

Takketale ved overrækkelsen af titlen Doctor honoris causa tildelt af Janacek Akademi af Musik og Performative Arts i Brno den 12. maj 2017

Eugenio Barba

LABORATORIEINSTINKTET

At undervise i at lære og at lære ved at undervise

Jeg har bare gentaget, det jeg har lært af andre, på min egen måde. Jeg har ikke glemt hvordan nogen af officererne på militærskolen i Napoli, hvor jeg studerede, behandlede de unge udisciplinerede og indbildske kadetter; en blikkenslager, Eigil Winnje, lærte mig, på sit værksted i Oslo, hvordan eksemplets kraft og stoltheden over et veludført stykke arbejde kan forene en gruppe håndværkere; Jerzy Grotowski, i Opole i Polen, fik mig til at indse, at teater ikke bare er en veludført forestilling.

I Biscayabugten, lærte jeg som 20-årig på nogle få timer, at man kan overskride sine egne grænser. Jeg var lige blevet hyret som sømand på et norsk fragtskib, da vi løb ind i en storm. Bølgerne rystede dækket under mine fødder. Jeg begyndte at brække mig, søsygen var ubærlig. Udmattet forlod jeg maskinrummet og søgte tilflugt i min køje. Pludselig fornemmede jeg at en enorm bølge kastede mig op i luften: Det var styrmanden, en kæmpe med et venligt ansigt, der havde løftet mig op og med lav stemme snærrede: "Tror du, du er på krydstogt? Gå tilbage til arbejdet." Jeg kom på benene igen, men blev kastet omkuld den ene gang efter den anden. Sådan, rullende rundt på knæ og ben følgende bølgenes rytme, vaskede jeg maskinrummets smattede dørk ren sammen med sporene af mit bræk.

Det er mine skuespillere, der har oplært mig som instruktør. Med deres egne kroppe og takket være deres utilstrækkeligheder og vanskeligheder, deres hårdnakkethed og de mangfoldige løsninger de opdagede, lærte jeg teatrets håndværk i praksis med dets esoteriske træk og poetiske flyveture. Hver skuespiller udviklede sig i sit eget tempo, ligesom relationerne jeg havde til hver af dem. Én metode, der passede til alle, fandt jeg ikke.

Bag min strengthed følte jeg en særlig kærlighed: en blanding af taknemmelighed og ømhed til mine skuespillere. Derfor har jeg kæmpet med næb og klør for at undgå, at de forlod mig. Jeg var med jævne mellemrum nødt til at ændre mine vaner, vores gruppedynamik og den organisatoriske struktur i teatret for at imødekomme deres personlige behov og kunstneriske særpræg. Forandringerne fremkaldte en usikkerhed og spænding i os alle: Som en ny begyndelse, der gav liv til rutinen i vores arbejde. Disse "jordskælv", anstrengelserne for at fjerne rutinen i vores mikrokultur, er én af årsagerne til Odin Teatrets lange levetid. Selv efter de havde udviklet deres egne

vinger, forblev en kerne af skuespillere i gruppen; andre, der fløj mod nye horisonter, fulgte senere trangen til at vende tilbage til det "laboratorium" vi havde bygget sammen.

Hvis teatret er en flydende ø, så er det de medarbejdere jeg har valgt, som jeg har formet, og som har formet mig, der har afgjort varigheden og måden at flyde på. Til syvende og sidst er det et spørgsmål om følelsesmæssige bånd. Kan denne specielle kærlighed være en metode, som kan læres?

Teatrets by

Hver generation træder ind i teatret, som om de ankom til en by, andre har bygget: kvarterer, forstæder, gågader, ensrettede gader, trafiklys, stopforbud, parkeringspladser, bygninger, monumenter og parker.

I dette bymiljø er der regler, konventioner, måder at opføre sig på, og genveje der gør det muligt for nytilkomne at leve og orientere sig. Teatrets by har sin egen materielle kultur, et tæt net af operative, økonomiske og tekniske stier. Stierne er afgørende for hvordan de nytilkomne trives i byen: Med ligegyldighed, begejstring eller med en følelse af eksklusion. De kan føre et stille liv i udkanten af byen, samarbejde med den, gøre oprør imod den, forbedre den, afvise den, eller prøve at genopbygge den fra bunden.

Stierne er *metoder*. Bogstavelig talt *veje der fører andetsteds hen*. Metoderne er mange og forskellige. I teatrets by er der uhæderlige og overfyldte veje, og hæderlige kedelige veje; der er nye avenuer, som folk stadig ikke har nogen mening om, og gamle boulevarder der er som en rig dame, vi kan gifte os med, uden at vide, at hun måske er morderisk. Der er altid pæne og ordentlige veje, aristokratiske alleer, proletargader og travle håndværkersmøger. Vejene - metoderne - opstår altid i et miljø, der betinger en måde at tænke og handle på, for dem der følger dem. Der er gader med et dårligt ry, hvor vi er tvunget til at bo, og gader hvor vi drømmer om at bosætte os.

Hvordan kan man orientere sig i teatrets bymiljø, der er resultatet af fjerne historier, som ikke længere tilhører os? Hvordan kan vi forvandle det til et miljø, der tilhører vores historie og vores dybeste behov?

Først i slutningen af livet ved vi, om vi har fulgt den rigtige sti - den unikke metode, der kun tilhører os. Først da vil vi være i stand til, at reflektere over det hus vi har bygget: er det et teater bygget af mursten og mørtel, hvis tomme hylster vil blive stående, efter vi er døde, eller er det et levende miljø med kvinder og mænd med en unik profil, hvis særegne skabende livskraft vil forsvinde med deres bortgang.

I bymiljøet - som vi kan acceptere, bekæmpe eller ignorere - eksisterer der en *værdi*, som ikke kan forklares med ord. Den kommer stilfærdigt til syne i slutningen af livet, når vi ser tilbage på *hvorfor*, *hvor* og *hvordan*, vi år efter år brugte teaterhåndværket i en række forvandlinger styret af den samme stædighed og kohærens. I Odin Teatrets første tid var der mange, der troede, at vi var på vej ind i en blindgyde. Sådan er det stadigvæk i dag. Men nogle mennesker er tiltrukket af den, som var den en alfarvej.

Dette var hvad der skete i 1964 da fire unge nordmænd, afvist af teaterskolen i Oslo, samledes om en italiensk immigrant, der ønskede at blive instruktør. Vi grundlagde ikke Odin Teatret, for at opponere mod den eksisterende tradition og dens formelle skuespillertræning, men fordi vi ikke kunne få adgang til den. Vi havde ingen originale ideer eller eksperimentelle ambitioner. Vi var helt klart ikke revolutionære. Vi ønskede bare at lave teater koste hvad det koste ville, og vi var parate til at betale af vore egne lommer. Teater var vores redningsflåde. Med ryggen mod muren, havde vi den dumdristighed - eller uforskammethed - at ville opdage vores egen vej. Vi kaldte den et "laboratorie". Det var et øjeblikks dumdristighed, men den blev permanent og forvandlede sig til et instinkt. Kan dumdristighedens instinkt videregives?

Brændende kroppe

Teatrets landskab var enkelt i begyndelsen af 60'erne: På den ene side var der teaterbygninger, hvis arkitektur og skuespiller-publikum-relationer ikke havde ændret sig i århundreder; på den anden side var der forfatterens tekster, der blev fortolket af skuespillere uddannet på teaterskoler.

I dag er der mange mennesker, der værdsætter den vej vi har fundet. De bedømmer resultatet og glemmer begyndelsen. De glemmer, at de fire unge mennesker uden erfaring og deres instruktør uden tag over hovedet hverken besad originalitet eller talent - måske bare en god portion *chutzpah*, indbildskhed og arrogance - da de begyndte at forberede sig til teaterfaget igennem forskellige fysiske aktiviteter. Hvordan kunne en kommende skuespiller gøre brug af en blanding af klassisk ballet, akrobatik, yoga-stillinger og "plastiske" øvelser af den endnu ukendte Grotowski, risikable "dueller" med stokke som vi selv havde udviklet, øvelser inspireret af Stanislavski: At hælde en kop the op og drikke den, uden en kop og en tekande? Mange - jeg selv inklusiv - var rådvilde og spurgte sig selv hvordan det ville være muligt, at blive en følsom fortolker af Sofokles og Tjekhov ved at gentage disse øvelser i timevis, segmentere dem og udføre dem med forskellig rytme.

Jeg krævede absolut disciplin og stilhed. Alligevel var hver skuespiller ansvarlig for at lede sine kammerater i en af disse discipliner. Vi var alle på samme usikre niveau, naive og med manglende erfaring. Vi havde besluttet at lære for os selv og kastede os allerede ud i at undervise, idet vi hævdede at vores teater var et "laboratorium".

Vi havde valgt at være autodidakte i en dialog med fjerne eller døde mestre. Efter nogle få år stod det klart, at de tavse, uendelige øvelser var en måde at tænke med hele kroppen på. De vaskede de formålstjenlige reflekser væk fra vores bevidsthed og bekæmpede vores private spontane bevægelsesmønstre og klichéer. Træningen blev den startbane, som skuespillerne kunne lette fra og flyve båret af deres egen indre vind

For mig var det vigtigt at opdage, at træningen ikke er begrænset til et udvalg af øvelser. Den kan fungere et stykke tid. Derefter forandrer skuespilleren den til en kreativ vandring, en personlig bricolage fulgt af overraskelser og evnen til at få en levende organisme til at vokse. I begyndelsen en simpel organisme: En kort scene. Derefter bliver

organismen mere og mere kompleks med relationer, objekter, tekster og sange, som skuespilleren selv strukturerer som arbejdsdemonstrationer, forestillinger, pædagogiske initiativer og kunstneriske projekter.

For Odin Teatret har træningen været en måde, hvorpå skuespillere fra forskellige lande uden et fælles sprog både sig imellem og med tilskuerne, har integreret sig i gruppens specifikke kultur og historie. Men træningen har også været en tid til frihed for de enkelte skuespillere og har ledsaget dem gennem årene, uafhængigt af teatrets produktive prioriteter og instruktørens interesser.

Jeg lagde mærke til, hvordan denne personlige arbejds-sti fik skuespillerne til at "flyve". Jeg så deres kroppe blive forvandlet under prøverne og forestillingerne, og hvordan de oplyste mørke afkroge af mit liv og mine besættelser. En af disse besættelser stammer fra mit vilkår som emigrant: Hvordan leve uden at besudle sin egen værdighed eller andres? En anden besættelse var Historien, den geografi der omgiver os, der hvor vi finder Guernica og Auschwitz, Hiroshima og Aleppo, diskrimination og overgreb på de svageste.

I slutningen af 60'erne var mit blik ikke alene fokuseret på skuespillernes forvandling. Ved prøverne på forestillingen *Feraí*, tænkte jeg på Jan Palachs krop i flammer, den tjekkiske universitetsstuderende der, på et hjørne af Venceslavpladsen i Prag, havde sat ild til sig selv i protest mod den russiske invasion og "demoraliseringen" af hans landsmænd. "Budskab sendt fra bålet", skriver Artaud om skuespilleren. Det er både teaterfolks ambition og Historiens nådesløse virkelighed. At brænde: Er det en måde at gøre modstand på og bevare sin egen værdighed i teater og i sin egen epoke? Er det et instinkt, der kan overføres?

At gå langt

Enhver teatergruppe, der er formet i mødet mellem motiverede mennesker, udskiller en gift: Den ubevidste gentagelse af egen viden og erfaring. Det er én af grundene til gruppens opløsning efter kun få år.

At lære at lære - at opdage *det som vi aldrig har set* ved at følge tilsyneladende ubrugelige golde stier: Lange overflødige afvigelser, en vekslen mellem hektiske aktiviteter og dødvande, et overmål af energi spildt på simple eller barnagtige opgaver, at gå imod naturen ved at acceptere, at det er problemet der tæller, ikke løsningen. Som instruktør, har dét været min modgift mod den gift, der afkræfter en teatergruppe.

Den akkumulerede viden bliver en fæstning, der gør os i stand til at modstå vedholdende angreb og modgang. Det er også et fængsel, vi ikke kan undslippe. Det vi ved går forud for vores beslutninger. Så bruger vi alle vores kræfter på at knytte lagnerne sammen, for at flette et reb som vi kaster ud af vinduet om natten i et forsøg på, at løbe væk fra slottet hvor vores erfaring har holdt os fangen.

At lære, at aflære: Det er fornøjelsen i en høj alder. Vi rejser ikke for at skifte sted, men for at forandre vores måde at tænke og se på. Vi går kun langt, når vi ikke ved hvor vi går hen. Kan denne ikke-viden læres?

At udviske

Jeg holder af, at lade en forestilling gro ligesom et landskab beboet af alvorfulde og groteske genfærd, der har gennemgået ekstrem lidenskab og død. Jeg kan godt lide at sætte en proces i gang, der afføder voldsom vækst, akkumulation, overflod af kontrasterende elementer, udvækster, afstikkere, og stier der forsvinder ind i underskoven. Resultatet er et levende landskab, der taler med disharmoniske stemmer, og hvis tilblivelse udspringer af skuespillernes biografi, deres forestillingsevne og ekspertise.

Men bagefter kan jeg godt lide at viske det ud igen. Jeg finder på de mest udviklede kneb, for at fremprovokere en storm der, vindstød efter vindstød, sletter landskabet og får mig til at se dets genfærd, budbringere med personlige meddelelser, som bliver modtaget af nogle få tilskuere, som jeg selv er iblandt. Ved prøverne, under stormens højdepunkt, fornemmer jeg genfærdenes tilsynekomst. Da føler jeg en intens glæde, som når man pludselig bliver klar over, at man er forelsket.

Udover deres bogstavelige, metaforiske eller mystiske betydning, har detaljerne - ligesom ordene - en æstetisk, fysisk tilstedeværelse, en forførende kraft, en sanselig natur. De genfærd, der beboer Odin-forestillingerne, er skabt af detaljernes substans, minimale dynamiske forskydninger, hentydninger, overgange, pauser, stilhed, usædvanlige tonefald, flygtige rytmer, bratte accelerationer. Forestillingerne er født af en uforklarlig, centripetal vitalitet, der omfavner og heler det splintrede landskab, som skuespillerne og jeg har opdyrket med så megen omsorg over så lang tid.

Hver ny forestilling fører sig forsigtigt frem som en reaktion på den forrige. En fejde mellem brødre og søstre. Det samme blod, den samme genealogi, et uendeligt opgør mellem Eteokles og Polyneikes, Antigone og Ismene. Der er altid bestemte temaer, der kommer tilbage. Som genfærd.

Jeg taler om know-how, der er gennemsyret af personlig overtro. Den dybere mening med at vælge teatret er forskellig for enhver af os. Den er umulig at kommunikere. Denne umulighed bestemmer vores visioner, de tekniske fremgangsmåder, relationerne, måden som et teater ledes på, tilfredsstillelsen og de æstetiske kategorier. Vores daglige praktiske zigzag styrker den gensidige respekt for denne ikke-kommunikation. Kan ikke-kommunikationen læres?

Laboratorium

Siden etableringen i 1964 har Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret udviklet tre aktivitetsområder: kunstnerisk, pædagogisk og forskning. De forskellige aktiviteter blev udviklet i adskilte områder i vores laboratorie, hver med en specifik betegnelse: Opførelser og kurser gik under Odin Teatrets navn, andre områder var ISTA - International School of Theatre Anthropology, University of Eurasian Theatre, Centre for

Theatre Laboratory Studies, Odin Teatret Archives, Odin Teatret Film og Odin Teatret Forlag. Disse aktiviteter har selvfølgelig været konstant interagerende.

Samtidigt har andre projekter og initiativer udfoldet sig - gendestudiet inden for The Magdalena Project, The Transit Festival og tidsskriftet The Open Page - symposier, publikationer om inkorporerede teknikker og "tavs viden", interkulturelle seminarer og frem for alt en række aktiviteter rettet mod vores by hvor Holstebro Festuge skiller sig ud. Her har vi aktiviteter, hvor kunstnerisk skaben, pædagogisk praktik og social bevidsthed blandes med forskning. Et frugtbart felt der svarer til det, som i naturvidenskaberne kaldes "anvendt forskning"

I teater svarer "ren forskning" til jagten på basale principper. Én tilgang består i at gå tilbage til udspringet og nøje granske læretidens første dage. Fremgangsmåden er ledsaget af naive spørgsmål, der tvinger os til at betragte vores egen viden fra en anden vinkel.

Både ren forskning og anvendt forskning forudsætter-fremvæksten af et miljø, der gør os i stand til at teste effektiviteten af de redskaber vi benytter i vores praksis. Det miljø af kunstnere og forskere, der er vokset op omkring vores laboratorie, deler en fælles nysgerrighed og engagement. Kombinationen af teori og historie, af praksis og kreativ overvejelse er afgørende for udviklingen af en teaterkultur. Den tilhører den metodologiske bagage i den "pragmatiske videnskab" - som Jerzy Grotowski kaldte det - der kan anvendes i vores fag

Sådan kunne jeg beskrive de forskelligartede aktiviteter, som vores laboratorium har udviklet med den samme kerne af skuespillere igennem mere end 50 år. Ordene svarer til fakta. Alligevel bliver jeg, når jeg læser dem, utilpas. De er som et kort der angiver en vej, der endnu ikke eksisterer, og hvor resultatet synes at være garanteret før man starter. Eller, endnu værre: Det lyder som en recept. Men teater er ikke medicin, teater er ikke abstraktion, det er heller ikke metafor eller poesi. *Teater er en teknik, der får os til at se livet.* Skuespillere og tilskuere skal se det med deres sansers og hukommelses øjne.

Mit fag får mig til at tænke på den håndværker, der malede øjnene på de Buddha-statuer, der skulle placeres i templerne på Ceylon i forgangne tider. Det var den sidste detalje, der skulle fuldføres. Øjnene var den gnist, der skulle forvandle statuen til en glødende hellig genstand. De skulle males, mens natten gik på hæld: Prins Gautama opnående Oplysning og blev Buddha klokken fem om morgenen.

Håndværkeren, som var i prægtige klæder, udsmykket med juveler og et sværd i sit bælte, betragtede statuens enorme ansigt uden øjne, uden eksistens eller indre lys. Det var hans opgave, at indgyde den Nærvær, Liv og Sandhed.

Han kravlede op ad en stige foran statuen fulgt af en assistent, der bar penslerne, farverne og et spejl af metal. Med ryggen til statuen, som for at undgå den, dyppede håndværkeren en pensel i malingen. Assistenten, et trin lavere, hævdede spejlet. Håndværkeren løftede penslen over sin venstre skulder og malede et øje, derefter det

andet. Han kiggede ikke direkte på ansigtet, men blev ledt af spejlets refleks. Kun spejlet opfangede det direkte udtryk af Buddhas blik i løbet af skabelsesprocessen. Intet menneskeligt øje skulle møde det i det særlige øjeblik, hvor Buddha opnåede Oplysning og *ser*. Denne opgave kunne tage adskillige timer eller et enkelt minut. Til tider måneder eller år.

Jeg forestiller mig mine skuespillere som håndværkere, der maler øjne på teaterfiktionens figurer. De gennemtrænger dem med sakral ærværdighed og skønhed, nogle af de sublime kvaliteter ved livet. Jeg betragter dem imens de maler og koncentrerer sig om spejlet, som jeg sætter op foran dem, og som kun viser en del af det blinde, udtryksløse ansigt af et genfærd, der kommer langvejs fra – en karakter. Det har taget dem et halvt århundrede at kropsliggøre denne viden - eller dumdristighed - og de har tilført opgaven en dybere mening, forskellig for hver af dem, en mening der binder os sammen og som vi deler med en håndfuld: *the happy few*.

Dette har været mit laboratorium: At male øjne, så jeg kunne *se*, og *få andre til at se*. Begærlig efter at fange *øje-malernes* hemmeligheder.

Jeg ved ikke, hvor det instinkt kommer fra, som skubber mig, og får mig til at handle på en bestemt måde. Ligesom det instinkt, der skubber mine skuespillere, og får dem til at følge mig, forbliver et mysterium for mig. Er dette fiktionens hellighed? Kan disse instinkter overleveres?

Tiden har blødgjort grænser, kategorier og visheder i mine sanser og i min fornuft. Jeg genfinder mig selv i et landskab, hvor jeg stadig holder af at bøje mig ned og kigge efter spor, der har undsluppet min opmærksomhed og mine behov. Jeg har udforsket landskabet i mere end et halvt århundrede, og tiden har dækket det med fint sand. Omgivet af mine skuespillere i løbet af prøverne til en ny forestilling - det eneste sande laboratorium – genkender jeg under mine fødder landskabet, som er dækket af sand: En uendelig ørken. Det sker, at der fra en skjult sprække pludselig blæser en vind, der løfter sandet op og blænder mig. Jeg ser rødt: Skuespillernes indre ild forvandler sandet, udvisker og genskaber det til glas. Igennem dets gennemsigtighed, i en hvirvelvind af fiktion, ser jeg modsætningernes dans. Det er livet, der vugger mig i sine arme.

Oversatt af Tatiana Chemi og Iben Nagel Rasmussen