

TEATER

&

Hans-Thies Lehmann:
VANNET, STEINENE. Essay
s. 72-79

Marielle van Dop:
Standhaftige folk – spor Gamvik.
En billedfortelling
s. 80-86



LANDSKAP

VANNET,



STEINENE



Prolog

De følgende refleksjonene og betraktningene er en respons på to invitasjoner til å oppleve det nordiske landskapet. Det var ved begge anledninger professor Knut Ove Arntzen, en mangeårig venn og høyt verdsatt kollega, som inviterte Helene Varopoulou og meg til å oppleve Norge, i form av to reiser som på hver sin måte var imponerende og unike. En tok oss til teaterfestivalen i Stamsund i Lofoten i 2011. På den andre, i 2017, planla vi å overvære Lulleli-feiringen på den lille øya Ingøy. Denne fant sted ved 150-årsfeiringen for åpningen av det første fyrhuset på Fruholmen Fyr, som forøvrig også er det nordligste fyrtårnet i verden.

Denne andre reisen førte oss, i følge med Helena Waldmann og Arnd Wesemann, fra Tromsø til det lille museet i Havøysund og videre ut til Ingøy. Helene Varopoulou og jeg reiste videre til Kirkenes like ved den russiske grensen, hvorfra vi returnerte til Berlin. For det meste hadde vi selskap av den rumenske billedkunstneren Dan Miahltianu.

For meg ble det et forsinket personlig møte med det nordiske landskapet, som jo utmerker seg ved hovedsakelig å bestå av vann og klippede stein – og selvfølgelig den helt eiendommelige effekten av midtsommernettene.

Planen som slo rot var å videreutvikle noen ideer om det spesifikt nordiske landskapet og å sette det i sammenheng med en teoretisk, historisk og poetisk «gjennomarbeidelse» av det særegne forholdet som landskap i århundrer har hatt til teateret. Det leseren finner på de følgende sidene er bare avtrykk og spor av prosessen med å forberede seg til dette arbeidet. Jeg samlet konkrete poetiske verk som utviser en sterk interesse for de nevnte elementene – stein og vann – sammen med noen bestemte historiske og teoretiske perspektiver. Helene Varopoulou har påbegynt oppgaven med å teoretisere vår reiseopplevelse på en delvis eksplisitt, delvis implisitt, måte, i kontekst av hennes beskrivelse av selve feiringen, men også landskapsteateret i midnattssolens «solnedgang».¹

Så, mesteparten av oppgaven gjenstår. Den ville vært sentrert rundt begrepene fore-

stilling og landskap forstått som teater eller performance. Særlig erfaringen som reisen- de tilskuer tilbød nye muligheter til å tenke over teatrets fremtid. (I senere tid har man både innenfor billedkunst og teaterpraksis oppdaget hva aktørene, men også tilskuernes tilstedeværelse i et landskap kan innebære av muligheter til å skape nye og intense teateropplevelser.)

Og, sist, men ikke minst, er ideen å fokusere seg inn mot det nordiske landskapet, med alle sine dubiose ideologiske konnotasjoner så vel som unektelige makt over fantasien, ved å bygge videre på våre innledende refleksjoner om en påtakelig speileffekt mellom de nordiske øygruppene og Middelhavets arkipelager.

Den utviklingen som i løpet av et par tiår har gjort landskap til et attraktivt emne for teoretisk betraktning og til gjenstand for kunstnerisk kreativitet, står selvfølgelig i en langt større kontekst enn den rent estetiske. Landskapsbegrepet kobles umiddelbart til dagens økologiske problemer, som klimaforandringer, arters overlevelse, bevaring av global naturbalanse, uttømming av energireserver og lignende. De ramponerte landskapene i Tsjernobyl og Fukushima minner oss på den høyst reelle faren, kjennetegnet for menneskets hybrisi, til å forvandle all natur etter eget forogdtbefinnende, uten samtidig å være i stand til å forutse, aller minst å kontrollere konsekvensene. Det som skjer nå, er at selv landskapets skjønnhet kan bli et politisk problem. Det har oppstått nye profesjoner som hage- og landskapsarkitekter. Landskap er ikke lenger, i den tradisjonelle betydningen, knyttet til en malerisk gjengivelse av enhetlig organisk natur, eller ganske enkelt til det du kan se fra en bestemt synsvinkel. I stedet er det blitt en ramme for urbane konsepter, løsninger på byproblemer, da det ble offer for drastiske forandringer i industrielle aktiviteter som ofte viser seg farlige (fracking), og så videre. Landskap som en enhet, kontinuitet og koherens mellom naturlige og menneskelige faktorer og aktiviteter har blitt et spørsmål om menneskehetens overlevelse, bokstavelig talt. Mer og mer har Heiner Müllers formulering, som ved første øyekast kan synes overdramatiserende, om

Oversatt fra engelsk av
Lars Ramsfjell og Therese Bjørneboe

Essayet er publisert på engelsk i boken
*Landscape Theatre and the North –
Lullelic Reflections*, ed.: Knut Ove Arntzen
og Tormod Carlsen, Orkana forlag 2022.

Billedtekster

s. 70-71 Foto av installasjon av Reijo Kela, til iscenesettelsen *Standhaftige folk – spor Gamvik*, 2023. Foto: Marielle van Dop

s. 72 Illustrasjon fra *Landscape Theatre and the North – Lullelic reflections*.
Foto: Idun Vik

s. 74 Det antikke teateret i Epidaurus, Hellas. Foto: Carole Raddato

s. 75 Interierbilde av Shakespeares Globe, Southwark. Hodder and Stoughton Ltd. London 1924. © Look and Learn/NTB

«eventyrenes visdom, at bare til prisen av katastrofe kunne menneskehetens historie bli adskilt fra dyrenes historie (planter, steiner, maskiner)»

antatt en altfor realistisk betydning. Landskap er ikke enkle, uskyldige gjenstander for kontemplasjon, slik man kan komme til å innbille seg når man begynner å tenke på landskapsproblemet. De er, tvert imot, tungt ladet med mening, de bærer i seg utallige betydninger, de byr seg frem til alle slags lesninger. De kan og har – mest av alt i den maleriske tradisjonen – blitt ansett som sublim, heroiske, idylliske, vakre, arkadiske, romantiske og så videre. På den annen side var landskap som et objekt for omsorg og refleksjon ikke-eksisterende i mange århundrer. Det er ikke før i renessansen at man kan iakttak utviklingen av en sensibilitet overfor det naturlige landskapet, som et objekt av estetisk verdi i seg selv, og som objekt verdig menneskelig interesse. Før denne vendingen og ofte helt opp til det attende århundre presenterte alle litterære kilder vi kjenner til landskapet på helt stereotype måter. Det vakre landskapet (*locus amoenus*: det skønne, behagelige, herlige stedet) var for eksempel en strengt kodet topos. Fra antikken og ned gjennom hele middelalderen finner man toposen med dennes ufravikelig identiske elementer: En liten elv, en grønn og blomstrende eng, sol, trær, og skygge. Likedan, hadde det heroiske eller sublim landskapet sine regler og uunnværlige elementer. Nyere forskning har vist at selv det berømte narrativet til Petrarca om hans bestigning av det høyeste fjellet i Provence, «vindfulle» Mont Ventoux, i 1336 – en beskrivelse som inntil nylig ble regnet som det første eksempelet på en subjektiv, spontan opplevelse av naturen – faktisk på ingen måte var en personlig erfaring. I stedet var den fra begynnelse til slutt kodet av litterære modeller.²

For å nærme seg bare ett aspekt: Til de mangfoldige og intrikate, delvis åpenbare, delvis skjulte og hemmelighetsfulle relasjonene mellom landskap og teateret som et sted, som en arkitektur, som et rom og som en forestilling, foreslår jeg følgende distinksjoner som mulige kapitler i en omfattende anlagt studie om emnet. Først ville man oppdage den påfallende tilstedeværelsen av det omkringliggende landskapet i strukturen og oppsettet til teaterbygningene – dette er for eksempel tilfelle med antikkens greske teatre. Det andre aspektet er den moderne og postmoderne teaterscenens forsøk på å skape en ekvivalent til det virkelige landskapet – være seg i en realistisk oppsetning, for eksempel Stanislavskijs iscenesettelser, eller i en abstrakt komposisjon av lys, rom og lyd, som i det postdramatiske teateret til Robert Wilson. Kapittel tre ville ta for seg det naturlige landskapet som en forestilling i seg selv. Her kan man tenke på den korte kirse-



«Og noen vil hevde at tapet av den direkte, synlige forbindelsen til landskapet var en stor ulykke for teaterkunsten.»

bærblomstringen i Japan som hvert år blir feiret av store folkemengder som en virkelig forestilling. Den nyere utviklingen består av praksiser som forsøker å realisere en radikal opphevelse av enhver distinksjon mellom det teatre og det naturlige rommet, så vel som av det skarpe skillet mellom betrakter og utøver. Nå kan den enkle handlingen å vandregjennom landskapet bli tenkt på og «iscenesatt» som en teateropplevelse i seg selv.

1. I den greske antikken, fungerer åpenbart det arkitektoniske teaterrommet som del av et større landskap, det er en del av et naturlig miljø. Teaterkonstruksjonen og det omkringliggende landskapet skapte en virkelighet som bar på en dyp og rik mening for alle deltagere i teaterhendelsen. På den ene siden politen/byen på den andre Piraeus' havn, himmelen over, solen og det omkringliggende rommet hvor gudene holder til og følger

med på heltens handlinger så vel som skuet (spetakkelet) i seg selv. Landskapet er nært knyttet til skuespillenes dypere mening og blir ganske ofte nevnt direkte og til og med tiltalt av utøverne. Hellingen til teatronet fungerer mer eller mindre som skråningen til en dal hvorfra tilskuerne har god sikt over utøverne der nede i orkhestra og på proskenion. Tilskuerne utgjør en essensiell del av forestillingen. Den som har gjort seg erfaringen av å sitte på en av de nederste benkeradene til et antikt teater og, ved å snu seg rundt, blir klar over denne enorme reiste veggen formet av menneskekrupper kan med en viss ærefrykt ha forstått kraften til den menneskelige tilstedeværelsen som skuespilleren ble konfrontert med på den antikke scenen.

Under middelalderen er teateret igjen nært forbundet med sine omkringliggende omgivelser. Her kan kirkebygget i seg selv, torget fremfor kirken, markedsplassen, gatene, tenkes på som et urbant miljø: Et land-



skap. Dette rommet av urban arkitektur er knyttet til det «prosjonelle rommet» til det religiøse og urbane felleskapet. Folket, teateret, og omgivelsene er forent i et urbant landskap som et rituelt rom.

Shakespeare er dypt forankret i renessansen og det spesifikke elisabethanske bildet av verden som en kosmisk totalitet hvor alle nivåer av virkeligheten er forbundet. Hver ting henviser til, spiller, forvenger, parodierer den andre – relasjon og likhet er overalt. Menneskets ansikt og øyne speiler stjernene, naturens gang har sin parallell i opprettholdelsen av de politiske dynastiene: Tordenvær, meteoritter eller sol- og månefærmørelse relaterer seg som eksepsjonelle fenomener til eksepsjonelt blodige historiske hendelser. Slik er tiden til naturlige og overnaturlige krefter og tiden til menneskets historie tett sammenvevd. Mennesket eksisterer i et imaginært landskap hvor de levendes tid, de dodes tid, tiden til naturens rytme,

samfunn, dynastier alle er knyttet sammen. Menneskenes handlinger i shakespeareansk drama er derfor ikke bare knyttet til, men del av et landskap av mangfoldige krefter, synlige og usynlige virkeligheter og dimensjoner verden. Vi kan si at menneskets handlinger her står innenfor rammeverket av naturhistorie, i et landskap av naturlige, historiske, politiske dimensjoner.

I renessansen flytter teateret inn i husene. Dette er åpenbart et vendepunkt og en dyp cesur i teaterhistorien. Og noen vil hevde at tapet av den direkte, synlige forbindelsen til dets naturlige miljø var en stor ulykke for teaterkunsten. Dog, ved The Globe og noen andre steder fortsetter teater å bli spilt i fri-luft som gir værforhold en mulighet til å bli eller forbli en del av teateropplevelsen. Tilstedeværelsen av himmel, tåke, skyer, regn blir en del av spillet. Hvis vi kan være enige om det faktum at elisabethansk og spesielt shakespeareansk teater er det stedet hvor det vi

kaller for moderne subjektivitet, så å si blir født, da er det neppe tilfeldig at den første trykningen til det moderne subjekt inntreffer et sted hvor mennesket er underlagt skiftende værforhold. Det moderne ego er meteorologisk, psykologisk så vel som dramaturgisk til det elisabethanske teater er essensielt meteorologisk. Tenk bare på Kong Lear storm, Macbeths midnatt, Hamlets daggy, eller den solsvidde tolvte timen til Antonius og Kleopatra.

I århundrene som fulgte, antok forholdet mellom drama og landskap en rekke varierende former. Walter Benjamin postulerte at den tyske barokke tragedien fremstilte menneskelige handlinger i historien som en form for naturhistorie³. Han kalte de protestantiske dramaene fra det syttende århundre «Trauerspiel» (for å markere avgrunnen som etter hans syn skiller dem fra klassisk gresk tragedie). I Trauerspielen fremstår de historiske handlingene til hoffets medlemmer – konger, konspiratører, rådgivere og så videre – praktisk talt umulige å skjelve fra handlingene til dyr i naturen når de kjemper for sitt liv, mot hverandre. Viljen til makt, innflytelse, selvoppholdelse, angrep og forsvar, fremstår som blottet for enhver moralsk eller etisk betenking. Når en forræder planlegger å svikte sin konge, som er i vanskeligheter, kan han simpelthen gi til grunn «Du står ikke i veien for trær som holder på å falle»⁴. Det moralske problemet fordufter i den allegoriske henvisningen til den naturlige prosessen. Historien til et naturlig landskap – dyrenes kamp og død, men også «krigene» til stein, hete, og vann mot hverandre – er ikke annerledes enn menneskelig konflikt, prinsers fall, fienders død. Til dette melankolske bildet, la barokk teologi et visst grunnlag da den anså at menneskeslekten etter syndefallet finner seg i en moralsk råtten, helt og holdent syndig verden.

Denne verden ble representert på scenene til det protestantiske drama med et hyperbolsk overskudd av symboler, allegoriske innretninger, som igjen og igjen betød nytteløshet, forgjengelighet, dødelighet, begrensning, så vel som emblemer for verdslig overherredømme. Slik var scenen mindre sted og skueplass for menneskelige handlinger, men ble forvandlet til et landskap av tegn, et sted for kontemplasjon. Scenen var en «Schauplatz», hvilket vil si: Et sted å betrakte landskap som allegori over Guds allmektighet og skjørheten til mennesket i en tilstand av synd, og som et konstant *memento mori*. Scenen fungerer derfor på samme måte som mye billedkunst fra den tiden: Som et allegorisk landskap som er avlesbart som et bilde på verdens falne natur – leseilig, men ofte nettopp som uleselig, gåtefullt. De menneskelige aktørene opplever sitt fall i utførelsen av et uforståelig guddommelig forsyn som peker mot verdens undergang villt av Gud. Mens det hos Shakespeare – til tross for sine trange begrensninger – var et sted og del av menneskelig handlingsfrihet i

verden, handler det her, hvis man kan godta en mindre forenkling, om Guds vilje. Ingen menneskelig handling av verdi er mulig i denne verden av synd annet enn å utvise en viss standhaftighet i møte med verden – og den kompensierende gleden i melankolsk meditasjon som dykker dypt ned i en avgrunn av allegoriske betydninger og gåter⁶.

Vi kan hoppe over det attende og nitte-nde århundret, som et teater nærmest utelukkende konsentrert om menneskelige og humanistiske drama hvor alt synes å springe ut fra den indre viljen og sjelen til protagonistene. Mens antikkens greske teater og renessansens og det barokke teateret i forskjellige moduser hadde plassert det menneskelige subjekt i et kosmisk landskap av krefter og innflytelser, reduserer den dramaturgiske modellen landskapet for å kunne isolere friheten til den menneskelige agens (frie vilje). Det er interessant å merke seg at dette skjer på den samme tiden som estetikk og billedkunsten utvikler begreper om det groteske, det nifse og det sublim med spesiell vekt på landskapet.

Det er moderniteten med den dramatiske modellens krise rundt 1900 som tillater landskapet å gjøre et comeback i form av nye teaterkonsepter og at nye innsikter i tvilsomheten rundt menneskelig handlingsfrihet dukker opp. Slik bryter, for eksempel Craig, Artaud, surrealistene, eller Gertrude Stein, på forskjellige måter opp den trange rammen til den rent menneskelige/humanistiske oppfatningen om drama. Under den dramatiske representasjonens krise rundt 1900 utvikler scenen seg til et autonomt rom. Gertrude Stein postulerte tidlig og radikalt ideen om hva hun betegnet som «landscape play» som ikke skulle lenes seg mot suksessiv handling, gjenkjennelige karakterer og dramatisk spenning. I stedet skulle stykket bli presentert betrakteren som et landskap han eller hun kunne rusle rundt i. Richard Foreman og mer enn noen andre Robert Wilson var inspirert av Stein i seksti- og syttiårene og bragte hennes radikale impulser inn i deres postdramatiske teater. Scenestillingens nyvunne autonomi bragte med seg et økende antall refleksjoner og praksiser rundt de dype forbindelsene mellom scene og landskap. Ellinor Fuchs benyttet seg av formuleringen et «nytt pastoral» om slike arbeider som Robert Wilsons.

Mens teaterscenene på det visuelle nivået utviklet seg til autonome rom for kontemplasjon: landskap, inntraff en parallell bevegelse på tekstmåte. I en slik grad at teksten i Artauds forstand ble en virkelig-het hinsides og utenfor en meningsbærende struktur kunne også teksten, bestående av lyder, rytme, ord og intonasjon bli ansett som et tekstlig landskap i tradisjonen fra Gertrude Stein.

2.

Bertolt Brecht beundret – som poet – vannet⁷. I hans tidlige poesi kan man finne

«Det er den dramatiske modellens krise rundt 1900 som tillater landskapet å gjøre et comeback.»

uttallige eksempler av våte landskap. Jeg vil fokusere på et eksempel jeg fikk mulighet til å diskutere i større detalj for mer enn tredivye år siden. Et dikt fra 1920 med tittelen «Vom ertrunkenen Mädchen» forteller oss i en svært om, «poetisk» tone om en druknet pike, drivende nedover, som diktet sier «fra de mindre bekkene inn i de større elvene»:

Ballade vom ertrunkenen Mädchen (1919)

1
Als sie ertrunken war und hinunter schwamm/
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam/
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2
Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So dass sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein/
Pflanzen und Tiere beschwerten sich ihre letzte Fahrt./

3
Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch/
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe./
Aber früh ward er hell, dass es auch Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4
Als ihr bleicher Leib im Wasser verfault war/

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergaß,
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar./
Dann ward sie Aas in Flüßen mit vielem Aas./

Om den druknede piken⁸

Da hun var druknet og av en strøm ført med/
langs små bekker ut i flodens rike,
funket en himmels opal så selsomt ned som ville den skjenke litt varme til liket.

Tang og alger festet seg der hun drev, så hun ble stadig tyngre underveis.
Kalde fisker svømte rundt hennes skrev. Planter og smådyr besværet pikens siste reis./

Og himmelen ble mørk som røyk hver kveld,
så skjødde det, sakte, at hun ble glemt bort av Gud -/
ansiktet først, så hender, så til slutt hennes hår./
Da var hun slam blant annet slam som havet får.

Under ferden råtnet til slutt pikens bleke hud/
så skjødde det, sakte, at hun ble glemt bort av Gud -/
ansiktet først, så hender, så til slutt hennes hår./
Da var hun slam blant annet slam som havet får.

Brecht skisserer et landskap av vann, planter og alger, en grå himmel og en opalmåne

«Brecht anser det menneskelige subjekt som essensielt vannlignende: En ren subjektivitet uten substans.»

(halvmåne). Slike landskap av elver, bekker, stryk og tjern, busker og underverk dukker opp igjen og igjen i de tidlige diktene til Brecht fra den tiden da han begynte å skrive skuespill. Naturlige landskapsmotiver dukker opp igjen og igjen i Brechts første drama *Baal* som han kalte «landskapets svanesang». For hans nye landskap skulle bli byen. Litt senere oppdaget Brecht den moderne byen som «jungle» og i de påfølgende stykkene er det bildet av ørkenen som fortsetter å dukke opp – i *Die Ausnahme und der Regel* og *Die Aufstiege und Fall der Stadt Mahagonny*⁹.

Diktet «Om den druknede piken» beskriver videre hvordan himmelen blir mørk som røyk om kvelden, og om natten, sammen med stjernene holder lyset i balanse, men om morgenen blir lysere slik at det også for den døde kroppen skal kunne være morgen og kveld. Dette poetiske billedspråket synes å være totalt løst fra den politiske uroen som Brecht – som alle andre under disse årene i Tyskland – opplevde daglig – revolusjon, gatekamper, stigende inflasjon, generell usikkerhet. Men kun ved første blick. For vi må huske at Augsburg hvor Brecht bodde i sin ungdom er byen i Tyskland med de fleste kanaler og mindre vannveier. Bokstavelig talt ingen steder i den gamle byen Augsburg går du noen gang fri fra lyden av murringen og brølene til kanalene, selv ikke i dag. De følger og løper parallelt med gatene, og skaper på denne måten en merkelig enhet mellom bygatene og vannlandskapet. Merkelig nok, kalles disse kanalene i Augsburg for «bekker», som er uvanlig. Og det finnes også to større elver i og i nærheten av Augsburg, Lech og Warrach. Slik bærer den døde krop-

pens bevegelse fra bekkene inn i de større elvene med seg et hint om byens nettverk av gater. Hvis vi leser det nøye overlapper bildet av bekkene det naturlige landskapet det kunstige bylandskapet, industriens kanaler. Brechts far var en kapitalist i papirindustrien. Slik blir det romantiske landskapet med bekken, det gamle teatermotivet med Ofelia, månen, stjernene, dyrene og plantene som på veldig vennlige og fredfulle måter assosieres med den døde jentas kropp, avslørt som en forgrunn, som bakfra gjennomskines av poetens bevissthet om realitetene i den industrielle byen Augsburg.

Og mer enn det: I et maskinskrevet manuskript til diktet i Brecht-arkivet finner vi tittelen «Vom erschlagenen Mädchen»¹⁰ om den drepte piken. Det kan vise at teksten har en skjult referanse til drapet på Rosa Luxemburg som fant sted bare måneder tidligere i 1919. Rosa Luxemburg ble slått i hjel og dumpet i en kanal i Berlin. Hun var en person som den yngre Brecht allerede holdt ekstremt høyt. Det er velkjent at forfatteren alltid valgte en distanserende fremmedgjort-het når han befattet seg med aktuelle politiske spørsmål – et fantasmagorisk Chicago, Kina, en japansk Noh-setting, Russland, eller tredveårskrigen på 1600-tallet. Vi forstår at vi må se på hans bruk av naturlandskap på samme måte, som et slags filter som han gjorde sine observasjoner av brennende realiteter i samfunnet gjennom¹¹. Mange år før Brecht utviklet sitt revolusjonære marxistiske syn på integreringen av individet i kollektivitet er hans nye og svært politiske visjon av et subjekt i og som en «prosess» (for å bruke Julia Kristevas formulær) artikulert av Brecht

i forklodningen av et poetisk landskap med det tradisjonelle Ofelia-motivet. Brecht tok det for øvrig ikke bare fra Shakespeare, men fra Arthur Rimbaud, en av de første poetiske forløperne for moderniteten som skrev den epokegjørende erklæringen «Je est un autre».

Hvordan kan vi tolke tilstedeværelsen av landskapet i Brechts skrift og trekke konklusjoner ikke bare for forståelsen av hans begrep om subjektet, men også med hensyn til hans teaterpraksis? La oss kort si dette: Det brechtske teatret skulle bli et rom hvor gestus og en ny narrativ stil demonstrerer at det menneskelige individ egentlig er et «divid»¹², i konstant nedbrytning og reorganisering på nye måter. For å uttrykke et slikt menneskebilte var det nødvendig å vise hvordan det er i konstant forandring, skiftende, og reagerer på nye strømmer fra Det virkelige («the Real»). Også, det svært nietscheanske motivet om nødvendigheten og produktiviteten i å glemme forble hos Brecht. Personen kan bli glemt. Men dette er også forstått som noe forgjørende. Fra Lære-stykkene lærer menneskene bedre å håndtere det å dø ved å forstå livet som en prosess av konstant tilblivelse i omgivelsene til et naturlig og historisk-politisk landskap som vi på nytt oppløses i. Den siste linjen i diktet lyder: «Dann ward sie Aas in flüssen mit vielem Aas»¹⁴. Hun blir – i den tyske teksten – bokstavelig talt på ny bokstaven A sammen med mange andre A-er – det er den første bokstaven i alfabetet: Slutten er bokstaven til begynnelsen.

I alt dette observerer vi den dypt rotfestede fascinasjonen Brecht hadde for vannet som element – vannets kraft, kraften i smidig tilpasning, forandringen fra en form til en annen, et element som fortsetter å transformere seg for alltid. Og dette er mulig fordi Brecht anser det menneskelige subjekt som essensielt vannlignende: En ren subjektivitet uten substans. Dets mest produktive side er nettopp dets mangel på identitet. Det er like umulig å markere spesifikke skillelinjer mellom egoet og de andre som det er å trekke en eksakt grense mellom «vannkanter» i vannmasser.

Et annet aspekt bortsett fra fluiditeten er marginaliteten til den individuelle personen eller helten. Vi forstår dette bedre, hvis vi tar i betraktning Brechts beundring for Breughel. Et av hans berømte malerier fremstiller Ikaros' død, men hele læreriet er dekket av et enormt landskap hvor du må se godt etter for i det hele tatt å få øye på den svært lille skikkelsen til den mytiske helten. Brecht så dette som en bekræftelse på hans egen episke strategi som demonstrerer at individet kun befinner seg i utkanten av bevisshetene.

Den av-dramatiserende teknikken til Brecht plasserer skuespillerne i et rom som på ny forvandler teaterrommet til et rom for tålmodig betraktning. Individet antar kvaliteten av å tilhøre et bestemt oppsett. Virkelig aktivitet avhenger ikke så mye av helters

avgjørelser (slik det i det minste kan synes å være tilfelle i tragedien) men er en funksjon av det sosiale landskapet. Denne posisjonen markerer (på måter som ville trenge en mer utførlig behandling) et post-humanistisk politisk ståsted. Alle disse aspektene av en bestemt type landskap, stort sett dominert av vannets billedspråk kan bli lest som formative trekk ved Brechts teater i alle dets estetiske, tekniske, ideologiske og filosofiske aspekter. Hvis de ble tatt mer med i beregningen enn det som vanligvis er tilfelle, ville Brechts teater med mindre letthet blitt offer for ortodokse trivialiseringer.

I motsetning til Brecht; Heiner Müller var ikke fascinert av vann, men av steinene, den tilsynelatende varigheten og til og med evigheten til steinene, til puk, grus og sand. Igjen, det er verdt å kaste et blikk på forfatterens dikt. Allerede i hans tidlige poesi finner vi sammenligningen av ord med steiner, som er spredt rundt på det hvite arket som steiner fra ruiner over sletten¹⁵. «Han som skriver med en meisel har ingen håndskrift. Steinene lyver ikke» leser vi i det senere diktet «Mommens blokk» (som handler om en annen veldig spesiell stein – skrivesperren). Steinene lyver ikke fordi de ikke foregir individualitet som en forfatter med sin egen umiskjennelige håndskrift. Å skrive som en stein og med steiner er å skrive ved stillhetens ytterkant. Å skrive om den dypere virkeligheten som ikke kan utres er bare mulig for en skrift i en radikal upersonlig form. Virkelighet var noe som i Müllers forestillingsverden igjen er essensielt likt for Brecht et landskap, men i en helt annen ånd, riktignok. Vi kan si at Müller opplevde landskap i en mer radikal postmoderne forstand som et argument mot enhver antroposentrisk fristelse. «Dette», bemerket han, «er en særregen amerikansk opplevelse. (...) det magiske amerikanske ordet er 'space', for eksempel The Great Canyon. Der har vi å gjøre med dimensjoner av landskap hvor du som observatør ikke lenger er i sentrum». Og med en gang knytter han forbindelsen til sitt eget teater: «Det konvensjonelle teateret, spesielt det europeiske teateret, er fortsatt orientert mot sentralperspektivet. Min mine tekster er ikke lenger skrevet utfra et sentralperspektiv».

Det er velkjent at inntrykket Müller fikk av de enorme amerikanske landskapene i 1975/76 var essensielt for unnfangelsen av hans mest berømte tekst *Hamletmaschine*¹⁶. Især Carl Weber insisterte på denne forbindelsen. Så snart du blir gjort klar over det, blir det åpenbart at denne teksten er strukturert som et landskap, ikke som et dramatisk narrativ¹⁷. Historisk tid er nærmest erstattet av rom. Kanskje den mest imponerende teksten fra Müller med hensyn til politisk historie som landskap er *Der Auftrag*¹⁸ skrevet i 1979, etter *Hamletmaschine*. Her finner vi formuleringen «landskapenes krig». Debuissou som gir opp revolusjonen spør seg selv og de andre hvorfor vi mennesker ikke

Billedtekst

s. 79 *Der Auftrag/Psyche 17* etter Heiner Müller og Elemawusi Agbédjidi. Regi: Jan Christoph Gockel. Deutsches Theater Berlin 2023. Foto: Armin Smalivoc

«I Der Auftrag finner vi formuleringen om 'landskapenes krig.'»

begrenser vår aktivitet til bare å betrakte landskapenes krig. Der finnes også formuleringen om «landskapet som ikke har andre gjøremål annet enn å vente på menneskehetens opphør». Ingen kan unngå å føle seg påminnet om Foucaults berømte dictum på slutten av *Les mots et les choses* om den forestående forsvinningen til mennesket som vil «forduften som et ansikt i sanden ved vannkanten». *Bildbeschreibung*¹⁹, er av Müller selv karakterisert som et «landskap hinsides døden». Lik noen av Margrittes malerier er hans landskap statisk, repetitivt, og som stein. Som om Medusas blikk hadde falt på det.

Den post-antroposentriske scenen har blitt et faktum. Teater forvandler ofte scenen til et landskap av tekst og visuelle elementer. Man kan tenke på installasjoner, for eksempel Heiner Goebbels; på tilskuere som finner seg selv plassert i landskapsomgivelser (Lotte van den Berg), teater som landskaps-relaterte, durative praksiser, og så videre. Det menneskelige subjekt opptrer for å bli vist som en assemblage av fragmenter eller som et møtepunkt av påvirkningskrefter og energier som hinsides alle egoistiske illusjoner utgjør hans/hennes sanne væren. Det ville vært fristende å lese landskapene i noen av Müllers senere dikt som «Dreamwood» og «Dreamtext», som tar opp i seg landskap fra *Inferno* og *Purgatorio*²⁰ for å beskrive en transformasjon av tiden til rom.

Det som er viktig er den nye aksenten ved bildet av landskapene av steiner – og denne aksenten er essensiell i Müllers sceniske poetikk. Den handler ikke om forvandling som tilstedeværelse og kontinuitet, som hos

Brecht. Den handler – merkelig nok for et revolusjonært sinnelag – om vedholdenhet, og den handler – enda mer merkelig for et materialistisk tankesett – om intet mindre enn gjenoppstandelse. Landskapet av steiner er en sentral metafor for Müllers idé om det han ved flere anledninger kalte utopien om et «gjenoppstandelsens teater». Virkeligheten, slik vi erfarer den, tilsvarer i et slikt perspektiv døden, en provisorisk evighet av død. Men den er ladet med en faktor av mulig – *cesur*, hvis vi kan være enige om å kalle det ved dets høderinske eller benjaminske navn. I den sosiale virkeligheten oppdager vi et landskap hvor øyeblikket av radikal diskontinuitet er skjult. Denne diskontinuiteten er bildet på det skjulte potensialet for radikal forandring. Landskapet av de underjordiske bevegelser hvor en skjult energi ligger klar til å eksplodere.

Som man kan se, insisterer jeg på det faktum at bildet av landskapet av steiner ikke er så lett å lese som det kan synes ved første blikk. Vi kan ha trodd at brechtskanske landskap av vann er fylt med håp om forandring, og at Müllers steiner helt enkelt indikerer mørk pessimisme. Men dette er ikke tilfelle. Så absolutt, for Brecht lå håpet i det evigflommende forvandlede vannet: Tenk på sangen fra *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*²¹.

«På Moldaus bunn vandrer steinene
Tre keisere ligger begravet i Praha
Stort forblir ikke det store, lite ikke det lille
Natten har tolv timer, så kommer dagen.»



Men det er også øyeblikk hvor Brecht snakker om faren for at det post-indivuelle subjektet skal gå i full oppløsning og advare om det. Og noen ganger kunne han sammenligne sin egen kalde talemåte med en stein som ikke lar seg berøre av de ubetydelige personlige problemene til den som lytter. Og tross alt, dag/natt bildet kan også bli lest som en gjenoppstandelse. På slutten av *Die Mutter* har man frasen «Og 'aldri' blir selvi dag» som konstituerer en figur av radikal diskontinuitet som siterer diskontinuiteten av alle diskontinuiteter – scenen og løftet om Kristus' gjenoppstandelse. («Sannelig, jeg sier deg: I dag skal du være med meg i paradisi»)

I Müllers mørkere visjon finnes det også et utopisk potensial. Men det har vandret inn i fantasmagorien til de tilsynelatende ukuleige landskapene som Sibir, ørkenene, den amerikanske vesten. Her, følte han, finnes en grense, en begrensning for mennesket og det er den kapitalistiske industrielle ekspansjon. Her, motsetter noe inhumant seg all menneskelig anstrengelse for å erobre all plass, omgjøre det til tidsalderen for sirkulasjon av varer, penger, verdi. Han husker Mississippi-deltaet hvor industriallegg forvitret og blir spist opp av sumpene og ser her et tegn av håp. Hos Müller tilbyr landskapet av steiner og jungel og ørken et poetisk bilde for intet mindre enn paradokset av provisorisk evighet – et landskap av venting, vi kan si på en poet som en gang ble kalt DDRs Beckett. Selv om steinene indikerer et landskap hinsides forandring kan det fortsatt registreres en underjordisk rumling i dette landskapet, som peker mot en diskontinuerlig og til og med messiansk

avbrytelse eller revolusjon. Müllers versjon av Benjamins *Historiens engel* beskriver hvordan denne engelen er fullstendig begravet av steiner – helt til øyeblikket, forteller teksten, hvor vingene som på ny beveger seg under disse steinene, indikerer hans nye flukt.

Glückloser Engel 2 (1958)
Zwischen Stadt und Stadt
Nach der Mauer der Abgrund
Wind an die Schultern die Fremde
Hand am einsamen Fleisch
Der Engel ich höre ihn noch
Aber er hat kein Gesicht mehr als
Deines das ich nicht kenne

Ulykksalig engel 2 (1958)²²
Mellom by og by
Etter muren avgrunnen
Vind mot skulderen Den fremmede
Hånd på det ensomme kjød
Engelen jeg hører den ennå
Men den har intet ansikt lenger
Kun ditt som jeg ikke kjenner.

Landskap av stein, landskap av vann – både poetiske og teatrale disposisjoner forteller om tilstedeværelsen til en post-humanistisk virkelighet. Med ulike akseanter, stiller begge spørsmål ved mennesket som identitet; Müller kunne si «I ethvert landskap er jeg et kollektiv». Og begge indikerer nødvendigheten av et teater hinsides modellen til den antroposentriske ideologien. Dette skal læres. Og det skal bli utviklet – i uforutsigbare postdramatiske konfigurasjoner.

Noter

- 1 Se Helene Varapoulou: «Greek and Artic Landscapes», s. 58 i *Landscape and the North. Lullalic Reflections*, red.: Tormod Carlsen og Knut Ove Arntzen, Orkana 2022, red. ann.
- 2 Etter å nådd toppen, tyr poeten umiddelbart til Agustins *Bekjnelser* og kommer umiddelbart over en passasje i boken som advarer om at entusiasme for naturen leder mennesket bort fra det eneste som virkelig betyr noe: Sjelens innadvendthet.
- 3 Naturgesichte
- 4 Ofte oversatt til engelsk som «German Tragic Drama». På norsk: «Sørgespill», overs. ann.
- 5 *Man weicht den Bäumen aus, die auf dem Falle stehen*.
- 6 I det klassisistiske franske dramaet til Racine og Corneille, ser vi på den annen side at den gjeldende poetiske teorien knapt tillot tilstedeværelsen av verdslige gjenstander på scenen. I tragedie classique sin mest ekstreme form for stilisering og abstraksjon finner man menneskelig drama kun i form av dialog. Tiden opererer her vesentlig etter den lineære modellen, selv om det innenfor linjen snarere vises en utfoldelse av dramatiske githeter enn et lineært handlingsforløp. Bilder av landskap opptrer bare i plutselige momenter, men disse forblir unntak fra reglene til den klassisistiske poetikken. I et rent drama som dette forsvinner forbindelsen mellom mennesker og deres omgivende landskap fullstendig.
- 7 Poetisk, ikke faktisk, slik vitnesbyrdene forteller: Han var langt ifra like glad i å bade i sjøen som de tidlige ungdomsdiktene hans kan gi inntrykk av.
- 8 Her i Johann Grips gjendiktning i *Bertolt Brecht Landskap i eksil*. Kolon Forlag 2017, overs. ann.
- 9 *Uinntaket og regnen*, overs. ann.
- 10 *Byen Mahagonnys vekst og fall*, overs. ann.
- 11 «Den ihjelslåtte pikens», overs. ann.
- 12 Bortsett fra den urbane virkeligheten og den politiske bakgrunnen er det et tredje tema i den poetiske strukturen til dette vannaktige landskapet. Det er et dikt om å glemme, fordi det mot slutten heter at «Når hennes bleke kropp hadde råtnet, skjedde det at Gud svart langsomt gradvis glemte henne» – først hennes ansikt, så hennes hender og bare helt til sist hennes hår. Man ser hvordan dette bildet av håret krysser grensen fra den menneskelige kroppen til vannet. Det landskapet med den druknede pikens i diktet «Ballade vom ertrunkenen Mädchen» egentlig handler om er ikke det typisk eksprejonistiske Ofelia-motivet, men en ny form for subjektivitet. Dette nye subjektet er ikke lenger en individuell identitet, men i konstant grenseoverskridelse, transformasjon og i en tilbivelse- og forsvinningsprosess.
- 13 Dividuum.
- 14 Så ble hun Aas (åtsel) sammen med mye annet Aas (åtsel), overs. ann.
- 15 Steiner av ruiner over stedet er som 'Bilder', på engelsk: Images. I Heiner Müllers «Mommens Block», (1993) 1998, finnes det også referanser til assosiasjonen steiner over stedet.
- 16 *Hamletmaskinen*, 1977. Overs. ann.
- 17 Etter Müllers syn forsvinner den europeiske ideologiens konsept om sentralperspektivet i det nittende århundre. Goya er viktig for ham fordi Goya står utenfor modellen om sentralperspektivet.
- 18 *Oppdraget*, overs. ann.
- 19 *Billedbeskrivelse*, 1908, overs. ann.
- 20 I Dantes *Divina Commedia*, red. ann.
- 21 Bertolt Brecht: *Sveijk i andre verdenskrig*, 1943. Gjendiktet til norsk av Jan Brockmann for Norsk Shakespeareidtskrift.
- 22 Vi gjengir Heiner Müllers dikt (1958) i den reviderte versjonen i Heiner Müller: *Werke* (bind 1, s. 236). Suhrkamp Verlag 1991. Her er siste linje ulik den versjonen som Lehmann gjengir: (wals Deines das ich nicht mehr bekomme). Diktet er gjendiktet til norsk av Jan Brockmann for Norsk Shakespeareidtskrift.

STANDHAFTIGE
FOLK

—

S P O R
G A M V I K



«Standhaftige folk – Spor Gamvik»
Omtales som en iscenesettelse, en
installasjon, en vandring, en performance
og en konsertforestilling om Gamvik,
om de som har bodd der, om evakueringen,
brenningen og krigen, om sporene de
har etterlatt. Spor i landskap, ruiner,
betong, kjellere, avisartikler, dikt, klær,
og spor i menneskers minner.

Idé og konsept: Juni Dahr
Musikk, komposisjon: Tore Brunborg,
Per Oddvar Johansen
Landskapsinstallasjonen «Standhaftige folk»:
Reijo Kela

Kunstnerisk team: Juni Dahr, Reijo Kela,
Håkon Vassvik, Tore Brunborg, Per Oddvar
Johansen, Oda Radoor, Marianne Roland
og Markus Dahr Berg.

Produsert av VisjonerTeater

«Standhaftige folk – Spor Gamvik»
blir en del av 80-årsmarkeringen av
evakueringen og brannen av Finnmark.
Vises i Gamvik 28. juli 2024.
(Uroppførelse: 2023.)

Det er tåke og regn i
Gamvik, på finnmarks-
kysten. Været gjenspeiler
det dystre temaet for
vandringen: nedbrennin-
gen av Gamvik høsten
1944. Jeg føler meg
uroilig. Jeg har hørt
historiene, jeg har lest
om tragediene og
fortvilelsen. Jeg vet at
den turen som scene-
kunstkompaniet Visjoner
Teater inviterer oss med
på, ikke vil bli lett.



Vi er en stor gruppe mennesker som følger musikerne og skuespillerne, for å ta del i historiene til befolkningen i Gamvik i noen dramatiske krigsdager. Alle historiene er sanne, og flere av de berørte lever og bor i Gamvik fortsatt.



Mens vi ledes videre, ser jeg en mann som forsøker å gjemme sine mest verdifulle eiendeler. Hast og frykt uttrykkes i hver flik av kroppen hans, mens han graver med bare hendene i sanden.



Guidet av den spinkle lyden fra en triangel inviteres vi til å gå fra kirken og rundt den gamle kirkegården hvor en kvinne sitter på den gamle steinmuren. Hun ser det sterke lyset på den andre siden av fjorden, og hun vet at Berlevåg brenner, at tyskerne snart kommer, og at de må flykte – nå.



En mor forsøker desperat å dytte en barnevogn opp den bratte bakken. Det er ikke lett, hun sliter, og jeg føler hennes vilje til å bringe barnet i sikkerhet. Men det er ikke tiden til å kjenne på frykten, ingen tid for å dvele, nå er det bare én ting som er viktig: å gå videre og overleve. Med lyden fra en tromme blir vi ført høyere opp i bakken. Turen føles som en representasjon av familiens flukt inn i fjellet disse krigsdagene.



I en dyp grop sitter en mann og tenner et bål. Han forteller om sine opplevelser da han flyktet fra tyskerne som barn. Mens et vakker bygget og hvitmalt hus av papp brenner ned, blir publikums stillhet og erkjennelse dypere og dypere. Selv barna som har kommet for å se, holder seg tause og stille. Dette er det vi alle vet har skjedd, husene i Gamvik brenner. Ikke én gang, men tre ganger ble de brent ned. Å se dette uttrykt visuelt og å føle den resignerte fortvilelsen til den tause mannen, rører alle dypt.



Vi går ned til den hvite stranden, en naken mann ligger stille og sårbar i en halvsirkel av ild. I bakgrunnen, over sundet, ser vi de tause skikkelsene, 'Standhaftige folk' på Elvegård. Reijo Kela, den finske performancekunstneren som skapte denne landskapsinstallasjonen, fanger publikums fulle oppmerksomhet bare ved å ligge stille i sanden. Stillheten forstyrres kun av knitringen fra den brennende halvsirkelen. Jeg ser for meg at han representerer sårbarheten til menneskene fra Gamvik som overlevde ødeleggelsen av deres hjem.



En fløyte kaller på oss. Ut av bunkeren kommer en blid jente. Hun er så glad for å vokse opp på Slettnes fyr. En lykkelig barndom som blir revet i stykker av kanonsalvene fra havet. Hun må flykte og tar lillesøsteren i hånden. Hun må være sterk. På denne måten fører hun oss alle til et sted hvor de kan finne ly for natten. Faren hennes klarte å sikre seg et teppe og hun kryper under dynen i sin provisoriske seng i en hule i fjellet.



Så reiser han seg, som en fugl føniks av asken. Han tar på seg noen klær, det lille som er.



Han går sakte, rett ut i havet, mot de standhaftige skikkelsene. Det er en lang, kald og vanskelig tur, som Gamviks gjenreisning må ha vært. Men han holder ut, han fortsetter, han lar ikke kulden holde ham tilbake. Jeg ser nesten åndeløs på hvert skritt han tar. Jeg kjenner hans beslutsomhet, hans styrke. Mens han strever videre, blir han mer oppreist, mer standhaftig. Så slutter han seg til dem på den andre siden, og blir en av de standhaftige folkene.



Gamviks befolkning overlevde noe av det verste man kan oppleve: gdeleggelsen av hjemmene, flukten til fjells, eller tvangs- evakuering. Og likevel bygger de seg opp igjen etter all lidelse og fortvilelse. Ikke bare for å overleve, men for å trives.

M I N N E

Berit Einemo Frøysland og
Wolfgang Hottner:
René Pollesch (1962–2024)
s. 88–91

Edvard Hoem:
Stein Winge utanom allfarveg
s. 92–94

Bjørn Sundquist, Anneke von der
Lippe, Pål Sverre Valheim Hagen,
Knut Ove Arntzen, Eirik Stubø og
Tine Schwab:
Minneord Stein Winge (1940–2024)
s. 95–96

O R D