

# Stilhedens sønner

## Overvejelser omkring Odin Teatrets fyrré år til det skjulte folk – Odin Teatrets venner

Af Eugenio Barba

Ofte tager jeg mig selv i at reagere, som jeg ville have gjort for halvtreds år siden: »Se det gamle menneske dér!« siger jeg og betragter en mand eller kvinde på omkring de fyrré. Med det samme ler jeg af mig selv. Jeg bliver klar over, at vedkommende har samme alder som mit teater og stadigvæk var barn, da jeg bildte mig ind, at hver ny forestilling måske var den sidste.

Også på turné med Odin Teatret kommer jeg til at smile, når vi ankommer til en by og møder unge mennesker, der kun kender os fra bøgerne. For dem er vi et kapitel i teaterhistorien, og vores abnorme udholdenhed ryster deres måde at tænke på.

Knoglerne værker, synet er svækket, og det koster større anstrengelse end før at arbejde tolv timer i døgnét. Alligevel er det, som om en kraft imod al fornuft holder min entusiasme for at lave teater i live. Der findes mange motiver til, at jeg fortsætter. Jeg kan sammenfatte dem i én sætning: teaterfaget er mit eneste fædreland og Holstebro dets hjem.

Og her er jeg så, i færd med at fejre mit teaters fyrrétyvende år og i gang med at iscenesætte en forestilling om H.C. Andersen og hans eventyr. Jeg er næsten halvfjerds år gammel og lader mig fortælle, at jeg er ved at gå i barndom.

Også jeg vil skrive et eventyr. Jeg vil berette om to brødre, Stilhedens sønner, som rejser verden rundt, den ene som den andens skygge. De ligner bøller og hedder henholdsvis Uorden og Fejl.

## Uorden

I de seneste år har jeg stadigt oftere gjort brug af ordet »Uorden« når jeg taler om teatrets håndværk - og jeg ved, at det skaber forvirring. For mig har ordet to modstridende betydninger: den mangel på logik, som kendetegner ubetydelige værker; eller den skuespillerens handling som fremkalder en rystelsens erfaring i tilskueren. Jeg har brug for to forskellige ord og anvender derfor et ortografisk trick - forskellen mellem stort og lille begyndelsesbogstav - for at skelne mellem uorden som tab af energi og den Uorden, der er som en indtrængen af en energi, der stiller os overfor det ukendte.

Jeg vil fremkalde Uorden med mine forestillinger. Uorden i en bestemt tilskuers

forstand og sanser. Jeg vil skabe en rystelse i vedkommendes sædvanlige forventninger og meninger, sætte en følelsesmæssig gyngen igang, plante forundring.

Den tilskuer jeg taler om er ikke en fremmed, en person, der skal overtales eller erobres. Jeg taler først og fremmest om mig selv. Den, som skaber en forestilling, er også dens tilskuer. Uordenen (med stort U) kan være et våben eller en medicin mod den uorden, som belejrer os - indvendigt og udvendigt.

Jeg er klar over, at der ikke findes en metode til at fremkalde Uorden i tilskueren. Alligevel er jeg sikker på, at man kan nærme sig med en særlig form for selvdisciplin, men det forudsætter, at vi skiller os af med de rigtige og fornuftige måder at opfatte bevæggrundene, værdierne og målene i vores fag på. Det er en helt individuel holdning, som ingen kan påtvinge eller skænke os.

Det handler om frigørelse, og som enhver frigørelse er den smertefuld.

## En rydning i krattet

Rydningen i krattet ligger få kilometer fra byen. En håndfuld mænd og kvinder mødes foran en barak. De tilhører en klasse, som domineres og udnyttes i en afrikansk koloni i midten af det nittende århundrede.

Mødet er hemmeligt og forbudt. Det ligner en sammensværgelse, men er det ikke. Geværerne er falske, som dem man bruger i teatret. Men det er ikke teater. Alligevel klæder personerne sig ud og forvandler sig til roller. De aflægger sig deres sædvanlige måde at tale og gå på og påtager sig en anden. Simulerer de? Er det en leg? Nej, det er alvor. I fællesskab udfører de en voldelig og overskridende handling. En hund koger i en stor gryde i midten af rydningen og dens kød, som ellers er tabubelagt, bliver fortæret.

Menneskene, som er forvandlet til roller, er besatte, men ikke af guder fra fortiden. I stedet for de traditionelle guddomme er det deres nuværende herrer, som manifesterer sig: byens guvernør, politichefen, de fornemme damer fra den europæiske elite i kolonibyen. Afrikanerne er for nogle timer ikke længere underlagt de hvide. De legemliggør dem, og gennem besættelsen bliver de for en kort tid deres egne herrer.

Hovedpersonerne i ritualet virker vanvittige og ude af ligevægt. Europæeren, som fastholder deres billede på en film, betragter dem som mestre og kalder dem »de vanvittige mestre«: to uforenelige termer i forsøget på at definere Uorden.

En notits, som jeg netop har læst i avisen, ansporer mig til at gense de gamle filmsekvenser af de besatte mennesker i en afrikansk rydning for et halvt århundrede siden. Men min indbildningsevne og erindring spiller mig et puds: i mine tanker kommer andre mestre til syne, forsvundne, elskede og altid ved min side.

## De vanvittige mestre

Natten mellem onsdag d. 18. og torsdag d. 19. februar 2004, døde Jean Rouch 86

år gammel i en bilulykke i Niger. Han var fransk filmmester og en af fædrene til »Nouvelle Vague«. Man kaldte ham le maître du Desordre, Uordenens mester. For halvtreds år siden havde han i omegnen af Accra, Ghanas hovedstad og på det tidspunkt britisk koloni, drejet *Les maîtres fous*, en etnografisk film, som viser, hvordan lænkerne stadigvæk gnaver i kødet på de udnyttede og hvordan Uordenen og smerten hænger sammen med forsøget på at frigøre sig.

I den anden halvdel af det tyvende århundrede blev denne film for det europæiske teater et vidnesbyrd om en anden tankegang, underjordisk og omvæltende. Påvirkningen kan spores i Jean Genets *Les Nègres*, i Peter Brooks *Marat-Sade* af Peter Weiss og i Grotowskis refleksioner over skuespilleren. I teatermiljøet var der anekdoter og legender i omløb, som berettede om påvirkningen fra *Les maîtres fous*. I de år blev forholdet mellem teater og ritual heftigt diskuteret. Nogle kunstnere var ved at opfinde en undertekst, som i dag er mere end indlysende: teatret kan være en rydning i hjertet af den civiliserede verden, et privilegeret sted, hvor Uordenen kan fremmanes.

Lad os for et øjeblik gå videre til Moskva, hvor gaderne henligger hvide af is. I januar 1889 skrev Anton Tjekhov et langt brev til den rige forlægger og forfatter Aleksej S. Suvorin. Ved gennemlæsningen føler jeg den samme smag af lidelse og overmod, som når jeg ser ceremonien i den afrikanske rydning: befrielsens glødende forpinthed. Med rå realisme foregriber Tjekhov de samme spændinger og den henrivelse, man finder hos deltagerne i ceremonien, når han skildrer et menneske der »dråbe for dråbe presser den slave ud, han bærer i sig«.

Denne person er ikke en forhenværende afrikansk slave, men den store og berømte russiske forfatter, søn af en trællebonde. På trods af den relative velstand, der omgiver ham, genkender han sårene fra de usynlige lænker hos sig selv. Adskillige gange har han været udsat for lærernes og farens prygl. De har lært ham at agte hierarkiet, kysse præstens hånd, adlyde næstens bud og bøje sig i taknemmelighed for hver bid brød. Tjekhov var blevet et ungt menneske, der mishandlede dyr, nød at spise hos sine rige slægtninge, var hykler i sit forhold til Gud og mennesker, kun fordi han var bevidst om sit eget mindreværd.

Den Tjekhov, som erkender kampen mod sine lænker og følelsen af mindreværd, er en følsom og selvironisk forfatter i et civiliseret Europa. Der er intet usammenhængende i hans ord. Men hans stringens ernæres af den samme Uorden, som nærer den afrikanske ceremonie, oprørende og - i vore øjne - usammenhængende.

Ved nyheden om Jean Rouchs død spørger jeg mig selv: siger hans vanvittige mestre også noget om mig, min historie, mine forfædre i teatrets verden? Hvilke lænker prøver vi at løsrive os fra?

Jeg kan ikke forklare det, men noget udefinerligt, næsten ublufærdigt, tvinger mig til at erkende, at nogle af fortidens teaterkunstnere var vanvittige og besatte mestre.

## Stilhed

Når jeg tænker på ekstremismen i deres tankegang, bliver hovedpersonerne i det tyvende århundredes teateromvæltning til *maitres fous*. I det fornyelsens klima, som fandtes indenfor teateræstetikken, stillede disse teaterfolk spørgsmål, som var så mærkværdige, at de blev betragtet med ligegyldighed og spot. Men da den glødende kerne i spørgsmålene var viklet ind i velformulerede, professionelle teorier, blev de opfattet enten som attentater mod teatrets kunstart eller som »utopier«, et harmløst ord, der antydede, at det ikke var nødvendigt at tage dem alvorligt.

Her et par af disse glødende kerner:

- at søge livet i en verden af papmaché;
- at få sandheden til at sprudle i en verden af forstillelse;
- at erobre ærligheden i en verden af fiktion;
- at forvandle skuespillerens oplæring - fra at imitere og præsentere personer, der er forskellige fra ham selv - til en vej mod et Nyt Menneskes helhed.

Nogle af de mest ekstreme mestre føjede vanvid til vanvid. Ude af stand til at forstå, at disse »utopier« var umulige at realisere - havde de realiseret dem.

Lad os forestille os en kunstner af i dag bede Kulturministeriet om tilskud til, gennem teatret, at finde Sandheden. Eller at rektoren for en teaterskole i sit program skriver: her underviser vi i skuespilkunst med det formål at skabe et Nyt Menneske. Eller hvad med en instruktør, der kræver af sine skuespillere, at de gennem dansen skal opnå en bevidsthed, der genspejler de Himmelske Sfærer. Det ville ikke være urimeligt at beskyldte dem for tungetale. Men hvorfor præsenterer teaterhistorikerne os da for Stanislavskij, Copeau og Appia som var deres vanvittige spørgsmål noble utopier og originale teorier?

I dag er det let i dette tilsyneladende vanvid, at se en reaktion mod en epoke der slog revner og truede selve teatrets overlevelse. Det er let i dag at erkende skarpsindighed og sagkundskab i den rystelse, som Uordenens mestre bibragte teatret på den tid. De undsgde en ældgammel organisation, omvæltede hierakierne, saboterede de gennemprøvede konventioner mellem scene og teatersal og skar navlestrengen over til litteraturen og den overfladiske naturalisme. Brutalt afklædte de teatret, indtil det blev reduceret til sin essens. Alt dette blev retfærdiggjort gennem et paradoks i det faglige arbejde. I deres ekstremisme, i deres originalitet og kunstneriske raffinement gav de liv til uforlignelige forestillinger for derigennem at bevise, at teatret ikke kun er kunst. Med hver deres ord tilkendegav de, at teatrets kald var at bryde lænkerne: de intime, professionelle, etiske, sociale, religiøse og kulturelle.

Vi har vænnet os til at læse det moderne teaters historie bagfra. Vi begynder ikke med spørgsmålenes glødende kerne og den besættelse, som kendetegnede Uordenens mestre, men med fornuften eller poesien i deres trykte ord. Bøgernes sider udstråler myndighed og sikkerhed. Men hver og én af dem må have gennemlevet ensomme

nætter og modløshed, når de mistænkte vindmøllerne, de kæmpede imod, for i virkeligheden at være uovervindelige giganter.

Vi ser dem afbildet på smukke fotografier: intelligente ansigter, velnæret og ironisk rolig som Stanislavskij; træk, der minder om en tiggerkonge som hos Artaud; selvsikker og klar over sin egen intellektuelle overlegenhed som Craig; vred og kamplysten som Meyerhold. For os er det ufatteligt, at der i hver af disse lysende ånder rugede en manglende evne til at glemme deres egne usynlige lænker. Vi har svært ved at godtage, at deres virkningsfuldhed til dels stammer fra den anstrengelse, det koster at fjerne sig fra en tilstand af magtesløs stilhed.

Den kunst, som er i stand til at fremkalde rystelsens erfaring og forvandle os, gemmer altid den stilhedens zone, som har forårsaget den. Jeg tænker på den stilhed, som ikke er et valg men et vilkår, en lidelse oplevet som en amputation. En stilhed der skaber uhyrer: sygelig selvkritik, vold mod sig selv og mod andre, grå træghed og magtesløs vrede. Men nogen gange kan det lykkes denne stilhed at nærme Uordenen.

Oplevelsen af Uordenen har intet med æstetiske kategorier at gøre. Den består i, at en anden virkelighed overtager virkeligheden. Som når der falder et fast legeme ned i geometriens flade univers. Som når døden uden varsel rammer en elsket person. Som når sanserne antændes i løbet af et sekund og vi ved, at vi er forelskede. Som da jeg netop var immigreret til Norge og nogen med foragt kaldte mig »dago« og smækkede døren i for næsen af mig.

Når vi bliver rendt over ende af Uordenen, i livet som i kunsten, vågner vi i en verden, som vi ikke længere genkender, og vi ved endnu ikke, hvordan vi skal få den bragt i orden igen.

## En rydning i forvirringen

Kunstneriske forløb følger altid individuelle stier, som unddrager sig præfabrikerede mekanismer. De følger ikke opskrifter og kan ikke sættes på skinner. De må finde et eget organisk liv - vores »nødvendighed«. Kunstneriske forløb er som stier, der ånder og lever ifølge en meget personlig selvdisciplin.

Selvdisciplinen består ikke i en frivillig tilslutning til normer opfundet af andre. Jeg gentager: den består i at skille sig af med de fornuftige måder at betragte værdierne, hensigterne og motivationerne for vores fag på. Det indebærer også en vis sjælsstyrke at have tillid til den stilhed i os, som lænker og indgyder os frygt, men som vi intuitivt føler kan lede os som en vanvittig mester.

Selvdisciplinen, som er en forudsætning for at realisere Uordenen i mit sind som tilskuere, fødes af et skjult lag af stilhed. Denne stilhed er af en så speciel natur, at den forbliver ukendt også for mig selv, når jeg mærker dens bevægelse.

Netop derfor findes der ikke en metode, som kan lede os mod virkeliggørelsen af Uordenen.

Der findes forestillinger, hvor skuespillerne, instruktøren og tilskuerne kender historien fra begyndelsen. Der findes forestillinger, hvor skuespillerne og instruktøren kender den, mens tilskuerne ikke gør. Med årene har jeg fået en svaghed for at lade en helt speciel forestilling tage form, hvor hverken jeg eller skuespillerne er i stand til at forestille os, hvilken historie vi fortæller. Vi skal opdage ikke kun hvordan, men også hvad vi er i færd med at fortælle. Kun forestillingen, vi giver liv til, kan delvist afsløre hvad det var, vi ville sige.

Dette er en bevidst vovet måde, hvorpå jeg kan miste og genfinde mig selv. Jeg dykker ned i to modstridende kræfter: på den ene side stoler jeg på min lange, professionelle erfaring, på den anden side prøver jeg at omstøde den ved at konstruere usammenhængende og besværlige betingelser. Jeg vil lamme min sikkerhed og afvæbne manieren i mine reflekser. Jeg vil genleve første-gangs-erfaringen, genopvække min viden gennem forvirringen overfor en situation, jeg ikke behersker. Det er et forehavende, som kun kan lade sig gøre med Odin Teatrets skuespillere, hvis stærke personligheder er blevet hærdet gennem denne paradoksale udforskning: vi ved, hvordan vi skal søge, men vi ved endnu ikke hvad.

Jeg skal komponere en ny forestilling. Den første udfordring består i at kunne skabe en kollektiv inkubationstid i gruppen baseret på »sorte huller«: to, tre forskellige tekster eller historier som udgør et væv af uforenelige spørgsmål, en sammenstilling af uoverensstemmende idéer. Mine skuespillere og jeg lader disse »sorte huller« indvirke på os, de tiltrækker en strøm af idéer, erindringer, genfærd, selvbiografiske eller udtænkte episoder, nyheder og notitser. Gennem improvisationer og et bevidst arbejde giver vi denne indvendige strøm anatomi - et nervesystem. Der opstår et dynamisk og klangligt temperament i form af fysiske og vokale handlinger. Disse sceniske materialer bliver opløst, blandet og destilleret i løbet af prøverne. En gang imellem lader de så sanselige, melodiske, rytmiske, associationsvækkende og intellektuelle forbindelser komme til syne. Forbindelser, der var umulige at forudse: det vi ikke vidste i begyndelsen.

Det er en proces, som uafbrudt bliver overskygget af usikkerhed og angstelse. Dagene og ugerne flyver af sted, og vi føler, vi er strandet i et miskmask af usammenhængende forslag, en ophobning af inkonsekvente scener og retninger: forvirringen. Jeg fortsætter i hop gennem tilfældigheder, fejl og uberegnelige vekselvirkninger. Jeg bestemmer uden at vide hvorfor, og min intuition svigter ofte. Kun trætheden og stædigheden ledsager mig. Med tiden har jeg tilkæmpet mig en særlig fortrolighed overfor min egen tankegang og evne til med ord at fastholde de tanker, jeg tolker for mig selv og mine skuespillere. Betingede reflekser fortæller mig, om vejen vi går på er en blindgyde, eller om den fører os hjem. Jeg følger forudanelser. Aner et vindenes hus, som vi bygger i blinde.

Denne fremgangsmåde er helt klart ikke et eksempel til efterfølgelse, især ikke

for en instruktør, der er ny i faget, eller som lader sig forføre af serendipity: de tilfældige opdagelser og de uventede løsninger gennem en villet vildfarelse og flakken om i en spændingsladet prøveperiode.

Når jeg prøver på at støtte mig til sikre regler føler jeg med det samme min naivitets latterlighed. Hvis jeg indskriver mig i en verden helt uden regler, betaler jeg denne min naivitet med et nederlag, der er lige så eklatant. Hvad befinder der sig da mellem reglen og fraværet af regler? Mellem lov og anarki? Hvis jeg tænker abstrakt, ser det ud til, at der ikke findes noget. Men mit praktiske arbejde har lært mig, at der er noget, som på samme tid har karakter af regelfasthed og det, der undsiger enhver regel.

Dette noget hedder fejl, og det er fejlen, der leder mig ud af forvirringen. Jeg kender to typer fejl: faste og flydende. Den faste fejl lader sig måle, bearbejde og ændre indtil det punkt, hvor den mister sin karakter af unøjagtighed, misforståelse, utilstrækkelighed og absurditet. Den lader sig føre tilbage til reglen og forvandle til orden.

Den flydende fejl lader sig ikke fastholde eller bedømme. Den opfører sig som en fugtskjold på væggen. Den peger hen mod noget, der kommer et andet sted fra. Jeg ser, at en vis scene er »forkert«, men hvis jeg er tålmodig og ikke bruger min intelligens med det samme, finder jeg ud af, at den ikke skal rettes men forfølges. Selve den kendsgerning, at den er så åbenlyst forkert, får mig til at ane, at den ikke kun er tåbelig, men følger en parallel bane, som jeg endnu ikke ved hvor vil ende.

Det vanskeligste er at lære evnen til at gribe fat i fejlen, ikke for at rette den, men for at opdage hvor den fører hen.

Denne tavse viden er sunket ned i mig, i mine nerver, i hjertets muskel. Den kan ikke læres, videregives eller beskrives som en artikuleret og anvendelig metode. Enhver, der lader sig indfange af forvirring, gennemgår forblændelser og vildfarelser og slår hovedet mod sin egen stilhed og ensomhed. Men vi må hver især finde måden, hvorpå vi kan nedbryde den professionelle sikkerhed og åbne en lækage ind til vores særlige Uorden.

## Eventyrets anarki og fejlens kunst

Uordenen bygger ikke noget op. Nogle gange er den overordentlig ubehagelig, men den hjælper én til at bryde lænkerne.

Man har lært mig: *elsk din fjende*. I hverdagen er det en bedrift forbeholdt helgener. I det kunstneriske liv er det håndværkets praksis. Hvor mange gange er det ikke sket, at jeg under forberedelsen til en forestilling er dumpet ned i forvirring og er blevet klar over, at jeg var på gal vej. Forvirring og desorientering er fjender, man bør elske.

Man har lært mig: *livet er en drøm*. Det er ikke sandt. Livet er et eventyr. En verden af rent anarki, hvor den, der stædigt stræber efter at vinde og anstrenge sig

ved at følge fornuftens vej, ender som taber, mens den, der opfører sig forrykt, får prinsessen til slut.

Eventyrets verden er rent anarki, fordi den først og fremmest koncentrerer sig om nødvendigheden i at bryde lænkerne. Eventyret bryder de lænker, der binder fortællingerne til verden som den er. Men denne frihed betales med risikoen for vilkårlighed. Derfor er eventyrene befolket af uhyrer, skygger forsynet med selvstændigt liv, mennesker som er halvt dyr, døde som taler, og ting som får liv og kan tænke. Det er ikke mytens og fantasiens verden. Det er forvirringens. En verden som børn elsker, men som ikke elsker børn. De dør i hobetal. De bliver forladt og lider overgreb. De sander den nøgne virkelighed: længsel og angst blandet med glimt af meningsløs retfærdighed.

Hvad kan det lære mig - eventyrets rene anarki - om mit teaterarbejde?

Når forvirringen tager overhånd under prøverne, fremstår alt uklart. Tågen forhindrer mig i at finde vej. For at orientere mig må jeg anstrenge mig for at kondensere denne svævende forvirring til solide fejl, som kan rettes. Samtidig må jeg være i stand til at fornemme, hvilke flydende fejl jeg kan glide på - frem til et sted, hvor jeg ikke ønskede at være, eller som jeg ikke troede, jeg kunne nå.

Hvis det virkelig er sandt, at eventyrene lærer os noget, må jeg tilstå, at de først og fremmest belærer os om fejlens velsignelse. En figurs dumhed eller tankeløshed, forbyttede skikkelser, en søvn som varer i årevis, og en død krage som stikkes i lommen er ofte forudsætningen og betingelsen for en uforudset og lykkelig slutning.

Findes der altså en fejlens kunst? Nu - efter fyrré år med Odin Teatret - tør jeg sige, at der findes fejl, som forstærker forvirringen, og fejl, som frigør. Jeg tror på noget mere konkret end inspirationen fra muser, fra en daimon, en duende eller en skytsengel. Jeg tror på fejlene, som frigør, når vi er snu nok til at værdsætte og forfølge dem. De er tegn, som løsriver sig fra stilheden. De kommer fra den del af os, som vi ikke kender. Vi må betragte dem som et budskab, en vanvittig mester har betroet os.

## Organiske materialer

Alt dette har at gøre med hele kroppen, ikke kun kød og knogler, men muskler, nerver, det komplekse forhold mellem organer, blodomløbet, synapsis. Kroppen ligner tanken, netop fordi den er organisme/ånd, krop/sind.

Derfor har jeg altid haft et lidenskabeligt forhold til de organiske materialer, teatret er gjort af, og den udstråling materialerne udløser. Jeg elsker at arbejde med det levende stof for at indflette tavse dialoger med kannibalistiske tilskuere: de, som kommer til teatret med et behov for at fortære med sanserne. Jeg holder af at benytte mig af dem for at åbne stier, der lukker sig bag mig lige så pludseligt, som de kom til syne, men som tillader mig og mine skuespillere uafbrudt at være på vej.

Flere gange under min læretid har jeg erfaret det uventede sammenstød med en



teatervirkelighed, som rystede mig. Uudsletteligt står de mejslet i marv og hjerne: Moderen af Gorki-Brecht på Berliner Ensemblet, en Kathakali-forestilling i en fugtig indisk nat, Grotowskis Den standhaftige prins.

Uventet og uden at ville det har jeg på en helt anden måde oplevet, og oplever stadigvæk, Uordenen i arbejdet med mine egne skuespillere. Helt fra de første år er specielle træk i deres fysiske og vokale handlinger, ved gentagelse og forfinelse, sprunget mod en anden natur eller virkelighed.

Jeg har personligt oplevet det: en tættere, klarere og mere glødende krop end de kroppe, vi normalt besidder, kommer til syne i teaterrummet andetsteds fra, et sted, som jeg ikke kan placere. Denne krop-i-live gør sig gældende, uafhængig af god eller dårlig smag. Den opstår tilfældigt gennem en kombination af held og håndværk eller på grund af en uforudset hændelse i en højt struktureret beregning.

Teatret udgør et dyrebart værktøj, som kan gribe ind i områder af verden, som ellers synes udenfor min rækkevidde. Gripe ind i det ukendte terræn som udgør den åndelige virkelighed hos mennesket, men også i de menneskelige relationers rum, i de sociale lag, i de politiske forhold og magtkampe, i den klæbrige virkelighed, som jeg bebor men nægter at være en del af.

Selv i dag er jeg fascineret af den kendsgerning, at teatret forsyner os med værktøj, fremgangsmåder og alibier for at gribe ind i en dobbelt geografi: den, som omgiver mig og den, som jeg omgiver. På den ene side den udvendige verden med sine regler, sin uhyre udstrækning, sine uforståelige og forførende egne, sin ondskab og sit kaos; på den anden side den indre verden med sine kontinenter og oceaner, sine folder og frugtbare mysterier.

Hvad har mine skuespilleres træning været, om ikke en bro mellem disse to yderligheder: indgriben i kroppens maskine og åbningen af en snæver passage hvorigenem en energi kan bryde kroppens begrænsninger.

Teatret er et håndværk, som gør det muligt at gribe ind. Det er en flydende ø af dissidens, en rydning i hjertet af den civiliserede verden. Sjældne, privilegerede gange er teatret den Uordenens turbulens, der ryster min dagligdags måde at begå mig på i rummet og tiden omkring mig.

Oversat fra italiensk af Iben Nagel Rasmussen

**Eugenio Barba** (f. 1936): kunstnerisk leder af Odin Teatret fra 1964. Teksten stammer fra programmet til forestillingen: *Andersen drøm* (2004). Den er tidligere publiceret i Peripeti nr. 2 – 2004.