



# Finn Junker

Refleksjon

som inngår i doktorgradsresultatet

*To scenetekster. Med en kommentar*

innlevert ved

Kunsthøgskolen i Oslo  
avdeling Teaterhøgskolen

*with a summery in English*

2019

Artists ought to be writing about what they do and what kinds of procedures they go through to realise the work – what their presuppositions in making the work are, and related things. If artists' intentions and ideas were more accessible to the general public, I think it might break down some of the barriers of misunderstanding between the art world and artists and the general public. I think it would become clear the extent to which artists are just as much a product of their society as anyone else with any other kinds of vocation.

Adrian Piper

## Innholdsfortegnelse

<b>Før vi starter .....</b>	<b>5</b>
<b>Summery in English .....</b>	<b>7</b>
<b>Innledning. Tradisjon, teknikk og verdi .....</b>	<b>8</b>
<i>Tradisjon .....</i>	<i>8</i>
<i>Teknikk .....</i>	<i>14</i>
<i>Verdi.....</i>	<i>17</i>
<b>Søyle A. Stemmer fra Israel.....</b>	<b>23</b>
<i>Innledning .....</i>	<i>23</i>
<i>Første forsøk .....</i>	<i>25</i>
<i>Andre forsøk.....</i>	<i>28</i>
<i>Eksempel på redigering: «Her limbs were smeared on the wall» .....</i>	<i>36</i>
<i>Skrive klart I.....</i>	<i>39</i>
<i>Skrive klart II (eksempel a).....</i>	<i>47</i>
<i>Eksempel b .....</i>	<i>49</i>
<i>Eksempel c.....</i>	<i>53</i>
<i>Januar 2017.....</i>	<i>57</i>
<i>Mars 2017 .....</i>	<i>58</i>
<i>Mai 2017 .....</i>	<i>59</i>
<i>Utgivelse og ekko i pressen.....</i>	<i>59</i>
<i>Kontroverser.....</i>	<i>60</i>
<i>Radioteater .....</i>	<i>64</i>
<i>Sending og Prix Europa .....</i>	<i>65</i>
<i>Videre plan.....</i>	<i>66</i>
<i>Avsluttende bemerkning.....</i>	<i>67</i>
<b>Søyle B. Walter Benjamins død i Portbou .....</b>	<b>68</b>
<i>As dreams are made on: stoff og tema .....</i>	<i>68</i>
<i>Opera .....</i>	<i>69</i>
<i>Walter Benjamin og hans endelikt.....</i>	<i>70</i>
<i>Første møter.....</i>	<i>72</i>
<i>Abstraksjon .....</i>	<i>72</i>
<i>Et forværelse av skygger.....</i>	<i>74</i>
<i>Kokong til hest på verkets hav.....</i>	<i>76</i>

<i>Annen abstraksjonskjede</i> .....	79
<i>Feilkobling 1: tekstens eller musikkens primat</i> .....	80
<i>Veien videre: mer enn bare replikker I</i> .....	81
<i>Erfaringen fra Play Alter Native</i> .....	82
<i>Første skisse til fortelling</i> .....	83
<i>Mer enn bare replikker II: researchbasert libretto</i> .....	85
<i>Fortellingen I: Kostler i Marseille</i> .....	86
<i>Fortellingen II: Lisa Fittko</i> .....	90
<i>Fortellingen III: Ankomst i Portbou</i> .....	93
<i>Fortellingen IV: Benjamins siste hilsen</i> .....	96
<i>Fortellingen V: Dødens pris</i> .....	97
<i>Fortellingen VI: Libera me</i> .....	98
<i>Fortellingen I–VI</i> .....	99
<i>Produksjon</i> .....	100
<i>Videre arbeid med stoffet: fra pilot til sesong</i> .....	101
<i>Sesong 1</i> .....	102
<i>SE1EP2: Historischer Materialismus</i> .....	103
<i>Walter Benjamins død i Portbou på Den Norske Opera &amp; Ballett</i> .....	105
<i>Kommunen i Paris</i> .....	105
<i>Det jeg tar med meg videre</i> .....	106
<b>Bar C. Kritikk og konklusjon</b> .....	<b>108</b>
<i>Kritikk av Søyde A</i> .....	108
<i>Konklusjon Søyde A</i> .....	110
<i>Kritikk av Søyde B</i> .....	110
<i>Konklusjon Søyde B</i> .....	111
<i>Kritikk av en intellektuell kultur</i> .....	111
<i>Anbefalinger</i> .....	113
<b>Anhang</b> .....	<b>114</b>
<i>1. Stemmer fra Israel. Eksempler på redigering</i> .....	114
<i>2. Stemmer fra Israel. Ekko i pressen</i> .....	142
<i>Lanseringsintervjuer</i> .....	142
<i>Kritikker (bokutgivelse)</i> .....	148
<i>Kritikker (scenetekst)</i> .....	159
<i>3. Walter Benjamins død i Portbou (artikkel)</i> .....	167
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>191</b>

## Før vi starter

Dette refleksjonsarbeidet (refleksjonen) er en ledsagende kommentar til scenetekstene *Stemmer fra Israel* (for teater) og *Walter Benjamins død i Portbou* (for opera). Scenetekstene og refleksjonen danner til sammen det doktorgradsresultatet som legges frem til bedømmelse. Refleksjonen er – som genre betraktet – en avhandling, men i motsetning til en vitenskapelig avhandling er den ment å støtte opp om noe utenfor seg selv, nemlig scenetekstene eller det som i forskriften kalles «kunstutøvelsen». Refleksjonen kan sammenlignes med kommentatorsporet på en DVD, altså et supplement.

*Stemmer fra Israel* er et skuespill som bearbeider vitnesbyrd fra israelske soldater om overgrep mot palestinere på Vestbredden og Gazastripen i perioden 2000–2010. Stykket ble utgitt på Kolon Forlag høsten 2017 og første gang produsert av Radioteatret, med utsendelse i juni 2018. *Walter Benjamins død i Portbou* er en libretto til kortoperaen ved samme navn ble første gang vist under Ultima-festivalen i Oslo i september 2017. Librettoen såvel som operaen handler om den tyske skribenten og tenkeren Walter Benjamins endelikt i den katalanske landsbyen Portbou i september 1940.

Mens *Stemmer fra Israel* og *Walter Benjamins død i Portbou* er kunstverker som i prinsippet henvender seg til alle, er refleksjonen et mer fagspesifikt arbeid som forsøker å formidle egne erfaringer til kolleger innen scenetekstfeltet, samt kolleger i den bredere kretsen av utøvere innen kunstnerisk utviklingsarbeid.

Siktemålet med kommentarene til *Stemmer fra Israel* (Søyle A) er å formidle til leseren hvordan jeg har brukt innsikter fra den normative stilistikken (stillære) til å forme replikkene. I *Stemmer fra Israel* forsøker jeg å skrive enkelt, klart og effektivt, og i kommentarene forsøker jeg å vise hvordan. Kommentarene kan sees som en partner til Lars Erik Holter (red.), *Skuespillerens arbeid med tekst* (2017).

Siktemålet med kommentarene til *Walter Benjamins død i Portbou* (Søyle B) er å formidle hvordan en libretto kan oppstå når dramatikerens har liten erfaring med musikk, men stor

interesse for å skrive enkelt, klart å effektivt. Søylen B viser også hvordan jeg i starten av arbeidet mente at samarbeidet mellom Bertolt Brecht og Kurt Weill var overførbart som en rollemodell, mens jeg etter hvert forstod at librettoen (ordene som synges) nærmest er å ligne med et bindeledd mellom materialet (emnet, stoffet) og musikken.

Denne refleksjonen kalles  $\Pi$  fordi det til slutt kommer en del C, en «bar» som forsøker å forbinde kommentarene i Søylen A og kommentarene i Søylen B med noen overgripende perspektiver. Her kommer jeg med kritikk av egne kommentarer såvel som av feltet kunstnerisk utviklingsarbeid slik jeg har møtt det i stipendiatperioden. Kritikken er ment som grunnlag for det som egentlig er hensikten med Bar C, nemlig å formulere noen anbefalinger til Kunsthøgskolen i Oslo om hvordan feltet kunstnerisk utviklingsarbeid kan utvikles videre og slik skape et enda bedre fundament for dem som kommer etter meg.

Oslo, 9. april 2019

Finn Iunker

## Summery in English

This work, called a reflection, are comments on my two dramatic pieces *Stemmer fra Israel* and *Walter Benjamins død i Portbou*. The comments are organised as two pillars: Pillar A (comments on *Stemmer fra Israel*) and Pillar B (comments on *Walter Benjamins død i Portbou*), with a Bar C trying to connect the two sets of comments.

*Stemmer fra Israel* is a play, i.e. a dramatic text for theatre, and the comments try to show how conventional advice on style will help to compose clear and effective lines.

*Walter Benjamins død i Portbou* is a libretto. I am not used to writing for opera. As the work progresses, I discover that writing for opera is more than finding poetic words that are easy to sing; the libretto can help to narrate a story and, more generally, find the material onto which the opera is build.

As a conclusion, I suggest that students of dramatic writing be given elementary advice on style, and that libretto as genre is included in the *Fach* of dramatic writing. I also cirticise Kunsthøgskolen i Oslo (Oslo National Academy of the Arts) for not encouraging phd candidates to write clearly.

## Innledning. Tradisjon, teknikk og verdi

### Tradisjon

Teaterviteren J. L. Styan har delt sitt verk *Modern Drama in Theory and Practice* i tre:

*Volume 1. Realism and Naturalism*

*Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*

*Volume 3. Expressionism and Epic Theatre*

De tre uttrykksmåtene har omtrent følgende geografiske utbredelse:

*realisme*: Skandinavia, Storbritannia og USA (Henrik Ibsen, Arthur Miller)

*symbolisme*: Frankrike, Spania og Italia (Maurice Maeterlinck, Luigi Pirandello)

*ekspresjonisme*: Tyskland og Østerrike (Georg Büchner, Thomas Bernhard)

Til tross for sin geografi skal ikke disse ismene forstås som båser eller avgrensede rom, men snarere som en slags primærfarger (gul, rød, blå) som kan blandes og skape egne undertyper. Sarah Kanes stykker er en slags kryssning av realisme og symbolisme, slik Bernhard-Marie Koltès' stykker inneholder elementer fra både symbolisme og ekspresjonisme. Dramatikere som Botho Strauß og mange andre kan være vanskelige å plassere. Inndelingen er et hint, ikke mer.

### Utgangspunktet

Shakespeare, Racine, Goethe og Schiller kunne i sine skuespill føre et opphøyet språk, for deres personer (og publikum) var eller følte seg opphøyet: de var konger og dronninger, guder og helter, kong Lear og Wilhelm Tell. Jo mer filosofisk, poetisk og pregnant personene uttrykte seg, desto klarere ble det for publikum at kongene, dronningene, gudene og heltene hørte hjemme på slott og på gods og ikke i rennesteinen.

Når dramatikere utover på 1800-tallet begynte å interessere seg for alle dem som stod lavere på rangstigen, oppstod et teknisk problem, for hvordan skulle soldaten eller bonden ordlegge



seg – på scenen? Det var vanskelig nok å beskrive det verdslige universet til dem som faktisk kom og så på forestillingene, og som leste bøkene. Brand og Peer Gynt kunne tale som Wilhelm Tell og andre halvmytiske figurer, men det var ikke lenger mulig når Henrik Ibsen begynte å beskrive kvinner og menn i deres naturlige habitat, nemlig den borgerlige stue. Hva skulle de si? I åpningen av *Johan Gabriel Borkman* hører fru Gunhild Borkman at en slede stanser utenfor, og når tjenestepiken kommer inn, spør hun: «Kom studenten alligevel?» Her er ingen høytravende sentenser, men naturlig, uanstrengt dagligtale. Racines Fedra kunne ikke ha ordlagt seg slik, heller ikke Goethes Faust eller Schillers Tell. Men slik snakket publikum i Oslo og København, i Paris og München. Og i New York.

I andre halvdel av 1800-tallet utviklet det seg imidlertid også en annen gren av dramaet som i større grad klarte å videreføre poetiske virkemidler fra den førmoderne epoken, nemlig symbolismen. Mange vil betegne Ibsens *Hedda Gabler* som et eksempel på tidlig symbolisme (blant annet Styan), men symbolismen på 1890-tallet er kanskje mest fremtredende hos Maurice Maeterlinck, som i sine *dramas statiques* skildrer drømmeaktige scenarier i et poetisk språk. Hans stykker bygger også en bro over til 1900-tallet, hvor særlige dramatikere fra romanskspråklige land gir seg hen til det underbevisste og det irrealle: Pirandello og Lorca, Genet og Beckett. Symbolene kunne også vokse og bli allegorier med politisk og filosofisk kraft, slik vi blant annet ser i Jean-Paul Sartres *Huis clos* (*For lukkede dører*; 1944). På den hjemlige arena kan man nevne Sigbjørn Obstfelders *De røde dråber* (1897), samt flere av stykkene til Erling Kittelsen og Cecilie Løveid. Sistnevntes *Vinteren revner* slutter med at en koffert åpner seg, og: «Ut ramler en bølge» (Løveid, 66).<sup>1</sup> Slik skriver ikke Racine. Men heller ikke Ibsen.

### **Ekspresjonismen**

Styans tredje kategori, ekspresjonismen, samler verker som uttrykker «kunstnerens indre følelser, gjennom en subjektiv og forvridd fremstilling av den ytre verden», som det heter på Wikipedia, i billedkunsten ofte på «kantete, nervøst og voldsomt» vis. For Styan går det en

---

<sup>1</sup> Det finnes i dag et utall måter å føre referanser til litteratur på. I dette refleksjonsarbeidet er det gjort slik at de aller fleste henvisninger føres direkte i brødteksten, i en parentes og som regel i form av et forfatternavn etterfulgt av komma og sidetall, men der forfatternavn utelates når det ellers fremgår hvem som har skrevet et omtalt verk, og der sidetall utelates når det henvises til verket generelt og ikke et tekststed i verket. Et firsfret tall vil utelukkende referere til utgivelsesår, ikke sidetall, og årstall utelates når litteraturlisten inneholder kun ett verk av en gitt forfatter. Hensikten er å gjøre referansen så knapp som mulig, samtidig som den henviser til ett og kun ett verk i litteraturlisten nedenfor. Henvisninger til nettsted (f.eks. en video på YouTube) føres for at leseren kan finne kilden; som oftest vil det være mer hensiktsmessig for leseren å få et søkeord enn en presis nettadresse i form av en lang remse med bokstaver, symboler og tall.

linje i ekspresjonismen fra Georg Büchner via Frank Wedekind til Bertolt Brecht og episk teater, selv om Brecht for de fleste heller er kjølig og kynisk enn nervøs og voldsom. Når det gjelder Büchner, kan adjektiver som «forvridd» og «kantete» tjene som en inngang fordi man dermed kan spørre: Hvem opplever uttrykket som forvridd og kantete? Når noen skildrer sosiale problemer i samtiden, som Büchner gjør, vil et borgerlig publikum kanskje uansett mene at det hele er forvridd, ikke minst dersom det forventer å se et drama av Schiller. Mange vil forbinde det ekspresjonistiske med uttrykksfulle grimaser hos skuespillerne, slik vi ser det på fotografier og filmsnutter fra tiden rundt 1920, men noe av det som tiltrekker meg hos Büchner, er kanskje mer å finne i kontrastene han får frem. I flygebladet *Der hessische Landbote* (1834) er de påfallende:

Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihn mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stoppeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen. (Büchner, 53 f.)

[Livet til de fornemme er en lang søndag, de bor i vakre hus, de går i fine klær, de har velfødde ansikter og taler et eget språk; men folket ligger foran dem som gjødsel på åkeren. Bonden går bak ploget, men den fornemme går bak ham og ploget og driver ham med oksene ved ploget, han tar kornet og lar ham få stubbene. Livet til bonden er en lang arbeidsdag; fremmede fortærer hans åkre foran hans øyne, livet hans er en blemme, svetten hans er saltet på bordet til den fornemme.]<sup>2</sup>

Büchners metaforikk i dette skriftet blir av flere kalt *hyperkonkret* (Doris Beyrich; Beise, 49). Om perspektivet ikke kan kalles voldsomt og forvridd, er det iallfall snakk om en konkretisering som ikke ender i passive kontraster, la oss si en konstatering av at det er forskjell på fattig og rik, men tvert imot i hissig enkelhet og nakent raseri. Sitatet ovenfor er viktig også av en annen grunn, for *Der hessische Landbote* har nemlig to forfattere. Büchner ga sitt manuskript til sin venn og kollega, presten Friedrich Ludwig Weidig, som foretok store endringer i det før det gikk i trykken. Mens flygebladet førte til at Büchner måtte flykte, ble Weidig arrestert, og i et avhør fremkom det at Büchner slett ikke hadde satt pris på de endringene som Weidig hadde foretatt. Der hvor vi i dag leser «die Vornehmen» (de fornemme), hadde Büchner opprinnelig skrevet «die Reichen» (de rike), og når vi

<sup>2</sup> I dette refleksjonsarbeidet oversetter jeg passasjer fra tysk og andre mindre kjente fremmedspråk, men ikke fra engelsk, som turde være lett tilgjengelig for leserne.

sammenligner Büchners versjon med Weidigs, synes sistnevntes foretrukne «die Vornehmen» nærmest å legge et abstraksjonens slør over bildet:

Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag  
 (Livet til de fornemme er en lang søndag)  
 Das Leben der Reichen ist ein langer Sonntag  
 (Livet til de rike er en lang søndag)

Det enkle er ofte det beste, og som regel mer sitatvennlig. Stilen og stilartene som fulgte, kan innordnes som sen-, post- eller nyekspresjonisme, men viktigere enn benevnelsene er forfatterne og deres verker, som Frank Wedekind, Bertolt Brecht og Heiner Müller. Og, som et eksempel fra amerikansk film, Quentin Tarantino.

Som Büchner kunne Brecht blande høyt og lavt og forskjønne det profane, med en forfinet folkelighet som resultatet. En av de mest kjente sentensene fra *Die Dreigroschenoper* (*Tolvskillingsoperaen*) er: «Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.» («Først kommer maten, så kommer moralen.») Med andre ord: Ikke forvent borgerlig moral av dem som ikke har noe å spise. Hos Brecht finner vi klare tanker i et enkelt språk med politiske implikasjoner: Uttrykket er pregnant. Målt mot Brechts fylde og variasjonsrikdom er Heiner Müller nokså smal i uttrykket, og mens det under Brechts kynismer vanligvis er et emosjonelt trykk som forfatteren nærmest distanserer seg fra, er kynismen hos Müller ofte ironisk og triumferende. Men for meg er Heiner Müller først og fremst en viderefører av Brecht i stil og tanke, og som reaksjon: «Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat» («Å bruke Brecht uten å kritisere ham er forræderi»; Müller 1979, 231). Endelig kan Quentin Tarantino nevnes. Også han liker å være brå og barsk – triumferende som Müller, men heller cool enn kald. Som en av personene i *Pulp Fiction* sier (Tarantino, 101):

#### MAYNARD

Nobody kills anybody in my place of business except me or Zed.

Merk for øvrig hvordan det som synes å være en respektabel posisjon, «nobody kills anybody in my place of business», blir kontrastert gjennom tillegget: «except me or Zed.» Alle som har forsøkt å fortelle en vits, vet at poenget skal komme til sist. Brecht ble engang spurt av et dameblad hva som var hans største inspirasjon, og svaret hans overrasket mange: «Sie werden lachen; die Bibel.» («Du kommer til å le; Bibelen.») Det man i dag ikke får med seg, er at «Sie werden lachen» den gang ble brukt på kabaretene nærmest som en advarsel mot at vi nå

nærmet oss poenget i grovisen. Hva er min største inspirasjon? Jo, nå skal du høre noe vulgært: Bibelen.<sup>3</sup> Resultatet blir en ekstrem betoning av motsetningene, en «extreme Betonung der Gegensätze», som det heter om *Der hessische Landbote* (Beyrich, 24). «Human rights begin with breakfast», forklarte Senegals tidligere president Léopold Senghor en gang menneskerettighetenes kår i Afrika ble diskutert (sitert etter Clapham, 122). Det er som å høre Brecht, om enn i en mildere utgave.

### Egen produksjon

Mine egne stykker er mildere i uttrykket enn sitatene ovenfor, men det er ikke vanskelig å finne eksempler på en skrivestil som hverken er realistisk eller symbolistisk, jf. Iunker 2015, 101:

KOR

God morgen, Agamemnon. Vi er koret, vi. Vi er to uskyldige og sexy og naive jenter fra Khalkis, og i dag har vi krysset stredet for å flørte med de kjekke soldatene.

Om man skulle typebestemme en slik replikk negativt, kunne vi si at den ikke søker metaforen eller symbolet, og at den heller ikke forsøker å beskrive rollens psykologiske tilstand eller sosioøkonomiske bakgrunn ved hjelp av typiske muntlige markører som slang eller sosiolekt eller enfatiske understrekninger: Temperamentet som frembringer replikken, hører ikke hjemme i realismen og heller ikke i symbolismen, om enn uttrykket er langt mildere enn hos Büchner, Müller og Tarantino.

Egne dramatiske arbeider beskriver sjelden scenerommet som personene opptrer i, en billedfattigdom som står i kontrast til Ibsens nutidsdramaer, og som signaliserer at vi befinner oss i et deklamatorisk eller postdeklamatorisk landskap der scenebeskrivelser og sceniske aksjoner er trengt til side. Men hvorfor? Helt siden debuten *The Answering Machine* (1994) har mine stykker vært skrevet med vissheten om at dramatikerens tid egentlig er forbi. Da jeg begynte å orientere meg som dramatiker i Bergen rundt 1991, var *oppsetninger* av dramatisk-litterære verker en sjeldenhet. Andre sceniske elementer som dans, billedkunst og musikk dominerte i forestillingene. Hvis jeg skulle skrive for teateret, tenkte jeg, måtte teksten være robust nok til å konkurrere med disse andre sceniske uttrykkene; den måtte gi slipp på de konvensjonene som på papiret bretter ut en forestilling som ennå ikke er spilt, men som

---

<sup>3</sup> Jf. Wizisla 1998 for utdypende diskusjon.

likevel bestemmer hvem som og gjør hva, og heller konsentrerer seg om å være seg selv fullt og helt, en tekst som er skrevet for å bli spilt, men som ikke aner hva slags scenisk komposisjon den skal inngå i. Slik åpner *The Answering Machine*:

And. A few examples. Or suggestions. For you. You have entered. And I. And they?  
Connections. Possibilities. Fare well. You see? (Iunker 2015, 15; jf. Birkeland og Iunker.)

Det er ikke nytt at den dramatiske teksten i sin tekniske utforming og komposisjon er påvirket av teatervirkeligheten som den omgir seg med. Da Sofokles på et tidspunkt fikk muligheten til å benytte tre fremfor kun to skuespillere på scenen, oppstod en rekke nye dramaturgiske muligheter, for eksempel å la én person snakke til en annen mens en tredje står og hører på. For min del skapte inntrykket av at dramatikerens tid i grunnen var forbi, en større oppmerksomhet rundt det som hverken var dans eller musikk eller scenografi. Form følger funksjon, og funksjon følger teaterets muligheter, uansett om dramatikerens heter Sofokles eller Finn Iunker.

Like selvfølgelig som jeg i 1994 forsøkte å skrive en scenisk tekst som kunne hvile i seg selv og samtidig være kompatibel med teaterformer som ikke lenger søkte mot den konvensjonelle dramatikken, forsøkte jeg i tiden etter *The Answering Machine* å skrive scenetekster som var seg bevisst hvilken teaterestetikk den ble skapt innenfor, men som like fullt kunne absorbere tradisjonelle kompositoriske teknikker. To nye stykker oppstod: *Play Alter Native* (1999) og *Ifigeneia* (1996–2003). Det kan nevnes at hun som først iscenesatte *Play Alter Native*, syriske Ola Mafaalani, til å begynne med var skeptisk fordi stykket hadde en klar narrativ struktur og ikke var like oppstykket og fragmentarisk som andre scenetekster på den tiden. Det er også et tankekors at den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmanns bok *Postdramatisches Theater*, som gjennom begrepet *postdramatisk* raskt skapte en trend, ble lansert i Frankfurt am Main høsten 1999, noen uker før *Play Alter Native* ble spilt i samme by (av det nederlandske kompaniet Dood Paard). Det som Lehmann presenterer som postdramatisk, men som mer presist kunne kalles et postlitterært teater, er nokså likt det teaterlandskapet som jeg orienterte meg i rundt 1991, som jeg skrev meg opp mot i *The Answering Machine* i 1994, men som jeg hadde forlatt før jeg skrev *Play Alter Native*.

Billedfattigdommen som har nedfelt seg i mange av mine stykker, har også praktiske fordeler. Teaterfolk som arbeider med mine stykker, finner det ofte befriende at teksten ikke prøver å

bestemme over mer enn seg selv. *Stemmer fra Israel*, som vi etter hvert skal diskutere, er skrevet med en teatererfaring som stoler på at interiør og handlinger, gester og frasering vil finne sin naturlige utforming på et senere tidspunkt, når skriften skal forvandles til talt tekst, i et rom, på et sted, med mennesker som jeg, når jeg skriver, ennå ikke kjenner.

Et siste ord om temperament. Heraklit kunne visstnok ikke bevege seg ut på gaten før han brast i gråt, når han så hvordan folk levde og hva de var opptatt av. Demokrit kunne ikke bevege seg ut på gaten før han begynte å le, når han så hvordan folk levde og hva de var opptatt av. Begge disse stemningene er som regel til stede i det jeg skriver, skjønt *Stemmer fra Israel* er et unntak. I *Play Alter Native* er den ene utenkelig uten den andre:

*Gjennom et kongerike rant en elv.  
Denne elva ble en dag forgiftet  
av idioter lenger oppe i dalen.*

EN IDIOT  
Hva er det der?

EN IDIOT  
Kjemikalier. Jeg blir helt  
surrete i hodet av dem.

EN IDIOT  
Du får tynne ut elva med dem.  
Elva blir kanskje aldri den samme,  
men det har den heller aldri vært.

EN IDIOT  
I hvert fall ikke to ganger (Iunker 2015, 51).

## Teknikk

Ingen betviler at forfatteren må beherske visse teknikker for å kunne skape et litterært kunstverk, men en diskusjon om skriveteknikker er nokså fraværende i såvel litteraturkritikken, der den kunne ha blitt artikulert, som i teaterkritikken, der den uansett ville ha ført en skyggetilværelse. Til tross for at det ikke kan bli annet enn en spekulasjon, antar jeg at mange finner spørsmål om teknikk uinteressante fordi teknikken riktig nok er et nødvendig, men uansett ikke tilstrekkelig kriterium for å skape et kunstverk. Målt mot kunstverkets prektige reisverk er teknikken bare en forskaling. Dessuten ligger teknikken, antar jeg, i

amatørens fang, der han eller hun enten ikke er i stand til å ta den i bruk, eller også vet å benytte seg av den uten å nå den ekte kunstnerens høyere bevissthet. Det er synd at det skal være sånn. I desember 2017 publiserte Vinduet et essay av meg der jeg kommenterer en passasje av essayist og romanforfatter Ole Robert Sunde:

Kortprosateteksten «Tre brødsmuler» i *All verdens småting* (1996) begynner slik: «Nei, det er fem, og den største av dem viser ikke til et brød, men til det andre stedet [...]» Skriveteknisk kan det være en utfordring når dagligtale eller annen normal språkbruk ikke frembyr noen opplagt løsning på problemer som oppstår, i dette tilfelle hvordan forbindelsen mellom to objekter skal omtales, nemlig en smule og et brød. «Vise til» gjør ikke nytten, blant annet fordi «vise til» normalt uttrykker en relasjon mellom objekter i ulike sfærer, som i «symbolet X viser til verdien 5.» (Iunker 2017a, 6)

Kort tid senere publiserte Vagant et innlegg av litteraturkritikeren Henning Hagerup der min kritikk blir kommentert slik:

Det gravitetiske vitenskapelige alvoret som her vies skildringen av en smule og et brød, er et prakt eksempelpå på ufrivillig humor, og i tillegg er dette språkfilosofi på det mest solide hobbynivå [...]. (Hagerup)

Som vi ser: Til tross for at min setning begynner med ordet «skriveteknisk», er kritiker Hagerup først og fremst bekymret for «vitenskapelig alvor» og «språkfilosofi på hobbynivå». Men min kritikk av forfatteren Ole Robert Sunde er her (om enn ikke i resten av essayet) teknisk og kan ikke kalles språkfilosofi i det hele tatt, såvidt jeg kan forstå. Det finnes ikke større vitenskapelig alvor her enn at en hvilken som helst forfatter kan havne i et dilemma hvis han eller hun lar to personer møtes på en kafé og vegrer seg for å la dem være av samme kjønn – simpelthen fordi pronomenet «hun», respektive «han» viser til dem begge. I slike tilfeller kan forfatteren la han møte henne, eller gi dem navn før de møtes, eller gi dem attributter som gjør at vi kan skille den yngre kvinnen fra den eldre kvinnen eller den nervøse mannen fra den flegmatiske mannen. Dette har lite med språkfilosofi å gjøre. Enhver skribent har lett etter synonymmer når et viktig ord opptrer for ofte.

I et litterært kunstverk er selvfølgelig ulike teknikker aktive på ulike plan. I *Stemmer fra Israel* prøver noen teknikker å binde tekstene sammen til en helhet (til et skuespill, en bok), mens andre prøver å finne den riktige legering av ambiens og utsyn, og atter andre forsøker å forhindre monotoni og unødige gjentakelser.

Et tilbakevendende problem for meg er å skrive replikker som «ligger godt i munnen» på skuespillerne. Jeg nevner dette – og bruker hermetegn – for å gjøre leseren oppmerksom på to ting. For det første bruker jeg uttrykket «å ligge godt i munnen» uten å pretendere å beskrive et terminologisk avklart og isolert fenomen; jeg kan, mens jeg diskuterer med meg selv, bruke ord som «fargelegging» av personer og «oppdrift» i handlingen uten å bestemme dem nærmere simpelthen fordi bruken av slike termer ikke inngår i en analyse som skal deles i et kollegium, slik akademiske tekster gjerne skal. Om jeg med «fargelegging» mener det samme som en kollega, forblir substansløst spørsmål inntil vi, kollegaen og jeg, eventuelt møtes og begynner å diskutere det som i dramateori kalles *personkarakterisering*. Det er også verdt å minne om at den som skriver, sjelden står i et analytisk forhold til teksten mens den blir til. Et litterært verk er et hus (kan vi si), og litteraturanalysen er en nøkkel som gjør det mulig for oss å åpne rommene i huset. Men ingen bygger hus med en nøkkel, jf. Iunker 2015, 367. For det andre er jeg oppmerksom på at skuespillere i likhet med andre lesere vil oppleve mine setninger ulikt. Det tekniske oppdraget med å skrive replikker som «ligger godt i munnen» er også bare et ideal, ett ideal blant flere i en stum skapelsesprosess.

For en del år siden oppdaget jeg at replikker som «ligger godt i munnen», ikke er vesensforskjellige fra det vi tradisjonelt forbinder med et godt språk, skjønt «tradisjonelt» må her presiseres som: det mine norsklærere forsøkte å lære meg, og det som jeg etter hvert har oppdaget hos skrivelevere som tyske Wolf Schneier eller amerikanske Roy Peter Clark. At jeg så forbindelser mellom gode replikker (talt språk *in spe*) og et generelt, om enn tradisjonelt godt språk, er kanskje ikke så overraskende, men interessen for klart språk innebærer nødvendigvis en indirekte kritikk av all slags unødig jargong og unødvendig abstrakt språkbruk som sjelden eller aldri forsøker å hjelpe leseren til større innsikt i et tema, men som tvert imot fordunkler, og det i en tid hvor en farlig vind av populisme og demagogi feier over mye av den vestlige verden.

Dramatikerens skriver (fester til papir eller skjerm) en type verbalspråk som senere, i en teatersituasjon, skal transformeres til talt språk (lyd). Slik var det for Sofokles, slik var det for Shakespeare, Racine, Ibsen og Brecht, så ulike de ellers var. Dramatikerens arbeid kan sammenlignes med det som en foreleser, en skrankeadvokat eller en prest gjør når han eller hun forbereder et foredrag, en prosedyre eller en preken. I likhet med dem vil dramatikerens trekke på egne teatererfaringer når talen-in-spe skal skrives. (Upløyd mark venter den flittige som vil se nærmere på den skriftliggjorte talens kvalitet som noe ennå-ikke fremsagt.) Det



kan også nevnes at mitt eget perspektiv på forholdet mellom skrift og tale har endret seg drastisk siden jeg begynte å studere litteraturvitenskap høsten 1989. På den tiden stod dekonstruksjonen i sentrum, og ifølge dette dogmet finnes det noe i skjønnlitterære tekster som kalles *litterariteten*, og som visstnok gjør det mulig å anse det litterære språket som *radikalt forskjellig* fra annen språkbruk. Men det litterære språket er egentlig ganske likt det språket vi ellers bruker til å kommunisere med; hvis det ikke hadde vært sånn, ville det ha vært vanskelig å finne mening i litterære verker.

Mitt perspektiv er med årene blitt enkelt: Vi bruker verbalspråk for å formidle tanker og ønsker, også når prosessen er omvendt, når vi skriver for å klargjøre tankene. Jeg skriver så klart jeg kan.

## Verdi

### **Fra politikk til verdi**

Det er lett å gjenkjenne *Stemmer fra Israel* som et politisk stykke, men jeg blir usikker når spør meg selv hva som gjør det politisk. Omtrent slik tenker vel også sauen når den snuser på en løvetann.

Hvorvidt man skal innlemme et gitt kunstverk i kategorien «politisk kunst», er delvis et rent definatorisk spørsmål i den forstand at en smal definisjon ekskluderer fenomenet, mens en bred definisjon inkluderer det. Imidlertid er det også et praktisk spørsmål ettersom folk flest intuitivt vil kalle det ene kunstverket politisk, det neste ikke. Her støter et analytisk tilgjengelig felt, der alle relevante begreper befinner seg på samme abstraksjonsnivå, mot et felt der begrepenes betydning skal bestemmes av en slags empirisk basert spekulasjon om hva en uklart avgrenset gruppe mennesker (folk flest) muligens tror eller mener, innerst inne. En slik uavklart og prinsipielt uavklarbar prosess skulle man tro var til stede i de fleste diskurser og på de fleste samfunnsområder. Likevel kan man, om så bare spekulativt, nevne noen elementer som synes å inngå i en – antatt – gjengs forståelse av hva som kan eller bør kalles politisk kunst.

Politisk kunst virker for det første å være en slags fordelaktig eller godartet legering av noe som er politisk og noe annet som er kunst. Mens andre legeringer kanskje ikke gir mening i det hele tatt, som «politisk økonomi» eller «politisk geologi», er «politisk kunst» noe

grunnleggende harmonisk for de fleste av oss. Her har noe funnet sammen som hører sammen. (Merk for øvrig at «politisk økonomi» ikke er det samme som økonomisk politikk. Mens vesttyskerne etter krigen opplevde et «Wirtschaftswunder», et økonomisk mirakel, var østtyskerne hensatt til en «Wunderwirtschaft», en mirakeløkonomi der økonomiens virkninger ble vedtatt før de ble implementert.)

For det andre synes politisk kunst i dag nærmest med nødvendighet å befinne seg til venstre rent politisk. Dette kan forklares ved at kunstnere flest står politisk til venstre, men en meningsmåling som ble utført for NRK i forkant av stortingsvalget i 2013, og som dessverre ikke lenger er tilgjengelig på NRKs nettsider, viste at kunstnere riktignok samlet sett står lenger til venstre enn befolkningen som sådan, men etter Miljøpartiet De Grønne var Arbeiderpartiet det foretrukne parti av ganske mange kunstnere (17 prosent mot MDGs 20). Om SV fikk 10 prosent eller 12 eller 15, husker jeg ikke; poenget er at selv om SV og Rødt i en slik måling fikk opptil 20 prosent til sammen, betyr det at 80 prosent av kunstnerne føler seg politisk hjemme et eller annet sted til høyre for SV, mens mye eller alt av det som vi kaller politisk kunst, rent politisk hører hjemme der hvor i høyden 20 prosent av deres skapere befinner seg. Betyr det at 80 prosent av norske kunstnere lager apolitisk kunst?

Uansett virker det lettere å fastslå at ett kunstverk er politisk enn at andre ikke er det. I alle fall ville jeg karakterisere *Stemmer fra Israel* som politisk, men jeg ikke ville ha karakterisert librettoen til *Walter Benjamins død i Portbou* som politisk, skjønt med den konsekvens at jeg forstår hvorfor det ene stykket er politisk, samtidig som jeg ikke forstår hvorfor det andre ikke er det. Hvis et verk ikke er politisk, hva er det da? Upolitisk? Apolitisk? Poetisk?

Epitetet «politisk» i «politisk kunst» er utvilsomt farget av ungdomsopprøret mot slutten av 1960-tallet. Spørsmålet blir om det er hensiktsmessig, for det første, å finne epitetets røtter tidligere enn dette (politisk kunst var selvsagt ikke noe nytt fenomen i 1968), eller, for det andre, å lete etter årsaksforklaringer i sekstiåttens omgang med det. Her skal bare ett aspekt fremheves, nemlig det syn at «alt er politikk».

På YouTube ligger det et kort videointervju med Ulrike Meinhof fra 1970 der hun i en intellektuelt såvel som emosjonelt hjelpeløs tilstand forsøker å forklare hvordan barneoppdragelse er uløselig knyttet til det politiske, at du ikke kan fike til barna dine uten å

være politisk, men at du heller ikke kan la være å fike til barna dine uten å være politisk («Ulrike Meinhof interviewed in 1970» på youtube.com).

Hvis alt er politikk, er selvsagt også kunsten det. Dette ga oss, grovt inndelt, sosialrealismen på 1970-tallet og postmodernismen på 1980- og 1990-tallet som en motreaksjon. Merkelig nok overlevde et grunnleggende positivt syn på kategorien «politisk kunst» da vekkelsen som hjem søkte vårt land, ble erstattet av «anything goes» og signifikantens fridans; merkelig nok vil her si: De politiske prosjektene forsvant til fordel for språklig eksperimentering, men siden postmodernismen forfektet en slags estetisk isolasjonisme under banneret «alt er språk», var det en smal sak å konkludere at alt språk er politisk. Nye slagord av typen «all god kunst er politisk» kunne sirkulere nokså ukritisk, og selv de mest selvrefererende og opake dikt var politiske og sivilisasjonskritiske og subversive, selv om ingen leste dem. Hvordan er det mulig? Sosiologene har sikkert gode svar. For min del går tankene tilbake til videoen med Ulrike Meinhof i en hjelpeløs tilstand.

### **Verdi som tumleplass**

Uansett hvordan vi forstår epitetet «politisk», vil tilknytningen til «kunst» fortsatt være et uavklart spørsmål. Men som vi ser i avsnittene ovenfor, er det vanskelig å nærme seg epitetet «politisk» og begrepet «politisk kunst» uten å havne i ville spekulasjoner eller en terminologisk suppe. På den annen side er det ikke vanskelig å se at både kunst og politikk hører sammen i et større perspektiv ved at de begge er menneskeskapte, enten de er estetiske artefakter eller sosiale prosesser.

Den amerikanske filosofen Robert Nozick er kanskje mest kjent for sin politiske filosofi, men han har også skrevet et gigantverk kalt *Philosophical Explanations* (1981), hvor han deler filosofien inn i tre: ontologi (hvorfor finnes noe fremfor intet?), epistemologi (kunnskapsteori: hvordan kan jeg vite at det huset der borte ikke er en filmkulisse?) og det han simpelthen kaller *verdi* («value»). I denne tredje og siste kategorien finner vi etikken, politikken og estetikken.

Formålet med begrepene vi bruker, er å gjøre livet enklere, men det er ikke alltid så lett å finne de riktige. De to stykkene *Stemmer fra Israel* og *Walter Benjamins død i Portbou* deler kanskje ikke samme politiske utsyn, men deler helt klart noen etiske prinsipper – stikkord: menneskerettigheter. Kanskje vi kan si at kunsteren legger igjen noe verdifullt i det verket han

eller hun skaper, noe verdifullt som ikke danner en triade av det estetiske, det etiske og det politiske, men snarere er frembragt av dem.

Med et bilde fra skomakerkunsten: I en randsydd sko er overlæret sydd på en rand, og randen er sydd på sålen. Men overlæret er ikke sydd på sålen. Fordelen med denne teknikken er at skoen kan repareres fordi sålen kan fjernes og erstattes uten at resten av skoen går i oppløsning. Fordelen med å knytte estetikken til etikken og etikken til politikken, men ikke estetikken direkte til politikken, er at vi kan gå litt mildere til verks når vi prøver å si noe fornuftig om kunstens plass i samfunnet (for eksempel). Det er forresten ikke et siktemål at vi slutter å diskutere politisk kunst; jeg tror bare at vi vil få en bedre diskusjon hvis vi er klar over hvilke begrensninger som ligger i de begrepene vi bruker. Vi diskuterer kunst fordi vi finner såvel kunsten som diskusjonen om den verdifull. Det trenger heller ikke å være så vanskelig: Vi vurderer all kunst utfra vår egen moralske horisont, i likhet med all annen menneskelig aktivitet, og i den grad kunst har noen oppdragende effekt overhodet, vil den ikke ha politisk effekt eller relevans bare hvis møtet med kunstverket innebærer en moralsk impuls til å handle. Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) er ikke skremmende fordi den i sitt vesen er ekkel, men fordi den en gang var politisk potent. Det medfører et problem, for jeg liker filmen, men jeg finner det moralsk forkastelig at jeg liker den, og muligens frykter jeg, uten å forstå det helt, at filmen inneholder noe latent politisk som ikke må aktiveres. (Dette kan sies å være en etisk-estetisk variant av «second-order volition» eller andre ordens lyster, som når jeg har lyst på sjokolade, men ønsker at jeg ikke har lyst på sjokolade.)

Nylig publiserte det tyske nyhetsmagasinet *Der Spiegel* et intervju med Traute Lafrenz, den siste overlevende etter Die weiße Rose, en tysk motstandsgruppe som spredte regimekritiske flyveblader cirka 1941. Hun finner det paradoksalt at mennesker kan være kunstnytere og samtidig utføre grufulle handlinger, men spekulerer også på om det finnes en egenskap ved den som erfarer kunst, nemlig empati, som gjør at skjønnheten i kunstverket kan forløse noe hos ham eller henne:

**Traute Lafrenz**

Ab 1935 veranstaltete [unsere Lehrerin Erna Stahl] heimliche Treffen mit uns. Während das Land im Gleichschritt marschierte, entartete Kunst und verbotene Bücher verbrannte, lud sie uns ein, genau diese Bücher mit ihr zu lesen. Tucholsky, Kafka, Erich Kästner. Das war, wie gegen das Böse geimpft zu werden.

### **Der Spiegel**

Kulturelle Bildung hat Sie immun gemacht?

#### **Traute Lafrenz**

Auch Adolf Hitler war Büchernarr. In seiner Privatbibliothek standen 16 000 Werke, er konnte Shakespeare oder Nietzsche verehren und trotzdem Millionen Menschen vergasen lassen. Josef Mengele hörte nach seinen Versuchen an behinderten Kindern gern Walzer. Vielleicht braucht man Empathie, damit Schönheit etwas in einem auslöst. Je mehr Bücher ich las, desto mehr machten sie Front in mir (Relotius, 59).

#### **[Traute Lafrenz**

Etter 1935 organiserte læreren vår Erna Stahl hemmelige møter med oss. Mens hele landet marsjerte i takt, brant forbudte bøker og degenerert kunst, inviterte hun oss til å lese nettopp disse bøkene sammen med henne. Tucholsky, Kafka, Erich Kästner. Det var som å bli vaksinert mot ondskapen.

### **Der Spiegel**

Kulturell dannelse gjorde deg immun?

#### **Traute Lafrenz**

Også Adolf Hitler var en boknarr. I hans privatbibliotek stod det 16 000 verker; han kunne beundre Shakespeare eller Nietzsche og like fullt gasse ihjel millioner av mennesker. Josef Mengele hørte gjerne på vals etter sine forsøk på funksjonshemmede barn. Kanskje man trenger empati, slik at skjønnhet kan utløse noe i en. Jo flere bøker jeg leste, desto mer motstand skapte de i meg.]

Lafrenz lanserer her en like kompleks som lettfattelig teori om forbindelsen mellom etikk, estetikk og politikk: En *moralsk* egenskap i den erfarende gjør at en *estetisk* egenskap i det erfarte utløser *politisk* handling hos den erfarende.

Fiksjoner synes dessuten å ha den egenskap at det er lettere for leseren å akseptere noe beviselig usant, for eksempel at en bjørn, en gris og en kenguru fører en taoistiskinspirert samtale (Ole Brum og vennene hans), enn at rettferdigheten ikke fyllestgjøres, eksempelvis ved at et mord i en krimroman ikke blir oppklart. Dette har fått filosofer til å si at vi er *resistente* mot visse typer umoral.<sup>4</sup>

### **Oppsummering**

I det følgende skal jeg si noe om den prosessen som munnet ut i verket *Stemmer fra Israel*, med vekt på hvordan normativ stilistikk (tradisjonelle skrivetips) hjalp meg til å redigere teksten slik at den ikke bare var klarere formulert, men også kan ligge godt i munnen på

---

<sup>4</sup> Jf. eksempelvis Walton og Tanner for perspektivrike diskusjoner.

skuespillerne når de fremfører den. Den moralske impulsen til å si noe om israelernes grufulle handlinger mot palestinerne glir med andre ord over i teknisk-estetiske arbeidsoppgaver. Og jeg skal si noe om prosessene som hittil har skapt og som vil skape arbeider for opera, med vekt på forarbeid og research som forutsetning for de narrative strukturene som den sanglig fremførte teksten hviler på. Til sist skal jeg prøve å plassere mitt eget stipendiatprosjekt i feltet kunstnerisk utviklingsarbeid, gjennom praktisk kritikk (av meg selv og andre), og for å komme med noen forslag til feltets videre utvikling.

Det er fristende å komme med tusenvis av forbehold. Men mine lesere er smarte og forstår at dette refleksjonsarbeidet ikke er en analytisk konsistent avhandling. Dere vet at jeg forsøker å føre dere nærmere skriveprosessen. Veien er målet.

## Søyle A. Stemmer fra Israel

### Innledning

Kort tid etter prosjektoppstart i oktober 2015 var jeg på omvisning hos NRK Radioteatret i Oslo. Spontant oppstod en idé om å skrive et stykke for radio med utgangspunkt i vitnesbyrd fra israelske soldater som forteller hva de faktisk foretar seg mot palestinere på Vestbredden og på Gazastripen. Vitnesbyrdene kjente jeg til fra før gjennom en publikasjon av den israelske organisasjonen *Breaking the Silence, Our Harsh Logic. Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories, 2000–2010* (2012). Spontant oppstod også tittelen: *Stemmer fra Israel*. Radioteatrets sjef Gunhild Nymoen signaliserte i desember 2015 at hun var interessert.

Mesteparten av stykket ble skrevet i løpet av 2016, og en del av stoffet ble lest sammen med skuespillere ved flere anledninger. Radioteatret ved regissør Steinar Berthelsen formidlet til meg at de ønsket å lage to episoder à 35 minutter. Jeg ledet en iscenesatt lesning med skuespillerne Ine Marie Vilmann og Bartek Kaminski på Dramatikkens hus i Oslo 14. oktober 2016. I januar 2017 kontaktet Kolon forlag, som mine bøker utkommer på, *Breaking the Silence* med forespørsel om retten til å publisere mine tekster basert på deres, noe som medførte at jeg måtte gå igjennom hele materialet på ny, med den følge at produksjonen på Radioteatret ble utsatt. *Stemmer fra Israel* utkom på Kolon forlag høsten 2017, med lanseringsintervjuer i *Vårt Land*, *Morgenbladet* og *Klassekampen*. Utgivelsen ble anmeldt i *Klassekampen* og av en rekke bloggere, og i juni også av *Norsk Shakespeare-* og *teatertidsskrift* samt på *scenekunst.no* (se anhang). Et utvalg av de publiserte tekstene ble produsert av Radioteatret i mars og april 2018, og ble sendt på NRK P2 17. juni 2018 som én episode på rundt 50 minutter. Sendingen ble etterfulgt av en spesialutgave av *Verdibørsen* der statsviter Marte Heian-Engdal, feltprest Are Eidhamar og filosof Arne Johan Vetlesen diskuterte stykket, eller snarere stykkets tematikk. Høsten 2018 var NRKs produksjon nominert til *Prix Europa*, men vant ikke. Per april 2019 er *Stemmer fra Israel* ennå ikke oppført på scene.

## Breaking the Silence

En gruppe veteraner fra Israel Defense Forces (IDF) ledet av Yehuda Shaul organiserte i juni 2004 en utstilling i Tel Aviv med fotografier og videoer som dokumenterte deres erfaringer fra tjeneste i Hebron på Vestbredden, inkludert vitnesbyrd fra anonyme veteraner. Senere samme år ble organisasjonen Breaking the Silence stiftet, som fortløpende publiserer vitnesbyrd fra både Vestbredden og Gazastripen på nettsiden [breakingthesilence.org.il](http://breakingthesilence.org.il). Et utvalg av disse vitnesbyrdene ble samlet i bindet *Our Harsh Logic. Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories 2000–2010*, utgitt i 2012 (Breaking the Silence). Boken inneholder 145 vitnesbyrd som er inndelt i fire tematiske hovedgrupper:

1. Trakassering («Prevention: Intimidating the Palestine Population»)
2. Kontroll og annektering: («Separation: Control, Expropriation, and Annexation»)
3. Dagligliv («The Fabric of Life: Administrering Palestinian Civilian Life»)
4. Juss («Law Enforcement: A Dual Regime»)

Vitnesbyrdene er formet som intervjuer. De ble gjort på hebraisk og senere oversatt til engelsk. De publiseres verbatim, «med bare mindre endringer i språket for å fjerne identifiserende detaljer og klargjøre militære termer» ([xvi]). Breaking the Silence holder «vitnenes identitet konfidensiell; uten anonymitet ville det ha vært umulig å offentliggjøre den informasjonen som publiseres her» (sst.).

## Stemmer fra Israel

Siktemålet med mitt stykke var å presentere vitnesbyrdene i ufiltrert form ved å la veteranenes stemmer komme til uttrykk på scenen slik de fremstår på baksiden, med alle slags «språkfeil» som kjennetegner normal dagligtale, med nøling og irritasjon, med kjølige konstateringer av grusomme handlinger. Jeg ville vise frem nakne menneskelige stemmer i en brutal verden.

Tittelen antyder at her finnes et mylder av stemmer, at slike «stemmer», i kraft av å være en flertallsform, ikke er én og unison, og at ubestemt form vitner om stemmenes anonymitet. Med tanke på den sterkt polariserte debatten i Norge, såvel som i resten av verden, er *Stemmer fra Israel* en tittel som sier at kritikk av Israel også kan komme fra israelere. Dessuten kan den overrumple lesere som forventer at ordet «Israel» lover ett bestemt perspektiv.



Imidlertid kan man innvende mot *Stemmer fra Israel* at det er moralsk betenkelig å løfte frem veteranenes stemmer, for det innebærer at palestinerne heller ikke denne gang kommer til orde. *Breaking the Silence* kan også kritiseres for at vitnesbyrdene er anonyme, siden veteranene dermed ikke kan straffefølges.

### Første forsøk

Et første forsøk på å presentere stoffet i norsk oversettelse kom i januar 2016 da jeg som en av husdramatikerne på Dramatikkens hus skulle delta med tekst til en serie enaktere kalt Husdramaraton. Manuset herfra har jeg ikke spart på, simpelthen fordi det under prøvene ble klart at den opprinnelige ideen umulig kunne virkeliggjøres; selv det som på papir fremstår som en kort tekst, vil på scenen ta lang tid å fremføre:

... But there were several operations of entering Balata at daytime, in the market alleys, in order to get armed guys to come out. That's the aim. We once did a mock arrest in a shop in the market. Just entering the shop. Just the one looking the most convenient. At the same time, snipers and riflemen go into the next-door houses and we stay there for forty minutes inside the shop, like assholes, hoping that no one will shoot us in the middle of Balata. It's a refugee camp that's very... So we're in the same alley, hoping our riflemen take them down before...

*Just a minute, is there a reason for doing this?*

I don't know. There's no intelligence or anything. It's just something that the company commander chose.

*What, on the go?*

No, no, no. It's a battle procedure of like three days. You look at the aerial photos, he says, "If I choose this shop, then this is the house where I'll put him" and, sort of strategically, this shop is the most convenient. It has the most convenient entrance for me, the best escape exit.

*And is the curfew open or not?*

What, there's no curfew in the city. It's a year later.

*There are people in the alley.*

It's all full. That's the aim. All full. The market alleys, in midday, are stuffed with people. Like any market...

*And you go in.*

We go in with stun grenades, shooting in the air. A shop is something this size, with the entire wall open to the street. A door here, a door here, and all of it exposed to the street. And as soon as we enter, people start running away.

*What's the point?*

To make the armed guys come and then our guys will take them down before... We're [sitting] ducks.

*Okay, so what do you do in the meantime?*

Nothing, catching corners inside the shop, trying to find shelter. In case they come to the alley in front of us and...

*Scary?*

Yes.

*How long?*

Forty minutes. The aim is to make it look like an arrest all the way. So that they won't get the method. So you also arrest a guy. Arrest a guy inside the shop, run him through all the process of... Take him to the detention center with his eyes covered, to the regional brigade headquarters, they will interrogate him and release him at the end of the process. Let them think it was a real arrest and that we just got the wrong man. And there was a case when we went in once, and the shop was empty, and another time there were three people there, one 70 years old, one 50, and a 60-year-old woman.

*You had no one to take...*

Yes, but that didn't prevent the platoon commander in the field from blindfolding and handcuffing the 70-year-old and taking him.

*And sitting him down and...*

Yes, but we didn't take him, we realized it was unnecessary. But what we did was send him to open the house for us.

*I don't understand.*

They say the 'neighbor procedure' isn't done any more. So you don't call it by that name. You call it 'bring a friend' or something like that. It has a name...

*What does it mean?*

It means that if I go to arrest someone and I know the guy is dangerous, he's armed and all that, then there's nothing to prevent me from going to his neighbor... I go in,

and I don't know exactly where the location is – I have five houses, let's say in the kasbah or in Balata. Intelligence says that the guy is supposed to be in this block. So I knock on the door: Which family is this? Okay, that's not the one. "Okay, you come with me". Make him knock and tell everyone to come out.

*So now he goes around the place – knocking on door after door?*

No. He goes to one house and then we'll take someone else from the other house.

*And when he's walking, where are you?*

A bit behind him. He goes first.

*Do you aim your weapon at him?*

No. He goes first and you aim, but not specifically at him. He understands that he has nowhere to run. He knocks on the door: "Ya zalameh..." He calls them to come out.

*And what... Does this happen nowadays?*

Yes, it's a well known arrest procedure in case of...

*When was the last time you did this?*

April... I don't remember exactly.

*Did it seem strange to you when you did this?*

It's obvious to me that it's wrong, but not strange. This is something that happens all the time. A well-known procedure.<sup>1</sup>

Som man ser, er det en lang tekst, men det er en god dynamikk mellom den som spør og den som svarer, blant annet fordi den som spør, av og til vet omtrent hva som kommer, av og til ikke, og tidvis virker genuint overrasket – mens den som svarer, av og til klarer å si nøyaktig hva som skjer, av og til ikke, og tidvis ikke helt forstår hvorvidt det han eller hun forteller, virkelig er av interesse. Teksten har også en del en del fraser der vi forstår at den som forteller, har vist hva han/hun mener ved å peke eller bruke hendene (her understreket):

We go in with stun grenades, shooting in the air. A shop is something this size, with the entire wall open to the street. A door here, a door here, and all of it exposed to the street. And as soon as we enter, people start running away.

---

<sup>1</sup> <https://www.breakingthesilence.org.il/testimonies/database/889838?nas=1>.

Så snart jeg satte meg ned med en skuespiller for å kikke på oversettelsen av de vitnesbyrdene som jeg til da hadde valgt ut, forstod jeg at materialet ikke kunne presenteres ordrett. Det ble for mange ord (ineffektiv tekst) og for mange hendelser (ufokusert handlingsgang); jeg forstod at jeg på en eller annen måte måtte *redigere* stoffet, til tross for at jeg hadde sett for meg en slags «ren» overbringelse av vitnesbyrdene, så å si i uforynnet form. Spranget er ikke stort, men det er vesentlig, for med tanke på hvor lett det er å kritisere et slikt stoff for å presentere Palestina-komplekset på en «ensidig», altså sterkt fortolket måte, var det et poeng i seg selv å vise frem stoffet uten selv å være aktiv som fortolker. Det var nå ikke lenger mulig.

### Andre forsøk

Se på det følgende fra historien ovenfor:

They say the ‘neighbor procedure’ isn’t done any more. So you don’t call it by that name. You call it ‘bring a friend’ or something like that. It has a name...

Med enkel redigering kan man få langt større dynamikk i teksten, for eksempel ved å distribuere den annerledes, det vil si fordele replikken på to talere/personer (og samtidig stryke enkelte ord og fraser):

They say the ‘neighbor procedure’ isn’t done any more. // ~~So you don’t call it by that name. You call it ‘bring a friend’ or something like that. It has a name...~~

Med andre ord:

*They say the ‘neighbor procedure’ isn’t done any more.*

You don’t call it by that name. You call it ‘bring a friend’.

(Denne historien ble til slutt strøket fra manus.)

Etter at jeg i januar 2016 hadde innsett at tekstene ikke lot seg fremføre i noen som helst uredigert form, oppstod i februar og mars et første manus der jeg ikke bare hadde kortet ned på tekstmengden i de vitnesbyrdene jeg hadde plukket ut, men også hadde interpolert et par elementer for å motvirke monotoni. En av historiene plasserte jeg i en privat setting ved å la

en vaskemaskin dure i bakgrunnen, for slik å antyde at intervjuet som må ha ligget til grunn for vitnesbyrdet, kan ha funnet sted i veteranens hjem – for eksempel. Denne scenen, den femte i et manuskript datert 8. januar 2016, siteres nedenfor in extenso blant annet fordi historien viste seg å være viktig for helheten; relevans er noe man sjelden klarer å vurdere før en helhetlig struktur har rukket å sette seg. Man vil også se at jeg har lagt inn noen muntlige markører, som ellipser, understreking av ord (for derved å få skuespilleren til å legge større trykk akkurat der), og språkfeil som «koppen» og «vannet» i første replikk. Merk også at det er satt inn en tittel for å skape en tematisk forbindelse mellom det innlagte fiksjonselement (vaskemaskin) og begivenhetene det berettes om; et ikke spesielt vellykket forsøk, må jeg innrømme. Merk forresten også at tidsangivelsen, høsten 2015, er en fiksjonaliserende interpolasjon, et virkemiddel jeg etter hvert måtte klare meg uten, av grunner vi skal komme tilbake til.

## 5 – Hvitvasking

*Rapport nummer 1615. Ramallah og området ved al-Bireh, høsten 2015.*

*(I bakgrunnen høres en vaskemaskin.)*

Jeg tror ... Grunnen til at jeg sitter her og snakker med deg ... Det er mange grunner til at jeg sitter her og snakker med deg. Det er ikke én spesiell ting, men første gangen hvor det gikk en varsellampe ... Det var ikke første gang, men det var cirka første gang som offiser, men nå som jeg sitter her og snakker med deg, skjønner jeg at det ikke var første gang jeg forstod at det jeg gjorde, var galt. Er galt. Første gang jeg begynte å tenke på det, eller la oss si dråpen som fikk koppen til å renne over, som fikk vannet til å renne over, det skjedde i Mateh Binyamin.

*Kommunen?*

Ja. Akkurat der var det. Vårt mål var å beskytte bosetternes innfartsvei fra terroristangrep, beskytninger, eksplosiver, alle de tingene ... som er helt legitime sånn jeg ser det. Så lenge det bor israelske borgere der ute, må vi beskytte dem, og hvis det var et svakt punkt, så gjorde jeg det fordi jeg mente og mener at det er riktig. Og da var det plutselig noen som skjøt. Mens vi var like i nærheten. Og ingen skjønte hvor det kom fra. Og de traff faktisk frontruta på en bil. Da ble vi veldig oppjaget. Hvordan kunne det skje, hvordan kunne vi unngå å oppdage det? Vi kom dit veldig raskt. That's it! Og så stod vi der og ventet. Speiderne kom. Det var ingen spor og ingen anelse om hvor fyren hadde stukket av, men speiderne sa at de hadde sett ham. Ikke vet jeg, kanskje de var veldig gode eller bare prøvde å overbevise oss om at de var det, eller kanskje de faktisk hadde sett noen. De sa at sporene førte til nærmeste landsby. Hvilket i praksis hørtes fornuftig ut. Vi dro dit, i utkanten der var det to hus, og vi tok ut de som var der og begynte å forhøre dem. Det var helt legitimt, og speiderne kunne snakke med dem fordi de kunne arabisk.

*Er det en del av opplæringen?*

Nei, speiderne i IDF er beduiner. Og det var stadig fornuftige avhør, for de hadde kanskje sett noe. «Nei, vi så ingen ting, vi hørte ingen ting, vi vet ingen ting.» Det var ikke nødvendigvis sant, men det kunne være det. Og så gikk vi videre inn i landsbyen. Veldig aggressivt. Altså vi gikk ikke akkurat og slentret, det var mer som om vi marsjerte. Det er viktig å huske på at klokken nå er halv to, to. Altså midt på natten. Vi står midt i et stort kryss. Og det er mange av oss der, grensevakter, lokale styrker, oss fra IDF. Og så kommer bataljonssjefen og sier ting som jeg aldri kommer til å glemme, jeg husker dem helt uten tvil. Okay, gutter – det han sier, er: «Okay, gutter, ta dere inn i husene sånn at de skjønner det. Få dem til å skjønne det.» Det var det han sa, det var ordren, det var helt merkelig. Folk gikk til verks med en gang, som om de visste hva de skulle gjøre. For meg hørtes denne ordren veldig merkelig ut. Altså, hva var det vi skulle gjøre? Det sa jeg også. Skal vi ta oss inn i husene? Ikke inn i husene? Skal vi ta folk ut? Skal vi ikke ta dem ut? Da skrek han til meg: «Få dem til å skjønne det!» Og da skrek faktisk jeg tilbake: «Skal jeg få dem ut, eller skal jeg ikke få dem ut!» Ja, bare gjør det, sa han. Jeg hadde halve styrken av grensevakter under mitt befall, selv om det egentlig ikke var mine menn. Og da sa jeg til dem at dere tar den siden av gaten og vi den siden. Og med en gang vi hadde tatt oss inn i det første huset, skjønnte jeg hva som egentlig skjedde. Det jeg så, var en gjeng med banditter. Og da mener jeg at dette er førsteklasses, lydige soldater som står bak meg med skuddsikre vester og veldig sølete støvler. Helt utrolig. Trappen er allerede nedsølet, for ikke å snakke om teppene. Jeg går inn i den ene leiligheten og mimer til dem for å få dem til å forstå. Altså, ingen av oss kunne arabisk. Jeg kunne ikke arabisk, ingen av de andre, ingen skjønnte arabisk. Og jeg skjønner ikke hva de vil. Jeg merker at de er grepet av panikk. Jeg merker at jeg selv er grepet av panikk, for jeg er nødt til å være aggressiv, og det er jeg. Jeg må være forsiktig, og det er jeg. Men de er redde. Og da tenker jeg: Hva i all verden er det jeg holder på med? Jeg forklarer ingenting for dem, jeg fungerer bare ikke, jeg er veldig aggressiv, jeg skitner til hjemmet dere, og det er to om natten. Men egentlig fungerer jeg helt greit.

*(I bakgrunnen høres fra vaskemaskinen en begynnende sentrifugering.)*

*Jeg antar at du fungerer fordi du fortsatt har ansvaret for dine menn? Hvor mange var det?*

Jeg fungerte helt greit på grunn av min trening som soldat, jeg hadde fått en førsteklasses opplæring, og på grunn av mine menn bak meg, tolv stykker.

*Hvor mange soldater var under ditt befall?*

Formelt var det femten.

*Hvor mange hadde du ansvar for som ikke var fra din egen tropp?*

*(Sentrifugeringen tiltar.)*

Tyve til, cirka. Som var under mitt befall. Men jeg må gjenta at det ikke var helt klart. De tyve ekstra hadde jeg bare fått beskjed om å ta hånd om. Uansett bestemte jeg meg for at vi skulle gå ut igjen. Jeg skjønnte at jeg ikke fullførte oppraget idet vi gikk ut.

Uten å ta med oss folk ut. Da vi kom ut, så jeg grensevakter som hamret på dørene til folk og skrek og hamret på dørene. Klokken to om natten. Det er ikke sånn at du banker på døren og så svarer en fyr med en gang. Da løper jeg over til – og da forlater jeg mine menn – men før jeg løper over dit, ser jeg en som hamrer løs på en dør og roper «kom igjen, få farta opp!» – på hebraisk. Ingen skjønner noen ting. Og en annen knuser en rute med kolben. Da løper jeg over til dem og skriker: «Hva er det dere holder på med? Hvem er befal her?» «Jeg!» roper en. «Jeg er befalshavende!» roper en annen. Plutselig er det tre av dem. «Men hvem er det egentlig?» vil jeg vite, men ingen svarer. «Ta det rolig, da. La dem åpne. Det er ingen som skyter på oss.» Men da fortsetter han bare.

*Hvem da av dem?*

Det husker jeg ikke. Men han bare fortsetter. Alle fortsetter. De drar folk ut av huset i bare underbuksa, og når jeg sier hus, er det ikke én familie på tre, det er en bygning med seks, syv familier og alle er utenfor i bare underbuksa mens soldatene romsterer på jakt etter våpen. Men så oppdager jeg at jeg stadig har mine egne menn å ta vare på og går tilbake til dem, og like før det ser jeg en veldig ung soldat som kan ha tatt eden dagen før. Han veiver med geværet sitt og skriker til dem, de som altså er blitt vekket midt på natten og står der i bare underbuksa og er redde: «action, action!». Jeg ble helt satt ut. Det ble mine menn også. Jeg mener: mine egentlige menn. Og så gjorde vi det vi hadde fått ordre om. Vi tok til sammen omtrent tyve hus, tyve bygninger. Vekket alle sammen. Faktisk ble hele landsbyen vekket. Det var den natten som fikk begeret til å renne over. Som fikk vannet til å renne over. Jeg går inn i et hus, det er en kvinne der, og jeg er altså helt nedsølet. Jeg antar at jeg så veldig farlig ut. «Hvor er mannen i huset?» spør jeg. Ingen skjønner noen ting. Så ser jeg en rammemadrass med et pledd over som rører på seg, vibrerer. Jeg ber en av mine menn sjekke hva det er, hva som er under der. Og han tar madrassen til side, og jeg teller åtte stykker, åtte barn som klamrer seg sammen og holder på å dø av skrekk. Som ser på deg og ikke hva jeg kommer til å gjøre i neste nå. Jeg spør om noen her snakker hebraisk, og jeg prøver med et par arabiske gloser jeg kan. «Nei, nei,» sier de. En av mennene sier at vi kanskje skal gjøre et søk. Da sier jeg, vet du hva, vi gjør et søk, selv om det egentlig ikke er noe sted vi kan lete etter noe som helst, det fins nesten ingenting i leiligheten. Men han begynner å banke i vegger,

*(Sentrifugen avslutter.)*

sjekke gulvet – som om det kunne være noe under betongen. Da sier jeg, greit, de har skjønt det nå, jeg håper at de har skjønt det. Så går vi ut enda en gang. Jeg tror ikke det var noen i hele landsbyen som skjønte noe som helst. Hele landsbyen var blitt vekket to om natten, og ingen skjønte hvorfor.

*Med hensyn til grensevaktene –*

La meg fortsette. Vi går tilbake til lastebilene våre, og jeg setter meg på lasteplanet ved siden av en bataljonssjef – som vel å merke ikke har distinksjonene på seg denne natten – som ser at jeg er helt satt ut, som ser at mine menn også er helt satt ut og sier: «Det er bare å bli vant til det, folkens. Det er sånn det er.» Vi sa at dette er ikke riktig. Jeg røykte min første sigarett den natten.

*Og dere hadde ikke engang drept noen terrorist.*

Vi hadde ikke engang drept en terrorist. Eller andre, for den del. Jeg har skutt på folk ofte før dette, men her mener jeg at det vi gjorde, ikke var rett.

*Hva mener du med ofte?*

*(Vaskemaskinen spiller en kort melodi.)*

Vent litt. *(Han høres litt borte fra.)* Ofte er ofte. Jeg var tidligere med i en innsatstropp og har skutt mange terrorister. På vei til landsbyen den natten var den samme bataljonssjefen veldig høy, veldig på. Han stoppet jeepen sin, stoppet en van med en araber. «Vis meg ID!» Fyren viser ham papirene. «Hva,» sier han, «hvorfor kjører du rundt her midt på natten?» og alle de greiene. Og så begynner han å rive ut alt inni bilen, hele van-en ble træsjet, fant ingenting og lot ham gå. Hvorfor får jeg det aldri til? Faen for noe drit! *(Stemmen kommer nærmere igjen.)* Se på det her. Hvorfor får jeg aldri den kragen helt hvit? Fine skjorter fra Berlin, nydelig bomull, bare noe drit. *(Han høres litt borte fra igjen.)* Jeg fatter det bare ikke.

*(Pause. Det spørres litt høyere.) Og hva skjedde så? (Pause.) Har du prøvd med Vanish?*

Ja, jeg har prøvd med Vanish. Jeg har prøvd med spray, og jeg har prøvd med pulver. Vanish, Vanish, it doesn't vanish.

*Kanskje det er fordi du røyker?*

Jeg røyker ikke på kragen!

*Det er svette.*

Jeg svetter ikke røyk. Det ryker ikke av meg når jeg svetter. *(Pause.)* Ikke som jeg har merket iallfall.

*Det er all den møkka du får i deg når du røyker, som kommer ut igjen av huden når du svetter. Altså noen av stoffene.*

*(Pause.)*

Er det sant? *(Stemmen kommer nærmere igjen.)* Tuller du? *(Pause.)* Det har jeg faktisk aldri tenkt på. *(Pause.)* Han måtte plukke opp all den dritten som bataljonssjefen hadde røsket ut og legge alt bak i van-en før han fikk fortsette. En oberstløytnant. En oberstløytnant i den israelske hæren. En bataljonssjef, ansvarlig for flere hundre menn. Når han kan oppføre seg sånn, skjønner du at de ferske soldatene som har vært innrullert én dag eller én uke, gjør det de gjør. Først van-en, så all dritten i landsbyen. Klokken to. Alle ut i bare underbuksa, ingen skjønner noen ting. Når jeg står der i stua hennes, aggressiv, oppjaget, med munningen pekende mot henne. Skitne støvler, søle på teppet hennes.

*Hva skjedde med bosetterens bil? Han som fikk en kule i frontruta?*



Aner ikke. Jeg mener at vi skal beskytte dem, men de må forstå at det de gjør, disse bosetningene, provoserer araberne. I Mateh Binyamin, i hele kommunen, er det 42 av dem. Hver av dem med alt fra to hundre til seksten hundre bosettere. Hva hadde du gjort, hvis du ble vekket midt på natten, og du står der i bare undiken og en fyr med skitne støvler og helt vill i blikket skriker til deg på et språk du ikke skjønner en dritt av?

Men som man ser, er teksten fortsatt veldig lang, og ulike interpolasjoner, som jeg på dette tidspunkt mente måtte til for å gjøre replikkene og historien mer attraktiv for leseren, var ikke et skritt i riktig retning, til tross for at tilleggene ikke opptar stor plass. En *leser* i denne sammenheng er egentlig det samme som en tenkt skuespiller eller regissør. Selv om vi tradisjonelt ikke snakker om lesningens funksjon når vi har med et drama å gjøre (siden vi ønsker å se handlingen for oss, som om vi satt i et teater), er scenetekstens primære mottagere (skuespillere og andre teaterfolk) først og fremst lesere og lite annet. Det er de som skal forvandle det leste til noe som spilles.

Et annet virkemiddel for å forhindre monotoni var å interpolere lettere og fullstendig fiktive partier eller scener, eksempelvis en samtale om hauker og duer, altså mellom dem som ønsker krig og dem som ikke gjør det. (Tallene i hakeparentes refererer til henholdsvis nummer i manus og vitnesbyrdets plassering i bokutgivelsen *Our Harsh Logic*.)

[5. Nr. 3.]

*Nablus, 2009.*

En gang hadde vi arrestert en fjortenåring, jeg husker ikke hvorfor. Plasthåndjern, bind for øynene. Befalshavende sa han måtte gå til et annet hus for å lete etter kompanisjefen. Så jeg ble sittende med ham og vente. Det gikk to timer før han kom tilbake. Det var da jeg begynte å tenke på haukene.

*Hvorfor det?*

Aner ikke. Dagen i forveien hadde vi skutt en gutt som matet duer. Kanskje det var derfor. Vet du om hauker er flokkdyr?

*En hauk er vel først og fremst en fugl.*

Ja, men flyr de i flokk? (*Pause.*) Det er alltid haukene mot duene. Haukene vil ha krig, og det vil ikke duene. Men hvor ofte ser du en hauk som krangler med en due? Jeg ble angrepet av duer en gang. Duer er aggressive. Hauken er mer sånn: La meg være i fred.

*Tenker du ofte på dette?*

Det var også et tilbakevendende spørsmål hvorvidt jeg skulle forklare militære termer som kanskje ikke var kjent for publikum, eller skuespillerne for den del, eksempelvis forkortelsen PPK for «pansret personellkjøretøy» eller i original: APC («armoured personnel carrier»). Jeg kunne snike dette inn som et spørsmål:

[...] Her er veien, og her står PPK-ene.

*Det vil si pansrede kjøretøy?*

Det er riktig.

Et annet eksempel:

Vi stappet dem vanligvis sammen på ett rom, vanligvis med hendene bundet. Jeg husker ikke om de hadde bind for øynene. Sikkert bare sjelden i så fall. Etterpå ga vi dem til Shin Bet.

*Var det under denne aksjonen tillatt å drepe sårede? Shin Bet, er det den militære etterretningen?*

Nei, Shin Bet er innenriktstjenesten. Som FBI.

En slik løsning understreket imidlertid et annet problem, nemlig at det var ennå var uklart hvor mye informasjon utspøreren satt på, og hvorvidt han eller hun er den samme gjennom hele stykket. Løsningen ble at spørsmålet simpelthen ikke var viktig eller var et spørsmål som måtte forskyves til leserens tolkningsrom, og som – med tanke på at dette var en scenetekst – til syvende og sist måtte prøves ut av den eller dem som skulle sette den opp. Dette skyldes ikke beslutningsvegring; snarere må dramatikeren, uansett hva slags temperament stykket skrives i (naturalisme, symbolisme, ekspresjonisme), fortløpende avgjøre hva som skal bestemmes ved skrivebordet (i manus), og hva som bør forbli ubestemt og dermed ligge åpent for fortolkning ved en fremtidig iscenesettelse.

Noen steder der originalen la opp til gester eller konkrete handlinger av personene, interpolerte jeg korresponderende informasjon – «kan jeg få penn og papir?» – i replikken:

*Fortell om det som skjedde i Gaza i år 2000.*

Det var i begynnelsen av intifadaen. Planen var å ta en terrorist som var på vei til Rafah, stoppe ham på veien og eliminere ham.

*Drepe ham?*

Ja. Kan jeg få penn og papir? (*Pause.*) Her er veien, og her står PPK-ene.

*Det vil si pansrede kjøretøy?*

Det er riktig.

Det var flere ting som ikke fungerte i denne fasen. Tekstene var fortsatt altfor lange, og interpolerte komiske partier som diskusjonen om hauker og duer anså jeg riktignok fortsatt som nødvendige for å skape en kontrast til det generelle mollpreget som et slikt materiale nødvendigvis bringer med seg, men grepet åpenbart fiktive elementer rokket samtidig ved historienes autensitet.

Et annet problem gjaldt de israelske bosetterne på Vestbredden og deres kolonisering: Det som ved nedtegnelse av et bestemt vitnesbyrd kunne være en utpost, kunne nå (2016) ha blitt en vanlig bosetning. Jeg forsøkte å løse dette ved å interpolere egenkomponerte replikker som forklarte forskjellen, og dessuten ved å manipulere overskriftene til historiene, det vil si erstatte (eksempelvis) «Nablu, 2002» med (eksempelvis) «Nablu, 2015». Årstallene hadde dessuten et fremmed preg ved at perioden 2000–2010 ikke tilhører noen av de større epokale kategoriene som «mytisk» eller «historisk» tid, «middelalder» eller «opplysningstiden», «1920-tallet» eller «samtiden». Det synes å kreve en mer forfinet kognitiv prosess for mentalt å plassere en hendelse i «nokså nær fortid», eksempelvis:

«Betlehem, år 0»  
 «Jerusalem, mai 2018»  
 «Hebron, 1920-tallet»

i kontrast til:

«Nablu, 2002»

I eksemplene ovenfor kan leseren med letthet vil se for seg henholdsvis Jesu fødsel (eller en juledekorasjon), en offisiell flytting av den amerikansk ambassaden og, hva gjelder «Hebron, 1920-tallet», et svart-hvitt-bilde av et semi-urbant miljø et eller annet sted i Midt-Østen fra en

eller annen gang mellom 1910 og 1940. «Nablus, 2002» er kinkigere fordi «2002», for de fleste av oss, ikke er en umiddelbar historisk kategori – i motsetning til «2001» (New York) og «2011» (Utøya).

Man kan derfor spørre seg hva overskriften i den første historien i *Stemmer fra Israel*, «Sør for Nablus, 2009», egentlig signaliserer hvis leseren hverken kan knytte årstallet 2009 til egne opplevelser eller felles kulturelle referanser, eller klarer å plassere Nablus på et kart. Svaret er ikke opplagt, men den endelige utformingen av tekstene medførte i det minste at overskriftene i boken er historisk korrekte vis-à-vis forelegget, nemlig *Our Harsh Logic*, som om leseren dermed fikk vite:

Vent. Gå noen år tilbake. Et par år til. Se for deg et sted på Vestbredden. Zoom inn på byen Nablus. Zoom inn ytterligere slik at du nå er sør for Nablus. Følg med på det jeg nå skal fortelle deg, og vit at det faktisk har skjedd.

#### Eksempel på redigering: «Her limbs were smeared on the wall»

Siden mange av vitnesbyrdene inneholder flere episoder eller handlinger, får de frem et mønster der overgrep mot palestinerne ikke er enkeltstående «uhell», men uttrykk for en helhetlig og kontinuerlig strategi. I et forsøk på å effektivisere språket i tekstene ble det imidlertid naturlig ikke bare å harmonisere visse språklige trekk, som når vi i naturlig tale bruker personlige pronomener som «jeg», «vi», «du» og «man» mer eller mindre om hverandre («man må være forsiktig hvis vi skal klare å nå vårt mål»), men også å sirkle inn én enkelt episode, og deretter skrive så stramt som mulig. Som eksempel siteres in extenso et vitnesbyrd som i *Our Harsh Logic* har nummer 12, med overskriften «Her limbs were smeared on the wall», om noe som skjedde på Gazastripen i 2008:

There was an operation in the company next to mine where they told me that a woman was blown up by a fox [Explosives used to break through doors and walls], her limbs were smeared on the wall, but it wasn't on purpose. They knocked and knocked on the door and there was no answer, so they decided to open it wet. He put down a fox and just at that moment the woman decided to open the door. And then her kids came over and saw her. I heard about it during dinner after the operation, someone said it was funny, and everyone cracked up, that the kids saw their mother smeared on the wall. That's an example. I was also screamed at by my platoon in our Achzarit ["evil lady," is a heavily armored personnel carrier that is mostly used by the Golani Brigade] when I thought about giving the detainees we had with us some water from the platoon's

canteen—the field canteen, twenty- four liters. They said “What, are you fucked in the head?” I don’t know what their reason was, but they said: “Germs, come on.” In Nahal Oz there was an incident with kids who’d apparently been sent by their parents to try to get into Israel because their families were hungry, to try to find food or I don’t know what. Anything like that, it’s a hunt, fresh turkey. We did a patrol at Nahal Oz. There were fourteen- or fifteen-year-old boys, I think. I remember a boy sitting blindfolded and then someone who everyone knew was a jerk came and hit him, here.

*On the legs.*

And he spilled some oil on him, the stuff we use to clean weapons, I don’t remember where.

*Did anything happen?*

He did it in the middle of the company, but there was no officer to see it. I said something to him in the moment, but I didn’t yell at him and I didn’t tell my officer that he did this and that. Theft was very common as well. Souvenirs, flags, cigarettes.

*The commanders and officers didn’t notice it, even though it was common?*

I think they did, and if not, my company commander knew because I told him.

*And what did he say?*

Good that I brought it to his attention.

*And was it stopped?*

I don’t think so. It wasn’t stopped.

*Earlier you brought up the issue of slaughtering animals.*

It was during one of the operations in the Achzarit, even the first, I think. The company sergeant major was commander of one of the APCs, and there were horses and sheep there, maybe even donkeys, and he sprayed bullets with the MAG out the window and maybe even ran them over, I don’t remember. He shot the animals.

*Did anyone ask any questions?*

No, it wasn’t in my APC, but I know about it.

*How do you know about it? Can you repeat the story?*

The whole company was in the APCs there, or in the houses where the operation was—first of all, I think I saw dead sheep, things get mixed up in my head. Someone told me that someone shot them. During the operation we talked about what happened, and he told me about shooting the sheep. It wasn’t something I needed to verify, it didn’t sound illogical that it happened.

*Was it a one-time occurrence?*

I think so.

Til tross for at historien, slik den her er presentert, kunne gi et dynamisk bilde av soldatenes ofte vaklende moralske vurdering av egne handlinger, kom jeg til at det ville være bedre å lage et utsnitt, velge ett handlingsselement og konsentrere meg om dette ene. Det falt naturlig å velge første halvdel av første monolog eller replikk, som for øvrig gis en naturlig slutt gjennom bemerkningen om at «that's an example». Interessant nok er det valgt et annet element (som en selvstendig episode) for en brosjyre utgitt av Breaking the Silence som fremhever overgrep mot barn og ungdom:

At Nahal Oz there was an incident where kids came to try to find food or something – their parents must have sent them off to try to sneak into Israel because the families were going hungry. Any such incident is considered infiltration and involves a chase. There were 14- and 15-year-olds there, I think. I remember a kid sitting there, blindfolded, and along came a soldier known to be an idiot, kicked him and poured rifle-grease over him. He did this in the middle of the company HQ and not a single officer saw him. I said something to him at the time but I didn't yell at him, and I didn't tell my commander about what he did.<sup>2</sup>

Mitt utsnitt var altså første halvdel av første monolog eller replikk, så la oss se nærmere på den (tekst som er strøket, gjengitt med gjennomstrykning):

There was an operation in the company next to mine where they told me that a woman was blown up by a fox [Explosives used to break through doors and walls], her limbs were smeared on the wall, but it wasn't on purpose. They knocked and knocked on the door and there was no answer, so they decided to open it wet. He put down a fox and just at that moment the woman decided to open the door. And then her kids came over and saw her. I heard about it during dinner after the operation, someone said it was funny, and everyone cracked up, that the kids saw their mother smeared on the wall. ~~That's an example. I was also screamed at by~~

Tekstene i bokutgivelsen *Stemmer fra Israel* er skrevet og redigert omtrent 25–30 ganger, avhengig av hvordan man regner, og boken kom dessuten i et nytt opplag cirka desember 2017 der enda et par detaljer ble korrigert. I et dokument datert 10. mars 2016 finner vi historien gjengitt som følger:

---

<sup>2</sup> Breaking the Silence, *Children and Youth – Soldiers' Testimonies 2005–2011*, Tel Aviv [?]: Breaking the silence [u.å.]; nr. 7 av i alt 47 historier; online tilgjengelig på [www.breakingthesilence.org.il/wp-content/uploads/2012/08/Children\\_and\\_Youth\\_Soldiers\\_Testimonies\\_2005\\_2011\\_Eng.pdf](http://www.breakingthesilence.org.il/wp-content/uploads/2012/08/Children_and_Youth_Soldiers_Testimonies_2005_2011_Eng.pdf).

*Gaza-stripen, 2008.*

Det var en operasjon i et annet kompani som jeg hørte om, om en kvinne som hadde blitt sprengt. Lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på døren hennes flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da hadde de bestemt seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Det var noen som sa at det var vittig, og alle begynte å le. At barna hadde sett mamma på veggen.

Teksten, altså min gjengivelse av vitnesbyrdet, kan tjene som eksempel på hvordan jeg har arbeidet med detaljer, for i bokutgaven (1. opplag, s. 11) ser den slik ut:

**Gazastripen, 2008**

Det var en operasjon som jeg hørte om, fra et annet kompani. En kvinne hadde blitt sprengt, lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på, flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Noen sa det var vittig, og alle begynte å le. At de hadde sett mamma på veggen.

[12]<sup>3</sup>

Før vi går nærmere inn på de aktuelle detaljene, må vi si noe om hvordan de overhodet kunne bli viktige for meg.

Skrive klart I

Zürich, en varm natt i juli 2004. Jeg overnatter hos noen venner av min daværende sveitsiske kjæreste, og jeg får ikke sove. Jeg lar blikket gli over bokhyllene i rommet og fester meg ved en tittel: *Deutsch für Profis*. Jeg reiser meg fra sengen, plukker boken ut av hyllen og begynner å lese ...

For en som begynte å studere litteraturvitenskap på begynnelsen av 1990-tallet, er det langt fra selvsagt å hengi seg til et stilideal der unødig bruk av sjargong og kronglete syntaks forkastes til fordel for et klart og enkelt språk. Vi som begynte å studere på den tiden, fikk

---

<sup>3</sup> I *Stemmer fra Israel* får leseren gjennom en «Anmerkning» (101 f.) vite at nummeret i hakeparentes viser til plassering (nummerert vitnesbyrd) i *Our Harsh Logic*.

blant annet høre at det litterære språket var radikalt forskjellig fra normal språkbruk, og følgelig måtte også det analytiske språket (som forsøker å fange det litterære språket) adskille seg fra dagligtale og avisspråk, trodde vi. Vi leste Derrida, de Man, Foucault, Barthes og mange andre, og vi forsøkte å skrive som dem. Mine helter den gang er i dag erstattet av andre helter, blant andre Arthur Schopenhauer: «man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge»; bruk vanlige ord og si uvanlige ting (Schopenhauer 1986, 613). I dag prøver jeg å skrive enkelt og klart. Kanskje jeg i dag er mer kritisk til fordums postmoderne skribenter enn rimelig er, nettopp fordi jeg en gang beundret dem (som når en pendel svinger fra det ene ytterpunktet til det andre), men jeg føler meg uansett ikke hjemme hos skribenter som skriver opakt eller dunkelt.

Selve skriveakten gjør det også mulig å forenkle og forbedre underveis, ved å stryke ord, fraser, setninger og erstattet dem med bedre alternativer. Skriveakten skiller seg her fra taleakten ved at man i sistnevnte ikke kan gå tilbake til noe allerede uttalt og endre ord eller fraser, men snarere må finne bedre løsninger på akkumulativt vis, ved at det stadig kommer flere setninger. Og mens andre forfattere kan ønske å bevare et umiddelbart preg i tekstene sine og derfor ikke ønsker flere gjennomskrivninger av samme tekst (noe som kan gjøre teksten livløs og overtenkt), finner jeg simpelthen glede i å arbeide med egne setninger, avsnitt og kapitler ved å stryke, rette og redigere. På den måten, og for meg kanskje kun på den måten, makter jeg å forvandle en *dårlig* tekst til en *god* tekst (slik jeg selv vurderer variantene). Derfor er jeg også svak for følgende bemerkning fra grøsserforfatteren Stephen King, i en takk til egen redaktør: «to write is human, to edit is divine» (King, xvii).

Derfor kjenner jeg meg også igjen i en beskrivelse hos William Zinsser som i *On Writing Well* beskriver hvordan han, en profesjonell skribent, en gang skulle diskutere skrivning sammen med en kirurg som skrev for magasiner på fritiden. Kirurgen, «Dr. Brock», mente at skrivning var «tremendous fun», og at «the words just flowed». Zinsser på sin side «then said that writing wasn't easy and wasn't fun»; tvert imot, «it was hard and lonely, and the words seldom just flowed». De to blir deretter spurt om det er viktig å redigere («rewrite»).

Absolutely not, [Dr. Brock] said. «Let it all hang out,» he told us, and whatever form the sentences take will reflect the writer at his most natural. I then said that rewriting is the essence of writing. I pointed out that professional writers rewrite their sentences over and over and then rewrite what they have rewritten (Zinsser, 3 f.).



Zinsser er forresten ikke hovmodig overfor kirurgen og amatørskribenten; snarere påpeker han at «there are all kinds of writers and all kinds of methods» (5). Men om vi skjematisk skulle si at det finnes to typer forfattere, den ene spontan, impulsiv og lite villig til å redigere, den andre mer som Zinsser, ligner jeg helt klart mest på sistnevnte.

Å lese bøker som *Deutsch für Profis* av Wolf Schneider, *On Writing* av Stephen King og *On Writing Well* av William Zinsser er kanskje ikke et intuitivt valg for skjønnlitterære forfatterspirer med ønske om å skape litterære verker (kunst) høyt hevet over andre typer tekster, eksempelvis journalistiske arbeider (håndverk). Men etter hvert har jeg begynt å sette pris på de mer tekniske og håndverksmessige sidene ved skrivingen, samtidig som skillet mellom høyt (kunst) og lavt (håndverk) ikke lenger er så viktig for meg. Tidlig i dramatikerkarrieren lærte jeg også at skuespillere vanskelig lar seg bruke til å gjenskape de impulsive og mentale bildene som oppstod mens jeg satt og skrev (det jeg så for meg). De øyeblikkene kommer ikke tilbake. Min erfaring er også at muntlighetsmarkører i replikkene, så som «øh», småord, ellipser, avbrytelser, forsnakkelser, misforståelser, alle slags eksempler på muntlig tale som jeg daglig hører rundt på bussen og på trikken, og som, antar jeg, fungerer som modeller for det jeg ser for meg mens jeg skriver – slike markører skaper ikke gode tekster (tekster som jeg vurderer som gode). Tvert imot: Tekstene vokser hvis jeg stryker småord og ellipser og for øvrig skriver enkelt. Dessuten merket jeg etter hvert at det som regel er enklere for en skuespiller å forholde seg aktivt til replikker som er nokså nøytrale og i hvert fall ikke «ferdigtygde» av forfatteren.

Andre forfattere ser det annerledes, og skuespillere er forskjellige, de også. En dramatiker som jeg har lært mye av, David Mamet, vektlegger ofte enkeltord i replikkene for å markere frasering og rytme, slik han også spiller med avbrytelser, ellipser og annet. Her fra åpningen av *Oleanna*:

JOHN. (*On phone.*)

And what about the land? (*Pause.*) The land. And what about the land? (*Pause.*) What about it? (*Pause.*) No. I don't understand. Well, yes, I'm I'm ... no, I'm sure it's signif ... I'm sure it's significant. (*Pause.*) Because it's significant to mmmmmm ... did you call Jerry? (*Pause.*) Because ... no, no, no, no, no. What did they say? Did you speak to the real estate ... where is she...? Well, well, all right (Mamet, 7).

I *ROP!*, dramatikerdebuten til Eivind Riise Hauge, finner vi på lignende vis:

## EILERT

Jeg kommer til å lide en fryktelig død. Og jeg vil at DU skal fortelle om det. Jeg vil bli torturert. Men jeg kommer ikke til å fortelle deg mitt sanne navn, Folami, du vil ikke tåle å høre det. Selv om du sikkert har opplevd mye fryktelig i Afrika. Så er ikke det i nærheten av det helv... tusen ganger verre enn helvete som jeg har fått gjennom. Jeg måtte spise rivotriler i dag morges, bare for å takle ANGSTEN (Riise Hauge, 33 f.).

Det er uansett et annet temperament som frembringer språkføringen som jeg (feilaktig eller ikke) forbinder med tradisjonen etter Büchner, den dramatiske ekspresjonismen, jf. ovenfor. En replikk som litt feilaktig blir tilskrevet Brecht, er: «Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?» (Hva er et innbrudd i en bank mot grunnleggelsen av en bank?). Slike replikker er kanskje ikke lettere å kroppsliggjøre for skuespilleren enn andre slags replikker, men for meg er det en åpenbar forskjell mellom realismens replikkmodus, som kan være i stand til å fange en rekke detaljer ved naturlig talt språk, og ekspresjonismens modus, som ofte strekker seg mot det pregnante heller enn mot det som er korrekt kopiert.

Arven etter Goethe og Schiller forvaltes ulikt av Büchner og Ibsen også fordi personene deres, som Woyzeck og Hedda Tesman, lever i sosiale miljøer som er radikalt forskjellige fra de verdener som tilhører Wilhelm Tell og dr. Faust. Når høyverdige eller i det minste veldig smarte folk sier høyverdige eller i det minste veldig smarte ting, står person og replikk i et harmonisk forhold, slik også forfatteren som beskriver dem og lar dem tale, kan få utløp for egne behov for å skrive høyverdige eller i det minste veldig smarte setninger. En slik treenighet må nødvendigvis gå tapt når personen som portretteres, er en kognitivt svakt utrustet arméveteran (Woyzeck) eller en frustrert frue i et åndsforlatt og borgerlig kjedsomhetsfengsel (Hedda Tesman).

Og med et eksempel fra den akademiske verden: I Universitetsforlagets *Unge muslimske stemmer* (2018) analyseres hva unge norske muslimer *faktisk* tenker om tro og tvil, radikalisme og politikk, men flere lengre sitater fra dem som er intervjuet. Det er sikkert godt ment, men når intervjuobjektene er gjengitt med et tilnærmet korrekt kopiert dagligspråk, mens forskerne beholder en typisk skriftlig fremstillingsform, skapes et bilde av sistnevnte som dannede, velformulerte og fornuftige, mens intervjuobjektene er det lite reflekterte. Slik skapes åpenbart også et feilaktig bilde, for en ung norsk muslim vil som regel ha et mer forfinet og detaljert forhold til hva det innebærer å være ung og norsk og muslim enn norske sosiologer som forsker på alt mulig hele tiden:

Våre spørsmål om muslimske trosretninger rørte ved slike forestillinger og kunne derfor noen ganger oppfattes som provoserende. Hassan sa litt irritert: «Det er ikke noe som heter sunni og sjia, ass. Riktig svar er at jeg er muslim!» På samme måte forklarte Mahdi at «egentlig er det bare én muslimsk retning. Det må jeg bare si. Det er ikke noe sunni, det er ikke noe sjia, det er ikke noen sekter, da» (Sandberg mfl., 114 f.).

De aller fleste mennesker vil fylle dagligspråket med småord og avslutte en annen setning enn de begynte med, eller formulere seg ugrammatisk («det er ikke noe sunni»), men når dette festes i skrift og plasseres i en kontekst der forskeren selv har regien, lokker det ofte frem en stemning der forskeren er smart og har kontroll, mens intervjuobjektet bare babler i vei om ditt eller datt.

Da fremstår det som en riktigere strategi å forsøke å gi sosialt svakerestilte personer noe godt å si, fremfor å kopiere deres (antatt) svakere verbalspråklige repertoar. I Torgersen-saken, som de fleste nordmenn på min alder kjenner til, var det en seksten år gammel jente som ble drept, og hun kommer overhodet ikke til orde før jeg gir henne noen replikker i *Det skjendige drapet i Skippergata* (2006), for øvrig et stykke for ungdom:

Jeg ble født 23.6.1941 og døde 6.12.1957. Hvem er jeg? / Femti års norsk historie har gått meg hus forbi. Hvem er jeg? / [...] / Jeg er ingen. Jeg er en nobody fra havnestrøket i Oslo. Jeg ble drept og slengt ned i en kjeller i 1957. Dokumentene i Torgersen-saken veier mange kilo. Mitt hjerte veide ikke mer enn 230 gram (Iunker 2015, 273).

Dermed blir det faktisk mye å hente fra tyske og amerikanske stilbøker, ikke minst fordi det muntlige så å si er inngravert i skriftlighetens stilideal: «skriv som du snakker». I den norske språkstriden ble idealet ofte tatt til inntekt for et rettskrivningssyn der man etter noens mening bør stave ordene slik man hører dem. Men den ortografiske fortolkningen av idealet er særnorsk. Wolf Schneider nevner en kommentar av Lessing som i en alder av 14 år skriver til sin søster: «Schreibe, wie du redest, so schreibst du schön!» («Skriv som du snakker, da skriver du skjønt!») Goethe kopierte Lessing i et råd til *sin* søster: «Schreiben nur, wie du reden würdest, und so wirst du einen guten Brief schreiben.» («Bare skriv det som du ville ha sagt det, for da skriver du et godt brev.») Endelig henviser Schneider til Ludwig Reiners, som i sin *Stilkunst* (1943) holder «schreibe, wie du sprichts» («skriv som du snakker») som «eine der obersten Regeln» («en av de viktigste reglene»; Schneider, *Deutsch für Profis*, 124).

Så hva kjennetegner et (godt) talt språk? Vi unngår for det første gammeldagse og skrifttunge formuleringer à la «vi kan ikke se å ha mottatt Deres innbetaling». I dag står det: «Har du glemt oss?» Når vi snakker, er det min erfaring at vi bruker enkle og vanlige ord, vi bruker aktive verb (vi sier ikke «vi er av deg glemt», men «du har glemt oss»), og vi lar som regel både subjekt og verbal komme først: «Jeg glemte å betale regningen.» Ja, vi kan til og med sette objektet først i setningen, uten å bøye det som objekt, hvis objektet er viktigere enn subjektet:

Vet du hvor Anne er?  
Nei, hun har jeg ikke sett i dag.

(Ingen sier: «Henne har jeg ikke sett.») Og når vi blir forsinket til et møte, kan SMS-en utformes på flere måter, alt etter som hvor mye tid vi setter av til å skrive den, men ingen ville skrive noe sånt som: «Etter nøyere overveielser kan man fra min side ikke se bort fra at møtetidspunkt, jf. korrespondanse per e-post den seneste tid ...». Det viktige er tross alt det viktigste:

2!  
2 min!  
2 min forsinket!  
Blir 2 min. forsinket!  
Blir dessverre noen minutter forsinket.

Subjektet i setningen er uinteressant, for hvem er det som blir forsinket, om ikke du?

På setningsnivå foretrekker vi som regel hovedsetninger, mens bisetninger (uselvstendige setninger) vanligvis kommer lenger ut i perioden (ytringen): Ingen snakker som dette:

(a) At solen skinner, gjør meg så glad!

Vi sier:

(b) Solen skinner! Jeg er så glad!

Dessuten kan det bli direkte corny hvis vi vesentlig informasjon kommer i en bisetning: «Det har seg slik at huset mitt brenner.» Hovedsetningen, «det har seg (slik)», har nesten ikke noe innhold. Når to viktige beskjeder eller påstander kommer etter hverandre, kan de med fordel

plasseres i to hovedsetninger som følger på hverandre, som her i åpningen av Rousseaus *Du contrat social*:

L'homme est né libre, & partout il est dans les fers. (Mennesket er født fritt, og overalt ligger det i lenker.)<sup>4</sup>

Winston Churchill skal forresten ha sagt: «Short words are best, and old words when short are best of all.» («Korte ord er best, og gamle korte ord er aller best.»)<sup>5</sup> Det fremkommer etter hvert et nokså klart bilde av hva som kjennetegner en god stil – forutsatt at den som skriver, ønsker å formulere seg enkelt og klart:

#### Ord:

Korte ord er bedre enn lange ord («ord» vs. «bokstavansamling»)

Gamle ord er bedre enn nye ord («løsning» vs. «quick-fix»)

Hjemlige ord er bedre enn fremmede ord («begeistring» vs. «fascinasjon»)

Konkrete ord er bedre enn abstrakte ord («hånd» vs. «nåde»)

#### Ordtyper:

Verb er bedre enn substantiver («essayet er et forsøk på å» vs. «essayet prøver å»)

Aktiv er bedre enn passiv («Trine ble sparket av sjefen» vs. «sjefen sparket Trine»)

Unngå adjektiver

#### Setninger:

Skriv med verbal og subjekt langt til venstre (på engelsk: «right-branching sentences») «Hauptsachen in Hauptsätze!» (ikke sett viktig informasjon i bisetninger)

– og så videre. Roy Peter Clark har et flott eksempel en «right-branching sentence» eller det som Finn-Erik Vinje kaller å være «høyrevridd når du skriver». Legg merke til at all vesentlig informasjon kommer i de tre første ordene:

Rebels seized control of Cap Haitien, Haiti's second-largest city, on Sunday, meeting little resistance as hundreds of residents cheered, burned the police station, plundered food from port warehouses and looted the airport, which was quickly closed. Police officers and armed supporters of President Jean-Bertrand Aristide fled.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Her sitert etter en sveitisk online-utgave: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf>. (første setning av første kapittel i første bok, skjønt ikke bokens aller første setning).

<sup>5</sup> Sitatet finnes på en rekke nettsteder, bl.a. denne: <https://www.goodreads.com/quotes/1168625-short-words-are-best-and-old-words-when-short-are>. Jeg prøvde en gang å finne kilden for sitatet, men fikk til svar av en professor i britiske områdestudier at Churchills sitater ofte er hentet fra taler i parlamentet og i radio, slik at de ikke så lett lar seg spore.

<sup>6</sup> <https://www.nytimes.com/2004/02/23/world/insurgents-take-haiti-s-2nd-city-as-crisis-grows.html>.

Eller på norsk:

Opprørere tok kontroll over Cap Haitien, Haitis nest største by, på søndag, og møtte lite motstand idet hundrevis av beboere jublet, brant ned politistasjonen, stjal mat fra varehus ved havnen og plyndret flyplassen, som raskt ble stengt. Politibetjenter og væpnede tilhengere av president Jean-Bertrand Aristide flyktet.

De aktive verbene er iøyenfallende:

Rebels seized control of Cap Haitien, Haiti's second-largest city, on Sunday, meeting little resistance as hundreds of residents cheered, burned the police station, plundered food from port warehouses and looted the airport, which was quickly closed. Police officers and armed supporters of President Jean-Bertrand Aristide fled.

Kapittelet hos Clark heter betegnende nok: «Begin sentences with subjects and verbs» (11).

Historikeren Hermann Heimpel fikk Sigmund-Freud-prisen for vitenskapelig prosa i 1985 og sa i sin takketale at «Wissenschaftliche Prosa sei genau, also unbequem für den Autor, und einfach, also bequem für den Leser (...).»<sup>7</sup> Vitenskapelig prosa er nøyaktig, altså ubekvem for forfatteren, og enkel, altså bekvem for leseren – for leseren skal ta til seg informasjonen raskt og effektivt. Også den som skriver skjønnlitterært, kan tenke på denne måten. Ja, man kan si at dette blir viktigere og viktigere etter hvert som flere og flere publiserer mer og mer tekst. Problemet for yngre forfattere i dag er ikke å bli publisert (enhver kan i dag publisere hva som helst når som helst), men å finne frem til leserne, og holde på deres oppmerksomhet.

Riktig nok vet ikke den som skriver, hvordan leseren oppfatter setningene – hverken innholdsmessig eller rytmisk –, men fra et skriveteknisk standpunkt fremstår det som smart å prøve å legge forholdene til rette for at leseren

- (1) leser og forstår hele setningen i ett jafs  
og dessuten
- (2) har lyst til å lese neste setning  
som
- (3) han eller hun leser og forstår i ett jafs  
og som dessuten
- (4) gir ham eller henne lyst til å lese neste setning

---

<sup>7</sup> <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/sigmund-freud-preis/hermann-heimpel/dankrede>.

og så videre. Et siste punkt: Skrivelærere som Reiners, Schneider, Clark, Zinsser og andre nevner ikke, såvidt jeg kan se, prinsipper for koherens, altså hvordan deler av en setning, et argument eller et avsnitt må arbeide sammen for å skape en forståelig enhet (Pinker). Det gjelder for eksempel forholdet mellom årsak og virkning. Kausale sammenhenger er vanligvis lettere å forstå hvis årsaken nevnes først, deretter virkningen:

- (a) Barnet døde. Bilen hadde kræsjet.
- (b) Bilen kræsjet. Barnet døde.

For en dramatiker er det ikke vanskelig å forstå hva en bevissthet rundt koherens og tekstforståelse kan brukes til: (a) kan skape forvirring (komedie), (b) gjør alt klinkende klart (tragedie).

Så til saken.

### Skrive klart II (eksempel a)

Hensikten er å skrive klart for derved å bringe hendelsene over til leseren. Som nevnt ovenfor så den ene teksten slik ut i et dokument datert 10. mars 2016:

*Gaza-stripen, 2008.*

Det var en operasjon i et annet kompani som jeg hørte om, om en kvinne som hadde blitt sprengt. Lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på døren hennes flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da hadde de bestemt seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Det var noen som sa at det var vittig, og alle begynte å le. At barna hadde sett mamma på veggen.

Det er flere ting som lugger. For det første bruker flere av setningene det nokså innholdsløse «det var» som opptakt. Med andre ord: Kan jeg gjøre noe med dette? For det andre veksler teksten mellom pluskvamperfektum («hadde blitt sprengt») og preteritum («så kom barna»). (Hvordan er overgangen? Kan jeg gjøre den bedre?) For det tredje er relativsetninger (somsetninger) litt skumle fordi det som følger etter «som», nødvendigvis er en bisetning. (Har jeg satt viktig informasjon på en uviktig plass?) Somsetninger kan ofte skrives om eller strykes. Ta en setning som mange vil si er selvinnløsende:

Det er ingen som liker kitsch.

Opptakten «det er» etterfulgt av «som» singaliserer at noe er galt. I dette tilfellet kan vi få frem en hovedsetning hvis vi heller skriver:

Ingen liker kitsch.

Nå har vi dessuten halvert tekstmassen, for seks ord er blitt til tre. Nå ser vi også noe annet. Enten er setningen selvinnslysende (ingen liker kunst som alle er enige om er dårlig). Da bør vi stryke setningen siden den ikke frembringer interessant informasjon, bare en tom påstand. Eller så er påstanden utvilsomt falsk siden det utvilsomt er slik at noen liker en type kunst som *andre* mennesker mener er dårlig. Da bør vi også stryke setningen og heller skrive noe annet. Tilbake til teksten fra 10. mars 2016 streker vi under følgende:

*Gaza-stripen, 2008.*

Det var en operasjon i et annet kompani som jeg hørte om, om en kvinne som hadde blitt sprengt. Lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på døren hennes flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da hadde de bestemt seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Det var noen som sa at det var vittig, og alle begynte å le. At barna hadde sett mamma på veggen.

Merk forresten: Å begynne en setning med «men» er en uhyre effektiv måte å signalisere for leseren at det nå kommer et kontrært perspektiv. Dessuten: På ett tidspunkt mente jeg at det ville være best å skape en tydeligere parallell mellom bruk av eksplosiver og åpning av døren, altså å skrive: «Akkurat da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne.» Jeg vurderte deretter å skjule parallellen litt bedre: «Da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og da bestemte hun seg for å åpne.» Men det skapte ikke, slik jeg så det, noen egentlig sammenheng mellom de to hendelsene. Beste løsning ble, slik jeg så det, å bruke «da» i første setning og «akkurat da» i andre. (Teksten har vært under bearbeidelse også med hensyn til detaljer som tilsynelatende ser uforandret ut.)

Den første som-setningen beholdt jeg fordi innholdet i den er vektet riktig: Informasjonen i som-setningen er ikke like viktig som informasjonen i hovedsetningen som leder opp til den. Jeg klarte å bli kvitt ett tilfelle av «det var», hvilket – i det minste – er bedre enn ingenting.



Jeg plasserte overgangen fra pluskvamperfektum til preteritum på et mindre sårbart sted. Og helt til slutt erstattet jeg «barna» med «de», for vi vet hvem som ser mamma på vegge.

Resultatet ble slik:

### **Gazastripen, 2008**

Det var en operasjon som jeg hørte om, fra et annet kompani. En kvinne hadde blitt sprengt, lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på, flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Noen sa det var vittig, og alle begynte å le. At de hadde sett mamma på veggen.

Under prøvene på Radioteatret våren 2018 mente en av skuespillerne mente at han kunne merke en klar sammenheng mellom «å bruke eksplosiver» og «å åpne», men han kunne ikke helt sette fingeren på det. Den kommentaren var jeg glad for. Det gledet meg også at han syntes det var lettere å fremsi (spille) teksten etter at jeg hadde fortalt ham om tekstens vandring fra «da–akkurat da» via «akkurat da–akkurat da» til «da–akkurat da». Hensikten er ikke å skjule virkemidlene, men å få teksten til å gli best mulig. Jeg holder regelmessige skrivekurs på Holmlia sørøst i Oslo (der jeg bor), og jeg har begynt å sammenligne redigering av egne tekster med alpine idretter. Det handler om å vinne tiendedeler. Når vi klarer å transformere «om en kvinne som hadde blitt» til «en kvinne hadde blitt», har vi spart et tiendedel. Det er ikke mye, men når vi sparer et tiendedel her og et tiendedel der, blir resultatet at teksten som helhet flyter bedre, og vi kommer raskere i mål.

### **Eksempel b**

Under arbeidet med *Stemmer fra Israel* merket jeg at jo flyt det var i tekstene, desto mer brutale virket de. Virkningen er tilsiktet, for stilbøkens underliggende premiss er: Jo bedre setningene er strukturert, og jo enklere ord som velges, desto bedre kommer innholdet til sin rett. Og det *er* brutalt. En vesentlig forskjell mellom eksempelvis Zinssers *On Writing Well* og Cutts' *Oxford Guide to Plain English* er at mens begge forsøker å hjelpe skribenten til å skrive klart og enkelt, forsøker sistnevnte å sette skriveteknikken inn i en demokratiskapende sammenheng (alle bør ha mulighet til å ta til seg informasjonen), mens førstnevnte fremhever «two of the most important qualities that this book will go in search of: humanity and

warmth» (Zinsser, 5). Noen særlig varme får jeg ikke frem i *Stemmer fra Israel*, men tekstene er i det minste menneskelige ved at de avdekker et landskap som har mistet sin menneskelighet:

[6.4. Nr. 22.]

*Hebron, 2002.*

Vi satte opp et stråvindu i tredje etasje og plasserte et rør, med en trakt i vår ende, sånn at vi kunne pisse mens vi var der. Vi plasserte røret sånn at det pekte rett ut i bakgården, sånn at når faren eller noen av ungene kom ut, kunne vi pisse på dem. Det var dagens høydepunkt.

*Var det ingen som fortalte dere at dette er galt?*

Vi gjør det fordi vi kan. Jeg har hørt at det er definisjonen på ondskap. Men jeg føler meg ikke ond.

Slik så teksten ut 10. mars 2016. Den var hentet fra vitnesbyrd nr. 22 og finnes også online under tittelen «The guys pissed into the courtyard»:

There was this house we captured in Hebron . . . we took this house. You know the procedure: the family moves down a floor. Now, what did we do? We were . . . on the third floor, the guys set up a pipe, a pipe to pee, so they could pee outside. They put the pipe, we put the pipe exactly so that all the piss would flow into the courtyard of the house below us. There were a few chicken coops just there, it all poured out there. That was the joke every day, waiting for the father or one of the kids to go to the coop, and then everyone stands and pisses. Or like, I just remembered a friend who liked to brush his teeth and wash his mouth with the canteen, and then wait for someone to pass below so he could spit on them, spit outside.

*It's part of. . .*

It's part of the things you can do, yeah, it's just a thing you can do. No one's going to stop you from doing it, not even the commanders in the field, because most of them are part of the consensus, not the exception. It's just something you're able to do. You can do it, so you decide that you will or that you won't. There's no judge and no judgment. No one's going to judge you for it.

Som man ser, er siste del hos meg uten rot i tekstforelegget. På denne tiden (våren 2016) mente jeg at tekstene burde ha et eget lag av fortolkning, altså at forleggene ikke bare var skåret ned i volum, men også tilpasset på andre måter. Eksempelvis endret jeg noen ganger handlingens opprinnelige datering (mellom 2000 og 2010) og skrev «høsten 2015» eller lignende, for å få begivenhetene nærmere leseren i tid.

Akkurat dette elementet var kanskje dømt til å havarere. Iallfall ble det i januar 2017, da jeg endelig kom i kontakt med *Breaking the Silence*, klart at jeg ikke bare måtte beholde «vitnesbyrdenes sjel» («the spirit of the testimonies»), for det hadde jeg klart (såvidt jeg kunne forstå); jeg måtte også beholde alle faktiske elementer, både historiske detaljer (årstall og steder) og reelle replikker. Imidlertid åpnet selv dette for fortolkning, for også tekstene i *Our Harsh Logic* er redigert, blant annet med hensyn til «grad av reproduisert muntlighet» (se ovenfor). Her stolte jeg på at mine redigerte tekster kunne være vel så tro mot «the spirit of the testimonies» hvis gjengivelsen av soldatenes fortellinger var mindre naturalistisk og mer stilren, det vil si harmonisert med hensyn til bruk av pronomina (veksling mellom «vi», «man» osv.) og dersom de ellers fattige på fyllord (som «jo», «altså» osv.).

I setningen nedenfor er «pisse» et nøkkelord, men jeg har brukt det to ganger:

Vi satte opp et stråvindu i tredje etasje og plasserte et rør, med en trakt i vår ende, sånn at vi kunne pisse mens vi var der. Vi plasserte røret sånn at det pekte rett ut i bakgården, sånn at når faren eller noen av ungene kom ut, kunne vi pisse på dem. Det var dagens høydepunkt.

Virkingen ville være større hvis jeg klarte å bruke ordet bare én gang, nemlig til slutt – slik at brutaliteten kunne komme som en overraskelse. Men hvordan kunne jeg klare meg uten «pisse» i innledningen? Synonymer som «tisse» og «urinere», eller omskrivninger som «late vannet» var ikke riktige, mente jeg. Her fantes dessuten en rekke andre tekniske utfordringer: Jeg måtte først plassere soldatene i huset, deretter plassere høyere enn første etasje, og så måtte selve pissingen gjøres sansbar for leseren ved å bli synlig og fysisk mulig, og da måtte jeg ha rør som de kunne pisse inn i, samt et hull i veggen som røret kunne plasseres i, og endelig måtte det beskrives en anledning, slik at den egentlige handlingen, nemlig å pisse på andre mennesker, kunne bli tydelig. Merk forresten at «noen av ungene» kan erstattes med «ungene», altså gjøres kortere, uten at noe vesentlig går tapt, til tross for at tekstforelegget har «the father or one of the kids»:

sånn at når faren eller ~~noen av~~ ungene kom ut, kunne vi  
sånn at når faren eller ungene kom ut, kunne vi

I utkastet fra mars 2016 er det også vanskelig å få øye på noen motivasjon hos far eller barna, mens tekstforelegget tar seg tid til å forklare at (a) røret peker ut i en bakgård, og (b) der er

det noen kyllinger som far og barna har grunn til å oppsøke (for å se til dem). I mitt utkast finnes det en bakgård, men hvorfor skal noen gå ut i bakgården? I bokutgaven ble det seende slik ut:

Det var et hus vi tok i Hebron. Familien måtte som vanlig flytte ned en etasje. Vi satte et rør i et hull i veggen, med en trakt i vår ende, sånn at vi kunne tømme blæra mens vi var der. Vi sørget for at røret pekte ut i bakgården, der familien hadde noen bur med kyllinger. Når faren eller ungene kom ut for å se til dem, kunne vi pisse på dem. Det var dagens høydepunkt.

*Fordi ...?*

En venn av meg likte å stå ved vinduet og skylle munnen mens han pusset tennene. Han ventet med å spytte ut til han så noen nedenfor. Man kan gjøre det eller la være. Det er ingen som sladrer, og det er ingen å sladre til.

[22]

Merk at andre del av teksten (etter spørsmålet) er en sammenskrivning av to deler av forelegget (se ovenfor):

Or like, I just remembered a friend who liked to brush his teeth and wash his mouth with the canteen, and then wait for someone to pass below so he could spit on them, spit outside.

og:

It's part of the things you can do, yeah, it's just a thing you can do. No one's going to stop you from doing it, not even the commanders in the field, because most of them are part of the consensus, not the exception. It's just something you're able to do. You can do it, so you decide that you will or that you won't. There's no judge and no judgment. No one's going to judge you for it.

Setningen «Han ventet med å spytte ut til han så noen nedenfor» er suggestiv på den måten at den ikke etterfølges av noen påpekning à la «og så spyttet han». Motivasjonen med å stå ved vinduet åpenbares i siste halvdel av setningen («han så noen utenfor»), og «ventet med ... til» gjør det mulig å organisere handlingene, nemlig «spytt» og «se noen utenfor», slik at de fremstår som simultane. Og poenget er altså å få dette til uten at det ser vanskelig ut. Dessuten må det komme frem at episoden med spyttingen ikke er noen forklaring på hvorfor soldatene

pisser på palestinerne, men snarere nok et eksempel på at menneskeligheten har forlatt dem, og at det ikke får noen konsekvenser hva enn de finner på:

En venn av meg likte å stå ved vinduet og skylle munnen mens han pusset tennene. Han ventet med å spytte ut til han så noen nedenfor. Man kan gjøre det eller la være. Det er ingen som sladrer, og det er ingen å sladre til.

Den siste setningen kunne forresten ha vært enda slankere:

Det er ingen som sladrer og ingen å sladre til.

### Eksempel c

Det tredje og siste eksempelet er vitnesbyrd nr. 2 i *Our Harsh Logic*, publisert online under tittelen «To stop the village from sleeping».<sup>8</sup> Sentralt i beretningen står en henvisning til den jødiske vårfesten purim, og «Purim-feiringen er fremfor alt en festdag for barn i den jødiske tradisjonen», som det står på Wikipedia.<sup>9</sup> I *Our Harsh Logic* forklarer en fotnote at barna under purim «celebrate by making tremendous noise and creating chaos in the streets».

Teksten er ikke lang:

Normally, the point of «Happy Purim» [on the Purim holiday, Israeli children celebrate by making tremendous noise and creating chaos in the streets] is to stop people from sleeping. It means going into a village in the middle of the night, going around throwing stun grenades and making noise. Not all night long, but at some specific time. It doesn't matter how long you do it, they don't set an end time. They say, «Okay, they threw stones at you today in Husan, so do a Happy Purim there.» There weren't that many of those.

*Is that what's called «demonstrating a presence»?*

I'm sure you've heard the term Happy Purim before. If not, you'll hear it. Yes, demonstrating a presence. Sometimes we got instructions from the battalion to do something like that ... It's part of the activities that happen before—

*What's the rationale behind that kind of operation?*

<sup>8</sup> <https://www.breakingthesilence.org.il/testimonies/database/80892>

<sup>9</sup> <https://no.wikipedia.org/wiki/Purim>. Merk forresten at Wikipedia skriver «Purim», mens naob.no foretrekker «purim».

If the village initiates an operation, then you're going to initiate a lack of sleep. I never checked how much this kind of operation actually stops people from sleeping, because you aren't in the village for four hours throwing stun grenades every ten minutes—if we did that three times the IDF would run out of stun grenades. These are operations that happen at a specific time, and if you throw a single stun grenade at point X in Nahalin, it probably won't make much noise a hundred or two hundred meters away. In general, maybe this creates the impression that the IDF is in the village at night, without having to do too much, but I don't think it's more than that.

I mitt eksemplar av *Our Harsh Logic* har jeg streket under setningene i den siste bolken, og satt en ring rundt stedsnavnet Nahalin, en palestinsk landsby i nærheten av Betlehem sør for Jerusalem. Merk forresten at mens *Our Harsh Logic* lokaliserer hendelsen til bosetningen Gush Etzion – som kanskje riktigere bør kalles en stor klynge av bosetninger –, plasserer nettsidene til *Breaking the Silence* historien i «Betlehem area».

På dette sted kan også nevnes: Når teksten oversettes til norsk, endres også det jeg vil kalle tekstens *fiksjonsfaktum*. Mens det er et faktum at israelske soldater snakker hebraisk, men også er flinke i engelsk, er det ikke faktisk korrekt at de snakker norsk.<sup>10</sup>

Hvorvidt jeg skulle ta med stedsnavnet Nahalin, var imidlertid ikke bare et spørsmål om å overbringe publikum korrekt informasjon. Detaljer kan nemlig også være med på å bestemme en scene som helhet, blant annet dens grad av fremmedhet eller ukjenthet. For mange vil «Nahalin» ikke konnotere «palestinsk landsby 13,5 kilometer sørvest for Betlehem», men kanskje «palestinsk landsby et eller annet sted på Vestbredden» eller ganske enkelt «palestinsk landsby» – og kanskje det vil karakterisere scenen tilstrekkelig. Sagt på en annen måte: Oidipos var konge i Theben, men hvor er Theben? Eller: hva så? Jeg har merket meg at særlig amerikanske filmer ofte er svært detaljrike, samtidig som en ikke-amerikaner som meg ikke forstår så mange av dem; jeg forstår at en som røyker, er en *bad guy* (ikke bra lenger), og at en familiefar som kjører Volvo, er en *dust* som aldri tar sjanser, men klokker, klær og fottøy, pynt i hjemmet, hvor mye de tipser på restaurant – alt dette er signaler som jeg ikke fatter betydningen av og like fullt oppfatter som betydningsfulle. Og bare det at en scene er fylt med detaljer, er med på å bygge opp om scenens viktighet, eller også bestemme dens grad av realisme. Privat har jeg omtalt dette fenomenet som min eget *teori om de tusen detaljer*,

---

<sup>10</sup> Til tross for at «fiksjonsfaktum» er ment som en ad-hoc-oppfinnelse fra min side, ville det føre for langt å gi en egen drøftelse av begrepet i en praktisk rettet avhandling som denne. Forhåpentligvis er det like fullt lett å forstå: Soldatene i mitt verk er utvilsomt israelske og snakker utvilsomt norsk, hvilket innebærer at de utvilsomt ikke har noen referanse i den virkelige, erfarbare verden. At de snakker norsk, er dermed å regne som et faktum innenfor rammene av et fiktivt univers. For andre perspektiver på «truth in fiction», jf. Lewis.

nemlig at detaljer i en scene kan forsvare sin plass ved sin blotte eksistens. Således omtales i *Stemmer fra Israel* et Cobra-helikopter (19) uten annen begrunnelse enn at det åpenbart er vesentlig for den som snakker hvorvidt det er tale om en bestemt type helikopter eller et hvilket som helst helikopter.<sup>11</sup>

Dette virkemiddelet må i alle tilfelle brukes med omhu i likhet med alle andre. I et manus datert 28. desember 2016 var historien «To stop the village from sleeping» forvandlet til følgende:

*Området rundt bosettingen Gush Etzion, 2004. Jeg skjønte ikke helt det du sa om Purim? Bruker dere jødiske høytider til å vise tilstedeværelse overfor palestinerne?*

Nei, nei, nei, vi sier det for spøk. «God purim!» er det vi sier på Purim når alle barn er ute med ranglene sine og lager et forferdelig bråk. «La oss gi dem en 'god purim'» sier vi hvis noen i en landsby har kastet en stein eller lignende. Da går vi inn to, tre om natten og vekker dem opp med sjokkgranater. Jeg har aldri sjekket om de faktisk mister nattesøvnen av det, for vi er der ikke i timesvis og kaster sjokkgranater hvert tiende minutt. Da ville IDF ha gått tom for sjokkgranater. Det kan være de tenker at vi bare er ute på patrulje og ikke har noe viktigere å gjøre. Å gi dem en «god purim» betyr ganske enkelt å vekke dem.

Vi merker oss følgende:

*Området rundt bosettingen Gush Etzion, 2004. Jeg skjønte ikke helt det du sa om Purim? Bruker dere jødiske høytider til å vise tilstedeværelse overfor palestinerne?*

Nei, nei, nei, vi sier det for spøk. «God purim!» er det vi sier på Purim når alle barn er ute med ranglene sine og lager et forferdelig bråk. «La oss gi dem en 'god purim'» sier vi hvis noen i en landsby har kastet en stein eller lignende. Da går vi inn i to, tre om natten og vekker dem opp med sjokkgranater. Jeg har aldri sjekket om de faktisk mister nattesøvnen av det, for vi er der ikke i timesvis og kaster sjokkgranater hvert tiende minutt. Da ville IDF ha gått tom for sjokkgranater. Det kan være de tenker at vi bare er ute på patrulje og ikke har noe viktigere å gjøre. Å gi dem en «god purim» betyr ganske enkelt å vekke dem.

Suksessivt kan disse punktene kommenteres slik:

- «bosettingen»: erstattet med «bosetningen», som vil være den naturlige skrivemåten på moderne riksmål
- «Bruker dere jødiske høytider [...]»: Forsøket på å forklare purim ved å la den ene stille den andre et spørsmål fant jeg hverken effektivt eller særlig vellykket; løsningen

<sup>11</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Bell\\_AH-1\\_Cobra](https://en.wikipedia.org/wiki/Bell_AH-1_Cobra).

ble å bruke verbet «feire», som signaliserer en fest eller en høytid, beholde ranglene og bråket, samt la «purim» forbli en uforklart detalj

- «Nei, nei, nei»: underveis i arbeidet gikk jeg i praksis bort fra slike markører av muntlighet; det gir større handlingsrom for skuespilleren dersom hun eller han selv kan velge hvorvidt replikken her skal fargelegges (karakteriseres) ytterligere gjennom repetisjon av «nei» eller på andre måter

- «er det vi sier»: Her ligger det skjult en som-setning («er det som vi sier»), og den har ingen kvaliteter som ikke bedre ivaretas av «sier vi», som er enklere og derfor klarere, og som dessuten er langt mer effektivt (i antall ord en besparelse på 50 %)

- «god purim»: i og med at «god purim» gjentas, er det grunn til å spørre hva som oppnås med gjentagelsen; jeg fant ikke noe godt svar på dette og forsøkte derfor å klare meg uten gjentagelsen

- «hvis noen i en landsby har kastet en stein eller lignende»: Det er lettere å forstå sammenhengen mellom to hendelser når årsak nevnes før virkning enn som her, signalisert med «hvis»; jeg prøvde flere varianter med strukturen «hvis (kaste stein), så ('god purim')», men kom etter hvert frem til at en slik variant, som er ment å gjøre forholdet mellom årsak og virkning mer forståelig, ikke duger akkurat her; tvert imot er det påfallende hvor ofte en israelsk voldelig reaksjon ikke står i forhold til de påståtte provokasjonene fra palestinerne, og nettopp dette blir mer tydelig med strukturen «('god purim') hvis (kaste stein)»

- «natten»: Bruken av såkalte konservative former («natten» fremfor «natta») kan nevnes spesielt fordi de noen ganger er påfallende uten at erstatningen («natta») gjør tekststedet mindre påfallende; jeg vurderer det likevel slik at skuespilleren vil stå friere hvis teksten ortografisk er svakt konservativ, slik at hun eller han da kan velge om eksempelvis «natten» eller «natta» passer best, mens såkalt radikale former («natta», «dattera», «hoppa», «dansa») vil være for karakteriserende i en moderne teatertekst ved for sterkt å minne om såkalt Vika-mål, noe som i seg selv ville bære bud om et sterkt konservativt, for ikke å si reaksjonært perspektiv på hvordan muntlighet bør gjengis i skrift; i dette tilfelle endte jeg like fullt opp med «natta» fordi jeg mente at det var mer nøytralt (mindre iøyenfallende) enn «natten»

- «vekker dem opp»: Man trenger ikke å vekke folk opp eller ned; det holder å vekke dem

- «Det kan være de tenker at»: Nok et usynlig ord (som jeg kaller dem); denne gang ikke «som», men «at», og den egentlige hovedsetningen, «det kan være», sier ikke stort; hvis frasen erstattes med «kanskje», blir «tenker» hovedverbet (verbalet), noe som gjør setningen mer aktiv, men for min del var det et poeng i seg selv at palestinerne holdes i bakgrunnen og objektgjøres også i grammatisk forstand (okkupasjonens formål er blant annet å passivisere og dehumanisere palestinerne), og derfor prøvde jeg heller å begrense palestinerne egne handlinger, språklig og på annet vis, til «noen [...] har kastet en stein eller lignende» (skjønt «de [...] mister nattesøvnen»); se også ovenfor

- «ute på patrulje og ikke har noe viktigere å gjøre»: jo kortere teksten er, desto viktigere blir det å være effektiv, og her er det mange ord

Resultatet i bokform ble slik (56):

### **I nærheten av bosetningen Gush Etzion, 2004**

*Jeg forstod ikke det du sa om «god purim».*



Når vi feirer purim, lager barna et forferdelig leven med rangler og andre ting. «Nå gir vi dem en 'god purim'», sier vi hvis noen i en landsby har kastet en stein eller lignende. Da går vi inn to, tre om natta og vekker dem med sjokkgranater. Jeg har aldri sjekket om de faktisk mister nattesøvnen av det, for vi er der ikke i timevis og kaster sjokkgranater hvert tiende minutt. Da ville IDF ha gått tom for sjokkgranater. Kanskje det viser dem at vi er til stede døgnet rundt. Å gi dem en «god purim» betyr ganske enkelt å vekke dem.

[2]

### Januar 2017

I slutten av januar 2017 arbeidet jeg en hel uke med fire skuespillere på Dramatikkens hus, hvor vi leste tekstene og stanset ved språklige detaljer, noe som ofte førte til en rekke mindre endringer i manus. NRK Radioteatret ønsket å gå i produksjon med stykket i slutten av februar 2017. Imidlertid kom jeg også endelig i kontakt med *Breaking the Silence*.

Jeg hadde til da betraktet de anonyme vitnesbyrdene som «found material», eller «hittetekster», som jeg kalte dem i manus. Min redaktør i Kolon Forlag mente at vi ikke kunne publisere mine bearbeidelser uten tillatelse fra *Breaking the Silence*. Det var en vurdering som jeg sluttet meg til. Jeg forstod at mens det underveis i arbeidet hadde vært fruktbart å behandle vitnesbyrdene som hittetekster i *estetisk* forstand, kunne de ikke dermed behandles som hittetekster i *juridisk* eller *moralsk* forstand. I ettertid fremstår det som underlig at jeg kunne vektlegge estetiske perspektiver uten å ta hensyn til de juridiske og moralske, ikke minst siden moralske aspekter er så tydelig tematisert i alle vitnesbyrdene. Det er vanskelig å forstå hvorfor man ikke legger merke til dette eller hint under skrivingen, men et slikt spørsmål kunne tjene som en pendant til diskusjonen som særlig i *Aftenposten* har vært ført om såkalt virkelighetslitteratur, der også jeg har bidratt med flere kronikker. I alle fall var det nå klart at jeg måtte gå igjennom alle tekstene på ny for å kunne møte to fullt rimelige krav fra *Breaking the Silence*: Mine bearbeidelser måtte for det første ikke endre på noen faktiske detaljer, og de måtte for det andre ikke bryte med «the spirit of the testimonies» (vitnesbyrdenes sjel, så å si). Mens det første kravet er praktisk og lett å overholde, er det andre uoppnåelig uten aktiv fortolkning – med mindre tekstene oversettes ordrett uten redigering, noe som igjen ville ha gjort dem uegnet for scenisk fortolkning og scenisk fremføring, jf. ovenfor.

Det var nå klart at det ikke ville finnes et produksjonsklart manus til Radioteatret før tidligst i slutten av februar. Produksjonen ble derfor forskjøvet.

Det første kravet, om ikke å endre på noen faktiske detaljer, virket frigjørende fordi det ikke lenger var et spørsmål til overveielse hvorvidt hendelser skulle flyttes litt nærmere vår tid gjennom å erstatte overskrifter som «Nablus, 2004» med «Nablus, 2017». Selve hendelsen, la oss si en soldat som slår en palestiner i ansiktet med geværkolben, ville være den samme, og hensikten med stykket var uansett å rette søkelyset mot noe som har pågått i 50 år, og som stadig pågår. Ved å se bort fra denne muligheten var det med ett enklere å skape et harmonisk hele der samtlige tekster hos meg skildret hendelser og handlinger fra ett spesifikt tidsrom, nemlig 2000–2010. Det medførte at jeg enkelte ganger ble nødt til å la en israelsk utpost forbli en utpost selv om i årene som fulgte, har vokst til en israelsk bosetning. Dette gjorde jeg oppmerksom på i en avsluttende «Anmerkning» (101 f.):

Enkelte hendelser [i *Stemmer fra Israel*] er opp mot 17 år gamle, men ingenting tyder på at palestinerne har det bedre i dag. «Fakta på bakken» har imidlertid endret seg; eksempelvis er Brukhin, som i del 7 omtales som en utpost, i dag en bosetning med omtrent 700 innbyggere.

### Mars 2017

I begynnelsen av mars hadde jeg klart å markere alle steder i manus som enten avvek fra de faktiske detaljer, eller som kunne forstås som et avvik fra kravet om å beholde «the spirit of the testimonies». Det var vanskelig å vite hva som var ment med det siste, og jeg plukket derfor ut åtte vitnesbyrd fra Breaking the Silence' nettsider (jeg hadde inntil da bare forholdt meg til den trykte utgaven, *Our Harsh Logic*), altså tekster som enkelt lot seg kopiere inn i et word-dokument, og som like enkelt lot seg redigere digitalt. Jeg redigerte disse åtte tekstene på nøyaktig samme måte som jeg hadde gjort til da, og jeg viste mine endringer med henholdsvis ~~overstrykninger~~ og interpolerte ord. Jeg ville sende dette dokumentet til Breaking the Silence og høre med dem om vi hadde noenlunde samme forståelse av hva det vil si å være tro mot «the spirit of the testimonies», hvilket var praktisk umulig så lenge mitt sluttprodukt var på norsk. Jeg oversatte derfor til norsk og forklarte i fotnoter avvik fra normal oversettelse der det var naturlig. En av fotnotene så slik ut:

There is no Norwegian Wikipedia-page on «Kiddush», but the Swedish (<https://sv.wikipedia.org/wiki/Kiddush>) uses three different verbs explaining what happens when one *does* Kiddush («to do» is not one of them): to *read* («läsa») Kiddush, to *pray* («be») Kiddush and to *recite* («recitera») Kiddush. It feels awkward in Norwegian to use the verb «be» (*pray*) transitively (*to pray something*), so I chose «resitere» (*recite*), which also has the advantage that it clearly hints [that] something solemn is taking place (without having to explain the ritual itself [...]).

En annen forklarte følgende:

I substituted «parked» with the equivalent of «placed» in order to omit the brackets; in Norwegian, we can *parkere* («park») a car, but also *sette fra seg* («place and then leave») a car.

Oversettelsene til norsk ble deretter oversatt tilbake til engelsk ved hjelp av Google

Oversetter, slik at Breaking the Silence enkelt kunne bruke samme metode hvis de ønsket å sjekke at jeg hadde utført arbeidet på en ordentlig måte. Dokumentet er datert 23. mars 2017 og ble oversent Breaking the Silence samme dag. Det er i sin helhet inntatt i et anhang til denne refleksjonen.

## Mai 2017

Jeg fikk grønt lys fra Breaking the Silence i midten av mai og kunne dermed gå i gang med siste fase av arbeidet. Den bestod av en rekke mindre endringer, samt flere gjennomlesninger av min redaktør i Kolon Forlag. I august fulgte en gjennomlesning av språkvasker, egne innhentede korrekturlesninger av venner, samt en gjennomlesning av Kolon Forlags korrekturleser.

## Utgivelse og ekko i pressen

Vårt Land (10. oktober), Morgenbladet (13. oktober) og Klassekampen (16. oktber) hadde alle lanseringsintervjuer med meg i forkant av utgivelsen, skjønt bare Klassekampen anmeldte den (Lillebø). Den fikk imidlertid flere blogganmeldelser som man kan finne lenker til på

nettsidene nettsidene til Kolon Forlag. Av sitatene som forlaget reklamerer med, kan følgende av Eli R. Gjengstø:

Ordene står der i all sin nakenhet, og det er nesten overraskende tungt å lese.<sup>12</sup>

– være et eksempel på at min redigeringsmetode kan få en overraskende virkning.

## Kontroverser

To skribenter tok til motmæle mot utgivelsen og/eller meg. I Klassekampen reagerte forfatter Karin Moe på lanseringsintervjuet i samme avis og skrev 19. oktober et innlegg med tittelen «Tekstreinsking».<sup>13</sup> Da hadde allerede daglig leder i Med Israel for fred (MIFF) publisert en slags bokanmeldelse på MIFFs nettsider.<sup>14</sup> Jeg svarte 28. oktober med en kronikk:

### **Sannheten er konkret**

«Upartiske observatører vet at det israelske forsvaret (IDF) opererer med stor disiplin», skrev Dan Poraz ved den israelske ambassaden her i avisen 9. desember 2015. Denne disiplinen kan man studere i min nye bok «Stemmer fra Israel», som Karin Moe i sitt innlegg 19. oktober viser så stor forakt for: Soldater som stjeler fra hjem de ransaker midt på natta. Soldater som ler av barn som har sett sin egen mor bli sprengt i filler. En soldat som binder en palestiner fast til panseret på bilen og deretter kjører rundt med ham i landsbyen. Soldater som urinerer på en far, en mor, et barn.

Slik er hverdagen for palestinere på okkupert land. Slik virker disiplinert israelsk politikk, som norske myndigheter så helhjertet slutter opp om.

Karin Moe mener det er «hatmat og demonisering» å videreformidle beretninger om grufulle handlinger, la oss si om en israeler som slår en palestiner i ansiktet. Merk at palestineren sitter med håndjern og ikke utgjør noen trussel, og at israeleren bruker geværkolben å slå med.

Merk også at «Stemmer fra Israel» ikke er et forsøk på demonisering av noen. Démoner er dessuten nokså enkle å forholde seg til. For det første eksisterer de ikke, og for det andre driver de bare med demonting. Mennesker på sin side er langt mer komplekse vesener, og når forholdene ligger til rette for det, utfører de gjerninger som er så ondskapsfulle at man knapt kan tro det.

<sup>12</sup> <http://ellikkensbokhyll.blogspot.com/2018/02/stemmer-fra-israel-av-finn-iunker.html>.

<sup>13</sup> Karin Moe, «Tekstreinsking», Klassekampen 19. oktober 2017, 23.

<sup>14</sup> Conrad Myrdal, «Slik rører du sammen mer Israel-hat og lar norske skattebetalere få regningen», publisert 18. oktober 2017 på [miff.no](http://miff.no); <https://www.miff.no/norge-og-israel/2017/10/18slikrorerdusammenmerisrael-hatoglarnorskaskattebetalernefaregningen.htm>.

Morgenbladet (13. oktober) spurte meg om hvorfor jeg ikke hadde satt historiene inn i en større sammenheng, og en krass kommentar på hjemmesiden til den pro-israelske organisasjonen Med Israel for fred (Miff) er inne på noe lignende, i likhet med Karin Moe.

Historien er rik på sammenhenger. Vi bærer forrige århundre med oss og har ikke lyst til å lære av det. Historien rommer også utallige eksempler på at vi misliker budbringeren når det er vanskelig å fordøye det som han eller hun beretter. Under den kalde krigen var det ingen på venstresiden som likte å høre om ofre for kommunismen i Øst-Europa, og det var heller ingen på høyresiden som likte å høre om CIA's operasjoner i Sør-Amerika.

Det ender ofte i en pervers konkurranse. Hvem var verst i Vietnam: kommunistene i nord eller amerikanerne i sør? Conrad Myrland i Miff skriver at «Israel følger krigens folkerett 'godt over gjennomsnittlig' (Cecilie Hellestveit) i forhold til andre land».

Israel har rett til å forsvare seg mot dem de okkuperer, sier vi, men hvordan kan vi sette dette inn i en sammenheng uten å gå til vår egen okkupasjonshistorie og diskutere tyskernes angivelige rett til å forsvare seg mot sabotører på Vemork? TV 2s korrespondent Fredrik Græsvik inkluderer i sin bok «Evig krig» (2015) et fotografi av en grafitti i Hebron: «Gass araberne». Det mangler ikke på sammenhenger.

Men sannheten er konkret, som Lenin sa. Sannheten er at en israelsk soldat kan stjele ID-kortet til en palestiner bare for gøy, uten at det får konsekvenser. Sannheten er at en annen soldat bare for gøy kan få en palestinsk far til å drite i bukse i ren frykt, uten at det får konsekvenser. Volden mot palestinerne fremstår som fullstendig vilkårlig, og ondskapen like banal som den alltid er. Volden fremstår også, på et politisk plan, som velordnet. Eller disiplinert, om man vil.

«Stemmer fra Israel» er en politisk bok, men den sikter ikke så høyt. Jeg tror ikke den vil bli lest av noen høyt der oppe i maktens irrganger, høyt der oppe hvor luften er så tynn. Norsk utenrikspolitikk lar seg heller ikke endre fra den ene dagen til den andre, og godt er det. På den annen side er ikke veien lang til nærmeste kommunestyre, og før eller senere må man spørre seg om vi virkelig kan opprettholde normale handelsforbindelser til en stat som åpenbart trives så godt med å ødelegge livet til dem de okkuperer.

Trondheim har klart å si nei. Tromsø har klart å si nei. LO har klart det. Fagforbundet har nettopp klart det, nemlig å vedta å «støtte den palestinske bevegelsen for boikott, de-investeringer og sanksjoner mot Israel (BDS)», som Klassekampen meldte 21. oktober.

Husk at boikott er en fredelig protest. Boikott er dialog. Israels replikk til boikotten er å nekte innreise for enhver med meninger som mine.

«Stemmer fra Israel» er også en skjønnlitterær bok. Men politisk kunst uten politisk sak er nonsens. Jeg håper at boken min kan bidra til at flere kommunestyrer følger Trondheims og Tromsøs eksempel, og at flere forbund og foreninger følger LO og Fagforbundet. I prinsippet skal de folkevalgte høre på oss. I praksis blir de før eller siden nødt til det, forutsatt at vi har et klart budskap å gi dem.

Men politisk kunst uten kunst er også nonsens. Det kan fremstå som direkte smakløst å behandle beretninger om grufulle handlinger etter stilkunstens mange regler, men når en jødisk gutt i Hebron tar livet av en palestinsk jente ved å knuse skallen hennes med en murstein, er det min oppgave å finne riktig verb. Jeg leter etter skjønnhet der det ikke finnes noe vakkert.

For jeg tror det nytter. Alle som skriver, er optimister.<sup>15</sup>

Både Conrad Myrdal<sup>16</sup> og Karin Moe<sup>17</sup> responderte på kronikken, noe som foranlediget meg til å skrive følgende:

### **Hvorfor så aggressiv?**

I tone og stil er Israel-venner ofte påfallende aggressive når de beskylder andre for demonisering. Karin Moe er dessverre ikke noe unntak. I sitt innlegg mot meg 4. november skriver hun:

Jeg «okkuperer» tekstene som ligger til grunn for min bok «Stemmer fra Israel», «reinskar ut språklege teikn på menneskelegheit» og driver med «politisk propaganda». Ikke overraskende konkluderer hun med at «dei forfalska stemmene frå Israel er hatmat», sågar «by litterær proxy», hva hun nå enn mener med det. Dessuten er boka «skrudd verkelegheitslitteratur».

I tillegg er det visst sånn at jeg «bryt kontrakten» med organisasjonen Breaking the Silence som har publisert de vitnesbyrdene som ligger til grunn for min litterære behandling. Karin Moe forestiller seg kanskje at dette stemmer fordi jeg i bokens etterord skriver at Breaking the Silence «har vært sjenerøse nok til å la meg redigere (vitnesbyrdene) såfremt jeg behandler hver enkelt historie sannferdig og respektfullt». Jeg har selvfølgelig ikke brutt noen kontrakt.

Karin Moe mener (tror jeg) at jeg ikke er sannferdig i min behandling, og hun prøver (tror jeg) å underbygge en slik oppfatning med en forbløffende sammenligning: «eg kan skildra ei spykule så leseren spyr uten at den har funne stad.» Jeg tviler ikke på at Karin Moe er i stand til å beskrive mange slags fenomener slik at leseren spyr, men utgangspunktet for mitt arbeid har ikke vært å beskrive en hendelse «uten at den har funne stad». Tvert imot. Hendelsene som jeg skildrer, har funnet sted, og det skremmer meg at Karin Moe ikke vil forstå det.

Til slutt mener Karin Moe (tror jeg) at min bok er utgitt på feil tidspunkt, siden et eller annet der nede skjer eller holder på å skje nå i november. «Det siste Norge treng å bidra med på fredsfronten no[,] er påstått skjønnlitterær bensin til bålet.»

Riktignok har jeg aldri påstått å ha produsert skjønnlitterær bensin (eller bensin overhodet), og Karin Moe overdriver nok Norges (og min) betydning. Men det kreves

<sup>15</sup> Finn Iunker, «Sannheten er konkret», Klassekampen, 28. oktober 2017, 42 f.

<sup>16</sup> Conrad Myrland, «Finn Iunker og kunsten å røre sammen mer Israel-hat», Klassekampen, 1. november 2017, 25.

<sup>17</sup> Karin Moe, «Politisk propaganda», Klassekampen, 4. november 2017, 47.

nok mer enn en bok som «Stemmer fra Israel» for å få israelerne til å behandle palestinerne anstendig.<sup>18</sup>

MIFFs Conrad Myrland fikk svar et annet sted, nemlig i den kristne avisen Dagen. Hans anmeldelse av *Stemmer fra Israel* hadde nemlig stått på trykk også her, noe som foranlediget meg til å skrive følgende:

### **Mennesker lider, ikke le av dem**

Daglig leder i Med Israel for fred (MIFF), Conrad Myrland, hadde den 23. oktober en artikkel på trykk med tittelen «Slik rører du sammen mer Israel-hat». Myrland forsøker å latterliggjøre min seneste bok, «Stemmer fra Israel» (Kolon Forlag). Det må han gjerne gjøre, men jeg fremmer ikke hat mot noen, og jeg må derfor få lov til å svare. Det siste vi trenger her i verden, er mer hat.

«Stemmer fra Israel» er basert på israelske soldaters vitnesbyrd, publisert av organisasjonen Breaking the Silence i boken «Our Harsh Logic» (2012). Jeg har brakt deres stemmer videre fordi debattanter her til lands ofte glemmer menneskene som lider når de diskuterer FN og Folkeretten og grenser og kriger og hvem som angrep først. Vi bør takke de israelske veteranene for at de deler historiene med oss. Deres beretninger er et viktig supplement til det som vi ellers får høre fra palestinere, israelske politikere og norske eksperter.

Jeg har redigert vitnesbyrdene, og det finnes derfor et fortolkende ledd mellom leserne og «Stemmer fra Israel», et ledd som ikke finnes mellom leserne og «Our Harsh Logic». Andre vil kanskje vurdere vitnesbyrdene annerledes. Derfor er hver tekst hos meg etterfulgt av et tall i hakeparentes, slik at eksempelvis «[9]» henviser til vitnesbyrd nummer 9 i «Our Harsh Logic».

Conrad Myrland tar imidlertid feil når han tror at jeg skildrer krigshandlinger. Samtlige av mine tekster viser soldaters (og bosetteres) handlinger overfor sivile palestinere, i situasjoner som ikke kan kalles truende. Det blir derfor også uriktig når Myrland henviser til norske soldater i Afghanistan. Unødig bruk av vold i Afghanistan legitimerer ikke unødig bruk av vold på Vestbredden.

«Det vel eneste skytedrapet det kommer anklager om», skriver han, «av en mann som gikk på et tak i Nablus en natt i 2002, høres ille ut». Ja, det høres ille ut, for det er ille. Palestineren som ble skutt og drept, var ubevæpnet og utgjorde ingen fare. Hos meg står det (s. 60): «Kompanisjefen vurderte det kanskje sånn at han holdt utkikk, altså at han visste at fyren ikke utgjorde noen direkte trussel.»

Myrland synes imidlertid å forutsette at jeg bevisst har utelatt «eventuelle opplysninger om trusselbildet kompaniet som ga ordren[,] stod overfor». Men det finnes i grunnen ikke noe å utelate. De som måtte ha «Our Harsh Logic» for hånden, kan selv slå opp i forelegget (vitnesbyrd nr. 9), der det står: «The company commander declared him a lookout, meaning he understood that the guy was no threat

<sup>18</sup> Finn Iunker, «Hvorfor så aggressiv?», Klassekampen, 25. november 2017, 51.

to us, and he gave the order to kill him and we shot him. » Hos meg er det faktisk mildere enn i originalen, siden jeg har lagt inn et «kanskje» som åpner for at kompanisjefen kan ha misforstått trusselbildet. Det gjorde han ikke.

Myrland mener at «episodene som beskrives[,] i all hovedsak er anklager om kjeltringstreker framsatt fra ufullkommen hukommelse flere år senere». Til det må bemerkes at veteranene husker det vesentlige, nemlig overgrepene de har begått. Og når Myrland omtaler overgrepene som «kjeltringstreker», vil lesere av Dagen kanskje se for seg noe relativt uskyldig, som når soldater stjeler fra hus de ransaker. Skjønt tyveri er alvorlig nok.

Men «kjeltringstrekene» det er snakk om, og som leserne bør ta inn over seg, handler om soldater som banker opp palestinere som allerede sitter bakbundet, soldater som urinerer på en far og en sønn bare for gøy, soldater som stjeler palestineres ID-kort bare for gøy, soldater som skremmer fedre så de skiter i buksa, soldater som ler av barn som ser sin egen mor bli sprengt i filler av israelsk sprengstoff.

Beretningene gjør et sterkt inntrykk, spesielt når vi husker at disse veteranene er som du og jeg. Hadde jeg klart å opptre anstendig i lignende situasjoner? Det har jeg ingen grunn til å anta, og det skremmer meg. Historien har lært oss at mennesker flest har mørke krefter i seg som kan få dem til å gjøre grusomme ting når ingen rundt dem sier ifra. Men uansett hva vi måtte mene om situasjonen i Israel-Palestina, må vi ikke glemme at palestinerne er våre medmennesker, de også, simpelthen i kraft av å være mennesker. Og jeg forstår ikke Conrad Myrlands behov for å latterliggjøre dem som bringer deres lidelser videre.<sup>19</sup>

## Radioteater

NRK Radioteatret ønsket lenge å produsere *Stemmer fra Israel* som to episoder à 35 minutter, men endte opp med å lage én episode på omtrent 50 minutter. Etter hva jeg har forstått, ble beslutningen tatt av teatersjef Gunhild Nymoen i samråd med regissør Steinar Berthelsen og lyddesigner Arne Barca. Jeg hadde allerede gitt dem tillatelse til å stryke scener i manus etter eget ønske.

I midten av mars 2018 var det noen dager med leseprøver som også jeg deltok på. Komponist Sjur Miljeteig skulle komponere musikk til stykket, og fem skuespillere skulle bekle de ulike rollene/stemmene: Bartek Kaminski, Ine Marie Wilmann, Lena Kristin Ellingsen, Jan Gunnar Røise og Benjamin Helstad. Produsent var Hege C.B. Stabell. Jeg fikk følelsen av at det var enkelt for skuespillerne å ta mine poenger, eksempel å se «objektifiseringen» av palestinerne i replikker som: «Da går vi inn to, tre om natta og vekker dem med sjokkgranater» (jf.

---

<sup>19</sup> Finn Iunker, «Mennesker lider, ikke le av dem», Dagen, 20. november 2018, 17.



ovenfor). Om jeg forstår professor ved Teaterhøgskolen Lars Erik Holter rett, ligger dette godt innenfor *Skuespillerens arbeid med tekst*, en bok som han har redigert og også skrevet et kapittel til (Holter). Skuespillere vil vite at de to ordene «vi» og «dem» i replikken ovenfor ikke skal uttales emfatisk (med trykk), hvilket ville virke corny; poenget er snarere å bære med seg en bevissthet om at «vi» er aktive, mens «de» er passive og uinteressante mottagere av handlinger.

Deretter ble det gjort opptak, etterfulgt av lydredigering. En av opptaksdagene ringte produsent Stabell meg med spørsmål om følgende passasje, jf. *Stemmer i Israel*, 92:

*Fra hvor langt hold [skjød dere]?*

Fem, seks hundre meter. Med maskingevær, så alt var automatisk. Du så i kamera og markerte hvor du ville treffe, og der traff du. Det var presist.

Stabell lurte på om det ikke heller burde være «så i siktet». Jeg fortalte henne at jeg ikke riktig forstod hvordan et slikt våpen virker, men at det utvilsomt var snakk om et automatisert våpensystem med et kamera som åpenbart var viktigere enn et eventuelt sikte. Til sammenligning står det i *Our Harsh Logic* (254; nr. 101):

*What distance did you shoot from?*

Far, from five hundred or six hundred meters. You shoot with a Rafael heavy machine gun, it's all automatic.

*Where do you aim?*

It's about perspective. In the camera, there's a measure for height and a measure for width, and you mark with the cursor where you want the bullet to go, and it cancels out the effect of the waves and hits where it's supposed to, it's precise.

## Sending og Prix Europa

*Stemmer fra Israel* ble første gang sendt på NRK P2 søndag 17. juni 2018,<sup>20</sup> direkte etterfulgt av en spesialutgave av Verdibørsen.<sup>21</sup> Temaet (israelske soldaters overgrep mot palestinere)

<sup>20</sup> [https://radio.nrk.no/podkast/stemmer\\_fra\\_israel/nrkno-poddkast-26599-139397-20062018092500](https://radio.nrk.no/podkast/stemmer_fra_israel/nrkno-poddkast-26599-139397-20062018092500) (17. juni 2018, kl. 15.03).

<sup>21</sup> <https://radio.nrk.no/serie/verdiboersen/MKRV17020418/17-06-2018> (17. juni 2018, kl. 15.53).

ble diskutert av seniorrådgiver ved Norsk senter for konfliktløsning Marte Heian-Engdal, feltprest Are Eidhamar og professor i filosofi Arne Johan Vetlesen, uten at mitt navn eller mitt arbeid ble nevnt en eneste gang. Det gjør at jeg sitter med blandede følelser: På den ene side er jeg for stolt til ikke å føle meg såret og oversett; på den annen side har jeg åpenbart lyktes i å få grufullhetene klart frem, faktisk i så stor grad at jeg selv har forsvunnet.

Utsendelsen på Radioteatret foranlediget Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift<sup>22</sup> og scenekunst.no<sup>23</sup> til å anmelde stykket (og i langt mindre grad Radioteatrets behandling av det).

*Stemmer fra Israel* ble utpekt som NRKs bidrag til Prix Europa, en pris som ble grunnlagt i 1987 av Europakommisjonen og Europaparlamentet,<sup>24</sup> og der det stilte i klassen «best radio fiction drama». Land fra hele Europa deltar. Delegater fra kringkasterne sitter og lytter til hver produksjon samtidig som de leser en oversettelse til engelsk. Oversettelse av *Stemmer fra Israel* var ved John Andrew Wilhite-Hannisdal. *Stemmer fra Israel* vant ikke. Såvidt jeg vet, ble det ikke kåret noen andre- og tredjeplass.

### Videre plan

Ved utgangen av 2018 er det, såvidt jeg vet, ingen konkrete planer for en oppsetning av stykket. Jeg prøver å etablere mitt eget teaterkompani for å sette opp egne og andres stykker, men sliter med å finne økonomisk støtte. *Stemmer fra Israel* er for tiden under oversettelse til spansk. Oversetter Lita Sousa (Lima, Peru) kjenner mitt arbeid fra før etter en oppsetning av *The Answering Machine* i Lima i 2014. Det er mulig at den engelske oversettelsen (av Radioteatrets utvalg) kan finne interessenter i USA eller andre steder (Wilhite-Hannisdal er amerikansk). Høsten 2018 fikk en norsk lysdesigner bosatt i Brussel avslag på en søknad om støtte til en oversettelse til nederlandsk. *Stemmer fra Israel* er lest av Trøndelag Teater.

<sup>22</sup> Niels Lehmann, «Et kalejdoskop af vidnesbyrd», i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift [papirutgaven], publisert online på shakespearetidsskrift.no (uten dato); <http://shakespearetidsskrift.no/2018/06/et-kalejdoskop-af-vidnesbyrd> (krever innlogging).

<sup>23</sup> Anette Therese Pettersen, «Iscenesatt virkelighet», scenekunst.no, 20. juni 2018; <http://www.scenekunst.no/sak/iscenesatt-virkelighet/>.

<sup>24</sup> <https://www.prixeuropa.eu/mission/>.

### Avsluttende bemerkning

Avslutningsvis kan følgende nevnes. De seneste årene har det vært uenighet mellom NRK og Dramatikerforbundet fordi NRK har insistert på at deres innhold skal være tilgjengelig på alle plattformer til evig tid. Dramatikerforbundet (og andre forbund) har ikke ønsket dette fordi det bryter med et grunnleggende prinsipp om at rettigheter til åndsverk ikke kan overdras uten at det angis en tidsbegrensning for andres utnyttelse av verket. NRK har forsøkt å komme rettighetshaverne i møte ved å tilby 25 % av honorar som kompensasjon. Jeg vurderte en slik kompensasjon som et godt tilbud all den tid en egen gjenutsendelse, som tidligere har vært honorert med 50 % av opprinnelig honorar (reprisehonorar), ikke fremstod som sannsynlig. Enda viktigere for meg var at radioproduksjonen nå ikke så lett kan fjernes, heller ikke hvis en fremtidig, Israel-vennlig NRK-ledelse skulle utsettes for press fra MIFF eller andre.

## Søyle B. Walter Benjamins død i Portbou

Våren 2017 ble jeg del av en ad-hoc-gruppe som skulle lage en kortopera til Ultima-festivalen i september samme år. Det fantes to andre grupper, og prosjektet som sådan var et samarbeid mellom Norges musikkhøgskole og Operahøgskolen, som året i forveien hadde hatt et lignende samarbeidsprosjekt. Nytt av året var at hver gruppe skulle utstyres med en dramatiker.

De tre dramatikerne (foruten meg Tale Næss og Linda Gabrielsen) fikk være med på et planleggingsmøte. Masterstudenter fra Norges musikkhøgskole og Operahøgskolen var allerede inndelt i grupper, og vi dramatikere ble spurt om vi ønsket å velge den ene fremfor den andre gruppen, hver med sin egen sammensetning av sangere og musikere. Jeg sa at jeg ikke likte pling-plong-musikk og derfor ville være med i den gruppen med lavest sannsynlighet for å ende opp med unødig abstrakt og opak musikk. Dermed var tonen satt, pun intended.

### As dreams are made on: stoff og tema

På det første møtet med alle deltagerne satt jeg tilfeldigvis ved siden av kontrabassist John Andrew Wilhite-Hannisdal (som den gang bare het John Andrew Wilhite). Han merket seg at jeg hadde et bomullsnett med et sitat fra Walter Benjamin:

Dans une situation sans issue,  
je n'ai d'autre choix que d'en finir.  
C'est dans un petit village dans les Pyrénées  
où personne ne me connaît  
ma vie va s'achever.

Nettet hadde jeg laget for et annet prosjekt. Det hadde et sitat på den ene siden, på den andre et værkart med ulike farger som markerte varmere og kaldere luftlag, og med angivelser i hectopascal for ulike lufttrykk i ulike høyder. Kartet var en reanalyse av vær-situasjonen den

dagen Walter Benjamin døde, og sitatet var hans antatt siste meddelelse til Theodor W. Adorno.

Også Wilhite-Hannisdal interesserte seg for Walter Benjamin. Jeg lurte på om Benjamins død kunne tjene som materiale til en libretto. Det var i det minste et emne jeg visste en god del om. Med i gruppen var også slagverker Geir Strande Syrrist, komponist Bernhard Bornstein og sopran Nora Oleanne Sårheim. Tenor Mikkel Fjeld Skorpen skulle slutte seg til oss etter hvert.

Første skritt på veien var å se om flere enn Wilhite-Hannisdal hadde noen interesse for stoffet. Sårheim signaliserte tidlig at hun ikke hadde noen sterke meninger om saken; for henne var det viktigst å få «opera ut til folket», som hun sa. Senere oppdaget jeg at det finnes en egen nettside kalt Opera til folket, med en presentasjon nettopp av Sårheim.<sup>1</sup> Heller ikke Strande Syrrist syntes å være spesielt opptatt av valg av emne. Bornstein virket avventende heller enn desinteressert, og han hadde uansett ikke noe bedre forslag. Da Fjeld Skorpen sluttet seg til oss i august 2017, ble det på ny en diskusjon om vi skulle velge et annet emne enn Walter Benjamin, men diskusjonen ble kortvarig. Selv om prosessen frem mot valg av emne er viktig og fortjener en egen utlegning, spesielt innenfor en ikke-hierarkisk arbeidsform, er det svært begrenset hvor mye jeg kan si om den, ettersom den vanskelig lar seg beskrive uten å referere synspunkter fra diskusjoner som aldri var ment å nå ut over akkurat denne gruppens medlemmer.

## Opera

En dramatiker uten musikalske evner og knapt noen musikalske interesser stiller i utgangspunktet svakt når stikkordet er opera og de øvrige deltagerne i gruppen er spesialister på hvert sitt musikalske felt (sang, komposisjon, slagverk, kontrabass). Heller ikke tradisjonen gir dramatikerens noen fremskutt posisjon; tvert imot forteller den oss at i opera er komponisten konge (Bizet) og solisten dronning (Callas), med dirigenten som statsminister og orkesteret som ministerkabinettet. Dramatikerens oppgave er å sørge for at det er en slags orden i ariaene (*Carmen*).

---

<sup>1</sup> <http://operatilfolket.no/artister/nora-oleanne-sarheim/>.

På den annen side hadde akkurat denne dramatikerens fra før av en phd i tysk litteratur / litteraturvitenskap med en avhandling om Bertolt Brecht og Kurt Weills skoleopera *Der Jasager* (1930), som ikke var det eneste musikkdramatiske samarbeidet mellom de to: *Die Dreigroschenoper* (1928) var den største teatersuksessen i Weimar-republikkens historie og en av de største i europeisk teaterhistorie. Mindre kjent er *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), om gullgravere på USAs vestkyst som finner det mindre brytsomt å hente ut gull fra menn enn fra elver, og som derfor grunnlegger byen Mahagonny. De fleste vil kjenne «Alabama-Song» fordi The Doors gjorde en cover av den i 1966. Historien eller handlingen i *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* er åpenbart mer enn ledsagende, tilfeldige ord.

Samarbeidet mellom Brecht og Weill endte i en krangel mellom de to om hva som er viktigst av tekst og musikk. Avhengig av hvor historisk-biografisk man ønsker å fortolke, kan man mene at ytre spenninger mellom forfatter og komponist gjenfinnes som spenninger i verkene de skapte. Særlig *Die Dreigroschenoper* er kjent for sin kaotiske tilblivelse.<sup>2</sup> Oversatt til idrettspråket: Verket vinner i kvalitet ved at forfatter og komponist konkurrerer om tekstens, respektive musikkens primat.

Samarbeidet mellom Brecht og Weill ble raskt en del av samtalen mellom Wilhite-Hannisdal og meg. Han fant det ikke fremmed at jeg som dramatiker ville forsøke å gjøre mitt eget medium, teksten, til en sterk og relevant komponent i samarbeidet, spesielt siden arbeidsformen som nevnt var ikke-hierarkisk: Jeg var ikke hyret inn som en underleverandør, og jeg ville heller ikke ende som en. Men Brecht ble aldri noen produktiv referanse. I motsetning til meg var Brecht også musiker og hadde startet sin karriere som gitarspillende poet.

### Walter Benjamin og hans endelikt

Den tyske tenkeren og litteraturkritikeren Walter Benjamin (1892–1940) var en venn av Brecht og har vært en populær referanse blant kunstnere og intellektuelle iallfall siden jeg

---

<sup>2</sup> Se for eksempel Finn Iunker, «Tolvskillingsjubileum!», i Klassekampen, 31. august 2018, 14 f., til 90-årsdagen for urpremieren for *Die Dreigroschenoper* på Theater am Schiffbauerdamm i Berlin 31. august 1928.

begynte å studere rundt 1990. De fleste nevner hans navn med letthet, og de færreste skjønner hva han mener. Særlig postmodernister elsker Walter Benjamin. Jeg ser først og fremst en frustrert tenker og skribent som blir dradd i ulike retninger av vennene Bertolt Brecht (kunst), Theodor W. Adorno (filosofi) og Gershom Scholem (religion), og mellom ulike ideologier og kunnskapsidealer (jødisk mystisime, overtro, marxisme og fornuft). Han levde og tenkte og skrev mens den gamle verden forsvant ned i skyttergravene i Flanders Fields og Weimar-republikken kortsluttet. Han flyktet fra Berlin i 1933, fra Paris i 1940. Til slutt lå han på en hotellseng i katalanske Portbou og gispet etter luft.

I Benjamin-forskningen har det vært uklart om han døde 25., 26. eller 27. september 1940, om han døde av morfinforgiftning eller ble drept av nazister eller kommunister. Spekulasjonene er mange,<sup>3</sup> beleggene få og tvilsomme. Min egen inngang til problematikken var enkel, om enn original: Mens de ulike kildene nevner ulike datoer for dødsfallet, er de samstemte i at det regnet kraftig den dagen, og hvis jeg klarte å henlegge regnværet til riktig dag, ville jeg også ha rett dødsdato. Jeg kom i kontakt med to klimaforskere ved det katalanske meteorologiske instituttet Servei Meteorològic de Catalunya i Barcelona som utarbeidet 48 værkart (reanalyser) for meg, fordelt over fire datoer (24.–27. september 1940), fire klokkeslett og tre ulike trykkmålinger: høyde ved 500 hPa (hektopascal), høyde ved 850 hPa og trykk ved havoverflaten. Utfra reanalysene er det enkelt, iallfall for meteorologer og andre fagfolk, å se at regnværet må ha inntruffet den 26. september 1940, en konklusjon som dessuten har støtte i en rekke fysiske målinger fra hele Katalonia.

Imidlertid var det også andre ting som jeg forsøkte å finne ut av. For eksempel skal han ha inntatt en mengde morfintabletter før han døde, men en av kildene, Arthur Koestler, skriver ett sted at han og Benjamin hadde delt 50 tabletter, et annet sted 62 tabletter, og inntaket av morfintabletter må i alle tilfelle sees i sammenheng med at Walter Benjamins helsetilstand på i september 1940 var så dårlig at han knapt kunne gå. Av den grunn var det naturlig å prøve å kartlegge Benjamins helse iallfall ett år tilbake i tid, altså fra tiden rundt utbruddet av andre verdenskrig da han attpåtil ble internert av franske myndigheter. Kildene ga ikke lenger klare svar. Lite eller ingenting av dette er kjent for norske Benjamin-entusiaster.

---

<sup>3</sup> Her er en av dem: <https://www.weeklystandard.com/stephen-schwartz/the-mysterious-death-of-walter-benjamin>.

## Første møter

Sagt på en annen måte hadde jeg trengt nokså dypt ned i problemkomplekset rundt Walter Benjamins død da vi møttes for å dele ideer om hvordan en kort opera på cirka 15 minutter kunne bli. Ingen hadde noe bedre å foreslå som emne.

Til den første prøven hadde jeg kopiert opp et brev som katalanske myndigheter i oktober 1940 hadde sendt til Max Horkheimer, som i New York ventet på at Benjamin skulle ta seg trygt gjennom Sør-Frankrike og Spania til nøytrale Portugal og der å sette seg på et skip til USA. Det viste seg at Sårheim kunne en del spansk, og til improvisert pianospill av Bornstein sang hun deler av brevet til Horkheimer.

Våren 2017 hadde det kommet en ny biografi om Walter Benjamin, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten* av Lorenz Jäger, som hadde funnet ut at den salmen som ble sunget under Benjamins begravelse, må ha vært den såkalte Libera me:

Libera me, Domine,  
de morte aeterna,  
in die illa tremenda.  
Quando coeli  
movendi sunt et terra.  
Dum veneris  
iudicare saeculum per ignem.

Salmen inngår som seksjonen «Exsequiae» i den katolske dødsmissen, og man finner utallige innspillinger av den ved å søke på «libera me domine» på YouTube og andre steder. Kildene for øvrig var på engelsk, fransk og tysk. Hvis også norsk kunne tas i bruk, tenkte jeg, ville hele seks språk være i sving, og for en som liker å høre ulike språk, som jeg gjør, ville et seksspråklig uttrykk på scenen være interessant i seg selv, uavhengig av om musikken var opak eller transparent.

## Abstraksjon

Jeg liker å tenke i klare, abstrakte strukturer. Jeg studerte formallogikk på Universitetet i Bergen på midten av 1990-tallet, og interessen for logikk gjorde det lett for Wilhite-Hannisdal



og meg å diskutere kompositoriske muligheter for vår kortopera. Det kan skytes inn at Bornstein i begynnelsen av prosjektet var låst til andre prosjekter, samt at Wilhite-Hannisdal hadde bak seg en utdannelse i komposisjon før han kom til Norges musikkhøgskole for å studere kontrabass.

Vi så for oss en historie eller handling som gikk over seks dager, fra mandag til lørdag, og som bestod av seks ulike stasjoner (scener), hver av dem på ett av de seks språkene. Hver scene skulle vare to og et halvt minutt, noe som til sammen ville gi et forløp på femten minutter.

Men selv om musikkomposisjon og litterært drama deler mange vesenstrekk, er musikk og litteratur formalt svært ulike kunstarter. Musikk synes å være den mest abstrakte av kunstene fordi den ikke trenger å ha noen direkte referanse eller anker i den sansbare, erfarbare verden. Litteraturen, særlig poesien, følger hakk i hæl, skjønt mens musikken organiseres i tid, vil særlig episk diktning organiseres i handlinger og hendelser (først døde kongen, så døde dronningen). Den minst abstrakte, mest praktisk rettede kunstarten er arkitektur. Man kan ikke bygge en hytte med gresstak uten å ta hensyn til hvor mye det veier. Man kan vanskelig fungere som arkitekt uten å kjenne normal saksgang i plan- og bygningsetaten.

Hva man enn måtte mene om en slik inndeling, stod det etter hvert klart for meg at en rent formal inndeling i språk og tid og ukedager passet bedre til musikken enn verbalspråklige strukturer av ord og (episke) handlinger. Det viste seg iallfall vanskelig å opprettholde en rigid struktur (seks dager, seks språk, seks scener à to og et halvt minutt) uten at det gikk på bekostning av historien som skulle formidles. Seks dager, med eller uten seks forskjellige språk, ville for eksempel tilsi at det ikke bare fantes en seksjon for lørdag 28. september (begravelsen), men også en for mandag 23. september. Sannsynligvis var Benjamin ennå i Marseille denne dagen, og jeg hadde en kilde fra den siste tiden i Marseille, nemlig Koestler, men Koestler hadde ikke låst erindringene til spesifikke datoer. Tirsdag 24. september reiste Benjamin antagelig fra Marseille til Port Vendres, men såvidt jeg vet, finnes ingen kjente kilder for hans aktiviteter denne dagen. Heller ikke fredag 27. september kunne belegges med spesifikk aktivitet, til tross for at snekkeren i Portbou må ha arbeidet med kisten hans denne dagen. (Fakturaen fra snekkeren er skrevet dagen etter.)

Spørsmålet er ikke om man bør holde fast i en abstrakt komposisjon fremfor å følge de hintene som ligger i materialets faktiske eller reelle karakter, men snarere om innledende betraktninger (på et høyt abstraksjonsnivå) kan komme til nytte senere i prosessen (på et lavere abstraksjonsnivå). Det er iallfall grunn til å understreke at når flere kunstnere jobber sammen, særlig kunstnere med ulik bakgrunn og ekspertise, er det ikke bare et møte mellom disipliner (som kan gi opphav til diskusjoner om hierarki mellom dem), eller et møte mellom ulike estetiske preferanser (pling-plong mot vals), men også en situasjon der den enkeltes metier er formet av kunstartens tilholdssted på abstraksjonsstigen. Skuespillernes verden er forankret i praktiske overveielser på en annen måte enn dramatikerens, og dramatikerer trenger ikke å forstå personene så lenge han er i stand til å skape dem. Langs de samme linjene heter det i et foredrag jeg holdt i Lima i 2014:

Det er [...] viktig å forstå, særlig for yngre dramatikere som står rådløse overfor et teatermaskineri, at dramaturgien, inkludert det meste av dramateori fra Aristoteles til Hans-Thies Lehmann, ikke er annet enn et analyseredskap. Det har ingen hensikt for en dramatiker å analysere et skuespill før han har skrevet det, men sørgelig nok forhindrer ikke dette teaterfolk fra å innprente i unge talenter at du må skrive inn en spenningskurve her, en kontrast mellom rollene der. Et dramatisk verk er som et hus, og dramaturgien er som en nøkkel. Man bruker nøkkelen til å åpne huset og til å bli kjent med alt som finnes i huset. Men man kan ikke bygge et hus med en nøkkel (Lunker 2015, 367).

### Et forværelse av skygger

Når teater omtales som en kunstnerisk samarbeidsprosess, er det lett å tenke at det ligner en hvilken som helst type gruppearbeid. Men ulikt et gruppearbeid blant elever eller studenter, der alle befinner seg i samme læringssituasjon, og der alle har samme avstand fra opplevd oppgaveløsning (fremtidig mental idealløsning) til praktisk realisering (faktisk eksisterende sluttresultat), og ulikt et arbeid der en animatør, en filmfotograf og en grafisk designer samarbeider om en reklamefilm, alle har forskjellig ekspertise og like fullt styrer inn mot det samme resultatet, er et kunstnerisk samarbeid mellom eksempelvis en dramatiker og en skuespiller et samarbeid mellom kunstnere hvis sluttprodukt ikke nødvendigvis befinner seg i samme sfære eller eksistensielle dimensjon. Dramatikerer vil naturlig hevde at skuespillet er et eget kunstverk som skuespilleren skaper sin fortolkede variant av, mens skuespilleren kan mene at skuespillet er noe som skal *realiseres* på en scene, at det så å si mangler egen eksistens inntil skuespilleren bringer det inn i verden og ut på de skrå bredder foran publikum.

Dette er noe helt annet enn å krangle om det er poesien eller musikken som er viktigste element i en opera. Vi har beveget oss fra kunststartens primat til verkets eksistens: Det ville være absurd for en dramatiker som Ibsen å akseptere at *Hedda Gabler* ikke var et kunstverk (et objekt med egen eksistens), samtidig som en skuespiller altså kan mene at verkets eksistens først realiseres på scenen, som om *Hedda Gabler* ved utgivelsestidspunkt satt på eksistenens forværelse og ventet på sin egen virkeliggjørelse der ute på verdensscenen. (Hedda Gabler, som ofte omtales slik, eksisterer forresten bare som et savn i og med sin egen virkeliggjørelse i stykket *Hedda Gabler*, transformert som hun er til Hedda Tesman.) I platonske termer kunne vi si at dramatikerens ved iscenesettelsen ser sitt verk forsvinne ned i hulen som en kopi, mens skuespilleren leter blant forfatterens ord, ord, ord for å bringe de mange skyggene opp og ut i lyset og endelig bli: et kunstverk.

I praktisk teaterarbeid spiller dette sjelden noen rolle. Like fullt har det fått dramateoretiske konsekvenser siden teoretikere som Peter Szondi (*Theorie des modernen Dramas*) og Manfred Pfister (*Das Drama*) begge synes å forutsette at det i skuespillet (det litterære verket) ikke finnes noen forteller – simpelthen fordi det som regel ikke er noen forteller til stede på scenen. Handlingen blir formidlet direkte. Men i et skuespill (et litterært verk) er handlingen en slags *etterligning* av en direkte formidlet handling, og man kan spørre seg hvem som da formidler den, for noen må det være – eksempelvis som her i første scene av Maria Tryti Vennerøds *Goliat* (2018):

*Goliat står lenge og ventar, utilpass  
Han gløttar på Anette, som òg er der  
Borgny kjem inn og smiler  
Ho er 50 år og høggravid  
David kjem rett bak*

BORGNY

Takk David eg klarer meg [...] (Tryti Vennerød, 15)

Dramateoretisk blir det enda mer spektakulært når sceneanvisningene bringer tilskueren inn som en egen gestalt. I åpningen av Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804), for eksempel, befinner deler av scenografien seg «zur Linken des Zuschauers» (til venstre for tilskueren; Schiller, 5). Forstått innenfor rammene av moderne dramateori har vi havnet i en marerittaktig situasjon, for uavhengig av om teaterforestillingen er en kopi av verket eller verket først blir til på scenen, er verket slik vi møter det på boksiden, en etterligning av teaterforestillingen

som temporalt vanligvis er etterstilt forfatterens arbeid. (Sceneanvisninger er forresten vanligvis skrevet i presens, mens futurum ville være bedre egnet dersom hensikten først og fremst var å fortelle skuespilleren hva han eller hun skulle gjøre på scenen.)

Slike teoretiske problemer har kanskje få praktiske konsekvenser, men vi havner lett i dem når vi tenker over kunstverkets tilblivelse, altså dets vei frem mot sin egen fødsel. Og det er flere av dem. Flere problemer.

### Kokong til hest på verkets hav

Kunstverket har ikke bare har forskjellige eksistensielle kvaliteter etter hvor på tilblivelsesveien det befinner seg. Vi kan for eksempel si at et kunstverk er en larve i en kokong (stadium 1, på atelieret) som blir en sommerfugl (stadium 2, i galleriet). Kunstverket har heller ikke bare forskjellige eksistensielle kvaliteter etter hvem som har skapt det. Vi kan for eksempel si at teaterforestillingen er en avskygning av den dramatiske teksten (teaterforestillingen er av lavere verdi), eller at den dramatiske teksten er en lest som bare finnes for å skape en teaterforestilling (som i så fall er av høyere verdi). Mer komplekst – skjønt også mer realistisk – blir det når vi tenker oss at kunstverket kan tilhøre (eller nødvendigvis må tilhøre) forskjellige sfærer, dimensjoner eller verdener *mens* det utvikler seg fra kokong til sommerfugl. Vi kan se for oss en kokong som rir langs eksistensens landevei og stadig havner først i den ene grøfta (forfatterens opplevde dimensjon), så i den andre (skuespillerens opplevde dimensjon).

I sin bok *Land und Meer* forteller den tyske juristen Carl Schmitt hvordan rettssystemet i Europa frem til rundt 1500 for det alt vesentligste var en landrett. Retten, kan vi si, hadde oppstått idet folk forlot sine jeger- og sankesamfunn og bosatte seg og ble boende, ble værende på ett og samme sted. De hadde behov for regler for å kultivere og hegne om stedet hvor de bodde, og som gjorde det mulig for dem å handle med andre mennesker på en ryddig måte. Men alle reglene var knyttet til situasjoner på land.

Da sjøfolk rundt 1500 begynte å krysse verdenshavene, oppstod en helt ny situasjon, for ikke å si en ny dimensjon eller, som Carl Schmitt sier, et nytt rom. Kysten var ikke lenger en yttergrense, men en dør til et annet rom, nemlig havet, og bakenfor havet lå enda et rom,

nemlig Amerika, skjønt lovene som regulerte livet på land, ikke så enkelt lot seg overføre til havet. En ny type rett oppstod. Havrommet skapte havretten. Schmitt følger ikke denne tanken videre, men erobringen av luftrommet skapte regler for sivil luftfart og hvis mennesker skal ta i bruk verdensrommet for sivile formål, må interplanetar ferdsel utvilsomt reguleres. Slettmeg.no er knapt nok tenkbar uten cyberspace. Virkelighetslitteraturen har skapt bekymring rundt personvernets stilling i fiktive rom (romaner).

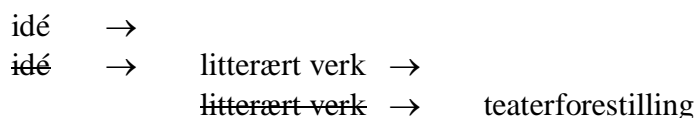
Dessuten er ikke relasjonen mellom de skapende og det som skapes, så transitiv som et fortolkende publikum kanskje tror, særlig ikke under skapelsesprosessen. Vi forestiller oss at dramatikerens har en idé, som han eller hun deretter konkretiserer til en scenetekst, som skuespilleren deretter konkretiserer til scenisk handling og scenisk tale. Ideen, tenker vi, avføder et litterært verk, og det litterære verket avføder en teaterforestilling, slik publikum bare ser teaterforestillingen (oppsetningen av *Hedda Gabler*) og gjennom den får mental tilgang til det litterære verket (*Hedda Gabler*) som igjen gir – om enn bare delvis – tilgang til forfatterens idé bak det hele (hva Ibsen ville ha frem). Fremstilt grafisk blir det omtrent som dette:

dramatiker → idé → litterært verk → teaterforestilling  
 publikum → teaterforestilling → litterært verk → idé

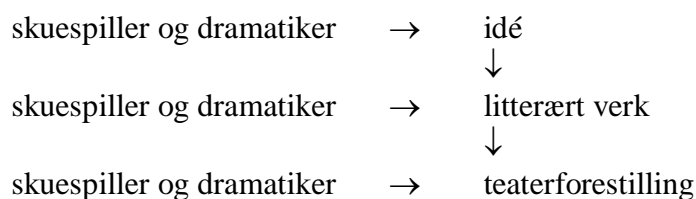
Dette skaper igjen en naturlig forventning om at arbeidsprosessen til skuespilleren kan bli enklere hvis han eller hun kan finne en plass tidlig i det transitive forløpet: Hvis skuespilleren klarer å sette seg inn i dramatikerens generelle idéverden (se ideene slik dramatikerens ser dem), vil det skape en bedre forståelse for det aktuelle litterære verket som igjen vil gjøre det lettere å fortolke den dramatiske teksten og utføre de sceniske handlinger:

dramatiker → skuespiller → idé → litterært verk → teaterforestilling

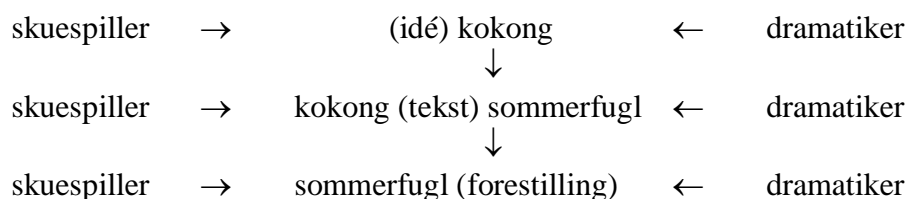
En slik statisk modell vil imidlertid ikke kunne brukes for å beskrive relasjonen mellom de skapende og det som skapes, når de skapende (skuespiller, dramatiker, komponist) samarbeider om å skape kunstverket. Modellen vil fra et skapende synspunkt nemlig ha et nærmest destruktivt preg ved seg ved at (1) ideen går til grunne mens det litterære verket oppstår, slik (2) det litterære verket går til grunne mens teaterforestillingen oppstår:



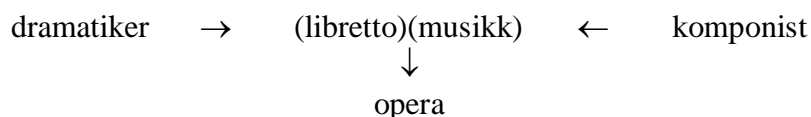
I et samarbeid mellom en skuespiller og en dramatiker er det kanskje riktigere å si at de to skapende har omtrent samme tilgang til verket (som idé, som tekst, som teaterforestilling):



Skjønt hvis vi forutsetter at skuespiller og dramatiker ser idé, tekst og forestilling så å si i to forskjellige dimensjoner, der den ene ser teksten som en kokong (forestillingen er sommerfuglen) og den andre ser teksten som ideens endelige virkeliggjøring (ideen er kokongen), er det kanskje riktigere å se for seg de tre stadiene som en slags planeter der den ene ser en side av planeten som den andre ikke ser:



Når vi imidlertid bestemmer den dramatiske teksten som en libretto fremfor et skuespill, og når vi erstatter skuespilleren med en komponist, må også modellen bli en annen. I sin enkleste variant skaper dramatiker en libretto og komponisten musikken, mens libretto og musikk (med eller uten en operaregissør som selvstendig skapende aktør) skaper den musikkdramatiske forestillingen (operaforestillingen):



Men dette er altså den enkle varianten.

## Annen abstraksjonskjede

Som nevnt ovenfor er det mulig å ordne de ulike kunstartene etter hva slags forhold de har til den faktisk eksisterende verden og dens begrensninger, der disse begrensningene synes å være færrest (høy abstraksjonsgrad) i musikken og flest i arkitekturen (lav abstraksjonsgrad).<sup>4</sup>

Skjønnlitteraturen befinner seg et sted på midten, og innenfor skjønnlitteraturen vil vi plassere lyrikken mer mot musikken og dramatikken mer mot arkitekturen. (I Sofokles' tragedier er det aldri mer enn tre personer til stede på en gang, fordi Sofokles hadde maksimalt tre skuespillere for hånden til å gestalte de ulike personene.) I en slik orden vil teaterkunsten stå lenger mot arkitekturen og skjønnlitteraturen lenger mot musikken. Dette harmonerer med et syn på den aktuelle teaterforestillingen som en konkretisering av den dramatiske teksten, slik at dramatikerens normalt oppholder seg i en sfære med høyere abstraksjonsgrad enn skuespilleren gjør, siden dramatikerens bringer sine luftige ideer ned til et konkret manus, mens skuespilleren tar dramatikerens ord, ord, ord ned på jorda ved å stå foran publikum med sceniske handlinger og replikker. Tidsaksen sammenfaller med konkretiseringsaksen:

t <sub>0</sub> idé	t <sub>1</sub> ord, ord	t <sub>2</sub> scenisk handling
(abstrakt) musikk	lyrikk epikk dramatik	teater
		(konkret) arkitektur

Eller sagt på en annen måte: Rollene som henholdsvis dramatiker og skuespiller harmonerer med utviklingen fra ord til scenisk handling og med overgangen fra litteratur til teater.

Så enkelt blir det ikke når dramatikerens leverer en libretto til komponisten, som skaper musikk på bakgrunn av librettoen, hvorpå musikken, der librettoen er inkorporert, skaper operaforestillingen. Dette er iallfall den tradisjonelle arbeidsprosessen (eller det konvensjonelle synet på arbeidsprosessen), der librettoen oppstår på et tidligere tidspunkt enn musikken, som imidlertid befinner seg på et høyere abstraksjonsnivå enn teksten. Enda mer komplekst blir det når dramatiker og komponist samarbeider fra starten av, slik at en felles idé kan vise ett potensial til dramatikerens og et annet til komponisten (som to sider av en mynt),

---

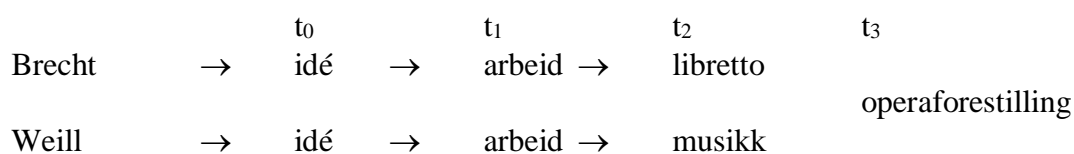
<sup>4</sup> Denne graderingen vil ikke alle være enige i, og strengt analytisk er det uklart hva den egentlig omtaler ettersom «abstrakt» ikke presiseres og meningsdannelse heller ikke inngår i modellen. Spørsmålet blir om vi kan lage en *bedre* modell uten tilsvarende mangler. Når jeg like fullt lar disse bemerkningene stå, er det fordi hensikten med modellen og graderingen ikke er å forklare fenomener (kunstverk, arbeidsprosesser), men å formidle min systematisering av dem.

og noe av ideens potensial konkretiseres til en tekst (libretto). Musikken, kan vi si, oppstår på bakgrunn av både en felles idé (skjønt som regel sett fra en annen side) og en foreliggende libretto. Slik ser det iallfall ut for meg som praktiker.

Illustrasjonene ovenfor er ment å påpeke at de mange ulike elementene skaper en rik beholdning av variabler som igjen ville kreve en multidimensjonal modell for å kunne speile de mange ulike strukturene, særlig siden ethvert samarbeid er dynamisk; enhver deltager i et slikt samarbeid vil se forskjellige sider ved de ulike elementene og utfra egne kunstfaglige forutsetninger.

### Feilkobling 1: tekstens eller musikkens primat

Siden jeg som dramatiker ikke har en faglig tilgang til musikk som kunstart (ved at jeg hverken er musiker eller komponist), og siden komponisten, fra motsatt retning og eksemplifisert gjennom det praktiske arbeidet med Walter Benjamins død, hadde tilgang såvel til ideen som til teksten jeg forfattet, ga det en naturlig ubalanse (slik jeg så det) mellom meg og de to komponistene Bornstein og Wilhite-Hannisdal. Særlig for en som prøver å skrive enkelt og forståelig, var det som om vi alle tre hadde lik tilgang til tekstens betydningspotensial, mens bare Bornstein og Wilhite-Hannisdal hadde tilgang til musikkens muligheter. Til da hadde jeg sett for meg samarbeidet mellom Brecht og Weill som en modell for et idealkunstverk: operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, der kampen om hegemoni (hva er viktigst av musikk og tekst) varte helt frem til premieren:



At jeg så arbeidsprosessen nærmest som en konkurranse, kan høres barnslig ut, men siden både Wilhite-Hannisdal og jeg likte og kjente til samarbeidet mellom Brecht og Weill, var det en vesentlig impuls til etter beste evne å prøve å skape noe med høy kvalitet. Barnslig eller ei: Dersom librettistens arbeid skulle reduseres til en leveranse av remser med vokaler som tenoren eller sopranen skal stå på scenen med, ville ikke arbeidet by på større faglige berikelser enn dem man finner i Jacob Dybwads *Rimordbok*.



### Veien videre: mer enn bare replikker I

Tekstmengden er normalt mindre i en libretto enn i et skuespill. Da kommer også de narrative strukturene bedre til syne. De narrative strukturene i *Hedda Gabler*, for eksempel, er ofte mindre synlige fordi elementene som hjelper historien fremover, ligger gjemt i personenes replikker og dessuten er spredt over et større tekstområde; hva som fører Ejlert Løvborg fra det ene punktet i handlingen til det neste, kan nettopp derfor diskuteres, og av den grunn kan storyen i et skuespill fremstå som mer forfinet enn storyen vi møter i en klassisk opera.

Det skal imidlertid også sies at operaen (og musikken) og teateret (og litteraturen) ikke viser helt parallelle utviklingstrekk gjennom det 20. århundre. Til tross for at librettoen som genre strekker seg både mot musikkens abstraksjoner og mot litteraturens og teaterets konkretiseringer, synes den å ha utviklet seg mer i takt med musikken enn med litteraturen og teateret. Moderne musikk var allerede på 1920-tallet blitt vanskelig tilgjengelig, eller forstått som noe vanskelig tilgjengelig. Ny musikk i gamle konsertlokaler var ut, allerede da, for hundre år siden. Men mens den nye musikken fant seg til rette i modernismen sammen med det non-figurativet maleriet av billedkunstnere som Mondriaan og Picasso, og sammen med den nye lyrikken, T.S. Eliots *The Waste Land*, og den nye romanen, James Joyce' *Ulysses*, og sammen med den nye vitenskapen, som Freuds boringer i det ubevisste og Jungs oppstilling av arketyper, fant ikke moderne konsumenter seg like godt til rette med tilsvarende uttrykk i teateret, la oss si Marinettis futuristiske teater, som ikke har mye å si dagens publikum, men som heller ikke hadde mye å tilby et publikum på 1920-tallet som heller gikk på kabareter, og som danset til platespilleren.

Målt mot futurismens nonsens var Brecht en erkekonserverativ og ikke minst borgerlig dramatiker, og det visste han. Og målt mot Alban Bergs *Wozzeck* (1925) skrev Brecht og Weill musikalene, ikke operaer. Etter bruddet med Weill knyttet Brecht til seg andre og mer gjenkjennelige modernistiske komponister som Eisler og Dessau, mens hans egne skuespill i form faktisk ble mer, ikke mindre tradisjonelle, for eksempel *Mutter Courage und ihre Kinder*.

Det må understrekes at min bakgrunn er litteraturen og humanistiske fag på universitetet, og at jeg mangler ord og begreper for å beskrive såvel egne erfaringer forut for librettoen om Walter Benjamins død som erfaringen etter å ha skrevet den. Kanskje det er grunnen til at mitt språk i dette kapittelet er mer diffust og begrepsrikt enn forrige kapittel om *Stemmer fra Israel*. Når jeg likevel ikke harmonerer språket i disse to kapitlene, skyldes det at jeg stadig befinner meg i en uavklart erfaringssituasjon der jeg ikke lenger står helt uten kunnskap om librettoen som genre, og ennå ikke har tilstrekkelig erfaring til å forstå hvordan kunnskapen som jeg tross alt besitter, best kan formidles.

Oppdagelsen av at musikk, litteratur og teater normalt finner forskjellige tilholdssteder på abstraksjonsstigen, muliggjorde oppdagelsen av at elementer med ulik abstraksjonsgrad ikke trenger å ha samme grad av opasitet hva gjelder elementets evne eller vilje til å informere publikum om sitt budskap eller intensjon eller innhold. Sagt litt mindre krøkkete: Om så musikken er vanskelig, trenger ikke også teksten å være det.

### Erfaringen fra *Play Alter Native*

I 1999 ble jeg invitert til Amsterdam av den syriske regissøren Ola Mafaalani for å skrive et stykke for barn. Det resulterte i *Play Alter Native*, et stykke om to folk i kamp om naturressurser (tilgang på drikkevann). *Play Alter Native* presenterer en lineær historie med begynnelse, midte og slutt, og formen overrasket regissøren. Hun hadde forventet en mer ugjennomtrengelig form, kanskje fordi mitt første stykke, *The Answering Machine* (1994), hadde gitt henne grunn til det. Slik genreforventninger overrasket meg, for hvor skulle man finne nysgjerrighet og formtoleranse om ikke i et eksperimentelt teatermiljø? For meg var det givende å arbeide med en (tradisjonell) story, ikke minst fordi jeg merket at episke grunntrekk, spenningen når vi lurer på hva som vil skje, ga handlingen en energi som jeg ikke klarte å finne i de formene som jeg inntil da hadde jobbet med. Jeg merket meg også at en fortelling, nedfelt som dramatisk tekst, ikke trengte å dvele ved de beskrevne begivenhetene, men tvert imot kunne holde et høyt tempo:

*Vår tapre gerilja fortvilte.  
De hadde utrettet så mye,  
men oppnådd så lite.*

ÉN

Vi vet alle hvor dette ender. Det ender  
der elva begynner, på toppen av fjellet.

*Det var ikke mer å si, men det var langt å gå.  
Den lange marsjen endte der elva begynte,  
på toppen av fjellet, og der drakk de vann, friskt vann,  
der nøt de utsikten og spiste den medbragte maten.*

Slik er tolvte scene – in extenso (Iunker 2015, 73). Teksten ga barna i Amsterdam (elleve år gamle skoleelever) rikelig med anledning til å interpolere egne sanger og danser, og ikke minst til å komme tilbake til historien som fortelles, og som raskt og effektivt kunne drive forestillingen videre. Med en annen tekstkomposisjon hadde dette blitt vanskeligere. Erfaringen fra Amsterdam kunne komme til nytte når jeg nå forsøkte meg i en ny genre.

### Første skisse til fortelling

Eksisterende kilder gir få opplysninger om hvordan Walter Benjamin døde, men det betyr ikke at det finnes få kilder. Vi vet at han ønsket å ta seg fra Marseille til Lisboa i det nøytrale Portugal og derfra til New York. Dette var i september 1940, og Vichy-regjeringen i den ikke-okkuperte delen av Frankrike hadde inngått en avtale med tyskerne om å overlevere alle personer som ble ansett å være fiender av Det tredje riket.

Walter Benjamin hadde fått innreisevisum til USA og transportvisa for både Spania og Portugal, men ikke utreisevisum fra Frankrike, slik at han ble nødt til å krysse den fransk-spanske grensen illegalt. Rundt den 20. september forlot han Marseille og reiste sørover langs kysten. I Port-Vendres møtte han Lisa Fittko og reiste videre med henne til Banyuls-sur-mer. Derfra la de i vei til fots, over Pyreneene. Benjamin hadde med seg en stor og tung dokumentmappe som skal ha inneholdt hans siste manuskript og som senere ikke er funnet. Han var fremme i grensebyen Portbou onsdag 25. september og døde dagen etter, trolig etter å ha inntatt et høyt antall morfintabletter. Fredag 27. september ble en kiste snekret til ham, og lørdag 28. september ble han gravlagt.

Med tanke på at begravelsen var på en lørdag, altså sent i uken, ville det være mulig å lage en tidsavgrenset fortelling som geografisk tok oss fra Marseille til Portbou. Det var et poeng å

bruke ulike kilder på originalspråket. Arthur Koestler skrev på engelsk og var den beste kilden hvis jeg ville ha med morfintablettene, som jeg neppe kunne klare meg uten. Den beste beskrivelsen av fotturen over Pyreneene stammer fra Lisa Fittko og ble skrevet, men finnes også i en tysk oversettelse som hun innlemmet i sin bok *Mein Weg über die Pyrenäen* (1989). I begravelsen ble det sunget en salme på latin, og det fantes flere dokumenter på spansk, blant annet en oppstilling av eiendelene man fant på Benjamins hotellrom. Benjamins siste meddelelse til Adorno var skrevet på fransk. Jeg har kort omtalt dette ovenfor. Jeg vurderte å ta med en eller to tekster på norsk. Noe av det jeg likte ved alle disse forskjellige språkene, var at de alle ble både fjerne og nære ved å bli stilt overfor hverandre, også norsk, som dels virket malplassert siden det ikke finnes kilder på norsk for Benjamins dødsfall, og som det like fullt føltes naturlig å inkludere siden dette skulle være en opera for et norsk publikum. Latin og fransk føltes også som naturlige språk på grunn av nærheten til operaen som genre, mens tysk hørte hjemme i dette stoffet fordi Benjamin var tysk. Engelsk, som alle kan, hadde ikke noen naturlig tilhørighet, samtidig som Koestler vitterlig hadde skrevet på engelsk. Det hadde Fittko også gjort.

Men regnestykket gikk ikke opp. Hvis jeg skulle interpolere norsk tekst i materialet, ville det bryte med det øvrige systemet, nemlig en libretto som bygget på originaltekster. Jeg hadde kilder til onsdagen (reisen over fjellet den 25. september), torsdagen (dødsfallet den 26.) og lørdagen (begravelsen den 28.), men ingen daterte tekster for mandagen eller tirsdagen. Intuitivt hadde jeg sett for meg en tekstkomposisjon som stod i stil til musikkens komposisjon, og med seks scener à 2 minutter og 30 sekunder.

Når jeg nå forlot et strengt format til fordel for et løsere, var det aller mest fordi jeg innså at formatet egentlig var skapt for en høyere abstraksjonsgrad enn det mitt eget stoff tillot. Det fremstod som unødig og nærmest hasardiøst å skulle vri og vende på eksisterende kildemateriale bare for å tette hull i forløpet (særlig tirsdagen). Resultatet ble et forløp konsentrert rundt et par dager i slutten av september 1940 og med flere forskjellige språk. At teksten ikke fulgte et abstrakt system til punkt og prikke, ble snarere et poeng i seg selv, for det viktige var selvsagt fortellingen, ikke systemet. Dette ga meg innholdet i flere av scenene:

1. Marseille; Kostler, morfintabletter	engelsk	(ingen spesifikk dato)
2. Over fjellet; Fittko	tysk	onsdag 25. september
3. Portbou; Benjamins siste hilsen	fransk	torsdag 26. september
4. Portbou; begravelse	latin	lørdag 28. september

Det var fristende å få med noe om kisten som ble snekret til Benjamin, for den må ha blitt gjort ferdig enten fredag ettermiddag eller lørdag morgen. Arbeidet med kisten nevnes i en faktura fra snekker Enrique Espadalé. Fakturaen var imidlertid datert 2. oktober.

### Mer enn bare replikker II: researchbasert libretto

I undersøkelsene om Benjamins død hadde jeg nådd et nivå der sekundærlitteraturen ikke lenger var til hjelp. I villnisset av biografier og artikler om Walter Benjamin hadde jeg funnet Ingrid Scheurmanns *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins* (Nye dokumenter om Walter Benjamins død), et hefte med noen få dokumenter som tilfeldigvis dukket opp i 1992 i Portbou i forbindelse med 100-årsmarkeringen for Benjamins fødsel. Blant dem var hotellregningen etter oppholdet, en faktura fra snekkeren og en fra presten, samt to kvitteringer for innveksling av fremmed valuta i pesetas.

Det var fascinerende i seg selv at jeg nå hadde nådd en dybde i stoffet som jeg visste at de andre deltagerne ikke så lett kunne matche – heller ikke publikum. Og det oppstod en idé om å la en nyskrevet libretto være *researchbasert* i den forstand at librettisten faktisk tok seg bryet med å trenge helt ned til grunnen i sitt material. Med stolthet kunne jeg nå tenke: I vår forestilling får publikum noe som de ikke kan lese seg til. Jeg hadde også klart å avdekke poetiske kvaliteter i kildene: «Dans une situation sans issue», skrev Benjamin som en siste hilsen til sin venn Theodor W. Adorno, «je n'ai d'autre que d'en finir. C'est dans un petit village dans les Pyrénées où personne ne me connaît ma vie va s'achever» (GS V/2, 1203). Ufrivillige rim kom til syne når setningene ble stilt opp som vers:

Dans une situation sans issue,  
je n'ai d'autre choix que d'en finir.  
C'est dans un petit village dans les Pyrénées  
où personne ne me connaît  
ma vie va s'achever.

Jeg begynte nå å se librettoen, som skulle være et sluttpunkt på høyde med musikken, nærmest som en budbringer og formidler av den innsikten jeg hadde tilegnet meg som følge av omfattende research. Poesien i teksten som skulle synges, var viktig, men den utgjorde så å

si bare ett ben av en krakk som også støttet seg til a) en fortelling og b) et omfattende forarbeid (research).

### Fortellingen I: Kostler i Marseille

Forfatteren Arthur Koestler (1905–1983), mest kjent for sin roman *Darkness at Noon* (*Mørke midt på dagen*; 1940), var en ungarskfødt jøde som på 1930-tallet emigrerte til Paris, der han en tid var nabo med Benjamin. Kostler traff Benjamin på ny i Marseille i august/september 1940, og nevner ham såvidt i memoarboken *Scum of the Earth* (1941). Fortellerteknisk må forfatteren ta stilling til hvor mye informasjon leseren skal få tilgang til før handlingen begynner, og i dramatisk litteratur er det som regel et presserende problem fordi, som vi så under Søyle A, selv korte tekster fremstår som lange når de fremføres på en scene. Sofokles ble av sin samtid beundret av sine tragediekolleger fordi han klarte å flette inn mange kontekstualiserende detaljer i naturlig dialog, mens den yngre konkurrenten Euripides, kanskje fordi han anså Sofokles' teknikk som altfor kjent, ofte presenterte hele forhistorien som en monolog. Ibsen er teknisk briljant i *Johan Gabriel Borkman*, hvor fru Borkman helt i starten av stykket, etter å ha hørt en hest med kjerre stanse utenfor, spør stuepiken: «Kom studenten allikevel?» I uanstrengt prosa vekker Ibsen vår nysgjerrighet ved å få frem (1) at det skulle komme en student (hvorfor det?), (2) at han ikke kunne komme (hvorfor ikke?), og (3) at fru Borkman (jaså!), åpenbart (4) med forventning i stemmen (hvorfor det?), nå lurte på (5) om er kommet allikevel (hvorfor det?). Min teknikk i *Walter Benjamins død i Portbou* er ikke spesielt forfinet, men den prøver å være effektiv, og heller enn å innføre en egen forteller som kunne ha informert publikum om hvor vi befinner oss når handlingen begynner, fant jeg hos Koestler følgende som råmateriale:

A certain number managed to cross the Pyrenees at unguarded mountain passes. Some of them were arrested by the Spaniards and sent back to France. Some of them were put into Spanish prisons, some handed over to Gestapo agents in Spain. Some reached Portugal and brought the news.

News of more arrests [...].

And more suicides. Otto Pohl, Socialist veteran, Austrian ex-Consul in Moscow, ex-Editor of the *Moskauer Rundschau*. Walter Benjamin, author and critic, my neighbour in 10, rue Dombasle in Paris, fourth at our Saturday poker parties, and one of the most bizarre and witty persons I have known. Last time I had met him was in Marseille, together with H., the day before my departure, and he had asked me: «If anything goes wrong, have you got anything to take?» For in those days we all carried

some «stuff» in our pockets like conspirators in a penny dreadful; only reality was more dreadful. I had none, and he shared what he had with me, sixty-two tablets of a sedative, procured in Berlin during the week which followed the burning of the Reichstag. He did it reluctantly, for he did not know whether the thirty-one tablets left him would be enough. It was enough. A week after my departure he made his way over the Pyrenees to Spain, a man of fifty-five, with heart disease. At Port Bou the *Guardia Civil* arrested him. He was told that next morning they would send him back to France. When they came to fetch him for the train, he was dead (Koestler, 244).

Vi var forresten enige om at om at teksten skulle projiseres på scenen slik at den var lesbar for publikum, og det ga meg mulighet til også å fortelle gjennom tittelen:

## 1

*Marseille, september 1940*

(Her ser man forresten rester av ideen om å innlemme norsk som eget språk i librettoen: Navnet på måneden er skrevet på norsk.) Dessuten har tittelen *Walter Benjamins død i Portbou* episke kvaliteter ved at den ikke bare røper operaens innhold, men også bestemmer hva som skjedde hvor med hvem. Tittelen på den første scenen, «Marseille, september 1940», plasserte leseren geografisk og historisk. Leseren ville kanskje også vite at Frankrike på dette tidspunkt hadde kapitulert, samt at Frankrike nå var delt opp i to soner. Marseille lå ikke i den okkuperte sonen, men i den såkalte *zone libre*.

Koestler hadde et annet sted skrevet om «the miracle of escape». Det var en avveining om jeg skulle prøve å få med noe om alle de andre som forsøkte å flykte. Med en librettos svært begrensede tekstmengde kan hver eneste setning nærmest betrakte som en investering, i dette tilfelle med forventet gevinst i form av informasjon til publikum om hvor vi befinner oss, og hva vi er vitne til. Følgende avsnitt kunne jeg bruke som utgangspunkt:

A certain number managed to cross the Pyrenees at unguarded mountain passes. Some of them were arrested by the Spaniards and sent back to France. Some of them were put into Spanish prisons, some handed over to Gestapo agents in Spain. Some reached Portugal and brought the news.

Jeg ville ha med følgende (understreket):

A certain number managed to cross the Pyrenees at unguarded mountain passes. Some of them were arrested by the Spaniards and sent back to France. Some of them were

put into Spanish prisons, some handed over to Gestapo agents in Spain. Some reached Portugal and brought the news.

De frasene eller setningene som jeg endte opp med å bruke, var disse:

[...] cross the Pyrenees [...]. Some of them were arrested by the Spaniards and sent back to France. [...] some handed over to Gestapo [...].

Det tok imidlertid flere runder med redigering før jeg følte at jeg kunne klare meg uten:

Some reached Portugal and brought the news.

Det var nemlig et lyspunkt som ville ha skapt en motvekt til det ellers skjebnetunge dramaet som her fra første stund ble risset opp. Setningen fungerer dessuten godt som et hint om hvordan vi i ettertid kan vite noe som helst om det som skjedde ved grensen. Det beste ville være å skape hele setninger, altså med verbal og subjekt, men målt mot behovet for å ha en så liten og effektiv tekstmengde som mulig, ble det vanskelig å få til begge deler. Det var også nødvendig å interpolere et og annet ord for å skape velfungerende setninger. Den ferdige teksten så slik ut (med interpolasjoner i <sup>hevet skrift</sup>):

The miracle of escape. Those who <sup>crossed</sup> the Pyrenees. ~~Some of them~~ were arrested by the Spaniards and sent back to France. <sup>Some</sup> <sup>were</sup> handed over to Gestapo.

Fordelt på vers og med helsetningene fremhevet:

The miracle of escape. Those  
who crossed the Pyrenees.  
Some were arrested by the Spaniards  
and sent back to France.  
Some were handed over to Gestapo.

Det fikk rekke som innledning, og det er fortsatt et åpent spørsmål om informasjonsmengden er for liten eller for stor. Koestler hadde for øvrig effektivisert sin egen setning ved å utelate verbet i setningen med Gestapo; jf. ovenfor, originalens «[...] sent back to France, some handed over to the Gestapo» mot min «sent back to France. Some were handed over to the Gestapo».



Scenen bestod av to strofer. Den ene tematiserte at Benjamin i Koestlers øyne var «one of the most bizarre and witty persons I have known», den andre at Benjamin hadde gitt Koestler halvparten av sine morfintabletter og dermed implisitt beholdt den andre halvparten selv. Etter hvert som det ble viktigere å etablere et miljø, «set the scene», slik at leserne visste hvor de var og hvorfor de var der, vokste den første scenen til tre strofer, selv om det egentlig ikke var plass til dem alle sammen. Det førte til at jeg skar ned strofen om morfintablettene og strofen som beskriver Benjamin, til én strofe, og jeg plasserte ordet «suicide» i midten, som ett enslig, forklarende ledd flankert av to beskrivelser. Fra Koestlers avsnitt, jf. ovenfor, hentet jeg:

And more suicides. Otto Pohl, Socialist veteran, Austrian ex-Consul in Moscow, ex-Editor of the *Moskauer Rundschau*. Walter Benjamin, author and critic, my neighbour in 40, rue Dombasle in Paris, fourth at our Saturday poker parties, and one of the most bizarre and witty persons I have known. Last time I had met him was in Marseille, together with H., the day before my departure, and he had asked me: «If anything goes wrong, have you got anything to take?» For in those days we all carried some «stuff» in our pockets like conspirators in a penny dreadful; only reality was more dreadful. I had none, and he shared what he had with me, sixty-two tablets of a sedative, procured in Berlin during the week which followed the burning of the Reichstag. He did it reluctantly, for he did not know whether the thirty-one tablets left him would be enough. It was enough. A week after my departure he made his way over the Pyrenees to Spain, a man of fifty-five, with heart disease. At Port Bou the *Guardia Civil* arrested him. He was told that next morning they would send him back to France. When they came to fetch him for the train, he was dead.

Og som utdrag:

[...] Walter Benjamin, author and critic, my neighbour in [...] Paris, [...] and one of the most bizarre and witty persons I have known. Last time I had met him was in Marseille, [...] «If anything goes wrong, have you got anything to take?» [...] he shared what he had with me, sixty-two tablets of a sedative, procured in Berlin during the week which followed the burning of the Reichstag. [...]

Gjennom tittelen hadde jeg allerede fortalt at vi var i Marseille, og publikum ville vite at Benjamin var forfatter og kritiker. Med ytterligere strykning og satt på vers:

Walter Benjamin, ~~author and critic~~, my neighbour in Paris, ~~and~~ one of the most bizarre and witty persons I have known. ~~Last time I had met him was in Marseille:~~ «~~If anything goes wrong, have you got anything to take?~~» He shared what he had with me, sixty-two tablets of <sup>morphium</sup> a sedative, ~~procured~~

~~in Berlin during the week which followed the burning of the Reichstag.~~

Faktisk kan man også fortelle gjennom taleprefikser,<sup>5</sup> for når det er Arthur Koestler som fører ordet, vet leseren at vi befinner oss i et intellektuelt miljø. Historie oppstår når forfattere skriver om hverandre. Scenen i sin helhet ble slik:

1

*Marseille, september 1940*

ARTHUR KOESTLER

The miracle of escape. Those  
who crossed the Pyrenees.  
Some were arrested by the Spaniards  
and sent back to France.  
Some were handed over to Gestapo.

Suicides.

Walter Benjamin, my neighbour in Paris,  
one of the most bizarre and  
witty persons I have known.  
He shared what he had with me,  
sixty-two tablets of morphium.

### Fortellingen II: Lisa Fittko

Hovedstrukturen i librettoen var etter hvert blitt klar. Etter innledningen (1) skulle det følge (2) en scene over fjellet, deretter (3) en scene med ankomsten i Portbou, deretter (4) en scene med Benjamins siste hilsen. Den siste scenen (6) skulle vies salmen «Libera me». Den femte scenen var ennå uklar.

Lisa Fittkos beretning om turen over fjellet var ikke bare sentral; den var eneste skriftlige kilde. Riktig nok treffer Fittko og Benjamin (samt en tredje person og dennes sønn) et annet

---

<sup>5</sup> Julie Stone Peters (2000) bruker termen «speech prefix» til å betegne angivelsen av hvem som fører ordet i en replikk. Jeg oversatte begrepet til «taleprefiks» i min hovedoppgave i litteraturvitenskap, jf. Iunker 2002. I «FRU BORKMAN. Kom studenten allikevel?» er «FRU BORKMAN» taleprefikset, mens «Kom studenten allikevel?» er replikken. [sjekk!!!!]

reisefølge på toppen av fjellet, men hun som skriver om dette, Carina Birman, sier ikke noe om hvordan Benjamin klarte å ta seg over grensen og ned til Portbou (jf. Birman).

Tid og sted ga seg selv, for nå er vi underveis:

## 2

*Pyreneene, 25. september 1940*

Merk: Teksten skulle være lesbar for publikum, den skulle være forståelig for dem, og den skulle være en del av scenebildet. Dette kan sies å være spesielt viktig når publikum skal oppleve en ny opera hvor de ikke kan støtte seg til en historie eller et susjett som kan forventes å være kjent, slik som med *Carmen* eller *Madame Butterfly*. Plasseringen av tekst i opera er ofte *over* scenebildet eller på små skjermer på ryggen av setet foran en, slik at publikum hele tiden må flytte blikket. Jeg ville ha teksten på scenen.

Enhver som leser Fittkos beretning, vil merke seg særlig to ting: at Benjamin knapt er i stand til å gå, dødssyk som han er, og at han bærer på en blytung dokumentveske som skal inneholde hans siste manuskript, et manuskript som ikke er bevart for ettertiden. Tematisk såvel som poetisk er disse to elementene nokså ulike, og det forsvunne manuskriptet har en nærmest magisk klang ved at det kan minne om rammen for den historiske romanen *Rosens navn* av Umberto Eco, der et verk av Aristoteles går opp i flammer. Det var like fullt enkelt å få med begge elementer uten at de kolliderte, for Fittkos beretning fantes som nevnt på både tysk og engelsk, og den inneholdt passasjer der Benjamin selv førte ordet. Dermed kunne jeg lage en miniduet med én replikk til Benjamin på tysk og en til Fittko på engelsk.

Følgende passasje i Fittkos beretning var åpenbart den beste kandidaten (oversettelse følger nedenfor) og kunne ha lagt grunnlaget for en egen duett (sitert etter Wizisla, 332 f.):

[...] Mir fiel auf, dass Benjamin eine Aktentasche trug, die er sicher geholt hatte, als wir im Gasthof haltgemacht hatten. Sie schien schwer zu sein, und ich fragte, ob ich ihm helfen könnte.

«Darin ist mein neues Manuskript», erklärte er.

«Aber warum haben Sie es denn auf diesen Kundschaftsgang mitgenommen?»

«Wissen Sie, diese Aktentasche ist mir das Allerwichtigste», sagte er. «Ich darf sie nicht verlieren. Das Manuskript *muss* gerettet werden. Es ist wichtiger als meine eigene Person.»

Das wird kein leichter Übergang, dachte ich.

Herfra tok jeg Benjamins andre og lange replikk og forandret ikke på den utover å la «muss» stå i antikva (ikke kursiv):

«Wissen Sie, diese Aktentasche ist mir das Allerwichtigste», ~~sagte er.~~ «Ich darf sie nicht verlieren. Das Manuskript muss gerettet werden. Es ist wichtiger als meine eigene Person.»

Fittkos replikk fant jeg på det stedet i hennes beretning hvor Benjamin forsøker å klatre oppover et bratt parti. Det får han ikke til; han må ha ha hjelp, og han takker ja til å bli dradd opp kneika av Fittko og av José (eller Joseph), en 16 år gammel gutt som var med reisefølget. Såvidt jeg kunne bedømme, dekket den behovet for å fortelle at reisen over fjellet var strevsom for Benjamin. Den klarte også å få med dokumentvesken enda en gang, slik at den kunne utgjøre bindeleddet mellom scenens to deler. Her i engelsk original, der understrekningene viser hvordan jeg har arbeidet videre med utsnittet (sisert etter GS V/2, 1190):

Now back to the steep vineyard. There was no path. We climbed between the vinestalks, heavy with the almost ripe dark and sweet Banyuls grapes. I remember it as an almost vertical incline; but such memories sometimes distort the geometry. Here for the first and only time Benjamin faltered. More precisely, he tried, failed and then gave a formal notice that this climb was beyond his capability. José and I took him between us, with his arms on our shoulders we dragged him and the bag up the hill. He breathed heavily, yet he made no complaint, not even a sigh. He only kept squinting in the direction of the black bag.

Noe som ga følgende tekstmengde, som igjen kunne bearbejdes:

~~There was no path.~~ [...] Benjamin faltered. [...] José and I took him between us, with his arms on our shoulders we dragged him and the bag up the hill. He breathed heavily, ~~yet he made no complaint, not even a sigh.~~ He only<sup>and</sup> kept squinting in the direction of the black bag.

Under forestillingen ble både originaltekst (inkludert Benjamins replikk, som opprinnelig var skrevet på engelsk) og norsk oversettelse projisert på en stor skjerm (ved hjelp av en gammel overhead-projektor), men den norske oversettelsen ble presentert ved å markere linjebrudd med skråstrek, slik at det skulle bli lettere for publikum å skjelne mellom de to

tekstuttrykkene. I trykt versjon ble oversettelsen satt nederst i mindre skrift, slik at boksiden så ut omtrent som følger:

## 2

*Pyreneene, 25. september 1940*

## WALTER BENJAMIN

Wissen Sie, diese Aktentasche ist mir das Allerwichtigste. Ich darf sie nicht verlieren. Das Manuskript muss gerettet werden. Es ist wichtiger als meine eigene Person.»

## LISA FITTKO

Benjamin faltered.  
José and I took him between us,  
with his arms on our shoulders  
we dragged him and the bag up the hill.  
He breathed heavily and kept squinting  
in the direction of the black bag.

*Walter Benjamin: / Denne vesken er / det viktigste jeg har. Jeg kan / ikke miste den. Manuskriptet / må bli reddet. / Det er viktigere / enn jeg er. // Lisa Fittko: / Benjamin klarte ikke mer. / José og jeg tok ham mellom oss, / med armene på våre skuldre / dro vi ham og vesken oppover åsen. / Han pustet tungt og skjelte helte tiden / i retning av den svarte vesken.*

### Fortellingen III: Ankomst i Portbou

En ankomstscene syntes nødvendig slik at reisen over Pyreneene avsluttes før neste moment blir fortalt, for fotturen over fjellet er en reise inni reisen: Hovedreisen er fra Marseille til Portbou, og inni den ligger en egen reise fra foten av fjellkjeden på fransk side til foten av fjellkjeden på spansk side. Kanskje jeg også var redd for at publikum ville tro at selvmordet fant sted på fjellet hvis scene 2 ble etterfulgt Benjamins siste hilsen til Adorno. I alle fall ble det slik at tredje scene konsentrerte seg om ankomsten til Portbou. Tittelen på verket, *Walter Benjamins død i Portbou*, hadde allerede annonsert hva som skulle skje i Portbou, og scene 1 hadde kommet med klare hint til hvordan den kommende døden skulle inntreffe: «suicides» og «morphium». Librettoens første sangbare setning kan dessuten forstås slik at selvmord i seg selv er en måte å unnsnippe på: «The miracle of escape.»

Kildene vektlegger forskjellige aspekter ved ankomsten, og flere av dem er førstehåndsberetninger, altså beretninger fra personer som var med på reisen, og som ankom

til Portbou sammen med Benjamin tidlig på kvelden den 25. september. Lisa Fittko hadde gått tilbake til Frankrike straks reisefølget hadde nådd toppen av fjellet. Benjamin fortsatte i selskap av Henny Gurland og hennes allerede nevnte sønn Joseph. De fikk snart selvskap av en annen gruppe på fire kvinner, og to av dem – Grete Freund og Carina Birman – skrev senere om hendelsene i Portbou, uavhengig av hverandre og på vidt forskjellige tidspunkter. Etter Benjamins død fortsatte det øvrige reisefølget (fem kvinner og en 16 år gammel gutt) til Barcelona og senere til Lisboa, der en anonym person forfattet et kort brev datert 3. oktober 1940 som antagelig støtter seg direkte på samtaler med noen av de seks. Da Theodor W. Adorno 8. oktober 1940 skrev til Benjamins livslange venn og kollega Gershom Scholem, var det gått bare halvannen uke siden Benjamins død, men Adornos innsikt i hendelsene er ikke en førstehåndsberetning, kanskje heller ikke en annenhåndsberetning. Se for øvrig min artikkel «Walter Benjamins død i Portbou», som nedenfor er inntatt i et anhang.

I artikkelen diskuterer jeg flere momenter ved ankomsten, blant annet at reisefølget ble anholdt av grensepolitiet, at de like fullt vekslet inn franske francs i spanske pesetas, og at de deretter ble innlosert på et hotel med beskjed om at de dagen etter skulle bli ført tilbake til grensen. Men det ville ta altfor stor plass hvis jeg nå skulle introdusere enda flere personer eller flere konkrete steder, som en tollbod, en politistasjon eller et hotell.

Jeg fant ankomsten til Portbou beskrevet som følger av Theodor W. Adorno (sitert etter Wizisla, 370; jf. oversettelse av det aktuelle partiet nedenfor):

Nach einer offenbar furchtbar anstrengenden Fußreise und großen Schwierigkeiten, die die Franzosen bereiteten, sind die Flüchtlinge in Portbou eingetroffen. Dort wollte man sie nach Frankreich zurücktransportieren und sie erbat sich eine Nachtruhe, die ihnen gewährt wurde. Während dieser Nacht hat Walter Morphium genommen.

I den anonymt forfattede beretningen datert 3. oktober 1940 fant jeg en annen ankomst (sitert etter Wizisla, 345):

Die sieben Personen trafen um fünf Uhr nachmittags vollkommen erschöpft in Portbou ein und gingen sofort auf die Polizeistation, um sich den Eingangsstempel für Spanien geben zu lassen. Auf der Polizeistation wurden sie sofort zu dem Vorsteher geschickt, der ihnen erklärte, dass seit cirka dem 22. September staatenlose Personen nicht durch Spanien reisen dürften, sie müssten zur Grenze zurück.

Begge beretningene vektlegger at reisen over fjellet hadde tæret på kreftene; den første nevner en «fryktelig anstrengende fottur», den andre at reisefølget var «fullstendig utmattet» idet de var fremme i Portbou. Hvis jeg kunne få med iallfall den ene av de to, ville det skape en brukbar sammenheng mellom den utmattede Benjamin i scene 2 og denne ankomstscenen. Jeg likte også at Adorno omtalte Benjamin ved fornavn, samt at han brukte ordet «morfin», som ville forbinde denne scenen med morfinen i scene 1. Den anonyme beretningen gjorde det mer plausibelt at Benjamin hadde havnet i en «situasjon uten utgang», i en «situation sans issue». Og ordet «Nachtruhe» (husly) i teksten fra Adorno impliserte hotellet snarere enn å nevne det.

Det enkleste ble å lage en pseudoduett i miniatyrformat ved å dele Adornos tekst i to og sette den anonyme beretningen mellom de to delene slik at det ble en kronologisk sammenheng mellom momentene:

Nach einer offenbar furchtbar anstrengenden Fußreise und großen Schwierigkeiten, ~~die die Franzosen bereiteten~~, sind die Flüchtlinge in Portbou eingetroffen.

~~Die sieben Personen trafen um fünf Uhr nachmittags vollkommen erschöpft in Portbou ein und gingen sofort auf die Polizeistation, um sich den Eingangsstempel für Spanien geben zu lassen. Auf der Polizeistation wurden sie sofort zu dem Vorsteher geschickt, der ihnen erklärte, dass seit cirka dem 22. September staatenlose Personen nicht durch Spanien reisen dürften, sie müssten zur Grenze zurück.~~

~~Dort wollte man sie nach Frankreich zurücktransportieren und sie erbat sich eine Nachtruhe, die ihnen gewährt wurde. Während dieser Nacht hat Walter Morphium genommen.~~

Komposisjonen i de tre første scenene var nå tydelig for den oppmerksomme leser: Mens scene 1 var en slags monolog og scene 2 bare lot først den ene, så den andre få ordet, hadde scene 3 en komposisjon som lå nærmere dialogen ved at ordet først var hos den ene, deretter den andre, og deretter nok en gang hos den første. Noen egentlig dialog er det heller ikke her snakk om, iallfall ikke i dramatisk forstand, snarere en dialogisk beretning, altså en mellomform som kan lede tankene hen på Brechts episke teater, skjønt beretterformen ikke er vesentlig annerledes enn budbringerfunksjonen i gresk tragedie.

Jeg la imidlertid litt ekstra trykk på den andre stemmen (den anonyme beretteren) ved å la personens replikk begynne med «aber» (men). De fleste av oss er opplært til at «men» ikke skal være det første ordet i en setning. Men det finnes knapt noen bedre måte å signalisere til leseren at det nå kommer informasjon som helt klart bryter med den foregående, enn nettopp ordet «men».

Scenen ble dermed seende slik ut:

### 3

*Portbou, 25. september 1940*

THEODOR W. ADORNO

Nach einer furchtbar anstrengenden Fußreise  
sind die Flüchtlinge in Portbou eingetroffen.

ANONYM

Aber seit dem 22. September dürften staatenlose  
Personen nicht durch Spanien reisen.  
Sie müssten zur Grenze zurück.

THEODOR W. ADORNO

Sie erbat sich eine Nachtruhe.  
Während dieser Nacht  
hat Walter Morphium genommen.

*Theodor W. Adorno: / Etter en fryktelig anstrengende reise til fots / ankom flyktingene til Portbou. // Anonym: Men fra og med 22. september fikk ikke papirløse / personer reise gjennom Spania. / De måtte tilbake til grensen. // Theodor W. Adorno: / De ba om å få hvile en natt. / I løpet av denne natten / tok Walter morfin.*

## Fortellingen IV: Benjamins siste hilsen

### 4

*Portbou, 26. september 1940*

WALTER BENJAMIN

Dans une situation sans issue,  
je n'ai d'autre choix que d'en finir.  
C'est dans un petit village dans les Pyrénées  
où personne ne me connaît  
ma vie va s'achever.



*Walter Benjamin: / I en situasjon uten utgang / har jeg ikke annet valg enn å gjøre det slutt. / Det er i en liten landsby i Pyreneene, / hvor ingen kjenner meg, / at livet mitt skal ende.*

## Fortellingen V: Dødens pris

Walter Benjamin skal ha dødd i titiden om kvelden den 26. september 1940. Lørdag 28. september ble han båret til kirkegården i Portbou, i en kiste laget av snekkeren Enrique Espadalé. I begravelsen ble det sunget flere salmer, blant annet «Libera me, domine».

I 1992, hundre år etter Benjamins fødsel, skulle det avholdes et jubileumsseminar i Portbou. Under forberedelsene til dette seminaret fant man i det gamle rådhuset flere dokumenter som av en eller annen grunn ikke hadde fulgt med da man flyttet inn i det nye rådhuset nede ved havnen. Her fantes blant annet kvitteringer for innvekslede franske francs, regningen for hotelloppholdet og en regning fra legen som hadde besøkt Benjamin flere ganger før han døde. Dokumentene ble raskt oversatt og pulisert i det lille heftet *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins* (Scheurmann).

Ettersom flere av disse dokumentene inneholder priser og kostnadsoppstillinger, oppstod ideen om å lage en scene der disse prisene kommer i fokus. Særlig fakturaene fra henholdsvis snekkeren og presten viser, praktisk som poetisk, hva det koster å få en mann i jorda, som om overgangen fra livet til døden var en verdi som det var mulig å beregne nøyaktig (jf. Scheurmann, dok. 6):

Entierro de D. Benjamin Walter (q.e.p.d.)	Pesetas
Dia 28 de Setiembre de 1940	
Por 5 años de alquiler de un nicho en el Cementerio Catoloci de este pueblo, donde se ha inhumado el cadáver de D. B. Walter	75
Obra de la Iglesia, derechos parroquiales, monaguillas	12
Una misa en sufragio del difunto	6
Total pesetas	93

Regningen fra snekkeren Enrique Espadalé inneholder følgende poster (jf. Scheurmann, dok. 7):

	Pesetas
Importe por una caja murtuoria para el difunto señor Benjamin Walter forrado de paño con varias aplicaciones	

y demas trabajos empleados la cantidad de Ptas	275,00
Por conducir el difunto al sementerio seis hombres	30,00
Por el trabajo del albañil de cerrar el nincho	8,00
	<hr/>
Total	313,00

Regningen fra Espadalé var datert 2. oktober, men hos meg ble begge regningene datert den 28. september gjennom en undertittel til scenen. Scenen gir kompositorisk gjenklang fra scene 3 ved at presten synger først, deretter snekkeren og til slutt presten enda en gang. Epitetene til de to personene, henholdsvis «fader» og «snekker», ble nevnt kun i oversettelsen. Dessuten måtte et par av beskrivelsene i postene forenkles slik at det ikke gikk for lang tid (for mange ord) før prisen ble nevnt. Med unntak av første vers, som vektlegger lengden på leien av graven (en nisje), munner alle versene ut i en pris og skaper således en kjølig, repetitiv liste. Seks *hombres* måtte leies for å bære den døde tenkeren.

## 5

*Portbou, 28. september 1940*

## ANDRÉS FREIXA

Entierro de D. Benjamin Walter (q.e.p.d.). Por 5 años de alquiler de un nicho en el Cementerio Catolico: 75 pesetas.

## ENRIQUE ESPADALÉ

Importe por una caja mortuoria para el difunto: 275 pesetas.  
Por conducir el difunto al sementerio, seis hombres: 30 pesetas.  
Por el trabajo del albañil de cerrar el nicho: 8 pesetas.

## ANDRÉS FREIXA

Obra de la Iglesia, derechos parroquiales, monaguillas: 12 pesetas.  
Una misa en sufragio del difunto: 6 pesetas.

*Fader Andrés Freixa: / Begravelse for herr Benjamin Walter, hvil i fred. For leie av en nisje i 5 år / på den katolske kirkegården: 75 pesetas. // Snekker Enrique Espadalé: / Pris for en kiste til den avdøde: 275 pesetas. / For transport av den avdøde til kirkegården, seks menn: 30 pesetas. / For murerens arbeid med å lukke nisjen: 8 pesetas. // Fader Andrés Freixa: / Kirkens omkostninger, prestegebyr, korgutter: 12 pesetas. / En messe, lest til minne om den avdøde: 6 pesetas.*

Marxisten og kapitalismekritikeren Walter Benjamins endelikt er en prisliste.

### Fortellingen VI: Libera me

Benjamin-forskningen gjør stadige fremskritt, og Lorenz Jäger har i sin nye biografi funnet ut hvilke salmer som må være sunget i begravelsen. Det ble forresten også sunget samme kveld

som Benjamin døde. Den salmen som jeg valgte, er kjent som «Libera me, domine» (fri meg, Herre), og jeg tok følgende utsnitt fra begynnelsen på den:

## 6

*Portbou, 28. september 1940*

### KOR

Libera me, Domine,  
de morte aeterna,  
in die illa tremenda:  
Quando coeli  
movendi sunt et terra.  
Dum veneris  
iudicare saeculum per ignem.

*Fri meg, Herre, / fra evig død, / på den fryktelige dagen: / Når himmelen / og jorden skal riste. / Når du kommer / for å dømme verden med ild.*

## Fortellingen I–VI

Som helhet ble det altså en fortelling som starter i Marseille, toppe seg med et selvmord, og som, etter en opplisting av dødens pris, ender i en luftig salme.

Merk imidlertid følgende. Først nå, mens jeg leter etter referansen til «Libera me, domine» hos Lorenz Jäger, ser jeg at den *ikke* ble sunget i begravelsen (28. september), men i en dødsmesse som skal være holdt for Benjamin den kvelden han døde (26. september). Kvinnene som reiste med Benjamin, forklarer at de hørte en antifon mens de var på hotellet: «Die Frauen berichten, dass sie im Hotel einen Wechselgesang hörten. Es muss das ‘Libera me’ gewesen sein» (Jäger, 342).

At jeg har plassert «Libera me» etter regningene fra prest og snekker, er altså ikke kronologisk korrekt. Jeg har enten ikke tatt meg bryet med å sjekke kilden, noe som ville ha vært utenkelig hvis jeg, essayistisk eller akademisk, hadde skrevet *om* denne salmen, eller så har jeg vært klar over det, uten å finne det relevant. Poenget er at jeg åpenbart har forholdt meg til historiske kilder, skissert et formelt skjema med seks språk fordelt over seks dager i seks scener, og deretter, sent i prosessen, forlatt det abstrakte, formelle og strengt nøyaktige til fordel for løsninger som der og da virket innbydende. Om dette er en god eller dårlig arbeidsmetode, eller om librettoen som sådan er god eller dårlig, ligger utenfor mitt

vurderingsområde og interesserer meg sant å si ikke, men det er utvilsomt et vesentlig trekk ved arbeidet og derfor av interesse for leseren av dette refleksjonsarbeidet.

## Produksjon

Kontrabassist John Andrew Wilhite-Hannisdal viste seg å bli et viktig bindeledd for meg også i det videre arbeidet. Han var tiltenkt rollen som musiker, men er også komponist, og hadde større interesse for Brecht, Weill og Benjamin enn jeg opplevde at de andre i gruppen hadde. Det var han som jeg hadde kontakt med underveis, og det var han som arbeidet med den andre komponisten (Bernhard Bornstein), samt perkusjonist Geir Strande Syrrist og tenor Mikkel Fjeld Skorpen. Dessuten fungerte han som rekvisittør og var i praksis produsent for forestillingen.

Fordi mye av prøvearbeidet handlet om innstudering av musikken og ikke berørte mitt arbeid direkte, pågikk de fleste prøver uten meg, en løsning jeg for øvrig var tilfreds med. Som med den faktiske komposisjonen av librettoen vis-à-vis mine mer formalkompositoriske overveielser frem mot den endelige teksten, var det åpenbart viktigere for meg at det fantes et for meg tydelig konkurranseforhold mellom musikk og tekst enn at svevende ideer rent faktisk og praktisk ble realisert. Slike ideer viser sin styrke først og fremst ved å være hypoteser, det vil si ideer som kan prøves ut – og det vil igjen si at de er verdifulle, for uten dem ville det ikke ha vært noe som kunne utprøves, og derfor heller ikke noe som kunne forkastes til fordel for noe bedre. Det er praktisk erfaring, ikke noe man kan teoretisere seg frem til på forhånd.

Det gikk nemlig opp for meg at librettoen er langt mer enn det som synges, altså det som vi vanligvis vil tenke på som «teksten». Librettoen er heller et bindeledd mellom, på den ene side, valg av stoff (Benjamins død), research og narrative strukturer, og på den annen side musikkens verden og den musikkdramatiske forestillingen. De narrative strukturene inngår slik sett i et platonsk-inspirert begrepsbilde, der de abstrakte strukturene befinner seg i en abstrakt sfære, mens den enkelte scene og det enkelte vers er det poetiske uttrykket i den realiserte, praktiske, konkrete sfæren. Likeledes kan stoffvalg og research som abstrakte ideer gi næring til musikkens verden og dermed fylle den med supplerende substans.

Jeg kom imidlertid inn i prøvearbeidet helt mot slutten. I en kombinasjon av å være både en utenfra og en innenfra (jeg var ikke med på prøvene, samtidig som jeg var en av de skapende) kunne jeg komme med innspill til hvordan det sceniske bildet skulle se ut, og hvordan vår tenor Mikkel Fjeld Skorpen skulle bevege seg på scenen. Med andre ord fungerte jeg som en kreativ dramaturg eller regiassistent og gjorde dermed nytte for meg i en annen funksjon enn som dramatiker. Dette er verdt å merke seg for andre utøvere av scenetekstfaget.

Under forestillingen ble teksten og oversettelsen projisert på en hvit vegg ved hjelp av en gammel overhead-maskin, som jeg satt på scenen med, og som jeg matet med transparente ark. Forestillingen ble filmet og kan sees på Vimeo under adressen <https://vimeo.com/244643101> eller ved å søke med «Walter Benjamins død i Portbou».

Jeg hadde kalt min libretto *Walter Benjamins død i Portbou*, og siden vi som gruppe ikke fant en annen eller bedre tittel til vårt arbeid med den, ble forestillingen hetende det samme. I librettoheftet, som måtte sendes i trykken før dette var avklart, står det: «Librettoen inngikk i et operaprojekt av og med Bernhard Bornstein, Finn Iunker, Mikkel Fjeld Skorpen, Geir Strande Syrrist og John Wilhite, og hadde premiere på Kunsthøgskolen i Oslo 16. september 2017 under Ultima-festivalen.»

### Videre arbeid med stoffet: fra pilot til sesong

Wilhite-Hannisdal og jeg ønsket å fortsette vårt samarbeid ved å utvikle Benjamin-materialet ytterligere. Vi hadde også begynt å omtale *Walter Benjamins død i Portbou* som en «pilot», etter først å ha brukt termen «trailer». Sistnevnte var et forsøk på å forstå vårt omtrent 15 minutter lange arbeid ikke som et *utsnitt*, altså som et 15 minutter langt og sammenhengende parti av et større verk, og heller ikke som en avgrenset *enakter*, men snarere som spredte glimt fra et kommende, skjønt ennå ikke realisert arbeid om samme emne, altså Walter Benjamins død i Portbou.

Disse begrepene var et forsøk på å orientere oss bort fra et tradisjonelt musikkdramatisk vokabular, slik at vi lettere kunne se for oss en fortsettelse av samarbeidet også utenfor genren opera. Begrepet *trailer* var nyttig fordi det signaliserer at vi befinner oss i en story som

fortelles, og at vi kan hoppe fra det ene stadiet i fortellingen til det neste uten å måtte lage smidige overganger mellom dem.

Da vi senere begynte å bruke termen *pilot*, hadde vi forlatt filmmetaforen til fordel for TV-metaforen. Det åpnet for at vi kunne lage flere *episoder* som kunne danne en hel *sesong*. Verdien av et slikt vokabular ligger i at vi kunne planlegge og skissere en kompositorisk helhet som unngikk tre- eller femaktmodellen. En sesong om Walter Benjamin kunne være på seks eller åtte eller ti episoder, ja, det viktigste var ikke antallet, men hvor mye vi ønsket å fortelle.

### Sesong 1

Min idé var å lage en sesong basert på Walter Benjamins siste leveår, fra slutten av august 1939 frem til hans død i Portbou i slutten av september 1940.

Her fantes en rekke opplagte muligheter for enkeltstående episoder:

- Walter Benjamin er i Paris når Frankrike erklærer Tyskland krig; alle utlendinger blir bedt om å innfinne seg på Stade Colombe utenfor hovedstaden
- Walter Benjamin er internert på Château de Vernuche der han prøver å utgi en leiravis «for intellektuelle», forsøker å slutte å røyke og beskriver en merkelig drøm i et brev til Adornos kone
- Walter Benjamin blir løslatt og returnerer til Paris, der han forfatter sine dystopiske historiefilosofiske teser (*Über den Begriff der Geschichte*)
- Walter Benjamin er i Paris våren 1940 og forsøker å få leger til å ta en *radioscopie* av sitt hjerte; han går på engelskkurs sammen med Hannah Arendt, men nekter å lære mer enn å kunne si at han virkelig ikke liker språket
- Walter Benjamin flykter fra Paris i mai/juni 1940; han får Bataille til å gjemme manuskriptet til passasjeverket i en vegg i Bibliothèque Nationale; han må flykte fra sine bøker
- Walter Benjamin er i Marseille i august 1940, der det råder et kaos av flyktninger og tyske spioner, og der Walter Benjamin og legen Franz Fränkel, som mange år tidligere

hadde eksperimentert med hasj, kler seg ut som matroser i et forsøk på å unnsnippe med et skip

- Walter Benjamin sammenligner i en av sine historiefilosofiske teser marxismens historiesyn med en sjakkautomat
- Walter Benjamin drar til Portbou og dør

Det er simpelthen en veldig rik historie som venter på å komme opp på scenen.

## SE1EP2: Historischer Materialismus

Allerede samme høst bød det seg en mulighet til å teste ut en ny episode siden jeg var invitert til å være med på Dramatikkens hus' Husdramaraton (en serie med enaktere av norske dramatikere) i desember 2017. Wilhite-Hannisdal og jeg ønsket å prøve ut den merkelige historiefilosofiske tesen der Benjamin sammenligner historisk materialisme (marxismens historiesyn) med den såkalte Tyrkeren (en sjakkspillende dukke). Walter Benjamin forklarer (i Torodd Karlstens oversettelse):

Det skal en gang ha vært en automat som var konstruert for å spille sjakk. For hvert trekk en spiller gjorde, svarte den med et mottrekk som sikret den seieren i partiet. Foran brettet, som lå på et stort bord, satt en dukke i tyrkisk drakt med en vannpipe i munnen. Et speilsystem ga illusjon av at dette bordet var gjennomsiktig fra alle sider. I virkeligheten satt det en pukkelrygget dverg, en mester i sjakk, under bordet og styrte dukkens hånd med snorer. Man kan tenke seg et motstykke til dette maskineri i filosofien. Den dukken som heter «historisk materialisme» vil alltid vinne. Den kan ta kampen opp mot enhver motstander uten videre hvis den tar teologien i sin tjeneste; den er som kjent liten og stygg nå for tiden, og tør dessuten ikke vise seg (Benjamin 1991, 94).

Og i original, der jeg har understreket de aktuelle setningene:

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, dass er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhte. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man «historischen Materialismus» nennt. Sie kann es ohne weiteres mit

jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen (GS I/2, 693).

Det oppstod en libretto fordelt over tre scener:

### Nr. 1. Geschichtsstunde

WALTER BENJAMIN

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, dass er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm dem Gewinn der Partie sicherte.

Nr. 1. Historietime // Walter Benjamin: // Det skal som kjent ha eksistert en automat som var konstruert slik / at ethvert trekk fra en sjakkspiller ble møtt / med et mottrekk som sikret automaten seieren i partiet.

### Nr. 2. Aufklärung

WALTER BENJAMIN

Diese Apparatur: eine Puppe  
in türkischer Tracht! Aber  
in Wahrheit sass ein  
buckliger Zwerg darin.

Nr. 2. Opplysning // Walter Benjamin: // Dette apparatet: en dukke / i tyrkisk drakt! Men / i virkeligheten satt / en liten dverg inni den.

### Nr. 3. Die moderne Welt

WALTER BENJAMIN

Ein Gegenstück in der Philosophie,  
denke ich, wäre zu der Puppe  
der historische Materialismus.

Gewinnen soll immer die Puppe,  
der historische Materialismus.  
Mit jedem kann er spielen, der  
historische Materialismus.

Die Theologie aber müsste den kleinen  
und hässlichen Zwerg spielen.  
Den darf man nicht sehen.

Nr. 3. Den moderne verden // Walter Benjamin: // Et motstykke i filosofien, / tenker jeg, til dukken, ville være / den historiske materialismen. // Den ville alltid vinne, dukken, / den historiske materialismen. / Mot alle kan den spille, / den historiske materialismen. // Teologien måtte imidlertid / spille den lille og heslige dvergen. / Den får man ikke se.

Som avslutning brukte jeg følgende fra en annen tese:



## Nr. 4. Epilog

WALTER BENJAMIN  
 Das wahre Bild  
 der Vergangenheit  
 huscht vorbei.

Nr. 4. Epilog // Walter Benjamin: // Fortidens / sanne bilde / glir forbi.

Forestillingen ble vist på Dramatikkens hus 7. desember 2017. Den kan sees på Vimeo under adressen <https://vimeo.com/250616558> eller ved å søke med «Historischer Materialismus».

Musikk var ved John Andrew Wilhite-Hannisdal, som dessuten stod for mesteparten av regien. Vi brukte også et konsept som vi tidligere samme høst hadde utviklet, nemlig å la åtte personer spille sjakk ved fire bord og ta opp og sample lyd fra trekkene med vibrasjonsmikrofoner.

Våren 2018 utarbeidet jeg et utkast til en ny episode om Walter Benjamins pass. I skrivende stund (mars 2019) leter Wilhite-Hannisdal og jeg etter en produsent for arbeidet. Arbeidet pågår parallelt med andre prosjekter.

### *Walter Benjamins død i Portbou på Den Norske Opera & Ballett*

Sjef for Den Norske Opera & Ballett, Annilese Miskimmon, hadde vært og sett på de tre forestillingene som ble vist under Ultima-festivalen. Hun inviterte *Walter Benjamins død i Portbou* til et gjestespill på Operaen 24. mai 2018. Samme kveld lanserte Miskimmon sitt program VOeX. Bornstein, Wilhite-Hannisdal og jeg utgjør ett av tre team som skal lage hver sin opera de neste årene, med forventet premiere henholdsvis i 2020 (ett team) og i 2021 (to team).

### Kommunen i Paris

Bornstein, Wilhite-Hannisdal og jeg ønsket å ta for oss et nytt stoff for VOeX-prosjektet og møttes flere ganger i juli 2018 for å diskutere prosjektet. Jeg hadde lyst til å arbeide med oppstanden i Paris våren 1871, også kjent som pariserkommunen. Helt siden 1996 hadde jeg

forsøkt å gjøre noe med Nordahl Griegs *Nederlaget* (1937), som Bertolt Brecht laget et «motforslag» til med *Die Tage der Kommune* (posth. 1956). Jeg så for meg en slags remake av *Nederlaget* gjennom innsikter fra Brecht. Sistnevnte var en dyktigere dramatiker enn Grieg, men *Die Tage der Kommune* er nær ved å plagiere *Nederlaget*, hvilket Brecht var fullstendig klar over. Min plan var å «stjele det tilbake».

En av grunnene til at Wilhite-Hannisdal og Bornstein kunne slutte seg til denne ideen, var at vår forventede premiere i mai 2021 sammenfaller med 150-årsmarkeringen for pariserkommunen. I november 2018 inngikk vi formelt en avtale med Den Norske Opera & Ballett. Jeg skal levere et førsteutkast 1. juni 2019. Musikk og libretto skal være ferdige 1. januar 2020.

### Det jeg tar med meg videre

Som nevnt ovenfor ble flere av mine ideer om librettoen som form og et musikkdramatisk samarbeid som genre utfordret gjennom praktisk erfaring, og det jeg tar med meg videre inn i VOeX-prosjektet, er at en libretto er mer enn sunget tekst: Den er et bindeledd mellom ideene og det poetiske uttrykk. Den presenterer et materiale (pariserkommunen), og den representerer en intellektuell fortolkning av dette materialet, blant annet om jeg forstår den historiske hendelsen mer eller mindre som Nordahl Grieg gjorde (som et nederlag på veien frem mot et kommunistisk paradys), eller om jeg tvert imot forstår pariserkommunens ideer som mer eller mindre virkeliggjort innenfor rammene av skandinavisk sosialdemokrati, eller om jeg forstår hendelsene i Paris våren 1871 som sentrum for ideologisk brytning i europeisk åndsliv for 150 år siden (den gang Paris, i vår tid Barcelona og London),<sup>6</sup> eller som noe annet. Librettoen kan også fortelle en historie fra fugleperspektiv (spredte, men kronologisk ordnede scener fra februar til juni 1871), fra et personlig perspektiv (vi følger en familie gjennom opptøyene), eller den kan fortelle enda mer dramatisk og fortettet (ved å konsentrere handlingen om et par timer en av de siste dagene i mai 1871). Det er mye arbeid som skal gjøres før ordene kan festes til papiret eller skjermen.

---

<sup>6</sup> Under arbeidet dette refleksjonsnotatet har dessuten De gule vestene på ny eksemplifisert Paris som åsted for et Europa i krise.

Det andre jeg vil ta med meg videre, er knyttet til det jeg ovenfor kalte en «research-basert libretto». Her må jeg simpelthen senkene kravene til meg selv. Nå som jeg har gått i gang med pariserkommunen, innser jeg at jeg ikke vil nå samme grad av innsikt som jeg gjennom flere år har opparbeidet meg om Walter Benjamins død i Portbou. Der stod jeg ved kunnskapens ytterste grense ved at jeg visste at ingen vet mer om dette enn jeg gjør. Slik er det ikke med pariserkommunen; ikke bare er mitt eget kunnskapsnivå neppe høyere enn middels, men emnet i seg selv er langt større og bredere enn Walter Benjamins død i Portbou, ja, enn Walter Benjamins biografi som sådan.

Det betyr ikke at jeg slutter å drive research. Jeg vet hva jeg leter etter, nemlig historiske detaljer. Om jeg ikke finner kvitteringer og prislister, kan jeg saktens finne mye annet.

Praktiske erfaringer i møtet med Operaens produksjonsapparat vil deretter nedfelle seg som nye innsikter som kan brukes i det videre arbeidet med *Walter Benjamins død i Portbou*.

## Bar C. Kritikk og konklusjon

Ved starten av en tekst tenker jeg som regel at leserens tålmodighet er ubegrenset. Når vi så kommer til konklusjonen, tenker jeg at det er et mirakel hvis leseren har orket å holde meg med selskap helt til nå. Alt mulig skulle jo inn her i Bar C: den ytterste betydning av det som til nå er skrevet, i tillegg til alle tenkelige konsekvenser, for dette arbeidet spesielt, for scenetekstfaget, for Teaterhøgskolen, for Kunsthøgskolen i Oslo, for fagfeltet kunstnerisk utviklingsarbeid (artistic research). Men det er aldri for sent å huske at *brevity is the wit of soul*.

Det følgende er altså mest ment som en liste med punkter til videre diskusjon.

### Kritikk av Søyle A

#### **Veien videre: Tilknytning til *Skuespillerens arbeid med tekst***

Som nevnt ovenfor, kan Søyle A (eller også hele denne refleksjonen) tenkes som en partner til Lars Erik Holters antologi *Skuespillerens arbeid med tekst*. Boken er resultatet av et forskningsprosjekt, og så vidt jeg kan forstå, et av de få ved Teaterhøgskolen som går noenlunde praktisk til verks.<sup>1</sup>

Skuespillerfaget er, som de fleste fag på Kunsthøgskolen i Oslo, et typisk håndverksfag der kunnskapsoverføringen som regel skjer gjennom praktiske øvelser som studenten utfører og læreren kommenterer. Skuespillerstudenten skal lære å bevege seg, ikke lære å forklare hva bevegelse er (fysikk); han eller hun skal lære å lage lydene «f», «s» og «l», ikke lære å forklare forskjellen mellom frikativer og likvider (fonetikk).

Nettopp derfor er en antologi som Holters *Skuespillerens arbeid med tekst* så viktig, for den gjør det mulig for flere enn skuespillere å vinne innblikk i bokens mange temaer. Eksempelvis kan dramatikere ha stort utbytte av å læse særlig de to første kapitlene, Holters «Om scenisk

---

<sup>1</sup> Jf. Holter, 7–9; <http://www.khio.no/kunstnerisk-utviklingsarbeid-og-forskning/kunstnerisk-utviklingsarbeid-og-forskning/skuespillerens-arbeid-med-tekst>.

tale» (11–34) og Gunnes' «Om versemål, blankvers og Shakespeare» (35–55). Dersom man skulle bestemme dramatikerens oppgave til å fremstille tekst som skuespilleren deretter behandler og kroppsliggjør for, enda senere, å skape en god teaterforestilling, synes det essensielt, for dramatikerens, å prøve å forstå mer av hvordan skuespilleren arbeider med tekst.

Man kunne derfor ønske at Søylye A heftet seg på Holters bok for å vise hvordan skuespillerens arbeid med tekst og dramatikerens arbeid med tekst er som natt og dag, eller som to sider av samme mynt. Men for det første ville det ha sprengt alle rammer for arbeidet. Ideelt skulle Søylye A også ha dekket mange andre felter på langt grundigere vis, eksempelvis hva som gjør noen setninger koherente, andre ikke. For det andre kan Søylye A leses som et første skritt på veien, eller snarere som trinn 2 (etter *Skuespillerens arbeid med tekst*) som venter på trinn 3: *teaterarbeid* med tekst. Som Holters bok er også mine refleksjoner et forsøk på å åpne døren inn til verkstedet.

### **Veien videre: Hvordan replikkene mine faktisk virker**

Søylye A er et forsøk på å vise hvordan én dramatiker arbeider med ett spesifikt stoff. En naturlig videreføring av dette arbeidet ville være å undersøke hvordan mine replikker og monologer faktisk virker. Det ville være verdifullt for senere lesere å vite om et bestemt utvalg av skuespillere i Norge i dag faktisk oppfatter replikkene som gode eller effektive med hensyn til koherens, rytme, mentale bilder (hva skuespilleren ser for seg), diksjon og annet. Eksempelvis stod det i et tidlig utkast:

*Hvorfor tok de bilder mens de banket opp araberens?*

Bare for gøy. Som når du tar bilder av en kvinne du har strippet naken.

Den siste setningen var lenge del av manus, og mange av skuespillerne fant det vanskelig å fremsi den. Jeg lurte på om det skyldtes at en «t» støter mot en «n» helt til slutt: «strip-pet-na-ken». Men det kan også skyldes at setningen klinger dårlig fordi den vesentlige informasjonen ligger godt gjemt, i en relativ-setning som er et vedheng til et preposisjonsledd, som igjen er en utfylling av objektet «bilder»: «bilder (av en kvinne ([som] du har strippet naken))». Eller kanskje noe helt annet.

I og med at scenetekstfaget nå gjennomgår en *vitenskapeliggjøring* (ved å inngå i feltet kunstnerisk utviklingsarbeid, og ved at Kunsthøgskolen i Oslo nå er akkreditert som en

vitenskapelig høyskole), ville det være fullt mulig å gå mer metodisk til verks og fremskaffe et empirisk grunnlag for hvordan skuespillere i Norge i dag *faktisk* oppfatter replikker som skrives til dem.

Det kunne være et forskningsprosjekt i seg selv å intervju skuespillere og høre med dem hvordan de faktisk opplever setninger i ny norsk dramatik: Hvorfor er den ene replikken god å si, den andre ikke? Et fremtidig bachelorstudium i scenetekst<sup>2</sup> kunne sågar ha startet med nettopp det spørsmålet.

### Konklusjon Søyle A

Den vesentligste innsikten fra arbeidet med *Stemmer fra Israel* er at gode, gammeldagse «norsklærertips» (skriv med substantiver og verb, unngå overflødige ord, vær sparsom med adjektiver) er til uvurderlig hjelp når man skal skrive moderne og pregnante replikker.

### Kritikk av Søyle B

Så vidt jeg vet, er min ledsagende kommentar til librettoen *Walter Benjamins død i Portbou* første praktisk forsøk på å beskrive hvordan en libretto blir til. I Søyle A kunne jeg støtte meg til eksisterende kunnskaper om setningskomposisjon, koherens og lignende, og dessuten Teaterhøgskolens bok *Skuespillerens arbeid med tekst*, mens det for Søyle B ikke synes å eksistere relevante knagger å hekte egne spørsmål på – annet enn å bruke innsikter fra min egen Søyle A.

Et fremtidig bachelorstudium i scenetekst burde ha åpninger inn mot librettoen som genre. Når Operahøgskolen og Teaterhøgskolen allerede sogner til samme institusjon (Kunsthøgskolen i Oslo), er helt klart forutsetningene til stede for en fornyelse av operaen og librettoen – med dramatikerens hjelp.

---

<sup>2</sup> Jeg har forstått det sånn at det finnes planer om å opprette et eget bachelorstudium i scenetekst, skjønt jeg vet ikke mer enn at slike planer eksisterer.

## Konklusjon Søyle B

Det vesentligste for meg var å oppdage hvordan en libretto, heller enn å være en serie dikt til bruk som resitativer og arier, først og fremst er som et hvilket som helst drama, bare med en svært begrenset mengde ord.

## Kritikk av en intellektuell kultur

Sommeren 2015, da jeg var opptatt på stipendiatprogrammet, men ennå ikke hadde begynt, fikk jeg og de andre fra samme opptak tilsendt boken *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, en antologi redigert av Michael Schwab og Henk Borgdorff. Vi fikk også tilsendt en del artikler, skrevet på norsk, men jeg trekker frem dette bindet nettopp fordi det er en internasjonal utgivelse. Stipendiater i kunsthøgskolen skal arbeide på «høyt internasjonalt nivå», som det heter i Kvalifikasjonsrammeverket. Utsendelsen til oss kommende stipendiater i kunstnerisk utviklingsarbeid har eksempelvis kraft: Vi skal skrive og tenke som forfatterne i antologien.

Jeg kikket på et av bidragene, «Counter-Archival Dissemination» (i Schwab mfl., 237–244). Ulike funn i ulike arkiver er en vesentlig del av min phd-avhandling (Iunker 2014), og sommeren 2015 hadde jeg nettopp publisert to mindre artikler etter funn i henholdsvis Nasjonalbiblioteket (et brev fra Brecht til Nordahl Grieg; Iunker 2015a) og Gyldendals husarkiv (korrespondanse mellom Brecht og Nordahl Griegs forlegger og bror Harald Grieg (Iunker 2015b)). Men hva «counter-archival dissemination», motarkival formidling, skal være godt for, eller hva det egentlig er, forstår jeg fortsatt ikke. Jeg brukte følgende avsnitt som eksempel under et foredrag under forskningsuken på KHiO i 2017:<sup>3</sup>

However, that does not mean that Cartesian thought could have command of a full hegemony at all times. There is also a continuous oscillation with a different form of movement: the ocular desire for divergence, the glance, the multiple and the blank. Such a movement that draws attention to the visual potentialities concealed by the retinal repression of the Cartesian regime acts as a transgressive impulse not only meaningful during a certain historical period of time, but continuously presenting itself as an alternative precondition for a dynamic form of artistic thinking (238).

---

<sup>3</sup> Finn Iunker, «Klarspråk i kunstutdanningen?», foredrag på Kunsthøgskolen i Oslo 26. januar 2017.

Forut for sitt «however» hadde forfatteren forklart at det han kaller et «skopisk regime», på et eller annet vis er forbundet med kartesiansk filosofi: «In line with Nietzsche, the scopic regime is related to Cartesian thought by both philosophers: the perspectivist philosophy of the gaze, the disembodied eternal point of view, directed since the seventeenth century towards generating clear, linear, solid, fixed and planimetric forms of perception» (sst.).

Jeg slo opp alle ordene jeg ikke forstod, blant annet «planimetri»,<sup>4</sup> og oversatte deretter så nøye jeg kunne:

Imidlertid betyr ikke dette at kartesiansk tenkning til enhver tid kan beherske et fullt hegemoni. Det finnes også en uavbrutt svingning med en annen form for bevegelse: den type lengsel etter avvik som har egenskap av å være det linsesystemet i et optisk instrument som er nærmest øyet, men også blikket, det mangfoldige og den tomme plassen. En slik bevegelse som gjør en oppmerksom på de visuelle potensialitetene, gjemt bak den retinale fortregning, fungerer som en overskridende impuls som ikke bare er meningsfull i løpet av en bestemt historisk tidsperiode, men som uavbrutt presenterer seg selv som en alternativ forutsetning for en type kunstnerisk tenkning som er dynamisk.

Eller med andre ord:

Statisk kunstnerisk tenkning er dualistisk.

Mens det nærmest tas for gitt at:

Dynamisk kunstnerisk tenkning er bra.

Det er sikkert mange gode grunner til å mene at dynamisk kunstnerisk tenkning er bra, og for alt jeg vet, er forfatterens poeng noe helt annet. Problemet er at selv jeg, en kunstfagstipendiat med høy akademisk utdanning, er nødt til å bruke lang tid på å finne ut om det jeg leser, inneholder informasjon som jeg kan ta med meg videre inn i utøvelsen av mitt eget fag (scenetekst). For øvrig har vel retinal fortregning lite med motarkival formidling å gjøre.

---

<sup>4</sup> «Planimetri er læra om korleis ein skal rekne ut flateinnhaldet til plane figurar når ein kjenner visse lengder og vinklar på figuren. Planimetri er grunnleggande innan kartografi»; jf. <https://nn.wikipedia.org/wiki/Planimetri>.



Når man implisitt oppmuntrer stipendiatene til å bruke et opakt og unødvendig abstrakt språk, blir det vanskeligere for oss phd-kandiater å formidle til medstipendiater hva slags faglige innsikter vi sitter på, og som vi kan dele med hverandre.

I *Scribes and Scholars*, en bok som viser hvordan klassisk litteratur er blitt overlevert, for ikke å si: hvordan den har overlevd, gjennom kopiering, rettelser av andres feil mv., spanderes et siste kapittel på det som kalles *tekstkritikk*, nemlig den del av filologien som undersøker andre, tidligere filologers arbeid. En effektiv og smidig tekstkritikk fordrer imidlertid et begrepsapparat som kan virke vanskelig tilgjengelig for utenforstående. Men, sier forfatterne, et avansert begrepsapparat er ikke det avgjørende når vi skal vurdere klassisk såvel som annen verdifull litteratur:

Ultimately, the basic essential equipment is taste, judgement, common sense, and the capacity to distinguish what is right from what is wrong in a given context (Reynolds mfl., 240).

Min kritikk av den intellektuelle kulturen ved Kunsthøgskolen i Oslo er dessverre vag og generell. Jeg skulle ønske at jeg hadde krefter til å overbevise alle på institusjonen om relevansen i Schopenhauers dobbelte råd:

Bruk vanlige ord. Si uvanlige ting.

### Anbefalinger

Teaterhøgskolen bør lære studenter i scenetekst å skrive klart og effektivt. Det vil gjøre deres replikker bedre. Teaterhøgskolen bør ha librettoskriving som en integrert del av scenetekstfaget. Teaterhøgskolen bør undersøke hvordan Holters bok og Søyle A ovenfor *til sammen* kan utgjøre arbeidsfeltet *teaterarbeid med tekst*. Teaterhøgskolen bør undersøke empirisk hvordan skuespillere *faktisk* oppfatter replikker som skrives stil dem.

Kunsthøgskolen i Oslo bør oppmuntre stipendiatene til å skrive enkelt og klart.

## Anhang

### 1. Stemmer fra Israel. Eksempler på redigering

#### Innledende anmerkning

Dokumentet nedenfor ble sendt til Breaking the Silence 23. mars 2017. Alle tekstene er hentet fra organisasjons nettsider. Hensikten med dokumentet var å vise medarbeidere ved Breaking the Silence, som ikke kan norsk og dermed heller ikke kan vurdere det ferdige resultatet, at jeg behandlet materialet respektfullt ved, blant annet, ikke å forandre på fakta, og ikke å bryte med «the spirit of the testimonies». Breaking the Silence meldte en ukes tid senere, rundt 1. april 2017, at de ikke hadde noen innvendinger mot min måte å behandle materialet på.

\*\*\* \*\*

23.3.2017

«Brevity comes from selection, not compression.»  
(Roy Peter Clarke, *Writing Tools*, New York/Boston/London (2006), 2016, p. 50)

Deleted words are ~~crossed out~~, supplements <sup>are written high</sup>.

#### Texts in this document:

- A. «There's no such thing there as a person who is uninvolved» (file no. 132517)
- B. «I'm sure the dogs there just died» (file no. 30930), first part
- C. «I'm sure the dogs there just died» (file no. 30930), second part
- D. «A crazy urge to run over a car» (file no. 351204)
- E. «On Friday evening we made Kiddush» (file no. 735978)
- F. «Not enough time for everyone to leave» (file no. 291321)
- G. «A 500-meter radius where not a single house is left standing» (file no. 849459)
- H. «The civilian was laying there, writhing in pain» (file no. 375047)

\*\*\*

#### TEXT A, ORIGINAL

«There's no such thing there as a person who is uninvolved»  
testimony catalog number: 132517  
rank: First Sergeant

unit: Mechanized infantry  
 area: Deir al-Balah area  
 period: 2014

The rules of engagement are pretty identical: Anything inside [the Gaza Strip] is a threat, the area has to be ‘sterilized,’ empty of people – and if we don’t see someone waving a white flag, screaming ‘I give up’ or something – then he is a threat and there is authorization to open fire. In the event that we arrest and restrain him, then one strips him to make sure there is no explosive device on him.

**To get authorization to open fire, does he need to be armed, or with binoculars?**

I think he just needs to be there.

**When you say open fire, what does that mean?**

Shooting to kill. This is combat in an urban area, we’re in a war zone. The saying was: ‘There’s no such thing there as a person who is uninvolved.’ In that situation, anyone there is involved. Everything is dangerous; there were no special intelligence warnings such as some person, or some white vehicle arriving... No vehicle is supposed to be there – if there is one, we shoot at it. Anything that’s not ‘sterile’ is suspect. There was an intelligence warning about animals. If a suspicious animal comes near, shoot it. In practice, we didn’t do that. We had arguments about whether or not to do it. But that was just a general instruction; in practice you learn to recognize the animals because they are the only ones wandering around.

**During the period that you were there, did you see an armed Palestinian?**

Nothing, I didn’t see a single living human being, except for the guys in my platoon and a few from the Armored Corps.

\*

#### TEXT A, FIRST EDITING

~~“There’s no such thing there as a person who is uninvolved”~~

~~testimony catalog number: 132517~~

~~rank: First Sergeant~~

~~unit: Mechanized infantry~~

~~area: Deir al-Balah area~~ <sup>on the Gaza Strip</sup>

~~period: 2014~~

~~The rules of engagement are pretty identical: Anything inside [the Gaza Strip] on the Gaza Strip is a threat, the area has to be ‘sterilized,’ empty of people – and if we don’t see someone waving a white flag, screaming “I give up” or something – then he is a threat and there is authorization to <sup>you can</sup> open fire. In the event that we arrest and restrain him, then one strips him to make sure there is no explosive device on him.~~

~~**To get authorization to open fire, does he need to be armed, or with binoculars?**~~

~~I think he just needs to be there.~~

~~**When you say open fire, what does that <sup>it</sup> mean <sup><to open fire>?</sup>**~~

~~Shooting to kill. This is combat in an urban area, we’re in a war zone. The saying was: ‘There’s no such thing there as a person who is uninvolved.’ In that situation, anyone <sup>Everyone</sup> there is involved. Everything is dangerous; there were no special intelligence warnings such as some person, or some white vehicle arriving... No vehicle is supposed to be there – if there is one, we shoot at it. Anything that’s not ‘sterile’ is suspect. There was an intelligence warning about animals. If a suspicious animal~~

comes near, shoot it. ~~In practice, we didn't do that.~~ We had arguments about whether or not to do it. ~~But that was just a general instruction; in practice you learn to recognize the animals because they are the only ones wandering around.~~

~~During the period that you were there, did you see an <sup>any</sup> armed Palestinian <sup>while</sup> you were there ?~~

~~Nothing,~~ I didn't see a single living human being, except for the guys in my platoon and a few from the Armored Corps.

\*

#### TEXT A, SECOND EDITING

##### *Deir al-Balah on the Gaza Strip, 2014*

~~It's very simple~~ The rules of engagement are simple. Anything on the Gaza Strip is a threat. ~~The area has to be 'sterilized,' empty <sup>emptied</sup> of people.~~ No one is supposed to be there. ~~And if we don't see someone <sup>who is not</sup> waving a white flag, or screaming 'I give up' or something,~~ then he is a threat and ~~you~~ <sup>we</sup> can open fire.

*Does he need to be armed – or with binoculars?*

I think he just needs to be there.

*What does it mean "to open fire"?*

~~Shooting to kill.~~ This is combat in an urban area. ~~The saying was: 'There is no such thing there as a person who is uninvolved' <sup>not involved</sup>.~~ Everyone <sup>there</sup> is involved. Everything is dangerous. No vehicle is supposed to be there. If there is one, we shoot at it. ~~There was an intelligence warning~~ <sup>The intelligence warned us</sup> about animals. If a suspicious animal comes near, shoot it. We had arguments about whether or not to do it. You learn to recognize the animals because they are the only ones wandering around.

*Did you see any armed Palestinian while you were there <sup>or someone waving a white flag?</sup>*

I didn't see a single living human being, ~~except for the guys in my platoon~~ <sup>there</sup>.

\*

#### TEXT A, BASIS FOR TRANSLATION

##### *Deir al-Balah on the Gaza Strip, 2014*

The rules of engagement are simple. Anything on the Gaza Strip is a threat. No one is supposed to be there. If we see someone who is not waving a white flag or screaming 'I give up', then he is a threat and we can open fire.

*Does he need to be armed – or with binoculars?*

I think he just needs to be there.

*What does it mean “to open fire”?*

Shoot to kill. This is combat in an urban area. Everyone there is involved. Everything is dangerous. No vehicle is supposed to be there. If there is one, we shoot at it. The intelligence warned us about animals. If a suspicious animal comes near, shoot it. We had arguments about whether or not to do it. You learn to recognize the animals because they are the only ones wandering around.

*Did you see any armed Palestinian while you were there or someone waving a white flag?*

I didn't see a single living human being there.

\*

TEXT A, TRANSLATION

[132517]

*Deir al-Balah på Gaza-stripen, 2014*

Stridsreglene er enkle. Alt på Gaza-stripen er en trussel. Ingen skal være der. Hvis vi ser noen som ikke veiver med et hvitt flagg eller roper «Jeg overgir meg», så er han er trussel og vi kan åpne ild.

*Trenger han å være bevæpnet, eller ha kikkert?*

Jeg tror at han bare trenger å være der.

*Hva betyr «å åpne ild»?*

Skyt for å drepe. Dette er kamp inni en by.<sup>1</sup> Alle er innblandet. Alt er farlig. Det skal ikke finnes kjøretøyer der. Hvis vi ser et, skyter vi på det. Etterretningen advarte oss mot dyr. Hvis et mistenkelig dyr kommer for nærme: Skyt det. Vi diskuterte hvorvidt vi skulle gjøre det. Du lærer å gjenkjenne dyr fordi de er de eneste som rører seg.<sup>2</sup>

*Så du noen bevæpnede palestinere mens du var der, eller noen som veivet med et hvitt flagg?*

Jeg så ikke et eneste levende menneske der.

\*

---

<sup>1</sup> Changed into the equivalent of “This is combat within a city”; “city” is easier to understand, while more concrete, than “urban area”, and “within” makes the statement more emphatic.

<sup>2</sup> Changed into the equivalent of “only ones who move”; “røre” is an old Norwegian word, and like Churchill (!) said: “short words are the best, and the old ones are the very best” (or maybe it was the other way around).

TEXT A, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN TO ENGLISH<sup>3</sup>

Deir al-Balah in the Gaza Strip, 2014

Violation rules are simple. All of Gaza is a threat. No one should be there. If we see someone who is not waving a white flag or shouting "I surrender", he is a threat and we can open fire.

Does he need to be armed or have binoculars?

I think he just needs to be there.

What does "open fire"?

Shoot to kill. This is fight inside a city. Everyone is involved. Everything is dangerous. There should be no vehicles there. If we see one, we shoot it. Intelligence warned us against animals. If a suspicious animal gets too close: Shoot it. We discussed whether we should do it. You learn to recognize animals because they are the only ones that moves.

So some armed Palestinians while you were there, or someone who waved a white flag?

I saw not a single living soul there.

\*\*\*

## TEXT B, ORIGINAL

“I’m sure the dogs there just died”  
 testimony catalog number: 30930  
 rank: First Sergeant  
 unit: Mechanized infantry  
 area: Deir al-Balah area  
 period: 2014

We were in the area of al-Bureij, at the center of the [Gaza] Strip. When we entered for the first time we didn’t see a single person. We saw no enemy, and no [civilians] either. We went into houses, some of which were already riddled with holes. [The forces that entered the area before us] purposely left a few standing for us, so we ‘opened’ them up the way we were taught to in urban area combat training. We broke down the door, entered, ‘cleaned’ the house with bullets; you walk in shooting. In the beginning you shoot [across a wide area] in a fan, ‘open’ anything that looks weird, you roll up carpets, move things around to make sure there’s absolutely nothing there. The house was totally abandoned. In most places [IDF] soldiers also shot the water tanks (usually located on rooftops).

---

<sup>3</sup> Google Translate isn’t precise, but may serve as an objective assessment for those who know little or no Norwegian. (I always use this tool when I write more scholarly things – in Norwegian – about poet and playwright Bertolt Brecht and critic Walter Benjamin, essays that I always send to colleagues in Germany.)

**Why?**

Don't know. When I got to the houses that's how it was.

**How is a house sweep carried out?**

First thing, before you even enter, you shoot at certain spots. I would shoot – from behind a barrier of some sort – at dangerous spots: closets, beds that might be concealing something underneath them or inside them, inside the mattress. You shoot at everything, even refrigerators. As for [cooking] gas canisters, we didn't shoot them – we took them out and emptied the gas. Besides packs of cigarettes, we didn't find anything valuable. One could say those cigarettes saved some people's sanity, because there was a day we ran out. And then we stayed put in the house and secured ourselves. "You are guarding the tanks," they told us, but we didn't really guard a single tank. We sat around in Gaza and took it easy. We surveyed. They gave us locations to watch. We were staying in abandoned houses. The people's stuff was left inside, but not things like electrical appliances. They must have taken everything – they fled. I did not see any casualties that were not clearly enemies there, because everyone was told to flee north from the very start. That's what we knew. They left their houses closed up tight. It was clear that people had been preparing for our entry. [When we went in] we turned the houses upside down, because there was no other choice, you had to. We found weapons. What was really awful was seeing lots of animals that they had left behind, their personal pets, they fled without them. People left their dogs behind – it was a pretty awful sight. You would see dogs with collars on. It was clear these were pets, not guard dogs. We looked after them as much as we could, but I'm sure the dogs there just died. We saw lots of animals there – farm animals, too. Entire groups of ducks and chickens. The animals didn't know a war was coming. It's not some natural disaster, they can't sense it coming. We saw carcasses too. Mostly carcasses belonging to large animals, like donkeys.

\*

**TEXT B [and C], FIRST EDITING**

~~"I'm sure the dogs there just died"~~

~~testimony catalog number: 30930~~

~~rank: First Sergeant~~

~~unit: Mechanized infantry~~

~~area: Deir al-Balah area~~ <sup>on the Gaza Strip</sup>

~~period: 2014~~

We were in the area of al-Bureij,<sup>4</sup> at the center of the [Gaza] Strip. When we entered for the first time we didn't see a single person. ~~We saw~~ no enemy, ~~and~~ no [civilians] ~~either~~. We went into houses, some of which were already riddled with holes. [The forces that entered the area before us] purposely left a few standing for us, so we 'opened' them up the way we were taught to in urban area combat training. We broke down the door, entered, 'cleaned' the house with bullets; you walk in shooting. In the beginning you shoot [across a wide area] in a fan, 'open' anything that looks weird, ~~you roll up~~ carpets, move things around to make sure there's absolutely nothing there.

<sup>4</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Bureij>.

~~The house was totally abandoned.~~ In most places [IDF] soldiers also shot the water tanks (usually located on rooftops).

### Why?

<sup>1</sup> I don't know. ~~When I got to the houses~~ that's how it was.

[Split up in two separate texts]

[NEW TEXT]

~~area:~~ Deir al-Balah area on the Gaza Strip

~~period:~~ 2014

### How is a house sweep carried out?

First thing, before you even enter, you shoot at certain spots. ~~I would shoot — from behind a barrier of some sort — at dangerous spots:~~ closets, beds that might be concealing something underneath them or inside them, inside the mattress. You shoot at everything, even refrigerators. ~~As for [cooking] gas canisters, we didn't shoot them — we took them out and emptied the gas.~~ Besides packs of cigarettes, we didn't find anything valuable. ~~One could say those cigarettes saved some people's sanity, because there was a day we ran out.~~ And then we stayed put in the house and secured ourselves. "You are guarding the tanks," they told us, but we didn't really guard a single tank. We sat around in Gaza and took it easy. We surveyed. They gave us locations to watch. We were staying in abandoned houses. The people's stuff was left inside, but not things like electrical appliances. They must have taken everything – they fled. I did not see any casualties that were not clearly enemies there, because everyone was told to flee north from the very start. That's what we knew. They left their houses closed up tight. It was clear that people had been preparing for our entry. [When we went in] we turned the houses upside down, because there was no other choice, you had to. We found weapons. What was really awful was seeing lots of animals that they had left behind, their personal pets, they fled without them. ~~People left their dogs behind — it was a pretty awful sight.~~ You would see dogs with collars on. It was clear these were pets, not guard dogs. We looked after them as much as we could, ~~but I'm sure the dogs there just died.~~ We saw lots of <sup>other</sup> animals there – ~~farm animals,~~ too. Entire groups of ducks and chickens. The animals didn't know a war was coming. It's not some natural disaster, <sup>that</sup> they ~~can't~~ <sup>can</sup> sense it coming. ~~We saw carcasses too. Mostly carcasses belonging to large animals, like donkeys.~~

\*

### TEXT B, SECOND EDITING<sup>5</sup>

Deir al-Balah area onn the Gaza Strip, 2004

~~We were in the in the area of al-Bureij at the center of the Gaza Strip. When we entered for the first time we didn't see a single person, no enemy, no civilians. We went into houses, some of which were already riddled with holes. The forces that entered the area before us purposely left a few standing for us, so we 'opened' them up the way we were taught to in urban combat training. We broke down the door, entered, 'cleaned' the house with bullets; you walk in shooting. In the beginning you shoot~~

<sup>5</sup> I don't copy-paste the texts when I go from first to second editing, which may result in typing errors.



~~across a wide area in a fan, ‘open’ anything that looks weird. Carpets. Move things around to make sure there’s absolutely nothing there. In most places IDF soldiers also shot the water tanks on rooftops.~~

~~Why?~~

~~I don’t know. That’s how it was.~~

\*

TEXT C, SECOND EDITING

*Deir al-Balah area on the Gaza Strip, 2014*

*How is a house sweep carried out?*

First thing, before you even enter, you shoot at certain spots, closets, beds that might be concealing something underneath them or inside them, inside the mattress. You shoot at everything, even refrigerators. ~~Besides packs of cigarettes, we didn’t find anything valuable. And then we stayed put in the house and secured ourselves.~~ ‘You are guarding the tanks,’ they told us, but we didn’t really guard a single tank. We sat around in Gaza and took it easy. We surveyed. ~~They gave us locations to watch. We were~~ staying in abandoned houses. The people’s stuff was left inside, but not things like electrical appliances. They must have taken everything. They fled. I did not see any casualties that were not clearly enemies there, because everyone was told to flee north from the very start. That’s what we knew. They left their houses closed up tight. It was clear that people had been preparing for our entry. When we went in we turned the houses upside down, because there was no other choice, you had to. We found weapons. What was really awful was seeing lots of animals that they had left behind, ~~their personal pets, they fled without them.~~ <sup>We looked after them as much as we could.</sup> You would see dogs with collars on. ~~It was clear these were pets, not guard dogs. We looked after them as much as we could.~~ We saw lots of other animals too. Entire groups of ducks and chickens. The animals didn’t know a war was coming. It’s not some natural disaster. That they can sense.

\*

TEXT C, THIRD EDITING

*Deir al-Balah area on the Gaza Strip, 2014*

*How is a house sweep carried out?*

First thing, before you even enter, you shoot at certain spots, closets, beds that might be concealing something underneath them or inside them, inside the mattress. You shoot at everything, even refrigerators. And then ~~we~~ <sup>you</sup> stayed put. ‘You are guarding the tanks,’ they told us, but we didn’t ~~really~~ guard a single tank. We sat around in Gaza and took it easy. We surveyed, staying in abandoned houses. The people’s stuff was left inside, ~~but not things like electrical appliances.~~ They must have taken everything. They fled. I did not see any casualties that were not clearly enemies there,

because everyone was told to flee north from the very start. ~~That's what we knew. They left their houses closed up tight. It was clear that people had been preparing for our entry. When we went in we turned the houses upside down, because there was no other choice, you had to.~~ We found weapons. What was really awful was seeing lots of animals that they had left behind, they fled without them. We looked after them as much as we could. You would see dogs with collars on. Pets, not guard dogs. We saw lots of other animals too. Entire groups of ducks and chickens. ~~The animals~~ <sup>They</sup> didn't know ~~a war~~ <sup>what</sup> was coming. ~~It's not some~~ <sup>Animals can sense a</sup> natural disaster. ~~That they can sense.~~ <sup>, but not war.</sup>

\*

### TEXT C, BASIS FOR TRANSLATION

*Deir al-Balah area on the Gaza Strip, 2014*

*How is a house sweep carried out?*

First thing, before you even enter, you shoot at certain spots, closets, beds that might be concealing something underneath them or inside them, inside the mattress. You shoot at everything, even refrigerators. And then you stayed put. 'You are guarding the tanks,' they told us, but we didn't guard a single tank. We sat around in Gaza and took it easy. We surveyed, staying in abandoned houses. The people's stuff was left inside. They must have taken everything. They fled. I did not see any casualties that were not clearly enemies there, because everyone was told to flee north from the very start. We found weapons. What was really awful was seeing lots of animals that they had left behind, they fled without them. We looked after them as much as we could. You would see dogs with collars on. Pets, not guard dogs. We saw lots of other animals too. Entire groups of ducks and chickens. They didn't know what was coming. Animals can sense a natural disaster, but not war.

\*

### TEXT C, TRANSLATION

*Deir al-Balah på Gaza-stripen, 2014. Hvordan blir et hus sikret?<sup>6</sup>*

Først, før du går inn, skyter du mot forskjellige punkter, skap, senger som kan skjule noe under dem eller inni dem, inni madrassene. Du skyter på alt, selv på kjøleskap. Og så venter du. "Dere passer på tanksene," fortalte de oss, men vi passet ikke på en eneste tank. Vi satt i Gaza og slappet av. Vi holdt utkikk mens vi oppholdt oss i forlatte hus. Tingene til folk var satt igjen. De må ha tatt alt. Jeg så ingen sårede som ikke helt klart var fienden, fordi alle hadde fått beskjed om å flykte nordover helt i starten. Vi fant våpen. Det som var virkelig ille, var å se alle dyrene som de hadde latt bli igjen, de flyktet uten dem. Vi tok oss av dem så godt vi kunne. Kjøledyr, ikke vakthunder. Vi så mange andre dyr også. En hel bøling med ender og kyllinger. De skjønnte ikke hva som var på vei.<sup>7</sup> Dyr kan ane en naturkatastrofe, men ikke krig.

<sup>6</sup> Translated as "how is a house secured".

<sup>7</sup> Translated as "what was under way".

\*

## TEXT C, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN TO ENGLISH

Deir al-Balah in the Gaza Strip, 2014. How does a homeowner secured?

First, before you enter, you shoot at different points, cabinets, beds that can hide something underneath them or inside them, inside mattresses. You shoot at everything, even the refrigerator. And then wait. "You look after the tanks," they told us, but we did not fit on a single tank. We sat in Gaza and relaxed. We kept looking while we stayed with us in abandoned houses. The things people were left behind. They must have taken everything. I saw no wounded who not clearly was the enemy, because everyone had been told to flee northward very start. We found weapons. What was really bad was seeing all the animals that they had left behind, they fled without them. We took care of them as best we could. Pets not guard dogs. We saw many other animals as well. A whole herd of ducks and kyllinger. They did not understand what was coming. Animals can sense a natural disaster, but not war.

\*\*\*

## TEXT D, ORIGINAL

A crazy urge to run over a car”  
 testimony catalog number: 351204  
 rank: First Sergeant  
 unit: Armored Corps  
 period: 2014

During the entire operation the [tank] drivers had this thing of wanting to run over cars – because the driver, he can’t fire. He doesn’t have any weapon, he doesn’t get to experience the fun in its entirety, he just drives forward, backward, right, left. And they had this sort of crazy urge to run over a car. I mean, a car that’s in the street, a Palestinian car, obviously. And there was one time that my [tank’s] driver, a slightly hyperactive guy, managed to convince the tank’s officer to run over a car, and it was really not that exciting– you don’t even notice you’re going over a car, you don’t feel anything – we just said on the two-way radio: “We ran over the car. How was it?” And it was cool, but we really didn’t feel anything. And then our driver got out and came back a few minutes later – he wanted to see what happened – and it turned out he had run over just half the car, and the other half stayed intact. So he came back in, and right then the officer had just gone out or something, so he sort of whispered to me over the earphones: “I scored some sunglasses from the car.” And after that, he went over and told the officer about it too, that moron, and the officer scolded him: “What, how could you do such a thing? I’m considering punishing you,” but in the end nothing happened, he kept the sunglasses, and he wasn’t too harshly scolded, it was all OK, and it turned out that a few of the other company’s tanks ran over cars, too.

\*

## TEXT D, FIRST EDITING

~~A crazy urge to run over a car”  
 testimony catalog number: 351204  
 rank: First Sergeant  
 unit: Armored Corps  
 period: 2014~~

During the entire operation the [tank] drivers had this thing of wanting to run over cars – because the driver, he can’t fire. He doesn’t have any weapon, he doesn’t get to experience the fun in its entirety, he just drives forward, backward, right, left. And they had this sort of crazy urge to run over a car. I mean, a car that’s in the street, a Palestinian car, obviously. And there was one time that my [tank’s] driver, a slightly hyperactive guy, managed to convince the tank’s officer to run over a car, and it was really not that exciting– you don’t even notice you’re going over a car, you don’t feel anything – we just said on the two-way radio: “We ran over the car. How was it?” And it was cool, but we really didn’t feel anything. ~~And then our driver got out and came back a few minutes later—he wanted to see what happened—and it turned out he had run over just half the car, and the other half stayed intact. So he came back in, and right then the officer had just gone out or something, so he sort of whispered to me over the earphones: “I scored some sunglasses from the car.” And after that, he went over and told the officer about it too, that moron, and the officer scolded him: “What, how could you do such a thing? I’m considering punishing you,” but in the end nothing happened, he kept the sunglasses, and he wasn’t too harshly scolded, it was all OK, and it turned out that a few of the other company’s tanks ran over cars, too.~~

\*

#### TEXT D, SECOND EDITING

2014

During the entire operation the tank drivers had this <sup>urge to run over a car, a car in the street. A</sup> ~~thing of wanting to run over cars, because~~ the driver, he can’t fire. A <sup>Palestinian car, obviously.</sup> He doesn’t have any weapon, he doesn’t ~~get to~~ experience the fun in its entirety, he just drives forward, backward, right, left. ~~And they had this sort of crazy urge to run over a car. I mean, a car that’s in the street, a Palestinian car, obviously. And there was one time that~~ <sup>Once</sup> my tank’s driver, a slightly hyperactive guy, managed to convince the tank’s officer to run over a car, and it was really not that exciting. ~~You don’t feel anything.~~ We just said on the two-way radio: «We ran over the car. How was it?» And it was cool, but we really didn’t feel anything.

\*

#### TEXT D, BASIS FOR TRANSLATION

2014

During the entire operation the tank drivers had this urge to run over a car, a car in the street. A Palestinian car, obviously. The driver can’t fire. He doesn’t have any weapon, he doesn’t experience the fun in its entirety, he just drives forward, backward, right, left. Once my tank’s driver managed to convince the tank’s officer to run over a car,

and it was really not that exciting. We just said on the two-way radio: «We ran over the car. How was it?» And it was cool, but we really didn't feel anything.

\*

#### TEXT D, TRANSLATION

2014

Gjennom hele operasjonen hadde tanksførerne en sånn trang til å kjøre over biler, biler i gata. Palestinske biler, selvfølgelig.<sup>8</sup> Føreren kan ikke skyte. Han har ikke våpen; han opplever ikke moroa i sin fulle bredde, han bare kjører forover, bakover, til høyre, til venstre. En gang klarte føreren av min tank å overtale tankoffiseren til å kjøre over en bil, og det var egentlig ikke så spennende. Vi bare fortalte over toveisradioen: "Vi kjørte over en bil. Hvordan var det?" Og det var kult, men egentlig følte vi ingenting.

\*

#### TEXT D, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN TO ENGLISH

2014

Throughout the operation, tanker drivers such a compulsion to drive over cars, cars in the street. Palestinian cars, of course. Operators can not shoot. He has no weapons; He did not experience the fun in its totality, he just runs forward, backward, right, left. Once he driver of my tank to persuade tank officer to run over a car, and it was not really that exciting. We just told the two-way radio: "We ran over a car. How was that? "And it was cool, but really we felt nothing.

\*\*\*

#### TEXT E, ORIGINAL

“On Friday evening we made Kiddush”  
 testimony catalog number: 735978  
 rank: First Sergeant  
 unit: Armored Corps  
 area: Deir al-Balah area  
 period: 2014

On Friday evening we did a Kiddush (a Sabbath blessing) inside one of the houses. We used a courtyard inside the house where the infantry guys were stationed. We didn't open up the gate, we just went straight in with the tank – ran over the fence and went in. We ‘parked’ two tanks in there, which means we also had to destroy the wall between the street and the house. A little wall, a fence of sorts. We had to, because each tank takes up a lot of room. So we destroyed part of that fence, and there was also a motorcycle in the way that we ran over. We went in and did a Kiddush in the living room with the infantry guys. I was in that house a few more times. Usually houses had

---

<sup>8</sup> “Car” (*bil*) is here translated into plural (*biler*).

one wall destroyed because a shell went through part of it, or had one wall collapsed. These houses were no longer any good for returning to live in, but it's not like a bigger mess was made there than what was necessary – aside from the shooting into the house upon entry.

\*

#### TEXT E, FIRST EDITING

~~“On Friday evening we made Kiddush”  
testimony catalog number: 735978  
rank: First Sergeant  
unit: Armored Corps  
area: Deir al-Balah area <sup>on the Gaza Strip</sup>  
period: 2014~~

On Friday evening we did a Kiddush<sup>9</sup> ~~(a Sabbath blessing)~~ inside one of the houses. We used a courtyard inside the house where the infantry guys were stationed. We didn't open up the gate, we just went straight in with the tank – ran over the fence and went in. We 'parked' two tanks in there, which means we also had to destroy the wall between the street and the house. A little wall, a fence of sorts. We had to, because each tank takes up a lot of room. So we destroyed part of that fence, and there was also a motorcycle in the way that we ran over. We went in and did a Kiddush in the living room with the infantry guys. ~~I was in that house a few more times. Usually houses had one wall destroyed because a shell went through part of it, or had one wall collapsed. These houses were no longer any good for returning to live in, but it's not like a bigger mess was made there than what was necessary — aside from the shooting into the house upon entry.~~

\*

#### TEXT E, SECOND EDITING

*Deir al-Balah area on the Gaza Strip, 2014*

On Friday evening we did a Kiddush<sup>10</sup> inside one of the houses. We used a courtyard inside the house where the infantry guys were stationed. We didn't open up the gate, we just went straight in with the tank ~~—ran over the fence and went in.~~ We 'parked' two tanks there, which means we also had to destroy the wall <sup>a fence of sorts</sup> between the street and the house. ~~A little wall, a fence of sorts.~~ We had to, because each tank takes up a lot of room <sup>space</sup>. ~~So we destroyed part of that fence, and~~ there was also a motorcycle ~~in the way~~ that we ran over. We went in and did a Kiddush in the living room ~~with the infantry guys.~~

\*

---

<sup>9</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Kiddush>

<sup>10</sup> Most Norwegians will not understand what it means to make a Kiddush, but perhaps one could present it with a footnote instead of the added brackets in the original. Another idea would be to leave a few details unexplained to emphasise the material's strangeness (*Fremdheit*).

## TEXT E, BASIS FOR TRANSLATION

*Deir al-Balah area on the Gaza Strip, 2014*

On Friday evening we did a Kiddush inside one of the houses. We used a courtyard inside the house where the infantry guys were stationed. We didn't open up the gate, we just went straight in with the tank. We 'parked' two tanks there, which means we also had to destroy the wall, a fence of sorts, between the street and the house. We had to, because each tank takes up a lot of space. There was also a motorcycle that we ran over. We went in and did a Kiddush in the living room.

\*

## TEXT E, TRANSLATION

[735978]

*Området rundt Deir-al Balah på Gaza-stripen, 2014*

Fredag kveld gjorde resiterte vi kiddush<sup>11</sup> inni et av husene. Vi brukte en gårdsplass inne i huset hvor infanteristene var stasjonert. Vi åpnet ikke porten, vi gikk bare rett inn med tanksen. Vi satte<sup>12</sup> fra oss to tanks der, noe som innebar at vi måtte ødelegge veggen, et slags gjerde, mellom gata og huset. Det ble vi nødt til, for hver tanks trenger et stort areale. Det var også en motorsykkel som vi kjørte over. Vi gikk inn og resiterte Kiddush i stua.

\*

## TEXT E, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN TO ENGLISH

## The area around Deir al-Balah in the Gaza Strip, 2014

Friday night did we recited kiddush inside one of the houses. We spent a courtyard inside the house where the infantry was stationed. We did not open the gate, we just walked right in with the tank. We sat by us two tanks there, which meant that we had to destroy the wall, a sort of fence, between the street and the house. There we were obliged, for every idea needs a large Surface. There was also a motorcycle as we drove over. We entered and recited Kiddush in the living room.

\*\*\*

## TEXT F, ORIGINAL

---

<sup>11</sup> There is no Norwegian Wikipedia-page on "Kiddush", but the Swedish (<https://sv.wikipedia.org/wiki/Kiddush>) uses three different verbs explaining what happens when one *does* Kiddush ("to do" is not one of them): to *read* ("läsa") Kiddush, to *pray* ("be") Kiddush and to *recite* ("recitera") Kiddush. It feels awkward in Norwegian to use the verb "be" (*pray*) transitively (*to pray something*), so I chose "resitere" (*recite*), which also has the advantage that it clearly hints at something solemn is taking place (without having to explain the ritual itself; cf. footnote above).

<sup>12</sup> I substituted "parked" with the equivalent of "placed" in order to omit the brackets; in Norwegian, we can *parkere* ("park") a car, but also *sette fra seg* ("place and then leave") a car.

“Not enough time for everyone to leave”  
 testimony catalog number: 291321  
 area: Gaza strip  
 period: 2014

**You said there were cases in which an operational necessity trumped the risk of causing harm to civilians. Could you give me an example?**

Say there’s a building that’s over two stories high, and you know for certain there’s a meeting between two heads of [enemy] cells in there, and you decide to take it down. **And this is when you know that there are additional civilians in there, or this is when you prefer not to check?**

On occasion, you do know.

**Can you give me a specific example?**

I don’t remember much – I do remember there was this one house of five or six stories in Khirbet Khuza’a. I remember there was ‘hot’ intel data on a meeting between militants there. The head of the cell was there for sure, and a decision was made to ‘knock on the building’s roof,’ (a practice in which a small missile is fired at the roof of a building as an advance warning that it will shortly be destroyed in an air strike) and then immediately after that drop a bomb on it.

**What’s ‘immediately?’**

Not enough time for everyone to leave. Somewhere between 30 seconds and one minute.

**Did you see anyone leaving the house?**

Nope, actually – no one. I remember that after the ‘roof knocking,’ nobody left the house. I don’t know if that means they were being held there by force, or I don’t know what. I didn’t follow up to see whether harm was really inflicted upon civilians there, whether innocent people got killed there.

**While you’re getting approval for [striking] the target, do you have any tools to find out whether there are other people in the house?**

You can find out.

**Do you try?**

Absolutely, yes. You use all the means at your disposal to ascertain the number of militants that are in there, how many people, how many ‘hot spots.’ These probes don’t always work – either you didn’t manage to collect all the data you wanted, or you did and it’s not the answer you wanted to find. In any case, you decide to [bomb].

**If you have all the means at your disposal to make sure there are no people [in the buildings], how come all those people were killed anyway?**

There’s no way we can know everything. We do everything we can to know. If some family doesn’t have a phone and there’s no verification, and despite that you went ahead and ‘knocked on the roof’ and nobody came out after a few minutes – then the assumption is that there’s nobody in there.

**Is there some possibility that they would decide not to leave despite a ‘knock on the roof?’**

There’s nothing you can do about people who are willing to sacrifice themselves. I’m not trying to justify such behavior. But the way the IDF sees it, if, say, ‘roof knocking’ was executed [and people stayed in the building] then there’s no way we can know about it. We have no way of knowing if there are people in there who chose not to leave.

**Verifying that there are no civilians in the building – is that a mandatory prerequisite for carrying out a strike?**



It's not mandatory. Because even if there are civilians sometimes – [for example, while targeting] the Shuja'iyyadeputy battalion commander, [the strike] would be carried out if there weren't too many civilians. When I say 'too many' I mean a double digit number.

**This story, how atypical was it?**

This was atypical due to the fact it was a multi-story building, five or six stories – because most of the houses that were seriously flattened were two, maybe three stories, tops. It was also atypical in the sense that there was information about the presence of innocent people in there. There was data about a certain number [of civilians] and it withstood the equation, apparently – and there was simply enough of an accumulation of intelligence and verified data about the presence of heads of cells in there, that they decided that the bombing was justified.

\*

TEXT F, FIRST EDITING

~~“Not enough time for everyone to leave”  
testimony catalog number: 291321  
area: Gaza strip  
period: 2014~~

**You said there were cases in which an operational necessity trumped the risk of causing harm to civilians. Could you give me an example?**

~~Say there's a building that's over two stories high, and you know for certain there's a meeting between two heads of [enemy] cells in there, and you decide to take it down. And this is when you know that there are additional civilians in there, or this is when you prefer not to check?~~

~~On occasion, you do know.~~

**Can you give me a specific example?**

I don't remember much – I do remember there was this one house of five or six stories in Khirbet Khuza'a. I remember there was 'hot' intel data on a meeting between militants there. The head of the cell was there for sure, and a decision was made to 'knock on the building's roof,' (a practice in which a small missile is fired at the roof of a building as an advance warning that it will shortly be destroyed in an air strike) and then immediately after that drop a bomb on it.

**What's 'immediately?'**

Not enough time for everyone to leave. Somewhere between 30 seconds and one minute.

**Did you see anyone leaving the house?**

Nope, actually – no one. I remember that after the 'roof knocking,' nobody left the house. I don't know if that means they were being held there by force, or I don't know what. I didn't follow up to see whether harm was really inflicted upon civilians there, whether innocent people got killed there.

**While you're getting approval for [striking] the target, do you have any tools to find out whether there are other people in the house?**

You can find out.

**Do you try?**

Absolutely, yes. You use all the means at your disposal to ascertain the number of militants that are in there, how many people, how many 'hot spots.' These probes

don't always work – either you didn't manage to collect all the data you wanted, or you did and it's not the answer you wanted to find. In any case, you decide to [bomb].

**If you have all the means at your disposal to make sure there are no people [in the buildings], how come all those people were killed anyway?**

There's no way we can know everything. We do everything we can to know. If some family doesn't have a phone and there's no verification, and despite that you went ahead and 'knocked on the roof' and nobody came out after a few minutes – then the assumption is that there's nobody in there.

**Is there some possibility that they would decide not to leave despite a 'knock on the roof'?**

There's nothing you can do about people who are willing to sacrifice themselves. I'm not trying to justify such behavior. But the way the IDF sees it, if, say, 'roof knocking' was executed [and people stayed in the building] then there's no way we can know about it. We have no way of knowing if there are people in there who chose not to leave.

**Verifying that there are no civilians in the building—is that a mandatory prerequisite for carrying out a strike?**

~~It's not mandatory. Because even if there are civilians sometimes— [for example, while targeting] the Shuja'iyya deputy battalion commander, [the strike] would be carried out if there weren't too many civilians. When I say 'too many' I mean a double digit number.~~

**This story, how atypical was it?**

~~This was atypical due to the fact it was a multi-story building, five or six stories— because most of the houses that were seriously flattened were two, maybe three stories, tops. It was also atypical in the sense that there was information about the presence of innocent people in there. There was data about a certain number [of civilians] and it withstood the equation, apparently—and there was simply enough of an accumulation of intelligence and verified data about the presence of heads of cells in there, that they decided that the bombing was justified.~~

\*

TEXT F, SECOND EDITING

*Gaza Strip, 2014*

*You said there were cases in which an operational necessity trumped the risk of causing harm to civilians. Could you give me a specific example?*

~~I don't remember much. I do remember there was this one house of five or six stories in Khirbet Khuza'a.<sup>13</sup> I remember there was 'hot' intel data on a meeting between militants there. The head of the cell was there for sure, and a decision was made to 'knock on the building's roof,' (a practice in which a small missile is fired at the roof of a building as an advance warning that it will shortly be destroyed in an air strike)~~

~~What does that mean? / It means to fire a small missile at the roof of a building as a warning that it will shortly be destroyed in an air strike. Immediately. and then immediately after that drop a bomb on it.~~

*What's* <sup>What does that mean,</sup> *'immediately'?*

<sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Khuza%27a,\\_Khan\\_Yunis](https://en.wikipedia.org/wiki/Khuza%27a,_Khan_Yunis).

Not enough time for everyone to leave. Somewhere between 30 seconds and one minute.

*Did you see anyone leaving the house?*

Nope, actually. No one. I remember that after the ‘roof knocking,’ nobody left the house. I don’t know if that means they were being held there by force, or I don’t know what. I didn’t follow up to see whether harm was really inflicted upon civilians there, whether innocent people got killed there.

~~*While you’re getting approval for [striking] <sup>striking</sup> the target, do you have any tools to find out whether there are other people in the house?*~~

~~You can find out.~~

*Do you try?*

~~Absolutely, yes.~~ You use all the means at your disposal to ascertain the number of militants that are in there, how many people, how many ‘hot spots’. These probes don’t always work – either you don’t manage to collect all the data you wanted, or you did and it’s not the answer you wanted to find. In any case, you decide to ~~[bomb]~~ <sup>bomb</sup>.

~~*If you have all the means at your disposal to make sure there are no people [in the buildings] <sup>in the buildings</sup>, how come all those people were killed anyway?*~~

~~There’s no way we can know everything.~~ We do ~~everything~~ <sup>what</sup> we can to ~~know~~ <sup>find out</sup>. ~~If some family doesn’t have a phone and there’s no verification, and despite that you~~ <sup>If</sup> we ~~went ahead and ‘knocked~~ <sup>‘knock</sup> on the roof’ and nobody ~~came~~ <sup>comes</sup> out after a few minutes – then the assumption is that there’s nobody in there.

~~*Is there some possibility that they would <sup>What if they</sup> decide not to leave? despite a ‘knock on the roof?’*~~

There’s nothing you can do about people who are willing to sacrifice themselves. I’m not trying to justify such behaviour. But the way the IDF sees it, if, say, ‘roof knocking’ was executed ~~[and people stayed in the building]~~ <sup>and people stayed in the building</sup> then there’s no way we can know about it. We have no way of knowing if there are people in there who chose not leave.

\*

TEXT F, THIRD EDITING

*Gaza Strip, 2014*

~~*You said ~~there were cases in which~~ <sup>that sometimes</sup> ~~an~~ operational necessity trumped the risk of causing harm to civilians. ~~Could you give me a specific example?~~*~~

I remember there was this one house of five or six stories in Khirbet Khuza'a. I ~~remember~~ there was hot intel data on a meeting between militants there. The head of the cell was there ~~for sure, and~~ a decision was made to 'knock on the building's roof,'  
—

*What does that mean?*

It means to fire a small missile at the roof of a building as a warning that it will shortly be destroyed in an air strike. ~~Immediately.~~

~~What does that mean, 'immediately'?~~ How 'shortly' is that?

Immediately. Not enough time for everyone to leave. ~~Somewhere between~~ 30 seconds and one minute.

*Did you see anyone leaving the house?*

Nope, actually. No one. ~~I remember that after the 'roof knocking,' nobody left the house. I don't know if that means they were being held there by force, or I don't know what. I didn't follow up to see whether harm was really inflicted upon civilians there, I don't know~~ whether innocent people got killed there.

*Do you have any tools to find out whether there are other people in the house?*

You use all the means at your disposal to ascertain the number of militants that are in there, how many people, how many 'hot spots'. These probes don't always work – either you don't manage to collect all the data you wanted, or you did and it's not the answer you wanted to find. In any case, you decide to bomb.

*If you have all the means at your disposal to make sure there are no people in the buildings, how come all those people were killed anyway?*

We do what we can to find out. If we 'knock on the roof' and nobody comes out after a few minutes – then the assumption is that there's nobody in there.

*What if they decide not to leave?*

~~There's nothing you can do about people who are willing to sacrifice themselves. I'm not trying to justify such behaviour. But the way the IDF sees it, if, say, 'roof knocking' was executed~~ If we 'knock on the roof' and people <sup>choose to</sup> stayed in the building then there's <sup>nothing we can do.</sup> ~~no way we can know about it. We have no way of knowing if there are people in there who chose not leave.~~

\*

TEXT F, BASIS FOR TRANSLATION

*Gaza Strip, 2014*

*You said that sometimes operational necessity trumped the risk of causing harm to civilians.*

I remember this one house of five or six stories in Khirbet Khuza'a. There was hot intel data on a meeting between militants there. The head of the cell was there. A decision was made to 'knock on the roof,' –

*What does that mean?*

It means to fire a small missile at the roof of a building as a warning that it will shortly be destroyed in an air strike.

*How 'shortly' is that?*

Immediately. Not enough time for everyone to leave. 30 seconds, one minute.

*Did you see anyone leaving the house?*

Nope. No one. ~~I don't know whether innocent people got killed there.~~

*Do you have any tools to find out whether there are other people in the house?*

You use all the means at your disposal to ascertain the number of militants that are in there, how many people, how many 'hot spots'. These probes don't always work – either you don't manage to collect all the data you wanted, or you do and it's not the answer you wanted to find. In any case, you decide to bomb.

*If you have all the means at your disposal to make sure there are no people in the buildings, how come all those people were killed anyway?*

We do what we can to find out. If we 'knock on the roof' and nobody comes out after a few minutes – then the assumption is that there's nobody in there.

*What if they decide not to leave?*

If we 'knock on the roof' and people choose to stay, then there's nothing we can do.

\*

#### TEXT F, TRANSLATION

*Gaza-stripen, 2014. Du sa at operasjonell nødvendighet noen ganger trumfet risikoen for å skade sivile.*

Jeg husker dette ene huset på fem eller seks etasjer i Khirbet Khuza'a. Det var fersk<sup>14</sup> etterretning som sa at det var et møte mellom militante der. Leder for cellen var der. Det ble besluttet å "banke på taket", –

---

<sup>14</sup> I have translated 'hot' as 'fersk' (*fresh*). I will have to check with Norwegian military what the common Norwegian expression is.

*Hva betyr det?*

Det betyr å avfyre et lite missil mot taket på bygningen som en advarsel om at den snart blir ødelagt av et luftangrep.

*Hva er "snart"?*

Umiddelbart. Ikke nok tid for alle til å komme seg ut. 30 sekunder, ett minutt.

*Så du at noen kom ut?*

Niks. Ingen.

*Har dere noen måte finne ut om det er andre personer i huset?*

Du bruker alt du har for å forvise deg deg om hvor mange militante det er der, hvor mange personer, hvor mange "hot spots". Disse sondene virker ikke bestandig; enten klarer du ikke å innhente all den dataen du vil ha, eller så klarer du det, men det er ikke det svaret du lette etter. Uansett bestemmer du deg for å bombe.

*Hvis dere har alle disse måtene å forvise dere om at det ikke er noen personer i bygningene, hvordan kan det da ha seg at alle disse menneskene<sup>15</sup> blir drept allikevel?*

Vi gjør det vi kan for å forvise oss. Hvis vi "banker på taket" og ingen kommer ut etter et par minutter, så er antagelsen at det ikke er noen der.

*Hva om de bestemmer seg for å bli værende?*

Hvis vi "banker på taket" og de<sup>16</sup> bestemmer seg for å bli værende, er det ikke noe vi kan gjøre.

\*

#### TEXT F, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN TO ENGLISH

Gaza Strip, 2014. You said that operational necessity sometimes trumps the risk of harming civilians.

I remember this one house in five or six floors in Khirbet Khuza'a. There was fresh intelligence that said there was an encounter between militants there. Leader of the cell was there. It was decided to "knock on the roof", -

What does that mean?

That means firing a small missile against the roof of the building as a warning that it will soon be destroyed by an air strike.

---

<sup>15</sup> I translated "people" first as "personer" (*persons*), then as "menneskene" (*the people*) to avoid noun repetition, which looks awkward in Norwegian.

<sup>16</sup> I translated "people" as "de" (*they*).

What is "soon"?

Immediately. Not enough time for everyone to get out. 30 seconds, one minute.

So you know that someone came out?

Nope. No.

Do you have any way of finding out if there are other people in the house?

You use everything you have to satisfy yourself about how many militants it is there, how many people, how many "hot spots". These probes may not work; either can not collect all the data you want, or do you manage it, but it's not the answer you were looking for. Whatever you decide to bomb.

If you have all these ways to assure you that there are no people in the buildings, how can it be that all these people are killed anyway?

We do what we can to satisfy us. If we "knock on the roof" and no one comes out after a few minutes, so the assumption is that there is someone there.

What if they decide to stay?

If we "knock on the roof" and they decide to stay, there is nothing we can do.

\*\*\*

#### TEXT G, ORIGINAL

“A 500-meter radius where not a single house is left standing”

testimony catalog number: 849459

rank: First Sergeant

unit: Mechanized infantry

area: Deir al-Balah area

period: 2014

When we entered the [Gaza] Strip, our role as infantry was to take over houses and sort of turn them into little posts. Using the Palestinians' houses in which we were stationed, we secured the tanks, which were operating mostly in our area. When we entered those houses, it was a very, very violent entrance – with lots of firepower, in order to make sure there wasn't any hostile force within the structure. After we had stationed ourselves in the houses, then what's called 'post routine' began. What happens is we start setting up posts – we decide which rooms overlook which directions, and what we can put to use. Every room that's chosen as a post room, we cover its windows with shading nets, and then we use the house's curtains. We used nails to attach them to the inside of the windows, and stretched them out with duct tape. And from that point the guarding routine begins, because you're on guard duty almost half the time, during which you need to be looking around at what's happening. While we were stationed there, the armored forces would fire at the surrounding houses all the time. I don't know what exactly their order was, but it seemed like every

house was considered a threat, and so every house needed to be hit by at least one shell, so that there's no one in there. The armored [corps] fired a lot, relatively. All the houses around, when you looked at the landscape, they looked sort of like Swiss cheese, with lots of holes in them. Houses were erased during the time we were there – the ground was flattened, it all looked different. Any areas with sheds, the D9s (armored bulldozers) took them down – there was a big greenhouse area there, which was marked on the map as being used for firing [rockets] and storing munitions – the D9 flattened stuff over there, too.

**What do markings on maps represent?**

They just detail places where according to intelligence there's a tunnel, or houses that belong to militants, I think, or locations designated as 'hot spots' that weren't exactly defined – training zones, tunnels, launching sites. And booby-traps – places that were booby-trapped were marked.

**After you left, were there still any houses left standing?**

Hardly any. Once when we went to a house to which we were called, in which there was believed to be a militant, so we walked and the paths were more broken-up wherever the tanks had passed through – it was just sand, it wasn't agricultural land with plants any longer. Uprooted olive trees everywhere. The houses themselves were broken, scattered about, a mound where a building once stood, houses simply scattered around. We didn't actually get an operational order stating that that was the objective – but ultimately, no house was supposed to be left standing. A 500-meter radius where not a single house is left standing.

\*

TEXT G, FIRST EDITING

~~“A 500 meter radius where not a single house is left standing”~~

~~testimony catalog number: 849459~~

~~rank: First Sergeant~~

~~unit: Mechanized infantry~~

~~area: Deir al-Balah area~~

~~period: 2014~~

When we entered the [~~Gaza~~ Gaza] Strip, our role as infantry was to take over houses and sort of turn them into little posts. Using the Palestinians' houses in which we were stationed, we secured the tanks, which were operating mostly in our area. When we entered those houses, it was a very, very violent entrance – with lots of firepower, in order to make sure there wasn't any hostile force within the structure. After we had stationed ourselves in the houses, ~~then what's called 'post routine' began~~ <sup>'post routine'</sup> began. <sup>What does that mean?</sup> ~~What happens is~~ we start setting up posts – we decide which rooms overlook which directions, and what we can put to use. Every room that's chosen as a post room, we cover its windows with shading nets, and then we use the house's curtains. We used nails to attach them to the inside of the windows, and stretched them out with duct tape. And from that point the guarding routine begins, because you're on guard duty almost half the time, during which you need to be looking around at what's happening. While we were stationed there, the armored forces would fire at the surrounding houses all the time. I don't know what exactly their order was, but it seemed like every house was considered a threat, and so every house needed to be hit by at least one shell, so that there's no one in there. The



armored [~~corps~~] <sup>corps</sup> fired a lot, relatively. All the houses around, when you looked at the landscape, they looked sort of like Swiss cheese, with lots of holes in them.

Houses were erased during the time we were there – the ground was flattened, it all looked different. Any areas with sheds, the D9s (armored bulldozers) took them down – there was a big greenhouse area there, which was marked on the map as being used for firing [~~rockets~~] <sup>rockets</sup> and storing munitions – the D9 flattened stuff over there, too.

### **What do markings on maps represent?**

They just detail places where according to intelligence there's a tunnel, or houses that belong to militants, I think, or locations designated as 'hot spots' that weren't exactly defined – training zones, tunnels, launching sites. And booby-traps – places that were booby-trapped were marked.

### **After you left, were there still any houses left standing?**

Hardly any. Once when we went to a house to which we were called, in which there was believed to be a militant, so we walked and the paths were more broken-up wherever the tanks had passed through – it was just sand, it wasn't agricultural land with plants any longer. Uprooted olive trees everywhere. The houses themselves were broken, scattered about, a mound where a building once stood, houses simply scattered around. We didn't actually get an operational order stating that that was the objective – but ultimately, no house was supposed to be left standing. A 500-meter radius where not a single house is left standing.

\*

## TEXT G, SECOND EDITING

### *Deir al-Balah area, 2014.*

When we entered the Gaza Strip, our role as infantry was to take over houses and sort of turn them into little posts. Using the Palestinians' houses in which we were stationed, we secured the tanks, which were operating mostly in our area. When we entered those houses, it was a very, very violent entrance – with lots of firepower, in order to make sure there wasn't any hostile force within the structure. After we had stationed ourselves in the houses, 'post routine' began.

### *What does that mean?*

We start setting up posts – ~~we~~ decide which rooms overlook which directions, ~~and~~ what we can put to use. Every room that's chosen ~~as a post room~~, we cover its windows with shading nets, and then we use the house's curtains. We used nails to attach them to the inside of the windows, and stretched them out with duct tape. ~~And from that point the guarding routine begins, because you're on guard duty almost half the time, during which you need to be looking around at what's happening.~~ While we were stationed there, the armored forces would fire at the surrounding houses all the time. I don't know what exactly their order was, but it seemed like every house was considered a threat, and so every house needed to be hit by at least one shell, so that there's no one in there. The armored corps fired a lot, relatively. ~~All the houses around, when you looked at the landscape, they looked sort of like Swiss cheese, with lots of holes in them.~~ Houses were erased during the time we were there – the ground

was flattened, it all looked different. Any areas with sheds, the D9s<sup>17</sup> (~~armored bulldozers~~) took them down – there was a big greenhouse area there, which was marked on the map as being used for firing rockets and storing munition – ~~the D9 flattened stuff over there, too.~~

*What do markings on maps represent?*

~~They just detail places where according to intelligence there's a tunnel, or houses that belong to militants, I think, or locations designated as 'hot spots' that weren't exactly defined – training zones, tunnels, launching sites. And booby traps – places that were booby trapped were marked.~~

*After you left, were there still any houses left standing?*

Hardly any. ~~Once when we went to a house to which we were called, in which there was believed to be a militant, so we walked and the paths were more broken up wherever the tanks had passed through – it was just sand, it wasn't agricultural land with plants any longer. Uprooted olive trees everywhere. The houses themselves were broken, scattered around. Uprooted olive trees everywhere. We didn't actually get an operational order stating that that was the objective – but ultimately, no house was supposed to be left standing. A 500-meter radius where not a single house is left standing.~~

\*

TEXT G, THIRD EDITING

*Deir al-Balah area, 2014.*

When we entered the Gaza Strip, our role as infantry was to take over houses and sort of turn them into little posts. ~~Using the Palestinians' houses in which we were stationed, we secured the tanks, which were operating mostly in our area.~~ When we entered those houses, it was a very, very violent entrance – with lots of firepower, in order to make sure there wasn't any hostile force within the structure. After we had stationed ourselves in the houses, 'post routine' began.

*What does that mean?*

We start setting up posts, decide which rooms overlook which directions, what we can put to use. Every room that's chosen, we cover its windows with shading nets, and then we use the house's curtains. We used nails to attach them to the inside of the windows, and stretched them out with duct tape. While we were stationed there, the armored forces would fire at the surrounding houses all the time. I don't know what exactly their order was, but it seemed like every house was considered a threat, and so every house needed to be hit by at least one shell, so that there's no one in there. The armored corps fired a lot, relatively. Houses were erased during the time we were there – the ground was flattened, it all looked different. Any areas with sheds, the D9s took

---

<sup>17</sup> Earlier I have felt a need to explain what a D9 is, but I've come to think that the very strangeness of the term can work well in a Norwegian text, as an exotic detail, because we understand what a D9 *does*, what its function is.

them down – there was a big greenhouse area there, which was marked on the map as being used for firing rockets and storing munition –

*After you left, were there still any houses left standing?*

Hardly any. The houses were broken, scattered around. Uprooted olive trees everywhere. We didn't actually get an order stating it, but ultimately, ~~Ultimately~~, no house was supposed to be left standing. In a 500-meter radius. Not one.

\*

#### TEXT G, BASIS FOR TRANSLATION

*Deir al-Balah area, 2014.*

When we entered the Gaza Strip, our role as infantry was to take over houses and sort of turn them into little posts. When we entered those houses, it was a very, very violent entrance – with lots of firepower, in order to make sure there wasn't any hostile force within the structure. After we had stationed ourselves in the houses, 'post routine' began.

*What does that mean?*

We start setting up posts, decide which rooms overlook which directions, what we can put to use. Every room that's chosen, we cover its windows with shading nets, and then we use the house's curtains. We used nails to attach them to the inside of the windows, and stretched them out with duct tape. While we were stationed there, the armored forces would fire at the surrounding houses all the time. I don't know what exactly their order was, but it seemed like every house was considered a threat, and so every house needed to be hit by at least one shell, so that there's no one in there. The armored corps fired a lot, relatively. Houses were erased during the time we were there – the ground was flattened, it all looked different. Any areas with sheds, the D9s took them down – there was a big greenhouse area there, which was marked on the map as being used for firing rockets and storing munition –

*After you left, were there still any houses left standing?*

Hardly any. The houses were broken, scattered around. Uprooted olive trees everywhere. We didn't actually get an order stating it, but ultimately, no house was supposed to be left standing. In a 500-meter radius. Not one.

\*

#### TEXT G, TRANSLATION

*Området ved Deir al-Balah, 2014.*

Da vi gikk inn i Gaza-stripen, var vår rolle som infanteri å ta over hus og omgjøre dem til små poster. Da vi tok oss inn i disse husene, var det på en veldig, veldig voldelig

måte,<sup>18</sup> med mye skyting for at vi skulle være sikre på at det ikke var fiendtlige styrker inni bygningen. Etter at vi hadde stasjonert oss i husene, begynte ”postrutinen”.

*Hva betyr det?*

Vi begynner å sette opp post, bestemmer hvilke rom som har utsikt i hvilke retninger, hva vi kan bruke til noe. I alle rom som blir valgt, kler vi vinduene med nett,<sup>19</sup> og vi bruker gardinene som er der.<sup>20</sup> Vi brukte spiker for å feste dem til på innsiden av vinduene, og vi strakte dem ut med Gaffa-tape. Mens vi var stasjonert der, skjøt de bevæpnede styrkene på husene rundt hele tiden. Jeg er ikke sikker på hva deres ordre var, men det virket som om hvert eneste hus ble oppfattet som en trussel, sånn at hvert hus måtte treffes av iallfall én granat, sånn at det ikke er noen inni dem.<sup>21</sup> De bevæpnende korpserne skjøt mye, relativt sett. Hus ble visket ut mens vi var der, bakken ble flat,<sup>22</sup> det så helt forskjellig ut. Overalt hvor det var skur, de tok D9-erne seg av;<sup>23</sup> det var et stort område med drivhus der, som på kartet var merket som steder hvor det ble skutt opp raketter og oppbevart ammunisjon –

*Etter at dere dro – var det fortsatt noen hus igjen?<sup>24</sup>*

Nesten ingen. Husene var ødelagt, strødd omkring. Opprøska oliventrær overalt. Vi fikk ingen egentlig ordre som sa det, men til syvende og sist skulle ikke noe hus bli stående. I en radius på 500 meter. Ikke ett.

\*

## TEXT G, GOOGLE TRANSLATE NORWEGIAN IN ENGLISH

The area at the Deir al-Balah, 2014.

When we walked into the Gaza Strip, was our role as infantry to take over the house and convert them to small items. When we took ourselves into these houses, it was a very, very violent way, with a lot of shooting that we should be confident that there were enemy forces inside the building. After we had stationed ourselves in the houses, they began "post routine".

What does that mean?

We begin to set up mail, decide which room overlooks in which directions, what we can use anything. In every room is chosen, we dress the windows with grids, and we

<sup>18</sup> It doesn't work syntactically to translate "entrance" literally ("inngang"), so I translated the clause as "it was in a very, very violent way".

<sup>19</sup> I translated "shading nets" simply with "nets". The only available compound in (understandable) Norwegian is "myggnett" ("mosquito net"), which seems to be too far off the mark: [https://www.alibaba.com/product-detail/Agricultural-Virgin-HDPE-Greenhouse-shade-net\\_60537811073.html?s=p](https://www.alibaba.com/product-detail/Agricultural-Virgin-HDPE-Greenhouse-shade-net_60537811073.html?s=p). "Skyggenett" ("shading net") would imply something not real, or something *shady* (as in *shady business*).

<sup>20</sup> Translated as the equivalent of "use the curtains that are there".

<sup>21</sup> The original jumps between present and past tense, and I try to keep this (slightly confusing) quality in the translation.

<sup>22</sup> "the ground was flattened", even if somewhat confusing, is kept in the translation.

<sup>23</sup> Translated, for simplicity, as «them [the sheds], the D9s took care of».

<sup>24</sup> Translated, for simplicity, as «where there any house left?».

use curtains that are there. We used nails to attach them to the inside of the windows, and we stretched them out with gaffer tape. While we were stationed there, shooting the armed forces of the houses around constantly. I'm not sure what their orders were, but it seemed as if every house was perceived as a threat, so that each house had to be taken by at least one grenade, so that there is no inside them. Those of armed corps struck much, relatively speaking. Houses were wiped out while we were there, the ground was flat, it looked completely different out. Wherever there was shed, they took D9-forwards off; there was a large area of greenhouses where, as the map was markers as places where it was launched rockets and stored ammunition -

After you went - there were still some houses left?

Almost noone. The houses were destroyed, strewn about. Opprøska olive trees everywhere. We got no real order that said it, but ultimately would no houses remain standing. In a radius of 500 meters. Not one.

\*\*\* \*\*

Oslo, 23rd March 2017

FI

## 2. Stemmer fra Israel. Ekko i pressen

Norsk offentlighet fikk vite om *Stemmer fra Israel* i to omganger, som bokutgivelse høsten 2017 og som scenetekst gjennom Radioteatrets utsendelse i juni 2018. Bokutgivelsen ble kjent først ved lanseringsintervjuer og deretter ved kritikker hovedsakelig fra bloggere. De to grundigste kritikkene kom fra teaterhold (hhv. Lehmann og Pettersen). Det er nok symptomatisk for vår tid at litteraturkritikken i avisene har blitt et heller marginalt fenomen. Bloggere ansees kanskje ennå ikke som genuine kritikere, men de har utvilsomt en friere stilling ettersom ingen velger ut bøker for dem, slik avisredaksjoner som regel gjør for sitt anmelderkorps. Merk for øvrig at bare Klassekampen fulgte opp sitt lanseringsintervju med en anmeldelse.

Hyperkoblinger på nettpubliserte tekster er fjernet og erstattet med understrykning.

### Lanseringsintervjuer

Pål Buset, «Kartet og terrenget», Vårt Land, 10. oktober 2017, 22–24

**MIDTØSTEN: I Finn Iunkers korttekster om israelske soldater er byråkratiet en maskin som eter land og mennesker. Men det ligger en hinne av håp over enkeltfortellingene.**

**– Israel–Palestina-konflikten blir så abstrakt. Du kan få gnagsår i ørene av alle disse resolusjonene og rapportene og grensene og kartene. Folk lever ikke i en rapport eller et kart, sier Finn Iunker.**

Iunker, som er en av våre mest spilte samtidsdramatikere og stipendiat ved Teaterhøgskolen, fikk lov til å redigere tekstutdrag fra boka *Our Harsh Logic* fra 2012, utgitt av den israelske menneskerettighetsgruppa Breaking the Silence. Der fant han unge menn og kvinner som under et lag av militaristisk retorikk skjulte en ambivalens til egne handlinger. Iunker tok for seg de detaljerte fortellingene fra de israelske soldatene og laget korttekster av dem.

– Da jeg arbeidet med tekstene, ble liksom soldatene mer og mer usikre på sine egne handlinger, og det kom til syne en slags vaklevoren menneskelighet i alt det grusomme.

Ettersom seleksjonsrundene og redigeringen gikk, og Iunker satt igjen med et stadig sterkere tekstlig destillat, så dramatikerens at soldatenes fortellinger ikke bare dreide seg om palestinere, men også om motvilje mot jødiske bosettere.

– De handlet også om hva ganske gjerne bosettere gjør mot både israelske soldater og mot palestinere, sier Iunker.

I det som seinere har fått navnet «seksdagerskrigen», okkuperte Israel i løpet av en knapp juni-uke i 1967 Sinai, Gazastripa, Golanhøyden og Vestbredden. Sinai ble etter forhandlinger gitt tilbake til Egypt, men de andre områdene har forblitt i et slags folkerettslig limbo: ikke helt Israel, men på mange måter Israel.

Bosetninger. FN har ikke anerkjent de nye grensene, og offisielt ser kartet ut som det gjorde da en tostatsløsning ble vedtatt i 1947. Men kartet stemmer dårlig med det demografiske terrenget - i Øst-Jerusalem og over hele Vestbredden har det de siste 50 årene poppa opp israelske bosetninger som liksom umerkelig vokser sammen med moderlandet.

– Når vi snakker om bosettere, må vi holde tunga rett i munnen. Mange som uttaler seg om disse spørsmålene gjør det ut fra en utdatert kontekst. Vi må huske at unge bosettere i dag gjerne er født på nittitallet. De kom til verden etter at begrepet intifada ble tatt i bruk, og 25 år etter seksdagerskrigen. De har et helt annet syn på konflikten med Palestina og hvorvidt den lar seg løse, forklarer Hanne Eggen Røislien.

Røislien er forsker i forsvaret, har en doktorgrad i religionshistorie, og har bodd i Israel i rundt ti år. Hun har også skrevet en liten bunke bøker om Israel og Palestina, blant annet *Bosettere på Hellig Grunn: En reise blant jødiske nybyggere*. Hun mener det i mange norske hoder dukker opp litt misvisende bilder når vi snakker om jødiske bosettere. Vi ser for oss unge, sinte menn som bevokter telt eller husvogner på karrige høydedrag. De finnes, men er i et klart mindretall. Omtrent ti prosent av Israels knappe ni millioner innbyggere, er bosettere. Av disse er kanskje noen tusen av det sinte og nasjonalistiske slaget. Til sammenlikning er 20 prosent av Israels innbyggere arabere.

– Etter seksdagerskrigen kom Israel fram til at demografisk kontroll er mer effektivt enn militær kontroll. Det var en strategi som vokste ut av kibbutz-tradisjonen – å bygge små selvstendige samfunn som i stadig større grad flettes sammen. Disse bosetningene ble etablert på både militært og samfunnsmessig strategisk viktige steder. De ble gradvis koblet opp til israelsk infrastruktur og har sakte, men sikkert vokst til reelle byer. I dag har enkelte opp mot 50.000 innbyggere og fungerer i praksis som forsteder til Tel Aviv eller Jerusalem.

Religiøse nasjonalister. Men det var ikke bare politiske og militære krefter som ivret etter å utvide israelsk territorium. Blant annet en del religiøse nasjonalister som gikk sammen i organisasjonen Gush Emuin – De trofastes blokk. Røislien forklarer at tilhengerne mente at de levde i «frelsens tid», og at de ved å bebo områder som ble ansett som viktige i jødedommen kunne framskynde frelsen.

– Den lille gruppa bosettere som etablerer ulovlige utposter, er gjerne etterkommere etter Gush Emunin-folk. De har ikke nødvendigvis beholdt det religiøse fundamentet, mens det nasjonalistiske elementet har vokst seg sterkere, og gir seg uttrykk i et enda mer uttalt hat mot araberne.

## Paradoks

I *Stemmer fra Israel* kommer et paradoks til uttrykk i setninger som «Jeg hadde inntrykk av at vi beskytter araberne fra jødene». En del av stemmene har vanskelig for å forstå hvem de er satt til å passe på - bosettere, palestinere, seg selv?

«Jeg så en seks år gammelpalestinsk jente med hodet som et åpent sår. En veldig pen gutt som pleide å besøke oss på posten, hadde funnet ut at han ikke likte palestinerne som gikk nede på gaten, så han tok en murstein og kastet den ned på denne jenta. Barna i Hebron gjør som de vil, og foreldrene oppmuntrer dem».

Israels forsvar er basert på allmenn verneplikt, og så godt som alle menn og kvinner tjenestegjør henholdsvis 36 og 21 måneder.

– Bosetterne er helt avhengig av forsvaret. Det er det som gjør det mulig å bo der. Samtidig er det en ganske åpen skepsis og tildels forakt for bosettere blant soldatene. Men vi må huske at de som snakker ut i et prosjekt som *Breaking the Silence* har avtjent verneplikten. Det blir nok lettere å være kritisk til egne handlinger i ettertid. Vi vet framilitær forskning at soldater holder følelsene på avstand når de er i aktiv tjeneste. De handler på ordre, sier Røislien.

### Øverst i elva

Opprinnelig ble Iunkers tekster framført på Dramatikkens hus i Oslo for et år siden, men kommer først nå ut i bokform. Mens han oversatte og redigerte «de vakleворne, menneskelige stemmene», ble Francis Ford Coppolas film om Vietnam-krigen, *Apokalypse nå!*, projisert på dramatikerens indre lerret.

I filmen, som låner fra Joseph Conrads imperialismekritiske roman *Mørkets hjerte*, utfolder krigens galskap seg gradvis mens en stridsenhet tar seg opp en elv. I enden av floden holder galskapen selv hus – oberst Kurtz, en frafallen militær som har mista taket på virkeligheten.

– Da jeg jobbet med tekstene, var det som å bevege seg lenger og lenger inn i galskapen. En soldat som slår en palestiner imagen med geværkolben er sterkt, men historien om melkebonden som sitter innesperret en hel dag mens melken surner på grenseposten utenfor, gir i sin utpekulerte absurditet enda større inntrykk. Et stykke opp langs elva møter du en klin gæren bosetter, og helt øverst er byråkraten - da blir galskapen komplett, mener han.

Ifølge Iunker har soldatenes handlinger en slags hinne av håp. Palestinerne vil få det bedre hvis de slipper unna ydmykelse og vold.

– Men i dette stoffet er oberst Kurtz selve byråkratiet - en maskin som eter land og mennesker, og ingen kan slå den av.

\*

Olaf Haagensen, «Soldatkoret og dirigenten», *Morgenbladet*, 13.–19. oktober 2017, 62 f.

### **OKKUPASJON I Finn Iunkers nye bok *Stemmer fra Israel er det makten som snakker*.**

«Det er langt ifra opplagt å gi taletid til folk som bryter menneskerettigheter og begår krigsforbrytelser», sier Finn Iunker.

Og likevel har dramatikeren gjort nettopp det i sin nye bok. I *Stemmer fra Israel* forteller israelske soldater om hva de så og var med på mens de tjenestegjorde i de okkuperte, palestinske områdene Vestbredden og Gazastripen. De forteller om vilkårlige ransaker av palestinske hjem uten annet formål enn å spre frykt. Om trakassering av, og vold mot, tilfeldige palestinere som tidsfordriv. Om tortur og regelrette drap.

– Noe av det som tiltrekker meg i dette materialet, er spenningene som oppstår i det intuitivt gale valget å gi stemme til overgriperne heller enn ofrene, forklarer Iunker.



– For i dette moralsk problematiske landskapet finnes det også en menneskelighet. Mange av soldatene er patrioter, men de tar på seg å være varslere.

### **Utgravninger**

Vi møter Iunker mange verdener fra den virkeligheten som beskrives i *Stemmer fra Israel*, i hans hjem på Holmlia, sørøst i Oslo. På bordet mellom oss er det kaffe og kanelboller, restene fra en barnebursdag.

Teaterstykkene til Iunker er oppført over det meste av Vest-Europa, og er blitt belønnet med Ibsenprisen, Norges eneste dramatikerpris. *Stemmer fra Israel* er skrevet for scenen, men utgis også som egen bok, og lar seg fint lese som det.

Teaterstykket/prosaverket består av rundt 40 korte tekster, noen av dem ikke lengre enn en side eller et avsnitt. De stammer fra den israelske veteranorganisasjonen Breaking the Silence, som gjennom vitnesbyrd fra soldater forsøker å spre kunnskap om forholdene i de okkuperte områdene. Iunker har oversatt og skåret ned vitnesbyrdene, forsøkt «å gjøre stemmene så enkle og klare som mulig»:

– Som en arbeidsmetafor har jeg tenkt på det som en arkeologisk metode: Du har et stykke jord, og så børster du av veldig forsiktig til du får frem en skulptur som ligger nede i sanden, sier Iunker.

### **Komplekst molekyl**

Iunkers arkeologiske metode gjør at det som står igjen i soldatenes fortellinger får særlig tyngde. Tidlig i boken snakker en soldat om lidelsene palestinerne på Gazastripen påføres av israelske blokader og sier: «Se for deg alle dem som ikke har noe å spise. De eter brød og vann. Som i Holocaust.» Og noen sider senere omtaler en soldat de israelske bosetterne i Hebron på Vestbredden som «de verste jødenaziene jeg noen gang har møtt.»

– Til å begynne med turte jeg ikke engang å skrive det, fordi jeg ikke har noe ønske om å bli fremstilt som jødehater. Samtidig er det jo dette som står i vitnesbyrdene, det er en del av stoffet, sier Iunker, og fortsetter:

– Ordene «holocaust» og «jødenazi» står veldig frem her, men lignende ting dukker opp i andre tekster også. I én er det noen soldater som ler mens demonstranter blir banket opp, og da får fortelleren noen bilder i hodet fra amerikanske filmer der jøder blir skutt i gatene og nazistiske offiserer ler. Det er enda et atom i et komplekst molekyl.

– Man skulle jo tro at disse soldatene hadde nok å tenke på, med det som skjer mellom dem og palestinerne. Likevel finner de noen paralleller i historien som vi her i Norge er veldig oppmerksomme på at vi ikke skal nevne, men som vi er klare over, vi også. For en del av soldatene er parallellene åpenbart uttalte, de ser ut til å være en del av den kollektive bevisstheten.

### **Ingen større ramme**

Breaking the Silence, den israelske veteranorganisasjonen Iunker har hentet stoffet sitt fra, har også publisert en bok med vitnesbyrd. Her er fortellingene til de israelske soldatene supplert med tekster som setter dem inn i en politisk og historisk ramme. En slik større sammenheng finnes ikke i Iunkers bok, og det kan den kritiseres for. Hva er Iunkers respons til en slik innvending?

– Det er en type kritikk som egentlig tar sikte på å unnskyldde de handlingene som utføres. Mitt siktemål har vært å få frem handlingene. Hvis man skal sette ting i en større sammenheng ender man fort opp med å gjøre ingenting annet enn å sette ting

i sammenheng. De grusomme handlingene finnes der likevel, og det eneste man gjør er å dra fokus bort fra dem.

### **Boikott?**

Mange i norsk offentlighet er sterkt engasjert i konflikten mellom Israel og Palestina. Skal vi forstå *Stemmer fra Israel* som et innlegg i denne debatten?

– Nei, men det er politisk litteratur. Håpet som finnes i boken er å vekke leseren til å se de grusomhetene som begås mot palestinerne, med det politiske målet å få flere til å slutte seg til en boikott av Israel, slik kommunestyrene i Tromsø og Trondheim har gjort, og som LO nå har gjort.

– Boikottbevegelsen er stor og kompleks. Jeg tar det forsiktige standpunktet og sier at boikott er en passiv og fredelig protest. Om protesten skal inkludere akademisk og kulturell boikott, er på en måte et spørsmål for fase to. Det er vanskelig å lese disse tekstene uten å føle på en ansvarliggjøring i at vi alle i hvert fall har mulighet til å avstå fra handel med Israel.

### **Høyre og venstre**

For nordmenn som har involvert seg i konflikten mellom Israel og Palestina, går engasjementet ofte tilbake til ungdommen. Hvordan forholder det seg for Iunker?

– Det har kanskje tatt litt lengre tid for meg, for jeg vokste opp med en høyre-venstre-akse der Palestina hørte til på venstresiden og Israel på høyresiden. Siden jeg er lyseblå politisk, var ikke Palestina-engasjementet opplagt for meg. Det har vel gått fra ingen interesse, og at jeg tenkte på palestinerne som terrorister, til en interesse for konflikten og da for den skrekkelige behandlingen av palestinerne.

I forrige uke hadde vi her i avisen en stor sak om venstrekonsensusen i den norske forfatterstanden, at det knap var mulig å oppdrive en skrivekar eller -kvinne som stod til høyre politisk. Vi skulle åpenbart ha ringt den lyseblå Iunker: – Jeg har vært medlem av Høyre i mange år, men meldte meg ut i fjor høst.

– *Hvorfor det?*

– Fordi Høyre er best i opposisjon. Men egentlig mest fordi jeg ikke klarte å drive det til noe mer aktivt enn å sitte som politisk representant i driftsstyret til en skole. Jeg meldte meg inn i Høyre som del av en ganske naiv tanke, men likevel en tanke, om at jeg oppriktig tror at Norge blir et enda bedre samfunn hvis flere kunstnere og intellektuelle tar del i det politiske arbeidet. I kommunestyre og på Stortinget finner man håndverkere og fiskere og bønder og økonomer, men hvorfor er det så få kunstnere og intellektuelle der?

\*

Guri Kulås, «Vedkjenningar av synd», Klassekampen, 16. oktober 2017, 20 f.

– **All skriveteknikk handlar om å få lesaren til å sjå verda, seier Finn Iunker. Han er ute med boka «Stemmer fra Israel».**

– Vitnemåla til israelske soldatar frå Vestbreidda og Gaza interesserte meg ei god stund, før eg «hørte» at dei kunne bli røyster i teatret og kanskje særleg i Radioteateret: Nakne røyster i eit nake medium.

Dramatikar Finn Iunker har omsett og redigert tekstar frå Breaking the Silence, den israelsk soldatorganisasjonen skipa av veteranar med røymsler frå dei okkuperte

palestinske områda. Organisasjonen publiserer vitnemål frå kvardagen som okkupant blant sivile. Dei har som mål å få slutt på okkupasjonen.

Breaking the Silence gav Finn Iunker løyve til å redigera tekstane, føresettt at han tok vare på ånda i vitnemåla.

– Eg har ikkje skrive ei rammeforteljing og har ikkje lagt til noko i tekstane. Desse krava viste seg å vera produktive, litterære avgrensingar, seier Iunker til Klassekampen.

No har dei nedstrippa tekstane komme i bokform under tittelen «Stemmer fra Israel».

### **Moralfilosofi i praksis**

Vi møter forfatternen ein haustvakker forstadsdag heime på Holmlia i Oslo, der berre glad barneleik kan høyrast. Vestbreidda og i Gaza synast fjern, noko Iunker òg har tenkt over.

– Kvifor skulle eg sitja her og omsetja dei plaga vitnemåla til soldatar som gjer grufulle ting mot sivile i dei palestinske områda? «Stemmer fra Israel», men igjen utan at palestinarane kjem til orde.

Iunker fortel at han vart tiltrekt av det konkrete i vitnemåla: Eit menneske i møte med eit anna menneske.

Slik kan det sjå ut i boka, når eit natteraid blir skildra under tittelen «Sør for Nablus, 2009»: «Jeg husker et hus vi raserte. Vi har en hund som kan finne våpen, men vi bare ødela huset. Moren stod og så på og gråt. Barna stod ved siden av og strøk henne over håret. Når jeg tenker på hvor omhyggelig mamma steller med hver krik og krok hjemme, og så kom vi bare og ødela det».

– Eg er interessert i Stanley Milgrams psykologiske eksperiment om sambandet mellom autoritet og lydnad, og generelt interessert i moralfilosofi, korleis moralen endrar seg avhengig av om ein er okkupert eller okkupant, og kva som får menneske som deg og meg til å gjera ting dei aldri ville gjort i ein normalsituasjon.

Slike overordna problemstillingar er likevel abstraksjonar. Iunker har berre opplevd dei som produktive når dei har vore konkrete, i dei skildra møta mellom menneske og i hans arbeid med teksten.

– Som forfattar i eit post-protestantisk land, har eg òg vore inspirert av både Augustins og Rousseaus «Bekjennelser», og eg tenkjer at det å letta hjarta har ein universell, psykologisk effekt utover den religiøse syndsvedkjenninga. Samstundes har eg under arbeidet tenkt på kva det betyr, at dette er vitnemåla til dei «gode» soldatane.

### **Røynd – dramatikk – røynd**

«Stemmer fra Israel» nyttar om lag ein tredel av vitnemåla frå boka «Breaking the Silence. Our Harsh Logic. Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories 2000–2010» (2012), men Iunker har skore ned tekstane til eit minimum, slik at berre essensen står att.

Forfatternen har konsentrert seg om tre kategoriar vitnemål. Dei som handsamar møte mellom soldat og sivil, møte mellom busettar og palestinar og til sist utføringa av ordrane frå siviladministrasjonen. Den politiske konteksten er borte, alt som handlar om å legitimera den israelske statens behov for tryggleik til dømes. Tilbake står det som berre kan kallast overgrep.

– Når du les dei originale vitnemåla, er det fordi du er interessert i Midtausten-konflikten. Når du byrjar å arbeida med materialet som dramatikar, aktiverer du eit handverk. Du lager litteratur av stoffet, søker å skapa ein tekstleg rytme der det estetiske overskrid ønsket om å fortelja noko grufullt, seier han.

Samstundes minner Iunker om at all skriveteknikk handlar om å få lesaren til å sjå verda. Vona er at lesarar og teaterpublikum skal reagere likt på tekstane, som han.

– Under redigeringa har eg vore styrt av det same «demoniske» instinktet som når eg skriv: Eg ønskjer å ta kontroll over lesaren sine tankar. Då må det vera eit godt samband mellom setningane. På dette nivået har eg skapt einskap i tid, luka ut alle munnlege fyllord og flytta subjekt og verbal så langt til venstre i setninga som råd.

Det handlar også om Iunkers ideal for eit tydeleg språk.

– Eg er veldig opptatt av klart språk, men liker det engelske omgrepet «plain language» betre enn det byråkratklingande «klårpråk», seier han.

I språkrøkta har også samarbeidet med skodespelarar vore viktig i begge endar av prosessen. Hausten 2016 leia Iunker ei iscenesett lesing av «Stemmer fra Israel» med Ine Wilmann og Bartek Kaminski på Dramatikkens hus i Oslo, der Iunker er husdramatikar.

\*

### Kritikker (bokutgivelse)

Conrad Myrland, «Slik rører du sammen mer Israel-hat og lar norske skattebetalere få regningen»,<sup>1</sup> miff.no, 18. oktober 2017:

<https://www.miff.no/norge-og-israel/2017/10/18slikrorerduusammenmerisrael-hatoglarnorskeskattebetalernefaregningen.htm>

### Lær den enkle oppskriften av dramatikerens Finn Iunker (bildet). Er du heldig får alle med seg at «jødene utvilsomt er det største problemet».

Åpne Microsoft Word eller en annen tekstbehandler. Oversett bruddstykker av 7-17 år gamle skildringer av israelske soldater. Ikke bry deg om at vitneutsagnene er anonyme, og dermed ikke kan verifiseres. Skrell bort all kontekst, pass på at ingen episoder blir forklart, og la bare «de nakne hendelsene mellom alle detaljene» stå igjen. På denne måten vil du være helt sikker på at ingen kan forsvare seg mot anklagene som fremkommer.

Påse at forlaget (bruk gjerne Kolon Forlag som er velvillig!) betegner dette grepet som «omhyggelig redigering».

25 prosent av sidene i Stemmer fra Israel er tomme og 16 prosent er nesten tomme. Slik sett er forsiden en god refleksjon av innholdet.

19 prosent av norske soldater som har tjenestegjort i Afghanistan sier at de har «vært vitne til brutalitet mot sivilbefolkningen, fanger eller fengslede». 11 prosent sier de har vært med på ting som var moralsk betenkelig. Slike historier hører *ikke* hjemme her. Det er bare tekstavsnitt som kan sverte Israel generelt, og israelske bosettere spesielt, som er interessant nå. Målet er at «brutalitetene presenteres så presist og ærlig

<sup>1</sup> Mer eller mindre identisk tekst ble publisert i Conrad Myrland, «Slik rører du sammen mer Israel-hat», Dagen 23. oktober 2017, 13, og i Conrad Myrland, «Finn Iunker og kunsten å røre sammen mer Israel-hat», Klassekampen 1. november 2017, 25.

som kjensgjerningene tillater». Ikke la det på noe tidspunkt skinne gjennom at episodene som beskrives i all hovedsak er anklager om kjeltringstreker framsatt fra ufullkommen hukommelse flere år senere («Jeg har bilder i hodet, men jeg husker ikke detaljer», s. 69). Det vel eneste skytedrapet det kommer anklager om, av en mann som gikk på et tak i Nablus en natt i 2002, høres ille ut. Stryk eventuelle opplysninger om trusselbildet kompanisjefen som ga ordren stod overfor.

Bare ta det rolig, du kan stole på at mange av dine kunder vet lite om moderne krigers realiteter, og dermed er ute av stand til å sette det hele i rett perspektiv. De vil ikke ane at Israel følger krigens folkerett «godt over gjennomsnittlig» (Cecilie Hellestveit) i forhold til andre land, og hele vår teksts berettigelse hviler på at du ikke forteller dem det.

Ikke bry deg om å minimalisere til det ekstreme. La gjerne den opprinnelige boken (*Our Harsh Logic: Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories, 2000-2010*) på 400 sider bli mye, mye mindre. Det er vel lov å jukse litt og best av alt; det vil spare deg timer av arbeid! Bruk gjerne også luft som virkemiddel. Mye luft! Bare den som leker djevelens advokat vil oppdage at 25 prosent av sidene dine er tomme og 16 prosent har ti eller færre linjer. De andre vil se en bok på 101 sider, men du vet at du egentlig bare har servert et hefte med 60 små sider med mye luft mellom avsnittene.

Pass på at du får med sammenligninger mellom situasjonen for palestinerne og Holocaust. Spe ut sausen med soldaten som hevder det er «som i Holocaust» at Israel i 2005 nektet palestinske fiskere i Gaza å gå på sjøen i maksimalt fire døgn (s. 19). Smakstilsett med «Bosetterne i Hebron er de verste jødenaziene jeg noen gang har møtt.» (s. 25). Dette er noe mange nordmenn forstår å sette pris på. 4 av 10 nordmenn mener Israels behandling av palestinerne tilsvarer nazistenes behandling av jødene under andre verdenskrig. Det er disse du skal mate, i tillegg til de 29 prosent som synes det er «umulig å svare». De 12 prosent som mener det «ikke stemmer i det hele tatt» at «Israel behandler palestinerne like ille som jødene ble behandlet under 2. verdenskrig», kan uansett ikke reddes. Hvor uinformert går det an å være?

Server med en salat av slike utsagn: «Jødene er utvilsomt det største problemet i Hebron.» (s. 33). Pass på at du ikke nevner at 97 prosent av byen er utilgjengelig for jøder, og at den islamistiske terrororganisasjonen Hamas dominerer i området. 16 prosent av nordmenn tror det ikke kan bli fred i verden så lenge staten Israel finnes. Og det kan jo umulig bli fred i Hebron så lenge det finnes jøder der!

La gjerne hele prosjektet ditt inngå i «stipendiatprosjekt ved Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Teaterhøgskolen, innenfor rammene av Program for kunstnerisk utviklingsarbeid» og som «husdramatiker ved Dramatikkens hus». Ikke vær så nøye, kall det hele for prosa, så kan du håpe at «flere lesere dermed finner frem til dem». Slik følger du oppskriftens mester, dramatiker Finn Iunker i hans nye bok *Stemmer fra Israel*, til punkt og prikke. Og det hele blir betalt av de norske skattebetalerne. *Voilà!*

Og det slutter ikke der. Lykkes du, kommer statsstøttede medier til å løpe etter deg for å skrive om deg, som *Morgenbladet* 13. oktober og *Klassekampen* 16. oktober. Du har gitt dem nøyaktig de stemmene fra Israel de er forhåndsprogrammert til å lytte til.

Rose-Marie [?], «Sterke tekster om israelske soldaters overgrep mot palestinere», Rose-Maries litteratur- og filmblogg [blogg], 3. desember 2017:

<https://rosemariechr.blogspot.com/2017/12/finn-iunker-stemmer-fra-israel.html>

**Finn Iunker** (f. 1969) er en norsk forfatter, som debuterte med skuespillet "**The Answering Machine**" i 1994. Hans teaterstykker har vært satt opp en rekke steder i Europa, og han er i dag Norges mest spilte nålevende dramatiker, etter Jon Fosse. (Kilde: [Wikipedia](#))

Jeg har aldri lest noe av Finn Iunker tidligere, og jeg har heller ikke sett noen av hans skuespill. Det innser jeg at jeg må få gjort noe med!

Finn Iunkers bok "**Stemmer fra Israel**" dumpet oppi postkassen min her om dagen. Det var forlaget som sendte boka til meg uten at jeg hadde bedt om det. Tittelen gjorde meg nysgjerrig, siden jeg er svært interessert i det meste som har med jødisk og palestinsk kultur å gjøre. Dette gjelder både film, litteratur og teater, og jeg ser frem til at jeg en dag også skal reise til Israel, Libanon og andre land i dette området av verden.

Jødisk litteratur har alltid interessert meg spesielt. Men hva er egentlig typisk jødisk litteratur? Gabi Gleichmanns foredrag på Jødisk Museum i Oslo 5. september 2012 forsøkte å gi noen svar på dette. (Jeg har skrevet om [dette foredraget](#) på bloggen min.) Noe handler om emigrasjon, noe om forfølgelse, noe om utryddelse (Holocaust), noe om å flykte langt fra røttene sine, noe om å leve i Israel, noe om ortodokse jøder, noe om Israel-Palestina-konflikten osv.

### Om "**Breaking the Silence**", kilden for Finn Iunkers bok

"**Stemmer fra Israel**" er primært basert på kilden **Breaking the Silence (red.) - "Our Harsh Logic. Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories 2000-2010"**, New York 2012. Denne boka inneholder 145 nummererte vitnesbyrd, og i Iunkers bok er skriftstykkene nummerert i forhold til dette, slik at det skal være mulig å gå tilbake å få verifisert historienes autenticitet. Iunker er ikke den første som har nevnt Breaking Silence i norsk litteratur. Det gjorde også Sidsel Wold i sin bok "[Landet som lovet alt](#)". Breaking the Silence har samlet inn vitnesbyrd fra mange israelske soldater om overgrep på palestinere, i strid med folkeretten og Genevekonvensjonen. Forut for dette opptrådte Yehuda Shaul som varslers overfor israelske medier, men ingen ville trykke bildebevisene hans. Dette fikk ham til å arrangere utstillingen "Bringing Hebron to Tel Aviv". Utstillingen vakte enorm oppmerksomhet, og etter dette burde ingen være i tvil om sannhetsgehalten i vitnesbyrdene.

Breaking the Silence har blitt kritisert fordi mange - men ikke alle - av vitnesbyrdene er anonyme. Mange soldater har rett og slett ikke ønsket å stå frem med fullt navn fordi de frykter for at det vil føre til anmerkninger i rullebladet. Like fullt: det er faktisk til sammen tusen soldater som har stått frem og fortalt sine historier!

Finn Iunker har redigert tekstene og har funnet frem til de nakne hendelsene mellom alle detaljene. Dette har han fått tillatelse til av organisasjonen Breaking the Silence, så fremt han behandlet hver enkelt historie sannferdig og respektfullt.

### Om "**Stemmer fra Israel**"

Hvert skriftstykke i Finn Iunkers bok er presentert med steds- og tidsangivelse samt en henvisning til hvilket av de 145 nummererte vitnesbyrdene det er tale om. Stedene og tidsangivelsene er med på å gi oss konteksten i det som etter hvert har blitt en tragisk

situasjon for mange israelere og palestinere. Mens andre kriger tross alt tar slutt, tar denne konflikten tilsynelatende aldri slutt ...

I og med at det er israelske soldater som er intervjuet, er det deres historier vi presenteres for. Og det er sjokkerende ting vi får høre. Nattlige ransakinger i palestinske hus for å finne våpen, og der noen ser sitt snitt til å stjele når de kommer over verdisaker, er for søndagsskolehistorier å regne sammenlignet med det meste andre.

"Gazastripen, 2008

Det var en operasjon som jeg hørte om, fra et annet kompani. En kvinne var blitt sprengt, lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på, flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Noen sa det var vittig, og alle begynte å le. At de hadde sett mamma på veggen.

(12)" (side 11)

Konteksten for denne historien er krisen på Gaza, som begynte 23. januar 2008. Forut for dette hadde den israelske regjeringen vedtatt at Gazastripen var et fiendtlig område i september 2017, og begrenset forsyningene til området. Matmangelen var ekstrem. FNs menneskerettighetsråd fordømte Israel for 15. gang på mindre enn to år etter denne hendelsen. (Kilde: [Wikipedia](#))

En soldat medgir at alle kontrollpostene som palestinerne må gjennom bare for å komme seg på jobb *"er okkupasjon i sin reneste form. Et økonomisk instrument."* (side 51)

Den israelske stat har innført en rekke lovbestemmelser for å forhindre de verste overgrepene overfor palestinerne. Blant annet er det forbudt å utøve vold mot en person som har fått armene stripset sammen og har bind foran øynene. Det er også forbudt å ta fra noen ID-papirene, fordi man da lammer aktuelle menneske fullstendig. Det er nemlig så og si umulig å bevege seg rundt uten ID-papirer. Disse lovreglene forhindrer likevel ikke at det utøves vold mot mennesker som ikke kan forsvare seg, og at det å ta fra enkeltmennesker ID-papirene er den ultimate straff.

En soldat som ble vitne til at nestkommanderende for brigaden gikk løs på en palestiner som var bakbundet og med bind foran øynene, sier dette:

"Vest for Nablus, 2000

... "Kanskje han bare ville lette litt på trykket mot denne drittsekken av en terrorist som antakelig ville ha sendt selvmordsbombere mot oss, men nå var det bare jeg som stod mellom terroristen eller den mistenkte terroristen og en nestkommanderende for en hel brigade som var rasende. Jeg vet ikke hva som skjedde etter det, eller hvor de sendte ham. Men etterpå tenkte jeg: Hva er egentlig forskjellen mellom en nestkommanderende for brigaden som mishandler en palestiner som er anholdt, uansett hva han har gjort eller ikke gjort, som nå er stripset og har bind for øynene?" (side 57-58)

Og slik kunne jeg ha fortsatt å sitere fra en bok, som inneholder mange sjokkerende historier om overgrep fra israelske soldater overfor palestinere, men jeg stopper der.

**Min oppfatning av boka**

Dette er en bok jeg startet med å bla litt i, og endte med å lese der og da - fra perm til perm i ett. Jeg klarte nemlig ikke å slutte, fordi jeg ble så grepet av historiene. Luften mellom skriftstykkene fungerte for meg som tid til ettertanke. Jeg måtte nemlig stoppe opp og reflektere over det jeg hadde lest, før jeg gikk løs på det neste avsnittet.

Alle kriger har sine ofre, og det vil alltid være noen soldater som går over streken og utøver mer vold enn det som anses nødvendig. Krigene mellom israelerne og palestinerne skiller seg i så måte ikke ut fra det som er vanlig. Det som derimot er høyst uvanlig, slik jeg ser det, er at det ikke er opprettet systemer for å følge opp overgrepene. Tvert om opplever soldatene det som skummelt å varsle, fordi dette utelukkende vil gå ut over dem selv. Overgriperne får på den måten fritt leide, og det får ingen konsekvenser dersom man går over streken. Lover og regler fungerer ikke dersom de ikke følges opp med konsekvenser ved overtredelse. Bottom line er likevel folks holdninger. Er ikke disse på plass, er det vanskelig å få folk til å endre uheldig adferd.

Jeg opplever Finn Iunkers bok som svært viktig! Den er godt skrevet, og jeg liker måten han presenterer historiene på. De står der, nakne og presist formulerte, og etterlater ikke tvil om at de representerer virkeligheten.

Jeg har selvsagt lest [Conrad Myrlands anmeldelse av boka i Dagen](#). Anmeldelsen som har tittelen "Slik rører du sammen mer Israel-hat" sto på trykk den 23. oktober i år. Det bør nevnes at Myrland er daglig leder i Med Israel for fred.

Innledningsvis kritiserer han at vitneutsagnene er anonyme, men uten å ta på alvor hva som er bakgrunnen for boka, nemlig vitneutsagn samlet inn av organisasjonen Breaking the Silence. Følgende avsnitt i "anmeldelsen" får meg til å riste oppgitt på hodet:

Ikke bry deg om å minimalisere til det ekstreme. La gjerne den opprinnelige boken (Our Harsh Logic: Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories, 2000–2010) på 400 sider bli mye, mye mindre. Det er vel lov å jukse litt og best av alt; det vil spare deg timer av arbeid! Bruk gjerne også luft som virkemiddel. Mye luft! Bare den som leker djevelens advokat vil oppdage at 25 prosent av sidene dine er tomme og 16 prosent har ti eller færre linjer. De andre vil se en bok på 101 sider, men du vet at du egentlig bare har servert et hefte med 60 små sider med mye luft mellom avsnittene.

Hva er dette for noe? Denne "anmeldelsen" er det virkelig ingen grunn til å ta på alvor, fordi den virker useriøs.

Hva er det som gjør at Israel skal være spesielt forskånet for kritikk for overgrep utført i forbindelse med okkupasjonen og krigene som har versert? Etter alle andre kriger har det kommet et oppgjør, der historien om det som egentlig skjedde fortelles. Når en krig er over, er det mindre risikabelt å stå frem med navn. Men Israel-Palestina-konflikten pågår fremdeles, og det er kanskje noe av grunnen til at det kjennes risikabelt å stå frem med fullt navn? Et rettssystem som fungerer, tåler at det fremkommer kritikk, er min påstand.

Finn Iunker er for øvrig ikke den eneste som har valgt å fortelle historien slik han gjør - en historie som Morgenbladet har gitt overskriften "Soldatkoret og dirigenten". Soldatkor er svært dekkende for bokas innhold. Svetlana Aleksijevitsj har gjort det samme i en rekke av sine bøker, som bærer fellesbetegnelsen "Utopiens stemmer". Alle stemmene som lyder i hennes bøker er anonyme. Det har likevel ikke forhindret at hun fikk Nobels litteraturpris.



Vil en bok som "**Stemmer fra Israel**" fremme mer Israel-hat? Tja ... Lest veldig vrangt, vil den kanskje det. Det er imidlertid viktig å være klar over at folk flest i Israel ikke har innsikt i hva som skjer i konfliktområdene, fordi soldatene ikke snakker om det de opplever når de kommer hjem igjen til sine hverdagsliv. Det er jo tausheten som er problemet! Å ta soldathistoriene til inntekt for at "alle er voldelige drittsekker, vil være en meget uheldig generalisering av et helt folk. Det blir som å si at enkeltsoldaters overgrep mot befolkningen i Afghanistan, Irak, Vietnam etc. er uttrykk for folkesjelen i det landet soldatene kommer fra. Alle skjønner at det er for drøyt.

Jeg tenker uansett at der det er åpenhet, er det håp. Opp gjennom historien har det vært mye ukultur og urettferdighet. Dersom ingen hadde våget å snakke høyt om det, ville det ikke skjedd forbedringer. Å feie ting under teppet har aldri løst noen problemer, verken i liten eller stor skala. Jeg håper at historier som dette vil kunne føre til at uheldige holdninger utfordres og i neste omgang kan endres. Et nærliggende eksempel er Iram Haqs film "Hva folk vi si", som har ført til at en ukultur er løftet frem for hele verden, for i neste omgang forhåpentligvis å føre til endringer. Skulle dette bare vært feid under teppet, fordi man ellers risikerer at "alle" nordmenn fordømmer hele det pakistanske miljøet? Det blir ikke endringer til det bedre av ikke å snakke om de vanskelige tingene. Tvert i mot tror jeg at volden som utøves mot palestinerne har blitt så ille fordi så få våger å snakke høyt om det.

Jeg håper at riktig mange finner frem til Finn Iunkers bok, og leser den med de riktige "brillene"! Jeg anbefaler den sterkt!

Avslutningsvis nevner jeg et intervju av forfatteren som sto på trykk i Klassekampen 16. oktober 2017. Det er vel verdt å lese!

\*

Tine [?], «Stemmer fra Israel av Finn Iunker», Tine sin blogg [blogg], 5. desember 2017:  
<https://tinesundal.blogspot.com/2017/12/stemmer-fra-israel-av-finn-iunker.html>

Stemmer fra Israel er en av de bøkene som havnet i min bokhylle på initiativ fra forlaget. Jeg rynket skeptisk på nesen da jeg leste tittelen på boken, men etter å ha lest Rose-Marie sin flotte omtale, var jeg ikke sein om å plukke frem boken, noe jeg ikke angret på.

Forlaget om boken:

Stemmer fra Israel tar utgangspunkt i vitnesbyrd fra israelske soldater og deres handlinger på Vestbredden og i Gaza. Finn Iunker har foretatt en omhyggelig redigering, og skåret tekstene ned til deres nakne minimum, slik at brutalitetene presenteres så presist og ærlig som kjensgjerningene tillater det. Tekstene er enkle og har stor politisk kraft.

Det var et hus vi tok i Hebron. Familien måtte som vanlig flytte ned en etasje. Vi satte et rør i et hull i veggen, med en trakt i vår ende, sånn at vi kunne tømme blæra mens vi var der. Vi sørget for at røret pekte ut i bakgården, der familien hadde noen bur med kyllinger. Når faren eller ungene kom ut for å se til dem, kunne vi pisse på dem. Det var dagens høydepunkt.

Jeg har nettopp deltatt på 26 november markeringen for jødeutryddingen, tenk det er 75 år siden de skrekkelige forbrytelsene fant sted. Men, til tross for overgrepene jødene ble utsatt for under 2. verdenskrig, virker det ikke som de har omtanke for andre.

Måten israelerne behandler palestinerne er ufattelig i mitt hode, spesielt med tanke på deres egen historie.

Finn Iunkers prosa bygger på 145 nummererte vitnesbyrd om ugjerninger gjort av israelske soldater på jobb i de okkuperte områdene. Mange av uttalelsene soldatene har kommet med, oppfattes av meg som befriende skriftemål, mange av dem innrømmer sine ugjerninger gjort mot uskyldige på egenhånd, eller faenskap de har gjort sammen med noen få andre. Det er tydelig at noen av hendelsene har ligget dem tungt for brystet i ettertid, de er fullt klar over at det de har gjort var galt, og røper en lettelse over å ha fått fortelle om det.

Wadi Ara, 2003

Underholdningen var å "jobbe med befolkningen", som vi sa, for eksempel å tømme vesken til en gutt og leke med det han hadde med seg, altså at han stod i midten og forsøkte å få tak på ballen eller hva det nå var.

*Hendte det at barna gråt?*

De gråt hele tiden. De gråt og var redde.

*Hendte det at voksne også gråt?*

Selvfølgelig gråt de. Det var ydmykende. Målet var alltid: "Jeg fikk ham til å gråte foran ungene" eller "Jeg fikk ham til å drite i buksa".

*De gjorde på seg?*

Ja.

*Hvorfor det? Fordi de ikke klarte å få tak på ballen?*

Mest fordi de ble slått. De var vettskremte, særlig hvis de hadde med seg barna.

Vitnesbyrdene skildrer hendelser i områder som Nablus, Ramallah, på Gazastripen, og i Hebron. Noen i Siviladministrasjonen har også blitt intervjuet. Her jobber de med alt som har med land, infrastruktur og utposter å gjøre, og det legges ikke skjul på at korrupsjon er utbredt.

Vi hører også fra soldater som har vært vakter i bosetningene Gush Etzion, Alei Zahav, Elkana og flere andre steder. I de israelske bosetningene blir soldater satt til å gripe inn, når koordinator for bosettersikkerhet trenger assistanse. Vakter og politi er også tilstede, og mens den voldelige koordinatoren banker opp araberne som er ille ute, snur de andre hodet vekk.

Jobben til dem som står på kontrollposter er å gjøre livet vanskelig for palestinere som skal inn i israelsk område for å jobbe. Vaktene lager mest mulig faenskap for de som prøver å komme seg forbi, og reglene som omfatter arbeidstillatelse, er konstruert slik at de kan straffe arabere fire generasjoner tilbake.

Det er grusomt å lese om yeshiva-studentene ved kontrollposten Qalandiya som terroriserer skolebarn og kvinner som skal til legen, uten at det får noen konsekvens. Hvordan uskyldige kan bli skutt bare fordi de ser suspekte ut, og hvordan jødiske unger smadrer husene til palestinerne på gøy, uten at det får noen konsekvens.

Det er et sterkt vitnesbyrd Finn Iunker har gitt oss ved å oversette okumentet *Breaking the silence*. Til tross for at enkelte hendelser er opp mot 17 år gamle, er det mange beviser på at palestinerne ikke har fått det nevneverdig bedre. *La oss ikke glemme dem!*

På FNs internasjonale dag for solidaritet med det palestinske folket, slapp kunstneren AFK et silketrykk der alle salgssinntekter, foruten kostnadene for å lage trykkene, går direkte til det eneste proteseverkstedet i Gaza. På verkstedet, ALPC er det lokale ansatte, som jobber med å hjelpe sine naboer og medborgere tilbake på beina, og alt skjer uten at det koster pasientene så mye som en krone.

Årets julegave til/fra herr&fru er AFK sitt kunstverk "Elefanten i rommet". Informasjon om kunstverket finner du på facebooksidene [Gatekunst for Palestina](#), og hvis de 90 trykkene ikke er utsolgt, er det bare til å hive seg rundt.

AFK har etterhvert blitt en kjent og kjær gatekunstner i Bergen og Norge, og er kjent for sitt fokus på politiske og sosiale forhold. Denne gangen jobber penselen hans for det palestinske folket.

\*

Sandra Lillebø, Tung tids tale», Klassekampen, 9. desember 2017, del 2 (Bokmagasinet), 8

**Det er et overmøt i filosofenes arbeid som aldri slutter å forbløffe meg. Hvem tør vel forsøke å fange de aller største begrepene? Hvem tør å si at de vet hva sannhet, hva tid, hva ondskap er?**

Dette tenker jeg på mens jeg leser Finn Iunkers «Stemmer fra Israel». Den lille boka er en rystende samling tekster, brokker av intervjuer med israelske soldater om deres arbeid, om man kan kalle det det, med den palestinske befolkningen.

Hver lille tekst er en destillert beskrivelse av ulike uttrykk for undertrykkelsen som hver dag foregår i de palestinske områdene. Soldatene er brutale i sin maktutøvelse. Volden rammer tilfeldig, like hensynsløst som uforutsigbart, om enn ikke alltid uten motforestillinger – uten at det nødvendigvis stiller overgriperne i et bedre lys: Tilløpene til forståelse for andres lidelse gjør ofte handlingene bare enda verre, som her, i åpningsteksten: «Det plaget meg spesielt at vi valgte en skole. [...] Det var en følelse av at 'nå skal vi vise dem', helt fantastisk.»

Nyansering redder ikke mennesket alene. Tvert imot viser denne teksten hvordan forvirring, ambivalens og uklarhet er sentrale elementer i undertrykkelsen: Åpningstidene til grensepasseringene mellom palestinske og israelske områder endres uten at noen blir varslet om det, dokumenter gjøres ugyldige med et pennestrøk, sanksjoner iverksettes uten forvarsel, og rammer bredt og hardt.

Ved å gå til kjernen av volden viser Iunker fram dens universalitet: Alle undertrykkelsesmekanismene som brukes politisk av israelske myndigheter og som beskrives i denne boka, kunne også figurert i en bruksanvisning for voldelige ektemenn. Det handler om å bygge opp frustrasjonen og usikkerheten til den som skal rammes i en slik grad at vedkommende mister seg selv, og i fortsettelsen enten

underkaster seg blindt i et forsøk på å overleve, eller gjør motstand, noe som i sin tur fremkaller og rettfærdiggjør enda hardere sanksjoner.

Tekstene i «Stemmer fra Israel» er basert på vitnesbyrd som er samlet inn og tidligere publisert av den israelske organisasjonen «Breaking the silence». I sitt arbeid som stipendiat ved Kunsthøyskolen i Oslo og som husdramatiker på Dramatikkens hus, har Iunker bearbeidet og skåret ned tekstene «til deres nakne minimum», som det heter i forlaget  
s egen beskrivelse.

Å beskjære og bearbeide vitnesbyrd for bedre å få frem sannheten i dem, er en metode vi er vant med fra andre forfatterskap (Svetlana Aleksijevitsj, Leïla Slimani), og ikke nødvendigvis problematisk i seg selv. Men det er en ganske stor forskjell på å kutte og redigere i intervjuer man selv har gjennomført, og å bruke andres råmateriale til et eget kunstnerisk prosjekt.

Vitnesbyrdene i «Stemmer fra Israel» har først blitt tolket av dem som har gjennomført intervjuene, deretter av Iunker selv. At de ikke bare fortsatt er sanne, men faktisk er sannere enn tidligere, forblir en påstand som er umulig å ettergå. Hva ble klippet bort fra de tidligere intervjuene, av intervjueren selv og av Iunker? Hva var overflødig, og hvorfor var det det?

Denne boka berører ikke bare problemstillinger som hvilke historier det er mulig å fortelle i offentligheten og ikke, men også hvem som kan kreve retten til å bli hørt, og på hvilke premisser. At det er en god tekst, og at den er litterært sann, tviler jeg ikke på et øyeblikk. Men med forfatterens avstand til kildene: Er den fortsatt historisk sann? Det er et helt annet spørsmål.

\*

Eli R. Gjenstø, «Stemmer fra Israel, av Finn Iunker», Ellikens bokhylle [blogg], 1. februar 2018:

<https://ellikkensbokhylle.blogspot.com/2018/02/stemmer-fra-israel-av-finn-iunker.html>

*Breaking the Silence er en israelsk ikke-statlig organisasjon (...) stiftet av soldater og veteraner fra Israels forsvar for å samle og få frem vitnemål om deres militærtjeneste i Øst-Jerusalem, Vestbredden og Gazastripen. Organisasjonens formål er å «bryte tausheten» israelske soldater som vender tilbake til det sivile og «oppdager gapet mellom virkeligheten de møter i de okkuperte områdene og tausheten om det hjemme» (Kilde: Wikipedia). Med organisasjonens tillatelse har dramatiker Finn Iunker forkortet og oversatt noen av disse vitnesbyrdene.*

Jeg akter ikke begi meg ut på en diskusjon rundt Israel-Palestina-konflikten. Det minefeltet er for komplisert og emosjonelt vanskelig. For meg handler boken om noe langt mer enn kun det rent politiske.

Vitnemålene er alle fra 2000-tallet, samtlig med nøktern fremstilling av opplevelser og fortalt av konfliktens ene part. Enkelte innrømmer selv skyld, andre fremstiller hendelsene som utført av andre. Sant eller ei, som om en siste rest av skamvett får de til å tie, eller legge skylden over på noen andre.

Historiene er fortalt som monologer eller med preg av direkte intervju, strippet for uvesentligheter, emosjoner, sanseintrykk og annen bakgrunnsstøy. Ordene står der i all sin nakenhet, og det er nesten overraskende tungt å lese. Du har lest om

djevleskapen før, du har lest avisartiklene og sett blodbad på nyhetene, men likevel, dette blytunge grepet rundt hjertet.

For meg er konflikten og stedene hendelsene har funnet plass på mange måter sekundært i leseopplevelsen. Det viktigste for min del er bevisstheten om hvor langt man er villig til å gå i en påtvungen situasjon. Hvordan man er i stand til å distansere seg fra overgrep man selv har begått fordi det er påkrevd eller man vet andre forventer det av deg. Overgrep som ikke får konsekvenser. Hvordan du ellers i livet tar empatiske valg i moralske dilemmaer, kaster disse til havs bare fordi du følger ordre eller ser andre gjør det. Akkurat som dine overordnede gir fritak for etikk, eller den overhengende redselen for selvmordsbombere tillater dine egne styresmakter å innføre regler hinsides all fornuft. Til slutt blir du vant til det, slår av følelsene og din indre stemme. – Men aldri helt. Du distanserer deg fra dine handlinger, bortforklarer, lar andre ta støytten. Noen uten navn, noe perifert. Du overlever.

Det er skremmende. Det har skjedd, det skjer fortsatt. Det har skjedd til alle tider. Men mest av alt er det skremmende fordi det kunne vært deg.

Nettopp derfor leser jeg ikke boken som partsinnlegg i konflikten. Å utgi vitnesbyrdene i norsk språkdrakt avler ikke hat mot Israel. Det er en skarp vekker, en bønn om at menneskene en gang må få fred. At vi aldri, aldri må gi opp håpet om en fruktbar og medmenneskelig dialog på tvers av grenser, religion eller kultur.\*

\*

Åslaug [?], «Finn Iunker: Stemmer fra Israel (Vitnesbyrd fra Israelske soldater)», Min bok- og maleblogg [blogg], 28. mars 2018:

<https://medbokogpalett.blogspot.com/2018/03/finn-iunker-stemmer-fra-israel.html>

Denne lille boka er en del vitnesbyrd fra Israelske soldater som den israelske organisasjonen Breaking the Silence har samlet og publisert. Forfatteren har fått bruke disse i sin stipendoppgave ved Kunsthøgskolen i Oslo, og bearbeidet dem til prosaform. En del av utsagnene er opp til 17 år gamle, men ikke noe tyder på at forholdene har bedret seg.

Dette er dyster og deprimerende lesning. Soldatene er åpne på at de er brutale og hensynsløse mot palestinerne, dag og natt.

"På skolen var det en som vi visste var psykisk syk. Han begynte å skrike mot soldatene, og de slo han i hodet med geværkolbene så han begynte å blø."

En kvinne er sprengt i fillebiter, og barna kommer. Soldatene ler, syns det er vittig at barna hadde sett "mamma på veggen". En annen binder en palestiner på panseret og kjører rundt med han i byen.

Noen av soldatene sier at de hadde inntrykk av at de skulle beskytte araberne fra jødene. En soldat sier at bosetterne i Hebron er de verste jødenazistene han noen sinne har møtt. " Og det skjer her, i staten Israel. Ingen vet om det. Ingen ønsker å vite det."

Små barn helt nede i fem, seks års alderen banker opp palestinerunger med sten, mens foreldrene heier på dem.

Grusomhetene står i kø. Det er sterke vitnesbyrd fra soldatene, som står midt oppe i det. Noen kjenner at dette ikke er bra, andre utfører brutale handlinger med glede. At organisasjonen Breaking the Silence har tatt disse intervjuene er bra, og viser at det finnes forståelse for at forholdene er uutholdelige. Dramatikeren Finn Iunker har videreført disse rystende beretningene til prosa og scene, slik at de framstår nakne og ærlige, og går rett inn i hjertet til leseren. En liten bok det er verdt å lese.

\*

Anita Ness, «Stemmer fra Israel av Finn Iunker», Artemisias Verden [blogg], 8. april 2018:  
<http://artemisiasverden.blogspot.com/2018/04/stemmer-fra-israel-av-finn-iunker.html>

*Stemmer fra Israel* er en liten bok med utdrag fra israelske soldaters vitnesbyrd. Det er gripende lesestoff, komprimert i formen, noe som gir et sterkt inntrykk som gjør meg forbannet og fortvilt over hvordan mennesker under gitte forutsetninger kan oppføre seg overfor andre.

Boka tar som sagt utgangspunkt i vitnesbyrd fra israelske soldaters handlinger, både på Vestbredden og i Gaza. Vitnesbyrdene ble samlet inn av den israelske organisasjonen *Breaking the Silence*. Iunker har valgt ut noen, redigert dem, slik at de blir stående som nakne brutale vitnesbyrd på grusomhetene som har skjedd og skjer i okkuperte områder. Soldatene skal være en sikkerhet for bosetterne, men også bistå til å unngå konfrontasjoner mellom israelske bosettere og palestinere som opprinnelig har bodd på disse stedene. Tekstene gir uttrykk for at flere av soldatene reagerer emosjonelt negativt på hvordan bosetterne behandler palestinerne, men også om at de ikke kan gjøre så mye med det siden de er lært opp til og forventes å holde med israelittene fremfor palestinerne. En del av soldatene driter også i palestinerne og plager dem gjerne for moro skyld.

**"Åsene sør for Hebron, 2003**

*Jeg kan fortelle deg om noe jeg gjorde mot en som var på vei til meieriet i Hebron. Jeg tror det var portforbud på den tiden. Det var i allfall ulovlig å krysse akkurat der, og jeg tok ham for tredje gang. Jeg ba ham komme ut av lastebilen, men han bare skjelte og smelte, så da jeg endelig fikk ham ut, var det med håndjern og bind for øynene. Jeg tok ham med til basen. Det var omtrent ti på formiddagen, midt på sommeren, veldig varmt. Han hadde noe sånt som to tusen liter melk. To tusen liter melk sto i sola mens han satt med håndjern og bind for øynene. Rundt midnatt lot jeg ham gå." (s. 100)*

De fleste sitatene er fra Hebron og Nablus på Vestbredden, men det er også noen fra Gaza og andre områder.

Jeg synes tekstene var rystende lesing og jeg greier aldri å forstå hvordan mennesker kan være så gjennomført onde med hverandre. Små barn blir lært opp av de voksne til å hate palestinere og plage dem, mens de voksne bifaller.

*"Jeg hadde inntrykk av at vi beskyttet araberne fra jødene. En gang jeg hadde vakt, tilkalte noen saniteten over radio. Jeg løp ned for å se hva som var hendt, og jeg så en seks år gammel palestinsk jente med hodet som et åpent sår. En*

*veldig pen gutt som pleide å besøke oss på posten, hadde funnet ut at han ikke likte palestinerne som gikk på gaten, så han tok en murstein og kastet den ned på denne jenta. Barna i Hebron gjør som de vil, og foreldrene oppmuntrer dem. Elleve, tolv, tretten år gamle jødiske unger som banker opp palestinerne, foreldre som heier på dem. Tusen og en historier." (s. 28)*

Flere av vitnesbyrdene er mer grusomme enn dette, og det er vondt å lese. Her er trakassering, mobbing og vold dagligdags.

*Stemmer fra Israel* er en liten bok som de aller fleste kan ta seg tid til å lese. Anbefales for å få et glimt av innsikt i hvordan palestinere behandles av bosettere i disse områdene og den israelske stat.

### Kritikker (scenetekst)

Anette Therese Pettersen, «Iscenesatt virkelighet», scenekunst.no, 20. juni 2018:

<http://www.scenekunst.no/sak/iscenesatt-virkelighet/>

«All I want is a little reaction», synger Tina Turner og jeg lytter til musikken og teksten, leter etter symbolsk mening, mens jeg venter på at hørespillet *Stemmer fra Israel* skal begynne. Hvilket det ikke gjør på NRK Radioteatrets nettside, der de drøye 47 minuttene hørespillet er forespeilet å være er fylt med popmusikk i stedet. Hadde det ikke vært for at jeg på forhånd har lest boka til Iunker så ville jeg tenkt at det var en eller annen slags tolkning, en lek med Radioteatrets iscenesettelsesmidler. Og når feilen på nettsidene så rettes opp og jeg setter meg til for å lytte til den faktiske iscenesettelsen av *Stemmer fra Israel*, så er hørselen min skjerpet og jeg klarer ikke slutte å tenke på hvilke muligheter det ligger i radioteaterformatet – hvordan bryter man den fjerde veggen i det teateret?

### Prosa vs dramatikk

*Stemmer fra Israel* ble først utgitt på Kolon forlag høsten 2017, som prosa. Da med 44 korte historier eller scener, alt ettersom hvordan man velger å lese teksten. Disse historiene er hentet fra en publikasjon utgitt av organisasjonen Breaking the Silence, som publiserer historier fra de okkuperte områdene på Vestbredden. Alle de 33 historiene i Radioteatrets hørespill er hentet fra Breaking the Silence (men ikke alle er med i prosautgivelsen). Det uttalte målet til Breaking the Silence er å få en slutt på okkupasjonen, og som et ledd i dette arbeidet publiserer de historier fortalt av soldater som har tjenestegjort i disse områdene. Det er altså et utvalg av disse historiene Finn Iunker har oversatt til norsk og redigert. Et gjennomgangstema er avstanden mellom den som utøver urett eller vold og offeret, hvordan den som forteller i mange av historiene ikke anerkjenner palestinerne som medmennesker. «Alle gjør som de vil / ... / det er ingen å rapportere til», som den ene soldaten så presist uttrykker det.

### Av-menneskeliggjøring

«Det er bare det at de er ikke lengre like mye verd som andre mennesker», sier en av

karakterene eller stemmene i Iunkers *Stemmer fra Israel*. «Palestinerne?», parerer en annen stemme – hvilket bekreftes med et enkelt «ja».

Radioteatrets iscenesettelse er stram. Innledningsvis høres lyden av skritt, eller kanskje er det noe som drypper – noen som slår på noe? Så begynner den første historien. En mannsstemme forteller om å være på en kontrollpost, og hvordan hans vaktsjef reagerte på en palestiner som hadde stjålet en lommelykt. En kvinnestemme stiller oppfølgende spørsmål, og historien ender med at mannsstemmen svarer «jeg veit ikke».

Deretter følger noen sekunder med dette litt ubestemmelige lydbildet, som etter hvert blir mer musikalsk med blant annet trompettoner, før en annen mannsstemme beretter en ny historie. Eller, historie og historie. Sekvensene kan heller tenkes som scener, hvor historiene som deles fremstår noe fragmenterte. Noen fremføres av én stemme, andre kommer i en slags intervju-situasjon, og tidvis blir skuespillernes dialekter bredere eller det benyttes sosiolekt (ved å si 'polti' i stedet for 'politi' blant annet). Det veksles mellom kvinne- og mannsstemmer i rollene som intervjuer og forteller:

«Hva vil det si å «tørke dem ut»?

Vi anholder dem uten formelt å arrestere dem. Det var veldig uklart hva det ville si å være et menneske. Tanta mi er psykolog. Hun sier at jeg må være helt ute av det for å forstå det. Jeg kan ikke fortelle deg hva som er rett og hva som er galt, for jeg mangler verktøyene.»

De fleste av historiene handler om meningsløs terror og vold, om å 'jævles' som min far ville sagt.

### **Fra virkelighet tilbake teateret**

Selv tittelen, *Stemmer fra Israel*, indikerer at dette er kropp i tale. I *Stemmer fra Israels* etterord, eller anmerkning, omtaler Iunker sin egen tekst som 'stykket', og avslutter anmerkningen med følgende: «*Stemmer fra Israel* betegnes som prosa fordi jeg håper at flere lesere dermed finner frem til dem.» Til dem, altså stemmene, og ikke *den*, som i boka eller stykket. Iunker viser slik tydelig hvordan han stiller seg selv og sitt virke tilgjengelig som medium, at det er stemmene som han (rett nok i kraftig redigert versjon) lar komme til syne.

Radioteatret har også valgt å la stemmene være det sentrale i denne iscenesettelsen. Jeg husker historiene som utmattende å lese, og dette forsterkes i hørespillversjonen hvor brutaliteten i historiene kommer enda tydeligere frem. Samtidig er det tydelig at historiene leses, noe som gir en kjærkommen avstand. Skuespillerne har en slags åpenhet ved seg når de forteller historiene, tidvis på grensen til et naivt uttrykk. Det er pauser mellom setningene, de tar seg tid til å fortelle. Lydbildet er dempet og det er minimalt med ekstra lyder, ingenting kontentum i form av lyd av vind eller skritt mot gatestein. I stedet hører jeg en stol som knirker lett og den svake lyden av tekstiler mot hverandre, en nesten uhørlig lyd av papir som blir flyttet på. Tilsammen gir det en tydelig fornemmelse av at stemmene jeg hører har blitt tatt opp av lodne mikrofoner i lydstudio.

### **Radioteatrets fjerde vegg?**

Det første møtet med det som viste seg ikke å være *Stemmer fra Israel* skjerpet hørselen min, og jeg lyttet med en annen tilnærming enn jeg kanskje ville gjort om jeg hadde fått hørespillet avspilt ved første klikk. Det nesten sterile uttrykket,



fornemmelsen av at noen sitter i et lydstudio og leser inn tekst, slår meg som en synliggjøring av iscenesettelsen. Kanskje er dette et slags brechtiansk brudd på fjerde veggen i Radioteateret? Radioteatret skiller seg tydeligst fra øvrig scenekunst gjennom å være kun lyd– samt at man ikke nødvendigvis opplever den i samme rom som øvrig publikum. Tidvis balanserer denne produksjonen hårfint mot det mer melodramatiske, med stemmer som skjelver eller høres gråtkvalte ut. Men det er når hørespillet fremstår mer lest at det har størst effekt på meg. Det jeg hører er stemmene til blant annet skuespillerne Bartek Kaminski og Lena Kristin Ellingsen, som kropper og stemmer som er stedfortredere for andre kropper og stemmer. Ved å leke med teatraliteten, ved å la innspillingsprosessen skinne gjennom i selve hørespillet, påminnes jeg også at historiene ikke er fiktive.

\*

Conrad Myrland, «NRK valgte å lage radioteater av fjorårets giftigste tekst mot Israel», miff.no, 2. juli 2018:

<https://www.miff.no/bøker/2018/07/02nrk-valgte-a-radioteater-fjorarets-giftigste-tekst-israel.htm>

Høsten 2017 utga dramatikeren Finn Iunker en liten bok med tittelen *Stemmer fra Israel*. MIFF kommenterte boken i artikkelen [Slik rører du sammen mer Israel-hat og lar norske skattebetalere få regningen](#).

Vi skrev blant annet den gang:

*«Pass på at du får med sammenligninger mellom situasjonen for palestinerne og Holocaust. Spe ut sausen med soldaten som hevder det er «som i Holocaust» at Israel i 2005 nektet palestinske fiskere i Gaza å gå på sjøen i maksimalt fire døgn (s. 19). Smakstilsett med «Bosetterne i Hebron er de verste jødenaziene jeg noen gang har møtt.» (s. 25). Dette er noe mange nordmenn forstår å sette pris på. 4 av 10 nordmenn mener Israels behandling av palestinerne tilsvarer nazistenes behandling av jødene under andre verdenskrig. Det er disse du skal mate, i tillegg til de 29 prosent som synes det er «umulig å svare». De 12 prosent som mener det «ikke stemmer i det hele tatt» at «Israel behandler palestinerne like ille som jødene ble behandlet under 2. verdenskrig», kan uansett ikke redde. Hvor uinformert går det an å være?*

*Server med en salat av slike utsagn: «Jødene er utvilsomt det største problemet i Hebron.» (s. 33). Pass på at du ikke nevner at 97 prosent av byen er utilgjengelig for jøder, og at den islamistiske terrororganisasjonen Hamas dominerer i området. 16 prosent av nordmenn tror det ikke kan bli fred i verden så lenge staten Israel finnes. Og det kan jo umulig bli fred i Hebron så lenge det finnes jøder der!»*

«Boken» *Stemmer fra Israel* er i virkeligheten et lite hefte på om lag 60 tekstsider. Den var antakeligvis den mest giftige tekstsamlingen med Israel-hat utgitt i 2017. Boken er hjelpeløst unyttig og inneholder 7–17 år gamle anonyme vitneutsagn fra israelske soldater helt uten kontekst eller forklaring.

Nylig valgte likevel NRK å lage radioteater av boken. Stemmer fra Israel i radioteaterversjon er spilt på NRK P2 flere ganger i juni. 33 historier blir fremført av Lena Kristin Ellingsen, Ine Marie Wilmann, Benjamin Helstad, Bartek Kaminski og Jan Gunnar Røise.

### Skaper «effektive bilder»

NRK har også profilert radioteaterversjonen på Verdibørsen 23. juni. Programmet ble innledet med et over 10 minutters utdrag av de dramatiserte historiene, etterfulgt av en samtale med Midtøsten-forsker Marte Heian-Engdal, feltprest Are Eidhamar og filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen.

Programleder Aase Cathrine Myrtveit forsøkte helt fra begynnelsen å få debatten til å være generell, og ikke så mye om de israelske soldatenes skildringer spesielt. «Det er ingen grunn til å tro at det de forteller ikke kunne ha skjedd et annet sted i verden, her hos oss for eksempel. Hva er drivkraften bak ugjerningene og hva skjer med oss i grupper?» spør hun.

Mot slutten av innslaget retter Myrtveit følgende spørsmål til Heian-Engdal: «Å sammenligne Israel med Nazi-Tyskland er noe som forekommer også hos oss, og det får sterk kritikk fordi Nazi-Tyskland var jo noe helt annerledes, og det er historieløst å gjøre slike sammenligninger. Men hvordan forstå at jødiske soldater selv gjør det?»

Heian-Engdal svarte: «Jeg sliter også med å forstå bildet og språket [de bruker]. Kanskje henger det sammen med at dette er en stor del av fellesfortellingen. (...) Jeg tror forklaringen er at det er en historie de kjenner godt, og som vekker de bildene... De vet at det er et effektivt bilde å bruke.»

Likhetstegn mellom Israel og Nazi-Tyskland er nettopp hva *Breaking the Silence* ønsker seg. Denne organisasjonen som først utga skildringene i boken, er «ikke en menneskerettighetsorganisasjon», men en organisasjon med en «klar politisk agenda», slik Amos Harel i den venstreorienterte israelske avisen *Ha'arets* påpekte i en artikkel 17. juli 2009. *Breaking the Silence* blir i hovedsak finansiert av utlandet og er en aktiv deltaker i demoniseringskampanjen av Israel.

Heian-Engdal fortsatte slik: «Men hvor effektivt er det? I hvert fall i egen befolkning gir man det enda større grunn til å avfeie det som helt oppblåst og helt uten rot i virkeligheten, å sammenligne eple og pærer og så videre.»

Den israelske befolkningen har *heldigvis* kunnskap nok om Holocaust og om det som skjer i Midtøsten i 2018 til å feie alle likhetstegn mellom Israel og Nazi-Tyskland til side. Derfor forblir også *Breaking the Silence* en organisasjon som får oppslutning i små brøkdeler av én promille i den israelske befolkningen.

Den norske befolkningen har *dessverre ikke* slik kunnskap. Det fikk vi nok en gang bekreftet bare noen måneder etter at *Stemmer fra Israel* kom på norsk i høst. 32 prosent av den norske befolkningen mener «Israel behandler palestinerne like ille som jødene ble behandlet under andre verdenskrig». Bare 31 prosent har kunnskap nok om andre verdenskrig eller Israels behandling av palestinerne til å avvise påstanden om nazi-likhet. 37 prosent mener det er umulig å svare. Tallene kom i HL-senterets rapport *Holdninger til jøder og muslimer i Norge 2017* utgitt i desember 2017.

Løgnbildene til *Breaking the Silence* har i sannhet vært effektive. *Stemmer fra Israel* vannet veksten av løgnbildene i Norge, og NRK Radioteateret har nettopp pøst på med gjødning og mer vanning. Dette er et nytt eksempel på at din lisensbetaling blir misbrukt til å spre det som Norge og 24 EU-land klassifiserer som eksempel på antisemittisme.

\*

Niels Lehman, «Hadets reproduktion og det (mistede) moralske kompas», i *Norsk Shakespearetidsskrift* [tidl. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*], nr. 2/2018, 38–40; også publiceret online (bak betalingsmur) under titlen «Et kalejdoskop af vidnesbyrd» [u. dato]: <http://shakespearetidsskrift.no/2018/06/et-kalejdoskop-af-vidnesbyrd>

Det er en grusom fortælling, Finn Iunker præsenterer i sin tekst *Stemmer fra Israel*. Eller fortælling er der strengt taget ikke tale om, eftersom teksten består af en række udsnit af interviews med israelske soldater og officials fra de besatte områder foretaget af organisationen *Breaking the Silence*. Iunker har skåret dem til, så de fremtræder med den størst mulige dramaturgiske kraft, men der er ikke tilføjet den mindste smule fiktion, og vidnerne får dermed lov til at berette med deres egne stemmer om den utålelige situation i de besatte områder.

Til sammen giver den kalejdoskopske sammenstilling af vidnesbyrd et billede af en situation, hvor palæstinenserne ikke har en chance. Soldaterne beretter om alt lige fra små og grovere ydmygelser over chikane til uprovokeret vold og deciderede likvideringer. I samme spor fremmaner interviewsene med de embedsmænd, der tager sig af sager omkring bosættelserne, et billede af en situation, hvor de stort set tillader de israelske bosættere at gøre, hvad de vil, selvom der egentlig gives regler for, hvor der må bygges. Ingen siger det direkte, men skulle man nære en mistanke om, at bosætterne faktisk fungerer som en slags fremskudt del af hæren, får man den bekræftet. Ikke mindst fordi enheden af embedsmændenes stærke tendens til at vende det blinde øje til og soldaternes mange beretninger om, hvordan bosætterbørn uden konsekvenser hærger palæstinensiske boliger, understreger den håbløse livssituation, palæstinenserne befinder sig i.

Som udgangspunkt er teksten altså temmelig ensidig. Rollefordelingen mellem skurke og ofre er entydig. Det drejer sig udelukkende om den ene parts uhyrligheder begået mod den anden part. Ved kun at anvende interviews med israelske soldater og embedsmænd følger teksten en selvafløringsstrategi, der virker meget stærkt. Det er undertrykkerne selv, der afslører undertrykkelsen, og det kan der sådan set ikke siges så meget imod. Hvorfor skulle man betvivle undertrykkernes egne vidnesbyrd om den undertrykkelse, de har medvirket til? Med andre ord er Iunker tro mod sit udgangspunkt, idet også hans tekst indgår i en bestræbelse på at bryde tavsheden ved at blæse yderligere i whistleblowernes fløjte.

### **Statssanktioneret vold**

Legitimeringen af denne meget udialogiske (og for den sags skyld udraturgiske) tilgangsvinkel er, at der er tale om *statssanktioneret vold*. Det er israelerne, der entydigt har magten, fordi de sidder tungt på statsapparatet. Det er Goliath mod David, men i dag er Goliath udstyret med maskingeværer, mens David, der i dag er blevet araber, stort set stadig må nøjes med sten. Denne pointe bliver understreget af, at Iunker har medtaget interviewsene med de embedsmænd, der ikke ligefrem kan siges at overholde god demokratiske forvaltningsskik. Når embedsmændene i statsapparatet ikke blot er holdt op med at søge lighed for loven, men ligefrem deltager i sanktioneringen af grove lovovertrædelser, er der ikke længere nogen at gå til, hvis man bliver udsat for uretfærdigheder, krænkelser og vold. Og helt galt går det

selvfølgelig, når den totalitære ånd trænger sig ind i militæret. Et vidnesbyrd om, hvordan en soldat er blevet beordret til at skyde en ubevæbnet palæstinenser, taler sit klare sprog om dette. Han medgiver, at ordren var ulovlig, men har alligevel været tvunget til at udføre den.

Alle de uhyrlige handlinger, som soldater og embedsmænd har deltaget i, er hver især skræmmende og forkastelige. Men det er statssanktioneringen, der er den virkelige vederstyggelighed. Det er den *systematiske* undertrykkelse, der både gør hver enkelt grusomme handling til mere end en enkeltstående begivenhed, og som samtidig ser ud til at gøre konflikten komplet uløselig. Systematisk undertrykkelse skaber uvægerlig en negativ spiral af had, der sørger for den konstante reproduktion af hadet.

Når en israelsk soldat ved et tjekpoint vælger at smadre en geværkolbe i hovedet på en palæstinensisk far, der er blevet beordret ud af en bil og sidder bagbundet på jorden, mens hans unge søn ser på, er den konkrete voldsepisode faktisk det mindste problem. Langt mere graverende er det, at det er vanskeligt at forestille sig, at sønnen nogensinde skal slippe af med det had til israelere, som den uhyrlige uretfærdighed ikke kan undgå at vække i ham. Dermed er hadet blevet videregivet til næste palæstinensiske generation, ligesom det videregives til bosætternes børn, når de ligefrem opildnes af deres forældre til at foretage livsødelæggende chikane af palæstinenserne, der i forvejen kun lige netop kan få tilværelsen til at fungere.

Men er Iunkers tekst så ikke andet end et ensidigt indlæg om skyldsspørgsmålet i en konflikt, der desværre atter er blusset op? Sådant kan teksten utvivlsomt læses, og jeg gætter på, at den også *vil* blive læst sådan. Der gives imidlertid en anden og måske mere interessant læsemåde.

### **Fiktionsfraværets konsekvenser**

Som allerede antydet er æstetikken først og fremmest kendetegnet ved et fravær. Den fraværende fiktionsramme giver vidnesbyrdene en helt nøgtern karakter. Med denne puritanske tilgangsvinkel lykkes det for Iunker at trække sig helt tilbage til den stumme baggrund og overlade det til vidnerne at berette om begivenhederne sådan, som de nu engang fremtræder i deres erindring.

Helt uskyldig er bearbejdningen, selektionen og montagen af vidnesbyrdene naturligvis ikke. Ingen selvafløring, der indgår i en andens kommunikationshandling, sker helt af sig selv. Det ved alle, der er blevet interviewet af en journalist, og som derefter må se sine svar skåret til, så de passer til journalistens synspunkt. Ligesom vidnerne foretager en iagttagelsesoperation, iagttager Iunker iagttagerne og stiller dem til skue på en ganske særlig måde. Konkret er det netop montagen af de udvalgte og tilskårne vidnesbyrd, der fremmaner billedet af en statssanktioneret vold og den hadsspiral, der følger heraf.

Alligevel gør det en afgørende forskel, at førstehåndsiagttagerne får lov at fremstå som singulære stemmer i en montage af vidnesbyrd. I modsætning til en journalistisk behandling, der anvender udsagn fra interviews til at underbygge en bestemt synsvinkel, gør Iunker med sin totale tilbageholdenhed det muligt for iagttageren at forholde sig friere til vidnesbyrdene. Vi anmodes sådan set ikke om at diskutere synsvinklen med forfatteren – eller rettere med en implicit fortæller, der styrer enkeltelementerne i den samlede diskurs. Langt snarere anmoder teksten os om at forholde os til, hvad vi selv mener om de respektive vidnesbyrd.

### **Vidnesbyrdenes polyfoni**

Især tillader Iunkers tilbageholdenhed den interesserede iagttager at få øje på den polyfoni, der faktisk er på færde. En lidt tættere læsning af udsagnene viser, at de

interviewede faktisk giver udtryk for forskellige måder at forholde sig til konflikten på.

Vi møder ikke kun den totalt afstumpede soldat, der nyder grusomheden, og som ikke kan se, at der skulle være den mindste grund til at overveje sine handlinger ud fra et moralsk synspunkt. Til den anden side møder vi også vidnesbyrd, der ikke viger tilbage for at drage paralleller til Nazityskland og det holocaust, der som bekendt lå til grund for, at den israelske stat overhovedet blev oprettet i et forsøg på at undgå gentagelser af uhyrlighederne i Anden Verdenskrig. Midt imellem disse soldatestemmer findes en tredje, der anser soldaterne for at være ofre i konflikten. Denne stemme vakler lidt mellem at hævde, at soldaterne er de virkelige ofre, og efter en besindelse kun at konstatere, at de også er ofre i konflikten, fordi de kommer i klemme mellem deres de jure opgave med at beskytte bosættterne og deres de facto opgave at beskytte palæstinenserne *mod* bosættterne. Stemmen er imidlertid ikke i tvivl om, at der er noget galt.

Den nøgterne polyfoni, der sagt i forbifarten rimer på flertalsformen i teksten titel, peger på det *individuelle* aspekt af konflikten. Vi bringes i en iagttagelsesposition, hvor vi ikke kun kan se det *kollektive* ansvar, der ligger i den stats sanktionerede vold og undertrykkelse. Vi kan ikke undgå også at få øje på det individuelle ansvar for at bidrage til konflikten. Soldaternes forskellige holdninger til uhyrlighederne viser os, at en individuel stillingtagen i det mindste er mulig. Dermed skaber teksten et mere eksistentielt lag, der ikke så meget handler om magt- og skyldsforhold på et makroskopisk statsligt niveau, men som snarere handler om den enkeltes mikroskopiske ansvar i forhold til den historiske udvikling.

### **Hadets selvperpetuerende malstrøm**

På dette individuelle niveau kunne der sådan set være tale om hvilken som helst konflikt, og situationen på Vestbredden bliver dermed blot et eksempel blandt (desværre alt for) mange, og der er ingen tvivl om, at det i denne slags situationer altid er uhyre vanskeligt for den enkelte at finde det rette ben at stå på. Det er ikke helt forkert, når en af stemmerne hævder, at soldaterne også er ofre. Som soldat er man uvægerlig en brik i statsmagts spil. At undslå sig en direkte ordre ville være ensbetydende med at begå landsforræderi – også selvom ordren er ulovlig.

På en lidt højere klinge viser tekstens udpensling af, hvordan hadet konstant bliver reproduceret af nye uretfærdigheder, endvidere, at alle, der er berørt af konflikten, tilsyneladende bliver hvirvlet ind i hadets selvperpetuerende malstrøm. I den forstand er teksten grundlæggende tragisk. Den fremstiller en uomgængelig inerti, som synes uundslippelig for den enkelte.

Ikke desto mindre er der næppe tale om en absolut tragik. Helvedesmaskinen konstituerer ganske vist et helt reelt vilkår, når den først er sat i gang. Er en statsmagt og dens tjenende ånder først begyndt at sanktionere voldelig undertrykkelse, er det øjensynlig uhyre vanskeligt at standse den konstante reproduktion af hadet. Og dog er helvedesmaskinen et produkt af *menneskelige* handlinger, som kunne være anderledes, og som måske faktisk kunne bringes til at *blive* anderledes, hvis tilstrækkeligt mange individer ville vælge at høre op med at bedrive hadproducerende handlinger, mens tilstrækkeligt mange andre samtidig ville vælge at tøjle deres forståelige hævngherrighed og i stedet bevæge sig ud ad tilgivelsens sti.

### **Den enkeltes moralske kompas**

Ved også at individualisere spørgsmålet om ansvar for historiens gang peger teksten på det, der umiddelbart kan synes at være den eneste mulige vej ud af den voldsspiral,

der følger af hadets konstante reproduktion: at langt flere individer genfinder deres indre moralske kompas, som tydeligvis er mistet i de mange kamphandlinger, der har fundet sted, og atter begynder at betragte de andre som medmennesker med samme rettigheder som dem selv.

Tekstens implicitte fortæller er ganske vist ikke så naiv, at denne løsning fremstilles i klar tale. Lige så lidt som stemmerne rammesættes af en dominerende fortællerinstans, lige så lidt italesættes der noget bud på en let løsning. Enheden af det fremmanede billede af den uhyrlige statssanktionerede vold og frisættelsen af vidnerne til at optræde med deres respektive individuelle stemmer antyder imidlertid, at man bliver nødt til at sætte sin lid til, at enkeltindividerne igen vil lade sig styre af deres indre moralske kompas. Det synes at være vores eneste håb.

Anlægger man dette perspektiv, synes Iunkers fortsættelse af den selvafsløring, som *Breaking the Silence* har sat i gang med deres interviewbog, ikke blot at være vigtig. Den er måske ligefrem nødvendig.

\*\*\* \*\*

### 3. Walter Benjamins død i Portbou (artikkel)

Hitler–Stalin-pakten i august 1939 hadde gjort ham apatisk og motløs.<sup>1</sup> Han var blitt internert etter krigsutbruddet 1. september, og det var nesten ikke krefter igjen da han i november fikk vende tilbake til Paris. I januar 1940 orket han knapt å gå. Utover våren 1940 var hans stadig forverrede helsetilstand et tilbakevendende tema i flere brev. Det må ha vært en triumf for denne på alle måter fullstendig nedbrutte mannen, Walter Benjamin, å klare å ta seg over Pyreneene til fots, og tilsvarende maktesløs må han ha følt seg da han og hans reisefølge ved ankomst i Portbou fikk vite at de skulle sendes tilbake til Frankrike og til de tyske agentene som ventet på dem ved grensen. «I en situasjon uten utgang», skrev han i en siste beskjed til Adorno, «har jeg ikke annet valg enn å gjøre det slutt».<sup>2</sup> Han hadde nok morfin til å ta livet av en hest.<sup>3</sup>

Over fjellet skal han ha båret med seg et manuskript som ikke er funnet. Han skal ha skrevet et postkort til en kvinne i Genève, men heller ikke det er overlevert.<sup>4</sup> Man har spekulert på om han virkelig begikk selvmord. Ingen vet hvor hans levninger befinner seg. Det har også spredt seg usikkerhet med hensyn til hvilken dag han døde. I biografiske notiser angir tre enkeltutgivelser 27. september som dødsdato,<sup>5</sup> en annen den 26.<sup>6</sup> I biografiene til Bernd Witte og Momme Brodersen står det at han døde i løpet av natten mellom 26. og 27.<sup>7</sup> Werner Fuld skriver at han døde om morgenen den 27.<sup>8</sup> Jean-Michel Palmier skriver ikke

<sup>1</sup> Denne artikkelen, med tittel som librettoen, ble publisert i *Agora*, nr. 2–3/2017, 5–34.

<sup>2</sup> «Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir.» Meddelelse til Adorno via Henny Gurland 25.9.1940, i Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, red. Christoph Gödde og Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995–2000, bd. VI, 483; heretter sitert som GB med bind- og sidetall. Alle oversettelsene i denne artikkelen er mine når annet ikke er angitt. For denne publiseringen ble det dessverre for omfattende å sitere på originalspråket i tillegg til å ha med oversettelsene. Med få unntak er originalsitatene utelatt. Et par steder har jeg satt originaluttrykket i hakeparentes inni oversettelsen.

<sup>3</sup> «He [Benjamin] had thirty tablets of a morphia-compound, which he intended to swallow if caught; he said they were enough to kill a horse, and gave me half of the tablets, just in case.» Arthur Koestler, *The Invisible Writing* (1954). London: Vintage 2005, 512. Det er uklart hvor mange tabletter de delte (se nedenfor).

<sup>4</sup> Postkortet er omtalt i Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982, 257.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1972/1974) 1994, [2]; Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1977) 2015, [2]; Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1966) 1988, [2].

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935). Berlin: Suhrkamp Verlag (2010) 2015, [2].

<sup>7</sup> Bernd Witte, *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (1985) 2012, 136; Momme Brodersen, *Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, 63.

<sup>8</sup> Werner Fuld, *Walter Benjamin. Eine Biographie* (bearbeidet utgave av *Walter Benjamin zwischen den Stühlen*). München og Wien: Carl Hanser Verlag 1979). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990, 286.

eksplisitt når døden inntraff, bare at Benjamin inntok morfintablettene den 26. og senere var døende.<sup>9</sup> Howard Eiland og Michael W. Jennings mener med belegg i beretninger fra Henny Gurland og Carina Birman at Benjamin døde den 27., men hverken Gurland eller Birman nevner datoer, og som Eiland og Jennings også påpeker, oppgir protokollen i Portbou kommune at «dr. Benjamin Walter» døde den 26.<sup>10</sup> Kirkeboken for menigheten Santa Maria de Portbou oppgir den 26. som dødsdato.<sup>11</sup> Benjamin-håndboken er svært forsiktig og betoner at omstendighetene rundt hans død kanskje ikke lar seg rekonstruere.<sup>12</sup> Lisa Fittko var helt sikker på at hun og Benjamin forlot Port-Vendres den 25. og først nådde toppen av Pyreneene dagen etter, slik at Benjamin ikke kan ha rukket å innta sine tabletter før tidligst om kvelden den 26.<sup>13</sup> Erdmut Wizisla mener at Benjamin ankom til Portbou den 25. september, og at han døde klokken 22 dagen etter.<sup>14</sup> Det samme synet tilsluttes av Lorenz Jäger i den hittil seneste biografien.<sup>15</sup> Et par norske bidrag kan også nevnes. Torodd Karlsten angir natt til 27. september som dødstidspunkt;<sup>16</sup> Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs den 26.<sup>17</sup> Arild Linneberg og Janne Sund skriver: «Natten mellom den 26. og den 27. september 1940 begikk han selvmord.»<sup>18</sup> Formuleringen tyder på at de sistnevnte forstår selvmordet som en momentan hendelse. Gisle Selnes legger til grunn at «Benjamin [ble] innlosjert [på Hotel de Francia] om kvelden den 26. september 1940».<sup>19</sup>

<sup>9</sup> Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein* (2006), red. og med et forord av Florent Perrier, oversatt av Horst Brühmann. Frankfurt am Main [?]: Suhrkamp Verlag 2009, 610–613.

<sup>10</sup> Howard Eiland og Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge (Mass.) og London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014, 675; jf. Henny Gurland, brev datert 11. oktober 1940, i Gershom Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975, 279–281; og Carina Birman, *The Narrow Foothold*. London: Hearing Eye 2006, 3–10. En faksimile av kommuneprotokollen er publisert i Ingrid Scheurmann, «Als Deutscher in Frankreich. Benjamins Exil 1933–1940», i Ingrid og Konrad Scheurmann (red.), *Für Walter Benjamin. Dokumente, Essays und ein Entwurf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1992, 101.

<sup>11</sup> Faksimile i Manuel Cussó-Ferrer, «Walter Benjamins letzte Grenze. Sequenzen einer Annäherung», i Scheurmann og Scheurmann, *Für Walter Benjamin*, 161.

<sup>12</sup> «Soweit rekonstruierbar, nimmt sich Benjamin in der Nacht mit einer Überdosis Morphium das Leben.» Nadine Werner, «Zeit und Person», i Burkhardt Lindner (red.), *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart og Weimar: Verlag J. B. Metzler 2006, 8.

<sup>13</sup> Lisa Fittko, «The Story of old Benjamin» (1982), i Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften (Taschenbuch-Edition)*, red. Rolf Tiedemann og Hermann Schwegpphauser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, bd. V/2, 1185; heretter sitert som GS med bind- og sidetall.

<sup>14</sup> Erdmut Wizisla, «Einleitung», i Erdmut Wizisla (red.), *Begegnungen mit Benjamin*, 14.

<sup>15</sup> Lorenz Jäger, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*. Berlin: Rowohlt Berlin Verlag 2017, 340.

<sup>16</sup> Torodd Karlsten, «Walter Benjamin» (1991), i Walter Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (1975) 1991, 16.

<sup>17</sup> Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs, «Etterord», i Walter Benjamin, *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin – rundt 1900*, oversatt av Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs. Oslo: Kolon Forlag (2000) 2015, 189.

<sup>18</sup> Arild Linneberg og Janne Sund, «‘Å lese det som aldri er skrevet’ – om å lese Walter Benjamin baklengs», i Walter Benjamin, *Skrifter i utvalg*. Oslo: Vidarforlaget 2014, bd. 1, 76.

<sup>19</sup> Gisle Selnes, «Passatges I–XIII. Postkort fra Portbou», i *Vagant* (Berlin), nr. 3, 2014, 42.



Imidlertid er det uomtvistet at det regnet kraftig den dagen han døde, og med hjelp fra meteorologer viste det seg nokså enkelt å henlegge regnværet til 26. september, slik at det nå fremstår som mer berettiget enn tidligere å hevde at han døde denne dagen og ikke den neste. En rekke omstendigheter rundt hans død fortsetter imidlertid å fascinere.

### **Benjamins helsetilstand**

Så vidt jeg vet, finnes det ingen systematisk undersøkelse av Walter Benjamins helse, slik det eksempelvis gjør for hans venn Bertolt Brecht.<sup>20</sup> Det følgende skrives heller ikke med større ambisjoner enn nokså kursorisk å beskrive omstendighetene som ledet frem til Benjamins skrøpelige tilstand i tiden rundt selvmordet.

Den amerikanske forfatteren og oversetteren Edouard Roditi traff ham i Paris i 1931 og mente at hans fremtoning allerede på den tiden minnet om «en forgremmet mann som sitter i støvete og luftforurensede biblioteker dagen lang, og altfor sjelden utsetter seg for solskinn og frisk luft».<sup>21</sup> Forfatteren og bibliotekaren Werner Kraft traff Benjamin på en kafé i Paris i desember 1933, og han bemerket i sin dagbok at hans venn var «über seine Jahre gealtert» – eldre enn alderen skulle tilsi – og «på en måte ikke helt frisk, full av bekymringer».<sup>22</sup> Ifølge Lorenz Jäger var Benjamins produksjon våren 1934, gjennom daglig anmeldervirksomhet<sup>23</sup> og flere andre prosjekter, «en ufattelig prestasjon [...] når man tenker på at den ble til under vanskelige betingelser: et liv på fattigdomsgrensen med svekket helse».<sup>24</sup> Jäger sier ikke nøyaktig hva som var svekket, men man får inntrykk av at elendige levekår kombinert med en økende grad av resignasjon satte sine spor i hele Benjamins væremåte. Til sin tidligere kjæreste Asja Lacis skriver Benjamin i 1935: «I den virkelig dårlige situasjonen som jeg befinner meg i, morer det folk å vekke billige forhåpninger i meg.»<sup>25</sup> Scholem noterte rundt 1938: «Hans fremtoning hadde forandret seg ganske mye. Han var blitt bredere, kledde seg litt sjuskete og barten var blitt mye mer buskete. Håret hans var

<sup>20</sup> Jf. Stephen Parker, «What was the Cause of Brecht's Death? Towards a Medical History», i Friedemann J. Weidauer (red.), *The Brecht Yearbook*, utgitt av The International Brecht Society. Wisconsin: University of Wisconsin Press, årg. 35, 292–307; se også Finn Iunker, «Kommunisten med konto i Sveits», i *Morgenbladet* 12.–18. august 2016, 48 f.

<sup>21</sup> Edouard Roditi, «Meetings with Walter Benjamin», i *Partisan Review*, årg. 53, nr. 2 (vår 1986), 264.

<sup>22</sup> Werner Kraft, «Ein Kopf, aber illoyal», i Erdmut Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 220.

<sup>23</sup> Benjamins anmeldervirksomhet kan nå studeres i all sin fylde; jf. Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß*, red. Christoph Gödde og Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag 2008–?, bd. 13.1 og 13.2 (*Kritiken und Rezensionen*, 2011); heretter sitert som WuN med bind- og sidetall.

<sup>24</sup> Jäger, *Walter Benjamin*, 251.

<sup>25</sup> Brev til Asja Lacis fra slutten av februar 1935; GB V, 54.

kraftig gråmelert.»<sup>26</sup> De hadde ikke sett hverandre på elleve år. Jäger konkluderer: «Det var forhåpningenes forfall som hadde angrepet ham.»<sup>27</sup>

Benjamin hadde hatt en grunnleggende tvetydig innstilling til skueprosessene i Moskva, og mens hans omgangskrets iallfall fra 1937 ble polarisert i synet på Stalins utrenskninger, maktet ikke Benjamin å innta et begrunnet standpunkt.<sup>28</sup> Men i og med Stalins pakt med Hitler 23. august 1939 var det slutt, for om han tidligere hadde kunnet se eller i det minste skimte Stalin som ikke bare kommunismens, men også Europas redningsmann, var dette nå definitivt ikke annet enn en illusjon. Et liv som allerede var miserabelt, økonomisk såvel som fysisk og psykisk, var med ett blitt enda mer håpløst. Soma Morgenstern skriver i et brev til Scholem at Benjamin nå var så «nedslått at han nesten daglig kom til meg for å få trøst, noe jeg ikke kunne gi ham, fremfor alt fordi denne pakten ikke hadde forskrekket meg like mye som ham». Morgenstern legger til: «Noe slikt hadde jeg ventet meg, riktignok ikke av Hitler, men av Stalin.»<sup>29</sup>

Det skulle bli verre. Allerede 3. september 1939, samme dag som Frankrike erklærte Tyskland krig etter angrepet på Polen, annonserte parisiske myndigheter at alle østerrikere og tyskere, med eller uten statsborgerskapet intakt,<sup>30</sup> måtte ta med seg et pledd og innfinne seg på Stade Olympique Yves-du-Manoir i Colombes (også kalt Stade de Colombes) nordvest for hovedstaden. Her ble Benjamin internert 9. september.<sup>31</sup> Max Arons beretning fra disse septemberdagene er deprimerende lesning: De måtte sove på tribunene, rett på betongen og

<sup>26</sup> Gerschom Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975, 255.

<sup>27</sup> Jäger, *Walter Benjamin*, 286.

<sup>28</sup> Jäger, *Walter Benjamin*, 287.

<sup>29</sup> Brev til Scholem fra 2. november 1970, sitert etter Soma Morgenstern, «Aus Briefen an Gerschom Scholem, 1970 bis 1975», i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 274. Senhøstes 1939 sirkulerte dessuten en historie om at Stalin hadde holdt en tale i Kreml 19. august der han fant det fordelaktig for Sovjetunionen om Tyskland på den ene side og Frankrike og Storbritannia på den annen havnet i en langvarig krig som utmattet begge parter. Dette ble formidlet av nyhetsagenturet Havas 28. november 1939, og kilden var *Revue de Droit International de Sciences Diplomatiques et Politiques*, nr. 3, juli–september 1939. Talen synes å være en forfalskning; jf. Sergej Slutsch [Sergei Slutsj], «Stalins 'Kriegsszenario 1939': Eine Rede, die es nie gab», i *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, årg. 52, nr. 4, oktober 2004. *Pravda* (Moskva) publiserte 30. november 1939 et intervju med Stalin, forfattet av Stalin selv, der han legger skylden for krigen på Frankrike og Storbritannia; jf. sst., 605f.

<sup>30</sup> Walter Benjamin ble fratatt sitt tyske statsborgerskap etter krav fremsatt av Gestapo i et brev datert 23. februar 1939. Som grunnlag ble det fremholdt at han var medarbeider i eksiltidsskriftet *Das Wort*; jf.

«Ausbürgerungsakte Benjamins, 1939», i Ingrid og Konrad Scheurmann (red.), *Für Walter Benjamin*, 108f. Benjamin var riktignok aldri medarbeider i dette tidsskriftet, men han hadde publisert en artikkel der i 1936. Kravet fra Gestapo inneholder også andre feil, som at Benjamin skulle ha emigrert fra Tyskland allerede i 1930, og at han var kommet til Paris via Palma di Mallorca. For redaktørene Scheurmann fremstår Benjamins «Ausbürgerung» som en rutinehandling; han var heller uinteressant for Gestapo. Jf. W.B., «Pariser Brief. André Gide und sein neuer Gegner», i *Das Wort* (Moskva), årg. 1, nr. 5, november 1936, 86–95; jf. WuN 13.1, 470–485; GS III, 482–495. Dette var Benjamins eneste bidrag til tidsskriftet; jf. *Das Wort. Registerband*. Øst-Berlin: Rütten & Loening 1968, 109. *Das Wort* var et marxistisk orientert litteraturtidsskrift som utkom på Jourgaz-Verlag (Moskva) i fire gånger (1936–1939), redigert av Bertolt Brecht, Willy Bredel og Lion Feuchtwanger.

<sup>31</sup> Eiland og Jennings, *Walter Benjamin*, 647.

bare beskyttet av tribunetaket mot regn og vind. En kopp (såkalt) kaffe om morgenen var det eneste varme de fikk i løpet av dagen, og ernæringen for øvrig var en brødbit med leverpostei. Det var blitt høst, og det var vekselvis sol og regn.<sup>32</sup> Eiland og Jennings kommenterer til dette: «Forholdene var vanskelige selv for de unge og friske; for Benjamin, som med sine syvogførte år var en av de eldste internerte og allerede hadde sviktende helse, var de livstruende.»<sup>33</sup>

Ti dager senere ble Benjamin transportert til Nevers, og derfra bar det i rask marsj til det forlatte Château de Vernuche, som nå var forvandlet til en leir offisielt kalt Camp des travailleurs volontaires du Clos St. Joseph. Marsjen tok to timer<sup>34</sup> og må ha vært vanskelig for Benjamin, selv om han ble godt hjulpet av Max Aron. Til Adrienne Monnier skrev han at han hadde kollapset under marsjen, og at «leirlegene beordret meg 'hvile'»,<sup>35</sup> hva han nå enn mente med det. Likevel var forholdene på Château de Vernuche betraktelig bedre enn de hadde vært på Stade Olympique. Beretningene fra Aron og Sahl tyder på at Benjamin var i relativt godt humør; han holdt filosofikurs «for viderekomne»,<sup>36</sup> og han tok initiativ til å lage et tidsskrift, «naturligvis på høyeste nivå», en slags leiravis for intellektuelle.<sup>37</sup> Han spilte sjakk,<sup>38</sup> og Max Aron tok vare på ham så godt han kunne.<sup>39</sup>

<sup>32</sup> Max Aron, «Der Jüngling und der Meister», i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 262–270.

<sup>33</sup> Eiland og Jennings, *Walter Benjamin*, 648.

<sup>34</sup> Hans Sahl, «Walter Benjamin im Lager», i Siegfried Unseld (red.), *Walter Benjamin zu ehren. Sonderausgabe aus Anlass des 80. Geburtstages von Walter Benjamin am 15. Juli 1972*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, 67.

<sup>35</sup> «Quant à mes forces physiques elles ne valent rien. Je me suis affaïssé au cours de la marche qui nous a conduit de Nevers à notre camp. Les médecins du cantonnement m'ont mis 'au repos'.» («Hva gjelder mine fysiske krefter, er de ikke verdt noen ting. Jeg kollapset under marsjen som tok oss fra Nevers til leiren vår. Leirlegene beordret meg 'hvile'») Brev til Adrienne Monnier, 21. september 1939; GB VI, 333f.

<sup>36</sup> Sahl, «Walter Benjamin im Lager», 70.

<sup>37</sup> Sahl, «Walter Benjamin im Lager», 71. Tidsskriftsplanen oppstod etter at andre i leiren hadde fått leirkommandantens begeistrede tillatelse til å lage en patriotisk film, *Vive la France*, hvilket innebar at de fikk dra inn til det lokale biblioteket for å gjøre research; om kvelden kom de veltilfredse tilbake, lett berusede. Benjamins idé var å få til noe tilsvarende; Sahl, sst. Hans Sahl og Walter Benjamin kjente hverandre fra Berlin, der begge rundt 1931 var tiltenkt ulike roller i tidsskriftsprosjektet *Krise und Kritik*, som imidlertid aldri ble realisert; jf. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, 126.

<sup>38</sup> Se f.eks. Bernd-Peter Lange, «Walter Benjamin und Bertolt Brecht am Schachbrett», i *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (Stuttgart), årg. 69, (2015), 95–102; jf. Finn Iunker, «'Mine brikker er like store som Benjamins!'», i *Dagbladet*, 15. november 2016. Benjamins sjakkinteresse får sitt mest bisarre uttrykk i første historiefilosofiske tese, der han sammenligner den historiske materialismen med «sjakktyrkeren», en dukke som tilsynelatende helt av seg selv vinner parti på parti, men som i virkeligheten styres av en kortvokst sjakkmeister; jf. *Über den Begriff der Geschichte*, WuN 19; GS I/2, 693.

<sup>39</sup> Sahl forteller at Aron hadde funnet et slags krypinn under en vindeltrapp og dessuten funnet et stykke lin som ble brukt som forheng: Bak dette kunne Benjamin ha en relativt skjermet tilværelse sammen med Aron: «en helgen i sin hule, bevoktet av en engel» – «ein Heiliger in seiner Höhle, von einem Engel bewacht»; Sahl, «Walter Benjamin im Lager», 72.

Benjamin ble løslatt fra Château de Vernuche i midten av november og var tilbake i Paris senest den 25.; han hadde gått ned i vekt, skriver han til Scholem, men hadde det ellers bra.<sup>40</sup> Noen dager senere skriver han imidlertid til Horkheimer: «Jeg opplever en påfallende trøtthet, og jeg er ofte så utslitt at jeg må stoppe midt i gaten fordi jeg ikke kan fortsette. Det skyldes sikkert en mental utmattelse som vil gå over – forutsatt at fremtiden ikke bringer oss noe som er altfor ille.»<sup>41</sup>

I et brevutkast til Hélène Léger mener han at han «fryser på bena, i hjertet, ja, nesten overalt».<sup>42</sup> Et brev til Gretel Adorno fra midten av januar 1940 kan siteres litt mer utførlig:

Hva min helse angår, har jeg heller ikke mye godt å si. Etter at en intens kulde satte inn her, er det kolossalt vanskelig for meg å spasere i friluft. Jeg er nødt til å stoppe opp hvert tredje eller fjerde minutt, midt i gaten. Jeg har selvfølgelig oppsøkt lege, og han konstaterte myokarditt, som også synes å ha blitt sterkt forverret den seneste tid. Jeg er nå på leting etter en lege som kan skaffe meg et kardiogram; dette er nokså vanskelig fordi det bare er et par spesialister som har det nødvendige utstyr, og fordi man samtidig må stå på godfot med den som tar bildet. Prisen for sånne ting er, virker det som, ganske høy.

Tiden vi lever i, min helsetilstand og forholdene i sin alminnelighet – alt sammen gjør at jeg må være hjemmekjær. Leiligheten min er oppvarmet, men ikke nok til at jeg kan skrive når det er kaldt. Så halvparten av tiden ligger jeg, som jeg gjør nå.<sup>43</sup>

Myokarditt er en betennelse i hjertemuskelen, og ifølge *Store medisinske leksikon* er ekkokardiografi og EKG (elektrokardiogram) «til god hjelp ved diagnosen». Hvis han kollapset under marsjen til Vernuche rundt 20. september som følge av en lidelse som i januar ble diagnostisert som myokarditt, vil det altså ha gått lang tid uten at han har fått noen som helst form for behandling. Sykdommen beskrives som «meget alvorlig med dødelig utgang» hvis den ikke behandles riktig, og den kan utarte til dilaterende kardiomyopati, det vil si en tilstand der hjertemuskelen utvider seg fordi muskulaturen «stadig svekkes, og det utvikles økende hjertesvikt».<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Brev til Gershom Scholem, 25. november 1939; GB VI, 358.

<sup>41</sup> Brev til Max Horkheimer, 30. november 1939; GB VI, 361.

<sup>42</sup> «Ici, à Paris, j'ai froid au pieds, au cœur, à vrai dire un peu partout.» Brevutkast til Hélène Léger, cirka januar 1940; GB VI, 391.

<sup>43</sup> Brev til Gretel Adorno, 17. januar 1940; GB VI, 382.

<sup>44</sup> Jf. *Store medisinske leksikon* på <https://sml.snl.no/kardiomyopati>.

I et langt brev til Horkheimer fra slutten av mars nevner han helt til slutt at han nylig har hatt en blackout.<sup>45</sup> I et annet brev til Horkheimer, fra begynnelsen av april, beskriver han sin situasjon mer utførlig:

Jeg ber om forståelse for at jeg forteller deg litt om min helsetilstand. La meg aller først si at den ikke, frem til nå, har påvirket min arbeidsevne. Til tross for hyppig hodepine vil jeg heller si det motsatte. Min tilstand er faktisk talt slik at jeg ofte forsøker å unngå enhver plikt til å forlate min leilighet. Så jeg arbeider mye. Men min kraftløshet rent fysisk har tiltatt i foruroligende grad. Noen dager er jeg dyvåt av svette etter å ha gått hundre skritt ute på gaten, og jeg orker det ikke lenger. Hjertesvikt, inkludert høyt blodtrykk, ligger til grunn for denne svakheten. Jeg er nå til behandling hos en spesialist som jeg har oppsøkt på oppfordring fra en venn, herr Fränkel, som du kjenner. Denne spesialisten har tatt seg av meg de seks siste ukene, sånn omtrent, gjennom injeksjoner på grunn av histamin [à la base d'histamine]. Det lindrer, men forandrer ikke stort på min generelle tilstand.

En lege har akkurat rådet meg til å hvile ut et sted på landet. Det ville være vidunderlig om jeg kunne ha fulgt en slik anvisning. (Det er sant at forflytning innad i Frankrike, for utlendinger, er underlagt en rekke strenge formaliteter. Med en attest fra min lege tror jeg likevel at jeg kan skaffe meg tillatelse til å dra sørover en tid.)

Det stemmer at mitt stipend har økt som følge av kursendringer. Men denne økningen er merkbart mindre enn prisstigningen. Dessuten er det for min del utgifter til medisinsk behandling samt tilleggsutgifter (kardiogram, fluoroskopi) som jeg den seneste tid har vært nødt til å betale. Jeg bestemte meg nylig for å kjøpe en skrivemaskin slik at jeg slipper å gå ut. Jeg ville derfor ha vanskeligheter med å tillate meg en reise bort fra Paris uten litt hjelp fra deg.

Jeg vet ikke om sykekassen som herr Pollock fortalte meg om, for lenge siden, fortsatt eksisterer. I alle tilfelle sender jeg deg en kopi av analysen av fluoroskopien [l'analyse de la radio-photo]. Siden herr Wissing har spurt om dette bildet for å kunne studere det, sender jeg det til ham så snart jeg har fått en kopi.<sup>46</sup>

Det må imidlertid ha gått flere uker før han mottok røntgenbildet, for i månedskiftet april–mai skriver han også til Gretel Adorno at han skal sende det til dr. Wissing så snart han får det.<sup>47</sup>

Først den 5. mai kan han skrive følgende til Horkheimer:

Jeg fortalte deg nylig om min helsetilstand. Her ser du sammendraget av en undersøkelse jeg fikk tilsendt av professor Abrami, den fremste kardiologen i Paris.

<sup>45</sup> «Ni ma santé ni le black-out ne me donnait envie de sortir, je vis très reclus.» («Hverken min helse eller blackout-en gjør at jeg har lyst til å gå ut, jeg lever veldig tilbaketrukket.») Brev til Max Horkheimer, 23. mars 1940; jf. GB VI, 421. Jeg har ikke funnet noen tidligere henvisning til blackout-en.

<sup>46</sup> Brev til Max Horkheimer, 6. april 1940; jf. GB VI, 430f. Hva gjelder skrivemaskinen, er det nærliggende å anta han skrev på fransk også til tyske venner og kolleger fordi han fikk brevene maskinskrevet av andre; iallfall er de fleste brevene fra denne tiden maskinskrevne, av og til med et håndskrevet postscriptum på tysk. Friedrich Pollock (1894–1970) var en ungdomsvenn av Horkheimer og en av grunnleggerne av Institut für Sozialforschung.

<sup>47</sup> Brev til Gretel Adorno, ultimo april / primo mai 1940; jf. GB VI, 435.

I samme omgang vil en radioplate [une plaque de la radio] av hjertet mitt bli sendt til herr Wissing.<sup>48</sup>

Analysen til kardiolog Abrami konstaterte takykardi, høyt blodtrykk og hjertehypertrofi.<sup>49</sup>

Tyskland angrep Luxembourg, Nederland og Belgia natt til 10. mai, og invaderte deretter Frankrike. Paris ble erobret 14. juni. Elleve dager senere kapitulerte Frankrike. Det siste overleverte brevet som Benjamin sendte fra Paris, var til Horkheimer, antagelig fra 6. eller 7. juni. Påfølgende brev, også det til Horkheimer, er datert 16. juni og ble skrevet i Lourdes, ikke langt fra grensen mot Spania. Lourdes lå i «la zone libre», altså i den delen av Frankrike som ikke var okkupert, men som ble styrt av det nazivennlige Vichy-regimet under ledelse av marskalk Philippe Pétain. I de tyske kapitulasjonsbetingelsene var det imidlertid tatt med en artikkel 19 som krevde at personer hjemmehørende i Das Reich skulle utleveres; nazister på fransk jord skulle sendes tilbake til Tyskland for å repatrieres, mens fiender av staten – i praksis alle tyske og østerrikske *apatrides* – skulle overleveres til Gestapo.

Det siste overleverte brevet der Benjamin nevner sin egen helse, ble sendt fra Lourdes og er datert 19. juli. Til tross for at Lourdes bare ligger 420 meter over havet, fant han høyden problematisk: «Ettersom jeg er i fjellene for første gang siden San Remo, merker jeg bare altfor tydelig hvor svakt hjertet mitt er blitt.»<sup>50</sup>

## Marseille

Iallfall siden begynnelsen av mai hadde alt handlet om å komme seg til USA. Han hadde til og med tatt engelsktimer sammen med Hannah Arendt, skjønt han ønsket ikke å lære mer enn å kunne si at han virkelig ikke likte språket.<sup>51</sup> Max Horkheimer hadde hjulpet ham med et brev som forklarer at han fra 1933 hadde vært medlem av International Institute of Social Research, som Institut für Sozialforschung het i eksiltiden,<sup>52</sup> og med dette brevet ville han ta seg til Marseille, der det amerikanske konsulatet lå. Som han nevner i det siste brevet til Gretel Adorno fra 17. juli, trengte han en egen tillatelse for å ta seg fra Lourdes til Marseille,

<sup>48</sup> Brev til Max Horkheimer, 5. mai 1940; jf. GB VI, 439. Samme dag skriver han til sin venn Stephan Lackner og ber om hjelp i en vanskelig situasjon: «Mitt sviktende hjerte har blitt betraktelig dårligere. Derfor må jeg regelmessig oppsøke lege. (Det er omtrent de eneste gangene jeg beveger meg ut; de få vennene som jeg fortsatt har i Paris, har blitt vant til å besøke meg hjemme.) Jeg endte opp med å betale betydelige penger for denne behandlingen.» Brev til Stephan Lackner, 5. mai 1940; GB VI, 442.

<sup>49</sup> «Das Gutachten des Kardiologen Pierre Abrami (1879–1945) vom 29. April konstatiert: Tachykardie, Hypertonie und Herzhypertrophie.» Redaksjonell merknad i GB VI, 441.

<sup>50</sup> Brev til Gretel Adorno, 19. juli 1940; GB VI, 470; jf. Jäger, *Walter Benjamin*, 331.

<sup>51</sup> Hannah Arendt i brev til Gershom Scholem, 17. oktober 1941; i Detlev Schöttker og Erdmut Wizisla (red.), *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, 152.

<sup>52</sup> Jf. brev fra Max Horkheimer 8. mai 1940, adressert til Dr. Walter Benjamin i Paris; faksimile i Ingrid Scheurmann, *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins*. Bonn: AsKI 1992, 22 (dok. 1).

og den strevde han åpenbart lang tid med å få, for han var ikke fremme i havnebyen før i midten av august.<sup>53</sup>

Benjamin trengte ikke bare innreisetillatelse til USA. Lisa Fittko, som senere skulle hjelpe ham over Pyreneene, beskriver strevet med å få tak på riktige papirer:

For å få et transittvisum måtte man naturligvis ha et innreisevisum til et eller annet land. Til dette trengte man aller først et pass. Dessuten forlangte portugiserne en betalt passerseddel sjøveien for å være helt sikre på at man ville reise derfra. Denne passerseddelen måtte betales i dollar, noe som for de fleste emigrantene var absurd ettersom de hverken hadde penger og iallfall ikke en dollar-tillatelse.

For gjennomreisen fra Frankrike til Portugal trengte man også et spansk transittvisum, noe man først kunne søke om når man hadde skaffet seg det portugisiske [...].

Et *visa de sortie* – franske utreisevisum –, som man trengte for å kunne forlate Frankrike, har jeg ennå ikke nevnt fordi det faktisk ikke falt oss inn å søke om et. Det ble utstedt i Vichy, åpenbart under tysk kontroll; grensen måtte man altså krysse illegalt. Stadig flere emigranter gikk denne veien, og de fleste klarte å komme seg over; de spanske grensevaktene spurte generelt ikke etter fransk utreisestempel. [...] [Vi] hadde inntrykk av at spanske myndigheter ikke ville la seg forderve av noen av sidene.<sup>54</sup>

Marseille var sommeren 1940 et kaotisk sted. Flyktninger strømmet til for å forsøke å få innreisevisum hos et av de mange konsulatene i byen, og mange forsøkte å komme seg om bord på skip med internasjonalt flagg. Walter Benjamin og en kollega fra Berlin, legen Fritz Fränkel, klarte å bli smuglet om bord på et fraktefartøy, forkledd som matroser. Det må ha vært et underlig skue: to gråhårede, middelaldrende intellektuelle uten erfaring med det praktiske liv. De ble raskt oppdaget, men klarte å unnsnippe i vrimmelen.<sup>55</sup>

«Oppholdet i Marseille er en forferdelig prøvelse for nervene», skriver Benjamin til en venn 17. september.<sup>56</sup> Igjen kan Fittko tjene som vitnesbyrd:

<sup>53</sup> Det vil si senest den 22.; jf. brev til Hilde Schröder, 22. august 1940; GB VI, 480f.

<sup>54</sup> Lisa Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerungen 1940/1941* (1985). München: Deutscher Taschenbuch Verlag (2004) 2015.

<sup>55</sup> Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen*, 141f. Fritz Fränkel (1892–1944) var lege, og han brukte Benjamin og andre som forsøkspersoner i diverse rusgiftforsøk; jf. Ernst Joël og Fritz Fränkel, «Der Haschisch-Rausch. Beiträge zu einer experimentellen Psychopathologie» (1926), i Nicolas Pethes m.fl. (red.), *Menschenversuche. Eine Anthologie 1750–2000*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, 77–83. Benjamin siterer utførlig fra denne artikkelen i sitt essay «Haschisch in Marseille»; GS IV/1, 409–416; jf. også Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berihte, Materialien*, redigert av Tillman Rexroth og med innledning av Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972.

<sup>56</sup> Brev til Alfred Cohn, 19. september 1940; GB VI, 482. Det virker som om han på dette tidspunktet mangler samtlige av de nødvendige papirer, unntatt innreisevisumet til USA, jf. samme brev, 481: «Det er nesten en måned siden jeg fikk visum til Amerika. Du ser at det til nå ikke har vært til stor hjelp.»

I den apokalyptiske stemningen i Marseille i 1940 var det hver dag historier om absurde fluktforsøk; det fantes planer med fantasibåter og fabelkapteiner, visa for land som ikke stod på noe kart, og pass fra stater som ikke lenger fantes. Man ble vant til å lytte til hviskepropagandaen som fortalte om hvilken dødssikker plan som akkurat i dag hadde falt sammen som et korthus.<sup>57</sup>

Hannah Arendt hadde sittet internert i Gurs sammen med Lisa Fittko, og i Lourdes tilbragte hun mye tid sammen med Benjamin; de spilte sjakk «fra morgen til kveld», og Benjamin betonet gjentatte ganger at et selvmord var mulig, «at denne utgangen faktisk fortsatt finnes». Tanken om å begå selvmord var også et tilbakevendende tema da de møttes i Marseille i september, skriver Arendt i et brev til Scholem, der hun dessuten nevner at Benjamins spanske transittvisum bare var gyldig i «8 eller 10 dager».<sup>58</sup> Det hastet med andre ord å komme seg til Spania. Siste gang de treftes, var 20. september.<sup>59</sup>

Selvmord var også et tema under samtaler med Soma Morgenstern, som han kjente fra Berlin og Paris, men som han først var blitt venn med i Marseille. Her gjentok han noe som han hadde fortalt Morgenstern i Paris, nemlig at den franske forfatteren Chamfort (Sébastien-Roch Nicolas, 1741–1794) hadde begått selvmord «på rett tidspunkt» og dermed skaffet seg «en plass i verdenshistorien».<sup>60</sup> En annen dag spurte han Morgenstern om han var i besittelse av gift.<sup>61</sup>

Selvmordet og særlig iscenesettelsen av det fikk i og med den romerske stoicismen en meningsfylde som vi kan se rester av også i Benjamins spredte kommentarer. Sokrates var modellen, og Cato den yngre ble en ny modell da han, med en slags aura av reproduserbarhet, helt bevisst brukte tid på å lese Platons dialog om Sokrates' død, *Faidon*, forut for sin egen. For stoikere under Nero var selvmordet en sosial handling som knapt hadde mening med mindre det fantes et publikum, og siden livets skuespill allerede var skrevet, slik fatalismen deres tilsa, gjaldt det å spille sin rolle godt. I døden kunne man bli den man var. Det visste dramatiker-filosofen Seneca, og da ordren fra Nero kom, var det et forberedt selvmord som skulle utspilles. Men Senecas død virker overspilt, eller som Catharine Edwards spør: Kunne

<sup>57</sup> Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen*, 141.

<sup>58</sup> «Und Benjamin begann zum ersten Male zu mir und wiederholt von Selbstmord zu reden. [...] Er hatte auch bereits das berühmte spanische und natürlich das portugiesische Transit. Das spanische Visum war gerade noch 8 oder 10 Tage gültig [...]. In diesen Tagen in Marseille sprach er wieder von Selbstmordabsichten.» Hannah Arendt i brev til Gershom Scholem, 17. oktober 1941, i Hannah Arendt / Gershom Scholem, *Der Briefwechsel*, red. Marie Luise Knott. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2010, 17f.

<sup>59</sup> Hannah Arendt i brev til Gershom Scholem, 21. oktober 1940, i Arendt/Scholem, *Der Briefwechsel*, 10.

<sup>60</sup> Soma Morgenstern i brev til Gershom Scholem, 21. desember 1972, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 280.

<sup>61</sup> Soma Morgenstern i brev til Gershom Scholem, 8. januar 1973, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 282.



han «virkelig bli ‘Seneca’ når han spilte ‘Sokrates’ eller ‘Cato’?»<sup>62</sup> Benjamin må ha vært kjent med denne tradisjonen, og hvor morbid det enn lyder, er det all grunn til å spørre om hans selvmord var vellykket.

Endelig må også Arthur Koestler nevnes. Han hadde vært Benjamins nabo i 10, rue Dombasle i 15. arrondissement i Paris, og i Marseille spurte Benjamin ham om han hadde noe han «kunne ta», altså en gift. Selv hadde han 62 morfintabletter som han hadde skaffet seg i uken etter riksdagsbrannen, og han ga Koestler halvparten. Dette skriver Koestler i førsteutgaven av *Scum of the Earth* (1941).<sup>63</sup> Man skulle derfor tro at Benjamin hadde 31 tabletter med seg over Pyreneene. Imidlertid reduserer Koestler det totale antall tabletter til 30 (15 til hver) i *The Invisible Writing* (1954).<sup>64</sup> I 1955-utgaven av *Scum of the Earth* er antallet uforandret (31 til hver),<sup>65</sup> mens antallet igjen reduseres, denne gang til 50 (25 til hver) i 1971-utgaven, som er tekstgrunlaget for den tyske oversettelsen<sup>66</sup> – med den følge at tyske Benjamin-forskere tar det for gitt at Benjamin inntok 25 tabletter i Portbou.<sup>67</sup> Ikke bare er dette surret fra Koestler irriterende for en moderne leser; det vanskeliggjør også gjetningene omkring Benjamins død. Inntok han 15 tabletter? 25? Hvorfor ikke 31? Man kunne anta at den tidligste opplysningen er den riktigste siden de senere er nokså runde antall (30, 50), men det er uansett forbløffende at Koestler så sent som i 1971 tok seg bryet med å pirke i en slik detalj. Uklarheten brukes dessuten som belegg for en nokså vill spekulasjon om at Benjamin ikke begikk selvmord, men tvert imot ble myrdet av NKVD (forløperen til KGB).<sup>68</sup>

### Mot grensen

Lisa Fittko kjente Benjamin fra Paris, og hennes mann Hans Fittko hadde vært internert med ham i Nevers. Begge arbeidet for den nyopprettede Emergency Rescue Committee, som med base i Marseille forsøkte å få flyktninger, særlig kunstnere og intellektuelle, ut av Frankrike.

<sup>62</sup> Catharine Edwards, «Acting and self-representation in imperial Rome: some death scenes», i Pat Easterling og Edith Hall (red.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, 392.

<sup>63</sup> Arthur Koestler, *Scum of the Earth*. London: Victor Gollancz Limited 1941, 247. Hvorvidt denne utgaven kom i handelen, er jeg usikker på; på mitt eksemplar står det: «Left Book Club Edition / Not for sale to the public.»

<sup>64</sup> Arthur Koestler, *The Invisible Writing* (1954). London: Vintage 2005, 512.

<sup>65</sup> Arthur Koestler, *Scum of the Earth*, med et «Preface to the 1955 edition». London: Eland (1991) 2006, 244.

<sup>66</sup> Arthur Koestler, *Abschaum der Erde*, oversatt av Franziska Becker og Heike Curtze. Wien, München og Zürich: Verlag Fritz Molden 1971. Jeg har ikke den engelske utgaven, men den tyske er langt mer omfattende enn 1941-utgaven, og copyrighten er fornyet for 1971. Det er nærmest utenkelig at oversetterne har oversatt feil.

<sup>67</sup> Se for eksempel Ingrid Scheurmann, «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», i Ingrid Schreumann, *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins*, 7–19; 19, fn. 24. Lorenz Jäger angir Scheurmann som belegg i *Walter Benjamin*, 339.

<sup>68</sup> Stephen Schwartz, «The Mysterious Death of Walter Benjamin», i *The Weekly Standard* (Washington, D.C.), 11. juni 2001.

Yngre menn (under 42 år) skulle føres med båt til Casablanca, mens kvinner, barn og eldre menn skulle evakueres til Portugal via Spania.<sup>69</sup>

Under et møte i komiteen sa Lisa Fittko seg villig til å organisere den illegale grensepasseringen over Pyreneene. Sammen med sin svigerinne Eva og svigerinnens baby satte hun seg på et tog til Port-Vendres, en halvstor havneby omtrent 15 kilometer nord for den spanske grensen, hvor de ankom om kvelden den 21. eller 22. september (eller kort tid før). De fikk vite at borgermesteren i Banyuls-sur-Mer noen kilometer lenger sør antagelig ville være villig til å hjelpe dem; under den spanske borgerkrigen hadde han, en sosialist, tatt imot spanske republikanere som flyktet nordover. Med tog eller til fots tok de tre seg nå til Banyuls-sur-Mer for å snakke med borgermesteren.

Den hyppigst trafikkerte grenseovergangen, veien mellom franske Cerbére og spanske Portbou, var strengt bevoktet, og borgermester Azéma mente at Fittko heller burde velge en sti lenger inn i landet, *la route Lister*, en gammel smuglerrute oppkalt etter den spanske republikanske offiseren Enrique Lister Forján. Om ettermiddagen 22. eller 23. september (eller kort tid før) gikk de tre tilbake til Port-Vendres.<sup>70</sup>

Inn på scenen trer nå en hjertesyk og sterkt svekket 48 år gammel mann som nylig hadde fullført sitt siste verk, en serie apokalyptiske og høyst forvirrende historiefilosofiske teser som må «leses som uttrykk for en tenkning på kanten av stupet»;<sup>71</sup> en forfatter besatt av de parisiske passasjer som nå skulle vandre gjennom sin siste passasje, over fjellet.

### ***The F-Route***

Lisa Fittkos beretning om ferden over Pyreneene er, som Erdmut Wizisla skriver, en magisk historie: «Den som leser den, vil aldri glemme den.»<sup>72</sup> I likhet med flere andre vitnesbyrd om Benjamins endelikt fremstår det som en ren tilfeldighet at den i det hele tatt ble nedtegnet.<sup>73</sup> Her skal bare et par momenter vektlegges.

<sup>69</sup> Spania ble vurdert som et for risikabelt alternativ for vernepliktige menn under 42 år, da man fryktet at spanske myndigheter ville arrestere dem for å forhindre at de tok seg til England og der sluttet seg til britiske styrker; Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen*, 132.

<sup>70</sup> Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen*, 136–138.

<sup>71</sup> «[Die Thesen müssen] als Ausdruck eines Denkens am Rande des Abgrunds gelesen werden.» Jeanne Marie Gagnebin, «'Über den Begriff der Geschichte'», i Burkhardt Lindner (red.), *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, 285.

<sup>72</sup> «Eine magische Geschichte. Wer sie gelesen hat, wird sie nie vergessen.» Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 328 (redaksjonell merknad).

<sup>73</sup> Lisa Fittko, «The Story of Old Benjamin», nedtegnet i 1980 etter påtrykk fra Gershom Scholem og publisert første gang som «Der alte Benjamin. Flucht über die Pyrenäen», oversatt av Christoph Groffy og med innledning av Gershom Scholem, i *Merkur* (Stuttgart), årg. 36, januar 1982, nr. 403, 35–49. I det følgende siteres det fra engelsk originalversjonen i GS V/2, 1184–1194.

Turistkontoret i Banyuls-sur-Mer har utgitt en brosjyre med oversikt over ulike turløyper. En av dem kalles *Sentier de la liberté Walter Benjamin* (Frihetsstien Walter Benjamin), et heller opprørende navnevalg med tanke på alle dem som har Lisa Fittko å takke for at de kom seg sikkert over til spanske Portbou.<sup>74</sup> *La route Lister* ble dessuten den gang, i 1940, raskt omdøpt til *the F-Route*;<sup>75</sup> det var tross alt Fittko som hadde funnet en sikker passasje over fjellet. Helt sør i byen (utenfor sentrum) er det imidlertid reist et lite monument til minne om henne.

*Sentier de la liberté Walter Benjamin*, underveis merket som *Chemin Walter Benjamin* (Walter Benjamin-veien), er i brosjyren merket som *difficile*, vanskelig, og stipulert til å ta fem og en halv time for turgåere, beregnet fra Fittko-monumentet.<sup>76</sup> I begynnelsen av oktober 2016 brukte jeg seks og en halv time fra Banyuls sentrum til Portbou. Det er bratt oppover, mens ferden nedover gir en betydelig belastning på knær og hofter, selv når man bruker vandrestaver. Høyeste punkt ligger omtrent 540 meter over havet. Vi husker at Benjamin klaget over høyden i Lourdes, som ligger 120 meter lavere.

Benjamin må ha fått kjennskap til Lisa Fittkos plan om å finne en trygg passasje over fjellet mens han ennå var i Marseille, og det må ha vært Lisas mann Hans som fortalte ham om planen. Som nevnt kjente de hverandre fra leiren i Nevers. Antagelig har han tatt toget fra Marseille til Port-Vendres 23. september. Iallfall banket han på hennes dør om morgenen den 24. og mente at *Ihr Herr Gemal*, «Deres herr gemal», hadde fortalt ham at hun var villig til å bringe ham, sammen med Henny Gurland og hennes 17 år<sup>77</sup> gamle sønn Joseph, i sikkerhet på den spanske siden. (Datoen som Fittko oppgir i starten av beretningen, 25. september, og som hun er så sikker på, er uriktig.) Benjamin presiserte at han hadde en hjertelidelse, *a heart condition*, og at han var nødt til å gå sakte.

De fire spaserte eller tok toget til Banyuls, og mens Henny Gurland og Joseph ventet på et vertshus, gikk Fittko og Benjamin for å treffe borgermester Azéma. Han rådet dem til å teste terrenget først for å se om de fant riktig sti. Fittko og Benjamin hentet deretter Gurland

<sup>74</sup> Dette kan riktignok ikke Walter Benjamin lastes for, men man minnes en kommentar til de historiefilosofiske tesene: «Det er vanskeligere å hedre minnet om de navnløse enn de berømte, feirede; diktere og tenkere inkludert. Historisk konstruksjon er viet minnet om de navnløse.» («Schwerer ist es das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, Gefeierten, das der Dichter und Denker nicht ausgenommen. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.» WuN 19, 115; jf. GS I/3, 1241.) Sitatet inngår i en kritikk av historismen og av forestillingen om at «historien er noe som lar seg fortelle» («die Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse»). I en forenklet form er sitatet trykt på glassplaten midtveis ned i trappen i Dani Karavans *Passatges*. Mon tro hva de navnløse tenker om dette.

<sup>75</sup> Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen*, 160.

<sup>76</sup> *Guide des Randonnées. 9 itinéraires autour de Banyuls / 9 hiking itineraries around Banyuls*. Brosjyre utgitt av Office de tourisme, Banyuls-sur-Mer u.å.

<sup>77</sup> Ifølge redaksjonell merknad i GS V/2, 1202; ifølge Fittko var han 15, jf. GS V/2, 1189.

og Joseph og la ut på denne testturen samme ettermiddag, 24. september. Benjamin overnattet et sted oppe i åsen mens de tre andre gikk tilbake for å overnatte i byen.

I femtiden neste morgen la Fittko, Gurland og Joseph i vei, sammen med vinbøndene for ikke å stikke seg ut. I syvtiden var de kommet opp dit hvor Benjamin hadde overnattet, uten mat og vann. Omtrent klokken 14 var de på toppen, der Frankrike slutter og Spania begynner. Hvorvidt grensen så langt inne i landet var merket på noe vis, vet jeg ikke, men Fittkos beretning tyder på at den ikke var det.

Underveis gikk Benjamin sakte, og han tok regelmessige pauser. Han bar på sin tunge, sorte skulderveske<sup>78</sup> som for ettertiden har fått en nærmest mytisk status, for den skal ha inneholdt hans seneste manuskript: «‘Du må forstå at denne skuldervesken er det viktigste som jeg har’, sa han. ‘Jeg kan ikke risikere å miste den. Det er manuskriptet som *må* bli reddet. Det er viktigere enn jeg er.’»<sup>79</sup> Underveis fikk han hjelp til å bære den av Fittko og Joseph.

Der hvor stien er på sitt aller bratteste, klarte ikke Benjamin mer:

Her sviktet det for første og eneste gang for Benjamin. Mer presist forsøkte han, mislyktes og ga beskjed om at dette strekket var hinsides hans evner. José [Joseph] og jeg tok ham mellom oss, og med hans armer rundt våre skuldre dro vi ham og bagen opp bakken. Han pustet tungt, men klaget ikke med så mye som et sukk. Han skjelte bare i retning av den sorte bagen.<sup>80</sup>

Mens de stod på toppen og orienterte seg i terrenget, ble de møtt av fire kvinner som hadde tatt en annen rute, og som snart sluttet seg til dem.

Hvorvidt rekonstruksjonen av *the F-Route* er historisk korrekt, vet jeg ikke, men merkingen av *Chemin Walter Benjamin* inneholder iallfall én vesentlig detalj som ikke korresponderer med Fittkos beretning. Nå skal Benjamin nemlig ha stanset ved en *puddle*, en vannpytt eller søledam, og Fittko skal ha advart ham mot å drikke av den, et råd han valgte ikke å følge. På *Chemin Walter Benjamin* er det satt opp et skilt ved en liten vannkilde som gjenforteller denne episoden, men vannkilden ligger vitterlig et godt stykke unna toppen, Col de Rumpissa.

<sup>78</sup> Det er uklart hva slags mappe, koffert eller bag dette var; Fittko bruker betegnelsene «briefcase» (stresskoffert) og «bag» (bag) om hverandre, mens redaktørene av *Gesammelte Schriften* betegner den som en «Aktentasche» (dokumentmappe); jf. GS V/2, 1187, 1189 og 1194. Oversetter Christoph Groffy oversetter «briefcase» med «Aktentasche» og «bag» med «Tasche»; jf. Fittko, «Der alte Benjamin. Flucht über die Pyrenäen», hhv. 40 og 44.

<sup>79</sup> Fittko, «The Story of Old Benjamin»; GS V/2, 1187.

<sup>80</sup> Fittko, «The Story of Old Benjamin»; GS V/2, 1190.

De skilte lag kort tid etter at de hadde nådd toppen: Lisa Fittko gikk tilbake til Banyuls og Port-Vendres for å melde at stien virkelig var en sikker passasje over til Spania, mens Benjamin, Gurland og Joseph startet nedstigningen mot Portbou.

Underveis, bemerket Fittko, hadde solen «klatret høyt nok til å gjøre oss varme».<sup>81</sup>

### Været 25. september 1940

Ulike kilder oppgir ulike datoer for Benjamins selvmord, og i håp om å bli mindre forvirret av dem – både kildene og datoene – merket jeg meg en detalj: Den dagen Benjamin døde, skal det ha kommet et meget kraftig regnskyll, en opplysning som ikke motsies av andre kilder. Hvis jeg kunne henlegge uværet til en bestemt dato, tenkte jeg, kunne jeg organisere de andre detaljene etterpå. Ad omveier kom jeg i kontakt med det meteorologiske instituttet Servei Meteorològic de Catalunya i Barcelona, som plasserte regnværet den 26. september (se under), men klimaforsker António Barrera-Escoda hadde også interessante ting å si om været dagen før, den 25.:

Hva gjelder dagene før regnværet (23.–25. SEP), var maksimumstemperaturene nær kysten veldig høye (24–28 °C), og verdiene for luftfuktighet var like høye, noe som medfører et sterkt ubehag. Å spasere fra Sør-Frankrike (Roussillon) til Portbou ville derfor være tilsvarende vanskelig, og gjøre flyktingene ekstremt slitne.<sup>82</sup>

Man ser det også på værkart (reanalyser) som Servei Meteorològic de Catalunya utarbeidet for meg. På havoverflaten er det en varm vind som kommer fra sørøst, og som dermed vil bringe med seg fuktig luft inn mot Portbou og videre oppover mot toppen av fjellet, der temperaturen allerede er høy.<sup>83</sup> Da jeg gikk denne løypa i begynnelsen av oktober 2016, var det overskyet og nokså kjølig, og jeg hadde med meg rikelig med vann. Det er vanskelig å forestille seg hvor ubehagelig det må ha vært for reisefølget den gang i 1940. De var utrustet

---

<sup>81</sup> Sst.

<sup>82</sup> António Barrera-Escoda i e-post til meg 7. september 2016. Etter dette har jeg hatt utstrakt kontakt med hans kollega Montserrat Busto i Navines (Montse Busto). Jeg er dem begge en stor takk skyldig; Busto har dessuten undersøkt en del ting for meg på eget initiativ. Takk også til Maximino J. Ruiz Rufino ved ILOS, Universitetet i Oslo, for generøs e-postkorrespondanse med meteorologisk konsulent José Miguel Viñas (Spania), og sistnevnte for å ha tipset meg om instituttet i Barcelona. Barrera-Escoda og Busto utarbeidet i alt 48 værkart (reanalyser) for meg, fordelt over fire dager (24.–27. september 1940), fire tidspunkter (00, 06, 12 og 18 UTC) og tre parametre (500 hPa, 850 hPa og trykk ved havoverflaten). Det viste seg dessverre umulig å publisere værkartene sammen med denne artikkelen.

<sup>83</sup> Reanalyser av 25. september 1940, kl. 12 UTC; henholdsvis av lufttrykk ved havoverflaten og ved 850 hPa (hektopascal), der temperaturen anslås til 15 grader 1520 meter over havet (m.o.h.). Et trykk på 850 hPa er en viktig indikator fordi luftlaget her er stabilt, slik at man kan beregne temperaturen nedover, som tommelfingerregel 1 grad høyere per 100 meter. Med 15 grader på 1520 m.o.h. kommer man da til 25 grader 1000 meter lenger ned, altså ved 520 m.o.h.

med lite vann, om noe overhodet, og slike verdier for temperatur og luftfuktighet ville i kombinasjon ha gjort det anstrengende å bevege seg selv i flatt terreng.<sup>84</sup>

### Portbou, 1940

Portbou har i dag omtrent 1200 innbyggere og er ikke lenger et sentrum for legal og illegal grensehandel, som byen den gang var, siden både Spania og Frankrike nå er med i Schengensamarbeidet. Jernbanestasjonen, som stod ferdig til verdensutstillingen i Barcelona i 1929, ruver i bybildet. Et fotografi fra 1939/1940 viser en by delvis rasert som følge av borgerkrigen.<sup>85</sup> Stemningen i Portbou i dag kan sammenlignes med den vi finner i mindre norske sørlandsbyer; livlig om sommeren og ellers nokså søvnig. Samfunnshuset Centre Cívic de Portbou, også kjent som Casa Herrero, har en permanent utstilling med en del sentrale dokumenter som ble funnet i 1992. En plakett er slått opp på den bygningen der Benjamin overnattet og døde. I 2008 ble et smug i nærheten av bygningen omdøpt til Passatge Walter Benjamin, «filòsof i pensador» (filosof og tenker).<sup>86</sup> For øvrig er Dani Karavans landskapsskulptur *Passatges* en kjent severdighet.<sup>87</sup>

I 1979 dro journalistene Carles S. Costa, Joan Roig og Lluís Bosch Martí fra den katalanske avisen Punt Diari i Girona opp til Portbou for å undersøke omstendighetene rundt Benjamins død. Bosch Martí hadde allerede publisert en artikkel i Punt Diari der han spekulerte på om Benjamin kunne ha blitt myrdet av Gestapo-agenter.<sup>88</sup> Bosch Martí's

<sup>84</sup> Grete Freund, en av de fire kvinnene som slutter seg til Benjamins gruppe på spansk side, bemerket at «herr Benjamin var allerede blitt svært trøtt fordi han under reisen hadde fått et hjerteanfall [une crise cardiaque]». Grete Freund, brev til ukjent, 9. oktober 1940; GS V/2, 1194. Dette sier ikke Fittko noe om, men hos Birman, en av de andre fire kvinnene, finner vi omtrent samme beskrivelse (merk at hun også beskriver dagen som «ekstremt varm»): «I mellomtiden hadde vi fått selskap av en eldre herre, en yngre kvinne og hennes sønn. Mannen, en tysk universitetsprofessor [*sic*] ved navn Walter Benjamin, var nær ved å få et hjerteinfarkt [on the point of having a heart attack]. Anstrengelsene ved å klatre i fjellet på en ekstremt varm septemberdag [an extremely hot September day], kombinert med de engstelige bestrebelsene på å unnsnippe tysk arrest var for mye for ham. Siden vi befant oss på en rasteplass, løp vi i alle retninger og lette etter litt vann for å hjelpe denne syke mannen. Sakte kom han til hektene, og vi fortsatte vår vandring [...]» Birman, *The Narrow Foothold*, 3.) Om han virkelig hadde et infarkt i løpet av turen over fjellet, er usikkert, men han var utvilsomt ikke frisk ved ankomst til Portbou.

<sup>85</sup> Ingrid Scheurmann, «Als deutscher in Frankreich. Walter Benjamins Exil 1933–1940», i Scheurmann og Scheurmann, *Für Walter Benjamin*, 100.

<sup>86</sup> Etter enstemmig vedtak i bystyret; jf. «Portbou dedicarà un carrer a Walter Benjamin», notis i *Diari de Girona* (Girona), 30. desember 2008.

<sup>87</sup> En flott presentasjon av Dani Karavans verk finnes i Dani Karavan, *Hommage an Walter Benjamin. Der Gedenkort «Passagen» in Portbou*, red. Ingrid Scheurmann og Konrad Scheurmann. Zürich: Verlag Philipp von Zabern 1995; jf. skisser av samme verk samt intervju med Dani Karavan i Scheurmann og Scheurmann, *Für Walter Benjamin*, 246–277.

<sup>88</sup> Ll. [Lluís] Bosch Martí, «Walter Benjamin, suïcidat o assassinat per la ‘Gestapo’?» («Walter Benjamin, begikk han selvmord eller ble han myrdet av ‘Gestapo’?»), i *Punt Diari* (Girona), 19. juli 1979, 3. Merk at Costa i sin artikkel feilaktig oppgir 10. juli som publikasjonsdato for Bosch Martí's artikkel, jf. Carles S. Costa, «Zwischen Nazis und Franquisten. Walter Benjamin in der Falle», overs. Ute Heinemann, i Rolf Tiedemann m.fl. (red.), *Walter Benjamin 1892–1940. Eine Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs Frankfurt am Main*

spekulasjon synes ikke å bunne i annet enn løst prat blant innbyggerne i Portbou, men avisen fant det åpenbart verdt å undersøke litt nærmere allikevel, og den nye artikkelen er av interesse fordi den formidler inntrykk fra eldre innbyggere som husket eller mente å huske detaljer rundt det som skjedde 39 år tidligere.

Det var åpenbart to Gestapo-kontorer i Portou; det ene lå på avenyen La Rambla de Catalunya, det andre på *Markplatz*, som det står i den tyske oversettelsen, altså torget, som jeg ikke klarer å plassere på kartet over byen. Kontoret som lå på torget, må ha vært det viktigste av dem siden det tok seg råd til å holde en privatsjåfør. Offisielt var kontoret et firma kalt *Industriefinanzgesellschaft*, og ble drevet av Johann Maincke og Wilhelm Kirsch. Jeg har ikke funnet noen informasjon om dem, men de må ha vært tilknyttet den såkalte Kundt-kommisjonen, som etter fredsavtalen mellom Tyskland og Frankrike i juni hadde ansvaret for å ta hånd om østerrikske og tyske borgere som oppholdt seg i Frankrike; de regimevennlige skulle repatrieres, de andre overleveres til Gestapo. Det er altså ikke helt presist å kalle de tyske stasjonene i Portbou Gestapo-kontorer, selv om bare motstandere av Det tredje rike i praksis ville ha grunn til å ta seg fra Frankrike til Spania. Heller ikke Kundt-kommisjonen vet jeg stort om, bortsett fra at den ble ledet av diplomaten Ernst Kundt (1883–1974). Det lokale spanske politiet samarbeidet med tyskerne, som dessuten var uniformerte.

Journalistene snakket også med Joan Suñer Planas, innehaveren av pensjonatet der Benjamin overnattet og senere døde. Hotel de Francia, også omtalt som Fonda de França,<sup>89</sup> var drevet av Suñer sammen med hans franske kone Eva Raffegau (derav pensjonatets navn). Det lå på Avenida del General Molo (i dag Carrer del Mar). I første etasje var det et vekselkontor, og ifølge Suñer, som selv var franquist (Franco-tilhenger), kom tyskerne ofte for å spise i restauranten. Han mente også:

Enhver som ønsket å leie et rom, måtte fylle ut et innsjekkingskjema [Anmeldeformular] og presentere det for politiet. Alle som ikke hadde innreisetillatelse, ble sendt tilbake til Frankrike [...]. Det gjaldt jødene og alle som hadde kommet over fjellene.<sup>90</sup>

Det fremstår som nærmest uforståelig at det lyktes alle unntatt Benjamin å ta seg videre fra Portbou under slike omstendigheter. Birman omtaler gjestgiveriet som et «politihotell».<sup>91</sup>

---

*in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*, trippelnummer av *Marbacher Magazin* (Marbach), nr. 55, 1990, 349.

<sup>89</sup> Frankrike kalles «Francia» på spansk, «França» på katalansk; «fonda» er spansk for «gjestgiveri».

<sup>90</sup> Costa, «Zwischen Nazis und Franquisten», 531.

<sup>91</sup> «[...] a special police hotel.» Birman, *The Narrow Foothold*, 4.

## Ankomst i Portbou

Benjamin, Gurland<sup>92</sup> og Joseph<sup>93</sup> var nede i Portbou ved solnedgang 25. september. Da hadde de allerede sluttet seg til en gruppe på fire kvinner: Carina Birman,<sup>94</sup> hennes søster Dele,<sup>95</sup> Sophie Lippmann<sup>96</sup> og Grete Freund.<sup>97</sup>

De meldte seg for grensepolitiet, som ga dem beskjed om at de ville bli sendt tilbake til Frankrike fordi spanske myndigheter noen dager i forveien hadde nektet innreise for dem som ikke hadde gyldig utreisevisum fra Frankrike.<sup>98</sup> Da kvinnene begynte å gråte, skal politisjefen ha kommentert at «her finnes det ingen *sentiments*; de måtte velge mellom fransk konsentrasjonsleir og spansk fangehull».<sup>99</sup> Siden det nå var blitt kveld, og muligens på grunn av Benjamins helsetilstand, fikk de likevel lov til å overnatte på pensjonatet. Neste morgen eller formiddag skulle de føres opp igjen til grensen.

<sup>92</sup> Henny Gurland (1900–1952) arbeidet før 1933 som fotograf for den sosialdemokratiske avisen *Vorwärts*, som den dag i dag er partiavisen for SPD. Etter å ha overlevd flukten over Pyreneene kom Gurland seg til USA, der hun i 1944 giftet seg med Erich Fromm. Hun nedtegnet sin beretning om hva som skjedde i Portbou mens hun var i Lisboa, 11. oktober 1940, i form av et brev som antagelig ble sendt til Arkadi Gurland, en fetter av hennes daværende (?) ektemann Rafael Gurland. Beretningen ble første gang publisert i Scholem, *Walter Benjamin*, 279–281; jf. anm. i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 351.

<sup>93</sup> Joseph Gurland vet jeg nesten ingenting om; han ble intervjuet av Rolf Tiedemann i 1981 og skal ha blitt professor i USA, i et for meg ukjent fag; jf. Scheurmann, *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins*, 13.

<sup>94</sup> Carina Birman (1895–1996) var advokat og arbeidet som rådgiver for den østerrikske ambassaden i Paris fra 1926 til 1938. Hun var også tilknyttet eksiltidsskriftet *Das Neue Tage-Buch* (Paris), der hennes venninne Grete Freund var økonomiansvarlig; jf. Kathy Duggan, «Notes on individuals», i Carina Birman, *The Narrow Foothold*. London: Hearing Eye 2006, 23f. Birmans beretning synes å være nedtegnet i forbindelse med Lippmanns død i 1975. Den ble overlevert til Lippmanns datter i 1976 og publisert først 30 år senere, i 2006, antagelig på initiativ fra Lippmanns datterdatter Kathy Duggan.

<sup>95</sup> Henne vet jeg ingenting om.

<sup>96</sup> Sophie Lippmann (1885–1975) var fransklærer og kom seg via Mexico til New York, der hun arbeidet på en fabrikk før hun igjen begynte å undervise i fransk; jf. Duggan, «Notes on individuals», 22f.

<sup>97</sup> Om Grete Freund (1895–?) vet jeg ikke annet enn at hun som nevnt ovenfor var økonomiansvarlig i *Das Neue Tage-Buch*. Hun nedtegnet sin beretning på fransk i Lisboa 9. oktober 1940, i form av et brev til en ukjent person; publisert (i utdrag) i GS V/2, 1194f. *Das Tage-Buch* var et partiuavhengig ukesskrift grunnlagt i Berlin i 1920. Fra januar 1933 utkom det i Paris under navnet *Das Neue Tage-Buch*.

<sup>98</sup> Jean-Michel Palmier poengterer at det spanske forbudet, som snart ble opphevet, i tid sammenfaller med at den tyske utenriksminister Joachim von Ribbentrop besøkte Madrid; Palmier, *Walter Benjamin*, 612, fn. 464.

<sup>99</sup> Anon., «Bericht über einen Grenzübertritt von Frankreich nach Spanien», nedtegnet i Lisboa 3. oktober 1940, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 345. I utdrag ble denne beretningen først publisert i Andreas Strobl, «Wieso lebe ich noch?». Die letzten Worte von Benjamin: Der Bericht eines anonymen Augenzeugen über die Flucht nach Spanien», i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt am Main), 6. september 2000, nr. 207, seksjon N6. Det er også overlevert vitnesbyrd fra Gurland, Birman og Freund. Dessuten beskrev Hermann Grab omstendighetene i et brev til Adorno et par dager senere, også fra Lisboa; jf. Hermann Grab, brev til Theodor W. Adorno datert 10. oktober 1940, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 355f. Det er vanskelig å vurdere disse fem tekstene opp mot hverandre der de ikke stemmer overens; Freund og Gurland skrev ned sine inntrykk kort tid etter at hendelsene fant sted, henholdsvis 9. og 11. oktober, men man burde nok ikke alene av den grunn tillegge deres beretninger større vekt enn de andres. Samtidig fremstår Eiland og Jennings i overkant defensive når de mener at det nærmest er umulig å si noe som helst om Benjamins siste timer; jf. Eiland og Jennings, *Walter Benjamin*, 675. Med nåværende kildetilfang, og innenfor rammene av en artikkel som denne, kan man vanskelig gjøre annet enn å presentere det forløpet som intuitivt fremstår som det riktige, og samtidig vise frem uoverensstemmelsene der det er naturlig.



«[Vi] gikk alle veldig fortvilet til våre rom», skriver Gurland.<sup>100</sup> Ifølge Freund var Benjamin

fullstendig fortvilet, om kvelden på hotellet fastslo han at han ikke i noe tilfelle ville dra tilbake, uansett hva som ville skje. Vi forsøkte å berolige ham og lovet ham at vi ved daggry skulle ringe konsulen i Barcelona, siden han hadde en personlig anbefaling, og at vi ville be ham om hjelp og bistand for herr Benjamin.<sup>101</sup>

Mer detaljert skriver Birman:

Vi ble delt inn i fire små grupper; prof. [*sic*] Benjamin var den eneste som fikk et rom for seg selv: hans ledsager og sønn et annet, Sophie og jeg et rom og min søster og Grete Freund en liten celle. Vi kom sammen for å diskutere veien videre og forhindre den fryktede returen til grensen. Vi visste at grensepolitiet ikke bare hadde tilknytning til det hemmelige nazi-politiet, men nesten samtlige av dem var angivere for nazistene og handlet på ordre fra dem. [...] / I tillegg til et lite antall sedler i vanlig valuta hadde Sophie og jeg også et par gullmynter med oss. Sophie [...] var sikker på at det ville gjøre spanjolene mer føyelige og hjelpsomme hvis de ble bestukket med slike gullmynter. [...] / Mens hun lette etter hotellmannen, hørte hun i gangen en høy skramling fra et av naborommene. Hun kom tilbake til meg og ba meg ta en kikk. Jeg gikk inn på rommet og fant prof. Benjamin i en trøstesløs sinnstilstand og i en fullstendig utkjørt fysisk forfatning. Han fortalte meg at han på ingen måte ville dra tilbake til grensen, eller flytte ut fra rommet. Da jeg bemerket at det ikke fantes noe annet alternativ enn å dra, fortalte han at det fantes ett for ham. Han hintet om at han hadde med seg noen veldig effektive giftpiller [*some very effective poisonous pills*]. Han lå halvt naken i sengen og hadde sitt veldig vakre bestefarsur av gull med åpent deksel på et brett ved siden av seg, og holdt øye med tiden ustanselig. / Jeg fortalte ham om vårt forsøk på bestikkelse med gull og tryglet ham om å oppgi tanken på selvmord, eller i det minste vente og se hvordan det gikk med Sophies forhandlinger med lokale myndigheter, noe han stilte seg meget pessimistisk til. Jeg forlot ham først da hans kvinnelige ledsager kom inn og holdt øye med ham. Jeg kjente ham ikke i det hele tatt og ante ikke om det var riktig å forhindre ham fra å avslutte dette livet, som han syntes å avsky.<sup>102</sup>

Bildet maner til ettertanke i all sin groteske skjønnhet: en utmattet og halvnaken filosof som vokter tiden mens den renner ut. «Det sanne bildet av fortiden *glir* forbi», hadde han bemerket noen måneder tidligere.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> «[Wir] gingen alle sehr verzweifelt in unsere Zimmer.» Gurland, brev datert 11. oktober 1940, i Scholem, *Walter Benjamin*, 280.

<sup>101</sup> Freund, brev til ukjent, 9. oktober 1940; GS V/2, 1995.

<sup>102</sup> Birman, *The Narrow Foothold*, 4f.

<sup>103</sup> «Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei», i femte historiefilosofiske tese; WuN 19, 18; jf. GS I/2, 695.

Som man forstår av sitatet fra Birman, var allerede en plan iverksatt: Sophie Lippmann hadde oppsøkt Suñer og tilbudt ham noen gullmynter mot at han hjalp dem med innreisetillatelse – i seg selv en risikabel manøver. Suñer reagerte imidlertid positivt, skjønt han mente at det bare var politisjefen som kunne annullere ordren om å sende reisefølget tilbake til grensen. I sitatet merker man seg også at Benjamin er informert om bestikkelsesforsøket. Else Lasker-Schüler fortalte senere at hvis hun hadde vært sammen med ham denne kvelden, ville hun ha sagt: «Vent nå i det minste til i morgen tidlig!»<sup>104</sup>

### **Portbou, 26. september 1940, før regnværet**

Neste morgen, skriver Henny Gurland, «ba fru Lippmann meg komme ned, for Benjamin hadde spurt etter meg».<sup>105</sup> Han fortalte henne at han hadde inntatt store mengder morfin kvelden før og ba henne forklare situasjonen som et sykdomstilfelle. Deretter mistet han bevisstheten. Den anonyme beretningen tillegger Walter Benjamin noen siste ord: «Herr professor [*sic*] Benjamin sa bare: ‘Hvorfor lever jeg ennå, jeg skulle allerede ha vært død’, begynte å telle, og døde.»<sup>106</sup> Legen ble tilkalt på ny og fastslo hjerneslag. Kvelden i forveien hadde han behandlet Benjamin for høyt blodtrykk gjennom årelating.<sup>107</sup> Ingrid Scheurmann mener at Gurland (og dermed også den anonyme beretningen) tar feil med hensyn til tidspunktet for Benjamins død, og påpeker at all annen tilgjengelig informasjon tilsier at han døde først om kvelden.<sup>108</sup> Stadig med referanse til Gurlands beretning stiller Scheurmann seg

<sup>104</sup> Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 218 (redaksjonell merknad).

<sup>105</sup> «Morgens um sieben rief mich Frau Lippmann herunter, da Benjamin mich gerufen hätte.» Henny Gurland, brev datert 11. oktober 1940, i Scholem, *Walter Benjamin*, 280. Ingrid Scheurmann mener at Gurland umulig kan ha kommet «ned» («herunter») fordi Benjamins rom befant seg i øverste etasje på gjestgiveriet: «Welches Zimmer Frau Gurland bewohnt hat, ist unklar; jedenfalls bewohnte Benjamin des Zimmer 4 im 2. Stock des Hotels; ein drittes Stockwerk existierte zu diesem Zeitpunkt nicht.» Scheurmann, «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», 14. Scheurmann forteller ikke hvor hun har denne opplysningen fra.

<sup>106</sup> Anon., «Bericht über einen Grenzübertritt von Frankreich nach Spanien», i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 346.

<sup>107</sup> Ingrid Scheurmann skriver nokså inngående om legen og hans besøk. Hun er ikke imponert over ham; jf. «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», 12–14. Joseph Gurland fortalte Rolf Tiedemann i 1981: «Den dag i dag lurer jeg på hvor mye legen og presten skjønnte av den medisinske situasjonen [...]» Scheurmann, sst., 13.) En av de intervjuede i David Mauas' film *Quién mató a Walter Benjamin ... (Som drepte Walter Benjamin ...)*, 2006) forteller at legen Vila Moreno hadde en bror, og «[Vila Moreno] var ikke den smarteste av dem».

<sup>108</sup> «Alle anderen Dokumente legen den Tod auf den späten Abend fest.» Scheurmann, «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», 14. Scheurmann hadde på dette tidspunkt (1992) ikke tilgang til Birmans erindring, som åpenbart uavhengig av Gurland slår fast: «Neste morgen hørte vi at han [Benjamin] hadde lyktes [i å forlate dette livet] og ikke lenger var blant oss.» («The next morning we heard that he had succeeded [in departing this life] and was no longer amongst us.» Birman, *The Narrow Foothold*, 5.) Men så vidt jeg kan se, skriver ikke Gurland eksplisitt når døden inntraff, bare at Benjamin «allerede var døende» («schon ein Sterbender sei») idet legen ankommer til pensjonatet; jf. Gurland, brev datert 11. oktober 1940, i Scholem, *Walter Benjamin*, 280.

svært kritisk til at Benjamin skal ha inntatt morfintablettene kvelden før, men hun overser at Grete Freund sier det samme.<sup>109</sup>

I alle fall delte reisefølget seg nå i to: Gurland og Joseph fikk lov til å bli værende nede i Portbou sammen med Benjamin, mens de fire andre kvinnene ble ført opp til grensen. Gurland tilbragte hele dagen med den dødende, men også med

politi, borgermester og dommer, som så gjennom samtlige papirer og fant et brev til dominikanerne i Spania. Jeg måtte tilkalle presten og ba sammen med ham på knærne en hel time.<sup>110</sup>

## Regnet

Birman og søsteren Dele, Lippmann og Freund ble ført opp til grensen, der det fantes en telefonkiosk som antagelig hadde direkteforbindelse til grensepolitiet nede i Portbou. På den andre siden av grensemarkeringen så de nazi-offiserer som ventet på dem, og som i forveien må ha blitt varslet av spanske myndigheter. Men så åpnet himmelen seg over dem:

Vi var så deprimert at vi ikke engang merket at himmelen var blitt mørkere og mørkere, enda det var tidlig på ettermiddagen. En tordenbyge! Nei, et voldsomt regnvær, tunge masser av vann rant ned over oss. Ikke noe sted å søke ly, et ørkenlignende område. Hvis vi ikke snart fattet en beslutning, ville vi bli vasket nådeløst bort, kanskje i forskjellige retninger. Vi overveiet våre alternativer. Det fantes bare en retning med uviss utgang; alle andre betydde døden. Så vi bestemte oss for å dra tilbake til Spania. Vi kunne bare glemme å spasere ned. Det var ingen fremkommelige tråkk lenger; man kunne bare sitte på steiner og forsøke å gli nedover. Vi visste at vi ville ødelegge den eneste kjolen vi hadde, de eneste par strømper vi hadde, men heller det enn å bli utsatt for denne elendigheten på toppen av fjellet nå som regnet hurtig ble kraftigere og kraftigere.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> «Gurlands redegjørelser virvler opp en rekke spørsmål: Er noen som ni timer tidligere har tatt 'store mengder morfin' og åpenbart er i ferd med å dø, fortsatt i stand til å føre en slik samtale?» Scheurmann, «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», 14. Til sammenligning skriver Grete Freund: «Til tross for våre anstrengelser hadde han visst tatt et narkotikum (en sterk dose morfin) samme natt, og selv om legen kom med en gang vi tilkalte ham, var ikke herr Benjamin lenger transportabel og havnet i koma.» Grete Freund, brev til ukjent person, 9. oktober 1940; GS V/2, 1195. Forløpet stemmer godt overens med Birman, Grab og den anonyme beretningen, selv om ingen av dem opplyser om noe tidspunkt for Benjamins inntak av morfintablettene.

<sup>110</sup> Gurland, brevet datert 11. oktober 1940, i Scholem, *Walter Benjamin*, 280.

<sup>111</sup> Birman, *The Narrow Foothold*, 6. Man kan merke seg at de åpenbart vurderte det som verre å havne i et spansk fangehull enn i en tysk konsentrasjonsleir.

Stormen eller regnskylllet nevnes også av Grete Freund<sup>112</sup> og Hermann Grab<sup>113</sup> som redningen for dem, men like viktig var det at bestikkelsesforsøket fra kvelden i forveien i mellomtiden hadde båret frukter, for de fire kvinnene, samt Gurland og Joseph, fikk nå innreisestempel i passet – og Suñer ville ha sine gullmynter.<sup>114</sup> Dermed var de i realiteten reddet, og natt til 27. september ble de satt på toget til Barcelona, der de tok seg videre til det nøytrale Portugal.

Regnskylllet kom utvilsomt den 26., og den var ikke bare et lokalt fenomen. Det falt uvanlig mye nedbør i hele Katalonia denne dagen; i Barcelona dannet det seg små elver i gatene.<sup>115</sup>

«Det mest tragiske», skrev Grete Freund i Lisboa noen uker senere, «er at herr Benjamin til syvende og sist kunne ha reist sammen med oss.»<sup>116</sup> Med tanke på at Benjamin må ha vært døende mens de andre fikk stempel i passet, oppsummerer Theodor W. Adorno omstendighetene på en presis og samtidig paradoksal måte når han i et brev til Scholem skriver at «Walter tok altså livet av seg etter at han var reddet».<sup>117</sup>

### Walter Benjamins død i Portbou

Walter Benjamin døde utvilsomt den 26. september 1940, i titiden om kvelden. Det finnes ikke belegg for å hevde at Gestapo, eller Stalins agenter i NKVD, var involvert i dødsfallet. Hva gjelder dødsårsaken, fastslo Vila Moreno den som «una hemorragia cerebral» (hjerneblødning).<sup>118</sup> Men han kjente ikke til morfintablettene, som jeg ikke ser noen grunn til å betvile at Benjamin inntok en hel mengde av.

<sup>112</sup> «[...] og det var bare ved et mirakel i form av en voldsom storm [tempête] at vi fikk lov til å komme inn i Spania og reise videre til Lisboa.» Grete Freund, brev til ukjent person, 9. oktober 1940; GS V/2, 1195.

<sup>113</sup> «[...] så ble de overrasket av et voldsomt uvær [einem gewaltigen Unwetter] slik at de måtte dra tilbake [...]. Hermann Grab i brev til Theodor W. Adorno, 10. oktober 1940, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 356.

<sup>114</sup> Birman, *The Narrow Foothold*, 7–9.

<sup>115</sup> Servei Meteorològic de Catalunya (SMC, Barcelona) har ikke data for nedbør som falt i Portbou 26. september 1940, men det er tydelig på værkartene (reanalysene) for 850 hPa og trykk ved havoverflaten at kald luft fra nordvest støter sammen med varm luft fra sørøst midt på dagen (12 UTC), og med tanke på den høye luftfuktigheten fra dagen før er det ikke overraskende – om jeg forstår dette riktig – at dette til sammen skapte storm og mye nedbør. Til tross for at António Barrera-Escoda ved SMC ikke fant egne data for Portbou, fant han rikelig med andre data som vitner om ekstreme mengder nedbør i hele regionen den 26. september, med klart høyeste verdier i og rundt Barcelona: 119,5 mm i Gavà og 114,5 i Sant Boi de Llobregat, samt 108,0 mm i Puig-reig (Berguedà, indre Katalonia). Barrera-Escoda fortsetter (i e-post til meg fra 6. september 2016): «More or less near to Portbou, we have data for Roses (44.4 mm) and Empúries (40.5 mm). So, it is likely that in Portbou more than 50 mm were recorded in the 26th Sep 1940.» Nok en gang en stor takk til Barrera-Escoda og hans kollega Montserrat Busto i Navines ved SMC.

<sup>116</sup> Grete Freund, brev til ukjent person, 9. oktober 1940; GS V/2, 1195.

<sup>117</sup> Theodor W. Adorno i brev til Gershom Scholem, 8. oktober 1940, i Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, «*Der liebe Gott wohnt im Detail*». *Briefwechsel 1939–1969*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015, 26.

<sup>118</sup> Her sitert etter brev fra Dirección General de Seguridad (Girona) til Max Horkheimer, 30. oktober 1940; gjengitt i GS V/2, 1197.

Farmakolog Jørg Mørland, tidligere direktør for daværende Statens retts toksikologiske institutt, mente i en e-post at dødsårsaken «kan ha vært morfinforgiftning eventuelt i kombinasjon med et hjerteinfarkt». Vel så interessant er følgende presisering: «Døden behøver ikke å inntre raskt, og det observeres ikke sjelden at pasienter kan ligge lenge med dårlig respirasjon for å utvikle et lungeødem som kan ta livet av pasienten mange timer etter inntaket.» Lungeødem vil si at lungene fylles med væske.

Også Ingrid Scheurmann rådførte seg tydeligvis med medisinsk ekspert før hun utga sitt hefte med *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins*, men hun fikk kanskje ikke oppgitt lungeødem som stikkord. Hun har åpenbart heller ikke tenkt på morfintablettenes antall og styrke.

Jeg henvendte meg i februar 2017 til Norsk Farmasøytisk Selskap med spørsmål om såvel morfintablettene som dødsårsaken. Benjamin hadde fortalt Arthur Koestler at han hadde skaffet seg tablettene i Berlin i uken etter riksdagsbrannen,<sup>119</sup> slik at de nå – i august/september 1940 – var syv og et halvt år gamle. Ville tablettene da ha mistet sin virkning? Var produksjon av morfintabletter standardisert i Tyskland i 1933 slik at vi kan finne ut, om enn bare omtrentlig, hvor mye morfin Benjamin fikk i seg?

Jeg fikk et generøst svar fra Gunvor Solheim. Hun hadde ikke funnet «morfintabletter i tysk eller sveitsisk farmakopé [legemiddelhandbok] fra 1930-tallet», men holdt det «likevel for sannsynlig at tablettene var på 10 mg.» Hun hadde også rådført seg med nevnte Mørland, og de var «enige om at virkningen av morfin i tabletter lagret i 7–8 år nødvendigvis ikke vil bli svekket.» (De mener nok «ikke nødvendigvis».) Dersom Walter Benjamin inntok 30 tabletter à 10 mg, vil inntaket ha vært på 300 mg. Leserne vil vite at Karavans skulptur *Passatges* spiller på Benjamins store, uavsluttede *Passagen-Werk*. De vil også vite at Benjamins siste passasje var overgangen fra liv til død, men den nest siste gikk gjennom hans egen lever og førte morfinen ut i kroppen. Eller som Mørland skriver: «Førstepassasje-effekten kan antas å ha vært mellom 30 og 60 %, dvs. han kan ha fått 100–200 mg over i kroppen. Dette er dødelige doser.»<sup>120</sup>

<sup>119</sup> «[...] sixty-two tablets of a sedative, procured in Berlin during the week which followed the burning of the Reichstag.» Koestler, *Scum of the Earth* (1941/1955, 2006), 244, jf. diskusjonen ovenfor om antall tabletter.

<sup>120</sup> Mail fra Gunvor Solheim via daglig leder ved Norsk Farmasøytisk Selskap, Hege Holm, 3. mars 2017: «[Jeg fant] dessverre ikke morfintabletter i tysk eller sveitsisk farmakopé fra 1930-tallet, men jeg holder det likevel for sannsynlig at tablettene var på 10 mg. [...] Så ringte jeg prof. dr. med. Jørg Mørland, farmakolog og tidligere direktør ved retts toksikologisk institutt [...]: [...] [Jeg vil] mene at dødsårsaken kan ha vært morfinforgiftning eventuelt i kombinasjon med et hjerteinfarkt. Andre årsaker kan selvsagt ikke utelukkes. Vi er enige om at virkningen av morfin i tabletter lagret i 7–8 år nødvendigvis ikke vil bli svekket. Med en antatt tablettstyrke på 10 mg vil inntaket [av 30 tabletter] ha vært på 300 mg. Førstepassasje-effekten kan antas å ha vært mellom 30 og 60 %, dvs. han kan ha fått 100–200 mg over i kroppen. Dette er dødelige doser. Døden behøver ikke å inntre raskt, og det observeres ikke sjelden at pasienter kan ligge lenge med dårlig respirasjon for å utvikle et

Det må ha vært en forferdelig død. Pensjonatinnhaver Suñer husket i 1979 at han hadde hørt Benjamins høye gispning – helt ned til første etasje.<sup>121</sup> Gispningen husket også Gurlands sønn Joseph.<sup>122</sup>

Walter Benjamin hadde så visst ikke begått selvmord på «rett tidspunkt», som han svermerisk hadde forestilt seg ville sikre ham en plass i verdenshistorien.<sup>123</sup> Beslutningen om å svelge tablettene ble fattet i ytterste fortvilelse mens de andre i hans følge stadig lette etter en utvei, og den stoikeren vi forestiller oss at Walter Benjamin var, fantes det ikke noe igjen av da han gikk opp på sitt rom på Hotel de Francia om kvelden den 25. september 1940. Han hadde vært en plaget mann helt siden 1933, og det siste året hadde hjertet hans knapt vært i stand til å slå. Det var en *dead man walking* som tok seg over Pyreneene. Nå var det ikke krefter igjen.

---

lungeødem som kan ta livet av pasienten mange timer etter inntaket.» En stor takk til Gunvor Solheim og Jørg Mørland, såvel som til Hege Helm.

<sup>121</sup> «Nachdem die Polizei weg war, fing er an, laute Schnauffer auszustoßen, die wir bis ins unterste Stockwerk hörten. Das ist das, woran ich mich am deutlichsten erinnere: die Schnauffer, die dieser Mann ausstieß und daß er anschwell; er wurde ganz dick, und dabei war er ohnehin schon sehr kräftig.» («Etter at politiet hadde dratt, begynte han å utstøte høye gisp som vi hørte helt ned til nederste etasje. Det er det jeg tydeligst husker: gispningen fra denne mannen og at han svellet; han ble veldig tykk, og han var allerede svært kraftig.») Joan Suñer Planas, i «Costa, Zwischen Nazis und Franquisten», 351.

<sup>122</sup> «[Joseph] Gurland erinnert sich [...] an Benjamins ‘painful breathing’, das außerhalb seines Zimmers deutlich zu hören gewesen sei.» («[Joseph] Gurland minnes [...] Benjamins ‘smertefulle pust’, som tydelig kunne høres utenfor Benjamins rom.») Ingrid Scheurmann, «Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins», 14; sitat fra Joseph Gurland i samtale med Rolf Tiedemann 25. juni 1981, jf. sst. 19, fn. 25. (En avskrift av Tiedemanns intervju skal finnes i The Jewish National and University Library, med arkivsignatur Jerusalem Arc. 4° 1598/173-377.)

<sup>123</sup> Soma Morgenstern i brev til Gershom Scholem, 21. desember 1972, i Wizisla, *Begegnungen mit Benjamin*, 280.

## Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. og Gershom Scholem, «*Der liebe Gott wohnt im Detail*». *Briefwechsel 1939–1969*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2015
- Beise, Arnd, *Einführung in das Werk Georg Büchners*, Darmstadt: WGB 2010
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991 (= GS)
- Benjamin, Walter, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (1975) 1991 [= Benjamin 1991]
- Beyrich, Doris, «'Lebendiges! Was nützt der tote Kram!' Büchner im Sprachunterricht Deutsch als Fremdsprache», i *Magazin* (Madrid[?]), 21. desember 2013, s. 20–27
- Birkeland, Sven Åge og Finn Iunker, *Samferdsel* (norsk og fransk, tospråklig utg.), Dournenez: les bras nus 2017
- Birman, Carina, *The Narrow Foothold*, London: Hearing Eye 2006
- Breaking the Silence (red.), *Our Harsh Logic. Israeli Soldiers' Testimonies from the Occupied Territories 2000–2010*, New York: Picador 2012
- Brecht, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, red. Hecht mfl., Berlin og Frankfurt am Main: 1988–2000 (=GBA)
- Brecht, Bertolt, «*Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?*» *Das Brecht-Brevier zur Wirtschaftskrise*, red. Tom Kindt, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016
- Büchner, Georg, *Schriften, Briefe, Dokumente*, red. Henri Poschmann, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2006) 2015
- Clapham, Andrew, *Human Rights. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press (2007) 2015
- Cutts, Martin, *Oxford Guide to Plain English*, Oxford: Oxford University Press 1995, 4. utg. 2013
- Dybwad, Jacob, *Norsk rimordbok* (1943), Oslo: Kunnskapsforlaget 2017
- Enge, Caroline, «Helga Hjorth vil ha mer personvern i kunsten», *aftenposten.no* 28.9.2018
- Fittko, Lisa, *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerungen 1940/41* (1989), München: dtv Verlagsanstalt 2004
- Hagerup, Henning, «Kålhuekritikk. Om Finn Iunkers litteraturkritikk», publisert på *vagant.no* 24. januar 2018: <http://www.vagant.no/kalhuekritikk/>
- Hjorth, Helga, «Innspill til en kommisjon som skal vurdere personvernets stilling i Norge», hørings svar til regjeringen.no, ref. 18/3955 ES ØMO/bj, upag. dok., 4 sider
- Hjorth, Helga, *Fri vilje*, Oslo: Kagge Forlag 2017
- Hjorth, Vigdis, *Arv og miljø*, Oslo: Cappelen Damm (2016) 2017
- Holter, Lars Erik (red.), *Skuespillerens arbeid med tekst*, Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo 2017
- Ibsen, Henrik, *Johan Gabriel Borkman*, i: *Henrik Ibsens skrifter*, online-utgave, <https://www.ibsen.uio.no>
- Iunker, Finn, *Kommentar til Heiner Müllers «Wolokolamsker Chaussee I–II». Med en bemerkning om bergensk dramaturgi*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen 2002
- Iunker, Finn, «*Der Jasager*» (*erste Fassung*). *Text, frühe Rezeption und Einverständnis als Einwilligung*, phd-avhandling, Oslo: Universitetet i Oslo 2014, s. 42–53
- Iunker, Finn, *Arbeider for scenen 1993–2015*, Oslo: Kolon Forlag 2015
- Iunker, Finn, «Ein Brief Brechts an Nordahl Grieg. Zur Kontextualisierung», i *Dreigroschenheft* (Augsburg), nr. 2/2015, 20–25 (=Iunker 2015a)

- Iunker, Finn, «Brechts Korrespondenz mit dem Gyldendal Norsk Forlag», i *Dreigroschenheft* (Augsburg), nr. 3/2015, 8–12 (= Iunker 2015b)
- Iunker, Finn, *Stemmer fra Israel*, Oslo: Kolon Forlag 2017
- Iunker, Finn, «Grønnsakprosa», *Vinduet*, nr. 4/2017, 5–11, også publisert online 3. januar 2018: <https://morgenbladet.no/portal/2018/01/gronnsakprosa> (= Iunker 2017a)
- Jäger, Lorenz, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*, Berlin: Rowohlt Berlin Verlag 2017
- Kafka, Franz, *Der Proceß* (posth., 1925), red. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990
- King, Stephen, *On Writing. A Memoir of the Craft*, London: Hodder & Stoughton (2000) 2012
- Koestler, Arthur, *Scum of the Earth* (1941), London: Eland 1991, 2006
- Lewis, David, «Truth in Fiction», i: *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, nr. 1 (januar 1978), 37–46
- Lillebø, Sandra, «Tung tids tale», i: *Klassekampen*, 9. desember 2017, supplement (Bokmagasinet), 8
- Løveid, Cecilie, *Vinteren revner* (1983), i: *Skuespill 3*, Oslo: Kolon Forlag 2014, s. 7–66
- Mamet, David, *Oleanna*, New York [?]: Dramatists Play Service Inc. 1992, 1993
- Müller, Heiner, «Fatzer +/- Keuner» (1979), i: *Heiner Müller: Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, bd. 8 (*Schriften*), 223–231
- Nozick, Robert, *Philosophical Explanations* (1981), Oxford: Oxford University Press 1984
- Pinker, Steven, *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century*, London: Penguin (2014) 2015
- Pfister, Manfred, *Das Drama*, Stuttgart: UTB (1977) 2001
- Reiners, Ludwig, *Stilkunst. Lehrbuch deutscher Prosa*, München: C.H. Beck (1943) 2004
- Relotius, Claas, «'Kehrt nicht auch das Böse, wenn man es lässt, eines Tages zurück?'», *Der Spiegel* (Hamburg), nr. 39 (22.9.2018), s. 58–64
- Reynolds, L.D. og N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, 3. utg., Oxford: Clarendon Press 1991
- Riise Hauge, Eivind, *ROP!*, Oslo: Vigmostad & Bjørke 2018
- Sandberg, Sveinung (mfl., red.), *Unge muslimske stemmer. Om tro og ekstremisme*, Oslo: Universitetsforlaget 2018
- Scheurmann, Ingrid (red.), *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamins*, Bonn: AsKI 1992
- Schiller, Friedrich, *Wilhelm Tell* (1804), Stuttgart: Philipp Reclam, jr. 1991
- Schmitt, Carl, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1942), Stuttgart: Klett- Cotta 1991
- Schneider, Wolf, *Deutsch für Profis. Wege zu gutem Stil*, München: Wilhelm Goldman Verlag (1984) 2001
- Schopenhauer, Arthur, «Über Schriftstellerei und Stil», i: *Sämtliche Werke*, bd. V.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1965) 1986
- Schopenhauer, Arthur, *Om det gode og det slette*, oversatt av Sverre Dahl, Oslo: Pax Forlag 1997
- Schwab, Michael og Henk Borgdorff, *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden: Leiden University Press 2014
- Sokal, Alan og Jean Bricmont, *Intellectual Imposters* (1997), engelsk utgave, London Profile Books, 2. utg., 2003
- Styan, J.L., *Modern drama in theory and practice*, 3 bd., Cambridge: Cambridge University Press (1981) 1993–1995
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas* (1956), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963



- Tarantino, Quentin, *Pulp Fiction. A Quentin Tarantino screenplay* [filmmanus], New York: Miramax Books og Hyperion 1994
- Tryti Vennerød, Maria, *Goliat*, Oslo: Gloria Forlag 2018
- Walton, Kendall L. og Michael Tanner, «Morals in fiction and fictional morality», *Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volumes*, vol. 68 (1994), s. 27–66
- Wizisla, Erdmut, «Sie werden lachen: die Bibel», i Erdmut Wizisla (red.), *Bertolt Brecht 1898–1998. '... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends. 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben* (katalog til utstilling), Berlin: Akademie der Künste 1998, 19–24
- Zinsser, William, *On Writing Well* (1976), New York: Harper Collins, 25. utg., 2005