døråpningen, iført mørk dress, hvit skjorte og blått slips, og møter pressen med antydningen til et smil om munnen. Så gjør han en symbolsk, høyreekstrem hilsen, før han rolig går til plassen sin og setter seg ned. Der blir han sittende med ansiktet vendt mot kameraene helt til dommeren setter rett, og fotografene må gå (nrk.no, 2012, 6/2). Han er fengslet, han har fastlåste håndjern på begge hendene, og rundt han står politifolkene tett, men ingen er i stand til å ta fra han kontrollen over egen selvscenesettelse. Den samme scenen gjentok seg gang på gang da rettssaken mot han begynte to måneder senere.

The medium is the message. Det er som om Breivik har forstått kjernen i McLuhans budskap: Den som behersker mediet og forstår dets implisitte krav, behersker omverdenen. To dager etter det nevnte fengslingsmøtet kunne Breiviks advokat fortelle nrk.no at tiltalte var fornøyd med forløpet, at han følte at han fikk fram budskapet sitt, og at han alt i alt var tilfreds med hvordan han har framstått i mediene (Nilsen og Wiedswang, 2012, 8/2). Folket hater han, men er ikke det en del av hans nye identitet? Har han ikke allerede skrevet det fram for seg i manifestet sitt? Der står det også at det er først i 2083, 400 år etter slaget mot det ottomanske riket i Wien, at Europa og Norge vil forstå han og takke han: ridderen og frelseren – Anders Behring Breivik. Det har han allerede skrevet. Og nå er det mediene som skriver.

Ord for ord, bilde for bilde, taster mediene Anders Behring Breivik inn i den store verdensbevisstheten. Det er som om det går en parallell mellom tastingen på gutterommet og tastingen i verdenspressen. Breivik ville transformere seg fra usynlig til synlig, og nå gjorde mediene han tydeligere enn han noensinne hadde vært. Riktignok var det flere journalister som gjorde gjentatte forsøk på å krenke, latterliggjøre, ufarliggjøre eller nedskrive han, men vekten av hans gjerninger var ikke til å rikke. Hadde han ikke grundig bevist at han var livsfarlig? Hadde han ikke oppvist en kontroll og en gjennomføringsevne som ble omtalt som utrolig og unik? At han blir karakterisert som et ynkelig monster rører ikke ved dette faktum. De som støtter hans ekstreme politiske holdninger, skal se på han som en revolusjonær ideolog og kriger som våget der andre ikke våget. Verden for øvrig skal for all framtid huske han. Det er kanskje nok. Det er kanskje målet.

Kanskje var det tilknytningen til dette målet og denne identiteten som gjorde at Breivik reagerte så desperat da hans mentale helse ble satt under tvil. To par med psykiatrisk sakkyndige vurderte Breiviks psyke i forkant av rettssaken, og det første paret konkluderte med at han var dypt psykotisk og ikke strafferettslig tilregnelig. Etter denne diagnosen skrev Breivik en kronikk som han sendte til flere av de store avishusene i Norge. Deler av den ble publisert. Her argumenterte han krast mot de sakkyndige, men vedgikk samtidig at en psykiatrisk diagnose var det verste som kunne ramme han (Andersen m.fl., 2012, 4/4). Kanskje fordi en gal mann aldri har kontroll. En sinnssyk person blir bare vurdert som syk, og hans gjerninger vil aldri regnes som noe annet enn symptomer på sykdom. Kanskje var det den samme skrekken for kontrolltap over eget jeg som kom til syne under selve straffesaken. Da var det noen av de overlevende som hevdet at han hadde bannet og ledd rått under massakren på Utøya. Breivik protesterte heftig (Rettsreferat vg.no, 2012, 24/5). Han påtar seg uten å mukke ansvaret for drapet på 77 mennesker, men han vil ikke ha det hengende på seg at han er en pøbel. Er det fordi en ridder dreper når han må, men han gjør det med ridderens konduite og stolthet? Gjennom hele rettsprosessen var det i det hele tatt påfallende hvordan Breivik bare reagerte med protest når han mistet kontrollen over den identiteten han så møysommelig har forsøkt å vise verden. Han ba om ordet for å imøtegå påstander om sminkebruk, forfengelighet, bannskap, mulig homoseksuell legning, løgn, usikkerhet, mental forstyrning og depresjon. Aldri for å

korrigere bevisførsel om nitidig planlegging og overlatt massedrap på forsvarsløse ungdommer (Brustad og Ottosen, 2012, 29/5). Å bli erklært normal og tilregnelig var livsviktig for Anders Behring Breiviks store prosjekt.

Det performative suget

Medienes håndtering av gjerningsmannen har vært gjenstand for omfattende debatt i etterkant av terroraksjonen. Mange har uttrykt bekymring og sinne fordi han har fått så mye av den oppmerksomheten han så åpenlyst har ønsket seg. Flere har stadig oppfordret mediene til en lavere grad av eksponering. Den oppfordringen har vært umulig å etterkomme. 8. august 2012 ga et søk på navnet "Anders Behring Breivik" omlag 168 millioner treff på søkemotoren Google. Nettstedet Retriever, som arkiverer publiserte artikler fra mange av de norske mediehusene, viste 97.326 treff den samme datoen. Men er det sikkert at denne omfattende interessen for gjerningsmannen utelukkende skyldes den helt horrible massakren, og angrepet på Norge som nasjon? Er det sikkert at det store spørsmålet om tilregnelig eller ikke tilregnelig gjorde krav på et så detaljert personfokus – der ikke bare tankegods og ytringer, men hele kroppen til Breivik ble gjennomlyst av mediene? Gjennom hele straffesaksprosessen kunne vi om igjen og om igjen lese om stemmekvaliteten hans, om skjegget, om hårfrisuren, om smilet, om slipsvalget, om håndbevegelser, og om måten han løftet opp vannkaraffelen på (eksempel: Brustad, 2012, 10–11). Kan det være at denne interessen også speiler et uimotståelig sug i Breiviks iscenesettende prosjekt? Treffer ikke denne blandingen av fiksjon, virkelighet og kontrollert selvframstilling den innerste nerven i det som kjennetegner en performativ kultur? Og har ikke både Baudrillard, McLuhan, Schechner, Gran, Johansen, Deuze og dessuten John Bell – med sin spesifikke interesse for terror, påpekt hvordan denne blandingen nå strukturerer og styrer både menneskelig adferd og medienes oppmerksomhet?

Det er påfallende hvordan mye av medienes beskrivelser av Breivik har vært rettet mot hans evne til selviscenesettelse. Flere av reportasjene har hatt klare likhetstrekk med kritikk av realityserier. Dagen etter fengslingsmøtet 14. november skrev eksempelvis både VG og Dagbladet detaljert om kroppslig framtoning over flere sider, og vurderte hans selvpresentasjon på linje med en vurdering av en skuespiller eller en aktør i et tv-show (Andersen m.fl. 2011:1, 6–7, 14–15, Sandli m.fl. 2011: 1, 8–9). Og på samme måte som nye skuespillerprestasjoner eller nye realityserier vekker nytt engasjement i mediene, har nye bevegelser fra Breivik fått en tilsvarende reaksjon. Så fort han ristet på hodet, holdt en tale, slo ned blikket, anmeldte mediene

selvframstillingen. Vi er alle aktører i en performativ kultur som er bosatt i Mediapolis. Det gjelder naturligvis mediene også.

Selv om det umiddelbart virker absurd kan det hende det går en linje fra *An American Family*, til Anders Behring Breivik. Fra deres hypervirkelighet til hans. Fra verdens første realityserie, til død, ødeleggelse og terror. Familien i tv-serien åpnet en mulighet for selvscenesettelse gjennom mediene som det er vist mange senere variasjoner over i dette essayet. Og det strømmer nye eksempler på daglig. De har alle det til felles at grensene mellom fiksjon og virkelighet, jeg og ikke-jeg, mediert liv og ikke-mediert liv er tynne og utflytende, og at denne kombinasjonen ser ut til å være uimotståelig: De har kontroll over sitt eget jeg og sin egen identitet. Da er det kanskje ikke så avgjørende om jeget som formes og skapes gjør onde handlinger eller gode handlinger. Suget ligger i originaliteten. I kreativiteten. I det unike bildet som oppstår. Som Taranrød uttrykte det: Ingen må ha gjort det før. I så fall kan det hende at den brutale drapsmannen Anders Behring Breivik har blitt til i en kontekst som ikke er betinget av ideologi eller politikk. En kontekst som ikke har drap som prioritert mål, men identitet. Det er akkurat den konteksten som hele tiden uttrykker det performative imperativ. I så fall har Breivik hentet næring fra den samme impulsen som familien Loud, Christine Koht, Bård Hoksrud, Anna Lian, og stadig flere av oss andre: Dagens fiksjonsjag kan bli morgendagens virkelighet.

Mange har sådd tvil om Breiviks påståtte riddernettsverk "Knights Templar" eksisterer. Politiet har ikke klart å finne holdepunkter for at det er sant. Men om det ikke var sant før, så er det sant nå. 19. juni 2012 kunne Dagbladet fortelle at en gruppe tyske høyreekstreme har samlet 70 støttespillere for å danne et lokallag av organisasjonen. Samtidig publiserer disse støttespillerne videoer på nettet der de bruker Breiviks riddersymboler (Meldalen, 2012: 8-9). Senere samme sommer mottar flere norske politikere og samfunnsstopper et trusselbrev med krav om en umiddelbar løslatelse av Anders Behring Breivik. Brevet er uten signatur, men undertegnet Nestkommandør i Knights Templar Norge, Celle 2 (Kolberg m.fl., 2012, 13/8). Politiet setter i gang omfattende etterforskning, avisene skriver om det og NRK lager innslag til Dagsrevyen. Det som ble skrevet ned på gutterommet, er ikke lenger fiksjon og spill. Det er sant. Anders Behring Breivik har formet ny virkelighet. Han ble dømt tilregnelig. Han har tingrettens papir på at han er ansvarlig for den nye

virkeligheten, og nå kan han sitte i fengslet og se den folde seg ut. Han kan følge den på tv, høre den på radioen, lese om den. Han kan ta på papiret i avisene som skriver den fram. Høstutstillingen 2012 har blyanttegnede portretter av han på veggen. I USA har det blitt laget film. Det er allerede publisert mange bøker. Det står navnet "Anders Behring Breivik" overalt. Han har gjort noe grusomt, men han har skapt seg selv. Den som får det til, vinner. Den som ikke får det til, taper. Han fikk det til. Nå er han virkelig virkelig.

Tragediens dimensjoner

En av de første journalistene som rapporterte om terroraksjonen var Petter Svaar fra NRK. Han befant seg i Grubbegata, bare minutter etter at bomben gikk av. Norges befolkning kunne både se og høre han fortelle om de rystende opplevelsene han var vitne til. Svaar selv ble ikke mindre rystet da han langt på natt kom hjem, og fikk høre navnet på gjerningsmannen. Tre dager senere skrev Svaar den personlige kommentaren ”Min venn Anders” og la den ut på NRK sine nettsider.

Svaar har vokst opp sammen med Breivik. De har gått i klasse sammen, og i sjokket over klassekameratens gjerninger spør Svaar et fortvilt hvorfor: ”Anders!? Vi vokste opp sammen. Hvordan kunne du velge en slik retning for livet ditt? Du har jo aldri manglet noe!” (Svaar, 2011, nrk.no). Svaar minnes sommerturen til Hvasser for klasse 9A, der både han og Breivik var med. Han skriver om pølsegrilling og smugdrikking og en sammensveiset gjeng, og han kan ikke begripe hvor hatet kommer fra. For Svaar beskriver Breivik som en snill, sjenert, men intelligent og viljesterk kompis. En som hadde alle muligheter, og som aldri hadde vært utsatt for noen urett fra samfunnet. Akkurat som Svaar selv. Og han avslutter sin kommentar med en oppsummering av hvordan klassekameratene har forvaltet disse mulighetene: ” Av oss som grillet pølser den sommerkvelden i 1994 er det i dag to som er leger. En er marinebiolog. En er PR-rådgiver. Jeg ble journalist i NRK. Og Anders Behring Breivik ble masseorder” (Op.cit.)

Kanskje er Svaar her nærmere en sammenheng enn han muligens var klar over da han skrev sin fortvilte kommentar. Under rettssaken mot Breivik ble det tydelig at flere terrorforskere er opptatt av begrepet ”relativ deprivasjon” når det gjelder framveksten av vestlige terrorister. Dette kan kanskje best oversettes med ordet ”forholdstap”. Teorien går ut på at det vokser fram en sterk frustrasjon når du ser at det går dårligere med deg selv enn med de menneskene det er naturlig å sammenligne seg med (Giæver, 2012: 2). Selv om du objektivt sett har det ganske bra, eller som Svaar sier det; ikke mangler noen ting, kan du føle deg forbikjørt. Det er svært mye som tyder på at Anders Behring Breivik kunne ha grunn til å føle seg forbikjørt. Han nådde ikke fram til de målene mange av hans jevnaldringer og klassekamerater nådde fram til. Han fikk ikke vitnesbyrd fra videregående, han tok ingen utdanning, han hadde ingen

fast jobb, han hadde ingen kjæreste, han kom ikke fra et gjennomsnittlig vestkanthjem. Han prøvde, men han oppfylte ikke. Forskerne tror at relativ deprivasjon er særlig påtrengende i samfunn der sosial suksess og økonomisk vekst står i sentrum. Og er ikke det i bunn og grunn en beskrivelse av et samfunn der det å være noen er sentralt for opplevelsen av egenverdi?

I en kronikk i Aftenposten i mai 2012 skriver professor i sosialmedisin, Per Fugelli, om nettopp slike samfunn; nærmere bestemt vårt eget norske. Han påpeker et massivt krav om å prestere, om å bli nummer én, og mener at vi må forstå terroranslaget i lys av det han kaller for en sosialmedisinsk diagnose i seierherrenes samfunn. Fugelli hevder at samfunn som dyrker styrke, også utvikler en forakt for svakhet – både egen og andres, og at angsten for tapernes jammerdal drev Breivik til å gjenreise seg selv som overmennesket, eller ”Norges redningsmann”. Videre setter Fugelli prestasjonskravet i sammenheng med en overveldende vektlegging av identitet, og en sterk forbindelse mellom opplevelsen av egenverdi og synlighet i mediene: ”De siste tiårene har Jeget kolonialisert mer og mer av mennesket. Du er din egen byggmester og lykkesmed. (...) Det eksistensielle bevis er å bli sett: Jeg er i medielys, derfor er jeg.” (Fugelli, 2012: 4)

Å være sin egen byggmester impliserer nødvendigvis aktive handlinger i et forsøk på å reise en identitet som både får troverdighet og oppmerksomhet. Det er ekkoet fra det performative imperativ som gjaller. Det er det høylydte og eksistensielle kravet om å iscenesette seg selv som er konsekvensen av Jegets kolonialisering av både enkeltmennesket og vårt samfunn som helhet. Psykiaterne som har vurdert Breivik har vært uenige i spørsmålet om tilregnelighet, men enige i at han har en narsissistisk personlighetsforstyrrelse. Spørsmålet er hvorvidt narsissisme kan fungere som en diagnose i en kultur som stimulerer selvopptatthet. Psykiater Finn Skårderud diskuterer dette spørsmålet i sin bok *Uro*, og konkluderer langt på vei med at narsissisme mer er et kulturelt kjennetegn enn en individuell sykdom i dagens vestlige samfunn (Skårderud, 1998: 127–129).

På mange måter samler forfatter Karl Ove Knausgård Fugellis bekymring og Skårderuds funn i sin refleksjon over vår kultur, og over den konteksten terrorhandlingene i Norge utspant seg i. I bind 6 av *Min kamp* skriver Knausgård:

”Min grunnfølelse er den at verden forsvinner, at livene våre fylles av bilder av verden”. Forfatteren opplever at en stadig større del av tilværelsen har fått plass i en ikke-reell bildeverden. Denne verdenen og disse bildene inneholder spesifikke verdier, som i bunn og grunn handler om jakten på det perfekte: Ytre skjønnhet, karisma, feilfrihet, heroiske mennesker, heroisk død. ”Ja, den verden som vokser seg større og blir mer omseggripende for hvert år som går, feirer alle de verdier vi ellers sier nei til”. Knausgård gjenkjenner disse bildeverdiene som nazistiske verdier. (Knausgård 2011: 803, 802).

Det er en refleksjon med rom for skremmende dimensjoner. Den peker på det nattsvarte fundamentet for en kultur der det er forestillinger om en kontrollert og perfekt virkelighet som skal få skape virkelighet, og der evnen til å realisere disse perfekte forestillingene feires og belønnes. Det er der jeget får kolonialisere det hele mennesket, og det er der alt skal være mulig. Hele tiden. Det er vinnernes samfunn i ny innpakning, forakt for svakhet, og angsten for tapernes jammerdal.

Dersom Fugelli, Skårderud og Knausgård har rett, går det an å sette deres betraktninger sammen med terrorforskernes funn og dette essayets refleksjon over det performative imperativ. Da får vi en forståelsesramme som kan gi et mulig pekepinn om hvorfor det hele endte så grusomt blodig. For hvis det er i de andre vi speiler oss selv og rangerer i hvilken grad vi har lyktes i seierherrenes samfunn, hvis det er i dette speilet vi spør om hvem som har den beste identiteten i dette landet her, så er det kanskje også speilets knusende svar som skaper opplevelsen av nederlag, skam og selvhat. Og når vi ikke holder ut vårt eget nederlag og vår egen skam lenger, så reiser vi oss selv ved å bygge en identitet som gir oss rett til å drepe de andre.

Kanskje handler noe av forvirringen omkring Anders Behring Breiviks psyke om at alle hans ord, muntlige så vel som skriftlige, har blitt vurdert bokstavelig. At de har blitt lest inn i en kontekst som verken tar høyde for den performative kraft eller det performative imperativ. Psykiaterne så vel som politiet har vurdert om det han skriver og det han sier har vært sant – ikke om det har vært et arbeid for å skape sannhet. I en performativ kultur handler det om å være. Om å være noen. Om å låne fra fiksjonen og løgngen, og levere tilbake ny virkelighet og ny sannhet. En innsikt i denne kulturens krav og muligheter åpner nødvendigvis for en helt ny forståelse og tolkning av alt fra

ord til gjerninger, uansett hvilke fenomener vi undersøker. En blogg er ikke bare en blogg. Politikk er ikke bare politikk. Terror er ikke bare terror. For i en performativ kultur er ikke nødvendigvis et ord et ord. Det kan like gjerne være et ønske om at ordet skal omskape virkeligheten, jeget, og andres opplevelse av dette jeget. Det er i den forklaringsrammen jeg ser en mulighet til å forstå manifestets egentlige funksjon, Knights Templars sannhetsgehalt, og hele det grusomme terroranslaget 22. juli 2011. Og det er i den samme forklaringsrammen ubehaget sniker seg inn med full tyngde: Det helt forferdelige er virkelig sant. Anders Behring Breivik er en av oss. Vi deler de samme verdiene.

Petter Svaar har helt rett i at det er et vanvittig gap mellom en klassekamerat som blir journalist i NRK og en klassekamerat som blir massekiller. Det er noe helt annet å utføre et samfunnsoppdrag enn å rive samfunnet i stykker. Men kjendiser er allikevel kjendiser. Synlig er allikevel synlig. Begge kommer på tv. Det handler i bunn og grunn bare om å skape seg selv – på en eller annen original måte. Det er det det performative imperativ slynger ut. Det er det som nå suser gjennom samfunnet vårt. Og Anders Behring Breivik er rekyleffekten.

Etterord:

Kunstfeltet byr på et begrepsapparat som kan gi helt nye perspektiver, også når de anvendes i samfunnsdebatten. Å analysere vår egen kultur via performativitetsbegrepet har gitt meg en forståelse og innsikt som jeg opplever som både meningsfull og nødvendig. Underveis i mitt arbeid har jeg også sett muligheter for videre forskning.

En av mulighetene kan oppsummeres i følgende spørsmål: På hvilken måte har reaksjonene på terrorhandlingen 22. juli 2011 endret Norge som nasjon? Hvordan har våre kollektive så vel som individuelle performative ytringer og handlinger omformet vår nasjonale identitetsforståelse? Hvordan har rosetogene og kjærlighetserklæringene skapt en fortelling om typisk norsk som er annerledes enn det som var typisk norsk før ugjerningene fant sted, og hvordan kommer denne endringen til syne i dag?

En helt annen mulighet for videre forskning finner jeg i forholdet mellom kunst og samfunn. Dette forholdet berøres delvis her, men kunne fortjene en ytterligere fordypning. Dersom vi forutsetter en av konklusjonene i dette essayet om at alt henger sammen og alt virker på oss; hvordan skal vi da forholde oss til kunstens krav om autonomitet? Er kunst, enten det dreier seg om teater, performance, film eller for den del dataspill alltid noe mer enn kunst? På hvilken måte forholder kunstfeltet seg til den performative kraft det sender ut i samfunnet?

Jeg slutter meg til Richard Schechner (2010: 7-10): En økt interesse for det performative momentet kan bidra til viktige perspektiver som går på tvers av faggrensene og samfunnsfeltet.

Litteratur:

- Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
- Beck-Nielsen, Claus (2002) "Afgjort uafgørlig." i Knudsen, B og Thomsen B.M. (red) *Virkelighedshunger: nyrealismen i visuel optik :antologi*, København: Tiderne Skifter, s.29-50
- Bell, John (2010) "Performance studies in an age of terror." i Bial, H. (red) *Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.56-59
- Bial, Henry (2010) "Performativity." i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.175-177
- Brockett, Oscar G., and Franklin J. Hildy (2008) *History of the theatre*. Boston: Pearson.
- Butler, Judith (2010) "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory." i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.187-200
- Carlson, Marvin (2010) "What is Performance?" i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s. 70-76
- Conquergood, Dwight (2010) " Performance studies: interventions and radical research." i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.369-381
- Deuze, Mark (2011) "Media Life." *Media, culture and society* nr. 33, Sagepublications, s. 137-148. Også tilgjengelig fra: <http://mcs.sagepub.com/content/33/1/137>
- Fabian, Johannes (2010) "Theater and anthropology, theatricality and culture." i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.208-217
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Frobenius, Nikolaj (2004) *Teori og praksis: roman*. Oslo: Gyldendal.
- Goffman, Erwing (2010) "Performances: belief in the part one is playing." i Bial, H. (red) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.61-66
- Gran, Anne-Britt (2004) *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo forlag
- Haarberg, Jon, Tone Selboe, and Hans Erik Aarset (2007) *Verdenslitteratur: den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Harding, Frances (2010) "Presenting and representing the self." i Bial, H. (red)*The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.231-249
- Johansen, Anders (2002) *Talerens troverdighet: tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karlsson, Ørjan N (2012) *Gerhardsens testamente: kriminalroman*. Oslo: Juritzen forlag.
- Kjølnner, Torunn (2007) "Teatralitet og performativitet" *Peripeti* nr.7, Århus: Århus Universitet, s. 7-31
- Knausgård, Karl Ove. (2009-2012). *Min kamp 1-6: roman*. Oslo: Oktober forlag.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- Sauter, Willmar (2008) *Eventness*. Stockholm: STUTS.
- Schechner, Richard (2010) "Performance studies: the broad spectrum approach." i Bial, H. (red)*The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s. 7-10
- Skårderud, Finn (1998) *Uro: en reise i det moderne selvet*. Oslo: Aschehoug.
- Sørenssen, Bjørn (2007) *Å fange virkeligheten: dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Taylor, Diana (2010) "Translating Performance." i Bial, H.(red.) *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, s.381-387

Andre kilder: avisartikler, offentlige dokumenter, foto, nettsider:

- Andersen, Gordon m.fl. (2011) "Slik er terroristen." *VG*, 15. november, s. 6-7, 14-15.
- Andersen, Gordon m.fl. (2012) "Det verste som kunne ramme meg" *VG*, 4.april, s4-5.
- Andreassen, Arne, and Kjetil Østli (2012) " Breiviks andre ansikt." *Aftenposten*, 26. november, s. 28-29
- Berg-Jacobsen, Jon-Are (2011) Foto av Anders Behring Breivik i *Aftenposten*, 26. juli, s.4.

- Brandtzæg, Kari J., and Trude S. Iversen (2011) "Den forfengelige terrorist." *Aftenposten*, 4. oktober, s. 5, del 2.
- Breivik, Anders Behring (2011) "2083 A declaration of European Independence" Aktuell versjon ble lastet ned 23. juli 2011 og er ikke lenger tilgjengelig på internett. Vedlagte nettadresse ser ut til å tilsvare med noen sidetallsforskyvninger: <http://publicintelligence.net/anders-behring-breiviks-complete-manifesto-2083-a-european-declaration-of-independence/>.
- Brustad, Line m. fl. (2012) "Breivik tok regi." *Dagbladet*, 7. februar, s.10-11.
- Brustad, Line, and Peder Ottosen (2012) " - Jeg har aldri brukt sminke, bare dekkstift" *dagbladet.no*. Tilgjengelig fra: http://www.dagbladet.no/2012/05/29/nyheter/terror_i_oslo/innenriks/terrorangrepet/anders_behring_breivik/21829986/ (hentet 8. august 2012)
- Dagblad-tv (2012) " - Ingen er kjekkere enn ham!" *dagbladet.no* Tilgjengelig fra : http://www.dagbladet.no/2012/06/25/sport/fotball/fotball-em_2012/emfeber/22276624/ (hentet 20. juli 2012)
- Dagbladet (2011) "Anders tatt." *Dagbladet*, 23. juli, s. 10.
- Dahl, Niels Fredrik (2011) "Livet er en film." *A-magasinet, Aftenposten*, 25. november, s.4.
- deiligst.no* (2012) Tilgjengelig fra: <http://www.deiligst.no/> (hentet 8. august 2012)
- Facebook* (2012) Tilgjengelig fra: <http://nb-no.facebook.com/> (hentet 5. september 2012)
- Fugelli, Per (2012) "En sosialmedisinsk diagnose." *Aftenposten*, 9. mai, s. 4.
- Giæver, Anders (2012) "En av våre egne." *VG*, 27. juni, s 2.
- Holen, Øyvind (2012) "Rihannas historie." *D2, Dagens næringsliv*, 22. juni, s.8-16.
- Kolberg, Mari m.fl. (2012) "Stortingsrepresentanter mottok påstått Knights Templar-brev" *nrk.no*. Tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.8280524> (hentet 13. august 2012)
- Lavalette, Tracey (2011) "Ble nektet uniform" på *abc nyheter*, tilgjengelig fra: <http://www.abcnyheter.no/nyheter/110725/ble-nektet-uniform> (hentet 29. august 2012)
- Lian, Anna, (2012) *Breddefotballfrue*, Tilgjengelig fra <http://breddefotballfrue.wordpress.com/> (hentet 8. august 2012)

- Mathisen, Åshild (2012) "Øyeblikkelig selvrefleksjon." *Morgenbladet*, 16. mars, s.56.
- Meldalen, Sindre Granly (2012) "- Vil stifte Knights Templar." *Dagbladet*, 19. juni, s.8-9.
- Nilsen, Amund Aune, Martin Herman Wiedswang (2012) " – Breivik var fornøyd med mandagens fengslingsmøte" *nrk.no* Tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.7988704> (hentet 8. august 2012)
- NRK (2012) "Her er Breivik i retten" *nrk.no* Tilgjengelig fra http://www.nrk.no/video/her_er_breivik_i_rettet/6F1A07047168C5D2/emne/Terror/ (hentet 8. august 2012)
- Oslo tingrett v/Arntzen, Wenche Elizabeth, m.fl. (2012) *Oslo tingrett - Dom*. Tilgjengelig fra: <http://www.domstol.no/upload/OBYR/Internett/Nyheter/Terrorsaken/LOVDATA%20DOM%20toslo-2011-188627-24.pdf> (hentet 27. august 2012)
- Paust, Thomas (2011) "Bård Hoksrud (Frp) har kjøpt prostituert" *nettavisen.no* Tilgjengelig fra: <http://www.nettavisen.no/nyheter/article3235446.ece> (hentet 16. juni 2012)
- Retriever. 2012. Søk på Anders Behring Breivik. *retriever.no*: Retriever Norge AS.
- Sandli, Espen m.fl (2011) "Døden kom i silkeslips." *Dagbladet*, 15. november, s.8-9.
- Skybakkmoen, Jonas (2010) "Kaster hun blåbær fra vagina?" *adressa.no* Tilgjengelig fra: <http://www.adressa.no/kultur/scene/article1532068.ece?service> (hentet 1. desember 2010)
- Statsadvokatene i Oslo v/Engh, Inga Bejer, Holden, Svein (2012) *Tiltalebeslutning, Anders Behring Breivik*, Oslo, Oslo Statsadvokatembeter
- Svaar, Petter (2011) "Min venn Anders" *nrk.no* Tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.7726002> (hentet 25. mai 2012)
- Taranrød, Kjerstin Løvskeid (2012) "Drømmer sydd under armene." *Aftenposten*, 27. juli, s.35.
- Twitter (2012) Tilgjengelig fra: <http://twitter.com/> (Hentet 5. september 2012)
- vg.no (2012)a. "Ord for ord, dag 24, del 2: Breivik mente det var «uanstendig» å kommentere" *vg.no* Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/22juli/rettssaken/artikkel.php?artid=10070618> (hentet 8. august 2012)
- vg.no (2012)b. "Ord for ord, dag 26, del 2: Breivik: Jeg har aldri vært feminin" *vg.no* Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/22-juli/rettssaken/artikkel.php?artid=10053761> (hentet 30. juli 2012)

Vikås, Marianne (2012)a. "Anders Behring Breivik - fra fødsel til 22. juli" *vg.no*
Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/22-juli/tidslinjeabb/>
(hentet 31. juli 2012)

Vikås, Marianne (2012)b. "Gåten." *VG*, 22. oktober. s.16-21.

Andre kilder: film, fjernsynsserier, teater:

Bendiksen, Åse Marie (1999) *71 grader Nord*, Norge: TVNorge.

Bunim, Mary-Ellis og Jonathan Murray (1992) *The real World*, New York: MTV
m.fl.

Cowell, Simon (2008) *Norske talenter*, Norge: TV2.

Cowell, Simon (2009) *X-Factor* Norge: TV2.

Davidson, Howard og Phil Roberts (2009) *Paradise Hotel Norge*, Norge: TV3.

de Mol, John (1999) *Big Brother*, Nederland: Veronica.

Gilbert, Craig (1972) *An American Family*,

Koht, Christine (2010) *Koht i familien*, Norge: NRK.

Lloyd, Phyllida (2011) *Jernkvinnen* Storbritannia/ Frankrike: 20th Century Fox.

Monster Entertainment (2003) *Idol*, Norge: TV2.

Parsons, Charlie (1999) *Robinsonekspedisjonen*, Norge: TV3.

Tusvik, Sigrid Bonde (2010) *Sigrid søker kjæreste*, Norge: NRK.

Young, Ann Liv (2010) *Cinderella*, Trondheim: Teaterhuset Avantgarden, 23.
september.