



# SALT

*Om en kvindes odysse. En kvinde rejser fra ø til ø i Middelhavet i søgen efter en elsket person, som er forsvundet. Et syn forfølger hende, og som i en dans fører det hende stadig nærmere erkendelsen af et ubønhørligt fravær.*

Baseret på fortællingen *Lettera al vento* ("Brev til vinden")  
i *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*  
("Det bliver stadig senere. En brevroman")  
af Antonio Tabucchi

Skuespillere: Roberta Carreri, Jan Ferslev  
Musik: Jan Ferslev  
Scenografi: Antonella Diana og Odin Teatret  
Kostumer: Odin Teatret  
Lysdesign: Jesper Kongshaug  
Grafik: Marco Donati  
Foto: Jan Rüz  
Instruktørassistent: Raúl Iaiza  
Litterær konsulent: Nando Taviani  
Scenisk bearbejdning og instruktion: Eugenio Barba

Odin Teatret takker Thomas Bredsdorff, Knud Erik Knudsen, Raphaëlle Doyon,  
Kaj Kok og Nathan Meister

Odin Teatret: Patricia Alves, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Philip Doolan,  
Jan Ferslev, Adrian Jensen, Ivan Jørgensen, Søren Kjems, Dorthe Kærgaard, Tage Larsen,  
Else Marie Laukvik, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Pushparajah Sinnathamby, Rina  
Skeel, Ulrik Skeel, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther og Lone  
Ørnskov.

Co-produktion: Fondazione Pontedera Teatro og Nordisk Teaterlaboratorium, september 2002

## STEMMEN, KROPPEN

### Refleksioner efter en prøve på SALT

Den menneskelige stemme er i sandhed mystisk. Man forstår godt, at Johannes i starten af sit evangelium tillægger den skabende kraft: I begyndelsen var Ordet, og Ordet var liv. Stemme, liv. Fonologerne hævder, at stemmen imiterer livsrytmen, fordi den følger åndedrættet. Hvert ord vi udtaler fødes, vokser, stabiliserer sig, aftager, dør. Det ånder med os.

Stemmen skaber, stemmen frelser. Stemmen har en magisk kraft. Det fortæller den ældste, græske myte os, den om Orfeus. Orfeus synger, og takket være hans stemmes magiske kraft formilder han dødsrigets uhyrer og får lov at stige ned i underverdenen for at vække Eurydike af den evige søvn. Stemmen vækker. *Ex - vocare*: kalde ud. Stemmen kan vække de døde, kalde dem ud af mørket.

Men stemmen er så mystisk, at den også kan se bort fra de lydølger, som fonograferne opfanger, og som fonologerne studerer, fordi dens resonansrum er vort eget hjerte eller vort eget hoved. Den "lyder i os selv", som Kafavis sagde, og kun vi selv kan høre den. Og vi opfatter den ikke med ørerne, vi hører den med sjælen. "Genkald jer de elskede stemmer/ af dem som er døde, eller er som de døde/ de er, for os, fortabte./ Sommetider taler de til os i drømme/ sommetider giver de genlyd i vort bryst./ Og med lyden genopstår for et øjeblik ekkoet af vort livs første digt/ som fjern musik, fortaber sig i natten".

Kirkefædrene havde opfundet et ord for dem, som hørte indre stemmer. De kaldte dem *acusmata*. En *acusmatón* er én, som kan høre stemmerne fra sit indre. Helgenerne og mystikerne hørte dem. Den hellige Cecilia hørte englenes røst for sit indre øre, mens hun led martyrdøden og blev derfor valgt som skytshelgeninde for musikken. Også musikken er en røst.

Men vi er alle sammen en lille smule *acusmati*. En eller anden dag tænker vi, tilfældigvis, på en person, som måske ikke er mere, og pludselig "hører" vi den pågældendes stemme. Hvor kommer den fra? Eller vi får et brev, og med det brev følger også forfatterens stemme. Sommetider "taler" breve. Vi er ved at læse et brev fra en af vore kære, vort indre øre åbner sig, og vi genlyder indeni af hans eller hendes stemme.

Det sker ikke sjældent, at forfattere "hører" deres figurers stemmer. I sin strengeste psykologiske term bliver dette fænomen defineret som en lyd-mæssig hallucination. Når den strømmer over, har man overskredet en farlig grænse. Det, at skrive, er også at navigere langs denne linie uden at overskride den. Men de stemmer, som forfatteren overfører til ord på papiret, genlyder ikke mere. Deres klangfarve, så personlig, så distinkt, så genkendelig, er blevet

skrift. Og skriften er døv. Den indfanger stemmerne, og de forstummes.

\*

Eugenio Barba er teaterinstruktør. Enkelte tilføjer antropolog, koreograf, musikolog. Hvilket uden tvivl er sandt. Men jeg har mistanke om, at hans funktion er en anden. De var godt klar over det i oldtiden, når de pålagde præsterne opgaven at orkestrere ritualer, hvor stemmen forener sig med kroppen, luften med jorden, sanserne med sjælen; og Shakespeare ved det, når han giver Prospero dirigentstokken i hånden, for at han skal dirigere mysteriet om elementernes sammensmeltning.

Det er en magisk handling, der skal udføres, og *maestroen* griber dirigentstokken. Hvilket mærkeligt ritual er under fuldbyrdelse? Hvilken slags alkymiproces er under udførelse? Hvad er det for tegn, han afsætter i luften? Det er en gennemførelse af en forvandling. Vi sanser det, men det er umuligt at bestemme dens natur, som om det drejede sig om en alkymistisk forvandling. Præst, troldmand eller simpel illusionist - den herre, som er udstyret med en mystisk kraft, er ved at udføre et underfuldt, ældgammelt ritual for os, som fornyer sig hver gang.

\*

Roberta Carreri har, ved at følge sporene fra *maestroens* mystiske dirigentstok, vækket min skrifs stemmer til live igen. Hun er gået igennem skrivekunstens matte spejl. Jeg betragter hende: Hun springer rundt i en cirkel af bevægelser og ord. Den cirkel tilhører Alice, der i eventyrland beslutter at fortsætte rejsen mod at blive Ariadne. Det er en rejse i en labyrint, der ender blindt bag hendes dages livstråd på jagt efter den lyd, som er årsag til hendes lidelser: hendes Minotaurus' tavse brøl.

Jan Ferslev fortæller os, med lyden af en mandolin fra 1800-tallet han købte i en lille biks i Napoli, at tonerne i en lidende kvindes røst også er hans egne, denne elegante Theseus iført panamahat og jakkesæt i hør. For svig kan også smerte den, der har svigtet. Men det vidste han måske ikke. Myten havde tildelt ham denne rolle, og man kan ikke undslippe de roller, skæbnen har tiltænkt én.

Og således tager et Möbius-bånd form på scenen: en spiral, der starter, hvor den ender som de mystiske ord i det før-sokratiske fragment, der siger, at enhver må vende tilbage til sit udgangspunkt og vil komme til at betale prisen i tidens uretfærdige orden.

Holstebro, den 11. maj 2002

Oversat fra italiensk af Alice Carreri Pardeilhan



Roberta Carreri

## DER ER FLODER, OG DER ER VULKANER

- en lille skabelsesberetning om en forestilling -

*Til Sanjukta og til Zé*

1995, september

Forestillingen finder sted i kirken i et gammelt kloster. Vi skuespillere klæder om i sakristiet. Vi opfører *Kaosmos* i Portugal, i Montemor-o-Novo. Fra arrangørerne får jeg at vide, at Antonio Tabucchi holder foredrag i samme by i disse dage. Jeg skynder mig at få ham inviteret til forestillingen.

Da forestillingen er slut, lukker vi døren til sakristiet bag os. Få sekunder efter hører vi det banke på, og vores arrangør kommer ind efterfulgt af en lille mand med et lidende ansigtsudtryk, som beder om vand til piller mod den dunkende hovedpine, der plager ham. Jeg vender mig irriteret mod den indtrængende for så, til hans store overraskelse, at kaste mig til hans undsætning og byde ham min flaske med vand, mens jeg siger: Er De Antonio Tabucchi? Jeg er en stor beundrer af Dem.

Vi mødes lidt efter til en byttehandel med lokale kunstnere. Der møder jeg Zé, Antonios hustru og muse, med hendes strålende, sorte øjne og med et smil som en, der har kendt dig hele dit liv. Efter Montemor-o-Novo tager vi til Lissabon, hvor Antonio og Zé i deres hjem i rua do Monte Olivete spiller en sødmefuld fado for mig, som Antonio holder meget af. Det er *Lagrima*, skrevet af Amalia Rodriguez, sunget af Dulce Pontes. Denne sang lejrer sig i mig, blidt som et suk.

1996, april

Til dette års ISTA beder Eugenio mig forberede en arbejdsdemonstration på 20 minutter omkring forholdet mellem teater og dans. Jeg vælger at arbejde med den første side af Molly Blooms monolog fra *Ulysses* af James Joyce. Med udgangspunkt i teksten skaber jeg en række handlinger, hvorefter jeg søger at forvandle disse handlinger til dans med hjælp fra Jans musik. Til sidst skriver jeg en tekst, en tankerække, hvori jeg nævner min milanesiske barndomsdrøm om at komme ind på balletskolen i La Scala, mit møde med Odin Teatret og den indflydelse, mine læremestre fra Østen har haft på min udvikling som skuespiller. Ved mit møde med Jan opstår et "postkort", som smager af nostalgi. Der opstår også et ønske hos os om at nå til bunds i, hvad denne nostalgi er.

September

Turné i Buenos Aires. I dette de emigreredes land aflægger jeg det obligatoriske besøg på markedet i San Telmo, hvor jeg 10 år forinden fandt kostumet til *Judith*. Nu finder jeg en lille, antik stol i smedejern, en celluloiddukke, en lille, gammel kuffert af pap og en mindre flaske i slebet krystal. De emmer af nostalgi, og jeg

køber dem med det formål at bruge dem i mit arbejde med Jan, selvom jeg stadigvæk ikke ved hvordan og hvorfor.

November

Vi opfører *Kaosmos* i Teatro Studio i Milano. Antonio skal komme til Milano i netop de dage, og han inviterer mig til sin vens, maleren Davide Benatis atelier. I dette hus, i Milanos centrum, omgivet af runde ornamentter tegnet i blæk, skåler Antonio, Zé, Davide, Torgeir og jeg på vores møde. Davide hentyder til en exceptionel bog, som Antonio er ved at skrive. En helt usædvanlig bog, siger han med strålende øjne.

1997, juni

Den dag nyheden om Sanjuktas død når mig, er jeg hjemme og har samtidigt ferie. Det er en dag med strålende dansk sommervej. Det første, jeg tænker, er: Verden er et fattigere sted uden hende. Sanjukta Panigrahi grundlagde ISTA sammen med Eugenio i 1980 og var blevet dens ukronede dronning. I årevis kastede hendes Orissi-dans glans over scenen i Theatrum Mundi-forestillingen og fyldte tilskuernes hjerter med styrke og skønhed.

Smerten er for meget at bære alene. Jeg inviterer alle fra Odin Teatret til middag. Jeg laver suppe, jeg bager brød og kage. Jeg samler roser og lægger dem i en lille kurv.

Da de kommer, beder jeg dem tage en rose, og vi går ned i bunden af haven, under de store bøgetræer, hvor der løber en lille å. Vi stiller os langs bredden, tænker på Sanjukta og lader hver vores blomst dale ned på vandet, vel vidende, at de vil nå hendes aske spredt på floden Ganges, for alle verdens vande er forbundne. Åen når floden. Floden når havet. Havet når oceanet. Oceanerne mødes.

At tro på nødvendigheden af at udføre sit arbejde, og at tage konsekvenserne deraf, det er, hvad Sanjukta lærte mig med sit levende eksempel.

1998, september

ISTA i Portugal. Den første uden Sanjukta. Eugenio giver Theatrum Mundi-forestillingen titlen: *Fire digte til Sanjukta*. I løbet af forestillingen synger jeg *Lagrima*, sangen, som Antonio spillede for mig den første gang i sit hjem i rua do Monte Olivete.

Efter forestillingen græder jeg af smerte over Sanjuktas fravær.

1998-1999-2000

I de korte tidsrum mellem turnéerne mødes Jan og jeg i arbejdssalen for at videreudvikle vores "drøm". Jan eksperimenterer med instrumenter, han aldrig før har spillet på og laver nye kompositioner.

Vi ved ikke, hvad vi leder efter. Vi følger vore nostalgiers usynlige tråd. Det er en stille tråd. Det er nødvendigt at skabe stilhed i sit indre for at kunne lytte til den. Vi læser Pessoa. Jeg overfører teksten fra *Ode Marittima* i en oversættelse

af Antonio Tabucchi til en af Jans kompositioner. Med tiden leder vort arbejde os frem til temaet udvandring/rejser i kærlighedens eller nødvendighedens navn. I en bog, skrevet af Jeanette Winterson, læser jeg denne sætning: *What is salted up in the memory of you? Hvad ligger der hensaltet i din hukommelse?*, og et billede af salt tager form i mine tanker. Saltet fra havet, som adskiller; saltet i tårer. Jeg fylder min lille kuffert med salt.

Det, der driver mig, er en dybtfølt nødvendighed. I 1989 stoppede jeg med at træne nøjagtigt samtidigt med, at jeg lavede *Spor i Sneen*, min arbejdsdemonstration om fysisk og vokal træning og om skabelsen af rollerne. Fra dette tidspunkt har min træning bevæget sig fra arbejdet med øvelser til en søgen efter at møde udfordringer, som gør det muligt for mig at udvikle mig som skuespiller. At konfrontere mig selv med det at lave en historie er den største udfordring for mig. Noget større end mig, som driver mig til at overskride mine grænser. Om det så lykkes eller ej er ikke så vigtigt i første omgang. Det, der tæller, er at opsøge selve udfordringen, som holder interessen for faget i live i mig.

Kraften, der driver mig, er som en vulkan - aktiv på trods af mig selv. Sanjuktas eksempel har lært mig at værdsætte denne drivkraft, denne nødvendighed, og at respektere den. Men som skuespiller er jeg afhængig af en instruktør til at give form til og afløb for denne drivkraft, denne trang og nostalgi.

2001, januar, februar, marts

Jan og jeg beslutter os for ikke at holde kurser eller turnere med soloforestillingerne for at kunne hellige os vores fælles drøm. Hver morgen går vi i salen. Jan stemmer sine instrumenter, mens jeg varmer kroppen op med nogle øvelser.

Så begynder Jan at improvisere og jeg at bevæge mig og danse, mens jeg følger musikken. Ofte griber jeg en rekvisit, en af de genstande, jeg har købt under vore turnéer og prøver at integrere den i det, jeg arbejder med: en stok, som ikke kun har til formål at give mig støtte, en kuffert, en stol, som jeg ikke alene bruger til at sætte mig på, osv. Ledet af Jans musik er jeg som rotten, der følger rottefængerens magiske fløjte.

Når jeg kommer hjem om aftenen, bladrer jeg i kunstbøger for at finde billeder, som smelter sammen med den musik, jeg har hørt. Om morgenen fotokopierer jeg de billeder, jeg har valgt, går i salen og prøver så at gengive dem med kroppen. Jans musik skaber scenografiske landskaber, som jeg bevæger mig i, og i samklang med disse skaber jeg konkrete billeder, som bevæger sig i rummet. Hver gang jeg hører en ny komposition, spørger jeg Jan: Hvad hedder den? Og han svarer: Det ved jeg ikke. Så er det op til mig at navngive musikstykket, som fik mig til at danse en given dans eller arbejde sådan med en given rekvisit. *Lissabon*, *Regndråber*, *Vandliniens Dans*, *Den lille Havfrue*, *Bogens Dans*, *Guernica*.

Og hele tiden lyder spørgsmålet i os: Hvad er det for en historie, vi prøver at fortælle? Er det *Den lille Havfrue*? Og vi prøver at forstå det arbejde, vi har lavet, i det lys. Er det *Tristan og Isolde*? Og så gør vi lige sådan med den. Men historien

smutter fra os. Tilbage er den følelse af nostalgi, som vi vækkede med vort "postkort" til ISTA i 1996.

Jeg kaldte Jans første komposition for *Lissabon*, fordi den var solrig og melankolsk som byen selv, hjemsted for *saudade*. De første tekster, jeg lærte udenad, var dem af Pessoa. En af de første rekvisitter var den lille kaffekande, jeg købte i Lissabon.

#### April

Jeg finder en pakke i postkassen. Den er fra Italien, fra forlaget Feltrinelli. Jeg åbner den og finder en bog med en fængslende forside. Jeg bliver aldrig træt af at granske den omfavne. Det er *Si sta facendo sempre più tardi* af Antonio Tabucchi. Så snart jeg åbner den, forstår jeg, at det er den bog, som Davide Benati hentydede til i november 1996.

#### Maj

Eugenio kalder os til sig for at sige, at han vil bearbejde vor montage af materialer og gøre det til en forestilling baseret på Tabucchis bog, som han også har modtaget af forfatteren. Der er gået fem år, fra denne idé så dagens lys, til Eugenio besluttede at gå ind i arbejdet.

Uden Eugenio indgriben bliver mine nostalgier ved med at være mine. De formår ikke at gennembryde eller overskride min historie, mine fantasier, mig. Kun når skuespillernes besættelser, nostalgier og drømme møder Eugenio gal-skab, kan der opstå forestillinger, som kan deles med tilskuerne. At lægge disse fem år i hænderne på Eugenio har været den eneste måde at give det arbejde, Jan og jeg har lavet, muligheden for at nå frem til andre.

Fra Eugenio begyndte at arbejde på forestillingen til premieren, er der gået 18 måneder. I løbet af denne tid har forestillingen gennemgået mange forandringer, og hver gang Eugenio forandrede en scene, var jeg sikker på, at nu var den rigtig..., indtil han forandrede den igen. Teksten har været udsat for mindst ligeså mange forandringer.

Mødet med Zé og Antonio Tabucchi i Portugal, Sanjuktas død og den arv hendes eksempel efterlod, samarbejdet med Jan, opdagelsen af en stol i Buenos Aires og af en kaffekande i Lissabon, en stok i Odin Teatrets magasin..., det er begivenheder, der har fundet sted på forskellige tider og steder, men som floder er mundet ud i et og samme hav.

#### 2002, august

*Rejsen* var den første titel, jeg gav vores arbejde i 1998. Og den har været i over seks år, rejsen, som bragte Jan og mig frem til *Salt*. Efter en indledende fase, hvor det var vores kreativitet, der styrede udviklingen, gik vi over til fasen, hvor det var Eugenio's kreativitet, som overtog styringen. I starten af september vil forestillingen løbe af stablen, og en ny rejse vil tage sin begyndelse for *Salt*.

Oversat fra italiensk af Alice Carreri Pardeilhan





## SALT

Forestillingens tekst bearbejdet af Eugenio Barba  
på grundlag af fortællingen "Brev til vinden"  
i *Det bliver stadigt senere*, en brevroman af Antonio Tabucchi.

Jeg ville skrive et brev til ham, et rigtigt brev,  
gennem lagene af lava og ler, som livet har aflejret overalt.  
Jeg ville sige til ham, at jeg stadigvæk er mig, og at jeg bevarer drømmene.  
Jeg ville fortælle ham, at jeg stadigvæk elsker, selv om sanserne er trætte.  
Jeg ville sige til ham: Se - alt det, som er sket i hele denne mellemtid,  
som er umulig at gennemtrænge - alt det er intet.

### I

Det var sent på eftermiddagen, da jeg gik i land på øen.  
Fra færgen så jeg den hvide landsby nærme sig,  
og jeg tænkte: måske er han her.  
Mens jeg gik gennem stræderne med min bagage af tørre tårer,  
gentog jeg: måske er han her.  
På pladsen under borgen ligger der en lille restaurant.  
Jeg satte mig ved et bord og bestilte en ret fra øen.  
Natten faldt på. På havet glimtede lys, der så ud, som var de ganske nær.

Jeg har søgt dig, min elskede, i hvert eneste af dine atomer,  
splittede og spredt i universet.  
Jeg har samlet så mange, jeg har kunnet, på jorden, i luften,  
i havet, i folks blikke og bevægelser.

I går på Paros lærte jeg en læge at kende. Han var kommet sydfra, fra Kreta.  
Jeg stod og betragtede horisonten, og han spurgte, om jeg betragtede horisonten.  
Jeg betragter horisonten, svarede jeg.  
Han sagde: den eneste linie, som bryder horisonten, er regnbuen,  
en optisk refleks, ren illusion.  
Vi talte om illusion, og, uden at ville det, talte jeg om dig.  
Han sagde, at han havde kendt dig,  
fordi han syede dine vener sammen en dag, da du havde skåret pulsårerne over.  
Jeg vidste det ikke og blev rystet.  
Jeg tænkte, at i ham havde jeg fundet lidt af dig, fordi han har kendt dit blod.  
Så jeg fulgte ham til hans pensionat.

Han var venlig, klædte sig blufærdigt af og havde et lille, skævt lem,  
som visse satyrer i ler på museet i Athen.  
Det var i virkeligheden ikke en kvinde, han ønskede, men trøstende ord.  
Og jeg gav dem til ham af ren medlidenhed.  
Og et meddelagtighedens lys skinnede i hans øjne, som havde han forstået,  
som vidste han, hvem jeg var, og hvem jeg søgte, at jeg søgte dig.  
Uden et ord rakte han hånden frem, jeg tog imod den,  
og lyset skinnede et øjeblik i hans øjne.  
Jeg har lagt dem i lommen, se - jeg har dem her.  
Jeg kunne sprede dem ud på bordet, her, hvor jeg spiser middag.  
Endnu to små sten i den smulernes mosaik jeg er ved at samle for at genskabe dig,  
udover duften af manden jeg tilbragte natten med, regnbuen på horisonten  
og det blå hav, som omgiver mig.

Jeg har samlet smuler af dig: støv, brudstykker, spor,  
dit tonefald i fremmede stemmer. Et sandskorn, en konkylie,  
din fortid, som jeg forestiller mig den, vores formodede fremtid,  
det, jeg ønskede af dig, det, du havde lovet mig.  
Jeg har samlet mine barnlige drømme,  
den forelskelse jeg som barn nærrede til min far,  
visse fjollede rim fra min ungdom, en valmue i en støvet vejkant.  
Jeg ved ikke, om du har lagt dit frø i mig eller omvendt.  
Men nej, ikke et eneste af vores frø er sprunget ud.  
Enhver er kun sig selv, intet nyt liv vil spire frem,  
ikke et menneske vil være ved min side i alderdommen.  
Der er en båd i horisonten.  
Den trækker en stribe af hvidt skum efter sig.  
Er det også dig?

*Uendeligt er havet,  
jeg kan ikke krydse det,  
og jeg har ikke vinger, der kan bære mig.  
Giv mig en båd,  
og lad os tage af sted,  
min elskede og mig.  
Kærligheden er smuk,  
kærligheden er venlig,  
den stråler som en juvel,  
når den er ung.  
Men kærligheden bliver gammel  
og forsvinder  
som dug for solen.*

## II

Min elskede, husker du dengang, vi *ikke* rejste til Samarkand?  
Vi valgte den bedste årstid, begyndelsen af efteråret,  
hvor skovene og buskene omkring Samarkand  
flammer med røde og okkergule blade, og klimaet er mildt.  
Der er forskellige måder, sagde du, hvorpå man kan rejse til Samarkand.  
Men toget ville være at foretrække, og derfor bestemte vi os for Orient Ekspressen.  
Hvor tager man Orient Ekspressen?  
Jamen, fra Gare de Lyon!  
Og hvad finder vi så på denne vidunderlige station?  
Det Blå Tog, den mest fortryllende restaurant i Paris!  
Vi bestilte champagne og østers,  
fordi to, som ikke rejser til Samarkand,  
har vel lov til at begynde sådan, ikke?  
At rejse bort er altid at dø en lille smule,  
sagde vi, mens vi så på passagererne,  
som lænede sig ud ad de oplyste vinduer.

Så mange minder, så mange billeder  
fremkalder rejsen til Samarkand, som vi ikke foretog,  
men som vi forestillede os i de mindste detaljer.  
Vores medrejsende ...  
Damen, der var Tjehhov-ekspert ud over alle grænser.  
Husker du det foredrag, hun holdt for os om den russiske digters sidste ord?  
Vi blev forbløffede.  
Hverken jeg eller du havde nogensinde vidst,  
at Tjehhov i sin dødsstund skulle have sagt:  
Ich sterbe! - Jeg dør!  
Ja, han døde på et sprog, som ikke var hans.  
Hvor mærkværdigt! Han elskede på russisk, led på russisk,  
hadede på russisk, smilede på russisk, levede på russisk  
og døde på tysk.  
Husker du den respektløse måde, vi i Samarkand gjorde brug af Tjehhovs ord?  
Jeg begyndte, og du efterlignede mig.  
Første gang var i babelstårnet Siab Bazaar:  
duftene, krydderierne, hovedbeklædningerne, de ægte tæpper, råbene,  
trængslen, hvor Turkistan, Europa og Afghanistan blandedes.  
Jeg stoppede rædselslagen op og råbte: Ich Sterbe!  
Og fra det øjeblik blev ordet "sterbe" vores motto.  
Vi storbode sammen foran mausoleet i Gur-i-Emir  
ved gravstenen af jade med arabesker som kniplinger.



Ich sterbe!

Vi sterbede foran de keramiske mosaikker i moskeen Ulug Beg.

Min elskede, i den sidste tid er jeg begyndt at læse lidt uzbekisk. Husker du, hvor komisk vi syntes, det lød, når vi hørte det talt? For eksempel lyder "farvel" nærmest spansk. Man siger *alvido*. Men måske er den mest komiske vending *é men olamdan ko'z yaemapman*. Et verbum, der betyder "ich sterbe", jeg dør, min kære elskede.

Du kaldte mig: ravøje, honninghår og gentog, at du havde begæret mig fra den første dag, du så mig. Dengang for hundrede år siden, da jeg var en blomstrende ung pige og du en streng herre på min fars alder, og vi sås hver vinter på et feriested for familier. Du skrev for et provinsblad. Den moralske og intellektuelle prestige, som ledsager den, der kæmper for friheden på den rigtige side, omgav dig med en romantisk helgenglorie set gennem vores unge venstreorienterede øjne. Og så elskede vi den måde, du kastede dig ud i løjpen på, i halsbrækkende styrkløb. Du, den elegante mystiske halvtredsårige var mere dumdristig end os på tyve, der krøb sammen foran kaminilden, så snart der var faldet en smule sne. Kun jeg turde gøre dig rangen stridig i din vilde flugt ned ad bjergsiderne. Jeg husker en morgen, ikke så meget fordi turen ned var letsindig, men fordi, da jeg gispende nåede dig med flammende kinder og vindjakken dækket af sne, standsede jeg mit løb ved at omfavne stammen af det grantræ, hvor du havde gjort holdt. Vi brød ud i latter som børn, stadigt påvirkede af den udførte bedrift, men også fordi jeg endnu ikke var stort andet end et barn. Vi så på hinanden som sammensvorne skolekammerater, der har gjort sig skyldige i en eller anden drengestreg. Måske var det dét blik, der var begyndelsen til det hele.

Tre år senere var jeg en ung hustru med det første barn på vej og en smuk mand.

Vi gik i den hårde sne på stien, du fromt diskuterende med min mand, en velopdragen knægt, der var bekymret for mit moderskab, og jeg lyttende til din daværende kones råd. Jeg husker det år, du ankom med en ny kone. Den nye kærlighed havde gjort dig yngre, du havde klippet håret nærmest plysset med en lok i panden. Du havde udgivet en ny roman, der var blevet præmieret, og vi diskuterede den ved aftensmåltidet. Vintrene gik, mine børn blev store, dit venskab med min far blev stadigt mere fortroligt. Jeg blev ældre og med tiden en god husmor.

*Sprængt tunge er med sin vidunderlige, røde farve i smag og udseende en perfekt ret. Tag en oksetunge, stryg den med tredive gram salpeter, lad den stå i fireogtyve timer og vask den så i koldt vand. Efter at have vasket den adskillige gange, stryg den da, mens den endnu er fugtig, med rigeligt salt og lad den stå i otte dage. Vend den hver morgen i saltlagen, som langsomt opløser sig og lad den koge i vand. Kog den i tre til fire timer. Pil den, mens den stadig er varm. Serveres kold og med sky.*

Det skete så naturligt, som når månen står op, eller sneen falder. Hotellet lå øde hen. Alle var taget til en af vore venners fernisering. Jeg var blevet tilbage på grund af børnene. Jeg stod foran panoramavinduet mod dalen. Nogen nærmede sig listende, strejfede min nakke og hviskede: Honninghår! Jeg vendte mig om og kyssede dig og med pegefingern på læberne, der havde berørt dig, hviskede jeg: "Schhh!" Og kyssede dig igen. Jeg tænkte på dig hver eneste dag. De få timer om året, hvor jeg kunne se dig i hotellet i bjergene, grænsede til det pinefulde. I mellemtiden var du lykkelig. Fordi mennesker kan være lykkelige i deres mellemtid. Også jeg. I mellemtiden var jeg begyndt at skrive og udgive bøger, og jeg forærede dem altid til dig med den samme dedikation: "Til dig, min medskyldige."

De kærlighedens øjeblikke, jeg har oplevet med dig, har været sublime, selv om de var få, afbrudt af mellemrum, som forekom mig uendelige,



og forbeholdt privilegerede møder,  
som vi altid prøvede at få til at se ud, som var de tilfældige.  
Her oplevede jeg den fysiske kærligheds højeste nydelse,  
en stormfuld lidenskab, en fuldkommen ekstase.

Min elskede, undskyld, hvis jeg efter alle disse år  
stadigvæk kalder dig, som jeg gjorde dengang,  
men jeg ved ikke, hvad jeg ellers skal kalde dig.  
Hvordan henvende sig til en elsket mand,  
der siger: Farvel, vi ses i morgen,  
og forsvinder uden så meget  
som at efterlade et stykke papir med en forklaring?  
For hele mit liv har du været min elskede  
og også min eneste virkelige elsker.  
Få mænd har jeg haft, stjalne møder for at narre kødet,  
men når jeg prøvede på at falde i søvn,  
omfavnede jeg i stedet hver nat luften om min ensomme seng,  
og jeg sagde: Min elskede!  
og forestillede mig at opleve det mirakel at holde dig i mine arme.

Som en fugl i et bur venter jeg på, at du kommer tilbage.

*Bird in a cage, love, / bird in a cage  
Waiting for Willie / to come back to me.  
Roses are red, love, / violets are blue.  
God in heaven / knows I love you.  
Write me a letter, / send it by mail.  
Send and direct it / to Lexington jail.  
Bird in a cage, love, / bird in a cage  
Waiting for Willie / to come back to me.*

### III

Jeg søger dig i havets glimten fordi du har set det,  
og i isenkræmmerens øjne, apotekerens, den gamle mand,  
som sælger iskaffe på torvet, fordi de måske har set dig.  
Også disse ting har jeg puttet i lommen,  
denne lomme, som er mig og mine sanser.

Vil vi forskønne minderne? Eller forfalske dem?  
Hukommelsen er til for det samme.

På et bord i huset med de grove sten ligger der en blå mappe med et hvidt bånd omkring, og jeg åbner den med forsigtige og langsomme bevægelser som en ældgammel ceremoni, der har ventet på mig i årevis.

Inde i den blå mappe ligger livet spærret inde på et aflangt stykke papir: et fotografi.

Det forestiller os sammen på en strandbred med udhængende klippevægge, du på en træhest, jeg, ved din side, holdende tømmerne.

På fotografiets bagside genkender jeg en meddelelse, et brev uden flaske, som har besejlet, hvem ved hvilke verdenshave, for at lægge til her, i dette øjeblik, i min hukommelse. Du skrev:

"Man kan bevare ungdommen evigt. Den tillokkende teori er fremsat af *Stella Cometa*, et anset esoterisk tidsskrift, ifølge hvilket operationskniven skal stikkes i den døde for at genopvække ham. Men det er risikabelt at stikke jern i lig. Den døde bliver tiltrukket af metallet, vågner og udstøder sønderrivende skrig i natten. Sådan, sådan må din stemme lyde, når jeg besidder dig: som den dødes isnende skrig, når han genopvækkes af jernet. Du har alle stemmens muligheder."

Nej! du kan ikke forråde mig på den måde ved at skære tråden over.

Uden at jeg i det mindste ved, hvor din krop hviler.

To gange har du forrådt mig,

og den anden gang var ved at skjule din krop for mig.

Nu er jeg her. Sidder ved et bord på denne terrasse

og stirrer formålsløst på havet.

En gammel, dorsk græker synger en sang fra svundne tider.

Her er katte, børn og et fyr i det fjerne. Jeg fik dig ud af labyrinten,

og du fik mig ind, uden at der findes en udgang for mig, end ikke den sidste.

Fordi mit liv er gået, og alt undslipper mig uden mulighed for en forbindelse, der fører mig til mig selv eller verden.

Jeg er her, brisen kærtegner mit hår, og jeg famler mig frem i natten.

Jeg har mistet min tråd. Den, jeg gav dig.

Jeg har tydet indskrifter på alle mulige kirkegårde

i søgen efter dit elskede navn,

hvor jeg i det mindste kunne græde over dig.

Foråret er forbi for os, min kære elskede. Efteråret er kommet.

Eller rettere, det er fuld vinter i denne tidlige sommer,

der svales af brisen, som blæser i aften her på terrassen, der vender mod havnen.

For første gang siden du forsvandt,

er jeg holdt op med at dvæle ved den besættende tanke, en sætning du engang hviskede,

og som siden har genlydt i mit hoved:

"Kærligheden er en harpe med mange strenge.

Hvad er en harpe værd med en eneste streng,

når alle de andre er sprunget?"

Jeg ville skrive et brev til dig, et rigtigt brev,

gennem lagene af lava og ler, som livet har aflejret overalt.

Jeg ville sige til dig, at jeg stadigvæk er mig, og at jeg bevarer drømmene.

Magnolietræet blomstrer. Også børnene vokser.

Jeg ville sige til dig: tiden venter ikke.

Den er lavet af dråber. Én dråbe for meget

og den flyder ud over jorden, pletten spreder sig og forsvinder.

Jeg ville sige, at jeg stadigvæk elsker, selv om sanserne er trætte.

Og at jeg har forberedt ordene til min gravsten: få, fordi alle dagene

fra min fødsel til min dødsdag er mine.

*Du er jordens salt, du er havets salt.*

*Du er saltet i sveden fra hver eneste af mine elskovsnætter.*

*Du er saltet under solen, du er saltet på såret.*

*Du er tårernes salt, mit livs salt.*

Og så vil jeg fortælle dig, at jeg venter på dig,

selv om man ikke venter

på den, som ikke kan vende tilbage.

Mange af disse øer har jeg gennemrejst i søgen efter ham.

Og denne er ikke den sidste.

Hvem vil kunne finde ham, hvis ikke jeg?

Oversat fra italiensk af Iben Nagel Rasmussen

## ERINDRINGENS HEDE ZONE

Vi foretager også rejser inde i erindringerne. De kan blive til vidtstrakte vertikale lande. Det hænder, at vi bliver draget ind i dem.

I begyndelsen passerer vi afstandens kølige zone, hvor erindringen blot er en oplysning om en forsvunden tid. Så snart vi bliver i stand til at samle nogle af omstændighederne omkring denne oplysning, siger vi: "Nu husker jeg". Men vi forbliver på afstand. Det, vi husker, er endnu ikke en del af os.

Det begynder at være en del af os, når vi træder ind i følelsernes fugtige zone, eller snarere, vor nuværende reaktion på fordums følelser.

Rejser i erindringens vidtstrakte land stiller os overfor en sammenblanding af tidligere og nuværende følelser. Vi er næsten aldrig i stand til at skelne mellem hvilke følelser, som med sikkerhed tilhører den erindrede tid, og hvilke som derimod tilhører det øjeblik, hvor vi husker. Denne anden zone af erindringens vidtstrakte og vertikale land er umådeligt sammensat og består af en blanding af væsker. Jeg kalder den "fugtig" for ikke at kalde den klæbrig.

Når det lykkes os at frigøre os, træder vi ind i den frugtbare zone, hvortil tidligere tiders handlinger, lidenskaber, begivenheder og omstændigheder sender sin pollen helt op til den dag i dag. Erindringen tilhører ikke længere den, vi var. Den er ikke længere følelse, men kød og knogler. Den er en integreret del af det, vi er, og det vi bliver. Den er den frugtbare zone af samspillet mellem fortid og nutid, når erindringen ikke er et illusorisk sted, man vender tilbage til, men den forårsagende del af os, som kan gro.

Derfra trænger vi - i sjældne tilfælde - ind i den hede zone, hvor yderpunkterne favner hinanden. I denne zone er solen på samme tid guddommelig og et himlens helvede. Her svides det synlige, og her opstår der syner. Vi blændes, forføres, og sommetider bliver vi forbrændte. Vi stiller ikke længere spørgsmål til fortiden eller til nutiden. Vi spærrer øjnene op, og dybt nede i maven føler vi en tyngde, der tvinger os til at se væk.

Når jeg nævner erindringens hede zone, genkalder jeg mig en natlig scene fra en rejse med den transsibiriske jernbane. Og ser for mig det, jeg drømmer om i teatret, dets Himalaya.

### **Et slot af dufte**

Det er ikke rigtigt at beskrive toppen, hvis jeg ikke anviser vejen til den. Erfaring





skal kunne videregives på en brugbar måde. Den kan ikke blot beskrives som en følelse, der alene tilhører den, som har oplevet den. Jeg har altid bestræbt mig på at respektere dette påbud: "Du skal kunne forklare". Samtidig er jeg bevidst om, at trangen til at forklare til tider leder os ind i mørket. Også teaterarbejdet har sine etaper og zoner. Nogle kan deles med andre, og nogle ikke. Nogle er frugtbare og egnede til viderebringelse, andre er ensomme og umeddelssomme.

I mit teaterarbejde svarer den hede zone til "sårets" zone.

Måske vil det være mere passende at tale om "såret" i flertal. "Sårene", hvis det altså drejer sig om sådanne, er historier, som ikke vil fortælles. Hver gang vi forsøger på det, vender de os ryggen og fjerner sig. Vi kan skimte deres krumbøjede rygge som en bleg eller lysende pukkel: vores rygsæk. Vore "sår" nægter at blive danset eller mimet. Måske fordi de ved, at deres skæbne er en anden: den at blive hældt i en "anden historie" - et røgslør som på samme tid både fremmaner og skjuler dem.

I tankerne gennemgår jeg rækken af mine forestillinger. Hver eneste af dem har udvidet min horisont, forstået således, at den har åbnet mine øjne. Nogle gange for tekniske problemer. De fleste gange, ved at se dem igen og igen, har de åbnet mine øjne, også for zoner i mig selv.

De handler aldrig om mig. Der er ikke et eneste selvbiografisk spor i dem. Jeg har en gang lavet en forestilling, hvis titel var navnet på et norsk skib, som jeg sejlede med som maskindreng. Det hed *Talabot*, men hovedtemaet var enkelte selvbiografiske episoder, som den danske antropolog Kirsten Hastrup havde indvilget i at skrive til Odin Teatret.

Den, som rejser, møder noget nyt. Men glemmer aldrig det, hvorfra man fjerner sig. Erkendelsens horisont udvider sig, men det drejer sig ikke om *ægte opdagelser*. Den ægte opdagelse er, når det, som rejsen synes at frigøre os fra, langsomt dukker frem: den blege og lysende pukkel, "sårene". Øjnene åbner sig i samme øjeblik, som blikket er koncentreret et andet sted.

Jeg spørger mig selv, om det drejer sig om en fælles erfaring for enhver, som udfører det arbejde, vi pompøst kalder "kreativt". Hvad er det, vi *skaber*? Dunkle kroge og stille øjeblikke. Kroge i vidstrakte bygninger og enkelte øjeblikke i løbet af en time. Dunkelhed, som er venten og trussel om pludselige lysglimt. Stilhed, som er genklang.

Resten er håndværk, den mest betydende og nødvendige forudsætning. Men ikke den væsentlige. Uden håndværket gennemfører man intet, kommer ikke ud af stedet, flytter sig ikke og når aldrig frem. Der er brug for slotte af raffinerede dufte for at skabe et enkelt lille rum, hvor man kan opleve fraværet af enhver duft. Det væsentlige kender vi i form af noget, der unddrager sig os.

Der var en gang et slot, hvis dufte fortalte historier. Det bevidnede Tho-

mas Edward Lawrence på en af sine første rejser til Mellemøsten, da han studerede korstogsarkæologi og endnu ikke var blevet til den omvendte korsfarer Lawrence of Arabia. Rejsen førte ham til et slot. Væggene af mudder var blevet æltet sammen med parfumeret vand. Århundreder var gået, og hver sal havde sin egen, særlige duft. Slottet var bart og prægtigt at beskue. Men det var ikke skabt for øjnene. Det var beregnet for lugtesansen. At bevæge sig rundt var som at gennemvandre et univers af aromaer, fra de mest intense til de sarteste, i en berusende kunstfærdig sammensætning. Igennem duftene oplevede han en ægte og egenartet fortælling. Lawrence spurgte sig selv, hvad der kunne være højdepunktet. I det sidste rum fandt han svaret. Her var der ikke anvendt nogen duftende essenser til væggenes muddermasse. Her triumferede mineralverdens essentielle lugt, som var helt blottet for spor af menneskers manipulation.

Findes der en lignende metode eller underfundighed, som kan anvendes på skuespillerens teknik og på dramaturgien?

### Konkrete og spidsfindige spørgsmål

"Jeg vil kalde dig Eugenio, ikke Barba." Og hun tilføjede: "Jeg hader at skulle lade, som om der er afstand imellem os, når det ikke er tilfældet." Interviewet begyndte godt. Det bevægede sig hastigt mod sammenbrud.

Spørgsmålene fra den kvindelige interviewer, "som ikke ville lade, som om der var afstand imellem os", tvang mig til at starte med udviklede problemstillinger. Endnu en gang følte jeg en eddikesmag i munden efter at have forsøgt at fortælle om den lange vej mod en ny forestilling.

Man skal ikke overdrive rejsens metafor. Så lang og besværlig en rejse end måtte være, så finder den sted i en objektiv geografi, genkendelig også for den som lytter. En rejse med den transsibiriske jernbane, for eksempel, kan fortælles på få minutter eller på ti timer, og hver eneste af dens mange versioner kan være forståelig. Det er aldrig muligt at videregive den rejsendes egentlige oplevelser, men den kan i hvert fald fortælle noget, som enhver vil kunne føre tilbage til sin egen erkendelsesverden. Men hvis man taler om opbygningen af en forestilling, hvad er så den fælles geografi for den, som lytter og for den, som forsøger at beskrive "rejsen"?

Intervieweren havde mange gange overværet mit arbejde, og vi havde haft lange drøftelser om det. Hun havde ikke en "fremmeds" naive nysgerrighed, almindelige misforståelser eller mangel på forståelse, når hun spurgte mig ud om mit teater. Som hun ganske rigtigt sagde, kunne hun ikke stille de elementære spørgsmål af den simple grund, at hun kendte svarene. Alligevel havde jeg brug for de spørgsmål for at kunne forklare mig tydeligt. Det er de "fremmede", som tvinger os til at formulere det, som i det praktiske arbejde forekommer os indlysende, men

for andre er nyttige og genkendelige referencepunkter.

Hun interesserede sig for konkrete og spidsfindige problemer. Som følge heraf drukkede mine svar i et væld af usammenhængende detaljer.

- Hvordan kan det være, at du først lader betydningen af dine forestillinger komme frem hen mod slutningen? Hvordan kan det være, at du spørger dig selv om, hvad de "vil sige"?

- Hvordan kan det være, du gentager, at når forestillingen er færdig, så opdager du, at den svarer til den farve, den duft eller det billede, som arbejdet tog udgangspunkt i? Alligevel har du og dine kolleger under arbejdsprocessen fjernet jer meget langt væk derfra og helt glemt det. Hvordan kan det være, at dine skuespillere næsten altid er enige med dig?

- Hvad skjuler der sig bag serendipitets-effekten - tilfældighedens frugtbare net? Du kan lide at stille den til skue, når din tilskuer spørger dig om den proces, som har givet form til forestillingens mest tætte og markante billeder.

- Hvordan kan det være, at både du og skuespillerne nyder at afsløre de tilfældige og banale anekdoter, som har ført til de billedknuder, som for tilskueren fremstår som mættede med betydning og gåder?

- Hvordan kan det være, at du taler meget om dine forestillinger, når først de er færdige og aldrig objektivt forklarer deres betydning? Du siger det, som *du* tænker, det som *du* associerer i forbindelse med den ene eller anden scene, som om du var en tilskuer blandt mange og ikke ophavsmanden, som burde have autoritet til at forklare betydningerne og sammenhængene i sit værk.

- Hvordan kan det være, at fra og med *Talabot* finder du først titlen og så forestillingen?

- Hvordan kan det være, at for *Talabot*, *Kaosmos*, for *Mythos* og *Salt* er endog de ord, som skuespillerne skulle sige, valgt, før end det endelige tema for forestillingen er fremkommet?

Jeg har forsøgt at svare. Disse spørgsmål sender mig ud på en vandring, som for en stor del er dunkel og forvirret. De forskellige elementer og niveauer smelter sammen. I stedet for at føre an på denne vandring, lider jeg under den. Jeg har lært at udholde den og udnytte dens uforudsigelige frugtbarhed. Jeg ved, at der ikke findes nogen anden vej. Man det lykkes mig ikke at omsætte den til en metode.

I det fejlslagne interview ophobede jeg billeder, eksempler og episoder. Den transsibiriske rejse faldt sammen med titlen på et digt af Thomas Hardy, og sidstnævnte ledte mig til et landskab fyldt med isbjerge. Den argumentforvirring, som blokerede samtalen og gjorde den ubrugelig, svarede fuldstændig til den erfaring, som jeg forsøgte at beskrive. I stedet for at fortælle om den, formørkedes den af ophobningen af mine svar.

Det gik op for interviewereren og mig, at den, som læste spørgsmålene og svarene, kun ville finde en samling besnærende billeder og opnå en følelse af mæthed uden nogen næring. Vi blev enige om at droppe det hele. Jeg sagde til hende, at denne mislykkede dialog forekom mig så interessant, at jeg gerne ville bruge den som eksempel. Det er i orden, svarede hun, men uden at nævne mit navn.

Det lange fejlslagne interview gjorde os ikke bedrøvede. Jeg ved ikke, hvad hun fik ud af det, den venlige interviewer, som ikke ville stille mig spørgsmål, hun troede, hun allerede kendte svarene på. For mit vedkommende gjorde jeg mine overvejelser over, hvad en "metode" er.

Jeg har ofte gentaget, at jeg ikke har en metode. Jeg mener ikke længere, det er sandt. Alligevel er det ikke sådan, at jeg er i besiddelse af en arbejdsmetode i form af en række fremgangsmåder, som er idémæssigt definerbare, med regler, forskrifter, normer eller konventioner. En metode er noget helt andet: en samling af organiske impulser, som skal kunne genfindes - eller genopdages - i os selv. Det er de individuelle erfaringer og de erhvervede kundskaber, som danner den skal, hvorunder der er en læsion. "Sårene" udgør en del af metoden.



Altså er en metode så absolut personlig og helt umulig at give videre? Heller ikke dette er sandt. Den kan videregives gennem den lange vej bestående af modsigelser og tilsyneladende forræderi, som er en symbiose. Hvis en metode lader sig overføre, bliver den uigenkendelig. Når den er genkendelig, drejer det sig om en illusion, om en krykke eller en parodi.

### **Kompleksiteten er det, som bliver tilbage**

Til hvilket punkt er kompleksitet og forvirring i praksis det samme? Og hvornår bliver de en korsvej, som på den ene side fører til et usammenhængende virvar af ikke virkeliggjorte muligheder og på den anden giver mulighed for at møde en levende organismes gådefulde kompleksitet?

Forskelligt og uensartet materiale blokerer teatrets rum og mine tanker. Omgivet af disse kan jeg ikke gøre andet end at svømme som i en undervandsdrøm i et mørke oplyst af pludselige lysglimt, hvor vi med væmmelse eller skræk mærker usynlige væsener strejfe os. Dette er forvirring. Men det er samtidig et indviklet sammensurium af muligheder.

I nogle tilfælde er det lykkedes mig at give skuespillerne nogle klare og anvendelige retningslinjer. Men alt for ofte styrter vi os alle ned i mørke. Vi svømmer i hver sin retning under vandet. Vi udsender signaler. Når det er muligt dukker hver især op til overfladen for at få luft, ser sig omkring og synes at være alene. Materialerne vokser som strømme af energi, som vor temperatur fastfryser i små blokke af is for at kunne bevare og bearbejde dem. Vi kalder dem "partiturer". Nogle af dem indeholder en drøm, en plan eller en illusion. Enhver af os ser mange af de intentioner og muligheder, som er opstået under arbejdet, lide skibbrud. Indtil nogle små isblokke mødes og smelter sammen til et solidt bjerg. Dette isbjerg tegner omridset af et landskab, som - først nu - kan planlægges med arkitektens klare og præcise teknik.

Sædvanligvis har jeg nogle udgangspunkter. Det er spørgsmål, jeg ønsker at angribe, eller historier og bøger som stiller spørgsmål til mig, eller som udfordrer mig i den forstand, at de fortsætter med at optage mine tanker uden nogen egentlig grund. Der er mange. Jeg ved, at på et givet tidspunkt bliver der alt for mange.

Mine kolleger og jeg er ikke vant til at stille os selv for mange spørgsmål og behandle udgangspunkter, som om de var endegyldige. Vi ved godt, at de ikke behøver at være det. Vi er vant til at være omhyggelige og opmærksomme, som om alt stod klart for os, selv om vi godt ved, at vi arbejder i mørke. Materiale hober sig op og bliver en masse perspektiver, historier, handlinger, rekvisitter, tekster og partiturer, som har stor betydning for os. Indtil det går op for os, at vi styrer rundt i overflødigheder.

Så er det tid til at ændre kurs. Til hvilken nytte er al denne overflod? Til at kaste bort, til at skære væk. Den danner en klump, som øksen og mejslen skal

bearbejde. Først da begynder tiden, rummet, de *nødvendige* forbindelser at blive udformet. Det er nødvendigt at hudflette, skære væk.

Kompleksiteten er det, der bliver tilbage.

### Øksens tid

Det hænder ofte, at scenerummet i løbet af arbejdet bliver helt overdådigt. Fyldt med rekvisitter, nogle ydmyge, andre kostbare. Vi har en professionel svaghed for rekvisitter. De får os til at opspore dem i teatrets magasiner, i familiens gemmer, at anskaffe dem på vore rejser, at lægge dem til side, at sige "denne her kan sikkert bruges", "i næste forestilling vil jeg arbejde med denne her". "Rekvisitter" er i virkeligheden et forkert ord. De er partnere. Og de er ikke stumme og passive, som det kan se ud til for udenforstående. Når tiden for øksen og mejslen kommer, kan det være svært at skille sig af med dem.

Fagets *grobund* er dannet af disse forkærligheder og idiosynkrasier, som for den udenforstående uvidende blik kan virke barnlige. Uden dem gror der intet.

Scenerummet har en tendens til at blive blokeret af partner-genstande og til at blive alt for overdådigt, især i forestillinger med kun en eller to skuespillere. Det er en slags kompensation. Det var også tilfældet med *Salt*. På et vist tidspunkt blev scenerummet kvælende. Skuespillerne svømmede rundt i det som fisk i et alt for lille akvarium. Øjnene blev mætte. Det gav ingen næring til sind og hjerte.

I den slags tilfælde bør øksen være særlig brutal. Er det mig, der fører den, eller er det den, som fører mig? Til tider virker den foruroligende og gør ondt, fordi den synes bevæget af en sært tilintetgørende entusiasme og kynisme.

Noget lignende skete også med *Mythos*, en forestilling, hvor alle Odins skuespillere medvirker. Her var der for mange vers af den digter, som vi beundrede. Det gik op for os ved forestillingens færdiggørelse, og mange af Henrik Nordbrandts fremragende billeder, der betød meget for os, blev ofret.

Hvad gavner det at fortælle dette? Dette kan man ikke lære andre. Man kan ikke fastlægge det. Efter mange års erfaring eksisterer "øksens tid" stadig som en sidste udvej, som en rasende reaktion mod den blindgyde, som arbejdsprocessen har drevet mig ind i. Jeg omtaler det kun for at angive, at denne fase i arbejdet altid indtræffer. Det er nyttigt at kunne identificere symptomerne for så at give afkald på mulighedernes overflodighed og gribe til øksen og mejslen.

Men det vigtige spørgsmål er et andet: hvorfor er kompleksiteten det, som bliver tilbage?

### Sammenhobningens og ødelæggelsens lange vej

Blandt Thomas Hardys sidste digte findes et med titlen *Convergence of the Twain*, "Konvergens af de to". Litteraturen er fuld af historier, som beretter om skæbnesvangre følger af mødet mellem en person og hans lige. Thomas Hardy behandler ikke dette tema. For ham er disse "to" forskellige og fjernt fra hinanden, skabt til ikke at mødes. Emnet for hans digt er nemlig Titanics tragedie. Der er 11 terziner og de begynder sådan:

*In a solitude of the sea  
Deep from human vanity,  
And the Pride of Life that planned her, stilly couches she*

[I havets ensomhed,  
Fjernt fra menneskelig forfængelighed,  
Og fra den Livets Stolthed som planlagde hende, hviler hun ubevægelig.]

Han beskriver havet, som bearbejder det luksuriøse vrage af oceandamperen, og stiller stumme spørgsmål om den vilje, som har bygget hende af tørst efter ære. Derefter vender digteren blikket i en helt anden retning. Han betragter værket i polarisen af det, som han kalder *the Immanent Will that stirs and urges everything* (den iboende Vilje, som rører og sætter alt i gang). Denne Vilje får i al ydmyghed et isbjerg til at vokse, samtidig med at damperen bliver til i skibsværftets larm. De to fremmedlegemer bliver derefter anskuet i lyset af fremtiden - en skæbne, som ingen havde forestillet sig. Intet dødeligt øje havde nogensinde kunnet forudse, hvorledes de to historier kunne smelte sammen for at ende som *twin halves of one august event* (to halve tvillinger i samme storslåede hændelse). De sidste linjer lyder:

*Till the Spinner of the Years  
Said 'Now!' And each one hears,  
And consummation comes, and jars two hemispheres.*

[Indtil tidens Væver  
Sagde "Nu!" Og alle hører det,  
Og fuldbyrdelsens øjeblik kommer, og ryster to hemisfærer.]



Thomas Hardys digt viser kvintessensen af et afgørende aspekt i det kreative arbejde. Det er ikke den rene *tilfældighed*, der fremkalder uforudsigelige betydninger, utilsigtede sammenhænge og billedknuder, der stiller os spørgsmål om det, vi ikke taler om.

Derfor ved jeg, at det er nødvendigt at underkaste mig den udmarvende erfaring med borttødslen ved at følge først ophobningens og dernæst ødelæggelsens lange vej. Den korte vej, som går fra planlægning til realisering, fra regiudkastet til dets gennemførelse, kan give flotte resultater. Men den gør det vanskeligt for os pludselig at træde over i den hede zone for denne *erindringens kunst, som er teatret*.

Tilfældigheden, især hvis vi giver den en fremmedartet og lærd betegnelse som *serendipitet*, er ligesom en gevinst. Man siger: at være *tilsmilet* af lykken. Men det er ikke et smil. Det er salt. Den sviende fornemmelse fortæller os, at det har ramt et godt skjult sår.

Thomas Hardys digt om det uforudsigelige sammenstød mellem isbjerget og den titaniske damper, som var skabt til at gennemsejle oceanerne som en synkefri by, er del af en samling, der blev udgivet i 1914, og som digteren havde givet titlen *Satires of circumstance*.

I det kunstneriske arbejde består et særligt aspekt af vor kreativitet i at skabe *omstændigheder*, hvor de "to", som ikke synes bestemt til at mødes, konvergerer. Vi skal kunne skabe betingelser, hvor handlingernes baner indgår sådanne forbindelser, at de driller vor ensrettede måde at tænke og føle på.

Dette drilleri vækker ikke *kun* latter. I den hede zone æltes smerten sammen med smilet. Den drilagtige holdning nedbryder den beroligende skelnen og den distance, som virker bedøvende på vore sår. Ekstremerne griber om hinanden og tvinger os på samme tid til at spærre øjnene op og til at vende blikket bort.

Når teaterarbejdet stiller os overfor et af disse øjeblikke, er det, som om det siger: "Nu!" De handlinger, som støder sammen, opnår med et slag en helt uforudset kraft ved at sammensmelte to hemisfærer, som ikke er skabt til at mødes. De flammer op, men som energi i vore sanser.

### Kærlighedshistorier

I stedet for at bruge rejsens metafor til at tale om teaterprocessen, vil jeg for en gangs skyld bruge rejsen som metafor for teatret.

Jeg havde altid ønsket at rejse med Den Transsibiriske Jernbane. Det lykkedes mig i 1982. Det skete på anden klasse. Udlændinge var afskåret fra at rejse på tredje. Det sovjetiske imperiums grænser var stadig vanskelige zoner at passere.

Jeg husker stationernes litani: Moskva, Iaroslavl, Danilov, Buy, Poloma, Sharya, Kotelnich, Kirov, Balesino, Perm, Shalya, Sverdlovsk (her begynder

Uralbjergene, og her slutter Europa ifølge general de Gaulles politiske geografi), Kamishlov, Tjumen, Ishim, Nazivajeskaya, Omsk, Barabinsk, Novosibirsk, Taiga, Marinsk, Bogotol, Achinsk, Krasnojarsk, Uyar, Savjernaja, Kainsk- Jemissieiskj, Ilanskaya, Resheti, Gaishet, Inzhneudinsk, Tulun, Zima, Cherem-kovo, Angarsk, Irkutsk, Sliudyanka, Misovaya, Selenga, Ulán Udé (hovedstad i det sovjetiske Mongoliet), Pietrovski Zavod, Kilok, Mogsoi, Iablonovaya, Lesnoi, Chita, Darasun, Karimskaya, Prinskovaya, Chernishevsk Zavod, Silovo, Ksenevskaya, Mogocha, Amasar, Erofiei Pavlovich, Urusha, Taktamigda, Skorovodino, Bolshoi Never, Taldan, Madgagachi, Tigda, Ushumun, Shimano-vskaya, Bielogorsk, Zavitaya, Bureya, Arkara, Kundur, Obluche, Isviestkovaya, Bira, Birobidzhan (det område, som Stalin havde valgt som jødernes "stat" - utallige blev deporteret dertil), In, Khabarovsk, hovedstad i sovjetisk Asien. Her skulle vi udlændinge stige ud og tage et særligt tog, som førte os til Nagodkha for at forsætte via havet til Japan. Den Transsibiriske Jernbane fortsatte helt til Vladivostok, næsten en dagsrejse væk, en militærhavn, hvortil adgang var forbudt for alle ikke-sovjetiske statsborgere.

Det er nok for mig at gentage denne remse af navne for at genkalde billeder og episoder fra erindringens fugtige zone.

Vagten ved den sovjetiske grænse: en ung kvinde med udtryksløst ansigt og sit lange hår skjult af en militærhue. Op fra min rygsæk tog hun de pærer, som var plukket af træerne ved mit hus, og som Judy, min kone, havde pakket omhyggeligt ind, for at de kunne holde sig længe og følge mig på rejsen. Hun tog en lille kniv frem og én for én skar hun dem midt over for at lede efter forbudte og skjulte genstande. Så tog hun fat på bøgerne i min bagage. Hun decifrede titlen på en af dem: *Brødrene Karamazov* af Dostojevski. Hun stoppede med gennemsøgningen og hendes ansigt slappede helt af, som om jeg var en ven, hun ikke havde tid til at snakke med.

Birketræer som forgyldte ikoner.

Den milde bedstemor fra Achinsk, som gennemrejste hele Rusland for at besøge sine børnebørn i Odessa, og den tuberkuløse balalaikaspiller fra Irkutsks symfoniorkester, som var på vej tilbage fra et statssanatorium på Krim.

Fjodor Pavlovich, en knoklet gammel mand, som ikke bestilte andet end at spise. Han drillede mig hver gang, der uddeltes gratis the, fordi jeg ikke købte de små stykker sukker. Han troede overhovedet ikke på min forklaring om, at jeg ikke plejede at bruge det. Som dagene gik blev han mig en forhadet medrejsende. Endelig nåede vi til den station, hvor han skulle af. Alle i vor kupe sov. Da han gik ud, ruskede han mig vågen, trykkede min hånd, som om han ville kradse den. Toget fortsatte. Jeg mærkede noget: nogle rubler, så jeg også kunne købe sukker til min the.

Det lille midlertidige fællesskab i den transsibiriske togvogn bliver til en



del af den mundtlige undergrundshistorie. Mine rejsefæller udveksler oplysninger, som den politiske magt skjuler, og som er knyttet til den geografi, toget passer igennem. Her i Ussurskaja findes guldminer, fortæller en fåmælt passager, han har arbejdet dér i 15 år som deporteret. Sygeplejersken fra Vladivostok udpeger den fabrik, hvor der udbrød en strejke, som på blot få dage blev undertrykt. Lokomotivføreren fra Bielogorsk beder ustandselig om at se mit pas. Han vejer det i hånden og undersøger det. Han tror ikke på, at det tilhører mig, og at jeg kan bruge det, når det passer mig. Han nægter også at tro på mig, da jeg fortæller, at Danmark har en dronning som overhoved. Nu om dage findes dronninger kun i eventyrene.

To meget unge og generte ægtefolk på bryllupsrejse stiger på toget. Brudgommens mor ledsager dem. Han, hun og hans mor, en typisk farcesituation. Bruden har det varmt. Stående og i togets rytme trækker ægtemanden langsomt trøjen af hende. Det bliver et sensuelt kærtegn, som overskrider al blufærdighed.

Ikke alle disse billeder er begrænsede til fortiden. I aften skal jeg ind og se *Mythos*, vor seneste forestilling, spillet første gang i april 1998. Indtil sommeren 2002 har den været vist næsten 200 gange. Ved to tredjedele af forestillingerne har jeg været blandt tilskuerne. I aften skal jeg gense det bjerg af afhuggede hænder - hænder af træ, som ligner sten og knogler - som invaderer forestillingens rum som historiens rullesten og vragele. Disse afhuggede hænder kommer fra Den Transsibiriske.

Mikail Chusid var kunstner ved et marionetteater. Vi mødtes i Moskva hos en fælles ven. Vi ville gerne fortsætte vor samtale, men den følgende morgen skulle jeg af sted med Den Transsibiriske. Der var ikke tid.

Toget havde næsten lige sat sig i bevægelse, da Mikail dukkede op i min kupé. Han ledsagede mig i tre dage helt til Sverdlovsk. Det var den nemmeste måde, sagde han, at tage sig "frihed" til at tale sammen. Med sig havde Mikail et par små hænder af træ beregnet til en ny dukke, som han var ved at udskære. Han forærede mig dem. Vi sagde farvel til hinanden i den hensigt at skulle mødes igen. Da Sovjetunionen faldt sammen, emigrerede Mikail Chusid med sin familie til USA. Derovre genså vi flygtigt hinanden ved en teaterkongres. Vi lovede hinanden at skrive, at mødes igen for at tale om andet end teater, om det, der ligger os på hjertet, og som optager os. Vi hørte aldrig mere til hinanden.

Men hans træhænder fortsætter med at leve og tale i Odin Teatrets forestillinger. I *Oxyrhincus Evangeliet* var de symbolet på magtmisbrug, den ufarlige, barnagtige forlængelse, som skjulte tyranniets kløer. De har formeret sig i *Mythos* til afhuggede hænder, der materialiserer den rædsel, hvorfra tidsånden fjerner sit blik, træt af sin længsel efter at ændre verden.



Erindringerne fra Den Transsibiriske slutter ikke her. Der er endnu én, som får mig til at spærre øjnene op. Og jeg fornemmer igen den tyngde i maven, som tvinger mig til at se væk. Endnu en kærlighedshistorie.

Pigen med fregnerne i vores anden klasse vogn stiger på i Darasun og skal til Birobidzhan. Hun er tålmodig, for hun ved, at der vil gå tre dage, inden hun mødes med sin forlovede. Hun taler om det med beskedenhed, med et genert smil og varme i øjnene. Der mangler endnu omkring hundrede kilometer, inden hun når frem, men stilfærdigt begynder hun at lægge de ting, hun har brugt under rejsen, ned i sin kuffert. Toget kører igennem et landskab dækket af sne. "Når vi standser i Birobidzhan, er det midt om natten," siger hun, "men det gør ikke noget, fordi de kommer og henter mig." Bag denne upersonlige formulering står han, den elskede.

I lang tid står hun op, ventende ved togvognens dør. Da toget standser, kan jeg ikke lade være med at iagttage hende. Han er der, midt i is og sne, helt dækket af en stor pels og en pelshue - en stor ubevægelig bjørn. Hun kaster sig i hans arme. Gennem et hvidt slør af rimfrost, som svøber sig om stationen, kan jeg se, hvorledes bjørnens ømhed og den tålmodige piges omfavelse eksploderer i lidenskab. Af ren og skær iver slår hendes ene hånd pelshuen af kæresten, og frem af den store pels dukker der et skaldet hoved. Dets nøgenhed modsiger kulden og fornærmer den omkringliggende verden med denne obskøne fallos udstillet i natten.

### En skygge i mellemtiden

Hvordan kan man bearbejde en kærlighedshistorie, det mest fortærskede tema i teatret?

I disse dage er jeg ved at afslutte arbejdet med *Salt*, en forestilling med kun to skuespillere, Roberta Carreri og Jan Ferslev. Det er en kærlighedshistorie, hvis ramme er en rejse og en erindring.

Den vej, som vi netop har afsluttet, har passeret talrige og forskellige temperaturer. Den har gennemgået jordskælv, og den har modstået tilstrækkelig mange stød til at give mig forhåbning om at have opnået en selvstændig stemme, drillende og afslørende for mig, dens første tilskuer.

Jeg erkender intuitivt tilstedeværelsen af denne stemme. Jeg ved endnu ikke, hvordan jeg skal tolke den.

Der er ikke tvivl om, at *Salt* er en kærlighedshistorie, men uden antydning af obskøniteten. Ikke alle tropiske zoner er ens. Det er en kærlighed, som hovedpersonen genoplever gennem erindringer om virkelige og indbildte rejser. Den virkelige rejse er den mest bedrageriske, fordi hun tror at finde spor, som en forsvunden mand derimod omhyggeligt har slettet. Vi har taget forestillingens

historie fra en brevroman af den italienske forfatter Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*. (Det bliver stadig senere).

Jeg ser *Salt* igen og bliver klar over, at ved siden af dens fortællende dramaturgi og dens litterære betydning er der i mellemtiden opstået et andet liv.

Et fortæppe åbner sig. Selv om teksten med sine farver og sit lys antyder en mediterræn verden, så befinder vi os foran et mørkt rum. Til den ene side er der en hvid forhøjning. Er det sand? Nej, det er salt. Måske er det en grav.

Et solstrefj gennemskærer mørket og rammer en enlig kvinde. Vi er på en græsk ø, eller inde i en *balagán*, et omrejsende teaters markedstelt.

Manden, som åbnede fortæppet, sætter sig og spiller. Han ledsager kvinden, som leder efter sin elskede. Eller ignorerer han hende bare og spiller? Hvem er han? Det er ikke sært, at det netop er mig, som spørger mig om det. Dette spørgsmål - som jeg har villet skulle forblive uden svar - har ledet mig hele vejen gennem arbejdet.

Er han den mand, som kvinden søger efter? Hans genfærd, som drager hende til sig? Eller er han ejeren af teltet? Og hvem er så kvinden? Er hun en markedsattraktion, et uhyre som udstiller sine indvolde, sit indre? Eller er hun et genfærd ved sin grav, ligesom i japansk nô, hvor feberforvildede og besatte kvinder vender tilbage for at finde fred?

Mine øjne, som er koncentrerede om historien i *Salt*, ser pludselig en skygge rive sig løs. Det er et parallelt drama i et telt, hvori der tilbydes en forestilling om en kvinde, som gennem hele livet er ugenkaldelig forelsket. En kvinde af i dag, klog, kultiveret, sød, dominerende, men rystet af en stormfuld lidenskab, som livet ikke klarer at tæmme.

Måske er han, som leder *balagánen*, en levemand, der udnytter de døde for at underholde de levende.

Den hede zone af den *erindring*, som er teatret, begynder at vise mig en pukkel.

De, som i tidligere tider fra prædikestolene fordømte teatret, sagde ofte, at ordet obskøn indeholdt ordet *scene*. De hævdede, at obskøniteten er knyttet til en mands eller kvindes handlinger, når disse stilles til skue.

I dag er prædikestolene tavse. Skyggen er der stadig. Den står og svajer på tærsklen til den hede zone, levendegjort af en erindrings impulser og med et sårs sviende præcision.

Oversat fra italiensk af Dorthe Kærgaard

