

Var 11. september vår tids største kunstverk?

En konsekvensvurdering av bruk og misbruk av teatrets og kunstens estetikk i politisk retorikk

Hanne Birgitte Heiervang



Masteroppgave i teatervitenskap ved institutt for kulturstudier og orientalske språk.

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2006

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært uventet krevende. Ikke fordi arbeidsmengden i seg selv har vært overraskende stor, men fordi den har medført et langt større engasjement også på det personlige plan enn forutsatt. Gjennom arbeidet med oppgaven har jeg opplevd å bli utfordret på mine egne holdninger til en rekke spørsmål. Ved å gå inn i den vide teoretiske verden som måtte bearbeides for å kunne se de store linjene - og for å kunne avdekke detaljene, ble fornyet kunnskap kilde til et noe endret syn på den verden også jeg er en del av. Jeg er blitt mer ydmyk overfor de utfordringene i det politiske landskapet som befinner seg ”der ute”. Det er ikke enkelt å danne seg klare oppfatninger av hva som er rett og galt, virkelig eller fiksjon. Årsaken til dette kan vi, slik jeg ser det, finne i det komplekse system som ligger til grunn i den politiske retorikk, det propagandistiske apparat og den utstrakte bruke av estetiske forførelsesmidler.

Opgavens tittel: *Var 11. september vår tids største kunstverk?* fremmer i seg selv en rekke spørsmål. Da avantgardekomponisten Karlheinz Stockhausen kom med en påstand om dette fem dager etter angrepet på USA 11. september 2001, vakte det enorme reaksjoner. Det er gått tid siden da, og jeg våger å forholde meg til Stockhausens påstand som et spørsmål. Den bakenforliggende motivasjon for dette er et ønske om å belyse koblingen mellom kunst og politikk ved å gjøre en konsekvensanalyse av bruk og misbruk av teatrets og kunstens estetikk i den politiske retorikk.

Det kan være fristende å bevege seg inn på konspirasjons - teoriens område. Kanskje derfor har jeg forsøkt å legge vekt på å gjøre argumentasjonen enkel, men systematisk slik at konklusjonene ikke skal komme i denne kategori. Virkeligheten overstiger ofte fantasien, og den kan være uhyggelig nok. Oppgavens tema kjennes svært viktig for meg, for det er knyttet til terror og krig som ender i menneskelig lidelse. Det er derfor vesentlig av vi gjenkjenner de strategier som benyttes i den hensikt å få aksept for denne type handlinger.

Politikk er knyttet til makt. Alle politiske styringssystemer er knyttet til makt, også demokratiet. Ved å stille spørsmål som avdekker ulike konsekvenser ved en sammenblanding mellom den estetiske og den politiske sfære, er det uunngåelig å synliggjøre demokratiets skyggesider. Dette vil av noen oppfattes nærmest blasfemisk, men jeg finner det nødvendig å reflektere over sammenhenger mellom makt og krig. Mellom retorikk og makt. Mellom språk og iscenesettelse. Mellom fiksjon og virkelighet.

Da terrorangrepet 11. september var et faktum, ble mange sider ved vår vestlige sivilisasjon utfordret, også vårt demokrati. Den frihet som er en av demokratiets bærende

konstruksjoner, ble satt på prøve. Vi, som har vendt oss til vestens ubekymrede tilværelse med høy levestandard og et liv i frihet, ble utsatt for en uforutsigbar trussel. Vi, vestlige borgere, var plutselig utpekt som mål for en terrorisme der eneste kjente faktor er at vi aldri kan være helt trygge på når, hvor og i hvilket omfang dens ødeleggelse rammer neste gang. Begrepet terrorisme har fått et annet innhold, og det vedgår oss på en ny og konkret måte.

Jeg lever i en del av verden som tilsynelatende unisont har gått til krig mot terror. Den forståelse av begrepet terrorisme som er lagt til grunn for denne krigserklæringen, har ikke vært belyst i den allmenne offentlige debatten. Likevel har de fleste mennesker en oppfatning om hva terror, terrorist og terrorisme er. Vi har sett bildene. Angrepet på USA 11. september 2001 er blitt et ikon for terrorismens brutalitet. Ethvert menneske forstår lidelsen og angsten som terrorismen har brakt inn i vår del av verden. Vestens uskyld er brutt, og vår sårbarhet er gjentatte ganger blitt åpenbar gjennom ulike nye terrorangrep på vestlige mål. Det er blitt en kamp mellom "oss" og "de andre". Ordkrigen og demoniseringen av de ulike partene er i gang, det er en krig mellom de "onde" og "de gode".

En forutsetning for denne oppgaven er min oppfatning av at kunsten og politikken utnytter det samme estetiske produksjonsapparatet. Med dette mener jeg at det finnes områder hvor disse to sfærer møtes, og hvor de smelter sammen. Historisk har vi eksempler på dette blant annet slik det kom til uttrykk under Hitlers regjeringstid i Tyskland. Til tross for at man vanskelig kan trekke sammenligninger med denne perioden og det politiske klima som vi lever under i den vestlige kultur i dag, er det min påstand at det også nå finnes områder hvor kunsten og politikken overlapper hverandre. Utfordringen er derfor å tolke hva slags konsekvenser dette faktisk får.

Innhold

FORORD	2
INNHold	4
INNLEDNING	5
FORSKERPOSISJON OG METODEVALG	7
11. SEPTEMBER 2001	12
DEL I	15
ESTETIKK OG POLITIKK	15
DET SOSIALE DRAMA - TEATERMETAFOREN	16
DET ESTETISKE DRAMA - KUNSTINSTITUSJONEN	20
RETORIKKEN – KUNSTEN Å OVERTALE - EN KOMMUNIKASJON	25
IDENTITET OG AUTENSITET – FIKSJON OG VIRKELIGHET	30
PROPAGANDA OG TERRORISME – ET SPØRSMÅL OM DEFINISJONER	34
PROPAGANDAENS ESTETIKK – FRA DET SKJØNNE TIL DET SUBLIME.....	39
<i>Hitlers estetiske politikk</i>	41
<i>Stockhausen og terrorens kunst</i>	45
<i>Den iscenesatte politikk</i>	50
POLITISK KUNST.....	59
DEL II	67
THE STATE OF THE UNION	67
<i>Egen bakgrunn for valg av analyseobjekt</i>	68
<i>Et estetisk og teatralt blikk</i>	69
<i>Redegjørelse for sentrale aspekter ved "State of the Union"</i>	70
<i>State of the Union 2002</i>	72
<i>Den estetisk - politiske konsekvens</i>	81
DEL III	84
KONSEKVENSVURDERING	84
KUNSTEN OG POLITIKKEN – ANSVAR OG KONSEKVENNS	85
LITTERATURLISTE	92
<i>Skrevne verk:</i>	92
<i>Nettsider:</i>	95
<i>Video:</i>	95
VEDLEGG	96
<i>Vedlegg nr 1:</i>	96
<i>Vedlegg nr 2:</i>	98
<i>Vedlegg nr 3:</i>	104
SAMMENDRAG	105

INNLEDNING

Denne masteroppgavens tema befinner seg i et grenseland mellom ulike fagkretser. Rammen omkring oppgaven er hentet fra teatervitenskapen, men jeg kompletterer pragmatisk fra fag som sosiologi, statsvitenskap, retorikk og kunstfilosofi. Disse fagområdene kan gi fruktbare perspektiver i diskusjonen omkring hva som kan betraktes og tolkes som kunst. Likeledes bidrar den kunnskapen om samfunnet utenfor kunstinstitusjonen disse fagene representerer, til å synliggjøre hvilke konsekvenser bruk og misbruk av estetiske virkemidler får når det brukes på det politiske området.

Spennet mellom fiksjon og virkelighet – mellom teatralitet og autensitet¹ - oppfattes gjerne som motsetninger, men det finnes områder hvor disse også opererer sammen. Typisk for vår post postmoderne tid, og medierte virkelighet, er nettopp en dobbelthet i forholdet mellom det virkelige og det fiksjonelle. Denne dobbeltheten kan være krevende, særlig når det influerer på områder i våre liv som fordrer en skjerpet forståelse av hva som tilhører den virkelige verden. Politikken er et slikt område.

Min ambisjon i denne oppgaven er å belyse møtepunktene mellom fiksjon og virkelighet gjennom å gjøre en teaterfaglig samfunnsanalyse. Målet er å synliggjøre de konsekvenser en slik sammensmeltning i forholdet mellom estetikk og politikk avstedkommer. Dette fordrer at jeg også må befatte meg med grenseoppgangen mellom den autonome kunstinstitusjon og samfunnet for øvrig.

Masteroppgaven har tatt utgangspunkt i den del av teatervitenskapen som ønsker å tolke verden ut i fra et performativt perspektiv. Det handlende har en sentral plassering både som språk, og som ren handling. Med bevisstheten om teatret som del av, som symbol på og som fortolker av verden utenfor seg selv, ser jeg nytten av å benytte det teatervitenskaplige teoritilfang som et analytisk verktøy i tolkningen av ulike kulturelle fenomener. Teater som en del av en kulturell kontekst, kan ut i fra et slik syn fortelle noe om den verden som omgir det.

Opgavens tittel tilsvarer oppgavens problemstilling:

Var 11.september vår tids største kunstverk? En konsekvensvurdering av bruk og misbruk av teatrets og kunstens estetikk i den politiske retorikk.

Problemstillingens innledende spørsmål er en omforming av den tyske avantgardekomponisten Karlheinz Stockhausens påstand kort tid etter angrepet på USA den

¹ Teatralitet og autensitet er begreper som er tett knyttet til teatervitenskapen. "Begrepssettet" teatralitet/ autensitet vil bli grundigere omtalt i oppgavens del I. Foreløpig nøyer jeg meg med å se teatralitet/ autensitet analogt med fiksjon/ virkelighet, og begrepene vil derfor opptre om hverandre.

11. september: ” Det som skjedde er – vi må alle omstille våre hjerner – det største kunstverk noensinne”² Dette har gjort han til en målbærer for en estetisk tolkning av terrorangrepene. Da uttalelsen falt, ble påstanden oppfattet provoserende, og ble raskt avfeid som usmakelig og useriøs. Tid har gått siden hendelsene i 2001, og gjennom avstanden i tid har det modnet seg fram et behov for alternative tolkninger av det som skjedde denne septemberdagen. Behovet for nytenkning har steget fram i takt med at liknende terroranslag har rammet den vestlige verden flere ganger etter denne hendelsen. Terrororganisasjonen al Qaida tok på seg ansvaret for 11. september- angrepet, og det samme nettverket har tatt på seg ansvaret for en rekke andre attentater som for eksempel selvmordsangrepet på vestlige turister på Bali, mot forstadstogene i Madrid og mot kollektivsystemet i London.

Når jeg her velger å legge vekt på en estetisk tolkning av terrorangrepene er det ut i fra en overbevisning om at dette er et perspektiv som kan fortelle noe mer, ikke bare om selve fenomenet terrorisme eller terroraksjoner, men om de konsekvenser estetikkens virkemidler kan bibringe når de bringes ut av sin kontekst. Kunsten blir fremdeles oppfattet å, i mer eller mindre grad, være tilknyttet noe institusjonelt, og innenfor denne kunstinstitusjonen vil det stadig finnes kunst som ønsker å utfordre institusjonenes grenser. Samtidig ser verden utenfor nytten av å ta i bruk kunstneriske virkemidler. Særlig ser vi dette innenfor den offentlige debatt, og slik den politiske retorikk utspiller seg gjennom media. Vår medierte hverdag spiller på, og fremmer, en forvirring mellom det estetiske og det sosiale. Gjennom blant annet å iscenesette, eller å gjøre nytte av andre teatrale elementer, kan en politisk debatt lett bevege seg i grenselandet mellom det fiksjonelle og det virkelige.

Problemstillingens utfordring blir å belyse de konsekvenser bruk, og eventuelt misbruk, av estetiske virkemidler får for den politiske debatten, i politiske retorikk og i politikkenes ytterkant; i politisk propaganda. Skuespillerens teknikker og teatrets iscenesettende elementer vil kunne påvirke resultatet av et politisk budskap. Retorikkens oppgave er å gjøre en taler i stand til å uttrykke seg slik at den evner å overtale sitt publikum. Eller som retorikeren Theodektes allerede i antikken uttrykte: ”Retorikk går ut på å lede folk dit en vil gjennom ord” (Andersen 2004:15). Ved å estetisere retorikken beveger vi oss mot det propagandistiske. Hvordan denne bevegelsen fremstår, og hvordan vi kan identifisere overgangen mellom retorikk og propaganda, vil bli belyst og problematisert i oppgavens del I. Spørsmålet som derved trenger seg på blir derfor hvorvidt det er mulig å finne eksempler på en slik estetisert politikk i vår virkelige verden. I oppgavens del II gjør jeg en analyse av

² Det oversatte sitatet er hentet fra www.vg.no/pub/vgart.hbs

president George Bush jr. sin tale til kongressen januar 2002, den årlige "State of the Union" talen. Målet for analysen er nettopp å vise hvordan han i denne talen tar i bruk estetiske virkemidler for å nå sine politiske mål.

I oppgavens avsluttende del har jeg satt meg som mål å gi en konsekvensvurdering av en påstått bruk, eller misbruk, av teatrets og kunstens estetikk. De etiske dilemmaer er ikke eksplisitt diskutert i denne oppgaven. Tross denne unnfalldenhet i forhold til å ta direkte stilling til de etiske aspekter, viser jeg til det faktum at etikk er direkte knyttet til de konsekvenser handlingene medfører. Likeledes handler etikk om hvor ansvaret for handlingene skal plasseres.

Forskerposisjon og metodevalg

Den vestlige kultur har et uttalt behov for å estetisere tilværelsen. Det oppstår flere problemer i kjølevannet av en slik "hang" til estetisering. Et av disse er forholdet mellom det teatrale; det fiksjonelle og det autentiske; det virkelige. Med dette i minne stiller jeg spørsmål om hvorvidt 11. september kan betraktes som et kunstverk. Det er nødvendig å diskutere forholdet til den autonome kunst innenfor kunstinstitusjonen. Hvor går grensen for kunsten, eller finnes det i det hele tatt noen grense? 11. septemberangrepet var et terroranslag mot USA, og USA er en representant for den vestlige kultur. Slik kan man også se angrepet mer generelt som et angrep på hele Vesten. Den islamistiske terrororganisasjonen, al Qaida, påtok seg ansvaret for angrepet. Al Qaida står utenfor vår estetiske kultur, men er bevisst denne impulsen til å estetisere omgivelsene, og utnytter denne til sine egne formål. Estetiseringen blir slik et mål og et middel for terroristene, samtidig som det blir den vestlige kulturs akilleshæl.

De metodiske og teoretiske valg som er gjort i denne oppgaven er gjort i den hensikt å kunne finne distinksjoner, og møtepunkter, mellom kunst og politikk. Det handler om det iscenesatte versus det ekte – fiksjonens forhold til det virkelige.

Innenfor teatervitenskapen bidrar teatraliteten med et særegent perspektiv – et "blikk" som åpner for en fortolkning av hendelser som teater. Dette perspektivet vil særlig komme til nytte i selve den analytiske del av oppgaven. Særlig vil jeg dra nytte av Josette Férals³ teoretiske tilnærming av teatralitetsbegrepet. Férals perspektivering vil bli presentert i diskusjonen omkring fiksjon og virkelighet i del I, og mer inngående beskrevet i sammenheng med analysen av "State of the Union."

³ Josette Féral er professor i teatervitenskap og har vært knyttet til Université du Québec à Montréal.

Humanistisk vitenskap er ikke tuftet på en eksakt kvantitativ vitenskapelig metode, derfor er mine vurderinger rotfestet i en hermeneutisk tilnærming, kombinert med Férals teatralitetsforståelse. Jeg vil gjennom oppgaven presentere en argumentasjon, som er fremkommet gjennom bearbeiding av konkret informasjon og fakta, i kombinasjon med mer filosofiske betraktninger og forståelsesprosesser. Den hermeneutiske bevegelsen forholder seg således til en prosess mellom det teoretiske fundament som er lagt til grunn i Del I og det empiriske materialet i ”State of the Union” fra 2002.

Den hermeneutiske tolkningsmetode blir liggende som et grunnleggende tankesett som følger den tematiske utviklingen. Dette betyr at jeg har opplevd en endring i min førforståelse i takt med tilfang av ny kunnskap, i henhold til en sirkulær bevegelse mellom helhet og del. Kunnskapen er tilegnet på ulikt vis; noe er ren teoretisk kunnskap, annet er basert på hendelser i verden som gjennom arbeidet med oppgaven har bidratt til å endre den konteksten jeg skriver innenfor.

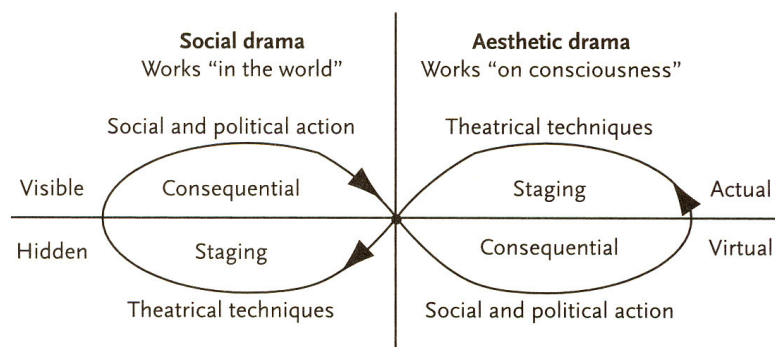
All tolkning er betinget av den kontekst noe skal forstås innenfor. I denne oppgaven er konteksten preget av de dramatiske hendelsene før, under og etter ”11. september-angrepet” på USA. Den som skal fortolke noe bringer med seg sine egne erfaringer, og en førforståelse inn i tolkningen. Tolkningsprosessen er slik sett subjektiv, og kan ikke sees uavhengig av den som tolker. Jeg som fortolker blir derved også en del av konteksten gjennom mine egne erfaringer. Det er de individuelle erfaringer som bidrar til å bestemme hvilke forventninger fortolkeren tar med seg inn i forståelsesprosessen. Som del av verden, og mer eksplisitt som del av den vestlige kultur, har terrorangrepet med dets forutsetninger og konsekvenser, også blitt en del av min erfaring. Ut i fra denne personlige erfaringen har jeg dannet meg en selvstendig oppfatning av konteksten, noe som preger mitt arbeid med de ulike tekster og perspektiver som jeg forholder meg til i arbeidet med oppgavens problemstilling.

I arbeidet med å utvikle et teoretisk innfallsvinkel for denne oppgaven har jeg latt meg inspirere av teaterantropologen Richard Schechners⁴ teori omkring det estetiske og det sosiale drama. Han formulerer figurativt en uendelig og nødvendig avhengighet mellom disse to drama. Jeg ønsker å benytte Schechners framstilling av ”flyten” mellom det estetiske og det sosiale som et tolkningsperspektiv av forholdet mellom det fiksjonelle og det

⁴ Richard Schechner har sitt utgangspunkt i praktisk teaterarbeid, og i særlig grad som regissør. Han har spilt en markant rolle innenfor den avantgardistiske teaterformen som særlig preget 1960 årene. Særlig er han kjent for sin ledelse av teatergruppen ”The Wooster Group”. I det senere årene har han utmerket seg på grunn av sitt bidrag til teatervitenskapen, særlig gjennom sitt perspektiv på forholdet mellom teater og samfunn.

virkelighetsnære. Jeg har valg å la kunsten stå som representant for det estetiske drama mens jeg lar det sosiale drama utkrystallisere seg i verden utenfor kunstinstitusjonen.

Richard Schechners teorier omkring det performative er utarbeidet på bakgrunn av, og i samarbeid med, antropologen Victor Turner hvor Turner introduserer et teaterantropologisk perspektiv med utgangspunkt i ritualer.⁵ Den performative tenkemåten, slik jeg leser Schechner, kan tolkes som en protest mot den borgelige kunstinstitusjon, og i opposisjon til et autonomt kunstsyn. Hans forståelse av verden er basert på tanken om at det ikke er mulig å operere med noen absolutte skiller mellom det estetiske og det sosiale. Han fokuserer på det han kaller ”the positive feedback” mellom det sosiale og det estetiske drama. Denne ”flyten” eller ”speilet” beskriver han gjennom en modell:



Figur 1

Denne figurative framstillingen av sammenhengen mellom det estetiske og det sosiale drama forutsetter et ønske om å fjerne seg fra den vestlige konstruksjonen av autonomi for kunsten. Min tolkning av den vestlige kultur er at den er sterkt preget av det estetiske, og at det estetiske slik fungerer som et retorisk virkemiddel på samfunnets ulike arenaer. Jeg velger derfor å forholde meg til kunstinstitusjonen, og slik ilegge estetikken et etisk ansvar. Mitt hovedansvar i denne oppgaven vil være å diskutere forholdet mellom det estetiske og det sosiale drama, og undersøke hva som foregår i møtet mellom disse ulike deler av vår kultur, for slik å kunne vurdere hvilke konsekvenser denne flyten mellom disse to drama medfører.

⁵ Victor Turner lokaliserer fire handlinger som knutepunkter for sosialt drama: brudd, krise, reinstallert handling og reintegrasjon. Bruddet er en situasjon som skiller en sosial enhet som for eksempel familie, arbeidsgruppe, landsby, samfunn, nasjon etc. Krisen skaper hendelser som ikke kan oversees, og som må medføre endring. Å reinstallere handlinger handler om å gjøre urett godt igjen, noe som må til for å komme forbi en krise som allerede er oppstått som følge av et brudd. Reintegrasjonen er eliminasjonen av det opprinnelige bruddet som var opphavet til krisen. Det finnes to måter å reintegrere: enten ved helbreding av selve bruddet, eller ved et reelt skifte. Brudd – krise – skadereduserende handlinger – reintegrasjon, ny samhandling. Handlinger som finner sted innenfor et slikt sosialt drama kan enkelt rekonstrueres, og det er i rekonstruksjonens mønster sosialt og estetisk drama kan møte sine konkurrerende områder. Ref: Turner 1985: 300-301

Schechner betegner den løpende interaksjonen mellom det sosiale drama og det estetiske drama som et spill fordi det finnes en gjensidig avhengighet mellom de to. De to ulike dramatiske sfærene henter inspirasjon fra hverandre:

Another way of putting this relationship is to say that every performance – aesthetics or social – is both efficacious and entertaining. That is, each event proposes something to get done and each event gives pleasure to those who participate in it or observe it (Schechner 2002: 68).

Når det estetiske drama har som mål å oppnå mer enn å underholde, vil det enten eksplisitt eller implisitt, kunne dra nytte av de virkelige hendelser - de sosiale drama, og den sosiale kontekst disse befinner seg innenfor. Dette kan eksempelvis handle om kriger, revolusjoner, skandaler, institusjonelle endringer etc. Selve livet blir et spill som holdes opp for kunsten, hvor de medvirkende *spiller* sine liv, og hvor selve livet blir dramatisert. Det kan være problematisk å finne betegnelser som dekker denne prosessen i og med at når noe byttes ut, blir noe nytt lagt til, og atter noe annet endres eller faller bort. Menneskene lærer gjennom erfaringer, likevel synes det som om vi ofte undertrykker våre vonde opplevelser. Kanskje er det derfor at vi kan finne våre dypeste erfaringer gjenspeilet gjennom dramaet; ikke gjennom det sosiale drama eller det estetiske drama alene, men i en sirkulær- eller pendel prosess mellom deres felles og gjentakende modifiseringer. Schechner fremhever de ulike hendelser i samfunnet utenfor kunstinstitusjonen som kilde til det estetiske drama: "All tragedies, probably all dramas, have under their personal and idiosyncratic surfaces deep social sub-structures that guide the sequence of events" (Schechner 2003: 218).

I samfunnet – det virkelige liv - opptrer begrepet teater i stor grad som en metafor. Metaforen beveger seg inn i det politiske området, og politikken omtales som teater. Et av politikkenes viktige arbeidsredskaper er retorikken. Retorikken følger politikeren i hans/ hennes ønske om å overtale sine (potensielle) velgere på den politiske arena. Den tradisjonelle vestlige retorikken bygger på en etisk tenkning. Denne tankegangen går ut på at retorikken skal representere det sanne. Derfor advarer klassisk retorikk mot å bevege seg over i det estetiske området. Dette til tross for at retorikken tar i bruk en rekke virkemidler fra kunstens område. Retorikk kan i likhet med estetikken knyttes til det propagandistiske apparat. Tross sin avvisning av estetikken, er det mulig å se retorikken som en bro mellom det sosiale og estetiske drama, særlig er dette et fruktbart perspektiv når retorikken settes i sammenheng med et mediert og iscenesatt verdensbilde.

Språkfilosofen J. L. Austin introduserer i *How to Do things with Words* begrepet "speech act" som på norsk oversettes til språkhandlinger. "[...] to say something is to do something; or in which *by* saying or *in* saying something we are doing something" (Austin i

Bial 2004: 147). Det handler om de handlinger som språket utløser, og språket beveger seg mellom en filosofisk og en mer teatral forståelse av det performative. Austin skiller det konstaterende fra det handlende, hvor det konstaterende hovedsakelig beskriver og tilkjenner en tilstand eller et faktum, mens det handlende frambringer konsekvenser.

Lingvistikken tilbyr også teorier i området fiksjon/ virkelighet. I analysen av "State of the Union" fra 2002 får språkhandlingen, og de konsekvenser som knytter seg til språket, vesentlig betydning. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å begrense tilfanget av lingvistiske retninger, og avgrensar meg til Austins språkhandlingsteori. I forhold til denne oppgavens målsetting, er det mest hensiktsmessig å analysere de handlinger språket avfører, og å synliggjøre konsekvensene for disse handlingene ut i fra koblingen mellom estetikk og politikk.

Om en språkhandling skal oppfattes som gyldig⁶ er de avhengig av den autoritet som ligger til grunn for språkhandlingen. Austins mest kjente eksempel er ektepakten. Denne er gyldig etter loven kun under forutsetninger av at handlingen fullbyrdes av en person med de rette lovgitte autorisasjoner, eksempelvis prest eller dommer. Om to personer "gir hverandre sitt ja" får dette lovmessige konsekvenser kun om løftet gis i vitners nærvær og for en autorisert ekteskapsbevilger. Om ekteskapet ble inngått på en scene som en del av et skuespill ville det være ugyldig:

[A] performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language. All this we are *excluding* from consideration. (Austin i Parker, Sedgwick 1995:3)

Dette viser at det er en forskjell mellom teatret og verden i forhold til de konsekvenser talehandlingene utløser. En skuespiller er ikke ansvarlig for den talehandling han utfører på scenen. Han har ingen illukusjonær⁷ intensjon med de ord han taler, det han sier tilhører utelukkende den dramatiske kontekst. Ansvarlighet i forhold til moralske eller sosiale konsekvenser må eventuelt tilfalle dramatikerens og ikke skuespillerens:

What the actor performs is the basic utterance act of articulating or 'saying' the lines in a comprehensible fashion. He has no illocutionary intentions in saying them – the request, say, *as* a request belongs only to the dramatic

⁶ Austin beskriver ikke språkhandlinger som sanne/ usanne, men som happy/ unhappy. Jeg oversetter dette til gyldig/ ugyldig eller vellykket/ mislykket.

⁷ Med illukusjonære språkhandlinger mener Austin språkhandlinger som ikke har noen sannhetsverdi, men som kjennetegnes ved at aktøren i tillegg til å ytre seg, også utfører en handling. Eksempel: en innrømmelse.

context, defined according to the interpersonal relations obtaining in it. Responsibility for the utterance as a full speech act, with all its possible moral and social consequences, is attributed to the dramatic and not the stage speaker. (Elam 1988: 170)

Om en tale som i virkeligheten ville utløst en handling med eksempelvis juridiske konsekvenser ble holdt på scenen, vil den ikke medføre reelle konsekvenser. I tillegg vil den være mislykket i den forstand at den ikke kan ansees som gyldig i virkelighetens verden, og den vil ikke være juridisk bindende. Om en tale som er ment å frembringe virkelige konsekvenser mangler den nødvendige autorisasjon, vil dette ifølge Austin oppfattes som en mislykket talehandling.⁸ I språkhandlingen er konteksten handlende, noe som betyr at konteksten gir mening til språket. Det er derfor avgjørende å avdekke hvorvidt en språkhandling er tillagt en autorisasjon eller ikke. I analysen av president Bush sin tale "State of the Union" fra 2002 vil autorisasjonen, og hvorvidt den er tilstede på det angitte tidspunkt, være av avgjørende betydning.

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i at det finnes en rekke likhetstrekk mellom det retoriske og skuespillerkunsten. Dette blir blant annet et viktig aspekt ved analysen av George W. Bush jr. sin tale "State of the Union". Likhetstrekkene er mest synlig i fremføringen av talen. I og med at jeg har valgt å vektlegge talesituasjonen, er det nærliggende å benytte den hermeneutiske forståelsesmetodikk for å tolke det talte ord, og den kommunikasjon som oppstår i mellom taler og publikum. En slik kommunikasjon opptrer ulikt gjennom tekst (budskap) og iscenesettelse. Kommunikasjonen blir et møte mellom ulike førforståelser, og et ønske om forening i den samme opplevelse av virkelighet. I en kommunikasjonsprosess mellom taler og tilhører utvikler forståelsen seg gjennom den hermeneutiske bevegelse mellom delene og helheten.

11. September 2001

Den 11. september 2001 klokken 08.46 lokal tid, ble USA angrepet. Fire fly ble kapret, to krasjer inn i World Trade Center⁹ "Tvillingtårnene" i New York, ett flyr inn i Pentagon og ytterligere ett krasjlender i Pennsylvanias ødemark. Om lag 2800 mennesker døde i attentatene mot USA denne dagen.

⁸ Til tross for at Austin de senere år har blitt benyttet i en rekke kunstfaglige retninger for å understreke ulike perspektiver omkring språket, er dette imot Austins eget ønske. Han ønsker ikke sine teorier benyttet på teatret fordi teatret, slik han forstår det, bidrar til å tilsløre språket – det finnes ingen realiteter, derved finnes det ingen reelle språkhandlinger.

⁹ World Trade Center vil også bli omtalt som WTC i denne oppgaven.

Da det første flyet ble styrtet inn i World Trade Center 1 ble hendelsen fanget opp av et stasjonært TV- kamera ca tre kilometer unna. 18 minutter etterpå styrtet fly nummer to inn i WTC 2, hendelsen ble filmet av "alle" TV- kameraer i New York. TV- kanalenes filming av angrepet ble sendt om og om igjen i TV- kanaler verden over. En knapp time etter at flyene har kjørt inn i tvillingtårnene kollapser tårn 2, etterfulgt av WTC 1. Kameraene viser bilder av mennesker i desperat flukt, mennesker i sjokk og vantro. Bilder av et katastrofeområde fylt av drepte og skadde mennesker tildekket av støv og omgitt av røyk.

I tillegg til å være en katastrofe uten sammenligning på amerikansk jord, gjengir bildene et spektakulært skue. Med det dobbelte angrepet av World Trade Center sender terroristene et budskap til hele verden: dette er ingen ulykke, men et nøye planlagt attentat hvor målet er å ramme verdens udiskutable supermakt. Treffsikkerheten er stor når pengenes og maktens hovedsymboler faller sammen. WTC var inntil denne dagen en del av verdens mest kjente "skyline."

Angrepet medførte store tap av menneskeliv. Men tross dette faktum hadde terroristene en annen agenda hvor de menneskelige og materielle tap ble underordnet. Terroristene lykkes med sitt overordnede mål; å forstyrre den ideologiske orden. Under de første kaotiske timene etter angrepet rådet frykten og rådvillheten. Lars Qvortrup, professor ved Center for Interaktive Medier, Syddansk Universitet, sier i sin artikkel "Terrorismens æstetik"¹⁰

Lige så åbenlys var mediernes rådvildhed. Konsekvensen af det ydre kaos var indre kaos: Jo større ulykken blev, des flere gange gentog man de samme katastrofebilletter. Jo større den dramaturgiske usikkerhed, des længere udstraktes den ustrukturerede sendetid. Det, man manglede, var en enkel dramaturgi, velkendte billeder, standardiserede skurke og helte. Her var ingen synlig fjende eller slagmark, men kun to fly, der surrealistisk var blevet opslugt af hver sin skyskraber. Her var ingen fjende, der kæmpede med åben pande, men alene et anonymt netværk af ondskab, en slags sikkerhedsmæssig nedsmeltning i den bedste af alle verdener: Et stål- og betonpalads, der sugede fly til sig for derefter at eksplodere i en ildkugle. Her var ingen rationel krig som politikens forlængelse, men blot en usynlig fjende, der tilsyneladende uden nogen målrettet strategi udløste sit had i terror. Derfor lod man billederne køre, mens man researchede for åben skærm og kimedede eksperter ned (Lars Qvortrup, Turbulens).

Han sier videre:

Effekten var ikke specifikt politisk. Man tog ikke gidsler og forlangte ikke modydelser. Man udsendte ikke manifeste for en ny social orden. Nej, terrorangrebet var først og fremmest æstetisk orkestreret, og det var den mediemæssige effekt (ibid).

¹⁰ Artikkelen er publisert i Turbulens som er et forum for samtidsrefleksjon. Artikkelen finnes på nettsidene: <http://www.turbulens.net/temaer/terrorisme/oversigt-terrorisme/>

Ut i fra en estetisk synsvinkel lykkes terroristene å vise verden hvordan Vesten, med USA i en særstilling, kunne bli rammet av en lammende usikkerhet, en frykt og ikke minst et fortolkningsunderskudd. Ved å vektlegge de estetiske aspekter ved terrorhandlingene åpnes mulighetene for å benytte estetikkens fortolkningsredskaper. Diskusjon omkring angrepene kan derved gjøres ut i fra ulike estetiske kriterier: angrepenes overlegne koordinering og koreografi, den minutiøse timingen, den spektakulære iscenesettelsen og deres bevisste bruk av maktsymboler.

I en estetisk betraktning av ”11. september angrepet”, og tolkning av terror som estetikk, er det viktig å være oppmerksom på at dette kun er mulig innenfor en kultur – som den vestlige - hvor estetisering av omgivelsene står sterkt. Det vil likevel ikke være riktig å påstå at terroristene selv handlet ut i fra en estetisk motivasjon. Terrorisme er sterkt knyttet til virkeligheten og det sosiale drama, både i handling og konsekvens. Likevel er det grunn til å tro at terroristene har hatt en bevissthet om Vestens estetiske virkelighetsopplevelse, og spiller på denne som et forsterkende element i sitt forsøk på å ramme den vestlige kultur.

Del I
ESTETIKK OG POLITIKK

Det sosiale drama - teatermetaforen

”Var 11. september vår tids største kunstverk?” lyder denne oppgavens innledende spørsmål. For å besvare dette har jeg valg å dra nytte av Schechners modell om forholdet mellom sosialt og estetisk drama. Det blir derfor vesentlig å gå tettere inn på hva slags begrepsforståelse av det sosiale og det estetiske drama jeg legger til grunn.

Det sosiale drama utspiller seg i virkelighetens verden, og hendelsesforløpet dreier seg om sosiale og politiske handlinger. Det estetiske drama derimot forbindes med det sceniske hvor fiksjonen er beveggrunn for handling. De store sosiale drama handler gjerne om dramatiske politiske, sosiale eller ideologiske endringer i et samfunn. Som teaterantropolog har Schechner samarbeidet med antropologen Victor Turner i sin tilnærming til områdene for hvor de ulike drama utspilles. Som jeg har beskrevet i note sju, har Turner utarbeidet en modell for det sosiale drama bestående av en firefasert utvikling; brudd – krise – forhandlinger – reintegrasjon, hvor forhandlingsfasen avføder nye prosesser innenfor ulike sosiale områder, blant annet i politikken.

For Schechners tenkning står bevisstheten om det performative, performance, sentralt. Han knytter ikke performance kun til det sceniske, til fiksjonen og det estetiske dramaet, men til samfunnet for øvrig; i vårt daglige liv, og på våre sosiale og politiske arenaer. Performance betyr handling. Marvin Carlson¹¹ retter søkelyset mot det man innenfor sosiologien kaller ”sosial performance” som viser til at alle mennesker spiller ulike roller i det sosiale liv. Ved å akseptere at vårt liv er strukturert som følge av repeterende og sosialt bestemte handlingsmønstre, åpner man i følge Carlson for muligheten for at all menneskelig aktivitet potensielt kan oppfattes som performativt, eller i det minste den aktivitet som er utført med en bevissthet om seg selv.

The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behaviour raises the possibility that all human activity could potentially be considered as performance, or at least all activity carried out with a consciousness of itself. The difference between doing and performing, according to this way of thinking, would seem to lie not in the frame of theatre versus real life but in an attitude – we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this brings in a consciousness that gives them the quality of performance (Carlson 2004: 4).

¹¹ Marvin Carlson er professor i Teater og sammenlignende litteratur ved ”the Graduate Center of the City University of New York.” Carlson har skrevet boken *Performance – a critical introduction* som tar for seg de ulike innfallsvinkler til studiet av handling både av og på scenen.

Performance er handlinger utført for noen, et publikum. Den vestlige kultur betegnes gjerne som selvopptatt og refleksiv. Det foregår stor grad av simulering og teatralisering innenfor alle former for menneskers møte i det offentlige rom. Dette er elementer som har blitt en del av vår sosiale bevissthet, og med et slikt perspektiv på verden og individets forhold til denne, kan teatret, eller performansen, fungere som en nyttig metafor når vi ønsker å studere ulike sider ved vår kultur. Teatret som en metafor kan slik fungere som et analyseverktøy.¹²

Innenfor det sosiale drama fungerer teatret som en metafor for verden, eller det virkelige liv. En metafor virker som et redskap for å si noe mer om noe, eller å utvide et begrep. Innenfor retorikken forstår man metafor som en trope¹³ som overfører betydning fra et område til et annet. Teatret har vært flittig benyttet som en metafor på verden og livet.¹⁴ Teatermetaforen forutsetter at det finnes noe som ikke er teater. Det er motsetningen mellom teatret og verden som gjør metaforen effektiv, teatret representerer fiksjonen som er virkelighetens motpol. Metaforens funksjon er å utvide et begreps forståelsesramme, og at den derved virker som et middel for forståelse.¹⁵ Metaforen påvirker vår oppfatning av hva som er teater og hva som ikke er teater. Når teatret benyttes som metafor på livet, verden og virkeligheten, åpner det opp for nye perspektiver samtidig som det underliggende spiller på bevisstheten om motsetningene fiksjon og virkelighet.

Sosiologen Erving Goffman benytter seg av teatermetaforer for å belyse viktige aspekter ved samfunnet og menneskers forhold til dette. Han tolker det sosiale liv som et teater, eller som en arena for å spille ut handlinger hvor de medvirkende, med ulike motiver, innøver sine handlinger og hvor de manøvrerer seg for å presentere seg adekvat i forhold å nå et ønsket mål eller for å posisjonere seg. Goffman har som utgangspunkt at alle mennesker spiller roller, om de er seg det bevisst eller ei. Ikke alle som spiller er skuespillere. Goffman hevder det er forskjell mellom aktører og spillere (performere), men at denne forskjellen er i

¹² Victor Turner benyttet teatermetaforen for å studere ulike sider ved kulturelle manifestasjoner i sine antropologiske undersøkelser. Dette går han ytterligere inn på i *Dramas, Fields and Metaphors* (1974). Her viser han hvordan han kombinerer en prosessbasert struktur med en metaforisk modell. Det var denne analyseformen som dannet grunnlaget for Turnes fire-fase-modell som han benytter innenfor teoretiseringen om det sosiale drama.

¹³ En trope er et spill med ordets betydning det vil si en bruk av ordet som avviker fra ordinær bruk. Språkfilosofen definerte metaforbegrepet ved å skille mellom den bokstavelige meningen av uttrykket på den ene siden, og den intenderte meningen på den andre siden. Jfr Searle i *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (1979)

¹⁴ Et av de mest kjente teatermetaforer finner vi hos Shakespeare i *As You Like It*: "All the world is a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts, His acts being seven ages" Dette er en teatermetafor som billedgjør en refleksjon over menneskets deterministiske rollespill, og pålegg om å oppfylle forventninger i livet gitt den kulturelle kontekst.

¹⁵ Ref Lakoff og Johnson *Hverdagslivets metaforer – fornuft, følelser og menneskehjernen* (2003)

ferd med å kollapse. Videre påpeker han at en skuespiller spiller en rolle som er skapt av andre, og at denne rollen blir spilt foran et publikum som vet at skuespilleren "later som om" de er noen annen enn seg selv. Dagliglivets rollespill involverer mennesker i et vidt spekter av aktiviteter, og i ulike former for interaksjoner.

Dagliglivets legitime opptredener blir ikke "spilt" i den forstand at den opptredende på forhånd vet nøyaktig hva han skal gjøre, og at han vet hvilken virkning dette sannsynligvis får. De uttrykk man vil mene at han avgir, vil være ganske spesielt "utilgjengelige" for ham. Men liksom når det gjelder mindre legitime opptredener, vil en vanlig persons manglende evne til å på forhånd bestemme øynenes eller kroppens bevegelser ikke innebære at han ikke vil uttrykke seg ved hjelp av dem på en måte som er dramatisert og ferdig utformet i hans repertoar av handlinger. Kort sagt, vi spiller alle bedre enn vi egentlig kan (Goffman 1995: 67).

De fleste sosiale væremåter er konstruksjoner, vi spiller ulike roller i forhold til ulike sosiale forventninger. Det er ofte knyttet forventninger og koder til de ulike roller vi skal spille, og når vi bryter disse forventningene eller ikke følger kodene er det forbundet med sanksjoner fra omgivelsene. Mer problematisk kan det være å avgjøre når vi ikke spiller roller, når er vi bare oss selv? I hverdagen vil vi simultant spille oss selv, og være oss selv.

Det krever store evner, lang øvelse og psykologiske forutsetninger for å bli en god skuespiller. Men det må ikke få oss til å glemme et annet forhold – at nesten hvem som helst i en hånd vending kan lære et manus godt nok til å gi et nådig publikum en viss fornemmelse av virkelighet i det som oppføres for den, og det kan se ut som om dette er tilfelle fordi vanlig sosial samkvem i seg selv er bygget opp på samme måte som en scene, ved utveksling av dramatisk oppblåste handlinger mothandlinger og avslutende replikker. Når et manus kommer uøvde skuespillere i hende, kan også de gi det liv, fordi livet selv framføres som et drama. Verden er selvsagt ikke et teater, men det er ikke så lett å påpeke på nøyaktig hvilke måter den ikke er det (Ibid 65).

Enkelte roller er mer tydelige enn andre. En monarks rolle er knyttet til stor teatral pomp og prakt og ritualer, mens en president har sine spesielle ritualer knyttet til hvordan han skal møte sitt publikum. Her tenker jeg særlig på graden av regi rundt rollefiguren som bæreren av presidentembetet skal forholde seg til.

Teaterviter Anne- Britt Gran har skrevet boken *Vår teatrale tid* hvor hun arbeider etter hypotesen om at det meste i vår tid er iscenesatt. Hun bringer Goffmans teori et steg videre og undersøker samfunnets evne eller impuls til å iscenesette, og menneskets behov for å iscenesette seg selv. Til forskjell fra 1950 tallet da Goffman introduserte sin rolleteori, lever vi i dag i en sterk mediert verden som forsterker behovet for roller, og enda større er behovet for å ta kontroll over de ulike roller vi spiller ut. Offentlige personer er god "mediamat", og behovet for å innta synlige roller som er tilpasset de oppgaver disse personer er ment å fylle er viktig. Bevisstheten omkring det å innta ulike roller, eller å iscenesette seg selv, aktualiserer

forholdet mellom det fiktive og det virkelige. Særlig er dette vesentlig når media presenterer oss for betrodde personer som for eksempel en politiker.

Politikere er offentlige personer og spiller ofte roller for å oppnå spesielle resultater hos sitt publikum. Det kan være at en politiker oppfører seg på en bestemt måte for å oppnå en bestemt effekt hos sine tilhørere. Et eksempel på dette er hvordan en politiker opptrer i et debattprogram på tv, kontra hvordan denne samme person framstiller seg i et underholdningsprogram. Det er ikke tilfeldig hva slags performative virkemidler en politiker benytter seg av når han ønsker å markere sin makt og styrke. Det blir for eksempel lagt vekt på de fysiske omgivelser – en scenografi – som hvilke mennesker som er plassert i nærheten av taleren, bruk av flagg etc. Det brukes en rekke elementer som skal styrke talerens autoritet slik som for eksempel talerens klesdrakt, om den er formell eller i en mer avslappet stil, bidrar til å sette den riktige stemningen i forhold til budskapet. Denne type arrangementer og regi omkring en politisk ytring er spesielt tydelig til stede i det amerikanske politiske system.¹⁶ Målsettingen for en slik type ”manipulering” av form er å ytterligere forsterke sin posisjon og bygge opp publikums tillit. I en slik sammenheng er det vesentlig å føre et samspill med media. For nettopp media spiller en nøkkelrolle sammen med en rekke eksperter, ”media masters”, produsenter, ankermenn, osv som alle har makt til å fremme en politiker/ et politisk budskap i forhold til publikum – seerne.¹⁷

I boken *Vår teatrale tid* betrakter Gran propaganda som politikk og merkevarebygging.¹⁸ Hun tolker propaganda som en iscenesatt overtalelseskunst, eller en teatral retorikk. Derved trekker hun inn det sceniske, det estetiske og det kunstneriske aspektet inn i en ny sammenheng, en mer virkelig virkelighet – i propagandaen og politikken verden. Slik kan det sosiale drama synliggjøres og berettiges som en politisk dramaturgisk disiplin. Gran trekker fram politikken utstrakte bruk av teatermetaforer:

Politikk omtales ofte i termer som er hentet fra teatret. Politikk omtales som en scene med politiske aktører i alle rollene. Det utspiller seg stadig et fortettet drama mellom enkeltpolitikere eller høyre- og venstresiden. Noen politikere er bedre på regi og skuespilleri enn andre, og timing er viktig for

¹⁶ Dette er et aspekt jeg vil kommentere ytterligere i forbindelse med analysen av G. Bush sin ”State of the Union tale” fra 2002

¹⁷ Dette er et tema som vil bli diskutert bredere i kapittelet ”Retorikken – kunsten å overtale”

¹⁸ Merkevarebygging er et begrep som benyttes innenfor markedsføring. Merkevarebygging, eller ”brandbuilding”, er et virkemiddel for å få oppmerksomhet omkring en merkevare. Gran setter merkevarebyggingen i sammenheng med det hun kaller ”opplevelsesøkonomien” – som igjen knyttes til en type varer som ikke oppfattes som produktive i henhold til kapitalistisk tankegang, dvs. det produseres ingen konkrete varer, men er knyttet til opplevelser som har sin verdi i at den eksisterer i øyeblikket for så å gå over i erindringen. For denne type opplevelsesbaserte varer er de teatrale og iscenesatte elementene vesentlige. (Gran:2004, 27 – 39)

ethvert politisk utspill. Mange spill er spill for galleriet. Journalister og kommentatorer finner stadig noe teaterlignende i politikken, og ved hjelp av betegnelser fra scenen får de sagt noe annet, og eventuelt noe mer presist og/eller nedsettende, enn de ellers ville få sagt (Gran 2004: 75).

Gran mener denne teatraliseringen av politikken som metaforen bibringer, er en avleiring av medias rolle i vår kultur og en merkevarebevissthet som ligger grunnfestet i både politikere og deres velgere. Den ytterste konsekvens av kombinasjonen av et slikt perspektiv på politikk, media og markedsbevissthet vil kunne medføre en sammenblanding av ideologi og markedsføring. Dette vil medføre konsekvenser for det politiske bildet, og sett i lys av denne oppgavens problematikk, føre oss over fra det sosiale til det estetiske drama. Et av de elementer som kan påvirke flyten mellom dramaets ulike sfærer kan være retorikken.

Det estetiske drama - kunstinstitusjonen

I den vestlige kulturen forbindes det estetiske drama tradisjonelt den sceniske kunst som vi finner innenfor kunstinstitusjonen. Kunstinstitusjonen er fundamentert på en forestilling om autonomi hvor kunsten er selvstendig og selvlovgivende med basis i forestillingen om det skjønne, det sanslige, det sublime, og hvor dømmekraften skaper en egen rasjonalitet. Kunstinstitusjonen er anskueliggjøingen av den teori og idéutvikling som har vokst seg fram fra 1700- tallet og fram til i dag. Det kan stilles spørsmål om hvorvidt en slik autonom kunst fungerer. Likeledes hva slags betydning kunsten får utover sitt eget område om det oppfattes som autonom, eller om den trer inn i områder utenfor sin egen kunstinstitusjon. Dette handler om kunstens forhold til virkeligheten, og det handler om de konsekvenser kunsten kan bibringe i samfunnet for øvrig. Jeg ønsker derfor å presentere noen teoretikere som ut i fra ulike perspektiver tar stilling til kunsten og dennes autonome status.

Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas og Theodor Adorno har alle brakt fram ulike diskusjoner omkring kunstinstitusjonen, dens forhold til autonomi og samfunn.¹⁹ Filosofen og sosiologen Habermas har i *Borgerlig offentlighet* (1991) fokus særlig rettet mot det litterære, men tydeliggjør også kunstens generelle utvikling. I følge Habermas vokste den borgelige litteratur fram på 1700- tallet som et ledd i et større offentlig dannelsesprosjekt. Litteraturen medførte diskusjoner omkring moralske og politiske normer. Disse normene var grunnleggende for de borgelige samfunnsinstitusjonene. Gjennom å tematisere erfaringer, også intimsfærens erfaringer, skaptet et grunnlag for å diskutere hva det vil si å være et menneske, altså det allment menneskelige. Slik kom det i gang en offentlig debatt som igjen

¹⁹ Det er verd å merke seg at ingen av disse teoretikerne opprinnelige er kunstteoretikere, men hovedsakelig er opptatt av de sosiologiske og filosofiske perspektiver og konsekvenser og derav studerer kunstinstitusjonen ut i fra sine ulike forståelser av samfunnet.

utviklet et krav om politisk makt. Habermas anerkjenner kunstsferens autonome stilling fra 1700- tallet som en del av den allmenne utvikling av det borgelige samfunn. Innenfor denne samfunnsformen ble det utviklet ulike sfærer for blant annet kunst, politikk, moral og religion. Habermas er positiv til kunstsferen fordi denne muliggjør en refleksjon over menneskenes vilkår. Likevel er han klar over at om denne atskillelsen mellom kunst og samfunn går for langt, vil den medføre et forfall for offentligheten fordi kunsten ikke lenger vil få noen innvirkning på den politiske og moralske diskusjonen.

Litteratursosiologen Peter Bürger tilhører den samme tradisjon som Habermas og sammenlikner kunstens funksjon i føydalsamfunnet med dets funksjon i det borgerlige samfunnet. Han hevder at føydalsamfunnet var preget av at kunstneren var avhengig av mesener, oppdragsgivere, som betinger et tett forhold mellom kunstner og oppdragsgiver, og hvor kunstneren ikke kunne anees som fri.²⁰ Den kunst som derimot utviklet seg fra 1700- tallet og frem til i dag, er gitt en autonom stilling fri fra makthaverne. Når kunsten ble etablert som et selvstendig felt kom de estetiske teoriene som betoner kunstens autonomi til uttrykk og slik forsterket den sin egen spesifikke sfære. Bürger ser at kunsten innenfor sin autonomi regulerer seg selv ifølge sine egne lover og slik unndrar seg samfunnets formålstenkning. Kunsten frigjør seg fra bindinger, begrensninger og meninger som finnes i samfunnet for øvrig og blir et fristed som ivaretar refleksjonen over det menneskelige, samtidig som den er i opposisjon til samfunnets nyttetenkning. Prisen for kunstens autonome stilling mener Bürger kan være at kunsten mister forbindelsen med livsverden.²¹

Resultatet av denne form for segregering blir at kunsten kun kan dømmes ut i fra sine egne regler, noe som kan være et argument for å skille mellom hva som er kunst og hva som ikke er kunst. Denne bedømmelsen finner sted innenfor institusjonen Kunst. Spørsmålet blir hva kunstens funksjon er ment å være innenfor institusjonen og i møte med verden utenfor. Kan kunsten fungere som en kritisk instans med ønske om å påvirke det samfunnssystem som den samtidig vil fristille seg fra? Bürger hevder at de avantgardistiske strømningene som tiltar fra slutten av 1800- tallet forsøker å oppheve dette skillet mellom kunst og samfunn.

²⁰ Dette kan gi assosiasjoner til den diskurs som igjen er aktuell innenfor deler av dagens kunstmiljø som frykter kunstens tilbakeslag gjennom større grad av markedstilpasset kunst, og som blant enkelte foraktelig omtales som oppdragskunst.

²¹ Begrepet livsverden har sin opprinnelse fra Jürgen Habermas og vektlegger de felles opplevelser og den fellesforståelse man bærer med seg. Habermas definerer livsverden slik: "The lifeworld is, so to speak, the transcendental site where speaker and hearer meet, where they can reciprocally raise claims that their utterances fit the world (objective, social or subjective), and where they can criticize and confirm those validity claims, settle their disagreements, and arrive at agreements" (Habermas: 1984, 126)

..if the historical avant-garde movements attacked and thus made visible the autonomous status of art, then the end of the historical avant-garde movements enables the articulation of a sociology of art which encompasses art's autonomous status as the determining institutional condition of the production and reception of art (Bürger 1992: 4).

Avantgardekunsten tok altså sikte på å bryte ned det de opplevde som etablerte skillet mellom kunsten og livsverden.

Filosofen og sosiologen Theodor Adorno er i sin estetiske teori opptatt av kunstens forhold til samfunnet ut i fra en tese om at kunsten alltid er i motsetning til- og i forbindelse med samfunnet samtidig. Adorno mener kunsten ikke kan være i motsetning til samfunnet om den ikke er autonom, og at det nettopp er gjennom denne autonome tilstanden at kunsten står i forbindelse med samfunnet. Denne dobbeltheten i kunstens vesen betinger at kunsten aldri kan forstås ut i fra seg selv alene, men som del av et samfunn. ”Likeledes blir det umulig å samstille kunst med en hvilken som helst samfunnsmessig aktivitet; det ville være å overse at kunst først blir kunst ved at den overskrider de samfunnsmessige lovene den samtidig skapes ut fra.”²² Slik mener Adorno å kunne skille kunsten fra en rekke andre samfunnsaktiviteter som han kaller ikke-kunst slik som for eksempel reklame, moter og kommersialiserte filmer. Med dette snevrer Adorno inn det estetiske feltet. Han ønsker å holde tilbake samfunnseffekten og opphøye den borgelige kunsten som et gode i seg selv.

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu er hovedsakelig opptatt av de maktstrukturer som befinner seg innenfor de ulike sosiale felt som han mener samfunnet kan deles inn etter. Han framhever at kunstfeltet²³ kjennetegnes ved at maktspeillet er av kulturell eller estetiske regler. Bourdieu er særlig opptatt av å avdekke den tilsløring av økonomisk og politisk makt som han hevder finner sted innenfor kunstinstitusjonen. Denne tilsløringen av makt er betinget en historisk årsak som er bakenforliggende for alle lover og regler som utgjør de ulike sosiale felt. Det handler om en symbolsk makt:²⁴

Feltet for kulturell produksjon tilbyr de som deltar i det, *et rom av muligheter*, som orienterer deres virksomhet gjennom å definere universet av problemer, av referanser, av intellektuelle holdepunkter [...], ulike –ismer, i korthet et koordinatsystem som en må ha i hodet – men det er ikke det samme som å ha det i bevisstheten – for å være i spillet. [...] Rommet av muligheter er det som gjør at produsentene i en epoke kan situeres og dateres i forhold til den direkte determineringen som ligger i de økonomiske og

²² Dette sitatet er hentet fra artikkelen *Samfunnet i kunsten og kunsten i samfunnet* skrevet av professor Trude Iversen ved UiO, og som er publisert på www.uks.no Dato: 06.03.2006

²³ Bourdieu benytter seg konsekvent av begrepet kunstfeltet framfor kunstinstitusjonen for å understreke at denne ikke kan skilles fra det øvrige samfunnet.

²⁴ Bourdieu definerer Symbolsk makt slik: ”[...] en underordnet makt, er omdannet, forvaltet, det vil si ikke-gjenkjennbar, og legitimert form av andre maktformer” (Bourdieu 1996: 45)

sosiale omgivelsene, samtidig som de er relativt autonome i forhold til den.
(Bourdieu 1996: 112)

Bourdieu er kritisk til kunstinstitusjonen som han mener kan betraktes som etablert ut i fra sosialt betingede skillelinjer hvor det borgelige samfunn har en tendens til å klassifisere det folkelige som det lave, og den borgelige kunst som en høyverdig form.²⁵ Bourdieu anfører at den kulturelle makten tilsløres, og at den slik bidrar til å rettferdiggjøre de sosiale maktforholdene den er grunnlagt på. Kunstinstitusjonens autonome stilling kan således ikke aksepteres av Bourdieu. For kampen i det kulturelle feltet står mellom de som forsvarer kunstens autonomi – de som mener verdien av kulturelle ytringer ikke skal bestemmes av samfunnet eller markedet men av dens egen kulturelle kompetanse, og forsvarerne av kunstens heteronomi - de som mener diskusjonen om god kunst først og fremst bør foregå innenfor det kommersielle fordi det må underlegges det økonomiske feltets logikk som handler om tilbud og etterspørsel på et marked.²⁶

Anne-Britt Gran diskuterer kunstens virkefelt i artikkelen *En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten*, publisert i *Samtiden* i 2001. Her er hennes påstand at kunstinstitusjonen imploderer, trekker seg inn i seg selv, som er et resultat av forestillingen om kunstens autonomi.²⁷ Kunstinstitusjonen omfatter ifølge Gran det konkrete institusjonelle bygg, publikum, kritikere, kunstverk og kunstutdanningsinstitusjoner. Gran fremhever dessuten at det er institusjonens regler, konvensjoner, normer og verdier som styrer den kunstneriske diskurs.

I moderne tid, her forstått som tiden etter modernismen, finnes det krefter innenfor kunsten som ønsker å trekke kunsten ut i det de oppfatter som friere arenaer. Kunstneren ønsker å jobbe for noe som har virkelige konsekvenser, noe som bidrar til å endre det etablerte. Det handler ikke kun om kunst som gjør det virkelige liv estetisk, men at kunsten også virker inn på virkeligheten. Målet om å finne overskridende uttrykk og finne uttrykk som virker løsrivende fra den institusjonaliserte kunsten, har vist seg ikke å være enkelt særlig fordi institusjonen selv i stor grad har evnet å innlemme og absorbere de nye former og uttrykk som er skapt. Avantgardistenes forsøk på løsrivelse er et eksempel på dette. De

²⁵ Dette er et av Bourdieus hovedteser som han forsøker å belegge ut i fra sine empiriske studier framstilt i *Distinksjonen*

²⁶ Bourdieus sosiologiske prosjekt kan tolkes som et politisk prosjekt, og han har en marxistisk grunnholdning. Det samme ønske om å avdekke og forklare de ulike maktforhold som opptrer i samfunnet finner vi også i Brechts arbeider. Derfor ønsker jeg å vende tilbake til Bourdieus estetiske filosofi i den del av denne oppgaven som omhandler Brechts politiske dramatik.

²⁷ Denne forestillingen om implosjon i kunstinstitusjonen minner om det Bourdieu hevder skjer med kunsten underlagt den symbolske makt hvor kunstfeltet snevres inn, og hvor originalitet og nyskaping marginaliseres til kun å bli forståelig for en liten elite.

avantgardistiske uttrykk ble institusjonalisert innenfor kunstens eget område og slik ble ”løven” temmet og gradvis ufarliggjort. Men med innføringen av informasjonsteknologi, og med ulike digitaliserte medier som blant annet internett, kan det synes som kunsten øyner nye muligheter for flukt fra den institusjonelle autonomi gjennom å ignorere selve ideen kunstinstitusjon. Det kan synes som om de kunstneriske uttrykk gjennom de såkalte nye formidlingsarenaer fungerer som virus slik at vi i enkelte tilfeller nå opplever mer forvirring omkring hva som er kunst, fiksjon, eller hva som er virkelig.

Det har utviklet seg egne sjangere innenfor kunsten som spiller nettopp på utydigheten om når kunsten slutter og når virkeligheten trer inn. Blant annet finner vi at flere innenfor den litterære genre har arbeidet med forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Et eksempel på dette kan vi finne hos Mathias Faldbakken i *Snort Stories*.²⁸ Et annet eksempel er den danske forfatteren Claus Beck- Nielsens bokprosjekt *Claus Beck- Nielsen (1963 – 2001) En biografi* hvor han later som om han lider av hukommelsestap og levrer som hjemløs. Prosjektet kulminerer med at Beck- Nielsen erklærer seg død, og lar en bobestyrer med samme navn forvalte sitt liv.²⁹

Den samme søken etter grensene mellom det fiktive og det virkelige finner vi innenfor teaterkunsten. G/M Salong³⁰ har eksempelvis arbeidet med ulike produksjoner som kan plasseres innenfor dette grenselandet. Et eksempel på en slik produksjon av G/M Salong som synliggjør dette perspektivet er en forestilling som ble satt i scene utenfor Unge Studenters Samfund. Det ble busset inn 30 asylsøkere fra Kosovo som fikk utdelt tepper og mat. Seansen ble foreviget av 20 profesjonelle filmfolk, tolker, advokater, kokker osv. Hele hendelsen kunne følges på store TV- skjermer både inne og ute som direktesending. Vi observerer skuespillernes spill for kameraet, og deres ublide behandling av asylsøkerne når kameraet er slått av står i sterk kontrast med den voldsomme barmhjertigheten de vises når medias søkelys er rettet mot dem. Etter seansen busses asylsøkerne tilbake til mottaket. Opplevelsen av denne

²⁸ Mathias Faldbakken er forfatter og billedkunstner. *Snort Stories* er en samling av tidligere publiserte tekster hvor tematiseringen er frigjøring gjennom negasjon, fornektelse og motstand. Faldbakken presenterer en rekke fiktive intervjuer av virkelige personer som han tilskriver oppdiktede meninger. Personer som ”intervjues” er blant annet Hollywood skuespilleren Edward Norton, forfatteren Jan Kjærstad og regissøren Ridley Scott.

²⁹ I etterkant av denne oppsiktsvekkende boken er tema fiksjon/ virkelighet blitt underlagt stor oppmerksomhet. Danske Poul Behrend har blant annet skrevet boken *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* hvor han studerer blant annet diskuterer begreper om hvordan forfatter og leser, fiksjon og virkelighet har endret seg siden Roland Barthes påstand om forfatterens død i 1968, i lys av blant annet Claus Beck- Nielsens bok. Behrend påstår blant annet at vi i dag befinner oss i en totalt ironisk situasjon hvor vi ikke lenger kan trekke grensen mellom løgn og sannhet. Ei heller mellom forfatter, forteller, verk og medieopptreden – mellom liv og død.

³⁰ G/M Salong består av Toril Goksøy og Camilla Martens som begge har skuespillerbakgrunn og i tillegg er utdannet billedkunstnere. Gjennom sine performance prosjekter skaper de møter mellom teater, performance og billedkunst hvor de iscenesetter situasjoner som har aktualitet i virkeligheten.

performansen er svært sterk. Dette eksempelet viser at performance er en kunstart som ofte legger seg tett opp i mot virkeligheten, men om denne grensen overskrides opphører kunstens nødvendige virkelighetsperspektiv og faller slik inn under det virkelige.

Retorikken – kunsten å overtale - en kommunikasjon

Kenneth Burke argumenterer i *Counter – Statement* (1959) imot oppfatningen som hevder at kunst og litteratur kun er ornamental estetikk, og derfor ikke er retorisk. Han hevder at både kunst, litteratur og dramatikk har innflytelse på det sosiale livet, og på våre politiske beslutninger. Vår bevissthet og innsikt omkring samfunnet og dets problemer øker gjennom de estetiske genres form, deres måte å formidle budskapet på. Burke definerer form slik: ”Skapelse av en appetitt i tilhørernes bevissthet, og passende tilfredsstillelse av denne appetitten” (Burke 1959: 31) Formen blir fullendt når den tilfredsstiller det behov den skaper. Burke står for en bred definisjon av retorikkbegrepet, med fokus på overtalelsen: ”Overalt hvor det er overtalelse er det retorikk. Og overalt hvor det er ”betydning,” er det ”overtalelse” (ibid.). For å lykkes med å overtale er det vesentlig å kunne identifisere seg med budskapets mottaker og få mottakeren til å identifisere seg med avsenderen og budskapet. Burkes forståelse og bruk av retorikkbegrepet føyer seg inn i diskusjonen omkring språk som kommunikasjon, hvor språk, tolkning, mening og kommunikasjon relateres til et avsender/mottakerforhold.

Språk og kommunikasjon er slik å forstå som handlinger, og handlinger er motivert – de har en hensikt. En sammenligning mellom det drama som utspiller seg på scenen og det som utspiller seg i det virkelige liv er fruktbar ut i fra ønsket om å bli seg bevisst de retoriske prinsipper. Fordi når mennesker utvikler og framstiller et budskap, forsøker å overbevise sin motstander kan det sees som en parallell til den måten et skuespill³¹ fremstilles på. Ved å betrakte menneskelig handling som drama, har man en mulighet til å avdekke motivasjonen som er bakenforliggende for handlingen.³² Dette er essensielt for Burke sin teori om *dramatismen*, hvor handling er et sentralt element. Handling fordrer en handlende, en aktør. Aktøren må utspille sin handling på en scene, og aktøren trenger et middel for å utføre handlingen som er motivert av en hensikt. Disse fem elementene utgjør Burkes pentade,³³ og

³¹ Skuespillet som et kunstverk danner en kommunikasjon. Skuespillet kommuniserer på ulike plan, også gjennom språket. Skuespillets innhold har en hensikt, og språket skaper intenderte handlinger noe som også frambringer en retorisk kommunikasjon mellom stykket, skuespiller og publikum.

³² Dette er analogt med det Burke kaller ”dramatismen” hvor handling er det sentrale element. Handling fordrer en aktør som handler, og det må finnes en scene hvor aktøren utfolder sine handlinger på.

³³ Ref Burke *A Grammar of Motives* . Penta betyr fem på gresk, og her henspeler dette til de fem elementene som Burke benytter når han ønsker å avdekke menneskelig motivasjon i en handling.

denne besvarer følgende spørsmål: Hva ble gjort? Hvor ble det gjort? Hvem gjorde det? Hvordan gjorde han/ hun det? Hvorfor gjorde han/ hun det? Altså skal denne pentaden kunne fortelle noe om handlingen, scenen, aktøren, middelet og hensikten.

Retorikk handler om kommunikasjon, og når vi forsøker å overbevise eller påvirke hverandre utfører vi i praksis retorikk. I denne oppgavens kontekst er det denne praktiske retorikken som er relevant, men retorikken har sitt utgangspunkt i læren, eller teorien om den retoriske kunsten. Det er de retoriske teorier og antakelser som ligger bakenfor kunsten å overbevise.³⁴ Retorikken er ikke en *a priori* - det betyr at det ikke finnes noe som er retorisk i seg selv, men retorikken er menneskeskapt i den forstand at vi definerer ulike situasjoner eller ytringer som retoriske ut i fra karakteristika vi selv velger. Derfor er det også ulikt hva som tolkes som retorikk, eller som en retorisk situasjon. Retorikken tolkes i dag gjerne å omfatte en rekke emner som man innenfor den tradisjonelle retorikken ikke underla retorisk forskning. Dette er et resultat av den teknologiske utviklingen som i det 20. århundre har medført en rekke nye kanaler og teknikker for kommunikasjon.³⁵ Retorikeren Barry Brummett gjør seg til talsmann for en retorikk som åpner for en teoretisk og kritisk undersøkelse av vår tids kommunikasjon. Han velger derfor en svært vid definisjon av retorikken som "[...] den sosiale funksjonen som påvirker og forvalter betydning" (Brummett 1991: xii).

Kommunikasjon er et nøkkelbegrep i politikken. Det handler om å overbevise velgerne om at det ideologiske fundament som den aktuelle politiker representerer er den riktige og at han/ hun er den som er best egnet til å forvalte denne. I en slik sammenheng er retorikken et middel for å oppnå hensiktsmessig og virkningsfull kommunikasjon. Når politikerrollen skal studeres retorisk fordrer dette at vi lar retorikken omfatte mer enn bare skrift og tale, men også visuelle og auditive uttrykk.³⁶

Tradisjonelt har man ansett retorikken som et demokratisk middel, og som et grunnleggende prinsipp for demokrati. Dette er en oppfatning som er ligger til grunn for den retoriske tradisjon som strekker seg tilbake til oldtiden og til retorikken og demokratiets spede barndom. Om retorikken skal ha en slik funksjon, fordrer det imidlertid en viss kunnskap om, og evne til å forstå den retoriske form for ytring blant majoriteten av samfunnets borgere. I

³⁴ I oldtiden startet retorikken som en lære om talekunst. Grekerne kalte kunsten en *tekhne*, og romersk kalte den for *ars*. Retorikken er siden antikken kalt for *rhetorica docens* som er den teoretiske lære i hvordan man i praksis kan overbevise hverandre. Det er vanlig å dele det retoriske området inn i retorisk praksis: *utens*, retorisk lære: *docend* og retorisk analyse og kritikk: *studens*

³⁵ Til tross for dette synes retorikk, fra oldtiden og fram til i dag, utelukkende å handle om å være en kommunikasjonsform som har som mål å overbevise, overtale eller å påvirke.

³⁶ Dette kan eksempelvis dreie seg om uttrykk som bannere, symboler eller andre elementer som grenser opp i mot estetiske uttrykk.

motsatt fall vil retorikken kunne medføre et demokratisk underskudd fremfor et demokratisk overskudd.³⁷ Brummett mener et skille mellom retorikk som manifestasjon (her forstått som konkrete ytringer) og retorikk som funksjon – dvs. de former for funksjoner, hensikter og påvirkninger som retoriske handlinger utøver. Det er et mål å kunne avdekke målet med den retoriske handlingen: skal den belære, underholde, skremme, samle, splitte, trøste, imponere, engasjere, aktivisere eller pasifisere? For å kunne avdekke hensikten bak retorikken må vi vite noe om hva vår tids kommunikasjon kjennetegnes av. Vi befinner oss i en tid hvor kommunikasjonen er multimedial og hvor den praktiske retorikk er å finne i mange ulike medier, og ytres gjennom flere uttrykk som tale, bilder, musikk, skrift – eller som en kombinasjon av disse. Den retoriske kommunikasjon skjer gjerne gjennom bruk av flere kommunikasjonskanaler. Et resultat av de ulike medienes teknologiske egenart er det ofte problematisk å utkrystallisere en bestemt avsender av budskapet. Eksempelvis er det ikke opplagt hvem som er avsenderen av en nyhetsformidling i TV. Er avsenderen nyhetsverten, produsenten, kanaleieren, en ekstern person eller gruppe? Mediesamfunnets kommunikasjon er ikke alltid hensiktsbestemt eller intensjonell i tradisjonell retorisk forstand, noe som henger sammen med denne avsenderproblematikken. ”Som medievitenskapen har lært oss, er den avsenderløse ideologiske påvirkningen en av de viktigste formene for symbolsk påvirkning i vår tid, og dermed en av de viktigste former for retorikk” (Kjeldsen 2004: 55).

Kommunikasjonen opptrer som en strøm flytende og foranderlige sammensetninger av ulike informasjoner og ytringer framstilt i ulike medier og med ulike uttrykksformer. Man kombinerer ulike uttrykk og skaper ut i fra dette nye og sammensatte uttrykk og ytringer.³⁸ Det er ikke uvanlig at ytringer henviser til hverandre gjennom sitater og gjenbruk av andre, dette er en intertekstualitet som vi også finner innenfor de politiske talene som er en reaksjon på tidligere politiske uttalelser, eller hendelser og en foregripelse av det som skal komme. Mottakerne er hele tiden omgitt av en uendelig strøm av ytringer. Fragmenteringen av informasjonsflommen settes sammen av mottakeren med andre fragmenter og uttrykk. Kjeldsen bruker en tale av George Bush som eksempel på noe vi har hørt som utdrag, men som vi oppfatter som en helhet:

Av alle fragmenter (gjen)skaper vi talen som vi tror den var. På denne måten konstruerer vi retoriske ytringer som ikke empirisk kan lokaliseres, fordi de

³⁷ Dette er et aspekt som er lite belyst i den kamp om å demokratisere verden som USA med flere nå er i ferd med å utøve i flere deler av verden. Ikke alle land har samme forutsetninger og tradisjoner som gjør en demokratisering like enkelt, og et av problemene er at retorikken fungerer ulikt i og imellom de ulike kulturer.

³⁸ Dette kalles for bricolage, et uttrykk som stammer fra antropologien for å beskrive hvordan primitive stammefolk samlet tilfeldige elementer til å skape en meningsfull beskrivelse av verden.

ikke eksisterer som konkrete og avgrensede ytringer. De eksisterer kun som mentale mosaikker i enkeltindivider eller i diskursive fellesskaper (Kjeldsen 2004: 56).

I denne oppgavens del II vil jeg gå tettere på George Bush sin *State of the Union* tale fra 2002. Denne talen er nettopp et slikt eksempel på en mosaikk preget kommunikasjonen hvor det kun er fragmenter fra talen som er kommet fram til den brede offentligheten. Vi kjenner blant annet godt begrepet ”ondskapens akse”, men er kanskje ikke like godt kjent med hele konteksten det er hentet fra. Mottakerne av talen kjenner sjelden til hele dets innhold, men forstår dette i form av fragmenter av bilder, lyd, skrevne sitater og ulike omtaler. En slik fragmentert og mosaikkliknende kommunikasjonsform vil kunne være med å styre tolkningen av et budskap og slik bli en del av selve retorikken.

Vi forstår og skaper en tales retoriske betydning ut i fra ulike faktorer slik som bilder, tekster og omtaler. Kjeldsen oppfatter vår tids retoriske situasjon å være av en spesiell karakter. Den er preget av sterk befolkningsvekst og globalisering. Vi opplever en sterk vekst og utvikling innenfor teknologi og vitenskap. Denne retoriske situasjonen bidrar til vår tids kommunikasjon, og vår måte å anvende retorikken på. Kommunikasjonen er preget av et endret mediabilde og kommunikasjonsform, og teknologien har fått konsekvenser for den offentlige og den politiske retorikk. For forholdet mellom det sosiale og det estetiske drama får denne nye kommunikasjonsformen konsekvenser fordi den bidrar til å forsterke en estetisering av samfunnet særlig gjennom bruken av mediateknologi.

Til tross for store endringer i den retoriske situasjon finnes det visse grunnelementer som ikke har endret seg særlig siden den opprinnelige antikke retorikken. Den klassiske retorikken var knyttet til dydene og søken etter det sanne og det rette. Selv om retorikerens anliggende var å overbevise publikum var likevel redelighet vesentlig. Retorikken fastholder en tenkning omkring sant og usant, og virkelighet og fiksjon. Dette var en av grunnene til at retorikken gjerne ønsket å markere forskjell fra teatret. Teatret tilhørte fiksjonenes verden, mens retorikken tilhørte virkeligheten. Den klassiske retorikken har ut i fra en slik oppfatning bidratt til vår tenkning rundt nettopp forholdet mellom det fiksjonelle og det autentiske. Hvis vi betrakter retorikken som en metafor for forholdet mellom sant og usant forutsetter dette at verdigrunnlaget ligger fast. En slik forutsetning gir grunnlag for en diskusjon, og denne diskusjonen vil være underliggende i analysen av George Bush sin tale i neste del av denne oppgaven.

Den klassiske retoriske argumentasjon beveger seg fremdeles gjennom de samme ulike fasene; *inventio* (den forberedende idéfasen), *dispositio* (organiseringsfasen), *elocutio* (fasen hvor de gode formuleringene dannes), *memoria* (memoreringsfasen) og *actio* (den

gjennomførende fase). Målet er å overbevise og påvirke en annen til endret holdning eller handling – noe vi gjør gjennom *ethos* (vår troverdighet), *pathos* (appell til tilhøreren/tilskuerens følelser) og *logos* (det rasjonelle). Saken må slik framsettes i det rette øyeblikk (*kairos*) og slik som det sømmer seg (*aptum*). Forholdet mellom form – måten budskapet blir framført, og innhold bør samsvare. Et eksempel på det motsatte kan være da George Bush umiddelbart etter angrepet den 11. september 2001 ga en kort kommentar til det amerikanske folk beordret: ”a full- scale investigation to hunt down and to find those folks who comitted this crime” (Bush sitert i Kjeldsen 2004: 71). Her er det et brudd mellom formen og innholdet, for uttrykket ”those folks” tilhører dagligtalen og er slangpreget vil kunne bli oppfattet som upassende i forhold til situasjonens alvor.

Jens E. Kjeldsen tolker en situasjon som retorisk når ”den inneholder *påtrængende problemer*. Den udviser visse mangler eller utfordringer og inviterer til forandring eller behandling” (Kjeldsen 2004: 31). En slik situasjon skaper en retorisk kommunikasjon fordi det kreves av situasjonen at noen reagerer og tar ordet for å endre situasjonen, til noe bedre. Ifølge Kjeldsen kan også bilder ha en slik retorisk funksjon, vi snakker da om en visuell retorikk. En slik visuell retorikk er hovedsakelig dominert av en epideiktisk³⁹ og estetisk dimensjon. Denne dimensjonen vil ha ulike konsekvens avhengig av avstanden til den hendelsen som skal bearbeides retorisk. Ved å vise til en slik epideiktisk og estetisk dimensjon ved den visuelle retorikk, tydeliggjøres også slektskapet mellom de retoriske og estetiske dimensjoner ved den politiske virkelighet. I etterkant av angrepet på USA den 11. september 2001 var dette særlig synlig gjennom den ulike retoriske funksjon bildene fra angrepet hadde i USA og i resten av verden. I amerikanske medier fylte bildene av ofrene etter anslaget mot World Trade Center funksjonen som samlende og legende for et folk i krise. De samme bildene hadde eksempelvis i Europa, på grunn av den geografiske og emosjonelle distansen til hendelsen, en større estetisk og narrativ funksjon. Konsekvensene av denne ulikhet vil jeg diskutere senere i oppgaven ved å belyse Karlheinz Stockhausens tolkning av angrepet den 11. september, når jeg skal rette søkelyset mot terrorisme som iscenesatt politisk handling og endelig som en del av konsekvensvurderingen i del III.

Det antikke retoriske begrepsapparatet fungerer i dag, men da i en form som er tilpasset vår tids retoriske situasjon. Her tenker jeg særlig på hvordan den teknologiske utvikling har fått konsekvenser for kommunikasjonen. Massemediene påvirker vår oppfatning

³⁹ Epideiktisk retorikk er det vi gjerne kjenner som leilighetstaler, lovtaler, fest – eller hyllingstaler. Disse talene skal ivareta tre funksjoner: forklaringsfunksjonen, fellesskapsfunksjonen og den estetiske funksjonen. Den skal fremme enhet og bygge opp under verdier som beror på enighet.

av omgivelsene, og vårt forhold til fiksjon og virkelighet. Den offentlige og politiske retorikken påvirkes av de nye kommunikasjonsteknologiene og kommunikasjonsformene særlig ved visuell og auditiv orientering, gjennom fragmentering og økt intimisering og ethos orientering.

Anders Johansen skriver i *Talerens troverdighet*:

Sex, lies and videotape heter en film som gikk på kino for noen år siden. Tittelen gir en oppskrift på vidtgående intimisering av offentlig liv. Intimiseringen består ikke bare i hva politisk kommunikasjon nå kan komme til å dreie seg om (*sex*), men også i tegnene det kommuniseres med, og i hva disse tegnene kan synes å røpe (*lies*). Komplet er bildet likevel ikke uten en teknologi som gjør det mulig å dokumentere, distribuere og repetere løgnens og forestillingens tegn (*videotape*) (Johansen 2003: 24).

Identitet og autensitet – fiksjon og virkelighet

Det er viktig for en retoriker å skape en troverdig avsender. Muligheten til å overbevise et publikum ligger i denne evnen til å fremstå som troverdig og sannferdig, til å være enda mer sann enn sin motdebattant. En taler må derfor bygge sin identitet slik at den er tilpasset formålet – å overbevise publikum. I *Vår teatrale tid* problematiserer Anne- Britt Gran identitet i forhold til en tid som påstås å være teatral, og hvor identitet betraktes som en vare. ”Forbrukeren” shopper identiteter ut i fra hvem han/ hun ønsker å fremstå som, og Gran hevder således at individet iscenesetter seg selv og lever ut et image som skal representere et bilde på en forestilling om hvem man er. Det handler om ulik grad av teatrale identiteter:

1. Ikke- teatrale identiteter. En autentisk identitet. Ikke spill.
2. Uttalt teatrale identiteter. En synlig spilt identitet.
3. Uuttalt teatrale identiteter. En selvrefleksiv identitet.

Den selvrefleksive identiteten er en identitet som man spiller, og som man reflekterer over i en slags metaposisjon. Man kan velge én, ingen eller flere identiteter etter behov og sammenheng. Den er både introvert og ekstrovert. Refleksjonen peker innover og selvfremstillingen peker utover. En selvrefleksiv identitet har en høy bevissthet om omgivelsenes betydning for identitetsdannelsen, og den spiller på spillet mellom det private og det offentlige. Denne form for identitet kan betegnes som autentisk selvreflekterende og den har selvrefleksjonens innsikt. Gran viser til Ziehes⁴⁰ refleksjon omkring vår postmoderne tid og om ungdomskulturen når hun framholder at vår tid er særlig selvrefleksiv. Hun sier: ”Her antar vi videre at det er noe spesielt teatralt i den *distansen* til omverden og seg selv som

⁴⁰ Denne refleksjonen som her vises til finnes uttalt hos Ziehe, Thomas: ”Inför avmystifiseringen av världen. Ungdom och kulturell modernisering”, *Postmoderna Tider*, red. Mikael Löfgren og Anders Molander, Finland 1986

det ligger i selvrefleksiviteten. Selvrefleksiviteten er en form for teatralitet, en uutalt variant siden fokuset ikke er på spillet og iscenesettelsen som sådan, men på refleksjonen over dem” (Gran 2004: 45).

Med å vise til denne framstillingen av Gran om det iscenesatte individ ønsker jeg å peke på en utvikling innenfor vår kultur i landskapet ”identitetsbygging” hvor skillet mellom det offentlige og private utydeliggjøres. Dette kan få konsekvenser for individets oppfatninger av seg selv og av verden rundt, hvor nettopp opplevelsen av hva som er autentisk,⁴¹ sant og virkelig blir mer uklart. Alvoret i en slik uklarhet oppfatter jeg særlig utkrystalliserer seg innenfor det politiske landskapet. For i politikken synes politikerne å være preget av en slik utydelig identifikasjon av identitet og tilhørighet, noe som igjen kan vanskeliggjøre forholdet til publikum.⁴² Det er viktig å ha en bevissthet omkring ulike identiteter, og spill av og mellom disse, fordi vi befinner oss i en tidsalder som man kan påstå tilhører massemediene. Det er mediene som i stor grad styrer hvilke kommunikasjonsformer og kommunikasjonssystemer som skal være rådende i samfunnet. Verden kommer tettere på oss og hvor vi får innsyn i en mengde ulike virkeligheter, noe som også kan by på utfordringer for den enkelte.⁴³

I teoretiseringen rundt identitet forekommer ofte ideen om at identitet først blir satt på dagsordenen når den er truet. I samfunn der alle kjenner sin plass og sin rang – som i det førmoderne Europa og i tradisjonelle stammesamfunn – trenger man ingen identitetsdiskurs. Maset om individuelle, etniske, nasjonale og seksuelle identiteter unnfanges i samfunn som opplever at alt flyter og at alt er mulig; der total transformasjon har blitt tingenes orden (Gran 2004: 53).

Det kan synes som om vår kultur blir stadig mer individorientert, og at individualismen er sterk. En slik utvikling kan gi rom for spekulasjoner omkring til årsaken til denne nye selvoppfattelsen, og om hva slags virkning denne vil kunne få for vår kultur og de avgjørelser

⁴¹ Anders Johansen skriver i *Teknikk og verdi*: ”Den troverdige politiker bedrar ikke andre med vilje, vel og bra. Like avgjørende er det imidlertid at han ikke gir inntrykk av uforvarende å bedra seg selv. Det første av disse dydene heter oppriktighet, den andre heter autensitet.” (Johansen 2002: 71)

⁴² Johansen forsøker å vise hva autensitet er gjennom å vise til president valget i USA i 2000 hvor slaget stod mellom George Bush jr. og Al Gore. Han viser til at Bush evner å vise seg som ”den han er”, som ærlig, sårbar og uforstilt, og til tross for at Gore vant på sin logos- argumentasjon sier Johansen: ” George W. Bush tapte den saklige strid. Men han vant den store autensitets – konkurransen” (Johansen 2002: 76)

⁴³ Om vi griper tilbake til forskjellen mellom kunsten og samfunnet kan vi i lys av Grans teori om de uutalt teatral identiteter og deres selvrefleksivitet se at dette er et aspekt som vil kunne benyttes – eller utnyttes ulikt av henholdsvis kunstnere og politikere. En kunstner kan utnytte en slik uutalt teatral identitet til å skape en bevisstgjøring som gir rom for refleksjon utover det private. Samfunnet eller virkeligheten for øvrig – her representert av politikerne – kan bruke dette politisk/ kommersielt eller propagandistisk.

som vil komme i tiden foran oss. Vi har siden 1950- årene opplevd en fantastisk utvikling innenfor de digitale, auditive og visuelle medier.⁴⁴ Det finnes et uttall av valgmuligheter for oss til et hvert tidspunkt på dagen. Pausefiskenes tid er definitivt forbi, og vi kan fores med virkelighetsflukt døgnet rundt om vi ønsker med programmer som presenterer ulike grader av virkelighet for oss.⁴⁵ Følgene av en slik form for ”virkelighetskonsum” vil kunne medføre endringer i menneskers oppfatning av seg selv i forhold til verden rundt, slik Gran og hennes identitetsshopping konsept viser til. En utvikling av et slikt nytt selvbylde synes nå å få konsekvenser på flere hold, for eksempel for menneskers forhold til blant annet religion, politikk, kunst og språk. Det er mulig å tolke den trenden som finner sted innenfor kunsten, nemlig det å viske ut grensene mellom fiksjon og virkelighet, som et uttrykk for dette. Slik kan det press som i dag settes mot kunstinstitusjonen, slik jeg anførte i forrige kapittel, kobles opp i mot en ny utvikling av teatral identiteter. Kunstens autonome stilling blir svekket, mens kunstens nærhet til ”det virkelige liv” hvor blant annet politikken befinner seg, blir styrket. Kunstens ønske om stadig å tre inn i samfunnet og ut av sin egen konstruksjon har vært uttalt siden avantgardistenes ulike rømningsforsøk. Dette innebærer en overskridelse og sublimering slik Schechner framstiller det i sin framstilling av forholdet mellom det sosiale og det estetiske drama. Når skillene mellom hva som er kunst og hva som ikke er kunst blir utydelig stilles vi ovenfor utfordringer i forsøket på å tolke omgivelsene. Likedan når vi må treffe valg i ulike politiske situasjoner. Hva er fiksjon, og hva er virkelighet?

Teaterviteren Féral påstår at ”blikket” har en egen analytisk funksjon innenfor vestlig estetikk. Blikket representerer et valg en person, enten den er skuespiller eller publikum, bevisst eller ubevisst tar når han/ hun velger å tolke en hendelse. Særlig innen forståelsen omkring teatralitet er dette blikket viktig. Josette Feràl ønsker i utgangspunktet å undersøke de fenomener som ligger i grenselandet mellom teater og performance art,⁴⁶ men beveger seg over i det dagligdagse hvor hun også mener å identifisere en teatralitet.⁴⁷ Teatraliteten stiller

⁴⁴ Statistisk Sentralbyrås årbok viser eksempler på bruken av fjernsyn for personer mellom 9 og 79 år målt på en gjennomsnittsdag i 2004. Tallene er å finne på <http://www.ssb.no>

⁴⁵ Bourdieu var dypt kritisk til TV mediet. Han påstår i *Om Televisjonen* at TV, som følger av en rekke mekanismer, er en trussel mot alle former for kulturproduksjon, og endog i siste instans en trussel mot det politiske liv og det demokratiske system. Tross sin forestilling om at intet av betydning bør sies i et TV program, velger han selv å gjennomføre en forelesningsrekke på TV – men da helt og holdent ut i fra sine egne premisser: ingen tidsbegrensing, selvvalgte tema, ingen redigering. Bourdieu påstår også at TV faktisk har et fått et monopol på utforme verdensbildet for store deler av befolkningen.

⁴⁶ Performance art er her ment i betydningen performance innenfor scenekunsten.

⁴⁷ Det er vanlig å snakke om to typer teatralitet: Det å ta i betraktning at man blir betraktet og svare betrakteren. En sosial interaksjon og en kommunikasjon mellom to parter. (ref Frieds tolkning av teatralitet begrepet), og å ha distanse til selvet. (ref Goffmans rollespill teori og Grans identitets betraktninger)

krav til tilskueren om å spalte rommet og ramme inn det som skal teatraliseres slik at det skilles fra dagliglivet. Tilskueren må således utføre en bevisst handling for at man skal kunne snakke om at en hendelse er teatral, den må på et vis velges å være teatral via denne spaltningen av rommet gjennom blikket. Feràl viser til et eksempel fra en kafé hvor en person bestemmer seg for å se omgivelsene som teatralt. Han/ hun spalter rommet og projiserer teatralitet på "aktørene". For Feràl er teatralitet først og fremst en prosess som foregår i publikums hode, tilskueren kan på egenhånd bestemme seg for å teatralisere en hendelse ved å projisere teatralitet over på et objekt – altså en bevisst handling fra tilskueren. Teatraliteten er noe som kan oppstå i relasjonen mellom to rom; denne bevisstheten som må være til stede for at noe kan oppfattes som teatrale eller dagliglivets og et virtuelt fiksjonsrom.

Gran omtaler det teatrale som noe som beskriver det teateraktige og som minner om eller som assosieres med teater, skuespilleri, iscenesettelse og det spektakulære. Videre knytter hun teatraliteten til to typer handlinger; det å spille en rolle og det å iscenesette, hvor spillet tilhører skuespillerens område og iscenesettelsen gjøres av regissøren. "Det teatrale er et relasjonelt fenomen; det teatrale forholder seg til sin motsetning eller ektepart i form av det ikke- teatrale [...] Teatraliteten står i relasjon til det vi forstår som blant annet autentisk og virkelig" (Gran 2004:12). Men for at teatraliteten skal fungere er den avhengig av en betrakter, en tilskuer.

I den vestlige estetiserte kultur finnes en lengsel etter det virkelige, det autentiske. Dette kan blant annet føres tilbake til en form for "masse- teatralisering" som vi utsettes for, særlig gjennom media. Denne hungeren etter virkelighet kan også relateres til det Gran betrakter som menneskenes evne til å iscenesette seg selv, eller å shoppe identiteter, noe som igjen kan styrke det tilsynelatende individualistiske preg ved vår kultur.

I den nye iscenesettelsen av individuelle identiteter spiller forbruk en stor rolle; kjøp av klær, møbler, biler og bolig er virkemidler for å signalisere hvilke(n) identiteter. Forbrukeren er en identitetshopper. [...] Pierre Bourdieu har vist hvordan forbruket er sosialt styrt (1995). [...] Identitetshopperens prosjekt er av en annen karakter. Hun skal ikke primært fortelle om verden om kollektiv sosial status, men om hvem hun selv vil fremstå som (Gran 2004: 51).

Når jeg nå har satt meg som mål også å studere sider ved vår kulturs estetikk som ikke nødvendigvis er opplagt knyttet til det kunstneriske, men heller den politiske sfære, oppfatter jeg vår kulturs identitetsforståelse som relevant fordi den kan danne en basis for forståelsen av den dynamikk som foregår i mellom de ulike sfærene. For dette handler om betingelser for at

en overføring av estetiske virkemidler kan finne sted. Menneskenes forhold til identitet er knyttet til dets evne til persepsjon av sine omgivelser. Dette fordrer en evne til å kunne vurdere forskjellene mellom fiksjon og virkelighet. Historien kan holde fram skremmende bilder om følgende av menneskers fremmedgjøring ovenfor seg selv og manglende evne til å kunne skille fiksjon fra virkelighet, rett fra galt, sant fra usant, godt fra ondt – særlig når politikken underlegges en stor grad av estetikk. Dette ble blant annet påpekt av Walter Benjamin i 1936: ”Menneskehetens fremmedhet overfor seg selv har nådd så langt at den er i stand til å oppleve sin egen tilintetgjørelse som estetisk nytelse av første rang. Slik forholder det seg med estetiseringen av politikken, som fascismen bedriver”(Benjamin1975: 64).

Propaganda og terrorisme – et spørsmål om definisjoner

Innledningsvis, ved presentasjon av ”11. september angrepet”, introduserte jeg den underliggende forutsetning for problemstillingen som går ut på at vår kultur, den vestlige kultur, er gjennomestetisert. Dette betyr at vi bringer estetikken fra fiksjonen inn i virkeligheten. Terroranslaget 11. september 2001 er utgangspunkt for problemstillingen. Al Qaida påtok seg ansvaret for angrepene, og representerer i dette tilfellet den østlige, islamittiske kultur. Denne kulturen har ikke samme forhold til estetisering av omgivelsene som den vestlige. Oppfatningen av grensene mellom fiksjon og virkelighet synes å være langt strengere i den islamittiske kultur.⁴⁸ Likevel synes bevisstheten omkring vestens estetiske perspektiv å være tildele, noe som gjør estetikken til et middel i kampen mot den vestlige kultur. I terroranslaget møtes de to virkelighetene, og til tross for bruk av estetikk som virkemiddel, vil konsekvensene av terroren vanskelig la seg betrakte som annet enn rå virkelighet. Terrorhandlinger, slik som 11. september, følger gjerne som et resultat av en retorisk opptrapping av et fiendebilde som allerede er etablert. Likeledes følges terrorangrepet opp av et massivt språklig motangrep. En slik språklig krigføring vil ofte resultere i gjengjeldelsesaksjoner, noe som aktualiserer en problematisering av hvordan definisjonene fungerer.

All animal act, but only Man can describe his own actions in language; all animal act, but only Man can make someone else carry the can; all animal act, but only a man can, through language, persuade others to act in his interests and against their own (Heradstveit 2003: 1).

Politikk handler om å etablere meninger, og for å etablere meninger er politikken avhengig av en kommunikasjon. Politisk påvirkning oppnåes gjennom å overtale, gjennom en retorisk

⁴⁸ Jeg er oppmerksom på at bruken av islamittisk og østlig kultur som begrep i seg selv omfatter en langt større dybde og bredde enn det jeg her legger for dagen. Likevel har jeg valgt å benytte begrepene mer generelt for å vise et av de store ulikhetene mellom kulturene når det gjelder estetiseringen av tilværelsen.

kommunikasjon. En politiker må evne og kommunisere en virkelighetsoppfatning og erfaring, og formidle dette til sin målgruppe på en slik måte at de ideologiske syn og handlingsforslag virker overbevisende. Slik kan en politiker mobilisere til handling. Retorikk som overtalelseskunst kan benyttes med både positiv og negativ hensikt, likeledes kan propaganda benyttes til både gode og onde formål. Den stereotype oppfatningen av propaganda er gjerne overtalelse med alle tenkelige midler, hvor man også kan manipulere og tilsløre sannheten. Anders Romarheim, forsker ved Norsk Utenrikspolitiske Institutt, presenterer en definisjon på propaganda i Dagbladet.no i 3.

Det er en myte at bruk av propaganda nødvendigvis innebærer at man har ondsinnede hensikter. [...] Vi har å gjøre med propaganda når en organisasjon systematisk forsøker å forme eller manipulere en spesifikk gruppes holdninger og oppfatninger gjennom massekommunikasjon. Målet med propaganda er vanligvis å fremprovosere en handling som fremstår som naturlig dersom man aksepterer det verdensbildet propagandaen forfekter (<http://www.dagbladet/kultur/2003/11/03/382481>).

Propagandaen har ikke bare som mål å endre publikums holdninger, men også å endre dets atferd. Det er vesentlig hva slags virkelighetsbilde propagandaen mestrer å skape i sin mobilisering av endret atferd og politisk handling. Derfor er det et viktig element i propagandaen å etablere fellesskap og skape fiendebilder. Vi, mot de Andre. Fellesskapet defineres best ut i fra å avgrense det mot noe annet. I et propagandistisk verdensbilde vil "De Andre" true fellesskapet og slik fremstå som en fiende som "Vi" må bekjempe. Slik kan man se at å beskrive "De Andre" som en reell størrelse vil være en forutsetning for propagandaens evne til å etablere et handlende fellesskap. Om man bevisst går inn for å plante løgnhistorier, snakker man gjerne om svart propaganda. Målet med svart propaganda er gjerne å oppnå en ønsket effekt på kort sikt, og når det ikke er så farlig om man blir avslørt i ettertid. Dette er en strategi som kan synes å være nyttig for å mobilisere til handling.

Hvorvidt propagandaen er ledsaget av et godt eller ondt formål, betinger i stor grad personlig ideologisk ståsted. Eksempelvis ble propaganda benyttet på begge sider under 1. og 2. verdenskrig, og i etterkant av 11.september angrepet i USA var det viktig for Bush-administrasjonen å påvirke opinionen gjennom blant annet propagandastrategier. Etter krigen utga Det Norske Arbeiderparti *Håndbok i agitasjon og propaganda*. Denne boken forsøkte å finne en form for samhandling mellom den tradisjonelle retorikken og de nye medier. Det heter blant annet: " Hver tid har sin spesielle kunstneriske form. Det gjelder til en vis grad også for talekunsten. Det er ikke sannsynlig at det som for 20 – 25 år siden slo godt an, vil gjøre det nå. Tvert imot er det vel sannsynlig at det ikke lenger er god teknikk" (Johansen 2002: 100). Det handler med andre ord om å forholde seg til den aktuelle retoriske situasjon.

Boken vektlegger i særlig grad framførelsen av talen for å oppnå best mulig propagandistisk suksess:

(De) strenge krav til talens saklige innhold må ikke tilfredsstilles på bekostning av *framførelsen*, [...] Talen skal utrette noe mer enn å overbevise, den skal stimulere, vekke, ildne. Derfor må den også framføres med overbevisningens hellige styrke, med den inderlighet og varme, den sterke agitatoriske kraft som den føler, som selv er grepet av idéens og sakens betydning (Johansen 2002: 100).

Det er i dag, som jeg vil gå nærmere inn på senere i oppgaven, vanlig for politikere å søke rådgivere blant profesjonelle media- og kommunikasjonsrådgivere. Årsaken til dette er at politikere oppfatter sin ideologi, eller sitt land som en merkevare, eksempelvis merkevaren USA, eller i mindre omfang merkevaren Arbeiderpartiet. Politikken henter estetiske ideer fra reklamebransjens kunnskap om merkevarebygging i sin søken etter å overbevise sitt publikum. Når jeg velger å trekke inn dette i sammenheng med propaganda, og forståelsen av dennes omfang, handler det om hva som ligger i varebyggingens kjerne. Denne dreier seg om strengt kontrollerte enveisbudskap, sendt ut i en glanset form som lukker hermetisk mot en sosial dialog. I det lange løp kan en slik merkevarebygging være vanskelig å bevare over tid i et demokratisk samfunn hvor ytringsfriheten er en sterk og grunnfestet rettighet, og hvor debatten og mangfoldet er frihetens livsnerve. Likevel gir ikke dette grunnlag for å si at propaganda nødvendigvis er en stor trussel for et demokrati. Hvordan propagandaen fungerer i følge et estetisk blikk vil jeg gå tettere inn på i kapitlet "Propagandaens estetikk" og særlig vil jeg forsøke å belyse dette gjennom eksemplifiseringen av Hitlers politikk.

Terrorisme kan sees som en kommunikasjonsstrategi hvor politiske grupperinger benytter spektakulær vold for å oppnå maksimal oppmerksomhet, særlig gjennom media. Målet er å formidle et politisk budskap, eller å få satt politiske, religiøse eller ideologiske saker på den politiske dagsorden. Terroren skaper frykt, og virker destabiliserende. Internasjonal terrorisme består ofte av usynlige nettverk som ikke befinner seg innenfor ett territorium, men som operer på tvers av landegrensene. Den består av ulike terrorceller som via moderne kommunikasjonsmidler kan være i regelmessig og skjult kontakt med hverandre, og kan slik planlegge angrep over lange avstander. Slike transnasjonale terrorgruppene har vist seg å kunne gjennomføre velregisserte terrorangrep. Terrorgrupper har vist seg, tross begrensede ressurser, å kunne true land som anses som militære stormakter. Eksempler på dette har vi sett de senere årene med voldsomme og blodige anslag mot blant annet USA, Spania og England – i tillegg til områder som rammer vestlige land gjennom blant annet turisme på Bali og i Egypt. De vestlige land er åpne og demokratiske land, noe som gjør det vanskelig for myndighetene å forsvare sine innbyggere mot terroraksjoner. Aksjoner som er

utført er gjerne knyttet til steder hvor mange mennesker befinner seg på én gang, slik som på morgentoget i rushtiden i Madrid eller T-bane nettet i London. Eventuelle mottiltak mot slike terroranslag vil måtte innebære økt personkontroll, overvåking og andre frihetsbegrensende tiltak. Dette er vanskelig å få til i et demokrati hvor den personlige friheten står sentralt. Etter angrepet på USA 11. september 2001 proklamerte Bush krig mot terror. Hovedhensikten var å gjengjelde udåden ved å ødelegge terroristgruppene baser og infrastruktur. Det store problemet med denne type terroristgrupperinger er mangelen på territorial tilknytning – hvem skulle angripes hvor?

Terrorisme fungerer, i tillegg til at det er preget av vold, som propaganda – og som retorikk i forståelsen overtalende middel. Terroristene forsøker å overbevise fienden ved hjelp av vold, gjerne mot uskyldige ofre. Ofrene blir slik sett retoriske virkemidler i en kamp hvor enkeltindividet ikke har verdi i motsetning til det aktuelle budskapet.

”Terrorisme er voldshandlinger som blir utførte på grunn av dei verknadene handlingane har på *andre* enn dei direkte offera. [...] Offeret er instrumentelt, men ikkje nødvendigvis identisk med fienden, slik tilfellet som regel er med eit politisk attentat, f.eks mot ein statsleiar. For terroristen er ikkje offret i seg sjølv vesentlig. Det som tel er *bodskapen*” (Heradstveit og Bjørge 1992: 126-127).

Terrorisme som kommunikasjon er avhengig av et samspill mellom ulike tegnsystemer, hvor handlinger kommuniserer på ett plan, og verbale utsagn på et annet. Som kommunikasjonsform er terrorisme ”krevende” i den forstand at den balansen mellom budskap og effektbruk er vanskelig å opprettholde. Det er vanskelig, nærmest umulig, å oppnå forståelse og sympati for budskapet gjennom det vi i vesten oppfatter som vilkårlig vold. For terroristene er sympati uvesentlig, mens oppmerksomhet for sin sak er viktig. Det er av underordnet betydning hvilke lidelser som påføres uskyldige mennesker sett i forhold til den politiske kamp terroristene fører. Det spektakulære ved en terroraksjon, slik som 11. september, vekker medias interesse og verdens bevissthet, også ut i fra estetiske kriterier. Mediene strømmer til etter en terroristaksjon, bildene sendes om, og om igjen - og denne medieoppmerksomheten forsterker terroristenes handlinger. Bildene og historiene om enkeltindividenes skjebne har stor effekt når den presenteres gjennom mediene, og individet blir viktigere enn kollektivet. Terroristen får belyst sin sak gjennom å etablere en frykt og destabilisere det samfunn den angriper.

Grunnleggende for en diskusjon omkring terrorisme, også for spørsmålet om hvorvidt terrorisme kan diskuteres ut i fra estetiske perspektiver, er hvilken begrepsforståelse som legges til grunn. Begrepet terrorisme har gjennom de senere år gjennomgått et semantisk skifte hvor terrorisme er utvidet til å inkludere ulike former for politisk vold. I følge enkelte

definisjoner dekker i dag begrepet terrorisme det som tidligere ble differensiert som geriljakrig, separatisme, borgerkrig, militær motstand og alle former for politisk vold. Heradstveit sier: "The terrorist label is the ultimate de legitimating technique, which may be employed to mobilise metropolitan populations to support a global coordinated suppression of the resistance of the new world order" (Heradstveit 2003: abstract).

Definisjon og begrepsforståelse er svært viktig i kampen mot terror, for ved å utvide begrepet i for stor grad vil man også kunne de legitimere en rekke former for politisk motstand.⁴⁹ Samtidig innebærer terrorisme en dimensjon som er langt større en selve terrorhandlingen, og når terroristene ønsker medias oppmerksomhet griper dette inn i forståelsen av terrorisme. Terrorisme operer med ulike former for rasjonalitet: mål/ middel rasjonalitet, verdirasjonalitet og organisatorisk rasjonalitet. Innenfor mål/ middel tenkningen blir terrorhandlingen oppfattet som en handling utført for å oppnå en effekt. En av disse effektene handler om terrorisme som kommunikasjon. Dette er en effekt som aktualiserer betydningen av hvilken begrepsforståelse som legges til grunn i diskusjonen omkring terrorisme.

Som følge av det nye trusselbildet i verden, dog før 11. september 2001, fikk Norge er noe mer utvidet begrepsforståelse nedfelt i lovs form:

Ulovlig bruk av, eller trussel om bruk av, makt eller vold mot person eller eiendom, i et forsøk på å legge press på landets myndigheter eller befolkning eller samfunnet for øvrig for å oppnå politiske, religiøse eller ideologiske mål (Norges lover, lov av 20. mars 1998 nr 10 § 3 pkt 5).

USA har lagt seg på en forståelse av terrorisme som kan oppfattes til å favne ytterligere flere forhold og grupperinger:

Begrepet "terrorisme" betyr overlagt og politisk motivert vold mot ikke-kjempende mål utført av sub- nasjonale grupper eller hemmelige agenter, vanligvis for å påvirke tilskuere (US Code Title 22 § 2656f(d)).

Daniel Heradstveit poengterer betydningen av begrepsforståelsen, eller det han kaller for retorisk manipulasjon i *The Rhetoric og Hegemony*:

By rhetorical manipulation of language, a government can shape the cognitive structure of the population and of foreign populations too, so as enjoy a level of support for its agenda that it could never hope to receive were the audience for the rhetoric left to consider its own interests in peace. One of the primary ways in which a government increases its legitimacy and induces its population to support it above and beyond what their own

⁴⁹ Eksempelvis anser nå USA Irakisk motstand mot okkupasjonen for terrorisme. Heradstveit sier: "it is surprising that the United States has stigmatised the Iraqi resistance as "terrorists", whether they are detonating car-bombs or shooting at soldiers." (Heradstveit 2003: 12)

interests dictate is by assimilating the concepts of “opposition” and “crime” (Heradstveit 2003: 2-3).

Når vi studerer statslederens uttalelser etter terroraksjoner, slik som etter 11. september, handler det om å definere det gode og det onde. Det er viktig å skape et tydelig fiendebilde for å skape seg et handlingsrom i forhold til sanksjoner. Etter 11. september angrepet fikk den amerikanske regjering aksept for et nytt meningsinnhold i definisjonen av terrorisme, og for hva som kan forstås som godt eller ondt – til å fremme et fiendebilde som igjen ville gi den amerikanske regjering mulighet til å gjennomføre flere militære aksjoner utenfor sitt eget territorium. Slik ser vi at definisjonen av terrorisme er viktig innenfor den politiske propagandaen. Dette spørsmålet vil bli belyst ytterligere i det kommende kapitlet ”Propagandaens estetikk.” Eksempel på betydningen av begrepsbruken synliggjøres gjennom hvordan terrorisme, slik som angrepet mot World Trade Center, av noen oppfattes som et estetisk prosjekt – slik som blant annet Karlheinz Stockhausen gjør.

Propagandaens estetikk – fra det skjønnne til det sublime

All type propaganda har innslag av estetikk ved at det tar i bruk ulike kunstneriske og estetiske virkemidler. Det kan være at en propagandist oppfatter store deler av sitt prosjekt som kunstnerisk,⁵⁰ men den vestlige kunstens ideal er at den skal stille seg åpen, formidle inntrykk og gi assosiasjoner som kan gi rom for refleksjon, står dette i motsetning til propagandaen som presenterer en versjon av virkeligheten for sitt publikum. Når Benjamin snakker om fascismens estetisering av det politiske liv blir det estetiske uttrykket et argument for politikken, og uttrykket erstatter innholdet. Benjamins eksempel på dette hentes blant annet fra de store massemøtene slik de er filmet og udødeliggjort gjennom Leni Riefenstahls filmer som *Viljens triumf* fra partidagene i Nürnberg i 1934 hvor hun viser et samlet Tyskland som følger sin fører.

Tore Helseth har publisert artikkelen *Fellesskap og fiendebilder* i Norsk medietidsskrift nr 2-2001⁵¹ hvor han gir et innblikk i den norske filmrevyens propagandistiske funksjon under andre verdenskrig. I denne artikkelen sammenligner han propagandaen med reklamebransjens metoder, hvor han framholder at reklameestetikken gradvis hadde gjort seg gjeldende innenfor det politiske liv i denne aktuelle perioden. Dette perspektivet er interessant og mulig å bringe videre utover nazimens og fascismens periode, og bringe fram i tolkningen av vår egen politiske tid. Det er ikke grunn til å tro at det innenfor dagens politikk legges

⁵⁰ Jfr. for eksempel Hitler og nazisimens propaganda.

⁵¹ Helseth har disputert med avhandlingen *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevy 1941-45.*

mindre vekt på de affektive fremfor de kognitive komponentene i det politiske budskapet. Helseth har forsøkt å trekke essensen ut av ulike definisjoner av propaganda hos Fafner⁵², Jowett og O'Donnell⁵³ og Tylor,⁵⁴ og slik funnet at propaganda handler om en bevisst og systematisk måte å endre holdning og atferd i en målgruppe i samsvar med propagandistenes egne interesser. Dette er interesser som kan være sammenfallende med målgruppens interesser, eller så kan propagandisten mene og handle på vegne av gruppens beste til tross for at det i bunn og grunn er i henhold til propagandistens egen interesse.⁵⁵

Estetikken blir som oftest forbundet med det skjønne, men også med det sublime. Den irske politiker og filosofen Edmund Burke (1729 – 1797) beskrev det sublime i sammenlikning med, og som et motstykke til det skjønne:

For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent; [...] beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive (Burke sitert i Brinkman 2003: 44).

Det sublime åpner estetikken for flere dimensjoner. Kunsten blir ofte intuitivt oppfattet som et uttrykk for det skjønne, og skjønnheten en avbildning av det gode. Likeledes skaper det vakre en gjenkjennelse av det gode. Om vi ser på betydningen av selve begrepet sublim finner vi det beskrevet med synonymer som guddommelig, herlig, oversanslig og vidunderlig. Den sublime kunst oppfattes i motsetning til det skjønne som noe mer mot grensen av det onde. Det vakre kan slik også omfatte det som ikke er godt. Den monumentale og storslagne kunsten som representant for det sterke, krigerske det mektige kan gjerne være vakker om enn uten opplevelsen av behag. Det sublime er i stand til å vekke smerte, ja til og med avsky og redsel der det skjønne vekker glede. Burke lar det skjønnes kvaliteter omfatte det behagelige – det lille, det glatte, det spede, variasjonen og fargen. Det sublime omfatter derimot frykten, uklarheten, det vanskelige, makt, uendelighet og det storslåtte.⁵⁶ Burke iakttar den lidenskap som vekkes av det storslagne og det sublime, han sier: “astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended with some degree of horror [...] Astonishment [...] is the effect of the sublime in its highest degree; the interior effects are admiration, revenge, and respect” (Brinkmann 2003: 44). Propagandistiske uttrykk som vi blant annet kjenner fra

⁵² Fafner er professor i retorikk. Her henviser Helseth til artikkelen ”Retorikk og propaganda”. Publisert i *Syn og Segn* 3/1985

⁵³ Jowett, Garth S. og O'Donnell, Victoria: *Propaganda and persuasion*.

⁵⁴ Taylor, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*.

⁵⁵ Her refererer jeg til Helsets artikkel *Fellesskap og fiendebilder* s 4 på http://www.medieforskerlaget.no/nmt_arkiv/2001-02/helseth.html

⁵⁶ Jfr. Ariadne kunnskapsbase:

http://www.hf.uio.no/ikos/ariadne/Idehistorie/frankenstein/frank/tema9/t9_sublime.htm

2.verdenskrig omfatter de enorme, de monumentale og overveldende objekter. Det kan synes som om Bruke ser det estetiske, og derfor også det sublime, som en del av menneskets natur.

Han sier:

Hva som enn er plassert i sjelen og fremkaller tanker på smerte og fare, det vil si det n på en eller annen måte er fryktelig, eller handler om fryktelige ting, eller virker på en måte som ligner frykt, er kilden til det sublime, det vil si produserer de sterkeste følelser sinnet er i stand til å oppleve. [...] Alle generelle mangler (er) storslåtte fordi de er forferdelige: tomhet, mørke, ensomhet og stillhet

(http://www.hf.uio.no/ikos/ariadne/Idehistorie/frankenstein/frank/tema9/t9_sublime.htm).

Kant har lagt Burkes analyse av skjønnhet og sublinitet til grunn for flere av sine teorier i *Kritikk av dømmekraften*. Men for Kant var spørsmål som omhandlet estetiske dommer meningsløse på et normativt nivå fordi hver og én kun kan ta utgangspunkt i sine egne fornemmelser, og som følge kan smak og behag ikke diskuteres. Effekten av det sublime ble for Kant et angrep på subjektet og dets uavhengighet, og slik ble det sublime en menneskelig evne til å tenke, dømme og kategorisere kreftenes makt og derved bli et middel for menneskets uavhengighet fra naturen.

Deler av den tradisjonelle propaganda kan sies å inneholde sublime trekk og uttrykke en sublim estetikk. I neste kapittel vil jeg gå nærmere inn på Hitlers estetikk slik den fremkom særlig i den nazistiske propaganda.⁵⁷ Hitlers tilnærming til det sublime var primært ikke knyttet opp mot kunsten, men rettet mot politikk og propaganda. Slik ble det sublime et viktig estetisk virkemiddel for nazismens representasjon av seg selv hvor målet var å vekke respekt og beundring – og frykt og trussel. Det er grunn til å bemerke at den propaganda vi kan se i dag, ikke alltid er like tydelig i sitt formspråk som de vi kunne observere i forkant av og under den andre verdenskrig.

Hitlers estetiske politikk

The fellow is a catastrophe. But that is no reason why we should not find him interesting, as a character and as an event.⁵⁸

Det medfører ubehag å trekke inn Hitler og nazismen i en diskusjon om kunst og estetikk. Intuitivt vil mange av oss oppleve at kunst og estetikk skal forbindes med det gode og det

⁵⁷ Her vil jeg presisere at Brinkmann imidlertid hevder at nazismen forvrenger den opprinnelige ideen om sublinitet. Han beskriver hvordan nazismens estetikk økte polariteten mellom det skjønnne og det sublime ved å svekke det skjønnne og fokusere på det sublime gjennom vektleggingen av det monumentale, det heroiske, det kraftfulle og det voldelige. Dette er i følge Brinkmann et svært selektivt syn på sublinitet som virker undertrykkende på det skjønnne. Fokuseringen på subliniteten i objektet selv tvang folk til underkastelse og utsetter det for terroriserende maktbruk ved å fjerne individets frihet.

⁵⁸ Thomas Mann i *Brother Hitler*

skjønne. Det kan derfor vekke motvilje å rette søkelyset på nazismens utnyttelse av ulike estetiske virkemidler i et regime som vi oppfatter som ondt, kynisk og grusomt. Men kunsten og skjønnheten viser seg altså å kunne være en god forbundsfelle for ondskapen. Nettopp nazismen synliggjør forholdet mellom kunst, moral og politikk, for under dette regimet var dets estetikk en av hoveddimensjonene i den praktiske politikken.

Det er vårt privilegium i etterpåkløkskapsens lys å studere de konsekvenser sammenblandingen av politikk, krig og kunst viste seg å medføre. I tillegg til å få innblikk i historien, kan en slik studie av kunstens rolle innenfor et politisk system fortelle noe mer allment om kunst, om synet på kunst og kunstens evne til å forandre verden. Et innblikk som kan vise seg å være verdifullt når vi ønsker å forstå en virkelighet, og til å bibringe en advarsel om de farer som kan synes forbundet med estetikken som bærer av etiske verdier. Kanskje er det først nå, når den nødvendige distansen er opprettet, at nye spørsmål kan stilles til denne epoken i den vestlige verdens historie.

Walter Benjamin⁵⁹ snakker om en ”estetisering av politikken” hvor han legger vekt på de nazistiske estetiske ritene – fra en abstrakt rasekult, til majestetiske opptog i pomp og prakt – som et middel til å organisere og motivere massene forut for andre verdenskrig. I boken *Samhället som teater* arbeider Karlsson og Ruth⁶⁰ ut i fra et perspektiv hvor stiliseringen av politikken var en kompensatorisk tilpasning av mennesket og dets tilværelse inn i estetiske mønstre. En bestrebelse etter å stille skjønnheten i sentrum av samfunnslivet som en beskyttelse imot kaos og deklassering og nasjonal ydmykelse.⁶¹ Det finnes ulike estetiske ideer og uttrykk innenfor nazismen, og særlig sentralt står rasismen som en estetisk dimensjon. Karlsson og Ruth identifiserer en del av nazismens estetiske menneskesyn som gikk ut på at mennesket kunne oppnå hegemoni gjennom selv å bli et kunstverk. Underforstått ligger en forherligelse av den germanske rase, som skulle være i besittelse av den gode sjel og den rette moral. Dette i motsetning til andre mindreverdige raser som ble betegnet som uskjønne, undermåls intellektuelt og moralsk – noe som igjen skulle rettferdiggjorde masseutryddelse av jøder, sigøynere, homofile, kommunister, psykisk syke eller andre grupper som av en eller annen årsak falt utenom de idealer som skulle gjelde for ”Herrefolket”. Eller som den franske forfatteren Dominique de Roux presist formulerte: ”Den nazistiske rasismen var ingenting annet enn en estetikk for mordere. Skjønnhetskultens

⁵⁹ Walter Benjamin: *Illuminations*

⁶⁰ Karlsson og Ruth har sitt ståsted innenfor medievitenskapen. Karlsson er historiker, journalist og oversetter mens Ruth er journalist og arbeider som sjefsredaktør og sjef for kulturredaksjonen i den svenske avisen Dagens Nyheter.

⁶¹ Se Wijkmark i *Samhället som teater*.

renessanse = total fravær av barmhjertighet” (Karlsson og Ruth 1999:388). En estetikk som utløste tidenes masse mord.

Hitlers estetiske talent kan langt på vei forklare hans myteomspunnede grep på den tyske befolkningen. Han forførte sitt folk gjennom en ny form for politikk som var formidlet via symboler, myter og ritualer. Via det spektakulære og det dramatiske oppnådde han massenes tillit.

Hitler anså Tyskland, og seg selv, som vokteren av den vestlige sivilisasjon. Det kunstsyn Hitler forfektet sto i motsetning til modernismen. Dette var kunst han oppfattet som bolsjevistisk, og som igjen var kulturelt degenerert og korrumpert av jødene. Han hadde en urokkelig tro på kunstens rolle for ham som statsmann og militær leder. Samfunnets ultimate verdi skulle bedømmes som følge av dets kulturelle suksesser, og han var overbevist om at det var etter slike kriterier ettertiden ville dømme hans verk. Den tyske kultur skulle bli et forbilde for resten av verden, og politisk makt ble derfor et middel for å produsere kulturelle arbeider.

Nazismen kjennetegnes av ambisjonen om rensing både politisk og kulturelt. Goebbels, som var en ekstrem antisemitt, bidro til dette gjennom propagandaapparatet. I tillegg tok regimet full kontroll over all kunstnerisk produksjon. All kunstnerisk virksomhet ble underlagt regimets regi. Ved å vektlegge ulike estetiske dimensjoner forledet Hitler og hans regime det tyske folk. Smerten ved krigen ble mildere og mindre påtakelig. Den ble et ledd i å skape illusjoner om at denne krigens smerte ikke oversteg dens vinning. Derfor ble det en del av propagandaen å la den kulturelle virksomheten få en sentral og viktig plass i byggingen av det nye riket.

Adolf Hitlers politiske selvbilde gikk i retning av å se seg selv som den største skuespilleren i Europa, den største teaterimpresario, den mest vågale dramatiker og den smarteste scenograf på verdenskrigens scene.

Hitler, because in his own joyless mind he feels it with exceptional strength, knows that human beings don't only want comfort, safety, short working hours...and, in general, common sense; they also, at least intermittently, want struggle and self-sacrifice, not to mention drums, flags and loyalty parades (George Orwell i *The Collected Essays*, vol 2: 29).

Hitler forsøker ikke å overtale sitt publikum ved bruk av intellektet, men ved å appellere til sansene – til følelsene fremfor det rasjonelle, og essensen i hans politiske retorikk var psykologisk manipulasjon framfor politisk logikk. Talene liknet performances, noe som igjen sto som et uttrykk for hans artistiske talenter – og nøkkelen til hans enorme makt. Det var ikke bare hans retoriske kunnskaper, ikke bare hans bevegelser og gester, ikke bare

stemmekvaliteten – men alt dette, i tillegg til hans psykiske evne til å skape kontakt med publikum som virket hypnotiserende på dem. Hitler hadde en utpreget følsomhet ovenfor sitt publikums følelser; frustrasjoner, sinne, paranoia og så videre, noe som han spilte på slik at han, forløseren, kunne veilede dem i hva de skulle tenke og tro.

Det syntes som om Hitler hadde en instinktiv forståelse av makten i å benytte symboler. Flagget, uniformer og andre typer ”rekvisitter” ble assimilert inn i partiets ikonografi. Eksempelvis var hakekorset, eller solkorset, et urmytologisk symbol som har vært å finne i ulike historisk- mytologiske sammenhenger og i ulike kulturer, for eksempel i den norrøne kultur. Dette fikk han særlig benyttet ved sine spektakulære folkemøter, en arena hvor Hitler virkelig fikk framvist sammensmeltningen mellom det estetiske og det politiske. Leni Riefenstahls film *Viljens triumf* fra 1934 beskriver den endelige estetiske fullbyrdelse slik hun så den ved partidagene i Nürnberg:

...nattscenerna, när kroppar, ansikten, flaggor och byggningar smälter samman till en levande yta av skuggor och ljus i skenet från facklorna. Den kollektiva extasen bekräftar att var och en har fötts på nytt, i en överindividuell gestalt som innefatta ralla deltagare. Samordning i stället för splittring. Gemenskap i stället för främlingskap. Skönhet och glädje i stället för ångestskapande kaos (Karlsson & Ruth 1999: 15).

Susan Sontag belyser denne framstillingen ut fra etterkrigstidens virkelighetsoppfatning av nazismen som brutal terror ved å påpeke at skjønnhet ikke nødvendigvis er bærer av uskyld. Hun sier: ”livet som kunst, skönhetskult, fetischdyrkan av tapperheten, opphävandet av främlingskapet i extatiske känslor av gemenskap; avståndstagandet från intellektet; mänskligheten som en familj (under ledares föräldraskap)”(Sontag 1981: 110) Filmskaperen Leni Riefensthal kan sies å uttrykke en pervertering av estetikkens kopling opp i mot det skjønnne og det gode ved sin sammenkopling av det skjønnne og det ufattelig onde.

Hovedarkitekten i ”Det Tredje Riket”, Albert Speer, forteller at planleggingen av folkemønstringene var strategi og virkemidler lik teaterkunstens dramaturgi eller ritenes orden. Mange har påpekt at Hitlers beundring for Wagners musikk kommer til syne gjennom de endeløse paradene, og at dette ”Wagnerske” for Hitler fullfører den tyske drøm om lydighet og musikk – disiplin og tilbedelse. Målet var å forføre publikum fram til en overveldende følelsesmessig opplevelse for slik å skremme og lokke fram massens underkastelse. De estetiske effektene var nøye planlagt og beregnende. Denne formen for masseritualer var nazismens gestaltede politikk. Kontroll ble oppnådd via beruselse av sinnet og til underkastelse gjennom en ekstatisk skjønnhetsopplevelse. Skjønnhetsidealet var basert på den ariske rases overlegenhet og for Hitler ble dette et slags ordenssystem, et system det var mulig å strukturere samfunnet og dets historie etter. Skjønnhetslengselen ble slik et

uttrykk for naturens orden, en natur som målrettet strebet etter fullkommenhet. Denne idé om skjønnhet som ytterste verdi ble for naziregimet et alibi for utrydding av det de oppfattet som stygt og ufullkomment. Folkemøtene ble en demonstrasjon av et samlet folk, og man bør vel kunne si at aldri tidligere (eller senere) er relasjonen mellom hersker og tilhengere vært så bevisst estetisert som nettopp under disse store mønstringene.

Noe som kan synes som spesielt for nazismens forhold til kunsten, er at den ikke bare utsettes for manipulasjon eller undertrykkelse, men at den i tillegg plasseres sentralt i politikens sentrum. Kunsten blir slik et middel til å trenge inn i menneskers bevissthet for derved å tvinge fram et estetisk verdisystem hvor kunsten i seg selv mister sin selvstendighet. Kunstens oppgave blir å synliggjøre drømmen om skjønnhet og harmoni. Derved blir kunsten et lukket system av estetiske symboler sammenvevd med mytologiske forestillinger, og dets oppgave blir å binde disse ulike symboler, begreper og ritualer sammen. Frederic Spotts konkluderer Hitlers estetiske perspektiv og moral på følgende måte:

Like Kant's inquisitor, Hitler believed he was acting in obedience to moral duty. And like the inquisitor he believed that his 'mission' allowed him to violate Kants imperative of treating people as ends not means. He would have agreed with Stalin, that one death could be a tragedy – as Ulrich Roller's – but a million deaths were mere statistic (Spotts 2003).

Eller som Hugo von Hofmannsthal uttrykker det i *Ariadne auf Naxos*:

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: Es hat auch einen name: Totenreich

Stockhausen og terrorens kunst

Under en pressekonferanse i Hamburg 16. september 2001 ble den verdenskjente, avantgarde samtidskomponisten Karlheinz Stockhausens bedt om å kommentere angrepet mot World Trade Center 11. september, hvorpå han betegnet angrepet som: "the greatest work of art that is possible in the whole cosmos".

Denne famøse uttalelsen medførte harmdirrende reaksjoner fra store deler av den vestlige verden. Han ble umiddelbart tatt av plakaten ved en festival hvor han kort tid etter skulle ha holdt en konsert. Anthony Tommasini som foretok det, for Stockhausen skjebnesvangre intervjuet, skriver: "Stockhausen has dangerously overblown ambitions of art" (Hauerwas and Lentricchia 2003: 97). I etterkant har Stockhausen, og flere med ham, hevdet at han var feilsitert og at uttalelsen var tatt ut av sin opprinnelige sammenheng. Det kan være, men han har ikke lyktes med å overbevise sine motstandere.

Karlheinz Stockhausen som er opphavsmann til banebrytende verk som blant annet *Gesang der Jünglinge* (1956)⁶², tilhørte miljøet omkring Darmstadt skolen. Denne musikk institusjonen ble opprettet i 1946 for å gi det tyske musikk liv ny inspirasjon etter mange år med isolasjon, og for å fremme ny musikk som erstattet det de kalte ”den infiserte kunst”. Dette var kunst som særlig hadde blitt benyttet i ondskapens tjeneste under den andre verdenskrig, et eksempel på dette er Wagners musikk. Særlig ble sommerkursene et viktig møtested for avantgardekomponister fra hele verden, og Stockhausen var en sentral bidragsyter.

Det kan kanskje synes underlig at en komponist som i sin tid tok så sterk avstand fra ”infisert kunst” skulle bli beskyldt for å målbære et forsvar for en kunst som skulle stå i ledtog med terrorisme og terrorhandlinger. Om man antar at dette beror på misforståelser, kan man likevel forstå at påstanden om at 11. september som ”the greatest art” vekker reaksjoner og blir oppfattet som usmakelig. Særlig med tanke på at denne uttalelsen kom få dager etter angrepet hvor flere tusen mennesker mistet livet på en grusom måte. Kanskje bør det likevel være mulig for å belyse noen estetiske perspektiver ved terrorhandlinger på et mer generelt grunnlag.

Terrorismens mål er å vekke publikum med brutale midler, og terroristene vil bli sett og hørt. Midlene er usle, men effekten av deres handlinger er overveldende. Som gode støttespillere i sin kamp har de media, blant annet som kringkastere av lidelse og død brakt fram for verden via TV. Bildene og effektene er valgt ut for å vekke størst mulig reaksjon hos motstanderne. Terror er bevis for politikens fallitt, et resultat av at all politisk kommunikasjon har kollapset. Politikk i den demokratiske vestlige verden er basert på tillit. Politikerne velges av folket for å representere oss og for å ivareta borgernes interesser. Som følge av en stadig mer utstrakt globalisering blir politikernes rolle stadig viktigere, og vårt behov for å stole på våre representanter desto sterkere. Derfor vil vi gjerne forstå dette kommunikasjonssystemet som politikken kan sies å være, og derfor må vi også forstå dette spillet og de iscenesettelsene som politikerne setter opp for oss.

Stockhausens undring om hvorvidt 11. september kunne tolkes som et kunstverk, kan ha en sammenheng med en idé som ligger til grunn for avantgardismen, nemlig ønsket om å sprengte kunsten ut av kunstinstitusjonens grep. Avantgardistiske bevegelser har gjennom tiden hatt et mål om å finne nye arenaer for kunsten som er fri for kunstinstitusjonens regler,

⁶² Dette er et elektro-akustisk verk hvor rene klangbevegelser som er mikset med lys guttesopran, og hvor teksten inneholder bibelske utdrag. Verket kan leses som en henvisning til tyskernes ugjerninger og er en slags klagesang for alle de mennesker som måtte bøyte med livet i Hitlers konsentrasjonsleire.

konvensjoner, normer og verdier som synes å være et resultat av kunstens autonome stilling innenfor det institusjonelle. Avantgardene ønsket å skape kunst som overskrider denne autonome stillingen og stilte seg i et nytt forhold til samfunnet for øvrig. Et eksempel på hvor langt enkelte kunstnere mener dette kunne strekke seg finner vi i surrealistlederen André Bretons beskrivelse av det ultimative surrealistiske kunstverk; å avfyre en revolver tilfeldig inn i en folkemasse på gaten. Det er lite trolig at dette skulle oppfattes som en oppfordring til en slik form for kunsthending, men heller et forsøk på å peke på hvor langt kunsten må strekke seg om den skal være i stand til å bryte med sin autonome status. Man kan tolke Stockhausens uttalelse om 11. september som et uttrykk for det samme. Bretons og Stockhausens framstillinger av de ultimative kunstverk, løsrevet fra enhver institusjonell konvensjon og regelverk, tydeliggjør nettopp konsekvensproblematikken. Ved handlinger som medfører lidelse og drap, kan ikke lenger kunsten være uhildet, og kunstneren må stilles til ansvar for kunstens konsekvenser.

Det er likevel ikke bare Stockhausen som har tatt til orde for de estetiske perspektivene i angrepet på World Trade Center. Damien Hirst og Gail Haffern⁶³ har begge stått frem og støttet Stockhausens betraktning omkring muligheten for å tolke angrepet som en kunstnerisk hendelse. Også disse har måttet tåle hard kritikk og motbør fra opinionen. Likevel insisterer de på å uttale seg ut i fra sitt kunstneriske ståsted, innenfor en kunstinstitusjon. Hirst påstod at angrepet var "Visual stunning" og "You've got to hand it to them on some level [...] because they've achieved something which nobody would have thought possible" (<http://www.sfgate.com>). Haffern uttalte at tilintetgjørelsen av World Trade Center var: "wonderful [...] because it was a new idea" (ibid.). Hun forsvarer sine uttalelser som kunstner ved å holde fram sin kunstneriske status: "I thought what if this had been a performance and Osama bin Laden had declared himself an artist, how would the world have seen it then?" (ibid.)

Noen av reaksjonene på denne form for virkelighets beskrivelse og forståelse av estetikkens plass i samfunnet vekker assosiasjoner til Benjamins⁶⁴ beskrivelser av den estetiserte politikk – som var myntet på den fascistiske bruken av estetikk som politisk virkemiddel, og/ eller som estetisk barbari.

⁶³ Damien Hirst er en av Englands mest kontroversielle billedkunstnere som tematiserer livet – og døden. Han er mest kjent for sin glassmontre med fisk, sauer, griser og kuer. Hirst har uttalt at man må krysse grensene noen ganger hvis man skal finne ut hvor de er. Gail Haffern er billedkunstner fra New Zealand. Haffern har også laget et eget kunstverk som har sitt opphav og inspirasjon fra angrepet 11. september.

⁶⁴ Ref Benjamin *Illuminations* (1992)

Frank Lentricchia og Jody McAuliffe har skrevet en artikkel⁶⁵ hvor de belyser transformasjonen av World Trade Center til et narrativ for spektakulære forestillinger, og hvilken effekt man oppnår ved å stille terrorisme foran TV kameraet. I denne forbindelse forsøker de å analysere Stockhausens uttalelser i forbindelse med terroranslaget den 11. september, og definisjonen av kunst. Spørsmålet er derfor hvorvidt 11. september legitimt kan betegnes som kunst eller ei. Kunsten kan være et perspektiv som beveger seg et skritt forbi det virkelige. Den kan være en representasjon, en beskrivelse – en virkelighet ett skritt til siden. De refererer til hvordan *New York Times* benytter Aristoteles beskrivelse av kunst i *Poetikken* slik de tolker den etter angrepet: "objects which in themselves we view with pain, we delight to contemplate when reproduced with minute fidelity: such as the forms of the most ignoble animals and" – now an example to the point of September 11 – "of dead bodies" (Hauerwas and Lentricchia 2003: 98). Det er ifølge Lentricchia og McAuliffe ikke grunnlag for tolke selve angrepet for kunst i henhold til Aristoteles' definisjoner, men at avbildingen av terroranslaget må kunne oppfattes slik. Årsaken til at dette kan kalles kunst ligger i distansen mellom hendelsen og verket.

Til tross for at det ifølge artikkelforfatterne er vanskelig å definere 11. september angrepet på World Trade Center som kunst i seg selv, åpner de for å ta inn over seg Stockhausens perspektiv omkring hvorvidt kunsten kun er i humanitetens tjeneste, at den tilhører det gode. For Stockhausen påpeker Lucifers inngripen i kunsten. Han sier på sin hjemmeside: "In my work, I have defined Lucifer as the cosmic spirit of rebellion, of anarchy. He uses his high degree of intelligence to destroy creation [...] I used the designation 'work of art' to mean the work of destruction personified in Lucifer."

(http://stockhausen.org/message_from_karlheinz.html). Terroristene oppnådde ifølge Lentricchia og McAuliffe noe Stockhausen og andre kunstnere med han selv ønsker å oppnå – å transformere bevisstheten – å bryte den normale menneskelige syklus for slik å skape en ny form for menneskelighet. En idé de mener å finne blant en rekke av dagens kunstnere som ser seg selv og sitt kunstverk som kilde til sannhet og rettferd som skal formes gjennom en syklus av destruksjon og gjenfødelse – en form for gjenskapelse av menneskearten gjennom estetiske virkemidler. Dette er det de kaller for Stockhausens estetiske teori og som de ser kan gi et slags grunnlag for å tolke terroranslaget som en estetisk hendelse. Likeledes ser de Stockhausens transendentale ambisjon om transformasjon som en indikator for det ambisiøse

⁶⁵ Artikkelen er publisert i *Dissent from the homeland. Essays after September 11* redigert av Standley Hauerwas og Frank Lentricchia. Artikkelforfatterne Frank Lentricchia og Jody McAuliffe har begge professorat innenfor teater og litteratur ved Duke University i USA

kunstnere har fryktet de siste århundrene, nemlig en kulturell inkonsekvens som i TV og massemedienes tid mer enn noen gang synes å bli en reell trussel.

Det finnes grenseoppganger mellom fiksjon og virkelighet som ikke kan fravikes. Døden er en slik grenseoppgang. Performance artisten Chris Burden sier: "Getting shot is for real [...] there's no element of pretense or makebelieve in it."⁶⁶ Slik kan man forestille seg at den ultimative performance hvor kunstens konsekvens går ut over sin autonome tilstand, hvor den går ut av fiksjonen og går inn i den virkelige verden, må få virkelighetens konsekvenser. Dette betyr at om man for eksempel skyter en person på scenen vil denne personen komme fysisk til skade, eller i verste fall dø.⁶⁷

Hvorvidt en teatralisering er intendert – enten fra aktøren og/eller publikum, er ifølge Féral essensielt for hvorvidt en hendelse er teatral eller ikke. Spørsmålet hvorvidt angrepet på World Trade Center var intendert teatralt er høyst usikkert. Lentricchia og McAuliffe sier:

In spite of their *intentions*, which not even Stockhausen called aesthetic, the suicide terrorists who struck New York may be said to have made – with the cooperation of American television – performance art with political designs upon its American audience. The site, the WTC, was unconventional and politically loaded: the symbolic center of American capitalism. Advanced technology was mastered and put into play. The cast was huge; bodies were subjected to serious pain. All of this in real time, with no element of pretence or make-believe in it. Thanks to the cameras, which bin Laden could confidently assume would be there, images of a spectacular sort were generated, framed, and replayed endlessly. Thanks to the presence of the camera, which guaranteed a vast audience, this act of performance means something, achieves the paradoxical fusion of "life" and "art," "event" and its filmic representation in minute and faithful reproduction (Hauerwas and Lentricchia 2003: 102).

Dette er en synsvinkel som åpner for å tolke angrepet teatralt ved å påstå at det foreligger en teatral intensjon fra bin Laden. Samtidig vektlegges medias rolle som et fusjonerende element mellom det virkelige liv og kunsten. Det finnes tydelige teaterelementer til stede: vi har en dramatiker – bin Laden, et plot, en dramaturgisk hendelsesforløp, en massiv gruppe aktører – terroristene selv og de uskyldige og uvitende rammede menneskene. Handlingen utspiller seg på et avgrenset område, en scene, og vi har et publikum.

Etter tragedien som utspant seg i New York denne septembermorgenen, valgte byens borgermester Gottfried Semper å åpne dette området som en turistattraksjon. *Groundzeroland* skulle bli et sted hvor folk kunne valfarte til for å vise sin respekt og sorg for de døde. Eller

⁶⁶ Chris Burden er særlig kjent for forestillingen *Shoot* (1971) hvor han fikk en venn til å skyte ham i armen. Sitatet er hentet fra Lentricchia og McAuliffes artikkel "Groundzeroland" publisert på <http://www.dukenews.duke.edu/mmedia/features/911site/groyndzeroland.html>

⁶⁷ En avart av det Burden snakker om er de såkalte snuff- filmene som er virkelige drap utført i "underholdningsøyemed" og som er festet til film. Drapsmotivet er å lage film.

for rett og slett slik som George Bush oppfordret til: å vise sin patriotisme ved å reise på ferie og bruke penger i Groundzeroland.

Det er ikke rimelig å avvise Stockhausen, Hirst og Hafferns opplevelse av 11. september som en estetisk hendelse. Selvsagt kan man innvende at det kan oppleves som usmakelig, og for mange virke direkte støtende, å høre noen sammenstille slike grusomme handlinger med kunst, med det estetiske. Dessuten er det til tross for at man ikke avviser det estetiske perspektivet mulig å stille spørsmålsteget ved *når* hendelsen bør kunne oppfattes som estetisk, eller teatral. Det kan like gjerne være resultatet av hendelsen som befinner seg innenfor denne estetiske sfæren, som selve angrepet. Den ”forvaltningen” av terrorangrepet som har funnet sted gjennom å gjøre den komplette tragedien til en spektakulær hendelse i alle mulige estetiske forståelser.⁶⁸

Den iscenesatte politikk

Da filmreggisøren Michael Moore ble tildelt prisen for beste dokumentarfilm under Oscar utdelingen i 2003 takket han på følgende måte:

”Mine kolleger er her i solidaritet med meg fordi vi ikke liker fiksjon, selv om vi lever i fiktive tider. Vi lever i en tid der fiktive valgresultater gir oss en fiktiv president, som fører krig av fiktive grunner. Vi vil ikke ha denne krigen, Mr. Bush. Skam deg, Mr. Bush!”

Moore synliggjør gjennom denne uttalelsen at vi – publikum, velgere, borgere av den virkelige verden– langt på vei er styrt av fiksjoner. Politikken iscenesettes, og den synes å inneha en teatral struktur som media kan forsterke ved å synliggjøre nettopp de teatrale aspektene ved politikken. Vi kan registrere at det er vanlig å benytte teatrets metaforer når man blant annet ønsker å beskrive noe som foregår innenfor politikken.

Politikk omtales som en scene med politiske aktører i alle rollene. Det utspiller seg stadig et fortettet drama mellom enkeltpolitikere eller høyre- og venstresiden. Noen politikere er bedre på regi og skuespilleri enn andre, og timing er viktig for ethvert politisk utspill. Mange utspill er kun spill for galleriet (Gran 2004: 75).

Teatermetaforene gir på denne måten rom for å beskrive det som skjer innenfor det politiske liv. Gran påpeker i denne sammenhengen at denne form for bruk av teatrale begreper bør kunne betraktes som en overordnet teatralisering hun mener å se både i media og politikken. Politisk strategi synes å være i et bevisst forhold til markedsføringsstrategier hvor målet er å

⁶⁸ Våren 2006 ble den første Hollywood filmen basert på angrepet på USA 11. september 2001 sluppet. *United 93*, er en film som forsøker å skildre de siste 91 minuttene til de 40 ombord på det kaprede flyet som styrtet i Pennsylvania denne dagen. Filmen har skapt sterke reaksjoner. I New York ble filmen møtt av demonstranter som blant annet viste sin avsky over at enkelte skal kunne tjene penger på en slik tragedie. Likevel er hovedargumentet mot filmen at den kom for tidlig etter angrepet, før sårene etter tapene var leget.

vinne fram for sine verdier og for å vinne makt. Makthavere har til alle tider benyttet seg av ulike former for overtalelseskunster for å bli valgt, beholde makt eller legitimere maktbruk. ”Retorikk og brød og sirkus til folket” (Gran 2004:77) er kjente strategier som er brukt gjennom ulike tider. Medias rolle i denne type strategi er uvurderlig. Media fungerer som iscenesetter for politikken. I vår kulturs politiske virkelighet er det avgjørende for en politikers troverdighet at han/ hun innehar en overbevisende ethos, at politikeren som person har karaktertrekk som styrker den politikk som fremmes. Dagens politiske partiorganisasjoner benytter mye tid, trening og ressurser på kommunikasjonsrådgivning. En kommunikasjonsrådgiver skal gi råd til politikerne om hvordan de skal forholde seg til en kommunikasjon via media og hvordan best komme ut av politiske debatter og lignende. En kommunikasjonsrådgiver kalles på engelsk ”spin-doctor” som viser til begrepet ”spin” som handler om overtalelse, og overtalelse er avhengig av troverdighet. Disse ”spin-doctors” har derfor utviklet teknikker som er basert på retoriske grep. Det handler om å vri saker eller ytringer i en retning som faller til fordel for avsenderen.⁶⁹ Essensielt for slike grep er veltalenhet, teknisk ekspertise og en fornemmelse av dramaturgi, i tillegg til troverdighet. Ethos handler om troverdighet, om å vinne publikums gunst, og innenfor retorikken blir den gjerne definert som: ”den oppfatning en mottaker har av en avsender på et bestemt tidspunkt” (Kjeldsen 2004: 117). Det er viktig for en politiker ikke å framstå som iscenesatt eller retorisk forberedt, men vise seg som spontan, ekte og naturlig. Han/hun forventes å være intim, personlig og ekte engasjert. Ved å ”by på seg selv” oppfattes politikeren som ærlig og oppriktig, forutsatt at dette holder over tid. Det altså viktig for en politiker å framstå som konsekvent i ethos, i argument og i actio.⁷⁰ TV er et medium som er særlig egnet for politisk iscenesettelse. TV forminsker det vi ser, og bildene kommer inn i vår hverdag og virker slik sett intimiserende. Kjeldsen beskriver dette slik:

Når [...] fjernsyn presenterer personer i nærbilder, plasseres de for oss i en avstand vi normalt forbeholder venner eller familie. Som seere føler vi at vi kommer forbi disse menneskenes offentlige roller som politikere [...] og når inn til dem som privatpersoner. Vi kan fysisk betrakte deres minste bevegelse: en minimal bevegelse ved øyet, et svakt smil eller en ansent attityde” (Kjeldsen 2004: 60).

⁶⁹ Et eksempel på hvor viktig funksjon slike *spin-doctors* eller kommunikasjonsrådgivere ansees å være, er da Bushadministrasjonen besluttet å forbedre USA sitt omdømme og snu den stadig økende anti- amerikanismen, engasjerte de en av Maddison Avenues ypperste merkevarebyggere. Bakgrunnen til at valget falt på en merkevarebygger framfor en diplomat når gode råd var dyre var at ”problemet” ble oppfattet som et kommunikasjonsproblem framfor et diplomatisk problem.

⁷⁰ Ref. Anders Johansen 2002 *Teknikk og Verdi*

Visuelle medier har en sterk følsomhet overfor hvorvidt et kroppsspråk er i overensstemmelse med budskapet som formidles. Dette blir et barometer på en politikers troverdighet.

Richard Sennett introduserer i *The Fall of Public Man* begrepet intimitetens tyranni. Når Sennett benytter begrepet tyranni referer dette til en ensidig vektlegging av nærhet og følsomhet i offentlige forhold og relasjoner. Dette fenomenet mener Sennett vil kunne medføre alvorlige konsekvenser for den politiske offentligheten fordi en stor vektlegging av det private, personlige og psykologiske vil kunne føre til økt passivitet blant velgere og at de reelle politiske spørsmål blir spilt ut på sidelinjen og mister sin aktualitet.

Essensen i denne intimitetstyrannien er at skillet mellom det private og det offentlige blir visket ut. Det blir ikke lenger noen egen arena for det private eller det offentlige. Sennett diskuterer i *Intimitetstyranniet* hva som skjer når kunst og samfunn forenes med henspeiling til det klassiske idealet om *theatrum mundum*, verdens teater, hvor målet var å forene estetikk og sosial aktivitet. Hvor samfunnet er et teater, og hvor alle menneskene er skuespillere. Han viser til Evreinovs tolkning av *theatrum mundum* som har sitt fotfeste i oppfatningen av at teatralisering er knyttet til menneskets natur. Han sier: "Theatricality is an instinct, and, in spite of all attempts, we cannot get rid of it" (Evreinov 1927:108). Evreinov mener således at et hvilket som helst område for menneskelige handlinger er preget av teatraliteten og at mennesker handler i det virelige liv i samsvar med de prinsipper som hersker for scenen. Likeledes trekker Sennett veksler på Stanford Lyman og Marvin Scott sin undersøkelse av moderne politikk, og han siterer fra deres bok *The Drama of Social Reality*: "Alt liv er teater; derfor er også det politiske livet teatralisk. Og det å herske gjennom teatret kan kalles "teatrokrati" "(Sennett 1992: 98). Sennett forklarer dette med å vise til forfallet av offentlighetskulturen:

[...] imidlertid forsvant denne estetisk dimensjonen ved dagliglivet litt etter litt. Den ble erstattet av et samfunn der den formelle kunsten klarte å skape uttrykk som var vanskelig eller umulig å utføre i dagliglivet. Forestillingen om *theatrum mundi* viser hvilket uttrykkspotensiale som finnes i samfunnet [...] I det moderne samfunnet er menneskene blitt til skuespillere som ikke lenger utøver noen kunst. Man kan fortsatt forestille seg samfunnet og sosiale relasjoner i dramatiske kategorier, men menneskene selv har sluttet å spille (Sennett 1992: 98).

Når det offentlige, politiske liv legger for stor vekt på det personlige og det private vil en person som anses for å være offentlig forventes å dele sine sorger og gleder med "resten av verden", i dag representert av massemediene. Politikere har i dag en sosial status som tidligere ble tildelt pop- og filmstjerner. Det er ansett som viktig for en politiker å kunne stille seg til skue med stil. Politikernes oppgave strekker seg med andre ord lenger enn til det politiske felt, og det kreves en stor grad av publikums- og mediatekke for å lykkes innen det politiske felt.

Det er viktig å kunne opptre på den offentlige scene, og å lykkes der. Politikken får slik sett et preg av showbusiness. Faktisk kan vi se at showbiz inntar den politiske arena ved siden av de tradisjonelle politikerne, som en egen partipolitisk uavhengig politisk fraksjon slik vi ser de dukke opp i forhold til en rekke viktige internasjonale saker som global velferd. Den årlige prestisjefulle konferansen ”World Economic Forum” i Davos er kjent for å tiltrekke seg toppolitikere, forretningsfolk, kjendiser og kongelige fra en rekke land. På konferansen diskuteres ulike globale problemer. Spennet på deltakere er stort og går fra tidligere biskop Gunnar Stålset til Hugh Hefner via Bill Gates, Bono, Michael Douglas, Angela Jolie og Brad Pitt. Og Jolie tar neppe veldig feil i at hun via sin kjendisstatus påstår å kunne åpne dører som dyktige politikere må melde pass for.

I sin ytterlighet viser dette intimitetstyranniet seg gjennom ekstrem fokus på moralsk karakter (eller sviktende sådan) hos en politiker. Dette ble blant annet tydeliggjort ved følgene av tidligere president Clintons seksuelle sidesprang, også kalt ”Monica-gate”, som kunne blitt hans politiske bane. Fokus på seksualmoral viste seg å overstige andre mulige mangler. Seksuell utroskap veier sterkt i negativ retning ved bygging av en amerikansk politikers etos. Dette faktum ble særlig utnyttet politisk av presidentens motstandere slik, som Kenneth Starr, som forsøkte å utøve en form for etisk rensing med bakgrunn i en allmenn oppfatning om at det er nødvendig å avdekke en politikers moral, personlighets trekk og privatliv for å kunne evaluere ham som en egnet politiker. Clintons redning var å møte det amerikanske folk som en angrende synder på en riksdekkende TV- kanal hvor han offentlig bekjente sine umoralske handlinger. Han opptrådte ydmykt, oppriktig og balansert tåredryppende. Han ba om tilgivelse for sine synder og påberopte seg å ha vokst som menneske på denne pinlige affæren. Affæren med Monica Lewinsky skadet nok Clintons renommé og gjorde han mer sårbar politisk, men den felte han ikke.

Dette eksempelet tydeliggjør Anne- Britt Grans framstilling av Kirbys *not-acting* prinsipp⁷¹ oversatt til å gjelde for det politiske området. En politiker har gjennom dette prinsippet mulighet til å velge mellom (minimum) tre ulike handlingsalternativer når han/ hun

⁷¹ I artikkelen *On acting and not-acting* presenterer Kirby en skala som strekker seg fra not-acting til acting. Denne skalaen innebærer ulike grader av spill. Nærmest not- acting befinner stadiet han kaller *Nonmatrixed performing* hvor de som deltar på scenen ikke er en del av stykket eller scenen. Neste stadiet er *Symbolized Matrix* hvor personer er i kostyme men ikke i spill. *Received Acting* omfatter blant annet statister som oppfattes å være i spill, men som gjerne utfører dagligdagse handlinger. I stadiet *Simple Acting* er skuespilleren i spill, og han/ hun er det også når skuespilleren er tilsynelatende inaktiv. Det siste stadiet er *Complex Acting* som også inkluderer den fysiske karakteristikken, følelsene, stedet/ plassen osv. Kirby sier: ”Objectively, all points on the scale are equally ”good”. It is only personal taste that prefers complex acting to simple acting or nonmatrixed performing to acting. The various degrees of acting and personification are “colors”, so to speak, in the spectrum of human performance; artists may use whichever color they prefer.” (Kirby 1995: 58)

skal stå fram for sitt publikum. Hun deler disse inn tre idealtypiske former.⁷² Meg, Ikke- Meg og Ikke- Ikke- Meg.

Meg er ikke- teatral og autentisk. En politiker som befinner seg innenfor dette handlingsalternativ viser ingen synlig distanse mellom det å være politiker eller å være privatperson. Denne politikeren vil velgerne gjerne oppfatte som en bekjent, som familiær. Den politikeren som opptrer som Ikke- Meg spiller rollen som politiker og er slik uutalt teatral. Han byr ikke publikum på seg selv – sine innerste følelser. Det er stor distanse mellom privatpersonen og politikeren hvor politikerrollen nettopp er en profesjonell rolle som ikke involverer hans/ hennes privatliv. En politiker som er Ikke- Ikke- Meg vil derimot ikke være fullt og helt seg selv eller utelukkende politiker. Denne politikertypen er bevisst på spillet og har en selvbevissthet knyttet til det å stå foran publikum som politiker. Politikerrollen blir derved iscenesatt selv om dette ikke er synlig for omgivelsene. ”Å være en ikke- ikke- meg innebærer muligheten for å opptre på en autentisk måte som verken er inderlig eller følelsesladet, men kun profesjonell: Velgerne ser en ekte politiker i aksjon”(Gran; 2004, 83). Derfor kunne Bill Clinton overleve politisk etter skandalen med Monica Lewinsky; han utholdt skammen i all offentlighet og ble tilgitt.

Det er mulig å finne alle Grans politikertyper i vår politiske virkelighet, eller i alle fall vil det være mulig om man studerer vårt politiske bilde over tid. Politikernes opptreden har vært gjennom store endringer, og særlig er dette merkbart om vi ser politikernes forhold til sin tids dominerende media.⁷³ Det er grunn til å tro at politikere generelt har en bevissthet omkring sin opptreden i det offentlige rom. Anders Johansen påpeker i *Teknikk og verdi* at den nye mediesituasjonen medfører at ingen lenger kan opptre bare i kraft av sin egen offentlige rolle fordi skillet mellom det offentlige og det private brytes ned. Mediernes tilstedeværelse vil presse fram en bevissthet i forhold til dette gjennom sin stadige søken etter gode historier om de ulike personer som oppfattes som offentlige, slik som blant annet politikere. Gran bemerker at når intimitetstyranniet benyttes som politisk strategi og merkevarebygging oppstår det et nytt tyranni: ”Når den autentiske personligheten blir iscenesatt som *image* i en merkevare, befinner vi oss ikke lenger i intimitetens tyranni, men i oppmerksomhetens” (Gran 2004: 89).

Medias øye har vesentlig påvirkning på politikerrollen og på publikums oppfatning av virkeligheten. Det er avgjørende for en politiker å lykkes i media om han/ hun ønsker å lykkes

⁷² Gran påpeker at disse tre preformative handlingsalternativene er av idealtypisk karakter hvor målet med å utforme disse som idealtypiske er å systematisere og ordne betraktningen av politikernes performance.

⁷³ Dette er et poeng som Niel Postman tar for seg i *Vi morer oss til døde*.

i å gjennomføre sin politikk.⁷⁴ Samtidig bidrar media, og i særlig grad TV- media, til å iscenesette ikke bare politikernes framturen men også virkeligheten i en videre betydning.

Gran tar opp mediaverdens teatralitet og iscenesettelse av virkeligheten:

Iscenesettelsen av mediaverden handler om hva som inkluderes i den og hva som ekskluderes fra den, for eksempel hva som blir forstått som en nyhet, og hva som ikke blir det. [...] Iscenesettelsen er kollektiv og strukturell. Tesen her er at den relativt nye, og fremtidig seirende, logikken i dag er *lukningens*. Mediaverden lukker seg om seg selv ved å produsere stadig flere saker og nyheter selv – av, og med og om media as. Det er snakk om en selviscenesettelse man aldri tidligere har sett i medietidens historie, og utviklingen ser ut til å gå utrolig fort (Gran 2004: 96).

Den amerikanske medieprofessoren Neil Postman⁷⁵ utformet på 1950- tallet en kulturkritikk som i stor grad beskrev at vi langt på vei (allerede den gang) synes å være styrt av fiksjoner som er skapt gjennom mediene, og i særdeleshet gjennom TV. Et av Postmans ”skremmebilder” har han hentet fra Orwells *1984* med det kjente scenarioet omkring ”storebror ser deg...alltid” og Aldos Huxley *Brave New World*, hvor han skildrer et samfunn hvor borgerne avgir sin makt og medbestemmelsesrett, frivillig, fordi samfunnet betaler med å sikre borgerne nytelse og underholdning. En trussel mot menneskelig frihet blir lurt fra innbyggerne ved at makthaverne spiller på menneskenes grenseløse trang til tidsfordriv. Det er dette som er utgangspunktet for Postmans diskusjon og kulturkritikk slik den fremkommer i boken *Vi morer oss til døde* (2004), hvor kjernen i hans kritikk i ettertid har manifestert seg gjennom den internasjonale lanseringen av konseptet *Big Brother* hvor Orwells skrekksenario blir kommersiell underholdning på TV.⁷⁶

Postman leser mediet som en metafor. Dette betyr at det er det til enhver tid ledende medium som gjennomsyrrer hele samfunnet, for når noe blir en metafor vil det operere som et mønster eller som Postman kaller et paradigme, som blir gjeldende for alle samfunnets institusjoner. Mediet blir således en epistemologi, eller en kunnskapsteori som preger både politikk, religion og kunst. En kunnskap hvor form overstiger innhold.

USA har tradisjon for å plassere underholdningsartister som sterke innflytelsesrike personer strategisk innenfor sitt politiske maktapparat. Eksempler på dette er Ronald Reagan,

⁷⁴ Et relativt ferskt eksempel er hvordan SV måtte slite da den kom i regjering høsten 2005, og da i særlig grad kunnskapsminister Djupedal som av pressen ble framstilt som kunnskapsløs og klønete.

⁷⁵ Neil Postman (1931 – 2003) var professor ved New York University hvor han skapte en ny disiplin, medie-økologi, som fikk sitt eget institutt ved samme universitet.

⁷⁶ Postmans kulturkritikk er særlig innenfor medieforskningen blitt trukket i tvil, og til dels avvist. Dette beror særlig på hans manglende bruk av positivistisk forskningstradisjon med belegg i statistisk materiale og uimotsigelige fakta. Han baserer seg på eksempler, og slik sett kan han oppfattes å kritisere mer enn han bedømmer. Et annet motargument til Postmans kritikk er at påstås å være en del av den ’moralsk panikk’ som gjerne oppstår ved innføringen av nye medier.

cowboyhelten som ble president USA, og actionhelten og kroppsbyggeren Arnold Schwartznegger som ble guvernør i California.

Jan Inge Sørbø⁷⁷ gir en sammenstilling i et innledende essay til Postmans siste norske utgave fra 2004 av *Vi morer oss til døde* mellom Postman og Frankfurterskolens kulturkritikere, slik som Horkenheimer og Adorno, ved å plassere dem inn i kjernen av Huxleys verden: underholdningsindustrien som videreføring av kulturindustrien. Han sier:

”Men den industrielle produksjonen av ”kultur” – forstått som tidtrøytte, underholdning, eller som Raymond Williams kallar det, ”flyt” – er eit fenomen dei tyske filosofane og skjønnåndane registrerte alt på 1940- talet. På same måte som Postman er dei opptekne av det som fell utanfor erkjenninga til denne typen media (Postman 2004: XIII).

Det som er interessant i dette er synet på kunst som synleggjør klassesdeling mellom de ulike former for kunstformer - ut i fra dets underholdningspotensial. Adornos kunstsyn er, som tidligere påpekt, preget av hans forhold til kunstens autonome status og kan tolkes som en forakt for den folkelige kultur og framheving av den såkalte ”høykultur”, ut i fra forståelsen av kunst som en avstand til det hverdagslige.⁷⁸

Problemet er, slik Postman fremlegger det, at mønstre fra underholdningen blir overført til områder der de virker ødeleggende – eksempelvis innenfor den politiske arena. Det å forholde seg til politikk ut i fra samme spilleregler som de man finner innenfor showbusiness, står for en mentalitet som virker skadelig for alle fornuftige og sunne verdier. Det er med andre ord viktig å vise varsomhet når en politisk debatt blir regissert som om det var en såpeopera – eller et game show⁷⁹. Postman sier: ”Problemet er ikke at fjernsynet forsyner oss med underholdende stoff, men at ethvert stoff fremstilles som underholdning, og det er noe ganske annet”(Postman 2004: 107).

Form blir mer vesentlig enn innhold. Slik Postmans univers fremstiller medieverden handler det ikke lenger om hvem som kan framstille det beste argument, men om hvem som skaper den beste og mest vellykkede forestillingen. Slik virker mediet motarbeidende for seriøsiteten og alvorret.

⁷⁷ Jan Inge Sørbø er førsteamanuensis ved Høgskulen i Volda og har skrevet det innledende essayet i Niel Postmans *Vi morer oss til døde*.

⁷⁸ Postman selv virker påvirket av den samme holdning til kunst som Adorno i og med at han i enkelte tilfeller omtaler enkelte kulturelle uttrykk som søppel og tanketomt.

⁷⁹ Postmans eksempel på dette er den tidligere amerikanske presidenten Ronald Reagan som hadde sin bakgrunn som cowboy helt fra Hollywood. Reagans påstand skulle ha vært at det burde være like regler for politikk og showbusiness

Sørbø trekker innsiktsfullt Postmans kulturkritikk inn i vår virkelighet slik vi blant annet kjenner den fra opptrappingen av USA og de alliertes invasjon av Irak.⁸⁰ Han sier:

Dei grunnane som med stor autoritet og tyngde vart brukte som argument for krigen – den umiddelbare krigsfaren dei store lagra av masse-ødeleggingsvåpen osv – har ein ikkje greid å ”produsera bevis” for, verken i den eine eller andre tydinga av ordet. Men det slåande i eit postmansk perspektiv er at opinionen langt på veg ser ut til å finna seg i det. Etterkvart er det kjent at USA gjekk til krig på andre premissar enn dei som vart brukte som argument i politiske fora [...] Dette er ein konsekvens av at det typografiske mediet har tapt terreng; så lenge Bush gjer spektakulære ting, som for eksempel å arrestera Saddam Hussein, vil det TV- modifiserte publikum ikkje spørja etter meir [...] Poenget er at det ikkje er dei argumentative grunnane som blir brukt i mot han, sjølv om mange av dei i dag framstår som fiktive (Postman 2004: XXVIII – XXIX).

Marshall McLuhan⁸¹ skriver i *Understanding Media* (2001) om teknologien som en forlengelse og perfektjonering av menneskets sansorganer. Her går han inn i teknologiens evne til å forlenge menneskets rekkevidde. Eksempler på dette kan være bilen – en forlengelse av foten, telefonen – en forlengelse av stemmen, mikroskopet – en forlengelse av øyet. Dette er noen av de teknologiske utviklinger som har skapt store framskritt for menneskene. Samtidig med denne positive forlengelsen av menneskets legeme, gjør McLuhan oss oppmerksom på teknologiens amputerende sider. Med dette mener han at alle former for teknologiske nyvinninger i tillegg til sine forbedringer også skaper modifisering eller reduksjoner i andre deler av menneskets tilværelse. Eksempel på dette kan være at bilen som forlenger bena også skader lungene via sin forurensende effekt. McLuhan ønsker å rette søkelyset mot menneskenes tilbøyelighet til å la seg fascinere av ny teknologi i en slik grad at vi er villige til å overse de farer som kan være forbundet med dette. Gjennom McLuhans framtidsvisjoner for den teknologiskmedierte virkeligheten, synliggjøres det hvordan identitet og kropp veves sammen i informasjonsteknologien.

I dag kan man si at teknologien forlenger våre handlinger. Vi kan gjennom digitalt TV ha simultant tilgang på hendelser over hele verden, og vi kan være alle steder, se alt samtidig. Samtidig er vi ikke beskyttet mot at mediet kan iscenesette virkeligheten for eksempel gjennom sine utvalg av innslag, redigering og klipping i retninger som skaper en dramaturgi som passer inn i et utvalgt politisk budskap. De kulturelle konvensjoner og forståelsesrammer

⁸⁰ Det er for øvrig invasjonen av Irak som medførte Michael Moores åpenbare kritikk av Bush slik den ble vist i begynnelsen av dette avsnittet.

⁸¹ Marshall McLuhan skrev sine viktigste mediekritiske verker tidlig i den moderne medias historie, TV var helt i starten da han skrev sine betraktninger omkring den nye kommunikasjonsteknologien som var i anmarsj. McLuhan døde i 1980, men har også i dag relevans i henhold til refleksjonen omkring massemedia og den teknologiske utvikling som er funnet sted, og som er underveis.

opptrer ulikt i de forskjellige kulturene. Det vi her i Vesten oppfatter som legalt og betimelig har ikke alltid samme gjenklang i andre kulturer. Likevel kringkastes vår oppfatning av virkeligheten til hele verden. Nettopp dette har vi nylig fått erfare ved effekten av gjengivelsen av karikaturtegninger av profeten Muhammed som startet i dansk presse og spredte seg over verden via Magazinet en liten, kristen avis i Norge. Pressen påberopte seg ytringsfriheten, noe som er ansett som en fundamental rettighet i vesten. I andre deler av verden overstiger ikke denne friheten respekten for den islamske religion. Resultatet var demonstrasjoner og voldshandlinger verden over.

Om vi vender tilbake til 11. september og terrorhandlingen som rammet USA, er det betimelig å vurdere hvilken rolle fjernsynet spilte i henhold til å iscenesette voldshandlingene. For terrorister benytter vold retorisk. Terrorangrepet mot World Trade Center fullbyrdes gjennom fjernsynskameraenes spektakulære gjengivelse av de enorme bygningene som legges i grus. Fjernsynskameraet blir garantist for terroristenes evne til å fremstå som sterke og troverdige både innad i sin egen gruppe og utad i verden.

Disse to eksemplene som her er trukket fram tydeliggjør medias rolle som katalysator og iscenesetter. De nye digitale mediene slik som internett, åpner flere nye muligheter som vi foreløpig kun aner rekkevidden av. Det foregår i media en vekselvirkning mellom distanse og nærhet. Skillet mellom offentlige og private roller har vært et fundament for dannelsen av det selvstendige individet. Men ved intimisering av alle former for fenomener, menneskelige eller andre, gjennom massemedia vil den offentlige debatt lide, og til slutt kunne bryte sammen.⁸² Det synes som om publikum gjennom nettopp en overveldende intimisering opplever distanse til eget engasjement. Det åpner seg nye arenaer for offentlige møteplasser gjennom internett. En ny ”offentlighet” trer fram hvor deltakerne kan være interaktive og hvor de kan kommunisere med hverandre. I denne form for kommunikasjon er det mulig å veksle mellom rollen som tilskuer og deltaker. Det virtuelle nettet kan fremme både distanse og intimitet simultant. Denne nye utviklingen aktualiserer viktigheten av konseptet identitetsbygging slik Anne- Britt Gran fremlegger. Det handler til slutt om evnen til å skille fiksjon og virkelighet. Internett kan ikke verifisere de data som legges ut. Dette betyr at en mann på 50 år kan gå inn på en chattekanal for barn og utgi seg for å være en jente på 11 år. Slik kan man lyve på seg en identitet som ikke er virkelig, en skapt og spilt identitet. Internettet kan bidra til å ”forføre” de ulike mottakere av informasjon gjennom å spille på utydigheten om hvorvidt det som legges ut er virkelig og sant, eller om det handler om fiktive konstruksjoner.

⁸² Dette er et hovedanliggende for Sennett.

Politisk kunst

Hva slags formål de ulike kunstnere har med sin kunst vil variere fra kunstner til kunstner, mellom ulike kulturer og mellom ulike epoker. Platons negative holdning til kunsten hadde opphav i forestillingen om kunsten som et bilde av et bilde.⁸³ Ideene representerte virkeligheten, mens sanseverden kun besto av kopier av denne. Kunst som etterligning av det sanslige ble derfor avvist. En slik kunstoppfatning beror på oppfatningen av kunst som en form for reproduksjon av virkeligheten uten øye for en dypere, overførbar mening eller som et område for refleksjon over mennesket og dets livsbetingelser. Kunsten blir derved på linje med annet håndverk og uten muligheter for overskridelse. Selv om kunsten og håndverket relateres tett til hverandre opp gjennom historien, ser vi at det som oppfattes som kunst i middelalderen, får en viktig funksjon innenfor det religiøse felt og at kunsten i senere epoker får en stadig sterkere og mer selvstendig plass i det offentlige rom. Det er likevel først med Kant og filosofiens befatning med estetikk at det forventes av kunsten at den bør inneholde andre aspekter ved livet enn det rent åpenbare. Slik har kunsten åpnet seg som kanal for refleksjon over og kritikk av det samfunn som til enhver tid preger menneskets livsbetingelser.

Kunstnere etter moderniteten, da i særlig grad fra siste halvdel av det 20. århundre, har ofte vært i en opposisjon til det bestående. Mange av dem, for eksempel Brecht har stilt direkte kritiske spørsmål til sin samtid. I perioder har kunsten blitt ansett som en så stor trussel at den er blitt utsatt for forfølgelse. Dette var blant annet tilfelle før og under andre verdenskrig i Tyskland hvor mange opposisjonelle kunstnerne ble fordrevet fra landet eller fikk bøte med livet på grunn av sin kunst. Hitler gikk til kamp mot den kunst han oppfattet som kritisk eller som rett og slett ble betegnet som degenerert kunst, "Entartete Kunst". Et autoritært og voldspreget regime vil nødvendigvis kneble kunsten som et område for refleksjon og protest.

I Weimarrepublikkens siste år, og i særdeleshet etter kollapsen på Wall Street i 1929, ble livskvaliteten for Tysklands borgere betydelig forringet. Den økende arbeidsledigheten og stor økonomisk usikkerhet medførte polarisering av politikken, og en frammarsj for antisemitiske holdninger. Hitler representerte et politisk skifte, og ble av flertallet i den tyske

⁸³ Jfr. Sollingnelsen som illustrerer forholdet mellom ideer, begreper og den sanslige verden. Solen (ideene) lyser opp og skaper (gir eksistens til) fargene som deretter oppleves som fargeinntrykk (begrep/forestilling) som gir grunnlag for kunnskap om solen. Platon delte de ulike nivåer for erkjennelse inn etter en lineær akse hvor hvert nivå kan sees som en etterligning av nivået over og hvor hvert trinn medfører en økt erkjennelse: Antakelse (bilder) – Overbevisning (tingen selv) – Gjennomtenkning (begreper) – Innsikt (ideene).

befolkning ansett som en redningsmann. Hitler ble valgt til rikskansler i 1933. Samme år brant den tyske riksdagen. Brannen ga Hitler argument for å innføre unntakstilstand og til å utstede et dekret som opphevet mange av de frihetene som var nedfelt i loven, blant annet ytringsfriheten og organisasjonsfriheten. I kjølvannet av disse hendelsene, ble det gjennomført en massearrestasjon av landets intellektuelle og kulturelle elite. Bertolt Brecht opplevde i likhet med flere andre progressive og/ eller kontroversielle kunstnere begrensinger og sensur av sitt arbeid. Han flyktet til Danmark i januar 1933.

Brecht kom fra et borgerlig hjem, men utviklet etter hvert et sterkt forhold til marxismen og dets politiske ideologi. Dette skulle etter hvert bli avgjørende for hans kunstneriske arbeider og tenkning omkring teateret og dets forhold til individ og samfunn. Utgangspunktet for Brechts forhold til kunsten var den tyske kultur og kunst som var under sterk dominans av Richard Wagners idé om *Gesamkunstwerk* - den totale kunst som beror på en fusjon mellom ulike kunstuttrykk som poetikk, dans, musikk, bilde. Dette sammen med teaterformer hvor naturalisme og ekspresjonisme stod sterkt. Brecht hadde dessuten en sterk skepsis til det illusjonsbaserte teater.

Brechts forhold til den marxistiske teori fikk direkte innflytelse på hans arbeid da han gjerne siterte Marx: "Philosophers have only interpreted the world in various ways; the point, however is to change it" (Brecht sitert i Leach 2004: 116). For Brecht ble teatret arena for denne forandringen. Utfordringen ble å finne en dramatisk form, en teknikk, som kunne endre verden. Tross dette tyngende ansvaret han la på teatret, insisterte han på at det også skulle ha en underholdende verdi. Han skal ha uttalt under en forelesning for skandinaviske studenter i 1939:

How can the theatre be both instructive and entertaining? How can it be divorced from spiritual dope traffic and turned from a home of illusions to a home of experiences? How can the unfree, ignorant man of our century, with his thirst for freedom and his hunger for knowledge; how can the tortured and heroic, abused and ingenious, changeable and world- changing man of this great and ghastly century obtain his own theatre which will help him to master the world and himself? (ibid.: 116).

Brecht besvarte sitt eget spørsmål ved å innføre det episke teatret. Det var et ønske om at dette teatret skulle forholde seg til totaliteten av de menneskelige relasjoner, og at ved å studere ulike menneskelige interaksjoner ville man kunne skape en arena for opinion, kritikk og å dømme. Målet var å skape et teater som kunne influere og endre verden.

Hjertet eller grunnstammen i Brechts metode var ”Verfremdungseffekten”, til norsk gjerne oversatt som underliggjøring.⁸⁴ Som en reaksjon på det illusjonskapende teatret ønsket han å bryte med nettopp illusjonen, og heller skape en distanse mellom scene og sal som åpnet for muligheten til å stille seg kritisk til handlingen. Ved å bryte illusjonen ønsket Brecht at det episke teatret skulle erstatte den klassiske arven etter Aristoteles. Den dramaturgiske form som ble benyttet i det episke teatret ble derfor betegnet som antiaristotelisk. V- effekten er et dramaturgisk grep som viser et brudd med illusjonen. Dette kan for eksempel gjøres ved at en av skuespillerne går ut av rollen sin for å henvende seg direkte til publikum. Handlingen kan brytes av en sang hvor musikk og tekst ikke står i forhold til hverandre ved for eksempel at teksten er dyster og tragisk mens musikken er munter.⁸⁵ Det er også mulig å benytte sceniske effekter som lys, lyd og scenografi som virkemidler for å hindre publikum i å leve seg inn i handlingen og slik hindre dets evne til refleksjon via en kritisk distanse. For Brecht skulle refleksjon skape reaksjon som resulterte i handlinger som endret samfunnet.

Augusto Boal er en annen av det siste århundres markante politiske teaterpersonligheter. Han startet sitt *Arenateter* i Brasil på 1960- tallet som en reaksjon på de militærdiktaturer som fantes i Latin Amerika i denne perioden. Det medførte stor risiko å involvere seg i teater og myndighetene bedrev utstrakt sensur og forfølgelse av en rekke kunstnere. Myndighetene kontrollerte massemedia og skapte en egen mediasimulert virkelighet, og ut i fra disse forhold skapt en motvekt i gruppeteatrene. Disse var antiautoritære, sosialistiske og ønsket å bryte med det borgelige, institusjonelle teaterets form og innhold. Dette skulle være et teater som opererte utenfor kunstindustriens regler, og som sto i en daglig kamp mot undertykkelse. Teatret skulle fungere som et talerør for de undertrykte og vekke folkets bevissthet og slik forandre deres sosiale virkelighet gjennom kamp for sine rettigheter, for sin kultur og sin egen identitet. Augusto Boals politisk teater ble kalt ”Det usynlige teater”. Ideen var et slags skjult teater eller et rollespill hvor bare noen av deltakerne er informert om at det som foregår er et spill, mens resten tror de opplever noe

⁸⁴ Underliggjøringen står i kontrast til det Bourdieu betegner som den folkelige estetikk. Han sier: ”det folkelige publikum avviser all slags eksperimentering med form og alle virkemidler som innebærer en distanse til godtatte konvensjoner[...]og som har en tendens til å gjøre tilskuerne distanserte, til å hindre dem i å gå opp i spillet og i å identifisere seg fullstendig med personene som framstilles. [...] Estetisk teori ser distanse og desinteresse som nødvendig for å kunne anerkjenne et verk som det er, det vil si som uavhengig” (Bourdieu 1995: 50).

⁸⁵ Musikken hadde en stor plass i Brechts episke teater. Brecht samarbeidet i stor grad med komponisten Hanns Eisler i utviklingen av det episke teatret. Det er en dialektisk tankegang som ligger til grunn for musikkens plass i stykkene. Musikken skulle virke avklarende for fornuften som en menneskelig ressurs i en politisk kamp. Den skulle gi en kommenterende avstand mellom tekst og handling. Et brudd i handlingen kunne oppstå ved at en sang uventet og gjerne litt malplassert kom inn og brøt illusjonen og skapte rom for refleksjon og reaksjon. Eksempel på dette finner vi bla i *Moren*. Brecht samarbeidet også tett med komponisten Kurt Weill i en serie av musikal og operaer, mest kjent er kanskje *Tolvskillingsoperaen* (1928).

virkelig. Denne type spill frembringer en form for underliggjøring liknende den ”verfremdung” som Brecht benyttet i sine spill. Denne underliggjøringen trer frem idet spillet avsløres og når hendelsen slik blir stilt i et nytt lys som medfører reaksjoner og reviderte reaksjoner. Med denne spillestilen ønsket Brecht å åpne for at publikum tok del i og påvirket handlingens utfall.

Verdensbildet er i dag annerledes enn det var både på Brechts og på Boals tid. Det politiske landskap, massemedienes massive innflytelse og menneskets selvforståelse har endret det episke teatrets evne til å virke politisk slagkraftig og som en vekkelse for publikum. Den antiaristoteliske dramaturgi lever godt ved siden av den aristoteliske og Brecht er etter hvert oppfattet som en av klassikerne. Men hans stykker vil ikke lenger blir oppfattet som like relevant i henhold til vår tids politiske situasjon, samfunnsstruktur eller vår dominerende estetikk. Tross dette finner vi mye av underliggjøringseffektene benyttet også innenfor mer moderne teater og filmkunst.

I en verden som i stor grad synes å være drevet framover av en mediert informasjonsteknologi, og hvor intimiseringen står sterkt, vil kunstens metoder for å påvirke det politiske system tilpasses de rådende virkelighetsbetingelser. Det vi ser av virkemidler som kunsten tar i bruk for å ryste sitt publikum, spiller i stor grad på nettopp det medierte.⁸⁶

Annabella Skagen har i sin artikkel ”Digitale medier – et teaterperspektiv”⁸⁷ beskrevet arbeidet til den britiske kunstnergruppen ”Blast Theory” og deres prosjekt *Desert Rain*. Denne var et interaktivt spill med installasjoner og performance. Gruppen utviklet forestillingen som en respons på Gulfkrigen i 1991 da Irak invaderte Kuwait og hvor amerikanerne responderte med *Desert Storm* – som ble betegnet som en ”virtuell krigføring” hvor det i stor grad ble ført krig ved hjelp av instrumenter som kunne nå mål med stor treffsikkerhet over lange avstander. Tross teknologi og distanse var bombenes mål virkelige, lidelsene og likene var ekte. *Desert Rain* problematiserte forholdet mellom det som synes som virtuelt, men som faktisk er virkelig – og det som synes som virkelig, men som faktisk er simulert. Den dramatiske rammen er lagt tett opp til det vi kjenner fra dataspill. Publikum beveger seg gjennom fastlagte faser⁸⁸ i en bestemt rekkefølge. Underveis møter de både virkelige og simulerte

⁸⁶ Her mener jeg ikke å påstå at de ”gamle” kunstneriske kanaler, slik som for eksempel det tradisjonelle teateret, ikke lenger er intakt eller kan benyttes politisk, men at media nødvendigvis vil måtte spille en rolle på et eller annet tidspunkt – om ikke for annet enn for å nå publikums og samfunnets oppmerksomhet.

⁸⁷ Artikkelen er publisert på <http://www.dramaiskolen.no/Skagen%20art%20205.pdf>

⁸⁸ Fasene er beskrevet kronologisk i Skagens artikkel ”Digitale medier – et teaterperspektiv”

personer og miljøer. Det åpnes for en interaksjon mellom publikum og verk. Hensikten er å forvirre publikum/ deltakerne i forhold til det som er virkelig og det som er virtuelt.

”Det gir ingen endelige svar på hva som er hva; det deltakerne opplevde som virkelig viser seg å være simulert. Det som har fysisk realitet viser seg å være spill, og derved fiktivt. Grensene utviskes og tildekkes. Det virtuelle vekker virkelige følelser; det virkelige berører oss ikke nødvendigvis (jfr. Powell)” (Skagen, www.dramaiskolen).⁸⁹

Den politiske kunsten skal bryte innholdsmessig med en konsensus som synes å befinne seg i samfunnet. Denne konsensus er et resultat av den kommunikasjon som befinner seg innenfor samfunnet. I dag er noe av kunstens politiske rolle først og fremst å avdekke, dekode og analysere hvordan massemediene benyttes som basis for vår virkelighets oppfatning.

Et annet eksempel på moderne politisk teater finner vi hos den australske dramatikerens Vanessa Badham. Hun oppfatter teatret som et velegnet sted å stille spørsmål og skape debatt. Badhams stykker er kontroversielle og skaper sterke reaksjoner der de blir satt opp. Stykket *Capital* er en komedie om et PR-byrå som skal lage en mediestrategi for den amerikanske regjeringen i etterkant av offentliggjøring av bilder av amerikanske soldater som forgriper seg med vold og drap på afghanske barn. Dette stykket er sterkt politisk betont i sin anti-amerikanske holdning, og høstet både jubel og forakt. I et annet stykke *Camarilla* tar Badham opp tema kampen mot terror. Stykket er lokalisert til London hvor en bombe eksploderer i en travel handlegate.⁹⁰ Stykket forteller om en trussel mot det vestlige demokrati, og en frykt om at et svekket demokrati vil kunne avlede en generasjon med terrorister og selvmordsbombere. I *Camarilla* stiller Badham spørsmålet hvorvidt tale er like kraftfullt som handling: ”They don’t listen if you’re right, they listen if you act.”⁹¹ Om sine intensjoner for stykket sier Badham: ”Med ”Camarilla” håper jeg å skape debatt om hvordan vi skal forholde oss når kampen spisser seg til. Stykket har også brodd mot samarbeidet mellom sosialdemokrater og nyliberalister.”⁹²

Den amerikanske fotokunstneren Andreas Serrano har skapt sterke reaksjoner med sitt kunstverk *Piss Christ* hvor han har senket et krusifiks ned i menneskelig urin. Dette kunstverket har frembrakt en alvorlig diskusjon omkring forholdet mellom blasfemi og ytringsfrihet. Forholdet mellom ytringsfrihet og blasfemi er, som jeg tidligere har vært inne på, også aktualisert gjennom portretteringer av profeten Muhammed. Islamister verden over

⁸⁹ Referansen til general Colin Powell er et sitat fra en uttalelse han hadde med henspiling til et anslag over døde irakere under denne krigen: ”Det er virkelig ikke et tall jeg er spesielt interessert i.”

⁹⁰ Stykket er skrevet et par år i forkant av terrorbombingen av London sommeren 2005

⁹¹ Sitatet er hentet fra Klassekampens intervju

⁹² Ibid

føler seg ydmyket og hånet gjennom disse tegningene og mener de er blasfemiske, mens vestlige aviser forbeholder seg retten til å trykke disse med henvisning til ytringsfriheten. Sammenlikningen er kanskje ikke fullgod mellom karikaturtegninger og *Piss Christ* da tegningene neppe er ment å tolkes som kunst i streng forstand, mens Serranos arbeid er plassert innenfor kunstinstitusjonen. Likevel er effekten ment å være lik; nemlig å skape debatt omkring skjæringspunktet mellom ytringsfrihet og blasfemi. Slik sett er det absolutt betimelig å plassere Serranos kunstneriske arbeider innenfor dagens politiske kunstuttrykk. Det kan synes som om kunstneres behandling av religiøse tema er et av vår tids store utfordringer. Da Gurpreet Kaur Bhattis stykke *Behzti*⁹³ ble satt opp ved et teater i England førte det til store opptøyer og voldelige demonstrasjoner fra sikhmiljøet. Stykket skildrer hendelser i et sikhtempel hvor en ung kvinne blir pisket av flere andre kvinner, inkludert hennes egen mor. Bakgrunnen for piskingen var straff for å ha blitt voldtatt av en mann, som forøvrig påberoper seg å ha et homofilt forhold til kvinnens far. Forestillingen opplevdes som så religiøst krenkende og provoserende at stykket etter kort tid ble tatt av plakaten og dramatikerne måtte gå i dekning. Reaksjonene på stykket medførte en diskusjon omkring hvorvidt det skal, eller bør finnes grenser for kunsten. Disse eksemplene er med på å synliggjøre grenseoppganger mellom det kunstneriske felt og samfunnet utenfor. Uten å forlate kunstinstitusjonens autonomisfære, utfordrer disse kunstneriske eksemplene samfunnets tålegrense. Samtidig blir de stående som beviser for avhengighetsforholdet mellom det sosiale og det estetiske felt innenfor drama.

Serrano beskriver sin kunst som en søken etter det som er det egentlige menneskelige. Ved å fremheve skjønnheten i tabuer som lik, perversiteter, indre organer og kroppsvæsker berører han publikum på en ubehagelig, men også en estetisk måte. Søkelyset rettes mot ømtålige tema i samfunnet, som for eksempel hvordan vi makter å forholde oss til sykdom og død, gjerne i en voldsom ikledning. Dette har han blant annet tematisert i utstillingen ”Body and Soul” hvor fotoserien ”The Morgue” hører hjemme.⁹⁴ I denne utstillingen viser han bilder av døde mennesker. Navnene er utelatt, mens dødsårsakene blir gjort kjent. Fotografiene og deres titler retter søkelyset på flere aspekter ved vår kulturs forhold til mennesket og kroppen, livet og døden, verdighet og uverdighet. Serrano utfordrer den vestlige kulturs kroppsfetisj og vår identitetsmarkering gjennom vår fysiske kropp og verdsettingen av denne i relasjon til

⁹³ Behzti betyr på norsk vanæret.

⁹⁴ Utstillingen ble vist på Stenersenmuseet høsten 2000.

omgivelsene.⁹⁵ En slik tematisering synliggjør en endring i vår tids opplevelse av identitet. I boken *Vår teatrale tid* gjør Gran denne identitetsbyggingen tydelig gjennom sin tolkning og videreføring av Kirbys begreper. Denne identitetsbyggingen opplever jeg blir ytterligere forsterket i den teknomedierte virkeligheten vi befinner oss innenfor.

Utrykket i den politiske kunst har endret seg og tilpasset seg den kommunikasjonsform som er gjeldende i vår kultur. Det er et stykke mellom Brechts politiske teater, og det teater som spilles i vår post postmoderne tid. Brechts "Verfremdung" hadde en sterk effekt, og banet vei for en ny teatertradisjon. Ved å underliggjøre og å skape distanse mellom scene og sal, mente Brecht publikum hadde bedre vilkår for å stille nye spørsmål til tilværelsen. I dag kan man nesten si at det motsatte er tilfelle. For i vår "reality orienterte" virkelighet synes distansen mellom scene og sal å krympe. En ny form for realistisk politisk teater synes å ta form. Det holder ikke bare å gli inn i en illusjon, men hele tiden vekkes gjennom sjokkerte inntrykk, og det handler nok engang om å overskride det etablerte. Forvirringen omkring fiksjon og virkelighet fungerer som et meningsbærende element samtidig som det utfordrer grensene for hva som er, og hva som ikke er kunst.

Våren 2006 presenterte Teater Katapult og Odsherred Teater stykket *Underværket – The Re – Mohamed- ty Show* skrevet av Christian Lollike.⁹⁶ Forestillingens ytre ramme er hentet fra attentatet av World Trade Center i New York 11. september 2001, og i likhet med denne oppgaven er det også tatt utgangspunkt i Karlheinz Stockhausens uttalelse om at attentatet var det største og mest ultimative kunstverk noensinne. "Er det kun voldelige aktioner, attentater og flykapringer, der har kraft nok til at ryste din virkelighet og få dig til at se?" (<http://katapult.dk/idd61.asp>). Dette er spørsmålet som stilles idet Mohammed styrer flyet i kurs mot World Trade Center. Forestillingen spiller på forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og gjør tilskueren usikker på om det hele handler om en iscenesettelse eller om det vil ende i en skrekkelig katastrofe. "Vestens dessillusjonerede unge, der betragter livet

⁹⁵ En liknende tematisering finner vi hos den franske multimediekunstneren Orlan som har videofilmet plastiske operasjoner som hun har fått utført på sin egen kropp. Hun offentliggjør den smerten kvinner påfører seg når de underlegger seg vår kulturs skjønnhetstyranni. Hun viser konkret blodet, instrumentene som skjærer i huden og lydene som høres når det skjæres, meisles og dras i arbeidet med å forskjønne kroppen. Resultatet blir en kvalmende opplevelse for tilskueren, men det er like fullt i stand til å skape en diskusjon omkring vestens kroppsfokusering, som i siste instans både henspiller til både etikk og politikk.

⁹⁶ Den unge dramatiker Christian Lollike har gjennom sine prosjekter utfordret vedtatte dramatiske konvensjoner slik som de lineære fortellerstrukturer, psykologiske karakterer og den dramatiske illusjon. Lollike har eksperimentert med å veve inn ulike virkelighetsfragmenter. I forestillingen *Dom over Skrig* (2004) som er et av hans mest omtalte stykker, og som satte gruppevoldtekt på dagsorden i den danske politiske debatt, benyttet han seg av innklipp av journalistiske reportasjer omkring gruppevoldtekt. I *Undervearket* (2005) tar han inn filosofiske betraktninger omkring angrepene 11. september.

som et spil og derfor giver afkald på deres etikk, stilles op overfor de mennesker, der har følt døden og tabet, og derfor ikke er i tvivl om, at der er forskel på virkeligheden og fiksjon!”(sitat fra pressemeldingen) Dramaturgen Solveig Gade ved Odsherred Teater har laget en fyldig presentasjon av Lollikes *Underværket*.⁹⁷ Hun sier:

Med kunst, tro og terror som pejlemærker stiller Christian Lollike i *Underværket* skarpt på verden af i dag. Er tro nødvendigvis en forudsætning for fanatisme og terrorisme? Vidner Karlheinz Stockhausens berygtede udsagn om terrorangrebene 11. september 2001 som det ultimative kunstværk udelukkende om en enkelt kunstners afsporede og æstetiserende blikk på verden? Eller fik producenterne af de store katastrofefilm i virkeligheden, hva de drømte om, da World Trade Center styrtede sammen? (www.odsherredteater.dk).

Dette er de spørsmål som stilles i forestillingen og som inngår i et prosjekt som har et ønske om å nå inn til virkelighetens indre kjerne. Stykkets deltakere benytter avantgardekunstens overskridelsesteknikker til hjelp for å nå fram til det virkelig virkelige ved å koble liv og verk med den spektakulære iscenesettelsen – terrorismen - en oppløsning av grensene mellom kunst, liv og død. For den avantgarde kunsten har sitt mål: å vekke oppsikt. Først når den vekker oppsikt kommuniserer den. Ingen kommunikasjon – ingen kunst.

Jeg har alltid betraktet hungersnøden i Afrika som det ultimative kunstværk. Ikke kun fordi der er mange flere ofre end 3.000, nei, fordi værket er smukkere og mer abstrakt. Tørke. Kilometer lange strækninger. Flækket jordoverflade. Enkelte steder en smule tørt græs. Ikke totter. Enkelte hår som på en gammel dames kusse. HALLO, det er et større kunstværk fordi kunstneren ikke lefler for publikums higen etter action, men som en gammel kinesisk maler, fuldstændig forlader sig på langsomhed. At turde langsomheden i det 21. Århundre kræver mod og vilje. Samtidig forlader kunstneren sig i høj grad på naturen og betjener sig således af tilfældet. NEVERENDING AFRICA er et meget større værk end DE TO TÅRNE. DET ER DET ULTIMATIVE VÆRK.

.....

Men da de to tårnene styrtede, blev jeg virkelig GREBET. Ikke kun af frygt, men også af fryd. Nu sker der noget. Endelig. Noget rigtig. Alt for længe har jeg drukket kaffe uden koffein, føde uden fedt, øl uden alkohol. I sidste uge dyrkede jeg virtuel sex. Dvs sex uden sex, imens jeg så den amerikanske forsvarsminister love krig uden tab. Dvs. krig uden krig. FJENDENS TAB ER IKKE TAB. Jeg har også set vores statsminister lave politik uden politik – ikke engang det gør ondt. Jeg vil ikke sige, at død og ødelæggelse glæder mig, slet ikke, nei, og så alligevel...(Underværket, 2006).

⁹⁷ Se informasjonsmateriale for Underværket: <http://www.odsherredteater.dk/undervisningsmateriale.htm>

Del II
THE STATE OF THE UNION

Egen bakgrunn for valg av analyseobjekt

I det kommende kapittel har jeg valgt å analysere president George Bush jr. sin tale til kongressen 29. januar 2002. Analysen av, og tilnærmingen til, Bush sin tale "State of the Union" fra 2002 vil utvilsomt bære preg av min forskerposisjon, min forankring i en vestlig, liberal og demokratisk kultur. Ambisjonen vil like fullt være at jeg gjennom analysen av denne talen, kan skissere noen nye perspektiver som bidrag til en fremtidig diskusjon omkring forbindelsen mellom estetikk og politikk.

Terroraksjonene som fant sted den 11. september 2001 bevitnet jeg gjennom media. Til tross for den skrekk og vemmelse jeg følte ved synet av terrorhandlingene, fikk de få direkte konsekvenser for meg personlig. Det er slik sett en distanse mellom meg som forsker og forskningsobjektene. Denne distansen vil også prege analysen. Den geografiske avstanden mellom USA og Skandinavia, og den psykologiske avstanden til hendelsene kaller Jens E. Kjeldsen for "konsekvensdistanse". Denne avstanden hevder han vil gi utslag for tolkningen av den retoriske situasjon som omgir de "objekter" som her vil bli analysert.⁹⁸

Tross denne avstanden fysisk og konsekvensmessig er det vanskelig å forholde seg upåvirket eller objektivt til de hendelser som fant sted 11. september, ei heller til de konsekvenser disse fikk for verden for øvrig i etterkant. Som resultat av økt globalisering og alliansebyggingen land i mellom,⁹⁹ vil hendelser av et slikt omfang også få internasjonal betydning. Som medlem av NATO og alliert med USA ble også Norge trukket inn i "Krigen mot terror." Like fullt har vi som medlem av FN også forpliktet oss til å handle etter regler som i enkelte situasjoner vil kunne komme i konflikt med en slik allianse. Slik sett vil mitt blikk som norsk, også bære preg av en sekundær delaktighet til hendelsene. Jeg, som mange andre innbyggere i land som sto i et eller annet allianseforhold til en av partene, ble slik sett en del av konflikten, og de konsekvenser denne konflikten bevirket.

I min analyse av Bush sin tale, belyses både de retoriske aspektene, og de ulike iscenesettelselementene som omgir talen. Målet for analysen er å peke på noen

⁹⁸ Kjeldsen benytter begrepet "konsekvensdistanse" i sammenhengen med å analysere forskjellen mellom hvordan skandinavisk presse og amerikanske presse tolket bilder og historier etter 11. september. Hvor han forfekter av distansen til hendelsen bidrar til at man i Skandinavia hadde en tendens til å tolke begivenhetene mer estetisk og narrativt. Han skriver: "Også flere danske studier viser at hendelsene blev iscenesat dramatisk, narrativt og æstetisk. For eksempel valgte aviser som *Berlingske Tidene* og *Information* den sublim matrice med en grafisk opsætning, der understreger den æstetiske iscenesættelse av terrorhandlingen som ubeskriveligt naturfænomen, det abstrakt ondes manifestation."

⁹⁹ Her tenker jeg konkret på allianser som NATO og EU. FN skal fungere som en representant for "alle" verdens land og slik velger jeg å se denne organisasjonen som representant for det globale.

grenseoppganger i forholdet fiksjon og virkelighet, og å belyse hvilke konsekvenser en utvisking av motsetningsforholdet fiksjon/ virkelighet kan få for politikken i en dette tilfelle USA og dets alliertes felles kamp mot terrorisme.

Innledningsvis ønsker jeg å tilkjennegi mitt forskerblikk, og hvilket perspektiv jeg har valgt å legge til grunn for analysen av ”State of the Union.” Dernest vil jeg redegjøre for sentrale aspekter ved talen, som her vil handle om mer generelle forhold knyttet til talens ytre betingelser. Dette er ment å lede opp mot analysen av selve talen slik den ble fremført 29. januar 2002. Her vil de retoriske aspekter koblet opp mot de mer teatrale elementer ved talen stå sentralt, også hvordan disse påvirkes av mediesituasjonen som omgir ”State of the Union”. I analysens avsluttende del vil jeg trekke slutninger omkring den relasjonen jeg mener å finne mellom det retoriske og det estetiske ved hjelp av Austins teori om talehandlinger og de konsekvenser disse bibringer.

Et estetisk og teatralt blikk

Mitt forskerblikk er estetisk og teatralt. Dette betyr at jeg velger å analysere ”State of the Union” som et teatralt/ estetisk fenomen. Det teoretiske argument for et slikt ”blikk” finner jeg hos Josette Féral, og hennes forståelse av teatralitetsbegrepet. I artikkelen ”Performance and Theatricality” hevder Féral at teatraliteten oppstår gjennom konstitueringen av det teatrale rom, og gjennom tilskuernes forventninger om at ”dette er teater”. I tillegg kan teatraliteten fremkomme gjennom tilskuerens blikk. Teatralitet er slik sett en prosess som manifesteres gjennom tilskuerens blikk, og skaper en relasjon mellom tilskuer og aktør, i denne sammenheng et forhold mellom meg som forsker og tale/ taler som forskningsobjekt. Féral låner begrepet ”potential space” fra D. W. Winnicott¹⁰⁰ slik han har beskrevet dette i *Playing and Reality*. Det er i dette potensielle rommet teatraliteten kan fremstilles ved hjelp av en tilskuer. Teatraliteten er slik Féral oppfatter det mer et resultat av en handling enn en definerbar egenskap ved tingen selv.¹⁰¹ Teaterviteren og medieforskeren Ragnhild Tronstad gjorde i 1996 et intervju med Josette Féral: ”Et rom og en intensjon, takk! Om tilskuerrollens teatralitet.” Hun skriver:

Teatraliteten er snarere resultatet av en handling: Å teatralisere består i å skape symbolske strukturer der hvor det ikke foreligger slike fra før. Dermed

¹⁰⁰ Donald W. Winnicott har sitt utgangspunkt innenfor barnepsykiatrien. I *Playing and Reality* bringer han inn begrepet ”potential space”. Det var i sitt forsøk på å forklare forholdet mellom mor - barnrelasjonen og utviklingen av barnets forestillings- og lekeverden ”potential space” ble introdusert. I dette mulighetenes rom finner vi spennet mellom den ytre objektive verden og den indre subjektive verden. Og det er i denne spenningen Winnicott mener leken og kunsten kan skapes.

¹⁰¹ Dette synet står i opposisjon til det syn på teatralitet som vi eksempelvis finner hos teaterteoretikere som Evreinov, Meyerhold og Barthes. Disse betrakter teatraliteten som en definerbar egenskap ved tingene.

kan en tilskuer selv teatralisere et ikke-teatralt objekt, og det er derfor først og fremst hos tilskueren vi finner nøkkelen til teatraliteten, ifølge Féral (<http://plot.bek.no/trete/romogintensjon.html>).

Tilskueren betraktes av Féral som en av teatralitetens grunnleggende forutsetninger:

Jeg vil til og med påstå at det først og fremst er tilskueren som skaper teatraliteten, inne i hodet sitt. For å kunne gjøre det, må han være klar over dette potensielle rommet som jeg nevnte tidligere. Hvis han ikke erkjenner dette rommet - som forresten er et virtuelt rom og ikke nødvendigvis et fysisk - så vil han heller ikke oppfatte objektets teatralitet. Og dermed vil han heller ikke skape teatralitet (ibid).

Teatraliteten finnes ut i fra et slikt resonnement der hvor tilskueren bestemmer seg for å bruke den. Teatraliteten er en prosess som settes i gang mellom tilskuer og objektet innenfor et virtuelt potensielt rom. Teatraliteten vil derfor ikke bare finnes innenfor det institusjonelle teater, eller innenfor performancetradisjonen.¹⁰² Teatraliteten blir således et analyseverktøy også på det virkelig liv – som her innenfor politikken.

Gjennom det teatrale blikket forminskes skillet mellom teatret og samfunnskultur – mellom det estetiske og det sosiale drama. I denne analysen er jeg tilskueren, og jeg velger å se og tolke ”State of the Union” og president Bush sin framføring av denne som teatral. Gjennom det teatrale blikket, koblet med vektlegging av ulike performative elementer, mener jeg å kunne gi en vurdering av samspillet mellom de retoriske og de iscenesettende elementene – og synliggjøre de politiske konsekvenser dette bibringer.

Redegjørelse for sentrale aspekter ved ”State of the Union”

Materialet for den kommende analysen er basert på vedlagte utskrift av ”State of the Union” fra 2002 og fra fjernsynssendingen av denne.¹⁰³ Den fjernsynsendte versjonen var kringkastet ment å nå et bredt publikum, både innenlands og utenlands. Slik retter den seg både mot venner, og fiender av USA. Talen var ment å skulle styrke, motivere og skape håp for landets innbyggere samtidig som den skulle skremme motstanderne.

Generelt er ”State of the Union” en av de mest betydningsfulle taler presidenten holder i løpet av et år. Den amerikanske grunnloven pålegger den sittende president å tale til kongressen for å skildre rikets tilstand, og for å fremlegge de handlinger presidenten og hans administrasjon ønsker å iverksette i forhold til landets utfordringer. I loven heter det:

¹⁰² Med performance tradisjonen referer jeg til det teater som befinner seg utenfor den tradisjonelle teaterform eller stil. Herunder finner vi performance art, happenings og lignende teatrale uttrykk.

¹⁰³ Materialet er offentlig tilgjengelige, og er innhentet fra henholdsvis internett: <http://www.whitehouse.gov/newa/releases/2002/01/20020129-11.html>, og fra Reuters. Den skriftlige versjonen av talen er også trykket i en rekke aviser verden over, og har vært benyttet som grunnlag for en lang rekke debatter.

“[the President] shall from time to time give to the Congress information of the State of the Union and recommend to their Consideration such Measures as he shall judge necessary and expedient” (§ 2, 3. ledd i The United States Constitution).

State of the Union- talen følger en spesifikk iscenesettelse i henhold til en etablert tradisjon.¹⁰⁴ Iscenesettelsen bidrar til å forsterke talens innhold, og den identifiserer den genre talen tilhører. ”State of the Union” befinner seg mellom to genre; mellom de politiske og de seremonielle talene. Det er ikke uvanlig at en tale beveger seg innenfor mer enn én genre. Særlig er dette tilfelle innenfor de mer institusjonaliserte talene som i tillegg til å oppfordre til handling, også er bundet av en rekke tradisjoner og konvensjoner, slik som tilfellet er for ”State of the Union” talene. Talen er i så måte sammenlignbar ved våre nyttårstaler som holdes av konge og statsminister. I følge Kjeldsen skal utformingen av ”State of the Union” talene formmessig være tuftet på de gamle britiske kongetaler.

Målet for en retorisk handling er å overbevise, eller å overtale publikum.

Iscenesettelsen er et middel for å oppnå dette, og slik sett kan iscenesettelsen tolkes som en retorisk handling. Talens oppbygging følger en stram regi og strategi, og med en dramaturgisk oppbygging som følger en aristotelisk tradisjon.¹⁰⁵ Hvordan dette kommer til uttrykk i denne spesifikke talen vil jeg komme nærmere inn på i analysens neste del hvor jeg går mer detaljert inn i talens oppbygging og dramaturgiske grep.

Presidentens tale til kongressen er ikke skrevet av George Bush jr. selv, men av spesialtrene taleforfattere. Denne aktuelle talen er ført i pennen av blant annet Mike Gerson, som er del av et team av tekstforfattere og såkalte ”spin-doctors”. Et slikt teama bidrar til å komplettere talen i form, innhold og fremføring. Med andre ord står de for både den retoriske utformingen, og for iscenesettelsen av talen. Presidentens rolle blir å fremføre talen på en mest mulig overbevisende måte i kraft av sin autoritet. Hestvik og Pedersen kommenterer forholdet mellom tekst og framføring på følgende måte:

¹⁰⁴ Et alternativt perspektiv for en analyse av ”State of the Union” kan være å vektlegge de rituelle elementer da det kan synes betimelig, og fruktbart å fokusere på disse aspekter ved talen. Jeg velger imidlertid å se bort i fra dette aspektet og heller fokusere på iscenesettelsen som jeg ser som mer fruktbar i forhold til oppgavens problemstilling.

¹⁰⁵ Den aristoteliske dramaturgi følger en kausal struktur med en begynnelse – en midte – og en slutt, hvor alle enkeltstående hendelser i handlingen følger hverandre etter prinsippet årsak og virkning. Det er en nødvendig sammenheng mellom de ulike deler av fortellingen, slik at handlingen oppleves logisk, stringent og lineært fremadskridende i forløpet. Et kjennemerke for en aristotelisk dramaturgi er at den har en stigende spenning som løper gjennom handlingen, og som på et punkt topper seg ved at alle handlingens elementer samles i en knute. Det er i denne knuten intrigen, eller den grunnleggende konflikt, ligger. Gjennom handlingen skjerpes konflikten inntil den når et vendepunkt – peripeti. I handlingens slutfase skal handlingens spenningsnivå falle og knuten skal bli løst. Skjebnen får et omslag og en ny orden opprettes.

Politikere som bruker taler som er skrevet av andre kan hevdes å stå i tilsvarende situasjon som skuespillere, som spiller ut andres tekster på scenen. For begge parter er det viktig at fremføringen gjør teksten troverdig for tilhørerne. Evnen de har til å leve seg inn i teksten slik at den fremstår som deres egen er avgjørende for muligheten de har til å nå ut til sitt publikum (Hestvik og Pedersen 2003: 26).

Sammenligningen mellom skuespiller og taler har i klassisk retorikk blitt ansett som problematisk, men nødvendig. I antikken innså man nytten en taler kunne ha av kunnskap om skuespillerens ulike teknikker, men trakk opp et skarpt, og helt nødvendig, skille mellom disse ulike fremføringene. Taleren fungerte som virkelighetens aktør, mens skuespilleren utgjorde virkelighetens etterlignere. Skuespilleren skulle spille fiktive roller, mens taleren skulle representere roller fra det virkelige liv.

Iscenesettelsen er et element som kan skape en utydelighet i forholdet mellom det fiktive og det virkelige. En vellykket iscenesettelse er ikke umiddelbar, men kan bidra til å dreie publikums oppmerksomhet i en spesiell retning som taleren ønsker å fokusere framfor en annen. Iscenesettelsen av ”State of the Union” forsterker retorikken, og retorikkens evne til å overtale tilhørerne/ tilskuerne. Det benyttes ulike ”grep” for å sette denne talen i scene, både gjennom selve talerommet, via publikum, av presidenten selv og av kringkastningen. Slik forstått ser vi en sterk sammenheng mellom iscenesettelse i teatral forstand og retoriske *actio* - selve framføringen av en tale.¹⁰⁶

State of the Union 2002

Den retoriske situasjon

Den retoriske situasjon for ”State of the Union” er i 2002 sterkt preget av terrorangrepet på USA 11. september 2001. Angrepet er det mest omfattende terroranslaget i USA sin historie målt i materielle og menneskelige skader, og antall drepte. Angrepene ble raskt knyttet til Osama bin Laden, lederen av al- Qaida. 7. oktober 2001 invaderte USA og dets allierte Afghanistan med hensikt å fjerne Taliban styret og å pågripe bin Laden.¹⁰⁷

Thank you very much. Mr Speaker, Vice President Cheney, members of Congress, distinguished guests, fellow citizens: As we gather tonight, our

¹⁰⁶ Til tross for at retorikk som fag de senere år har fått et oppsving, foreligger det oppsiktvekkende lite vitenskapelig materiale omkring fremføringen av talen. Dette til tross for at fremføringen burde aneeses som en vesentlig del ved retorikken – det er på grunnlag av en godt gjennomført framføring talens publikum til syvende og sist lar seg overbevise. Cicero sa: ”Jeg vil påstå at det er framføringen alt står og faller med. Uten den kan selv ikke den største taler hevde seg, mens den middelmådige taler som forstår seg på framføringens kunst, ofte kan overgå de største” (Cicero 1942: 169)

¹⁰⁷ Taliban er en islamistisk bevegelse som hadde styringen over Afghanistan i perioden 1996 – 2001, og som støttet al- Qaida. Al - Qaida er en islamistisk organisasjon som har gjennomført en rekke terroranslag i flere land. Deres hovedfiende er Vesten, og i særdeleshet USA. Hovedmotstanden ligger i USAs militære nærvær i Midtøsten siden 1990. Et nærvær som av al- Qaida blir oppfattet som okkupasjon av hellig jord.

nation is at war, our economy is in recession, and the civilized world faces unprecedented dangers. Yet the state of our Union has never been stronger (Bush 2002).¹⁰⁸

Åpningsreplikken rammer inn konflikten. USA er i krig. Bush presenterer det påtrengende problem; den siviliserte verden står ovenfor en ukjent fare. Tross dette står landet samlet.¹⁰⁹

We last met in an hour of shock and suffering. In four months, our nation has comforted the victims, begun to rebuild New York and the Pentagon, rallied a great coalition, captured, arrested, and rid the world of thousands of terrorists, destroyed Afghanistan's terrorist training camps, saved a people from starvation, and freed a country from brutal oppression (Ibid).

Bush beskriver landets pågående restituering etter store tap, både menneskelig og materielt. Motaksjoner er igangsatt, Afghanistan er invadert, og Taliban er svekket.¹¹⁰

What we have found in Afghanistan confirms that, far from ending there, our war against terror is only beginning. Most of the 19 men who hijacked planes on September the 11th were trained in Afghanistan's camps, and so were tens of thousands of others. Thousands of dangerous killers, schooled in the methods of murder, often supported by outlaw regimes, are now spread throughout the world like ticking time bombs, set to go off without warning (Ibid).

Fiendene blir identifisert. Afghanistan konstitueres som et regime som utøver grusomme handlinger mot sine egne, mot uskyldige kvinner og barn. Det er et regime som er basert på vold og troløshet. De samme beskyldningene rettes mot flere land, deriblant Irak:

Iraq continues to flaunt its hostility toward America and to support terror. The Iraqi regime has plotted to develop anthrax, and nerve gas, and nuclear weapons for over a decade. This is a regime that has already used poison gas to murder thousands of its own citizens—leaving the bodies of mothers huddled over their dead children. This is a regime that agreed to international inspections—then kicked out the inspectors. This is a regime that has something to hide from the civilized world (Ibid).¹¹¹

States like these, and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred. They could attack our allies or attempt to blackmail the United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic (Ibid).

¹⁰⁸ Utdrag fra "State of the Union" talen som president George Bush jr. holdt 29. januar 2002, vedlegg nr 2

¹⁰⁹ Bush bygger her opp en argumentasjon som baserer seg på sterke nasjonale følelser med et motsetningsforhold mellom "oss" og "de andre". Det retoriske fellesskapet av "vi amerikanere" er en forestilling som kontinuerlig er blitt definert og redefinert, og som det etter 11. september ble helt avgjørende å rekonstruere. Dette ble gjort på ulike plan. Kjeldsen påpeker særlig bildenes retoriske betydning i denne sammenheng. Grufulle, skremmende og estetisk overveldende bilder bidro til å skape en nasjonal identitet.

¹¹⁰ Kjeldsen forfekter videre i "11. septembers visuelle retorikk" at en sterkt fellesskapsamlende retorikk skaper et kommunikasjonsregime som nærmest gjorde kritikk av nasjonalpolitikken og USAs krigshandlinger umulig.

¹¹¹ G. Thomas Goodnight sier: "Irak under Saddam Hussein var mange ting, men de fleste kritikere entes etter 11. september om at det ikke var sannsynlig at landet eksponerte islamsk terror. Saddam Hussein var når alt kom til alt en sekulær statsleder som brukte mesteparten av karrieren sin til å drepe sjiamuslimer, undertrykke kurdere og i allmennhet leve et liv som ikke ville gi ham innpass i paradiset" (Goodnight i *Krig, rett og retorikk*, 23)

USA er i krig mot terrorisme, mot en fiende som befinner seg innenfor ”ondskapens akse”¹¹² Gjennom språket tar Bush administrasjonen stilling til hva, og hvem, som befinner seg innenfor ”det onde” og ”det gode.” Han etablerer en akse av ondskap bestående av Irak, Iran og Nord- Korea. Disse landene påstås å være en alvorlig og voksende fare gjennom å søke mot masseødeleggelsesvåpen. Ved beskrivelser av grusomheter disse regimene har utført ovenfor sine egne innbyggere avhumaniserer han statene og styrker deres posisjon som potensielle trusler mot verdensfreden.

Det dramaturgiske grep

Lik de store greske tragedier kan man kan hevde at hovedtrekkene av innholdet i ”State of the Union” kjent materiale for tilskuerne. Publikum er inneforstått med hvilke hendelser som nødvendigvis vil være talerens fokus i denne talen, nemlig terrorangrepet 11. september året før. Talen drives framover etter formen: en begynnelse – en midte – en slutt, hvor hver del står i et nødvendig forhold til hverandre. I talens begynnende fase gjør presidenten rede for den situasjon landet står i, han fremhever ved dets skjebne og den urett som er forvoldt gjennom angrepet 11. september.

Bush bygger opp en argumentasjon som senere skal rettfærdiggjøre talens vendepunkt. Det skapes en spenning gjennom en rekke bevisførsler for urett og fremheving av heltemot. Den grunnleggende konflikt i president Bush sin tale er krigen mot terror. Motsetningene i konflikten skjerpes der hvor presidentens argumentasjon beveger seg mot et vendepunkt hvor det ikke er noen vei tilbake. Løsningen må komme i form av en krig, en krig imot terror.

Our nation will continue to be steadfast and patient and persistent in the pursuit of two great objectives. First, we will shut down terrorist camps, disrupt terrorist plans, and bring terrorists to justice. And, second, we must prevent the terrorists and regimes who seek chemical, biological or nuclear weapons from threatening the United States and the world (Applause.) (Ibid.).

Og;

My budget includes the largest increase in defense spending in two decades—because while the price of freedom and security is high, it is never too high. Whatever it costs to defend our country, we will pay (Applause.) (Ibid).

Krigen, og beslutningen om å fjerne trusselen om nye angrep, skaper en lettelse og begeistring hos publikum. Tilskuerne oppnår sin *katharsis*, sin mentale renselse:

¹¹² Metaforen ”ondskapens akse” er komparabel med den metafor tidligere president Ronald Reagan benyttet for å beskrive Sovjet Unionen under den kalde krigen: ”The Evil Empire”. Den kalde krigens retorikk hadde i likhet med Bush sin tale et sterkt fokus på trusselbildet. Presidenten maner til krig mellom det gode og det onde.

Steadfast in our purpose, we now press on. We have known freedom's price. We have shown freedom's power. And in this great conflict, my fellow Americans, we will see freedom's victory (Ibid).

Tross sammenfall av dramaturgiske grep, og tross likheten mellom de store greske tragedier og vår tids virkelighet er det også viktig å understreke vesensforskjellen mellom disse: Tragediene hadde sitt opphav i fabelen - en fiksjon, mens "State of the Union" har sitt utgangspunkt i en virkelig hendelse som medførte drap på flere tusen mennesker.

En helt gjør sin entré

I den TV overførte sendingen av "State of the Union" synes stemningen i salen merkbart spent og forventningsfull forut for presidentens entré. Den synes ikke ulik den forventning som er i en teatersal før sceneteppet går opp. Tross denne sammenligningen, er forventningene til president Bush sin tale av en annen karakter. Publikum som befinner seg i kongressen har forventninger om et budskap som vil kunne forvandle deres liv, som kan endre nasjonen og forholdet til verden utenfor landets grenser. Dette handler om det virkelige liv, og vi befinner oss innenfor det sosiale drama.

Når president Bush endelig entrer salen mottas han som en helt. I ren "Hollywood-stil" beveger han seg mot talerstolen mens han smiler, vinker, trykker hender og hilser seg framover. Publikum består hovedsakelig av medlemmer av senatet, i tillegg til en rekke inviterte gjester. Det er ikke bare "venner" av Bush som er tilstede, men også hans politiske motstandere.¹¹³ De inviterte er blant andre folk fra militæret, helter og etterlatte etter angrepet 11. september og medlemmer fra den Afghanske interimregjeringen.¹¹⁴ Publikum i salen er relativt sammensatt, dog med hovedvekt av hvite middelaldrende menn i mørke dresser. Når presidenten beveger seg framover, og når han inntar talerstolen, hylles han av publikum ved at de klapper og jubler høyløst og lenge.

Når presidenten endelig har fått ro i salen, kan han legge fram sitt budskap. Et budskap som byr på sterke pathoseffekter, framlagt av en president med et kraftfullt ethos. Talen holdes for et publikum som understreker det teateraktige gjennom stadig å avbryte med applaus og stående ovasjoner.¹¹⁵ Scenografien bidrar også til å styrke opplevelsen av dette teateraktige. Rommets form, scenens plassering, og nasjonale symboler er viktige effekter i denne sammenheng. Plasseringen av publikum er gjort i den hensikt å styrke talens

¹¹³ Blant hans politiske motstandere kan vi blant annet se at Hillary Clinton er tilstede.

¹¹⁴ Disse nevnte får et særlig fokus i talen og blir også fanget inn spesielt av TV-kameraet som overfører selve talen til det store publikum verden over.

¹¹⁵ Talen varte i 59 minutter og 40 sekunder, presidenten ble avbrutt av voldsom, gjerne stående, applaus og jubelrop 77 ganger i løpet av denne tiden.

overbevisningskraft. Slik får publikum en retorisk betydning ved å innta funksjon som talens bevismidler, eller *logos argumenter*. Dette fordi de virker som bevis for en del av de påstander som blir ført fram i talen. Eksempelvis har Hamid Karzai, som i 2002 var leder for den Afghanske interimadministrasjonen en slik funksjon. Likeledes retter Bush (og TV-kameraet) oppmerksomheten mot den Afghanske ministeren dr. Sima Samar som har ansvar for kvinners rettigheter, når han understreker behovet for å frigjøre den undertrykte befolkningen i områdene i ”ondskapens akse”.¹¹⁶

Helten og Rollen

Jeg følger George W. Bush jr. sin tale til senatet, slik den er kringkastet, med mitt teatrale blikk. Hans fremføring bærer preg av et ønske om å avsløre så lite som mulig gjennom kroppsspråk og taleleie. Likevel er fjernsynsmediet enormt avslørende, og enhver detalj kan avdekke, eller i alle fall gi grobunn for tolkning.

Det kan være ulike årsaker til at presidenten velger å begrense det fysiske uttrykket ved talen. Det er en alvorstynget stund med et alvorlig budskap, og hans troverdighet er avgjørende for resultatet av talen. Ved å legge seg til et alvorlig og behersket uttrykk, kan dette kunne styrke hans etos og publikums velvillighet ovenfor talens innhold. Likevel kan dette begrensede kroppslige uttrykket også virke i motsatt retning. For TV kameraets nærbilde kan også virke også avslørende på det som ligger bakenfor selve det tydelige fysiske uttrykket. Detaljer som eksempelvis et blikk kan slik virke imot den tiltenkte positur.

Gjennom TV- bildene synes jeg å ane en liten krusning ved presidentens munn. Et lite smil? Kanskje/ kanskje ikke, men nok til å forvirre meg som publikum, og til å gi rom for en tolkning av mimikken i forhold til ordenes innhold. Koblet sammen med det jeg som tilskuer oppfatter som en ellers uttrykksfattig framføring, såes tvilen om oppriktighet og sannferdighet. Ved å at en taler gir til kjenne sine følelser avdekker han sitt engasjement, og dette engasjementet kan igjen gi meg som publikum en indikasjon på talerens troverdighet. Tross min vaklende tiltro til Bush som en troverdig taler, skaper presidentrollen en ramme som bidrar til å balansere dette bildet noe. Presidentrollen fungerer sett som et slags sannhetsbevis – eller i alle tilfelle som støtte - for en autensitet i forhold til talens budskap.

¹¹⁶ Laura Bush har i sin rolle som presidentens hustru arbeidet med å fokusere på kvinners stilling i land som Afghanistan. Dr Sima Samar var derfor spesielt invitert av presidentfruen til å overvære presidentens tale til kongressen. Laura Bush sitt arbeid med å fokusere på kvinners rettigheter i Afghanistan var på denne tiden kjent, og bidro slik sterkt til å understreke budskapet om å kjempe en rettferdig kamp. En kamp som ikke kun dreide seg om å forsvare eller trygge amerikanske interesser, men som også var et bidrag til å bekjempe urett mot uskyldige ofre i det (de) land USA og de allierte gikk til krig mot.

Trygt beskyttet av rollen som ansvarlig overhode for landet, står president George Bush jr. på talerstolen for å holde sin "State of the Union". Rollen gir ham makt og autoritet. Han er statsmannen, lederen, seierherren – presidenten i vår tids mektigste nasjon. Om vi skal følge Grans teori omkring ulik grad av teatral identiteter,¹¹⁷ vil vi finne George W. Bush jr. i gruppen for de ikke- teatral identiteter. Han spiller rollen: President. Han styrer klar av intimitetstyranniet¹¹⁸ og vokter sitt privatliv. Han framstår som en statsmann med et skarpt skille mellom George W. Bush jr. – presidenten av USA, og George W. Bush jr. – privatpersonen. Det er vanskelig i dag å opprettholde et slikt skarpt skille mellom en privat og en offentlig rolle. Tidligere, særlig før fjernsynets intimiserende kommunikasjon var gjeldende, ble en politikers private liv ikke vektlagt særlig stor betydning. Dette betyr at politikerens private forhold ikke ble koblet opp mot hans/ hennes politiske gjerninger, og hans evne til å treffe gode og presise politiske beslutninger ble neppe trukket i tvil til tross for at han i sitt privatliv valgte å leve på en måte som normalt ville blitt oppfattet som moralsk betenkelig. Men med det enorme mediafokuset som i dag legges på politikerne, er muligheten for å beholde politisk autoritet under slike forutsetninger nærmest umulig. Alt en politiker i dag foretar seg, uansett på hvilken arena av livet, vil kunne få betydning for vurderingen av vedkommendes politiske innsats. Det handler om politikerens troverdighet.

Bush makter i stor grad å "holde kortene tett til brystet". Han byr med andre ord lite på seg selv, og det lille han innvier offentligheten i består av velregisserte og kontrollerte lekkasjer. Disse lekkasjene bidrar til å styrke rollen som ansvarlig president. Eksempelvis da han tidlig i sin embetstid framsto som restituert alkoholiker, ble dette til fordel for han. Han ble sett på som en mann med evne til å innrømme sine feil, ta ansvar for sine handlinger, og med vilje til å gjøre opp for sine ugjerninger. I tillegg hentet han ut ekstra "kreditt" hos det amerikanske folk da han forklarte dette radikale skiftet i livet som et resultat av at han var blitt en personlig kristen. Han fremsto som en angrende synder som var blitt frelst, og folket tilga. Hans troverdighet og tillitt hos den amerikanske befolkningen økte, og i tillegg har hans gudstro og kristne overbevisning forsterket hans retoriske argumenter i kampen mellom det onde og det gode.¹¹⁹

¹¹⁷ Grans teori og hennes bruk av Kirby og Sennett som teoretisk grunnlag for sin egen teoridanning er mer utførlig omtalt i del I: "Identitet og autensitet"

¹¹⁸ I kapittelet "Identitet og autensitet" er Sennetts utgreiing om intimitetstyranniet diskutert mer inngående.

¹¹⁹ President Bush benytter i stor grad en retorikk med religiøse undertoner. I denne talen er ikke den religiøse retorikken like eksplisitt som han har benyttet ved senere anledninger, særlig når han forsøker å rettferdiggjøre en krig mot Irak. Presidenten knytter gjerne det religiøse sammen med det nasjonalistiske. Robert Ivie peker på bruken av motsetningsforholdet mellom det gode og det onde særlig benyttes i epoker som "kjennetegnes av "hellig vrede" [...] "religiøs vold" [...] "nye korstog" og George W. Bush gir en apokalyptisk undertone med sin

Fremføring: troverdighet i handling

Jørgen Fafner påpeker i *Tanke og tale, den retoriske tradisjon i Vesteuropa* (1995) at vi ikke kun taler med munnen, men med hele kroppen. Derfor utgjør ord, tale, mimikk og gestus en uatskillelig helhet. Kroppens språk, den nonverbale kommunikasjon, påvirker i stor grad publikums resepsjon av budskapet. I retorisk sammenheng henger dette sammen med selve framføringen av en tale. Dette aspektet ved talen er særlig vesentlig i forsøket på å tolke en tale ut i fra dets estetiske perspektiver. Det er nært slektskap mellom fremføringen av en tale – ”actio”, og skuespillerens metode. Helt siden antikkens kommunikasjonsforståelse har de store retorikerne hatt nytte av skuespillerkunstens kunnskaper for å forfine sin fremføring, og for å forsterke sin overtalelse.¹²⁰ Sammenligningen mellom skuespiller og taler ble i klassisk retorikk ansett som problematisk, men nødvendig. Taleren skulle fungere som virkeligheten aktør, mens skuespilleren etterlignet virkeligheten. Skuespilleren spiller fiktive roller, mens taleren representerer roller fra det virkelige liv.

Samsvar mellom tekst og uttrykk er sentralt for evnen til å kunne overbevise et publikum. Det er et alvorlig budskap som framholdes i ”State of the Union”. Bush taler om krig, terror, smerte og lidelse. Han taler om det godes møte med det onde. Robert L. Ivie understreker i artikkelen ”Den onde fienden vs. Den agonistiske andre” at retorikken om den onde fienden har en ødeleggende innvirkning på demokratiske verdier og idealer. Han hevder: ”ondskapens retorikk allierer oss ikke med demokratiet, den gjør oss medvirkende til terrorisme, for terrorismen konstitueres i og opprettholdes av diskursen om det onde” (Kjeldsen og Meyer 2004: 59). Ivie trekker fram Burkes identifikasjonsprinsipp som går ut på å fokusere på det mennesker har til felles i en konkret sak til enhver tid, men som Ivie konstaterer, når dette felles målet består av hat kan ingen kommunikasjon være mulig. Demokratisk retorikk vil ikke kunne ha noen gjennomslag under slike forhold.

En direkte overføring av en usynlig iscenesettelse

Tidligere i oppgaven har jeg belyst de estetiske virkemidler som Hitler benyttet i sin propaganda. Hitlers estetiske prosjekt var uttalt og sterkt. Det var med voldsomme og store virkemidler folket skulle (for)ledes. Bruken av scenografi, lyssetting, musikk, symboler osv.

formulering om Amerikas ”kall, som et velsignet land”, til å beskytte og bevare ”Guds gave til menneskeheten” fra ”onde menneskers renker” som truer med å knuse friheten og sivilisasjonen med sine masseødeleggelsesvåpen [...] Dette religiøse språket og de tilsvarende holdningen er splittende.” (Ivie i Kjeldsen og Meyer 2004: 59)

¹²⁰ I hovedoppgaven *Å tale uten ord* retter Åse Lill Hestvik og Ingrid L.S. Pedersen søkelyset mot den nonverbale kommunikasjon som finner sted i en politisk retorikk. De påpeker at denne form for kommunikasjon også finnes i kunst, musikk, ritualer, seremonier og propaganda. Dette viser hvilken sentral rolle den nonverbale kommunikasjonen spiller i all menneskelig atferd.

var svært effektive, og fungerte retorisk og propagandistisk ved at tilskuerne lot seg forføre – de lot seg overtale til å følge ”Føreren”. En av årsakene til de voldsomme uttrykk var den fysiske avstanden mellom taler og publikum. Hitler holdt hovedsakelig sine politiske taler på store folkemøter, om enn i større skala regnet i antall publikum. I *Talerens troverdighet* uttaler Anders Johansen seg mer generelt om folkemøtenes rekkevidde og dettes fordring av fysiske uttrykk på følgende måte:

Et folkemøte trekker i høyden et par tusen tilhørere; sammenlignet med et moderne fjernsynspublikum er det ynkelig lite. Under slike betingelser blir de opptredende likevel sett på som ganske stor avstand. For et massepublikum er taleren fjern, opphøyet skikkelse som det ikke er mulig å føle at man kommer innpå som person. Denne skikkelsen lar seg ikke tyde psykologisk: Av kroppsuttrykket er det bare de store, tydelige, kontrollerbare og mer eller mindre innstuderte faktorer som egentlig vises. Selv fra første benk vil det være vanskelig å oppfatte en enkelt tåre eller en oppgitt mine (Johansen 2003: 17).

I dagens propagandistiske estetikk, benyttes en del av de samme effektene, men det store uttrykket ikke lenger nødvendig. Tvert imot vil det kunne virke mot sin hensikt om virkemidlene var like sterke. Med TV som hovedkatalysator for budskapet er det helt nødvendig at virkemidlene er mer subtile. Jo mer usynlig og uutalt estetikken fremkommer, og jo mer lavmælte kroppsuttrykk taleren benytter desto mer virkningsfull er dette som forførende middel. Den nonverbale kommunikasjonen¹²¹ har en sentral rolle i all menneskelig sosial atferd, og denne blir særlig tydelig gjennom kameraets fokus. Den nonverbale kommunikasjonen har som en viktig funksjon ved formidling av et budskap. Dette fordi den kan forsterke (eller svekke) en talers evne til å framstå som oppriktig og sannferdig, og en tolkning av den nonverbale atferd kan være særlig nyttig i en avdekking av hvorvidt en politiker opptrer autentisk.¹²²

President George W. Bush jr. har forstått at det lille formatet krever et begrenset forråd av gestikulasjon og stemmebruk, og han forsøker å nytte dette i sitt troverdighets prosjekt. Det er de små, nesten usynlige faktorene som er de viktigste. Blikket, holdningen og stemmeleiet kan fortelle mye om en person når han/ hun fokuseres i nærbilde av TV- kameraene.¹²³ Om en

¹²¹ De nonverbale uttrykk jeg her tenker på er gester, ansiktsuttrykk, kroppsholdning, stemmebruk, klær, sminke, frisyre og lignende.

¹²² Goffman taler varmt for en tolkning av ulike typer nonverbale uttrykk, noe han hevder er en betimelig måte å tolke omverdenen på. Dette er noe man gjerne finner innenfor symbolsk samhandlingsteori hvor man har arbeidet mye med fortolkning av nonverbale ytringer. Likeledes har den behavioristiske psykologien rettet søkelys mot denne type atferd.

¹²³ Da NRK første gang meldte sin interesse for å fjernsynsoverføre fra Stortinget, ble det møtt av stor skepsis. Frykten lå i at det nye mediet i tillegg til å gjengi de politiske prosessene også skulle kunne gripe inn i og påvirke dem. Flere politikere var engstelige for at det søkelys som ville kunne bli lagt på politikernes person ville overskygge og forstyrre de politiske sakene. Et spørsmål som kom opp i den følgende debatten var: ”Var

taler for eksempel flakker med blikket, famler med bevegelsene eller på annen måte opptrer urolig, vil dette kunne tolkes som usikkerhet og/ eller uærlighet.

Den endrede formidlingssituasjon som vi nå står ovenfor, gjør at den negative status skuespilleren ble til del i antikkens retoriske teori, ikke er lenger er så uttalt. Dagens politikere ønsker naturlig nok å bli ansett som å tilhøre det virkelige livs sfære, men skuespillerens metoder er langt mer akseptert og forstått som følge av TV- mediets plass i vår hverdag. Dette gjelder i særlig grad i USA som i perioden 1981 – 1989 hadde skuespilleren Ronald Reagan som president. Hans fremføring var en suksess i henhold til TV- skjermen og i dette formatets formidling av budskap. Han virket avslappet og naturlig på en måte som fikk seerne til oppleve talen som ”personlig” møte. George Bush har ikke de samme skuespillertalenter som Reagan. Han virker noe mer stiv, og dette har medført at han stadig er blitt utsatt for kritikk for sin uelegante framtreten. Han er blant annet blitt beskyldt for å virke kald, upersonlig og klønete.¹²⁴

I en mediesituasjon hvor publikum har anledning til å skue politikerne på kloss hold, så nært at de mener å kunne gjennomskue dem, krymper politikerer til å bli et mer vanlig menneske. Avstand har skapt en form for mystikk rundt politikerrollen. Når denne avstanden blir brutt, blir politikerer stadig mer sårbar, og kan lettere avsløres om de skulle opptre uhederlig. En slik avsløring vil føre til dramatiske konsekvenser for en politikers troverdighet. En annen konsekvens av innskrenking av en slik avstand er at privatlivet trenger inn i den offentlige fasaden. Om man stadig blir eksponert i situasjoner som minner om det hverdagslige er det komplisert å framstå som en statsmann og sterk leder. President Bush tviholder på sin rolle, og på å fastholde avstanden mellom sitt private og offentlig liv. På denne måten håper han å samle sin autoritet i presidentrollen. Bush insisterer på rollen som ansvarlig leder og statsmann. Ved å opprette et skarpt skille mellom sin private sfære og sin rolle i det offentlige liv, kan publikum oppleve dette som manglende engasjement og følsomhet hos presidenten.¹²⁵ Skillet mellom den private og den offentlige rollen skaper en

fjernsynet altså en mulighet til å praktisere demokrati med opprinnelig åpenhet, men i helt nytt omfang? Var det snarere en invitasjon til demagogi?” (Johansen 2003: 21) Det ble åpnet for fjernsynsoverføringer, og skeptikerne har langt på vei fått rett. Fjernsynsmediet har medført en endring på flere plan innen politikken slik det er vist i denne oppgavens kapitler ”Identitet og autensitet” og ”Den iscenesatte politikk”

¹²⁴ George Bush sine retoriske blødmer har bibrakt materiale til flere humoristiske bøker og til ulike satiriske innslag i media (bushism). Administrasjonen har tatt konsekvensen av dette og overlatt talenes utforming til spesialister innen retorikk og kommunikasjon, som et ledd i å begrense presidenten mulighet til å uttale seg impulsivt.

¹²⁵ Den 11. september 2001 besøkte Bush en barneskole da budskapet om angrepet på landet ble gjort kjent for ham. Et tilstedeværende TV- team filmet presidenten da han fikk nyheten, og hans selvkontroll og mangel på

tvetydighet. Presidentrollen som en samfunnsrolle er ansvarlig og forvalter av virkeligheten. Ved å unnlate å vise mer av sin private verden vil han kunne bli oppfattet som å holde noe skjult, for i en mediert og intimiserende verden er åpenhet blitt et forsvar for autensiteten.

Den estetisk - politiske konsekvens

I oppgavens innledningskapittel har jeg gjort rede for Austins teori omkring hvordan språkhandlinger og språkhandlingenes gyldighet bidrar til å spisse forholdet mellom teater og virkelighet. Om en tale består av tomme ord ut i fra manglende gyldighet, er det betimelig å sammenligne den med en tale holdt på en teaterscene. Dette er en konsekvens Austin frykter. Han forfekter et nødvendig krav om skille mellom det teateraktige og det språklig – retoriske. Om så en taler likevel taler som om han har autorisasjon, uten virkelig å ha det, vil talens handlingsresultat forbli virkningsløs og ugyldig. Han trekker fram eksempelet med inngåelse av ekteskap. En ekteskapsinngåelse er ikke gyldig foruten det er avgitt et løfte om gifte overfor en person med gyldig autorisasjon for denne type handlinger – en prest, advokat eller lignende, og at løftet er gitt i vitners nærvær. Først da er ekteskapet gyldig i juridisk forstand. Om det samme par gifter seg på scenen i et teaterstykke og med- spillerne fyller rollene som for eksempel prest og forlovere, vil denne handlingen ikke kunne få noen juridiske konsekvenser i livet utenfor scenen. Dette skillet er således svært vesentlig, og sammenlignet med framstillingen om det estetiske og det sosiale drama, handler også språkhandlinger med og uten autorisasjon, om hvilke konsekvenser handlingen får henholdsvis av og på scenen - eller i det virkelige liv kontra i fiksjonens verden.

Om vi bringer Austins teorier inn i analysen av "State of the Union" er det betimelig å stille spørsmål ved president Bush sin konstatering av at USA på dette tidspunkt – 29. januar 2002, var i krig. Denne konstateringen beveger seg i løpet av talen mot å ta form som en performativ språkhandling ved at den benyttes som grunnlag for, og oppmuntring til handling. Talen ble avholdt på et tidspunkt hvor en erklæring om krig ikke kunne ansees som gyldig, av to grunner: for det første manglet den amerikanske regjering det nødvendige mandat fra FN for å iverksette en krig, dernest manglet de et konkret territorium å gå til krig imot.

Den tyske keiser Wilhelm uttalte en uke etter Tysklands krigserklæring ovenfor Serbia 4. august 1914:

Nødvendigheten kjenner ingen lov. Våre tropper har okkupert Luxembourg, og kan hende har de allerede kommet inn på belgisk territorium. Mine

spontanitet i forhold til katastrofens omfang, er i ettertid blitt kritisert fra flere hold. Presidentens største fiende, Osama bin Laden, benyttet blant annet dette som bevis for påstanden om Bushs manglende medfølelse for folket.

herrer, dette er et folkerettsbrudd. Overgrepet – jeg snakker åpent – overgrepet vi derved gjør oss skyldig i vil vi forsøke å gjøre godt igjen så snart vi har nådd våre militære mål.”¹²⁶

Det ble ikke mulig å gjøre dette godt igjen – 10 millioner døde og like mange ble såret under den 1. verdenskrigen.

Forskjellene mellom keiser Wilhelm og president Bush er åpenbare. Dette gjelder ikke minst i oppfattelsen om berettigelse til krig, fordi Bush i motsetning til keiser Wilhelm påberoper seg å ville føre en rettferdig krig, og slik å ha retten på sin side. I tillegg til å fri verden for terrorister, har han et ønske om å befri fiendens befolkning fra uverdige liv ved å tilby dem frihet og demokrati.¹²⁷

Angrepskrig, i betydningen at en stat angriper en annen stat med militære midler, er forbudt. Det følger av FN- paktens artikkel 4(2), som ikke åpner for noen unntak. Derimot kan en stat, hvis den likevel skulle bli angrepet, lovlig forsvare seg med militære midler. Det følger av FN- paktens artikkel 51 (Eskeland 2003).

Det finnes et unntak som ble brukt som legitimering av USAs invasjonen av Afghanistan etter 11. september er selvforsvarsretten. Denne sier at i selvforsvarssituasjoner er retten til bruk av militær makt mulig, dog kun en rett som er forbeholdt FNs Sikkerhetsråd. Det forelå ingen autorisasjon fra FNs sikkerhetsråd for angrepet på Afghanistan.¹²⁸

Det er nettopp mangelen på autorisasjon som berettiger en tvil omkring president Bush sin autensitet og legitimitet i ”State of the Union” 2002. Ut i fra en ”austinsk” begrepsforståelse er språkhandlingen ”unhappy”, den mangler autorisasjon og blir således mislykket/ ugyldig. Det er krigstilstanden, og krigserklæringen som er selve hovedbudskapet eller hovedtemaet i presidentens tale til kongressen. Om talens innhold, ifølge Austins resonnement blir uthult og tappet for sannhet, vil sammenligningen med teatret være betimelig, og argumentasjonen vil kunne oppfattes som fiksjon.

Bush omtaler krigen som ”war on terror” – krig mot terror. Terrorisme er ikke knyttet til et bestemt territorium, ei heller er den enkel å definere ut i fra en ensartet ideologisk- eller religiøs tilknytning. Dette betyr at krigens formål, bokstavelig talt er uhåndgripelig. Som

¹²⁶ Sitatet er hentet fra Ståle Eskelands foredrag *Krig og fredsbevarende operasjoner: Lovlig, ulovlig eller straffbart?* i Oslo Militære Samfund, Oslo 6. oktober 2003. Talen er publisert: <http://virksommeord.uib.no/taler?id=501>

¹²⁷ Igjen blir vi minnet på hvor viktig definisjoner er slik jeg har omtalt i Del I, ”Propaganda og terrorisme – et spørsmål om definisjoner”

¹²⁸ Ståle Eskeland kommenterer dette slik: ”Det er en misforståelse når det har vært hevdet at Sikkerhetsrådet i resolusjon 1368 (2001) av 12. september og 1373 (2001) av 28. september 2001 autoriserte USAs angrep. Retten til å utøve selvforsvar er riktignok nevnt i fortalen (preambelen) til resolusjonene. Men det som her må tolkes slik at eventuell bruk av militær makt må skje innen rammen av selvforsvarsretten, og ikke slik at Sikkerhetsrådet dermed autoriserte bruk av militær makt” (Eskeland 2003)

kompensasjon for dette avgrenser Bush terrorisme til å gjelde islamsk terrorisme lokalisert i det han betegner som "ondskapens akse." Slik makter han å gjøre terroren territorial, og derved muliggjøre en militær intervensjon. I mars 2003 resulterte språket i en ny handling, og det første landet i aksen, Irak, ble angrepet av USA og dets allierte.

Problemet som dette resonnementet peker på blir derved: At følgene av å forstå Bushs "krigserklæring" som ugyldig, blir at selve logosargumentasjonen i "State of the Union, 2002" forsvinner inn i fiksjonen, og derved beveger seg over i sfæren for det estetiske drama. Dette til tross for at Bushadministrasjonen insisterer på at talen befinner seg innenfor det sosiale dramaets – i virkelighetens verden. Dette vil medføre riktighet i alle fall i ett henseende; at konsekvensene av talehandlingen for krigens ofre ikke blir fiktive, men i høyeste grad virkelige.

Analysen av "State of the Union" fra 2002 har synliggjort en rekke forhold som utfordrer talens troverdighet. Det gjelder ikke minst talens innhold, og dennes troverdighet ut i fra en sviktende språklig og juridisk legitimitet. Vi har sett at det er sterke relasjoner mellom det retoriske og det estetiske som særlig kommer til uttrykk i gjennom talens fremføring, hvor iscenesettelsen får en retorisk funksjon. I tillegg handler president George Bush jr. sin tale til kongressen om å overbevise og overtale kongressen, det stedlige publikummet, den øvrige befolkningen og resten av verden. I kraft av sin autoritet og troverdighet, ønsket Bush å vinne tillit til å forvalte verdensfreden. Spørsmålet er bare om det var virkelighet eller fiksjon som dannet grunnlaget for en slik tillitt.

Del III
KONSEKVENSVURDERING

Kunsten og Politikken – ansvar og konsekvens

I denne oppgaven har jeg satt meg som mål å identifisere hvilke konsekvenser en sammenblanding mellom det estetiske og det politiske kan avstedkomme. Jeg har nærmet meg dette problemet ved å stille spørsmål ved hvorvidt 11. september var vår tids største kunstverk. Årsaken til at jeg har valgt angrepet 11. september som bakgrunn, er at dette på den ene siden representerer et spektakulært estetisk uttrykk, mens det på den andre siden representerer en virkelighet som er grusom og dødbringende. Denne dobbeltheten oppfattes som ubehaglig, men den kan også være et interessant utgangspunkt for en tolkning av forholdet mellom det virkelige og det fiktive. Angrepet på USA denne septemberdagen er slik forstått et godt eksempel å vise til når jeg ønsker å belyse hvilke konsekvenser en sammenblanding mellom det estetiske og det politiske kan avstedkomme.

Den teoretiske innfallsvinkel jeg har valgt for å synliggjøre konsekvensene av sammenblandingen mellom det estetiske og det politiske, er inspirert av Richard Schechners teori om forholdet mellom det estetiske og det sosiale drama. For å kunne si noe om dette har jeg sett det som nødvendig å diskutere hva som befinner seg innenfor disse to områdene av vår kultur. For meg har det vært mest presserende å fremheve selve møtet mellom kunsten og politikken, for dernest å kunne belyse hvilke effekter en sameksistens mellom disse vil få på kunsten, og dernest hvilke konsekvenser dette får for den politiske retorikk.

Oppfatningen og anerkjennelsen av den autonome kunst har vært gjenstand for et stort engasjement innenfor den estetiske teori. Med utgangspunkt i min fremlegging av kunstinstitusjonens posisjon under kapitlet ”Det estetiske drama – kunstinstitusjonen”, mener jeg det er grunnlag for å si at kunstinstitusjonen danner en virtuell grense for kunsten.¹²⁹ Dette forringer ikke nødvendigvis kunstens ansvar, eller dens betydning for de handlinger som finner sted utenfor kunstinstitusjonen. Når kunsten tar mål av seg å være nyskapende og grensesprengende, tvinges den til å utfordre sine grenser. Kunstens evne til å påvirke mennesket, dets holdninger og moral er av stor betydning. Som Schechner viser,

¹²⁹ Det er en løpende diskusjon om hvor grensene for kunsten skal gå; når kunst slutter å være kunst, og når den begynner å bli virkelighet. Dette er et dilemma i henhold til diskusjonen omkring kunstens forhold til sin egen autonome status, og sin avhengighet av og lengsel etter verden og virkeligheten. Dette dilemmaet bringes til diskusjon av Anne- Britt Gran i hennes artikkel ”En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten.” Der hvor estetikken er virksom, hvor kunsten og underholdningen har makt også ut over sin egen sfære, sitt eget miljø, vil den kunne være med på å forme, påvirke og utfordre våre moralske standpunkter.

henter det estetiske drama impulser og historier fra det sosiale drama, likeledes som det sosiale drama drar nytte av og inspireres av det estetiske.

Et eksempel på en slik funksjon er Brechts episke teater, hvor prinsippet om underliggjøring står strekt, og er et eksempel på hvordan en hendelse i det sosiale inspirerer det estetiske. Brecht hadde en tydelig politisk agenda i sitt teaterarbeid. Han grep gjerne tak i virkelige hendelser og brakte dem fram på scenen hvor han stilte seg utenfor hendelsen ved å bryte illusjonen om det teateraktige. På denne måten mente han å kunne tvinge publikum til å reagere, og hans ønske var at reaksjonene skulle bidra til endringer i samfunnet.

Det er et uttrykt ønske fra stor deler kunstmiljøene om å skape kunstverk som kan bringe inn alternativer til de filosofiske resonnementer og fornuftsbaserte overlegninger som former våre kjerneverdier. Den avantgarde kunsten har som prosjekt å bryte ut av sin stilling som sidekommentator ved å infiltrere samfunnet på ulikt vis, og slik bidra til å omforme virkeligheten. En måte å gjøre dette på har blant annet vært, og som særlig har vært synlig i den kunst som har benyttet seg av multimediale uttrykk, å bryte fiksjonstraktaten mellom seg og publikum, for å "løsne" på forholdet mellom hva som er kunst og ikke.

I verden utenfor kunsten, det jeg betegner som det sosiale drama, finner vi politikken. Gjennom media, spesielt TV media, bringes det teatrale inn gjennom iscenesettelsen. TV formidler bilder og lyd, det velger ut informasjon, redigerer og regisserer. Når et budskap skal fremmes gjennom TV, må taleren forholde seg til en rekke iscenesettende elementer som igjen drar nytte av ulike former for estetiske virkemidler. Disse iscenesettende elementene påvirker forholdet mellom fiksjon og virkelighet, noe kan legges til – og noe kan dekkes over. En politiker som forholder seg til en mediert framstilling av seg selv, har en bevissthet i forhold til sin egen presentasjon. Den medierte situasjon fremmer en bevisst sjonglering og spill på forskjellige identiteter som igjen forholder seg i ulik grad til teatralitet. En politiker kan gjennom presentasjon av seg selv påvirke i hvilken grad han vil framstå som autentisk eller spilt. Denne identitetsbyggingen, som skapes på grunnlag av varierende grad av teatral tilknytning er en måte å bringe det estetiske inn i politikken. Likedan kan vi se at medias iscenesettende grep også påvirker den retoriske form. Ved å fokusere på framføringen av et budskap, fremmes også behovene for å skape forholdene omkring selve ordene så troverdige som mulig. Dette innebærer at det ilegges stor betydning hvordan taleren fremstiller seg selv, og hvordan "scenen" forholder seg til budskapet. Endelig kan man si at medias redigerende funksjon også bidrar til å fremme det estetiserende i politikken. De redaksjonelle valgene i eksempelvis en TV- overført politisk tale kan sammenlignes med en regissørs valg av perspektiver i en teateroppsetning.

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i terroraksjonene som rammet USA 11. september 2001. Jeg har tolket hendelsene ut i fra estetiske perspektiver, og jeg har stilt spørsmål ved iscenesettelse som et middel for makt gjennom språk og handling. Terrorismen næres av estetikken, og den er alltid iscenesatt. Men som kunstnerisk uttrykk er den mislykket fordi den ender med virkelig død. Anne- Britt Gran bringer inn begreper som: ”konsekvensestetikk”, ”risikoestetikk” og ”dødens estetikk”.

I dag kan man også betrakte terrorismens selvmordsbombere som de optimale performanceartistene i genren dødens estetikk. Selvmordsbomberne fullbyrder både konsekvensestetikken og dødens estetikk på den offentlige mediascenen. Igjen og igjen eksploderer unge kroppor for at deres liv skal få konsekvenser. Det som finnes av risikoestetikk i disse kunstige handlingene er kun faren for at martyrene skal overleve. [...] Kunsten har tapt den autentiske døden til selvmordsaksjonistene, hvis død verken er kunst eller reality, men et religiøst - politisk instrument. Skal dødens estetikk virke i kunsten, må den selv bli terroristisk, en ren aksjonisme med livet som innsats (Gran 2004: 132- 133).

Men, som Gran også sier, er døden kun referensiell i vår kultur. Det er ikke mulig å estetisere det endelige. Tross dette mener jeg det er berettiget å hevde at terrorisme også handler om estetikk – som middel, og som mål i seg selv. Gjennom estetiseringen, gjennom å fange medias oppmerksomhet, oppnår terroristen å forsterke sin handling. Medias bilder, og repetisjoner av terroraksjonenes grufullhet, skapte en global frykt etter 11. september. Det er gjennom estetikken – den visuelle retorikk - terrorismen får fullendt sin effektivitet.

Jens E. Kjeldsen har skrevet artikkelen ”11. septembers visuelle retorikk” hvor han peker på hvordan hendelsene ble tolket i Skandinavia estetisk og dramatisk:

Fra et retorisk, situationelt synspunkt er en sådan æstetisering og narrativisering ikke nogen overraskelse. Spesielt ikke i betraktning af den distance der er mellem USA og Skandinavien. Selvfølgelig den geografiske, men især den som har at gøre med direkte konsekvens af det viste (Kjeldsen 2004: 54).

Det er ifølge Kjeldsen avstanden til konsekvensene som forutsetter en slik tolkning av terroranslagene. Nå flere år etter hendelsene virker tiden inn på å skape den samme distanse. Derfor er det nå mulig også i USA å bringe inn alternative tolkninger av angrepene.

Jo mer æstetiseret og narrativiseret en ytring fremtræder, og jo større konsekvensdistance der er mellem det som fremstilles og den verden som modtageren befinner sig i – desto større er risikoen for at ytringen ikke magter at fungere retorisk advokerende og handlingsskabende. Tvertimod stiger sandsynligheden for at den retoriske ytring i stedet bliver opfattet på samme måde som vi oplever kunstmuseets billeder eller Hollywoods film (Kjeldsen 2004: 54 – 55).

Med mediernes hjelp blir virkelighet til underholdning, en underholdning som bidrar til å skape en distanse til virkeligheten hvor publikum blir passive tilskuere.¹³⁰

For oss som satt i trygg avstand til angrepet den 11. september, ble bildene mer som en sublim estetikk forstått slik Edmund Bruke beskriver den, hvor kilden til det sublim er forestillinger om kaos, smerte, fare, frykt og redsel. Et slikt sublimt, estetisk uttrykk vil kunne vekke en sterk følelse hos publikum som skaper en ramme omkring situasjonens grusomhet, noe Kjeldsen mener gir ”et sus av livsbekreftelse” lik den vi kan oppleve ved å se filmer slik som eksempelvis *Schindlers liste* eller *Titanic*.

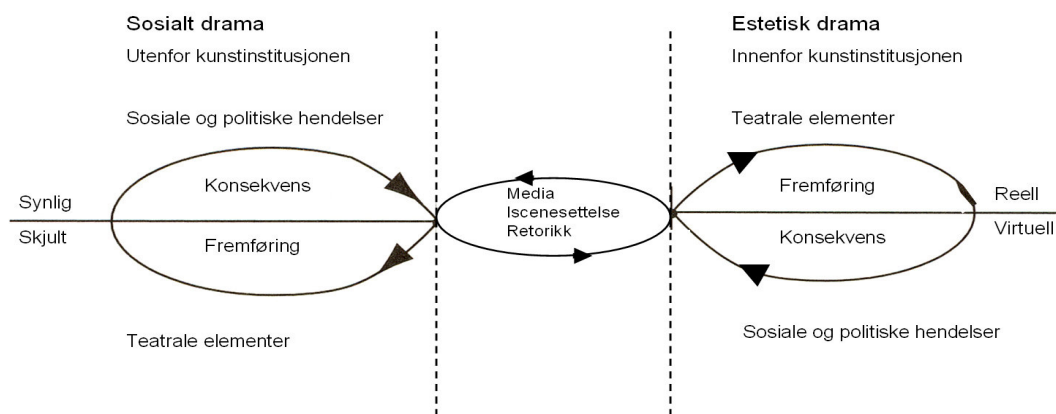
Kunstens rolle og utvikling etter 11. september 2001 er blitt ivrig debattert i deler av norsk presse. Det gjennomgående spørsmål har vært hvorvidt kunsten er blitt preget av angrepet på USA i ”I terrors tid.”¹³¹ Debatten frambrakte flere interessante synspunkter på kunstens nye rolle, og et gjennomgående problem synes å være forholdet mellom det fiktive og det virkelige. Hvor går grensene for kunsten? I Dagbladet, på dagen 5 år etter attentatet hevder Kjetil Jacobsen, post doktor ved Institutt for informasjons- og medievitenskap ved Universitetet i Bergen, at 11.september gjorde det enklere å skille kunsten fra virkeligheten:

11. september har forandret kunsten ved å forandre forståelsen av hva kunst er. Osama Bin Laden er ikke en kunstner. Han er en masse-morder. Han har likevel brakt oss til å se at forskjellen på terrorisme og kunst ikke nødvendigvis er av estetisk art. Avantgardens politikk er heller ikke nødvendigvis forskjellig fra terrorismens. Forskjellen er av etisk karakter. Kunsten har et etisk ansvar. For meg, som alltid har forfekta et baudelairsk kunstsyn med vekt på fristilling fra alle utenomkunstneriske imperativer, er dette en vanskelig erkjennelse (<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/10/476287.html>).

Diskusjonen omkring kunstens grenser i forhold til samfunnet for øvrig er viktig fordi det i den vestlige estetiske kultur har latt kunstens og teatrets estetikk gripe inn i andre områder, som for eksempel i politikken. Det er i selve møtet mellom det estetiske og det sosiale drama denne interaksjonen mellom kunsten og politikken finner sted. Jeg mener det er grunn til å rette et større fokus på selve møtet, der hvor Schechners uendelighetsfigur har sine krysningslinjer mellom de to ulike dramaene. I dette møtet finnes det en form for pulserende organisme bestående av elementer av iscenesettelse og retoriske virkemidler med media som katalysator. Figurativt kan det formuleres slik:

¹³⁰ Ref Niel Postmans begrep ”peek-a-boo-world” - alt blir til underholdning.

¹³¹ Morgenbladet publiserte et eget bilag med tittelen ”I terrors tid” som markering av 5 års dagen for terrorangrepet 11. september 2001. En rekke skribenter og kunstnere fra ulike kunstfelt har i dette bilaget bidratt med synspunkter omkring angrepets påvirkning på kunst produsert etter denne desemberdagen.



Figur 2

Det er gjennom en total samhandling mellom denne ”pulsene” og de ulike former for drama forvirringen mellom fiksjon og virkelighet kan finne sted. Den medierte situasjonen forsterker uttrykket samtidig som den evner å fordekke uønsket informasjon. Ved å benytte estetikens virkemidler kan virkeligheten endres. Dette betyr at man kan iscenesette noe med konsekvenser, som om det ikke skulle ha konsekvenser.

I gjennomgangen av president George Bush jr. sin tale til kongressen ”State of the Union” i 2002 så vi flere eksempler på en bevisst forføring gjennom manipulasjon av fakta. Her blir det mest vesentlige, og fellende eksempel, hans krigserklæring som gjøres uten nødvendig autorisasjon fra FN. Derved fører Bush oss rett inn i fiksjonens verden med en krigserklæring som kun står igjen som tomme ord. Problemet er tross dette at han maktet å komme gjennom troverdighetens nåløy. Han greide å overbevise majoriteten om berettigelsen av en rettferdig gjengjeldelse. Han overbeviste gjennom språket, gjennom iscenesettelsen og via den medierte situasjonen. Derfor kunne president Bush komme med følgende henstilling til resten av verden: ”Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists” (<http://www.state.gov/s/ct/rls/rm/8839.htm>). Denne situasjonen tydeliggjør estetikens ansvarlighet, og viser at selv om man anerkjenner at krigserklæring uten autorisasjon billedlig talt forsvinner inn i fiksjonens verden og i så måte fungerer som en vellykket fordekking av sannhet, får den konsekvenser. Iscenesettelsen, retorikken og den medierte situasjon som estetisk virkemiddel fikk i etterkant av Bush sin tale til Kongressen virkelige konsekvenser.

I etterkant av ”State of the Union” 2002 har den amerikanske regjering fortsatt krigen mot terror: 20. mars 2003 var invasjonen av Irak et faktum. USA opplevde det uproblematisk å gå i krig mot Afghanistan i 2001 som ledd i et territorialt forsvar. Langt vanskeligere var det å finne støtte til å innlede en krig imot Irak. Det amerikanske utenriksdepartementet arbeidet hardt for å finne bevis for sin argumentasjon for invasjon. Argumentasjonen var i hovedtrekk:

1: Irak har skjulte lagre av masseødeleggelsesvåpen og et hemmelig atomvåpenprogram 2: Irak støtter terrororganisasjonen al- Qaida. 3: USA ønsker å frigjøre det irakiske folk fra et udemokratisk terrorregime.

Med dette som motivasjon fikk USA med seg flere allierte i kampen mot terror til å støtte en invasjon av Irak. Heradstveit skriver:

It has now been established, at any rate in the mind of Tony Blair, that if you conquer and occupy a sovereign state that was not responsible for 9/11 and did not have weapons of mass destruction, this is still a legitimate campaign in the war on terror, because the regime was such an unpleasant one. Waging aggressive war for a bad reason is thus entirely permissible, provided that a better reason is discovered after you have won. In fact, in a most perfectly circular argument, the Iraqi resistance is now being used as proof that it was right to invade in the first place, because it shows that the Iraqis are “terrorists” (Heradstveit 2003: 13 – 14).

De bevis som ble anført til støtte for sin argumentasjon skulle i ettertid vise seg å være fabrikkerte, og uten rot i virkeligheten. Utenriksminister Colin Powell presenterte de amerikanske bevisene under en tale i sikkerhetsrådet. Gjennom en dramaturgisk oppbygging i sin framlegging av bevis, og gjennom lydopptak, satellittbilder og vitnemål fra irakiske avhoppere klarte Powell å overbevise flere av sine viktigste allierte om at Irak faktisk var i stand til å produsere masseødeleggelsesvåpen og slik være en trussel mot verdensfreden.

Invasjonen ble gjennomført som et resultat av USA sin bevisførsel og sin posisjon som supermakt. De underliggende forutsetningene var likevel fundert på et samspill mellom det estetiske og det sosiale drama hvor iscenesettelsen spilte en avgjørende rolle sammen med retorikken, og som kanalisert gjennom media. Et møte mellom det estetiske og det politiske fungerte i denne sammenheng som propaganda, med virkelige følger for en hel verden.

Estetikken er blitt et sentralt element i den retoriske opptrapping politikken anvender for å rettferdiggjøre krig. Vi kan se tilbake på historien, og hvordan dette fungerte i de estetiserte politikken som Hitler førte. Når teatraliteten blir for mektig innenfor den politiske retorikk, vil den kunne ”løpe løpsk” og konsekvensene bli fatale. Amerikanske soldaters overgrep mot fanger i Abu Ghraib fengselet er et eksempel på en slik fatal konsekvens.¹³²

Om man benytter kunstens og teatrets estetikk og går inn i politikken for å iscenesette virkeligheten som en ny virkelighet, får vi en maktforskyvning som vil kunne medføre alvorlige konsekvenser i det virkelige liv. Det kan være nyttig å forstå og analysere den politiske kommunikasjonen som vi utsettes for. Estetikken har tradisjonelt spilt en viktig rolle innenfor propagandaen. Gjennom utnyttningen av media, og medias evne til å iscenesette

¹³² Se bilder vedlegg nr 3

hendelser, endres det propagandistiske uttrykket. På samme måte samme måte kan vi legge merke til at de mer ”myke” virkemidlene som benyttes, i politisk retorikk forsterkes gjennom bevisst bruk av teatral og kunstnerisk estetikk. For å forstå virkeligheten er det viktig å forstå de virkemidler som inngår i den politiske propagandaen; de retoriske, de iscenesatte og de medierte.

Forholdet mellom estetikk og politikk, mellom fiksjon og virkelighet handler også om forholdet mellom det sanne og det usanne. Grensen mellom hva som kan oppfattes som kunst og hva som tilhører den sosiale virkelighet, presses fra to sider. Dette presset, sammen med en lekkasje av virkemidler mellom det sosiale og det estetiske drama, resulterer i en generell estetisering av kulturen. Det er, som jeg har vist i denne oppgaven, mye å ”hente” for den politiske retorikk ved å gjøre bruk av ulike estetiske virkemidler. Likeledes er det stadig mer presserende for kunsten å bryte inn på samfunnets arena for å kunne tilby alternative tolkninger av de kulturelle forutsetningene. Vi lever i en estetisk kultur hvor det finnes en tvetydighet mellom det fiksjonelle og det autentiske. Med en bevissthet om hvilke alvorlige konsekvenser den form for sameksistens jeg påstår finner sted mellom det estetiske og det sosiale drama kan medføre, vil det kunne være fruktbart å benytte et estetisk perspektiv ved tolkningen av hendelser som terroraksjonen 11. september 2001.

Den britiske dramatiker og forfatteren Harold Pinter mottok Nobelprisen i litteratur i 2005. Pinter kalte nobelforedraget: *Kunst, sannhet og politikk*. Som en avslutning av denne masteroppgaven gjør jeg Pinters ord til mine ved å sitere hans innledende og hans avsluttende ord til Nobelkomiteen:

”Det finnes ingen klare grenser mellom det virkelige og det uvirkelige, heller ikke mellom det sanne og det usanne. En ting er ikke nødvendigvis enten sann eller usann; den kan være både sann og usann.”

[...]

”Når vi ser oss i speilet, så tror vi at det bildet vi ser er korrekt – men forflytt deg en millimeter, og bildet forandres. Vi ser i virkeligheten på et uendelig antall speilbilder. Men iblant må forfatteren knuse speilet – fordi det er på den andre siden av speilet at sannheten stirrer mot oss.”

”Til tross for de dårlige odds som foreligger, så tror jeg at en urokkelig, bergfast og hårdnakket intellektuell besluttsomhet for å fastslå hva som er den *virkelige* sannheten i våre liv og våre samfunn, er en grunnleggende forpliktelse som påhviler oss alle som medborgere. Det er faktisk en tvingende nødvendighet. Dersom en slik besluttsomhet ikke eksisterer i vår politiske visjon, har vi ingen håp om å gjenopprette det som vi nesten har tapt – vår verdighet som mennesker.”¹³³

¹³³ Sitatet er hentet fra den oversatte versjonen av Pinters nobelforedrag: <http://www.mixx.no/harolddpinter.htm>

LITTERATURLISTE

Skrevne verk:

- Adorno, Theodor W (2004): *Estetisk teori*, Gyldendal Norsk Forlag, Trondheim 2004
- Andersen, Øyvind: *I retorikkens hage*, Universitetsforlaget AS, Oslo 1995
- Aristofanes: *Fuglene*, Hans Reitzel, København 1985
- Aristoteles: *Om dikterkunsten*, Cappelen, Oslo 2004
- Aristoteles: *Retorikk*, Vidarforlag, Oslo 2006
- Behrendt, Poul: *Dobblekontrakten. En æstetisk nydannelse*, Gyldendal, Oslo 2006
- Benjamin, Walter, red Hanna Arendt: *Illuminations*, Fontana Press, London 1992
- Benjamin, Walter: *Essayer om Brecht*
- Bjørkvold, Jon-Roar: *Fra Akropolis til Hollywood*, Freidig forlag, Oslo 1988
- Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen*, Pax Forlag A/S, Oslo 1995
- Bourdieu, Pierre: *Om Televisjonen*, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/ Stehag 1998
- Bourdieu, Pierre: *Symbolisk makt, artikler i utvalg*, Pax Forlag A/S, Oslo 1996
- Brecht, Bertold: *Den kaukasiske kritringen*, Det Norske Tetatret, Oslo 2004
- Brinkmann, Reinhold: "The Distored Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Sketch" i Kater, Michael H. and Albrecht Reithmüller (red): *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933 – 1945*. Laber Verlag, Berlin 2003
- Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*. Allyn and Bacon, Boston 1999
- Brummet, Barry: *Rhetorical Dimensions of Popular Discourse*, The University of Alabama Press. Tuscaloosa og London 1991
- Burke, Kenneth: *Counter- Statement*, The University of Chicago, Chicago 1959
- Bürger, Peter and Christina Bürger: *The Institutions of Art*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1992
- Carlson, Marvin: *Performance, a critical introduction*, Routledge, London, New York, 2004
- Cicero: *De oratore*, Book III, De fato: Paradoxa stoicorum; De partitione oratoria, London 1942
- D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Routledge, London/ New York 1991
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, The University of Chicago 1978
- Eide, Tormod: *Retorisk leksikon*, Spartacus, Oslo 2004
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London and New York 1988
- Evreinov, Nicolas; *The theatre in life*, Brentano, New York 1927

Fafner, Jørgen: *Tanke og tale, den retoriske tradisjon I Vesteuropa*, C.A Reitzles forlag as, København 1995

Ferál, Josette: "Performance and Theatricality" i *Performance Critical Concepts*, Routledge, London 2003

Fortier, Mark: *Theory/ theatre, an introduction*, Routledge, London, New York 2003

Gadamer, Hans- Georg: *Truth and Method*, New York 1975

Goffman, Erving: *Vårt rollespill til daglig*, Pax Forlag, Oslo 1995

Gran, Anne- Britt: *En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten*, Samtiden, nr 4, 2001

Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid*, Dinamo Forlag, Lysaker 2004

Gyldendals Musikkhistorie: *Den europeiske musikkulturs historie*, Gyldendal, Kjøbenhavn 1984

Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet: dens fremvekst og forfall: henimot en teori om det bogerlige forfall*, Gyldendal, Oslo 1991

Habermas, Jürgen: *The Theory of Communicative Action*, London 1984

Hauerwas, Stanley and Frank Lentricchia: *Dissent from the homeland. Essays after September 11*, Duke University Press, Durham & London 2003

Heradstveit, Daniel og David C. Pugh: *The Rhetoric of Hegemony. How the extended definition of terrorism redefines international relations.*, Paper 649, Norsk Utenrikspolitiske Institutt 2003

Hestvik, Åse Lill og Ingrid L. S. Pedersen: *Å tale uten ord*, Institutt for medievitenskap Universitetet i Bergen 2003

Hitler, Adolf: *Min kamp, bind 1: Et oppør*, Jørgen Paludans Forlag, Nykøbing F 1966

Hitler, Adolf: *Min kamp, bind 2: Den nationalsocialistiske bevegelse*, J. Paludans Forlag, Nykøbing F 1966

Jamieson, Kathleen Hall: *Eloquence in an Electronic Age. The Transformation and Political Speechmaking*, Oxford University Press. Inc. 1988

Johansen, Anders: "Teknikk og Verdi" i *Talerens troverdighet*, Universitetsforlaget, Oslo 2002

Jowett, Garth and Victoria O'Donnell: *Propaganda and persuasion*, Newbury Park, Calif.: Sage 1992

Karlberg, Maria og Birgitta Mral: *Heder och påverkan*, Natur och Kultur, Stockholm 2003

Karlsson, Ingemar & Arne Ruth: *Samhället som teater*, Ordfront Förlag, Stockholm 1999

Kirby, Michel, "On acting and not-acting" I Zarrilli, Phillip (red): *Acting (Re)considered*, Routledge, London/ New York 1995

- Kjeldsen, Jens E og Siri Meyer (red): *Krig, rett & retorikk*, Rethor forlag, Sverige 2004
- Kjeldsen, Jens E: *Retorikk i vår tid*, Spartacus forlag, Oslo 2004
- Larkoff, George & Mark Johnson: *Hverdagslivets metaforer - fornuft, følelser og menneskehjernen*, Pax Forlag, Oslo 2003
- Leach, Robert: *Makers of Modern Theatre*, Routledge, London, New York 2004
- Lollike, Christian: *Underværket eller The re-Mohammed-ty show. En tekst om kunst, tro og terror*, Nordiska Strakosch Teaterförlaget, Danmark 2005
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: the extensions of man*. Routledge, London 2001
- NUPI "Hvor hender det?" nr 5, 1. oktober 2001
- Orwell, George: edited by Sonia Orwell and Ian Angus: *The collected essays, journalism and letters*, Stecker & Warburg, London 1968
- Parker, Andrew & Eve Kosofsky Sedgwick (ed): *Performativity and Performance*, Routledge, New York 1995
- Postman, Niel: *Vi morer oss til døde*, De norske Bokklubbene, Oslo 2004
- Schechner, Richard: *Performance Theory*, Routledge London/ New York 1998, 2003
- Schechner, Richard: *Performance Studies*, Routledge, New York 2002
- Searle, John: *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech and Acts*, Cambridge University Press 1979
- Sennett, Richard: *Intimitetstyranniet*, Cappelens forlag, Oslo 1992
- Sennett, Richard: *The Fall of the Public Man*, Norton & Company, New York, London 1997
- Sontag, Susan: "Film and Theatre" i *Performance*; vol 4, Routledge, London 2003
- Sontag, Susan: *I Saturnus tecken*, Brombergs, Uppsala 1981
- Spotts, Frederich: *Hitler and the Power of Aesthetics*, Pimlico, London 2003
- Taylor, Richard: *Film Propaganda: Sovjet Russa and Nazi Germany*, London 1998
- Turner, Victor: *On the Edge of the Bush*, Tucson Arizona 1985
- Welch, David: *The Third Reich, Politics and Propaganda*, Routledge, London, New York 1993
- Willett, John red, *Brecht on Theatre, the development of an aesthetic*, Hill and Wang, New York 1964
- Winnicott, Donald W, *Playing and Reality*, Routledge, London 1991
- Ziehe, Thomas: "Inför avmystifiseringen av väden. Ungdom och kulturell modernisering", *Postmoderna Tider*, red Löfgren, Molander, Finland 1986

Nettsider:

<http://www.hf.uio.no/ikos/ariadne/Idehistorie> 12.03.2006

http://www.uks.no/uksforum/arkiv/3499/html/iversen_adorno.html 06.03.2006

http://www.medieforskerlaget.no/nmt_arkiv/2001-02/helseth.html 06.03.1006

http://www.klassekampen.no/indeks.php/news/home/artical_categories/kultur_medi
06.03.2006

<http://plot.bek.no/trete/romogintensjon.html> 10.11.2006

<http://www.sfgate.com> 06.03.2006

http://stockhausen.org/message_from_karlheinz.html 10.11.2006

http://www.hf.uio.no/ikos/ariadne/Idehistorie/frankenstein/frank/tema9/t9_sublime.htm
06.03.2006

<http://www.dramaiskolen.no/Skagen%20art%20205.pdf> 06.3.2006

<http://katapult.dk/idd61.asp> 06.03.2006

<http://www.odsherredteater.dk/undervisningsmateriale.htm> 06.3.2006

<http://www.whitehouse.gov/newa/releases/2002/01/20020129-11.html> 10.11.2006

<http://virksommeord.uib.no/taler?id=501> 06.6.2006

<http://www.mixx.no/harolddpinter.htm> 24.4.2006

<http://www.dukenews.duke.edu/mmedia/features/911site/groyndzeroland.html> 10.11.2006

<http://www.turbulens.net/temaer/terrorisme/> 26.2.2006

<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/10/476287.html> 10.11.2006

http://stockhausen.org/message_from_karlheinz.html 16.11.2006

Video:

State of the Union, 29. februar 2002

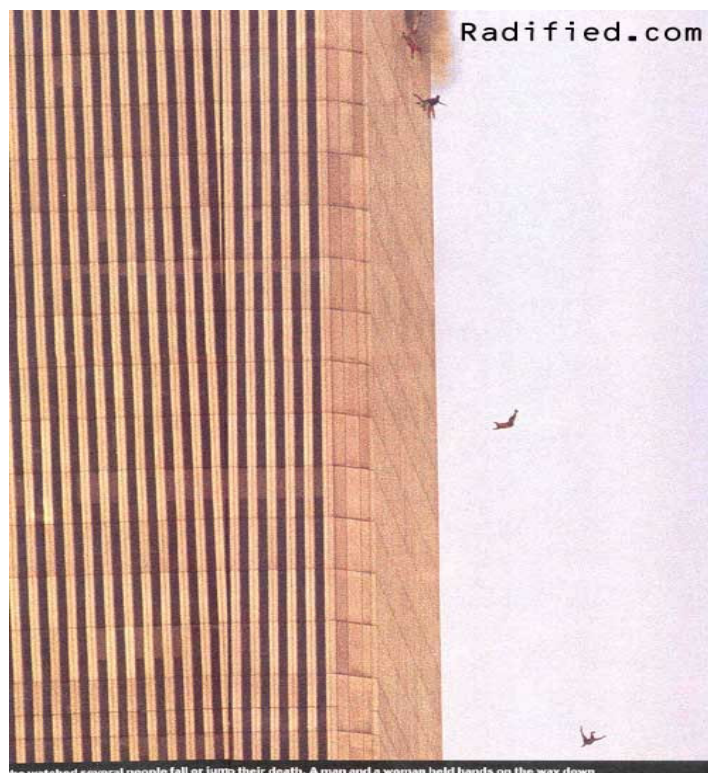
VEDLEGG

Vedlegg nr 1:

Bilder fra angrepet på USA 11. september 2001



www.simnet.is/muzak/pix/42667A.jpg
245 x 260 piksler - 12k





http://www.democraticunderground.com/img/06/0310_ugrr02.jpg



<http://www.contactpressimages.com/sept11/pix/11.jpg>

Vedlegg nr 2:

January 29, 2002

President Delivers State of the Union Address

The President's State of the Union Address
The United States Capitol
Washington, D.C.

9:15 P.M. EST

THE PRESIDENT: Thank you very much. Mr. Speaker, Vice President Cheney, members of Congress, distinguished guests, fellow citizens: As we gather tonight, our nation is at war, our economy is in recession, and the civilized world faces unprecedented dangers. Yet the state of our Union has never been stronger. (Applause.)

We last met in an hour of shock and suffering. In four short months, our nation has comforted the victims, begun to rebuild New York and the Pentagon, rallied a great coalition, captured, arrested, and rid the world of thousands of terrorists, destroyed Afghanistan's terrorist training camps, saved a people from starvation, and freed a country from brutal oppression. (Applause.)

The American flag flies again over our embassy in Kabul. Terrorists who once occupied Afghanistan now occupy cells at Guantanamo Bay. (Applause.) And terrorist leaders who urged followers to sacrifice their lives are running for their own. (Applause.)

America and Afghanistan are now allies against terror. We'll be partners in rebuilding that country. And this evening we welcome the distinguished interim leader of a liberated Afghanistan: Chairman Hamid Karzai. (Applause.)

The last time we met in this chamber, the mothers and daughters of Afghanistan were captives in their own homes, forbidden from working or going to school. Today women are free, and are part of Afghanistan's new government. And we welcome the new Minister of Women's Affairs, Doctor Sima Samar. (Applause.)

Our progress is a tribute to the spirit of the Afghan people, to the resolve of our coalition, and to the might of the United States military. (Applause.) When I called our troops into action, I did so with complete confidence in their courage and skill. And tonight, thanks to them, we are winning the war on terror. (Applause.) The man and women of our Armed Forces have delivered a message now clear to every enemy of the United States: Even 7,000 miles away, across oceans and continents, on mountaintops and in caves—you will not escape the justice of this nation. (Applause.)

For many Americans, these four months have brought sorrow, and pain that will never completely go away. Every day a retired firefighter returns to Ground Zero, to feel closer to his two sons who died there. At a memorial in New York, a little boy left his football with a note for his lost father: Dear Daddy, please take this to heaven. I don't want to play football until I can play with you again some day.

Last month, at the grave of her husband, Michael, a CIA officer and Marine who died in Mazur-e-Sharif, Shannon Spann said these words of farewell: "Semper Fi, my love." Shannon is with us tonight. (Applause.)

Shannon, I assure you and all who have lost a loved one that our cause is just, and our country will never forget the debt we owe Michael and all who gave their lives for freedom.

Our cause is just, and it continues. Our discoveries in Afghanistan confirmed our worst fears, and showed us the true scope of the task ahead. We have seen the depth of our enemies' hatred in

videos, where they laugh about the loss of innocent life. And the depth of their hatred is equaled by the madness of the destruction they design. We have found diagrams of American nuclear power plants and public water facilities, detailed instructions for making chemical weapons, surveillance maps of American cities, and thorough descriptions of landmarks in America and throughout the world.

What we have found in Afghanistan confirms that, far from ending there, our war against terror is only beginning. Most of the 19 men who hijacked planes on September the 11th were trained in Afghanistan's camps, and so were tens of thousands of others. Thousands of dangerous killers, schooled in the methods of murder, often supported by outlaw regimes, are now spread throughout the world like ticking time bombs, set to go off without warning.

Thanks to the work of our law enforcement officials and coalition partners, hundreds of terrorists have been arrested. Yet, tens of thousands of trained terrorists are still at large. These enemies view the entire world as a battlefield, and we must pursue them wherever they are. (Applause.) So long as training camps operate, so long as nations harbor terrorists, freedom is at risk. And America and our allies must not, and will not, allow it. (Applause.)

Our nation will continue to be steadfast and patient and persistent in the pursuit of two great objectives. First, we will shut down terrorist camps, disrupt terrorist plans, and bring terrorists to justice. And, second, we must prevent the terrorists and regimes who seek chemical, biological or nuclear weapons from threatening the United States and the world. (Applause.)

Our military has put the terror training camps of Afghanistan out of business, yet camps still exist in at least a dozen countries. A terrorist underworld—including groups like Hamas, Hezbollah, Islamic Jihad, Jaish-i-Mohammed—operates in remote jungles and deserts, and hides in the centers of large cities.

While the most visible military action is in Afghanistan, America is acting elsewhere. We now have troops in the Philippines, helping to train that country's armed forces to go after terrorist cells that have executed an American, and still hold hostages. Our soldiers, working with the Bosnian government, seized terrorists who were plotting to bomb our embassy. Our Navy is patrolling the coast of Africa to block the shipment of weapons and the establishment of terrorist camps in Somalia.

My hope is that all nations will heed our call, and eliminate the terrorist parasites who threaten their countries and our own. Many nations are acting forcefully. Pakistan is now cracking down on terror, and I admire the strong leadership of President Musharraf. (Applause.)

But some governments will be timid in the face of terror. And make no mistake about it: If they do not act, America will. (Applause.)

Our second goal is to prevent regimes that sponsor terror from threatening America or our friends and allies with weapons of mass destruction. Some of these regimes have been pretty quiet since September the 11th. But we know their true nature. North Korea is a regime arming with missiles and weapons of mass destruction, while starving its citizens.

Iran aggressively pursues these weapons and exports terror, while an unelected few repress the Iranian people's hope for freedom.

Iraq continues to flaunt its hostility toward America and to support terror. The Iraqi regime has plotted to develop anthrax, and nerve gas, and nuclear weapons for over a decade. This is a regime that has already used poison gas to murder thousands of its own citizens—leaving the bodies of mothers huddled over their dead children. This is a regime that agreed to international inspections—then kicked out the inspectors. This is a regime that has something to hide from the civilized world.

States like these, and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred. They could

attack our allies or attempt to blackmail the United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic.

We will work closely with our coalition to deny terrorists and their state sponsors the materials, technology, and expertise to make and deliver weapons of mass destruction. We will develop and deploy effective missile defenses to protect America and our allies from sudden attack. (Applause.) And all nations should know: America will do what is necessary to ensure our nation's security.

We'll be deliberate, yet time is not on our side. I will not wait on events, while dangers gather. I will not stand by, as peril draws closer and closer. The United States of America will not permit the world's most dangerous regimes to threaten us with the world's most destructive weapons. (Applause.)

Our war on terror is well begun, but it is only begun. This campaign may not be finished on our watch—yet it must be and it will be waged on our watch.

We can't stop short. If we stop now—leaving terror camps intact and terror states unchecked—our sense of security would be false and temporary. History has called America and our allies to action, and it is both our responsibility and our privilege to fight freedom's fight. (Applause.)

Our first priority must always be the security of our nation, and that will be reflected in the budget I send to Congress. My budget supports three great goals for America: We will win this war; we'll protect our homeland; and we will revive our economy.

September the 11th brought out the best in America, and the best in this Congress. And I join the American people in applauding your unity and resolve. (Applause.) Now Americans deserve to have this same spirit directed toward addressing problems here at home. I'm a proud member of my party—yet as we act to win the war, protect our people, and create jobs in America, we must act, first and foremost, not as Republicans, not as Democrats, but as Americans. (Applause.)

It costs a lot to fight this war. We have spent more than a billion dollars a month—over \$30 million a day—and we must be prepared for future operations. Afghanistan proved that expensive precision weapons defeat the enemy and spare innocent lives, and we need more of them. We need to replace aging aircraft and make our military more agile, to put our troops anywhere in the world quickly and safely. Our men and women in uniform deserve the best weapons, the best equipment, the best training—and they also deserve another pay raise. (Applause.)

My budget includes the largest increase in defense spending in two decades—because while the price of freedom and security is high, it is never too high. Whatever it costs to defend our country, we will pay. (Applause.)

The next priority of my budget is to do everything possible to protect our citizens and strengthen our nation against the ongoing threat of another attack. Time and distance from the events of September the 11th will not make us safer unless we act on its lessons. America is no longer protected by vast oceans. We are protected from attack only by vigorous action abroad, and increased vigilance at home.

My budget nearly doubles funding for a sustained strategy of homeland security, focused on four key areas: bioterrorism, emergency response, airport and border security, and improved intelligence. We will develop vaccines to fight anthrax and other deadly diseases. We'll increase funding to help states and communities train and equip our heroic police and firefighters. (Applause.) We will improve intelligence collection and sharing, expand patrols at our borders, strengthen the security of air travel, and use technology to track the arrivals and departures of visitors to the United States. (Applause.)

Homeland security will make America not only stronger, but, in many ways, better. Knowledge gained from bioterrorism research will improve public health. Stronger police and fire departments will mean safer neighborhoods. Stricter border enforcement will help combat illegal drugs. (Applause.) And as government works to better secure our homeland, America will continue to depend on the eyes and ears of alert citizens.

A few days before Christmas, an airline flight attendant spotted a passenger lighting a match. The crew and passengers quickly subdued the man, who had been trained by al Qaeda and was armed with explosives. The people on that plane were alert and, as a result, likely saved nearly 200 lives. And tonight we welcome and thank flight attendants Hermis Moutardier and Christina Jones. (Applause.)

Once we have funded our national security and our homeland security, the final great priority of my budget is economic security for the American people. (Applause.) To achieve these great national objectives—to win the war, protect the homeland, and revitalize our economy—our budget will run a deficit that will be small and short-term, so long as Congress restrains spending and acts in a fiscally responsible manner. (Applause.) We have clear priorities and we must act at home with the same purpose and resolve we have shown overseas: We'll prevail in the war, and we will defeat this recession. (Applause.)

Americans who have lost their jobs need our help and I support extending unemployment benefits and direct assistance for health care coverage. (Applause.) Yet, American workers want more than unemployment checks—they want a steady paycheck. (Applause.) When America works, America prospers, so my economic security plan can be summed up in one word: jobs. (Applause.)

Good jobs begin with good schools, and here we've made a fine start. (Applause.) Republicans and Democrats worked together to achieve historic education reform so that no child is left behind. I was proud to work with members of both parties: Chairman John Boehner and Congressman George Miller. (Applause.) Senator Judd Gregg. (Applause.) And I was so proud of our work, I even had nice things to say about my friend, Ted Kennedy. (Laughter and applause.) I know the folks at the Crawford coffee shop couldn't believe I'd say such a thing -- (laughter) -- but our work on this bill shows what is possible if we set aside posturing and focus on results. (Applause.)

There is more to do. We need to prepare our children to read and succeed in school with improved Head Start and early childhood development programs. (Applause.) We must upgrade our teacher colleges and teacher training and launch a major recruiting drive with a great goal for America: a quality teacher in every classroom. (Applause.)

Good jobs also depend on reliable and affordable energy. This Congress must act to encourage conservation, promote technology, build infrastructure, and it must act to increase energy production at home so America is less dependent on foreign oil. (Applause.)

Good jobs depend on expanded trade. Selling into new markets creates new jobs, so I ask Congress to finally approve trade promotion authority. (Applause.) On these two key issues, trade and energy, the House of Representatives has acted to create jobs, and I urge the Senate to pass this legislation. (Applause.)

Good jobs depend on sound tax policy. (Applause.) Last year, some in this hall thought my tax relief plan was too small; some thought it was too big. (Applause.) But when the checks arrived in the mail, most Americans thought tax relief was just about right. (Applause.) Congress listened to the people and responded by reducing tax rates, doubling the child credit, and ending the death tax. For the sake of long-term growth and to help Americans plan for the future, let's make these tax cuts permanent. (Applause.)

The way out of this recession, the way to create jobs, is to grow the economy by encouraging investment in factories and equipment, and by speeding up tax relief so people have more money to spend. For the sake of American workers, let's pass a stimulus package. (Applause.)

Good jobs must be the aim of welfare reform. As we reauthorize these important reforms, we must always remember the goal is to reduce dependency on government and offer every American the dignity of a job. (Applause.)

Americans know economic security can vanish in an instant without health security. I ask Congress to join me this year to enact a patients' bill of rights -- (applause) -- to give uninsured workers credits to

help buy health coverage -- (applause) -- to approve an historic increase in the spending for veterans' health -- (applause) -- and to give seniors a sound and modern Medicare system that includes coverage for prescription drugs. (Applause.)

A good job should lead to security in retirement. I ask Congress to enact new safeguards for 401K and pension plans. (Applause.) Employees who have worked hard and saved all their lives should not have to risk losing everything if their company fails. (Applause.) Through stricter accounting standards and tougher disclosure requirements, corporate America must be made more accountable to employees and shareholders and held to the highest standards of conduct. (Applause.)

Retirement security also depends upon keeping the commitments of Social Security, and we will. We must make Social Security financially stable and allow personal retirement accounts for younger workers who choose them. (Applause.)

Members, you and I will work together in the months ahead on other issues: productive farm policy -- (applause) -- a cleaner environment -- (applause) -- broader home ownership, especially among minorities -- (applause) -- and ways to encourage the good work of charities and faith-based groups. (Applause.) I ask you to join me on these important domestic issues in the same spirit of cooperation we've applied to our war against terrorism. (Applause.)

During these last few months, I've been humbled and privileged to see the true character of this country in a time of testing. Our enemies believed America was weak and materialistic, that we would splinter in fear and selfishness. They were as wrong as they are evil. (Applause.)

The American people have responded magnificently, with courage and compassion, strength and resolve. As I have met the heroes, hugged the families, and looked into the tired faces of rescuers, I have stood in awe of the American people.

And I hope you will join me—I hope you will join me in expressing thanks to one American for the strength and calm and comfort she brings to our nation in crisis, our First Lady, Laura Bush. (Applause.)

None of us would ever wish the evil that was done on September the 11th. Yet after America was attacked, it was as if our entire country looked into a mirror and saw our better selves. We were reminded that we are citizens, with obligations to each other, to our country, and to history. We began to think less of the goods we can accumulate, and more about the good we can do.

For too long our culture has said, "If it feels good, do it." Now America is embracing a new ethic and a new creed: "Let's roll." (Applause.) In the sacrifice of soldiers, the fierce brotherhood of firefighters, and the bravery and generosity of ordinary citizens, we have glimpsed what a new culture of responsibility could look like. We want to be a nation that serves goals larger than self. We've been offered a unique opportunity, and we must not let this moment pass. (Applause.)

My call tonight is for every American to commit at least two years -- 4,000 hours over the rest of your lifetime—to the service of your neighbors and your nation. (Applause.) Many are already serving, and I thank you. If you aren't sure how to help, I've got a good place to start. To sustain and extend the best that has emerged in America, I invite you to join the new USA Freedom Corps. The Freedom Corps will focus on three areas of need: responding in case of crisis at home; rebuilding our communities; and extending American compassion throughout the world.

One purpose of the USA Freedom Corps will be homeland security. America needs retired doctors and nurses who can be mobilized in major emergencies; volunteers to help police and fire departments; transportation and utility workers well-trained in spotting danger.

Our country also needs citizens working to rebuild our communities. We need mentors to love children, especially children whose parents are in prison. And we need more talented teachers in troubled schools. USA Freedom Corps will expand and improve the good efforts of AmeriCorps and Senior Corps to recruit more than 200,000 new volunteers.

And America needs citizens to extend the compassion of our country to every part of the world. So we will renew the promise of the Peace Corps, double its volunteers over the next five years -- (applause) -- and ask it to join a new effort to encourage development and education and opportunity in the Islamic world. (Applause.)

This time of adversity offers a unique moment of opportunity—a moment we must seize to change our culture. Through the gathering momentum of millions of acts of service and decency and kindness, I know we can overcome evil with greater good. (Applause.) And we have a great opportunity during this time of war to lead the world toward the values that will bring lasting peace.

All fathers and mothers, in all societies, want their children to be educated, and live free from poverty and violence. No people on Earth yearn to be oppressed, or aspire to servitude, or eagerly await the midnight knock of the secret police.

If anyone doubts this, let them look to Afghanistan, where the Islamic “street” greeted the fall of tyranny with song and celebration. Let the skeptics look to Islam’s own rich history, with its centuries of learning, and tolerance and progress. America will lead by defending liberty and justice because they are right and true and unchanging for all people everywhere. (Applause.)

No nation owns these aspirations, and no nation is exempt from them. We have no intention of imposing our culture. But America will always stand firm for the non-negotiable demands of human dignity: the rule of law; limits on the power of the state; respect for women; private property; free speech; equal justice; and religious tolerance. (Applause.)

America will take the side of brave men and women who advocate these values around the world, including the Islamic world, because we have a greater objective than eliminating threats and containing resentment. We seek a just and peaceful world beyond the war on terror.

In this moment of opportunity, a common danger is erasing old rivalries. America is working with Russia and China and India, in ways we have never before, to achieve peace and prosperity. In every region, free markets and free trade and free societies are proving their power to lift lives. Together with friends and allies from Europe to Asia, and Africa to Latin America, we will demonstrate that the forces of terror cannot stop the momentum of freedom. (Applause.)

The last time I spoke here, I expressed the hope that life would return to normal. In some ways, it has. In others, it never will. Those of us who have lived through these challenging times have been changed by them. We’ve come to know truths that we will never question: evil is real, and it must be opposed. (Applause.) Beyond all differences of race or creed, we are one country, mourning together and facing danger together. Deep in the American character, there is honor, and it is stronger than cynicism. And many have discovered again that even in tragedy—especially in tragedy—God is near. (Applause.)

In a single instant, we realized that this will be a decisive decade in the history of liberty, that we’ve been called to a unique role in human events. Rarely has the world faced a choice more clear or consequential.

Our enemies send other people’s children on missions of suicide and murder. They embrace tyranny and death as a cause and a creed. We stand for a different choice, made long ago, on the day of our founding. We affirm it again today. We choose freedom and the dignity of every life. (Applause.)

Steadfast in our purpose, we now press on. We have known freedom’s price. We have shown freedom’s power. And in this great conflict, my fellow Americans, we will see freedom’s victory.

Thank you all. May God bless. (Applause.)

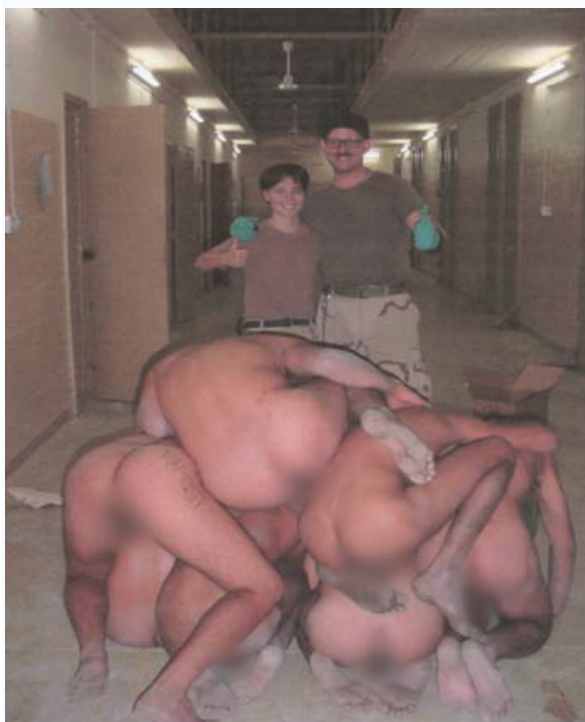
Vedlegg nr 3:

Bildene viser mishandling og overgrep mot irakiske fanger. Satt i scene av amerikanske soldater i Abu Ghraib fengselet.



www.rotten.com/.../abu-ghraib/ghraib-box2.jpg
308 x 410 piksler - 20k

204 x 153 piksler - 7k - jpg
www.nos.nl



SAMMENDRAG

Da avantgardekomponisten Karlheinz Stockhausen kom med sin famøse påstand om at terrorangrepet 11. september 2001 var vår tids største kunstverk, vakte det enorme reaksjoner. Tid er gått siden dette, og gjennom avstand i tid har det modnet seg fram et behov for alternative tolkninger av angrepet, og hendelsene etter dette. Jeg har i denne oppgaven valgt å gi en estetisk tolkning av terrorangrepene, og den politiske retorikk i etterkant. Jeg mener at dette er et perspektiv som kan fortelle noe, ikke bare om selve fenomenet terrorisme eller terroraksjoner, men om de konsekvenser estetikens virkemidler kan føre til når de bringes ut av sin kontekst. Oppgavens problemstilling er lik oppgavens tittel: *Var 11. september vår tids største kunstverk? En konsekvensvurdering av bruk og misbruk av teatrets og kunstens estetikk i den politiske retorikk.*

Teaterantropologen Richard Schechners teori omkring det estetiske og det sosiale drama, og den gjensidige avhengigheten mellom disse, har inspirert meg til å belyse forholdet mellom estetikk og politikk, og dermed også forholdet mellom det fiksjonelle og det virkelighetsnære. I møtet mellom det sosiale og det estetiske finnes det, slik jeg oppfatter det, en pulserende funksjon bestående av medierte, iscenesettende og retoriske elementer som påvirker flyten mellom disse to områdene i vår kultur.

Den vestlige kultur har en tendens til å estetisere sine omgivelser. Gjennom media blir tilværelsen preget av det iscenesatte. Dette påvirker vårt forhold til identitet, og i særdeleshet hos politikere som lever av, i og med medias søkelys. Iscenesettelsen påvirker også språket, og derved også den politiske retorikk. I en verden hvor kunsten forsøker å bryte ut av kunstinstitusjonen, og hvor politikken låner sine strategier fra teatrets og kunstens estetiske virkemidler, opplever vi en stigende grad av utydeliggjøring omkring hva som er fiksjon og hva som er virkelig.

I oppgavens del II foretar jeg en analyse av president George W. Bush jr.' "State of the Union" tale til kongressen februar 2002. Talen er preget av terrorangrepet året før, og USAs oppfordring til krig mot terror. Målet for denne analysen er å vise hvordan estetiske virkemidler blir benyttet i fremføringen av talen, og å peke på hva slags politiske konsekvenser dette kan medføre.

I oppgavens siste og konkluderende del gjennomfører jeg en konsekvensvurdering av sammenblandingen mellom det estetiske og det sosiale drama. Hva skjer når man iscenesetter politiske handlinger, ofte med alvorlige konsekvenser, som om de ikke hadde konsekvenser?

TAKK TIL ALLE SOM HAR HJULPET OG STØTTET MEG I ARBEIDSPROSESSEN

Til Anne Margrethe Helgesen

For god, omsorgsfull og motiverende
veiledning gjennom prosessen.

Til Morten Haveraaen

For oppmuntring og støtte i alle faser av
prosessen, og for samvittighetsfull korrektur og
lesing.

Til Mona D. Gjessing

For fine og inspirerende samtaler, for fine innspill
og gode råd.

Til Elin Lindberg

For nøye og nødvendig korrekturlesing.