

Eugenio Barba: *Spørgsmål fra mit andet liv*

Thomas Bredsdorff: *Kunsten at være tilskuer i Odin Teatret*

”Odin Teatret har en måde at fremstille fjendtlige indstillinger, modsætninger eller indsigelser på som gør det unikt. Jeg ville gå så langt som at sige: Odins essens er dets håndtering af modsætninger.” *Thomas Bredsdorff*



Redaktionel forbemærkning

Webtekst37 handler om en af moderne dansk teaters mest internationalt anerkendte og længst levende institutioner: Odin Teatret, etableret for 55 år siden og stadig i fuld vigør. Ud over at teatret har været aktivt i Danmark og rundt om i verden også hen over sommeren, er der fem aktuelle og lidt anderledes manifestationer af det.

Tilbage i starten af juli offentliggjorde teatrets stifter og leder, Eugenio Barba, et indlæg i Politiken, hvor han foreslog, at de danske teatre selv tog initiativ til at finansiere den ellers luknings-truede Årets Reumert-fest og det jury-arbejde, der ligger til grund herfor. Netop i disse dage i slutningen af august afholdes Odin Week Festival 2019. Samtidig deltog et af Odin Teatrets bestyrelsesmedlemmer, formand for Kultur- og Fritidsudvalget i Holstebro Kommune Lene Dybdal i kulturpolitiske debatter om bl.a. teatrets situation på Kulturmødet Mors. Og midt i det offentliggjorde Slots- og Kulturstyrelsen deres EU-nyt om fremtrædende EU-finansierede projekter med central dansk deltagelse, her iblandt *Caravan Next* med Odin Teatret /Nordisk teaterlaboratorium som organisatorisk og kunstnerisk drivkraft.

Tidligere på sommeren var Odin Teatret og Eugenio Barba genstand for hyldest i Grækenland. Først på Peloponnes Universitetet, hvor Barba modtog sin 13. Internationale Æresdoktortitel for ”his artistic merits and scientific contribution to theatre anthropology”. Efterfølgende med en 3 dages kongres i Delfi, foranstaltet og betalt af det græske kulturministerium. **Webtekst37** består af to taler. Eugenio Barbass egen takketale *Spørgsmål fra mit andet liv* (oversat fra italiensk af Iben Nagel Rasmussen) fra Peloponnes. Dernæst professor emeritus og teater- og litteraturanmelder Thomas Bredsdorffs tale fra kongressen i Delfi om *Kunsten at være tilskuer i Odin teatret* (oversat fra engelsk af Else Ochu). De to taler undersøger fra hvert deres synspunkt, instruktørens resp. tilskuerens, Odin Teatrets specielle væsen, praksis og virkning.

Eugenio Barba: *Spørgsmål fra mit andet liv*

Vi har alle to liv, og det andet begynder, når vi pludseligt opdager, at vi er gamle og bliver behandlet som sådan. Vores fysiske integritet og vores sociale identitet ændres radikalt. Bevidstheden om nuet, en fremmeds smil, himlens klare blå, vantroen over en nat uden værkende knogler fornyer glæden ved livet. Jeg er centrum for mit her og nu.

Min ungdoms verden er forsvundet. Jeg ser mig omkring og helt spontant dukker et spørgsmål op. Er tidens acceleration, livets tempo og teknologiens eksplosive udvikling forenelig med den måde, jeg forestiller mig, elsker og udfører mit arbejde på som instruktør, som specialist i en arkaisk teknologi - mennesket?

Jeg føler stolthed og tilfredshed her ved festligholdelsen på Peloponnes Universitet: så ungt og samtidigt en visdommens vogter over en ældgammel kultur, som har præget mig dybt. Men jeg føler også noget, som ligner uretfærdighed. De fortjenester, som tilskrives mig, og som jeg i dag modtager ærestitlen som doktor for, kan ikke være resultatet af bare ét menneskes handlinger. Jeg har været aktiv i teatret, en kunstnerisk disciplin, en legemliggjort know-how og et håndværk, der kun kan udfoldes gennem en tæt vekselvirkning mellem forskellige mennesker med forskellige færdigheder.

Alt det jeg ved, det, jeg har realiseret på scenen, og som jeg bagefter har oversat til ord på papir, skylder jeg mine skuespillere, mine medarbejdere og de utallige mennesker, som ofte ikke har haft noget med teater at gøre, men hvis ideer og evne til at føre dem ud i livet ledte til kunstneriske initiativer. Her omkring mig findes der et hemmeligt folk, både levende og døde, lærere, som aldrig kendte mig, tilskuere, som kun har kunnet forestillet sig mine stykker, venner, som jeg aldrig har mødt. De venter nysgerrigt på de ord, jeg vil vælge for at takke jer, mens jeg endnu engang kredser om de samme få ideer, den polarstjerne, som altid har ledt mine skridt.

Odin Teatret er en teatergruppe, men også et teaterlaboratorium, geografisk forankret i det afsides liggende Holstebro. Vi udgør et miljø med mennesker fra forskellige lande og med forskellige sprog, som har fundet deres rødder i teatrets professionelle fædreland.

Mange taler om Odin Teatret som en legende. Hvordan bliver et teater en legende? Ved at gøre det, der anses som umuligt i vores samfund. 55 års aktiviteter med den samme kerne af skuespillere er et bevis på, at teatret ikke kun kendetegnes ved en forestilling. Teatret kan være en stiltiende forståelse mellem nogle individualister, som af dybe personlige grunde og gennem en fælles faglig disciplin, udtrykker deres forskellighed gennem deres liv og arbejde. Vores teateridentitet er mangfoldig: didaktiske tiltag, kunstneriske udfoldelser og initiativer, der inddrager utallige subkulturer i det samfund, vi lever i.

Det er lykkedes os at bryde de to love, som karakteriserer teatrets DNA: den finansielle afhængighed af at spille forestillinger og umuligheden i at beholde de samme skuespillere år efter år. Vi skaber festlige ceremonier sammen med tilskuerne og ”bytter” kulturelle udtryk med dem. I mere end 40 år har vi helliget os det, jeg har kaldt teaterantropologi, forskningen i principperne bag skuespillerens præ-ekspressivitet og tilstedeværelse på scenen.

Vores litterære rådgiver Nando Tiviani mener, at Odin Teatret i sit væsen er politisk. Det, at teatret er ”politik med andre midler” henviser ikke kun til forestillingernes indhold, fortællinger og begivenheder, der mere eller mindre kan påvirke den historiske erfaring og civilbevidstheden hos tilskueren.

Det indbefatter også den måde, et teater opfatter sig selv og udvikler sin struktur på: de indre relationer og udvekslinger med det omkringliggende samfund; hvordan det fornyer sig selv, hvordan det beslutter sig for at handle, hvordan det bliver virkningsfuldt ved at være outsider og gå mod strømmen med tekniske og kunstneriske midler, og de mangfoldige relationer det kan skabe. Målet er at undgå at blive opslugt af tidsånden og markedstendenserne, at bibeholde en identitet som ”fremmed” gennem overraskelsen og værdien i kulturelle initiativer midt i hjertet af det fragmenterede samfund vi lever i.

I dag kan jeg fastslå: teatret er energi. Sammen med mine skuespillere vedbliver jeg at lade forestillinger blomstre. De kan ikke forstås i deres helhed, siden de ikke er rettet mod tilskuernes intellekt, men mod deres væren-i-live.

Energi er et glat ord, et begreb med forskellige ansigter. Alligevel er det nok at løfte et barn op, at stå ved siden af et døende menneske, at lægge vores læber til et andet menneskes, betragte et træ, en sky, en edderkop, for at hele vores væsen sanser et budskab og reagerer. Det er et energiens budskab, som ikke kan sprogliggøres, og alligevel føler vi, at det er rettet netop mod os. Budskabet er en tekst, som vi afkoder med hele vores organisme og dens forskellige minder.

Denne kinæstetisk-gestiske proces svarer til de forskellige rytmer og naturer i energien. Vi kan forestille os den som teksten i et sprog, vi ikke kender, men i hvilket vi – både skuespillere og tilskuere – organisk, dynamisk og rytmisk kan genkende os selv. Ligesom digtere, der genkender sig selv i hvert ord, de skriver eller malere, hvis penselstrøg på lærredet falder sammen med energien i deres behov og herkomst. ”I hvert af mine penselstrøg findes mit blod blandet med min fars”, skrev Cezanne i et brev.

Når jeg taler om energi, lysglimt, budskaber, som vi afkoder gennem vores blod og indre ar, hvad er det da, jeg vil benægte? Hvem og hvad sætter jeg mig op imod? Er jeg kun en budbringer, selv om jeg ikke ved for hvem og ikke forstår betydningen af budskabet?

Et spørgsmål fra teatrets historie

Teatret, som vi kender det i dag, blev født i Europa omkring det sekstende århundrede, som en kommerciel aktivitet med fortjeneste som det eneste formål. Det var kun nødvendigt, for dem der tog del i det, og som søgte profit og påskønnelse af tilskuerne. Det var en merkantil og kræmmeragtig beskæftigelse.

Litteraturen strakte sine tentakler mod dette bestikkelige teater. Kræmmer-skuespillerne gjorde det tilgængeligt ved at tilføje attraktioner i form af erotik, forførelse, rædsel og latterliggørelse. Samtidig udviklede amatørteatret sig separat. Siden det ikke var afhængigt af tilskuernes godkendelse og betaling, kunne det vove mere. Det fremprovokerede uden at ville det en kopernikansk revolution: teatret er nødvendigt for dem, som udøver det, ikke kun af økonomiske grunde, men også ud fra et kulturelt og spirituelt behov. En frihedens ø, for at opsummere det i en enkel sætning.

Denne kopernikanske revolution eller tankegang blev i det tyvende århundrede absorberet af det professionelle teater og dets handel med forestillinger. Denne tankegang var tegn på teatrets forædling. Skuespillere blev ophøjet til kunstnere og intellektuelle. Det var dog åbenlyst, at denne kopernikanske revolution, født som den var af amatørteatret, var dømt til at mislykkes. Den gav liv til lysende kunstneriske initiativer, som før eller senere stødte sammen med markedsbetingelserne og opløstes efter få år. Det genvandt vitalitet og resurser, da bevillinger, subsidier og udbredt støtte satte ind, ofte reguleret af staten. Hvor længe ville Stanislavski og hans Moskva Kunstteater have overlevet uden tilskud?

Æraen med teaterstøtte blev det tyvende århundredes glansperiode, vores kunsts guldalder. I dag er der intet bizart ved at se en skuespiller blive tildelt Nobelprisen i litteratur eller æret med en universitetsgrad. Det er de håndgribelige tegn på, at diskriminationen mod skuespillere er ophørt. I et kulturhistorisk lys er det afslutningen på en ældgammel fordom.

Fra et teaterhistorisk synspunkt er det slutningen på en æra. Afslutningen falder sammen med perioden, hvor teatret bliver en arkaisk minoritetsgenre i den lange række af vor tids forestillingsformer.

Her rejser et spørgsmål sig: hvad vil der ske med teatret, hvis tilskuddene forsvinder? Hvad vil der ske med denne potentielle frihedens ø, med dens disciplin og engagement, dens oprør og modstand? Hvad vil der blive af de "unge mennesker" som, udrustet med sofistikerede teknologier, søger efter deres egen vej og, alt imens de bevæger sig væk fra deres forgængeres illusioner og idealer, strider sig frem mod et landskab af tørke?

Gamle mennesker har en fordel frem for de unge: De har levet længere. De ved, at værket kun kan gennemføres ved at være virksom. Det er Fridtjof Nansen, der har lært os, at det umulige er det mulige, som tager længere tid.

Spørgsmål fra min professionelle biografi

Vil alt det jeg har gjort forsvinde ved min død? Jeg har kun min krop og dens indre konstellationer. Her findes det, jeg ved, at jeg ved og det, jeg ikke er bevidst om at vide. Min indsigt som instruktør har, ligesom mine skuespilleres, svært ved at finde passende ord. Dens rødder synker ned i handlingen. For at beskytte effektiviteten i denne næsten stumme indsigt bruger jeg både stereotype udtryk og usædvanlige ord. Men når mit sprog vil udtrykke for meget, giver det indtryk af at være fattigt, retorisk eller uforståeligt. I hvilken urne – metode eller teori – kan jeg videregive essensen i min indsigt-i-livet?

Hvorfor så megen stædighed og så store anstrengelser? Hvad ønskede jeg mig af mit arbejde? Erfaringen har gjort mig bevidst om kløften mellem opfattelsen og forståelsen hos den, som skaber værket og den, som observerer. Jeg ved, at forestillingsevnen er den mest videnskabelige blandt menneskets egenskaber, fordi den er den eneste, der er i stand til intuitivt at opfatte de sammenhænge i universet, som mystikerne kalder korrespondenser. Frem for alt er jeg fuldt overbevist om, at handling er sans, impuls. Det er skuespillerens energi, der vækker tilskuerens.

Min største vanskelighed? At inspirere skuespilleren til at udføre handlinger, der løfter sig til enigmatisk værdighed. Jeg prøver at etablere sammentræf mellem den præcise udførelse af fysiske og akustiske detaljer og mangfoldigheden i deres betydninger indenfor rammerne af tid og rum, hvor jeg blander dem sammen: modstridende handlinger og tvetydige scener. Som den første tilskuer fornemmer jeg virkningen af den klarhed og gådefuldhed, som handlinger og genstande vil fremkalde i tilskueren.

Er mit fag bare know-how, fiktion, form? Ord, tonefald, stilhed, bevægelser, immobilitet er en sammenvævning af sanselige former. Men tegningen af alle disse tusindvis af spændinger - handlingerne i skuespillerens partitur - er ikke formen, men måden der får tilskueren til at fornemme det hinsidige, det, der ligger ud over formen.

Stræbte jeg efter et engageret teater? Skuespillerens handlinger skal sige, ikke betyde. De skal være nok i sig selv. Enhver fysisk eller vokal handling har sin egen kraft, en egen personlighed og eksistens. Energien i en handling må sige nok i sig selv for at kunne modstå ideers og meningers aggressivitet. Den burde efterlade et spor i den del, som lever i eksil, i enhver tilskuer.

I en af sine notesbøger skriver maleren Edgar Degas: "Piron påstår at en kat er en kat. Jeg siger det modsatte. Ofte siger et enkelt ord for meget. Et tyndt lag gaze bør sløre portrættet uden at skjule trækkene."

Min viden som instruktør er indkapslet her. Jeg benægter dét, teksten bekræfter. Jeg undgår tautologi gennem undvigende handlinger. Men selv om jeg undviger, må jeg sige noget om den omtalte kat. Et enkelt ord kan være for meget, og undvigelsen kan risikere at blive en udeladelse. Jeg må udpølse et enkelt stykke gaze, et fremmedgørende kneb, som uden at skjule kattens træk, tilslører måden, på hvilken jeg maner dem frem. Tilslørede handlinger og scener, der skal udfordre tilskuerens klarsyn.

Kan teatret være en vej mod en anden livsform? Enhver livsform manifesterer sig i en struktur. I teatret er strukturen dobbelt: de specielle relationer, som kendetegner arbejdsmiljøet og den måde, hvorpå man sammensætter en forestillings dramaturgi. Når jeg siger dramaturgi, tænker jeg på henslængte knogler, som venter på en barmhjertig bedemand, på en dommedag eller en demiurg – skuespilleren – som bringer dem til live igen.

Hvad er livet i teatret? De tusindvis af levende spændinger i skuespilleren afslører det dramaturgiske livs struktur i tilskuerens sanser og hukommelse. Som instruktør er jeg-i-live, når jeg følger skuespillerens vækst i denne pulserende organisme, forestillingen. Den er orkestreringen af et flow, som teknisk består i at spalte helheden for at give plads til scenernes uafhængighed. Hver scene vil til gengæld opløse sig for at fremhæve uafhængigheden i sammenfletningen af skuespillerens handlinger. Til slut vil denne sammenfletning også forsvinde for dermed at understrege hver enkelt skuespillers handlinger, hans eller hendes energi.

Det er det mest intense øjeblik i instruktørens symbiose med skuespilleren. Sammen bearbejder vi en række forandringer i den levende struktur: fra lys til mørke, fra det indlysende til det tvetydige, fra menneske til insekt, fra død til vulgaritet. Vi blander teknisk formåen og billeder, som forstyrrer. Vi væver en kæde af trivialitet, lyrisme og fantasi med et væld af detaljer - forvirrende, dovne, fordrukne, frenetiske - men altid reelle.

Hvad er teatret? Det er den mest ophøjede videnskab om livets mysterium, tilgængelig selv for jordens arveløse.

Thomas Bredsdorff: *Kunsten at være tilskuer i Odin Teatret*

Det er bedst jeg introducerer mig selv: Jeg er ekspert.

Ikke ekspert som skuespiller; jeg har ingen erfaring som skuespiller. Ikke ekspert som sceneinstruktør; jeg har aldrig instrueret en forestilling. Jeg er ikke ekspert som dramatiker, som lysmand, scenograf, eller danser – jeg er ikke i stand til at udføre nogen af disse discipliner eller hvad der i øvrigt hører teatret til. Jeg er dog stolt af at være uundværlig. Teatret kan ikke klare sig uden mig – nå, det kan selvfølgelig godt klare sig uden mig som individ; men teatret kan ikke klare sig uden den kategori, som jeg repræsenterer.

Jeg – er tilskuer. Min ekspertise er ikke at skabe teater, men at se teater.

Teatret klarer sig uden en scene, uden lyssætning, uden en tekst, uden musik – uden næsten hvadsomhelst, undtagen to elementer, observerede den polske mester Jerzy Grotowski, Eugenio Barba første mentor, engang. Der er to elementer som teatret ikke kan klare sig uden. Et, selvfølgelig, er skuespilleren. Det andet uundværlige element i teatret – måske ikke helt så åbenbart – er tilskueren. Skuespilleren uden tilskuer øver eller træner, men han eller hun spiller ikke teater, ikke endnu. Den teatermæssige kendsgerning forekommer ikke, før en tilskuer er til stede. Den teatermæssige kendsgerning sker *mellem* skuespiller og tilskuer.

Teater kan ikke opbevares eller udskydes til senere værdsættelse. Enten finder det sted, her og nu, mellem skuespiller og tilskuer, eller det sker slet ikke.

Det skete ikke første gang jeg var udsat for Odin Teatret, for næsten 50 år siden. Dengang var jeg teaterkritiker. Jeg havde så vidt jeg husker aldrig hørt om Odin Teatret, da jeg en skønne aften satte mig til rette for at anmelde deres forestilling. Jeg var forvirret og ikke meget tiltrukket af det jeg så. Det skrev jeg i min anmeldelse.

Et par måneder senere modtog jeg et brev fra Mr. Barba, som jeg aldrig havde mødt, kun fornærmet ved ikke at kunne lide hans forestilling. Han forekom slet ikke fornærmet. Han inviterede mig venligt: om jeg kunne tænke mig at deltage i et seminar og lede et panel på Odin Teatret. Ingen omtale af min forseelse! Det var begyndelsen til min affære med Odin.

Flere årtier senere, da jeg ikke længere skrev teateranmeldelser, inviterede Barba mig til at samarbejde om en af hans produktioner. Et par år senere tilsluttede jeg mig teatret som dramaturg. Men det afholdt mig ikke fra at være tilskuer, tværtimod, mit beskedne bidrag til Odin Teatret hviler på min evne til at se og foreslå ændringer af det, jeg ser fra tilskuerpladsen.

Det gør jeg med glæde, for en forestilling på Odin Teatret, når den er bedst, gør at meget teater andetsteds virker kedeligt og spild af tid.

Odin Teatret har en måde at fremstille fjendtlige indstillinger, modsætninger eller indsigelser på som gør det unikt. Jeg ville gå så langt som at sige: *Odins essens er dets håndtering af modsætninger*. Lad mig underbygge mit argument med nogle enkle sammenligninger.

Tænk på et ukompliceret og enkelt drama som *Troldmanden fra Oz*. Den lille Dorothy forlader Kansas og giver sig ud på sin rejse, fremdrevet af nysgerrighed. Hun møder helte og skurke, hjælpere og modstandere. Hun styres hele tiden af et identificerbart projekt: at finde et tilfredsstillende bestemmelsessted. Hun spadserer ad vejen med den gule mur, og til sidst forvandles projektet. Hun havde håbet på at finde noget andet, et andet sted; hun indser at intet slår Kansas.

Det er en typisk eventyrstruktur. Også ganske almindeligt i drama.

For cirka 150 år siden begyndte denne struktur at falde fra hinanden og blev løbet over ende af en fragmenteret, forvirret og modstridende måde at præsentere individuelle mennesker og deres projekter på.

Med Ibsen, og i særdeleshed Strindberg, blev mennesker ikke længere styret af (og som følge heraf fortolket igennem) et projekt, som de ufortrødent ville forfølge. Snarere blev mænd og kvinder fra nu af præsenteret på scenen som væsener flået af flere modstridende ønsker.

Måden man tydeliggjorde dette på i drama var begrebet *undertekster*. Uanset hvilken tekst karaktererne på scenen udtrykte, var der altid en anden tekst underneden. Når, i Strindbergs drama *Frøken Julie* gartneren Jean siger til sin frøken Julie "Jeg elsker dig" så siger han samtidig "Jeg kan bruge dig". Der er blot det, at det siger Jean ikke med så mange ord; han siger det som en skjult *undertekst* som bliver tydeliggjort for tilskueren gennem skuespillet og gennem sammenhængen.

Forvirrende og moderne som det naturalistiske drama må have forekommet, da det kom frem, kunne man stadig finde rundt i dets univers: man kunne stadig være sikker på, hvad der var rigtigt og hvad der var forkert. Selvom modsætningerne mellem tekst og undertekst ikke var opløst, kunne de styres, fordi tekst og undertekst ikke har samme vægt.

Underteksten rummer altid mere sandhed end teksten. Naturalismens epoke var jo den epoke, der producerede Sigmund Freud, som stolede på det ubevidste snarere end det bevidste sind. Når Jean siger "Jeg elsker dig", og hans undertekst er "Jeg kan bruge dig", så stoler vi på underteksten og ved at han ikke er forelsket. Der er en verden til forskel på *Frøken Julie* og *Troldmanden fra Oz*, men vi ved, hvad der er op og ned i begge universer.

I den gamle type drama er modsætningerne lykkeligt opløst, i det, der dengang var det nye forblev de, men en af de modstridende vilkår overstyrer altid den anden.

Med et teater som Odin, så forholder det sig ikke længere sådan. Her præsenteres modsætningerne som to sider af samme mønt, uden måde at vide eller vise hvad der er hoved

eller hale. ”Tekst” og ”undertekst” er identiske tvillinger, den ene ikke mere pålidelig end den anden og heller ikke mindre.

Når jeg siger ”tekst” taler jeg metaforisk. Odins sprog er kun meget begrænset. Skuespillerne på Odin Teatret har et *lingua franca* og det er kropssprog. Gennem særlige procedurer har de trænet deres kroppe ikke kun til at være udtryksfulde, men også til at give udtryk for modsætninger.

Her er et eksempel, en scene fra *Min Fars Hus* fra 1972, en forestilling, der gav Odin Teatret international anerkendelse. Scenen til forestillingen var rektangulær, næsten firkantet. Langs de fire sider af selve scenen var der bænke til tilskuerne, blot en enkelt række på hver side (udformningen af hele rummet, herunder tilskuerpladserne, ikke kun selve scenen, er altid en væsentlig del af en Odin forestilling).

På et tidspunkt bliver en isoleret karakter stenet af de øvrige karakterer. Fra alle hjørner, placeret usynligt i mørket bag tilskuerne, kaster de andre skuespillere mønter på den stakkels fyr i midten. Så ophører stemningen pludselig. En karakter, der kommer frem fra mørket bag vore rygge, strækker hånden ud mod ofret i midten, som om han vil hjælpe ham. Ofret tager imod den udstrakte hånd og, ved at gøre det, står han helt nøgen. Hvorpå ”hjælperen” smider endnu en mængde mønter, skjult i hans anden hånd, mod det stakkels offer.

Hvis du nu ikke synes det her er særligt subtilt – intet andet end noget, hvor den ene hånd ikke ved, hvad den anden hånd gør – så har du ganske ret. Det er netop på grund af dets enkelthed jeg har valgt dette eksempel. ”Teksten” siger ”assistance” (på den ene side) og ”underteksten” (som dukker op fra den anden side) siger ”fjænderi”. I dette eksempel stoler vi sandsynligvis mere på underteksten end på teksten ligesom hos Strindberg og Ibsen. Vi ved hvilken hånd, der taler sandt.

Men generelt, er Odin teatret mere subtilt end dette. Teatret har udviklet en måde at fremføre modstridende udtalelser (i kropssprog) ikke bare som i eksemplet, det ene efter det andet, men begge på samme tid, samtidigt. Du er næsten aldrig vidne til en ren følelse. Enhver følelse udtrykt på Odin Teatret er sammenflettet med sin antagonist.

Den slags teater som Eugenio Barba i løbet af mere end 50 år har udviklet, har dybe rødder. Nogle understreger hvor tæt det ligger på orientalsk teater. Jeg – som amatør i alt hvad angår teater bortset fra det at overvære det (hvilket er alt hvad jeg gør, selv som dramaturg på Odin Teatret) – ser Odin Teatret som en gren af det vestlige teater som jeg har rødder i. Ibsen og Strindberg traditionen, traditionen efter Stanislavski og Meyerhold som har varet over halvandet århundrede, fra naturalismen gennem de forskellige modernismer indtil i dag.

Når du hører eller læser om Odin Teatret vil du støde på skelnen mellem bevægelser og handlinger. Skuespillere bevæger sig i rummet. Det gør bowling bolde også. Men ulig bowling bolde *handler* en skuespiller, dvs. hans bevægelser er motiverede, hvilket er hvad der adskiller en handling fra en bevægelse. At agere er at bevæge sig meningsfuldt.

Man kan også sige, at handling er en *fortolket* bevægelse. Essensen af Odin Teatret er en ramme, hvori handlinger kan overføres som energi til tilskueren. Tilskueren på sin side bliver udsat for en fortolkningsproces som altid er åben og ubestridelig, fordi modsigelser, ulig sådan som det var i det tidlige moderne teater, præsenteres i overensstemmelse med princippet om lige chancer for begge poler af en opposition.

Således, kan tilskueren frit fortolke, hvad der sommetider kan være forvirrende, men andre gange dybt tilfredsstillende. Jeg forestiller mig, at denne frihed er en forklaring på det faktum at Eugenio Barbas Odin Teater, grundlagt i 1964, har overlevet en forbløffende og uovertruffen periode på 55 år.
