

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

Særnummer - 2007



SERENDIPITET

Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier | Sænummer | 2007

Serendipitet

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Erik Exe Christoffersen

REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansvarshavende), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigtved, Jens Christian Lauenstein Led og Jeppe Sejer Sørensen (PR).

Layout: Thomas Rosendal Nielsen og Mads Thygesen

Foto på omslag: Torben Nielsen

ISSN: 1604-0325

REDAKTIONSADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti>

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater) Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler gennemgår et peer review. Peripeti udkommer to gange om året.

Planlagte udgivelser: Instruktion og iscenesættelse (nr. 9 – forår 2008), Dramaturgi (nr. 10 – Efterår 2008).

Tidligere udgivelser: Jon Fosse (nr. 1 – 2004), Why a Theatre Laboratory? (nr. 2 – 2004), Ny dansk dramatik (nr. 3 – 2005), Dogme og dramaturgi (nr. 4 – 2005), Henrik Ibsen (nr. 5 – 2006), Performativitet (nr. 6 – 2006), Teatralitet (nr. 7 – Forår 2007), Teatertekster (nr. 8 – Efterår 2007).

Særnumre: Ny Fransk Dramatik (2005), Serendipitet (2007)

Indhold

- 5 **Redaktionelt forord**
- 9 **Serendipitet og kulturforvaltning**
Svend Larsen
- 15 **Kunsten at snuble**
Erik Exe Christoffersen
- 35 **Den dybtgående orden, der kaldes turbulens**
Eugenio Barba
- 45 **Stilhedens sønner**
Eugenio Barba



Redaktionelt forord

Serendipitet

Begrebet serendipitet bruges om eksperimenter, hvor man finder noget andet, end det man søger. Begrebet vedrører et paradoks, som man finder i både videnskab og kunst. Søgeprocesser forudsætter skarpsindighed, præcision, omhyggelighed og samtidig et samarbejde med heldet eller tilfældigheden. Spørgsmålet er hvordan heldet og tilfældet bliver en del af en metode som både rummer kontrol og kontroltab. Det vil sige, at den »detektiviske« proces foruden rationalitet og systematik må rumme uorden og irrationalitet. Specielt indenfor kunsten og kreative processer har man arbejdet med dette paradoks, og en af metoderne er gennem regler og obstruktioner af indlærte automatikker at give rum for held og tilfældighed.

Besluthed, præcision, grundighed og det veludførte arbejde er baseret på en form for træning, som er grundlaget for, at »heldet« indtræffer. Det betyder imidlertid, at man må acceptere at træne og lære sig grundighed og evnen til den præcise gentagelse uden at vide, hvad dette kan komme til at betyde. Der er et tilsyneladende paradoksalt forhold i det, at træningen går forud for en viden om hvad dygtigheden skal bruges til. Og pointen er måske ligefrem, at dette er en forudsætning eller et vilkår for at finde netop det, som man på forhånd ikke vidste, at man manglede. Der er ingen tvivl om, at det er en provokerende erfaring: at handlingen kommer før betydningen, og at handlingen kan trænes uafhængig af betydningen.

Serendipitet kan man givet opfatte som transkulturelt vilkår, der kan genfindes i alle kulturer, naturligvis med forskellige forklaringsrammer af historisk, metafysisk eller religiøs karakter. Eksempelvis er de græske tragedier fyldt med vilkårlige handlinger, som først senere lader sig forstå som udslag af nødvendige principper. Kong Ødipus handler for at undgå en profeti, hvorefter han skulle dræbe sin fader og ægte moderen, men netop derved opfylder han denne, fordi han handler i blinde uden af kende sin egen identitet. I denne sammenhæng ser vi på, serendipitet i det moderne. Kontingens er et vilkår i modernitetens historie sammen med forestillingen om systematisk planlægning og udvikling. I det moderne bliver *det tilfældige* en central kategori i kraft af fraværet af almene overgribende forklaringsrammer og forudsætter valg af bestemte distinktioner og selektioner, arbejdsprincipper og regler. Serendipitet peger på dette indre paradoks: Jo mere viden, der er tilgængelig desto mere har vi brug for midlertidige begrænsninger. Det er disse begrænsninger som gør serendipitet muligt som et metodisk greb.

Selve begrebet har en oprindelse i romantikken og formodentlig dens længsel efter det, som unddrager sig sproget og begreberne og som forbindes med

labyrinthiske omveje, misforståelser, rystelser eller i formernes tilfældige sammenspil. Serendipitet er således ofte noget der metaforisk sagt indtræffer i eventyrernes rejser i *det fremmede*. I moderne kunst er serendipitet ofte anvendt – både i samtidskunsten og i samtidsteatret – som arbejdsmetode. Eksempelvis kan man sige at den såkaldte *devising*, baserer sig på en udvikling, hvor det ikke drejer sig om hurtigst muligt at nå et bestemt resultat, men gennem processen at udvikle, finde materiale eksternt og internt i gruppen som til sidst kan sorteres og samles til en eller anden form for helhed som så betegner en kollektiv interaktion mellem teatergruppen og materialet. Metoden vender op og ned på traditionelle hierarkier i sædvanlige teaterproduktioner og genskaber så at sige gruppen og dens refleksioner og reaktioner i forhold til et givet materiale. Serendipitet er også et begreb man kan støde på indenfor karriereplanlægning, organisations- og procesudvikling. Moderne kunst drejer sig i høj grad om at genskabe det fremmede. Både som et tema i værket og som en tilskueroptik. Derved brydes vaner og traditioner og igennem den skabte uorden bliver det muligt at opdage og finde nye iagttagelsesprincipper både på og i verden. Man kunne mene at globaliseringen i høj grad er et fænomen som forrykker vante positioner og omvender forholdet mellem fremmed og velkendt, det ukendte og det dagligdags og på den måde gør nye uventede fund mulige.

Ethvert uventet fund er naturligvis ikke nødvendigvis et godt og interessant fund. Det peger på det centrale spørgsmål at serendipitet også må vurderes kvalitativt og kvalitet for hvem. Med andre ord skaber spørgsmålet om uventede fund også et vigtigt spørgsmål om begrænsning og valg mellem givne fund.

Artiklerne er foranlediget af symposiet *Serendipitet. En brainstorm mellem videnskab, kunst og design*, 15-16. februar 2007. Symposiet blev arrangeret af tidsskriftet Peripeti og Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) i samarbejde med Odin Teatret. Formålet var at skabe en diskussion af grundlaget og forudsætningerne for *serendipitet* i kunstneriske og videnskabelige eksperimenter. I symposiet var der bl.a. indlæg af dekan, Bodil Due, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet, professor Tomas Bohr, Danmarks Tekniske Universitet. Robert Nurgberg, Concept Developer, B&O og direktør Svend Larsen, Statsbiblioteket. Desuden deltog Odin Teatret, Palle Granhøj Dans og danser Søren Sundby, billedkunstneren Kirsten Justesen, skuespiller Claus Damgaard og instruktøren og kuratoren Willy Flindt, medgrundlægger af Hotel Pro Forma. Symposiet er dokumenteret på dvd og findes i CTLS' arkiv.

Svend Larsens udgangspunkt er en bog om serendipitet skrevet af to amerikanske sociologer Robert Merton og Elinor Barber: *The Travels and Adventures of Serendipity* og han foretager herfra overvejelser om begrebets anvendelighed i kulturforvaltning og specielt biblioteksvæsenet. Erik Exe Christoffersen skriver om konstruktionen af serendipitet specielt i kunstneriske processer gennem obstruktion. Dertil kom-

mer to artikler af Eugenio Barba, Odin Teatret som vedrører teatrets kunstneriske arbejde med serendipitet.

Symposiet var støttet af Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse og Forskningsfokuseringsområdet Globalisering.



Serendipitet og kulturforvaltning

Af Svend Larsen

Overvejelser om serendipitetsbegrebets anvendelighed

Ordet »serendipitet« udtrykker det forhold, at der i nyskabelser (kulturelle, videnskabelige, teknologiske) indgår et element af tilfældighed: en planlagt aktivitet fører til noget andet end det planlagte. Hvordan forholder det sig til den forudsigelighed, der er grundlaget for forvaltning og planlægning? Ud over min helt personlige interesse og nysgerrighed i at finde et svar er spørgsmålet relevant at arbejde med, fordi en hel del af dem, der uddannes på universiteternes æstetiske institutter, får jobs i kulturforvaltning og administration. Derfor er det relevant at stille spørgsmålet: når serendipitet er et væsentligt træk ved verden, hvad betyder det så for den måde vi indretter kulturinstitutioner på?

Et eventyr om videnskabens væsen

Mit udgangspunkt er en bog om serendipitet skrevet af to amerikanske sociologer Robert Merton og Elinor Barber: *The Travels and Adventures of Serendipity*. Robert K. Merton er bogens hovedforfatter. Han er en af de store sociologer i det 20. årh. Han er blandt andet kendt som en af grundlæggerne af det fagområde, der hedder videnskabsstudier, altså studiet af videnskaben som fænomen ved hjælp af metoder fra humaniora og samfundsvidenskab (historie, tekstteori, økonomi, sociologi osv.). Merton er også kendt som den, der har lavet en ofte anvendt formulering af videnskabens etos, dvs. det sæt af normer, videnskabens institutioner er og bør være baseret på.¹ Det er Robert Mertons tanker om serendipitet, der er kernen i det følgende.

Et helt specielt forhold ved Merton og Barbers bog er, at den er skrevet i 1958. Det har i mange år været kendt, at manuskriptet eksisterede, men det blev først udgivet på sit originale sprog i 2004. Man får den tanke, at bogen beskriver noget, som var engang, sådan som eventyr gør. Engang opfattedes videnskab som en aktivitet, hvis mål var indsigt i natur, menneske og samfund, en aktivitet motiveret af videbegærlighed og opdagelsestrang, som måske på længere sigt kunne omsættes i produkter og redskaber, og en aktivitet som i høj grad blev styret af videnskaben selv. Nu betragtes videnskab i vid udstrækning som et middel til at forbedre konkurrenceevnen og som en faktor i udvikling af produkter og serviceydelser, som kan håndteres og styres på samme måde som andre faktorer.

Merton og Barbers bog handler om det at finde noget værdifuldt eller vigtigt,

mens man søgte efter andet, eller at finde det man søgte efter på et sted eller på en måde, som ikke var forudset. Det handler om opdagelser og om lykkelige tilfælde. Gennem en beskrivelse af ordets historie og brug får Merton og Barber sagt noget om betingelserne for at gøre opdagelser.

Ordet 'serendipitet' stammer fra et persisk eventyr om tre prinser fra Serendib, som er et gammelt navn for Sri Lanka. De tre prinser drog ud i verden og opdagede ting, som de ikke var rejst ud for at finde. Ordet tages langsomt i brug. Den engelske forfatter Horace Walpole formede ordet og brugte det første gang i et brev i 1754 om en uventet lykkelig opdagelse. Brevet blev trykt i 1833, og i 1878 blev det brugt i en artikel om de lykkelige fund, samlere af antikviteter, gamle bøger osv. kan gøre. I midten af 1900-tallet bliver *serendipity* taget i brug i beskrivelsen af videnskabelig aktivitet.

Merton og Barber kommer langt omkring i bogen både i tid og rum, blandt andre inddrages både Saxo og H. C. Ørsted. Men den lange historie har en klar pointe: videnskabelige opdagelser kan ikke planlægges; der er et element af tilfældighed involveret. Opdagelsen af røntgenstråler nævnes som eksempel, og eksemplet skal samtidig vise, at det ikke er tilfældigt hvem, der kan gøre tilfældige opdagelser: det kan kun kompetente folk.²

Eventyret om de tre prinser fra Serendib skal vise, at stærkere styring og krav om hurtigere resultater ikke fører til flere opdagelser eller mere innovation. Usikkerhed er et af vilkårene. Det der er i fokus hos Merton er videnskab, og bogen om serendipitet er et forsvar for forskerens ret til at følge egne instinkter og bryde af fra den planlagte vej. Det, der tager sig ud som en finurlig fortælling om et sært ord, er altså et forsvar for klassiske normer for videnskab, for forskningens autonomi og for betydningen af, at der er eksperter.

Serendipitet og videnskabspolitik

Serendipitetens betydning for måden at drive videnskab på er blevet et tema i videnskabsteori, ikke mindst på grund af Merton. John Ziman er en af dem, som tager dette tema op. Ziman peger på, at moderne videnskab med store projekter og finansiering baseret på udførlige planer gør det vanskeligt at udnytte serendipitet forstået som pludseligt opståede muligheder. Gode ideer skal igennem peer-review og forskningsråd osv. Forskningsprojekter underkastes i stigende omfang styring udefra for at sikre og kontrollere, at forskningsmidlerne bruges til det aftalte eller forudsatte.³ Det er vilkårene i post-akademisk videnskab; der skal hele tiden gøres regnskab. Men Ziman peger på, at videnskab og andre kreative processer må være bestemt af en »opportunistisk logik«, og derfor er det vigtigt med åbenhed og fleksibilitet, så der kan reageres på lynet, når det slår ned.

John Zimans formål er nøgternt at beskrive, hvordan nutidig postakademisk videnskab er. Og hans pointe er altså, at her er der ikke megen plads til serendipitet.

Det er jo en ret pessimistisk konklusion – og andre er mere optimistiske. En af de mere optimistiske er Hans Fink, i hvert fald som jeg læser hans bidrag til en rapport fra det humanistiske forskningsråd. (Fink 2005) På baggrund af de politiske krav til universiteterne drøfter rapporten det forhold, at mere og mere viden frembringes uden for de traditionelle forskningsinstitutioner, og at vidensproduktion iværksættes og vurderes ud fra andre normer end de klassiske akademiske. Et af de spørgsmål, der stiller sig, er spørgsmålet, om nye mere anvendelsesorienterede former for vidensproduktion vil erstatte 'traditionel' videnskab. Rapportens svar er, at det, der sker, er en spredning af vidensproduktionsformer. Videnssamfundet er altså karakteriseret ved at nye former for viden, vidensproduktion og vidensanvendelse kommer til, og dermed kommer viden til at 'fylde' mere i samfundet.. Vidensamfundet er ikke kendetegnet ved, at én ny form for viden helt erstatter gamle former. Der er stadig brug for klassisk akademisk videnskab. Set i det lys er pointen i Mertons og Barbers gamle bog, at eventyr beskriver nok det, som var engang, men også det, som er væsentligt at holde fast ved.

Humaniora og (anden) videnskab

Noget af det, der motiverer Merton, er en aversion mod enhver form for reduktionisme. En af pointerne med at skrive den lange historie om *serendipity*-begrebets spredning og udvikling er at give et eksempel på, at opdagelser er langt mere »forviklede«, end de ofte fremstilles i de glatte historier om dem. Den dominerende måde at fremlægge et forskningsresultat på er at gøre det kort og systematisk, klart og effektivt. Merton har ligefrem givet denne fremstillingsform et navn: SSA (the standard scientific article). Det er en fremstillingsform Merton også behersker, og det er den, han oftest bruger som sociolog. Men han peger på, at den skjuler størstedelen af processen bag resultatet, det langstrakte arbejde, fejlene og tilfældighederne. Det er uheldigt, for det skaber et forkert billede af, hvad forskning er, og hvor hurtigt man kan forvente at nå frem til indsigt. Merton siger, at den dominerende måde at præsentere videnskabelige resultater på er resultat af retrospektiv falsifikation. Med det risikerer forskerne at save den gren over, de sidder på – fordi alt det store arbejde forud bliver gjort usynlig.

Merton er som videnskabsmand optaget af at kombinere samfundsvidenskab med humanistisk videnskab. Det kommer til udtryk i hans valg af temaer, men også i hans valg af fremstillingsform. Bogen om *serendipity* er et forsøg på at gøre op med en reduktionistisk fremstillingsform og finde en form, der afspejler betydningen af serendipitet. Det gør han også i en anden bog, som har berøring med temaet serendipitet, nemlig bogen *On the Shoulders of Giants*. Umiddelbart handler denne bog om at spore et berømt udsagn af Isaac Newton. Newton skriver, at han ser langt, fordi han står på skuldrene af store forgængere, og ad lange snørklede veje føres dette billede tilbage til middelalderen. Med et lån fra Laurence Sterne's roman

Tristram Shandy siger Merton, at bogen er skrevet i »a Shandean mode«. Spændingen mellem tradition og originalitet i formidling og opbygning af viden undersøges på en »nonlinear og divergerende måde«. Igen er der videnskabspolitiske pointer. Det er ikke ligegyldigt, hvem der står på skuldrede af de store – kun det trænedes blik ser langt – ligesom det kræver træning at være åben for det uventede. Serendipitet er ikke for amatører.

Serendipitet og kulturforvaltning

Hvad betyder så alt dette for måden at drive kulturinstitutioner på? I mit forsøg på at give et svar, vil jeg bruge biblioteket som eksempel. Jeg vil starte med en lille anekdote om den tyske oplysningsfilosof Immanuel Kant. Kant blev på et tidspunkt ansat på universitetsbiblioteket i Königsberg, men opgav det hurtigt igen. Han kunne ikke leve med, at det, der drev bibliotekets brugere, ikke var videbegærlighed, men nysgerrighed (Fromm 1894). Denne skelnen mellem nysgerrighed og videbegærlighed har præget den måde arkiver, biblioteker og museer er blevet drevet på, og gør det stadig. Vi klassificerer tingene. Man siger denne bog handler om dette, eller denne ting er dette. Historien om de tre prinser fra Serendib er litteratur, det er ikke videnskabsteori. Den måde at drive bibliotek på duer jo ikke, hvis man tager serendipitet alvorligt.

Hvordan skal man så gøre; hvad er det grundlæggende princip, når man tager serendipitet alvorligt i et bibliotek? Det er der flere bud på. Grundlæggende handler det om at slippe tekster, musik og billeder fri af det omsorgsfulde jerngreb, som bibliotekarer og andre kulturforvaltere holder dem i. Det handler om at skabe de bedste muligheder for at finde det, man ikke vidste, man ledte efter eller havde brug for. Det gør man ved ikke at låse tekster, lyd og billeder fast i én bestemt sammenhæng, men gøre det synligt at de findes, og gøre det nemt at støde på dem. Det, det drejer sig om, er at stille meget til rådighed og gøre det på en måde, så det er nemt at finde det. Man kan kalde det selvbetjening. Når det er selvbetjening, er det ikke et spørgsmål om motivet er nysgerrighed, eller om det er videbegærlighed, eller om hvad formålet er. En af opgaverne er som sagt at gøre så meget synlig som muligt; de fleste biblioteker har jo ikke kun bøger og tidsskrifter, men også lyd, billeder osv. Men det har man ikke brugt så mange ressourcer på, fordi trykte tekster tilfredsstiller videbegærligheden, mens det andet kun tilfredsstiller nysgerrigheden!

Samtidig skal bibliotekernes systemer indrettes, så det er nemt at gå på opdagelse – de skal understøtte det, og det kan nogle af de nye teknologier. Bibliotekerne kan blive et af de steder, hvor man uden persons anseelse kan formidle sine overraskende opdagelser, det kan blive en ny social funktion for biblioteket. Biblioteket kan lade brugere kommentere bøger, musik, film – hvad har den her tekst sagt mig, hvad har jeg brugt denne filmsekvens til, osv. På den måde vil der blive endnu flere indgange til tekst, lyd og billeder. Men det er et voldsomt brud med hele kurator-tankegan-

gen, hvor det er arkiver, bibliotekerne og museerne, der siger, hvad tingene er, og hvor de hører hjemme. Men den traditionelle kurator-tankegang lægger kulturarven i kanon og gør den til pligtpensum, og det fremmer ikke serendipitet.

Spejderen

Efter at have set omslaget på Merton og Barbers bog om serendipitet er mit mentale billede af serendipitet billedet af de tre prinser, der rider ud. Jeg vil slutte af med endnu et rytterbillede på serendipitet. Det er billedet af spejderen, altså i den oprindelige betydning af ordet. I amerikansk litteratur og film er spejderen den, der drager væk fra nybyggerens samfund og ud i det ukendte land, støder på indianere, floder osv. og spejderen dukker så på et tidspunkt op igen med beretninger om, hvad han har set, med rygter og advarsler, med ukendte planter og dyr. I begyndelsen synes nybyggerne, at spejderen er uundværlig. Men efterhånden som nybyggerens samfund bliver konsolideret, bliver spejderen en komisk figur, og når nybyggerens samfund er blevet rigtig respektabelt, er spejderen ligefrem pinlig. Men når så tørken rammer samfundet, er det spejderen der finder vej til de skjulte underjordiske kilder.

Dette billede af spejderen er tegnet af den engelske filosof Steven Toulmin som et billede af Gregory Bateson. Jeg synes billedet er relevant at slutte af med, fordi Bateson arbejdede med et transkulturelt forskningsbegreb. Mig bekendt brugte Bateson ikke ordet serendipitet, men han praktiserede serendipitet – han viste, hvor vigtigt fænomenet serendipitet er, og hvor frugtbart begrebet er.

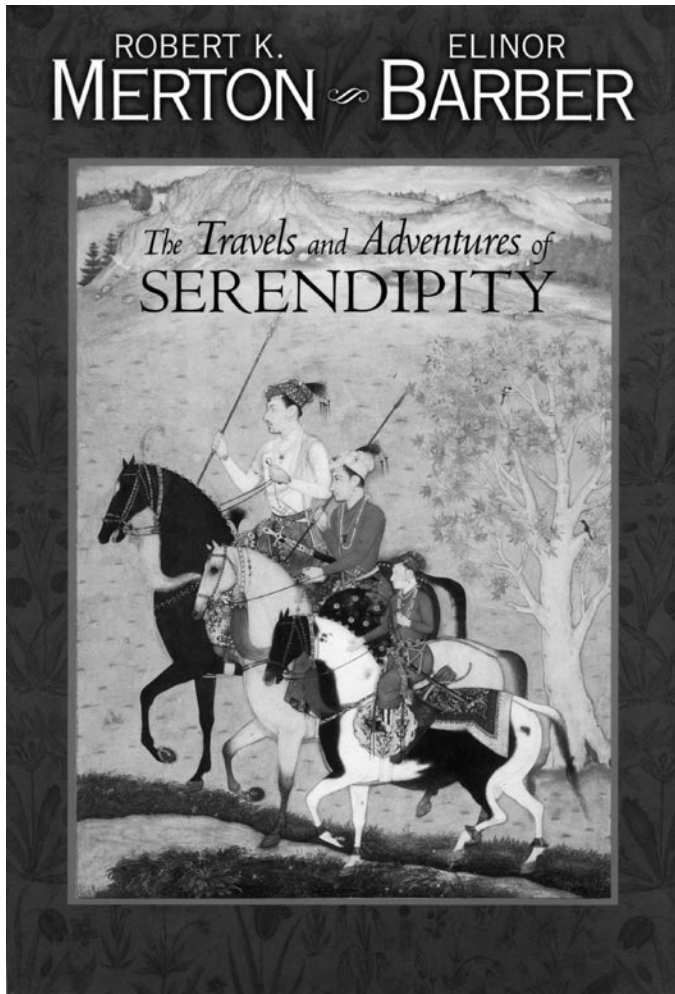
Litteratur

- Fink, Hans m.fl. (2005): *Humanistisk viden i et videnssamfund*. København.
- From, Emil (1894): *Immanuel Kant und die preussische Censur. Nebst kleinen Beiträgen zur Lebensgeschichte Kants*. Hamburg.
- Kragh, Helge (1999): *Videnskabens Vase – en søgen efter sand erkendelse*. København.
- Merton, Robert K (1993): *On the Shoulders of Giants. A Shandean Postscript. The Post-Italianate Edition, with a Foreword by Umberto Eco*. Chicago.
- Merton, Robert K. & Barber, Elinor (2004): *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, N.J.
- Power, Michael (1999): *The Audit Society. Rituals of Verification*. Oxford
- Toulmin, Steven (1981): »The Charm of the Scout« I: C. Wilder-Mott & John H. Weakland, eds.: *Rigor and Imagination. Essays from the Legacy of Gregory Bateson*. New York.
- Ziman, John (1995): *Of One Mind. The Collectivization of Science*. New York.
- Ziman, John (2000): *Real Science: what it is, and what it means*. Cambridge.

Noter

- 1—Mertons normer sammenfattes under forkortelsen CUDOS: Communalism, Universalism, Disinterestedness, Originality, Scepticism. Jf. Kragh 1999, s. 99.
- 2—Helge Kragh giver et dansk eksempel på serendipitet: de to danske biokemikere Erik Jacobsen og Jens Hals opdagelse af antabus. Kragh 1999, s. 32.
- 3—Denne tendens analyseres af Michael Power: *The Audit Society*, 1999.

Svend Larsen (f. 1951), cand. mag. fra Aarhus Universitet (filosofi og historie), er direktør for Statsbiblioteket og optaget af de grundlæggende begreber, som indgår i kulturinstitutioners selvforståelse, og som styrer den måde, de fungerer og udvikler sig på.



Kunsten at snuble

Om serendipitet og benspænd

Af Erik Exe Christoffersen

Personligt ledte jeg efter noget helt andet, end det jeg fandt, og det er typisk for grundforskning (Peter Agre, Nobelprismodtager, Information 6. 12. 05).

I once read a silly fairy tale, called *The Three Princes of Serendip*: as their highnesses travelled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right—now do you understand serendipity? (Horace Walpole, 1754, i et brev til Horace Mann).

Min skrivemaskine har mistet
en skråstreg i ø,
Den skriver bestandigt en so,
når jeg mener en sø,
Og skriver jeg, bonden har bøfler
Da står der, har bofler.
Så nu har jeg endelig fundet
et rim på kartofler
(Halfdan Rasmussen: *Noget om tab og gevinst*: i *Tosserier*. Det Schønbergske Forlag
1972)

Følgende er en brainstorm over begrebet *serendipitet*, som betyder opdagelser af noget, man ikke søger efter, ved skarpsindighed, omhyggelighed, tilfældig eller som fejltagelse¹. Brainstorm betyder i videnskab og kunst, at man kaster sig ud i et vist mentalt kaos uden forventning om en endelig løsning. Man tillader en vis slinger i valsen i samarbejde med tilfældet og en given uorden. Der er ingen tvivl om at både tilfældet og fejltagelsen spiller en rolle i dagligdagen. Faktisk har en undersøgelse² for nylig belyst, at når danskerne er verdens lykkeligste folk, skyldes det evnen til at overraskes. Den største lykke viser sig netop ved lykketræffet. Eksempelvis havde det yderst uventede europamesterskab i fodbold i 1992 en stor lykkeskabende effekt, som mange stadig kan mærke i kroppen. Danmark var med ved en tilfældighed, idet borgerkrigen i Jugoslavien betød at landet blev udelukket. Vi overtog pladsen, selvom holdets spillere for længst var taget på ferie, og ankom derfor helt uforberedte. Denne »uforberedthed« synes at indtræde i et paradoksalt forhold til nødvendigheden af forberedelse, træning og metodisk eller teoretisk udvikling som ellers

kendetegner videnskab, sport og kunst. Overraskelsen og den uventede opdagelse, *aha-oplevelsen*, menes at have et større læringsmæssigt potentiale, fordi en uventet tilfredshedsfølelse opstår, idet noget rod pludselig giver mening.³

Serendipitet findes ikke i det danske sprog, men vi kender begreber som lyk-
ketræf, slumptræf, lunefuld skæbne. Der er tale om et velkendt fænomen i kærlig-
hedslivet, som *shopping* og i diverse *events* som eventyrrejser, interaktiv performance
og rollespil, biblioteksbesøg, internetsurfing, overlevelsesture mv., som tillader en
uorden og disorientering, en villet vildfarelse, som forudsætning for overraskende
oplevelser og fund. Det specifikke er, at man ikke »sælger« en garanteret oplevelse
men netop det usikre

Spørgsmålet er om begrebet serendipitet kan være nyttigt som et videnskabeligt
begreb, der understreger »blindhedens« betydning i kunst og videnskab. Serendipitet
er ikke en universel metode eller en »naturlov«, og jeg mener ikke, serendipitet
nødvendigtvis er et træk ved verdens eller hjernens kapacitet. Det centrale er at
pege på nogle regler for eksperimentet og den kompetence, som er forbundet med
subjektets evne til uforudsete handlinger (improvisation) og refleksioner. Hvad er
strategierne og forudsætningerne for serendipitet? Kunst, kunne man hævde, er en
konstruktion af tilfældet⁴, som så at sige træder i »karakter«, stilles til skue som noget
særligt. På trods af eller i kraft af tilfældigheder og uorden skaber kunst et mønster
gennem tilbagevendende strukturer og gentagelsesfigurer, som træder frem af mate-
rialet og danner sin egen uforudsete betydning. Man kunne hævde, at det gælder for
enhver form for kunst, men serendipitet »dyrkes« særligt i den historiske avantgarde
og i barokken, hvor tilfældet er en form for opgør mod det normsatte: *carpe diem*
– grib dagen (tilfældet). Også i den romantiske tænkning, hvor den ophøjede essens
er udenfor den fænomenologisk tilgængelige verden, og hvor desorienteringer spiller
en central rolle som led i søgeprocesserne.

Imidlertid er jeg ikke ude på at fremhæve en bestemt form for kunst frem for en
anden. Serendipitet forsøger jeg at fastholde som en villet konstruktion af uorden
ofte gennem præcise regler. Dette har ikke mindst betydning i det, vi kan kalde
videns- eller informationssamfundet, hvor det givne er vidensophobning, og det
centrale derfor er en kompetence som drejer sig om at skelne mellem og vælge
iagttagelsesmåder. Disse iagttagelsesoperationer spiller en stigende rolle i relation til
kunstnerisk virksomhed både i processen og i værket, ofte i form af et sæt spilleregler
eller obstruktioner. Kunsten i moderniteten er forbundet med kontingensbevidst-
hed om et utal af muligheder, vilkårlighed, ubestændighed og det ikke-absolutte som
et vilkår. Spørgsmålet er, hvordan denne frihed og risiko bliver produktiv gennem
selvvalgte begrænsninger og besværligheder? Hvordan der skabes en skelnen eller en
distinktion? Serendipitet er ikke en effekt af paratviden, men en effekt af en fejl eller
tilfældighed, som synliggør en viden om viden ved at udpege det, man er blind for
på grund af vaner, traditioner, godkendt viden og det normaliserede etc. Serendipitet
peger på, at eksperimentet ofte må benytte metoder, som skaber uorden, forvirring

og forrykkethed. Det skaber et paradoks, idet denne uorden ud over at være uroskabende er vanskelig at forene med behovet for succes og resultater. Kreative processer må naturligvis tage højde for disse indre paradokser og tendentielle modsætninger i organiseringen, projekteringen og planlægningen. Det betyder, at sådanne processer må rumme villet vildledning, kollektiv blindhed eller ikke-intentionelle og tilfældige handlinger, hvilket ikke er i strid med forventninger om brugbare resultater, både i forhold til kunst og videnskab. Serendipitet forudsætter en uorden og skaber opmærksomhed på skæve iagttagelsers berettigelse.

Begrebet

Serendipitet forudsætter evnen – eller er det en brist? – til at samarbejde med »det tilfældige«: Det er en indtrængen af uventet energi i en given orden, som skaber uorden og en pludselig energiforandring. Vi kender det fra ulykker eller lykketræf, men vi kan også se det som et centralt greb i kunsten, i dramaturgien; som et pludseligt omslag, en turbulens, der betyder at tilskueren rystes og føres et nyt sted hen. Ikke mindst klovnenes dramaturgi er konkret forbundet med det at snuble⁵. Strategier for tilfældet har forskningspolitisk og kulturpolitisk betydning i en tid, hvor det i stigende grad er det sikre og effektive, som tæller. Det usikre eksperiment, hvor der er risiko for det mislykkede, klinger ikke godt sammen med den kanoniske tænkning, der hersker indenfor mange områder. Denne har en tendens til at fastlåse og almengøre sandheder, i hvert fald som en nationalstatslig kanon. I stedet for fusion og sammenhængskraft kunne man pege på konfusion og usammenhængskraft. Serendipitet peger på en komplementær side af oplysningsbegrebet: det myndige, autonome individs rationelle og fornuftige refleksion komplementeres af modet til at modstå vaner, autoriteter, hierarkier; til ikke at have et bestemt mål. Serendipitet er ikke en ontologisk nødvendighed, ideologi eller metode, men resultatet af selvvalgte begrænsninger, som giver rum for indsigt i vilkårlighed, akausalitet, inkonsekvens og det usammenhængende.

Serendipitetseffekten kan ses i kunsten i forhold til:

1. De skabende processer og måden de organiseres med henblik på en uventet og uplanlagt gevist. »Når man taler om en dygtig kunstners »søvnøngængeragtige sikkerhed« er det fordi denne hans vellykkede »vælgen i blinde« er styret – ikke af en viden om, hvad han vælger, men af en kunnen, som tilsiger ham hvordan.« (Søren Ulrik Thomsen, *En dans på gløser* s. 38). Det svarer til Eugenio Barba, Odin Teatret, som siger: »Vi bygger i blinde. Vi ved, hvordan vi skal søge, men vi ved endnu ikke hvad.« (Barba, 2004) Der er tale om en påtaget blindhed, en villet desorienteringen i processen: »Denne fremgangsmåde er helt klart ikke et eksempel til efterfølgelse, især ikke for en instruktør, der er ny i faget, eller som lader sig forføre af serendipitet: de tilfældige opdagelser og de uventede løsninger gennem en villet vildfarelse og flakken om i en spændingsladet prøveperiode.« (Barba, 2004).

2. I tilskuerens interaktion med værket skaber en tilsyneladende tilfældig erfaring, en uventet iagttagelse, en *verfremdungseffekt* eller rystelse, som forandrer normer, love, regler og fortolkningsprocesser. For Barba er forestillingen en labyrint, som »ophæver forskellen mellem rigtige og gale retninger, mellem fremskridt og regression, den er stedet, hvor man må lære at fjerne sig fra udgangen, for at finde frem til den. I labyrinten mister vi ikke kærligheden til de frie, åbne og lyse rum, som er udenfor, men vi mister troen på retningerne. Det nytter ikke at søge orienteringen« (ibid).

3. Endelig er serendipitet central i overgangen fra et værk til et nyt værk. Hvad foregår der i denne overgang, spørger Søren Ulrik Thomsen i *En dans på gloser* (1996): det er en kamp med rutinen og dygtigheden.

Serendippo

Begrebet *serendipitet* stammer fra den engelske forfatter Horace Walpole, som i 1754 opfandt begrebet i et brev til sin ven. Walpole var inspireret af et persisk eventyr, først trykt i 1557 på italiensk, om tre prinser fra Serendip (arabisk navn for Sri Lanka), som han læste som barn. Begrebet med sin fremmedartethed refererer til eventyret, og Walpole's pointe er: »Mange opdagelser blev gjort af mænd, som var på jagt efter noget helt andet«. Det gælder Columbus, som opdagede Amerika, og efter Walpols tid Alexander Flemmings opdagelse af penicillin og Alfred Nobels opdagelse af dynamit. Man kunne også nævne en række dagligdagsopfindelser som frottéhåndklæder, eller de små gule huskelapper, hvor limen ikke tørrer ud, og hvor sedlerne lader sig rive af og klæbe på flere gange.

Fra 1909 til 1934 dukker ordet op i en række amerikanske og engelske leksika og har lidt varierende betydning: »The faculty of making happy and unexpected discoveries by accident« Her betones det lykkelige, og den skarpsindige nysgerrighed nedtones. Før 1958 er serendipitet blevet brugt på tryk 135 gange. Fra 1958 til 2000 optræder begrebet i titlen på 57 bøger, i dag over en million dokumenter på nettet. I 2000 skulle det efter sigende være det mest populære ord i England. Det er klart, at et begreb, som optræder i så mange sammenhænge, kan miste betydning og udhules i et overforbrug. Der går lidt Hollywood og oplevelsesøkonomi i begrebet: Som det hedder: »Når kærlighed føles som magi er det skæbne. Når skæbne får en strøg af humor er det serendipitet«. Modeord bliver et ubestemt ord. »A vague word became a vague word«. Den amerikanske film *Serendipities* (Lunefulde lykke) (2002) fremstiller »happy and unexpected discoveries« i en romantisk optik⁶, men serendipitet er ofte et resultat af en pinefuld og destruktiv proces af tab af identitet og normalitet som i eventyrets prøvelse, svarende til grænseritualens liminalitetsfase.

Serendip-eventyret har en klassisk struktur: en konge, som havde tre sønner, ønskede de skulle have alle tænkelige færdigheder, så han ansatte en række specialister på hver deres felt, og de tre prinser bliver uddannet i både kunst og videnskab.

Imidlertid var kongen usikker på om det var tilstrækkeligt og sendte dem i landflygtighed. Det centrale for denne »prøvelse« i liminalitetens rum er, at den ikke er retningsbestemt, men uden pensum og mester og handler om at finde sig selv i noget, man ikke ved, man leder efter. De kunne kun være parate til viden.

På vejen bliver de spurgt, om de har set en kamel, som er forsvundet. Det har de ikke, men de spørger, om kamelen er blind på det ene øje, mangler en tand og er halt. Ejeren svarer forbavset: ja, og således opmuntret spørger de, om kamelen bar honning på den ene side og smør på den anden, og om rytteren var en gravid kvinde. De tilsyneladende tilfældige og betydningsløse spor uden sammenhæng skaber pludseligt et mønster og en helhed: en ganske særlig kamel. Imidlertid tager historien en ny drejning. Kamelens ejer konkluderer, at de må have stjålet den, og de bliver fængslet. Heldigvis bliver kamelen fundet, og prinserne bliver ført frem for kejseren, som spørger dem, hvorledes de kunne give så præcis en beskrivelse af en kamel, de ikke havde set. De forklarer, at der kun var spist græs i den ene side af vejen, derfor måtte kamelen være blind på det ene øje. Der lå klumper af tygget græs på størrelse med en kameltand, så græsset måtte være faldet gennem hullet af den manglende tand. Fodsporet viste tre hove, den fjerde var blevet slæbt, og derfor måtte kamelen være lam på det ene ben. At den bar smør på den ene side og honning på den anden forstod de af det faktum, at myrerne flokkedes om smørret og fluerne om honningen. En af prinserne konkluderede, at rytteren var kvinde, fordi der, hvor kamelen havde knælet, var der et aftryk af en fod og tegn på urin. Han havde stukket en finger i den våde jord og lugtet til den og øjeblikkelig følt en kødelig lyst. Det måtte være en kvinde. Desuden havde han bemærket et håndtryk, der indikerede at hun var gravid og havde støttet sig til jorden, mens hun urinerede.

På grund af deres »Sherlock Holmeske« evner til detaljerede iagttagelser, gjort før de fik brug for dem, blev de kejserens gæster og bedt om at hjælpe denne med at finde den slavepige, som han var forelsket sig i, og som var forsvundet efter, at han havde forvist hende i et anfald af jalousi. De foreslår, at historiefortællere fra de syv største byen inviteres til at fortælle en historie. De syv eventyr handler alle om fejltagelser, tilfældigheder, forbytninger og magisk kraft. Det viser sig, at den syvende handler om kejseren selv og genfortæller den forsvundne slavepigens historie. Hun elsker stadig kejseren til trods for hans grusomhed, og de bliver genforenet. Til slut bliver prinserne lykkelig gift med hver sin prinsesse og får hver sit kongerige.

Eventyret beskriver en form for fortolkningsproces af spor, og prinserne relaterer sig til tegnene på forskellig vis, logisk og sanseligt. Eventyret er transkulturelt, og der findes i de fleste kulturer lignende eventyr, hvor tre brødre eller døtre, som i Shakespeares *Kong Lear*, skal vise deres værd. Et dansk eksempel er HC. Andersens *Klods Hans* (1855), hvor den tredje »tilbagestående« bror gør fund af tilfældige og unyttige ting som en træsko, en død krage og mudder. Derfor får han prinsessen i modsætning til brødrene, som kun kan udenadslære, og som går i stå over for prinsessen i tronsalen, hvor man ser sig selv spejlet i loftet. Klods-Hans improviserer med

de fundne sager og benytter »galskabens metode« ligesom Shakespeares Hamlet. Til trods for navnet snubler Klods-Hans ikke, men kaster sig ud i »erobringen« med besluttethed, vilje, fornøjelse og ikke mindst tro på eget værd.

Karen Blixens historie om en stork i den *Den afrikanske farm* drejer sig også om at snuble. En mand i et rundt hus med et rundt vindue og en trekantet have hører om natten en underlig larm fra den nærliggende sø. Han står op for at finde en forklaring. Han løber sydpå, men snubler over en sten, falder i en grøft, falder i en anden og en tredje. Han løber tilbage mod nord, snubler over en sten, falder i en grøft, falder i en anden og en tredje. Endelig forstår han, at larmen kommer fra enden af søen, og han finder et hul i en dæmning, hvor vandet fosser ud. Han arbejder hele natten og får stoppet hullet, før han om morgen vender hjem og går i seng. Næste morgen ser han ud af sit runde vindue. Og ser en stork. Mens historien fortælles tegner tilhøreren hans rute omkring gården og søen, og det bliver til billedet af en stork. De mange uheld skaber et mønster, som frembringer storken. Det interessante er det tilfældige, men velforberedte sammenfald mellem to forskellige virkeligheder. Der er tale om et energetisk sammenstød betinget af fortællingen. En uorden som samtidig er en form for orden. En uforklarlighed, som giver mening til rækken af uheld og fejltagelser og får brikkerne til at falde på plads i et mønster⁷.

Eksistentielt set finder han mønsteret i sit liv, og dette mønster er samtidig livets forklaring. Blixens »stork« er en metafor for fortællingen, og historien kan læses biografisk som et resultat af det mislykkede Afrikaophold, der resulterer i springet til storyteller, men det er også en allegori på den kunstneriske proces, som skaber billedet eller fortællingen af ukendte veje. Til forskel fra kameleventyret er det tilhøreren til fortællingen, som skaber mønsteret som en del af værket. Historien svarer til den vigtige eksistentielle erkendelse, som Kirkegaard referer til: livet kan kun leves forlæns, men forstås baglæns - først retrospektivt kan man iagttage og forstå det mønster, som aftegnes. Der må skelnes mellem skæbne og serendipitet. Det første er statisk og det sidste er dynamisk, foranderligt og forudsætter den subjektivt skabende kraft, som sammenkæder tilfældige fund til en form for indsigt.

Eventyrene peger alle på en kreativ kompetence, som adskiller sig fra faktaviden, der er karakteriseret ved at komme til kort i en tærskelsituation, hvor det er kreative ressourcer og ikke en forskel på godt eller ondt, sandt eller løgn, som er afgørende. Det afgørende er at kunne »glemme« en viden og handle ud fra en uventet og anderledes situation.

Historisk

Serendipitet har sin rod i eventyrets oprør og en drøm om at gennembryde autoriteterne; helten vælger sin egen vej uden guddommelig hjælp. Eventyret accepterer uvisheden som vilkår. Og genren giver uvidenhed mæle. Barba påpeger i programmet til *Andersens drøm*:

Eventyrets verden er rent anarki, fordi den først og fremmest koncentrerer sig om nødvendigheden af at bryde lænkerne. Eventyret bryder de lænker, der binder fortællingerne til verden, som den er. Med denne frihed betales med risikoen for vilkårlighed. Derfor er eventyrerne befolket af uhyrer, skygger forsynet med selvstændigt liv, mennesker som er halvt dyr, døde som taler, og ting som får liv og kan tænke. Det er ikke mytens og fantasiens verden. Det er forvirringens. (Barba 2004, s. 58)

Eventyrene »belærer os om fejlens velsignelse« konkluderer Barba og fortsætter: »Jeg tror på fejlene, som frigør, når vi er snu nok til at værdsætte og forfølge dem... De kommer fra den del af os, som vi ikke kender. Vi må betragte dem som et budskab, en vanvittig mester har betroet os.« (ibid.). Eventyrernes anarki kan genfindes i en række hovedværker, som konflikten mellem det vilkårlige og nødvendige som kræver valg mellem et utal af muligheder uden en absolut sandhed. Hamlet, Don Juan eller Don Quijote eksperimenterer på forskellig vis med »himlen« og døden eller tvivlen og frygten for utilstrækkelighed.

Den moderne kunsts teatralitet betyder, at tilskueren kan bevæges og forføres til at indtage et nyt synspunkt. I det moderne bliver kunsten ifølge Foucault et selvstændiggjort felt for anormalitet eller afvigelser fra normen. Det bliver en uundværlig kulturel funktion, hvor værdier omvendes, profaneres eller misforstås. Der skabes en central forbindelse mellem kunstneren og den gale, og kunstneren defineres ofte ligefrem ved en form for anormalitet. Kunsten overtager *narrens* rolle, som er udenfor på afgrundens rand – på vej til at snuble, og hvor en utilpassethed synes at gå hånd i hånd med evnen til at se gevinsten i det ikke planlagte. Hieronimus Bosh's *Vandringsmanden* viser den udenforstående, som har en desorientering i kroppen. Han går frem, men vil også tilbage. Han er på afgrundens rand⁸.

Det nye og afgørende i renæssancen er bevægeligheden. Det gælder jordens bevægelse omkring solen, det gælder rejsens mulighed, og det gælder ikke mindst individets mulighed for at skifte rolle og position. Det er dynamikkens princip, som afløser middelalderens stilstand. Det bliver selvfølgelig muligt at gøre ét og mene noget andet som i ironien, eller at søge ét og finde noget andet. Frigjort fra Gud bliver subjektet historisk (tidsligt) og rumligt (betinget af perspektivet), og dermed bliver også sandheden perspektivisk og betinget af tid, rum, situation og positionen, hvorfra man ser.⁹

Shakespeares *Hamlet* er et eksempel på, hvordan denne relativisering af viden bliver et subjektivt problem. Stykket begynder med et spørgsmål: »Hvem der?« og det gentages utallige gange. Ofelia spørger på samme måde efter »Musefælden«: »Hvad betyder det?«. Spørgsmålet om viden er det grundlæggende for alle personer. Polonius og Claudius spionerer, mens Hamlet benytter »galskabens metode« til at skabe vished. Men spørgsmålet retter sig ikke blot mod plottets: »hvem gjorde det?«. Det retter sig mod mennesket som subjekt og ikke mindst mod døden.

Spørgsmålet er, hvordan man kan handle uden vished i forhold til døden og mennesket. »Distingo« (jeg skelner) er en betegnelse for Hamlets forsøg på netop at skelne mellem synes og væren og mellem liv og død. Det gælder også Fortinbras som af Hamlet opfattes som en grænseoverskridende eventyrer på vej til Polen:

Hamlet: Hvad er et menneske, hvis største mål og bedste tidsfordriv er søvn og mad? ... – hvorfor mon jeg lever for at sige »Det skal gøres«... se blot på denne store, dyre hær, ført af en fin og spinkel prins, hvis sjæl opfyldt af ædel ambition tør vrænge ad det udfald, ingen kender, og udsætte en jordisk utryghed for alle ting, som skæbne, død, og fare kan forvolde, blot for en æggeskal. (Johannes Sløks oversættelse, 1971)

I Hamlets Danmark er tiden af lave og den store uorden og kontingens dominerer. Hamlet bliver klar over, at alt er opførelse, som betragtes og fortolkes af tilskueren. »intet er god teller ondt, men tanken gør det til det, for mig er det et fængsel« (s. 47). Horatio fraråder Hamlet at indgå i slutspillet, som han er overbevist om, er arrangeret, men Hamlet er rede, fordi døden er en del af livets tilfældigheder:

Vi trodser varsler. Der er et særligt forsyn over enhver spurv, der falder til jorden. Sker det nu, så sker det ikke i fremtiden, og sker det ikke i fremtiden, så sker det nu! Sker det ikke nu, så sker det dog engang. Alt beror på at være rede (besluttet). Når ingen ved, hvad det er, han forlader, hvad rolle spiller det da, om han går tidligt bort.¹⁰

»*The Readiness is all*« forudsætter skapsindighed, præcision, parathed, besluttethed. Hvordan kan man være besluttet uden at vide, hvad man så at sige skal beslutte? Den efterfølgende duel med Laertes bærer da også præg af tilfældighedernes spil. Alle dør af giften beregnet for Hamlet, men det overraskende er, at det hele falder i Fortinbras hænder, fordi han tilfældigt kommer forbi. Pointen er, at han er beredt og opsøger »slumpræffet«. Hamlet bliver til en fortælling og skaber det teatrale kunstrum: kunstens rum, som er et andet rum for iagttagelse, der både rummer skarpsindighed og orienteringsløshed. I den historie er det centrale hverken blændværk eller oplysning, men *readiness*, som Hamlet siger. En tanke som rækker langt frem i det moderne til Kierkegaard, Blixen, Bohr og Barba.

Springet

Serendipitet hænger sammen med rejsemetaforen og forestillingen om det ukendte og findes derfor netop hos grænseoverskridende kunstnere som HC. Andersen, Blixen og Odin Teatret for hvem rejsen både konkret og metaforisk er en del af deres identitet. Serendipitet handler således om prøveprocesser; fra eventyrets og romantikkens klassiske hjem-ud-hjem figur til pasasageritualets og liminalitetens tabs og dekonstruktionsprocesser og den kunstneriske (teatrets) prøveproces, som

en disorientering, konfusion eller »fejltagelsernes komedie« (jf. Shakespeare: *The Comedy of Errors*).

Barba benytter »springet« metaforisk. Forbilledet er atomet, hvor partikler hopper fra den ene bane til den anden og derved frembringer et kvantum, energi, som opstår når man springer fra en historie til en anden. Partikler kan springe frem i tiden, men også baglæns i tiden. Dette kan ses som en dramaturgi, hvor rollerne ikke blot bevæger sig fremad i tiden, men hopper frem og tilbage. Springet besidder en uforudsigelighed og tilfældighed blandt andet afhængig af iagttagelsen udefra.

Tilstanden før springet er som at være til rådighed for handling. Udtrykt i passiv form: at være besluttet. Niels Bohr var efter sigende en brændende westernfan, og han undrede sig over, at helten i alle de afsluttende skudduelle altid var den, der skød først, skønt det som regel var modstanderen, der først greb til revolveren. Lå der en eller anden sandhed bag denne konvention? Han kom til den konklusion, at der faktisk fandtes en sådan sandhed: den første, der trækker revolveren, er langsomst til at skyde, fordi han må beslutte sig til at skyde, derfor dør han. Den anden lever, fordi han er hurtigere, og han er hurtigere, fordi han ikke skal til at beslutte sig: han er besluttet. (Barba, 1989)

For at få en ide skal der gerne samles en masse informationer ind, og efterfølgende skal disse »glemmes« for at en ny ide kan opstå, når man mindst venter det. Kombinationen af fokusering og glemsomhed er central. Brainstorm er et metaforisk begreb for den nødvendige uorden som grundlag for nye ideer, evnen til åbning og afgrænsning og refleksivitet gennem metaforer og metonymier, distinktioner, ligheder og forskelle, nærhed og distance og i mindre grad på forklaring, årsagssammenhænge og kausalitet.

Der er centralt at skelne mellem forskellige former for serendipitet. I romantikken er serendipitet en bagvedliggende funden figur og det kunstnerisk skabte i værket, hvor længslen efter det absolutte kun lader sig realisere fragmentarisk og gennem kunstens snirklede processer. Værket bliver i sig selv en gådefuld og ikke lineær vej, som i arabesken eller eventyret. Serendipitet er uden tvivl et begreb, som er i fin samklang med en romantisk ironisk position: en søgen efter det egentlige i fragmentet, labyrinten eller det ikke-begrebslige. Romantikken og orientalismen er en dyrkelse af dét, som unddrager sig oplysningen rationalitet. Tivoli er et udmærket eksempel på et sådant andet rum, et grænserum, hvor prøvelsen i karusellen eller spejlsalen er en disorientering ligesom i eventyret. I den historiske avantgarde, dada, surrealismen, kubismen, dyrkes tilfældet, det som unddrager sig det formålsrationelle. Dels for at obstruere kunsten som repræsentation, kunst som autonomt værk, dels for at modarbejde kunstautonomien og kunstens institutualisering i et særligt kunstrum. Peter Bürger (1974) mener at det for den historiske avantgarde er et spørgsmål om, hvordan tilfældigheden konstrueres i processen og i værket. Det sker ved at benytte virkelighedsfragmentet, som flyttes fra en social kontekst ind i værket som i collagen og montagen, og derved skabes det usammenhængende det

uorganiske værk. Duchamps *readymade* eller Man Rays *objet trouvé* er baseret på tilfældige fund. *Readymaden* er en lang historie om misforståelser som »*Fountain*«. Den anonymt indsendte pissekumme blev i 1917 ikke forstået og derfor ikke udstillet. Den forsvandt og blev først udstillet som kopi i slutningen af 50'erne, hvor Duchamp blev »opdaget« som kunstneren bag. *Readymaden* er et tilfældigt fundet objekt, som i kraft af kunstudsigelsen, iscenesættelsen, iagttages som kunst og udvirker den forbavsende virkning, at hvad som helst kan optræde som kunst. I avantgardens optik kunne det måske opløse kunstinstitutionen, men i realiteten har det udvidet denne. Det bliver muligt at kombinere det håndværksmæssigt skabte og det tilfældigt fundne.

Serendipiteten befinder sig så at sige i springet mellem en almindelig nedlagt pissekumme og kunstværket. Begge findes på samme tid, selvom de udelukker hinanden. Det iagttagende er betinget af den iagttagendes optik.

Kunstnerisk skaben

Søren Ulrik Thomsen (1996) taler om at opdage et digt »som noget objektivt«; »at det ikke kun er mig, der udtrykker sig i teksten, men at teksten selv begynder at tale tilbage til mig. At jeg ikke skriver for at skrive noget, jeg ved i forvejen, men at jeg så at sige skriver det, jeg ikke ved, for at få noget at vide...« Han fortæller om den første opdagelse af et digt:

Jeg havde været ude at gå en tur i byen, kommer hjem på mit klubværelse, sætter mig på sengen og trækker mine støvler af. Og så kom de første linier: 'Grå øjne/Gult sengetøj/Gennemsigtige tårer'. Pludselig fandt jeg ud af at ordene kunne byttes om, så der i de næste tre linier kom til stå: 'Grå tårer/Gule øjne/Gennemsigtigt sengetøj' (Peter Øvig Knudsen, s. 108).

Søren Ulrik Thomsen forklarer selv dette spring som digtets svar:

Jeg opfatter det selv sådan, at det første var et meget smukt sceneri, mens det blev fantastisk uhyggeligt, når ordene blev vendt om. 'Grå tårer' er beskidte eller inficerede, de 'Gule øjne' forbinder jeg også med noget usundt, og 'Gennemsigtigt sengetøj' lyder da også ubehageligt, det er en manglende beskyttelse. (Peter Øvig Knudsen, s. 108).

Det er noget helt grundlæggende for Thomsen, at digtet svarer og altså besidder en form for autonomi og viden. Derfor kan man ikke fastlægge, hvornår det vil tale, hvornår det vil indfinde sig. Om det er efter en pludselig snublen, eller om det er efter møjsommeligt arbejde. Det er den kunstneriske proces' paradoks. På den ene side forudsætter kunst træningen, præcisionen, skarpsindigheden, på den anden side kan denne være en forhindring; man kan blive for dygtig, man kan vide for meget. Derfor må man vide, hvordan man snubler, mister kontrol, kommer ud af balance

og samtidig er beredt, besluttet og parat. Paradokset mellem »den heldige hånd« og det langsigtede arbejde er uden normativitet. Det hører efter Thomsens mening til en bestemmelse af det kunstneriske arbejde, som er kendetegnet ved ikke at kende sit resultat, og hvor den kunstneriske indsats er en form for højt spil og en form for destruktion, som er reflekteret i begrebet »kill your darlings«. Kunstnerisk kvalitet står derfor altid og rækker mellem det absolutte og det relative. Kunst skaber en uro, som stiller begrebet til konstant diskussion og producerer derfor hele tiden ny tænkning.

Kunsten løfter sig af hverdagen ved pludselig at kunne artikulere og rumme tilværelsen i hele dens forfærdende sammenhængsløshed, uden af den grund at ryge ud af verden og blive absolut i religiøs forstand. Man kunne måske sige, at kunsten er relativt absolut. Den løfter i et kort øjeblik en, ikke ud af livet, men op midt i tilværelsen. Hvorpå man falder ned igen med et brag. (Søren Ulrik Thomsen, Information, 7.-8. maj 1994)

Paul Auster er om nogen kunstneren, der arbejder med tilfældigheden i en kunstnerisk skaben. Han skriver som introduktion til *Jeg troede min far var Gud*:

Det var aldrig min hensigt at lave dette her. The National Story Project blev skabt ved et tilfælde, og havde det ikke været for en bemærkning min kone kom med ved et middagselskab for seksten måneder siden, var de fleste tekster i denne bog aldrig blevet skrevet (Paul Auster, Forlaget Per Kofod 2001, s. 11)

Ideen gik ud på at folk skulle skrive historier til Auster, som så læste dem op og senere redigerede bogen, som kom til at hedde: »Jeg troede min far var Gud«. Auster ledte efter historier, som skulle være sande, og de skulle være korte.

Det jeg var mest interesseret i, sagde jeg, var historier, som trodsede vores forventninger til verden, anekdoter som påviste de mystiske og ubekendte kræfter, som påvirker vores liv, vores familiehistorier, vores sind og vores kroppe, vores sjæle. Med andre ord sande historier, der lød som fiktion. (s. 12).

Auster fik fire tusinder historier om grinagtige fejltagelser, ødelæggende sammenbræf, uventede træf med døden, mirakuløse møder, usandsynlige ironier, forudannelser, utrolige plots, hændelser, som trodser den sunde fornufts love, og de skabte en stadig stigende fornemmelse af at være »uden en fyldestgørende definition på tilværelsen« og derfor »en tilbøjelighed til at være meget grundig i sine observationer af verden«. Af denne grundighed, mener Auster, kommer muligheden for at se noget, som ingen før har set: »Jeg har aldrig været perfekt, men jeg er virkelig.« (s. 14)

For at skabe en hvis orden i dette kaos af stemmer og forskellige stilarter blev historierne opdelt i 10 kategorier: dyr, ting, familier, fremmede, krigkærlighed, død,

drømme, meditationer og slapstik. Kurateringen er bestemt af modsætninger: farce-tragedie, grusom-kærlig.

Historierne bevæger sig frem og tilbage, op og ned, ud og ind, og efter et stykke tid begynder det at køre rundt for dig. Når man bladrer fra en bidragyder til den næste, konfronteres man med et helt andet menneske, nogle helt andre omstændigheder, et helt andet verdenssyn. Men netop forskellen er meningen med denne bog. (s. 17).

En overraskende pointe for et »nationalt projekt«, som man kunne forstille sig ville søge den nationale enhed. Ligheden. Læg mærke til hvordan dette »museum for den amerikanske virkelighed« både er betinget af historierne, men også af reglerne for monteringen af disse.

I Poul Austers *By af glas* genfinder man strukturen fra Blixens *stork*. Bogen begynder sådan:

Det begyndte med et forkert nummer, med telefonen der ringede tre gange midt om natten og stemmen i den anden ende, der spurgte efter én, som ikke var ham. Langt senere, da han blev i stand til at gennemtænke de ting, der hændte ham, kom han til den slutning, at intet var virkeligt undtaget tilfældet. Men det var langt senere. Til at begynde med var der ganske enkelt begivenheden og dens konsekvenser. Om det kunne have udviklet sig anderledes, eller om det hele var forudbestemt med det første ord, der kom fra den fremmedes mund, er ikke spørgsmålet. Spørgsmålet er selve historien, og om den betyder noget eller ej tilkommer det ikke historien at fortælle (Poul Auster. *By af glas* i *New York-Triologien*. Forlaget Per Kofod. 1987, s. 9)

En mand (kriminalforfatteren Daniel Quinn – DQ – Don Quijote) bliver ringet op af en, som søger en vis Poul Auster. Han afviser det som en misforståelse, men opringningen gentager sig de følgende aftener, og til sidst påtager han sig rollen som Auster, som tilsyneladende er privatdetektiv. Han får til opgave at skygge en anden mand. Quinn gør notater i sin røde notesblok om dennes færden og opdager at ruten kan læses i et fugleperspektiv: Babeltårnet skriver ruten bogstav for bogstav, dag for dag med henvisning til babelsmytens sprogkonfusion. Forfølgelsen fører ikke til noget og manden forsvinder. Mens projektet i det hele taget synes afsluttet, fortsætter Quinn med at notere. Den sidste sætning er: »Hvad sker der, når der ikke er flere sider i den røde notesblok?« (s. 180). Undervejs har Quinn talt med den forfatter som det hele begyndte med og som han altså udgiver sig for. Poul Auster eftersøger ham til slut men han er forsvundet. Tilbage finder Auster den røde notesblok, som danner grundlag for hele historien. Virkelighedens Poul Auster fortæller senere¹¹ i en anden sammenhæng, at en tilfældig fejloringning faktisk var inspirationen til *City of Glas*. En mand ringer op og spørger efter *Pinkerton Agency*, men Auster melder til sin senere fortrydelse forkert nummer, og der sker ikke mere. Ti år efter Auster har skrevet bogen, slutter fortællingen, sidder han imidlertid i lejligheden, telefonen

ringer, han tager den, og en mand spørger efter »Mr. Quinn«. Om Poul Auster er den samme i begge bøger er naturligvis uklart, ligesom man ikke kan vide om denne deler »virkelighed« med den virkelige verdens Auster. Det eneste man kan være sikker på at værkerne skaber en labyrint af virkelighedseffekter, så *læsere* bringes på glatis med fare for at snuble.

Leth

Den kunstneriske snublen ser man også demonstreret i Jørgen Leths *Det perfekte menneske* (1967) og *De fem benspænd* (2003) af Trier og Leth, som viser en genskabelse af den oprindelige film. Lars von Trier har lavet det, han kalder et benspænd eller en obstruktion, i form af nogle enkle begrænsninger, med henblik på at få Leth til at snuble. Leths skriver i *Tilfældets gaver*:

»Jeg er der, jeg er klar. Tilfældet kommer ikke tilfældigt med sine gaver« (s. 3) – »Jeg ved ingenting, men vil gerne vide noget. Det er indstillingen. Udgangspunktet. Nysgerrigheden er en motor. Søgen, fascination, indramning. Finde ud af, søge at forstå. Ikke vide på forhånd, ikke bevise, ikke illustrerer, slet ikke argumenter, men vise. Det er den fortællemodel jeg lægger ud. Det er deri den gyldige fremdrift findes. Jeg prioriterer ufornuft, det ikke-rigtige, den smalle indfaldsvinkel... jeg vil have filmen til at ligne en samling notater.« (Kritik nr. 179, 2006, s. 4).¹²

Han giver tilfældigheden en plads i både optagelsen og i klipningens spilleregler, som blev stillet op som vilkår, modstand og begrænsning i *Det perfekte menneske*. Det er en antropologisk iagttagelse af to mennesker i et tomt, hvidt rum, hvor kameratelet bevæger sig i lange lige baner, vertikalt, zoomende. Det udpeger som en lup og indrammer, fragmenterer handlinger, billeder og lyd uden dramatiserende hensigt. Filmen er en form for undersøgelse uden en konklusion. Der er ikke tale om en dramatisk fremstilling, men om en udpegende og iscenesættende fortælle måde, som mærkværdiggør og fremmedgør dagligdags handlinger. Filmen viser en række situationer i det tomme rum: går, falder, lægger sig, barberer sig, springer, spiser. Fortællerstemmen er medvirkende til at indramme billeder med en udtalt deiksis. Se, dette, nu, her, og nu, mens en stemme siger, dette osv. Den grundige iagttagelse fører til noget uventet måske noget uperfekt eller tilfældigt.

Om min (højre) venstre hånd stråler en krans af tågede, hvide flammer, og jeg betragtede omhyggeligt den venstre side af mit mørke jakkesæt. Midt i hjertet var der en lille hvid prik. Jeg ved ikke, hvad det skal betyde. Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber at kunne forstå om nogle dage (citater fra *Det perfekte menneske*)

I *De fem benspænd* (Trier og Leth, 2003) ser vi Trier i rollen som den, der skal finde på og vælge nogle dogmer eller benspænd for Leth, således at han kan tvinge denne til at kaste den æstetiske perfekte overflade og til at opgive kontrollen. Trier forsøger

med egne ord at »hjælpe« Leth i hans skabende virksomhed, præget af modernismens autonome distance, og som en terapeut gennem benspænd at nå ind til den menneskelige Leth.¹³ I andet benspænd er reglerne, at Leth selv skal spille manden, og den skal optages et fattigt og usselt sted koncentreret om måltidet, uden at de fattige ses. Antropologen er her pludselig i rollen som den, der undersøges. Leth forbereder sig til filmen med at springe, falde, spise etc. I den lille film som Leth endelig viser Trier, ses Leth i et berygtet fattigt luderkvarter i Bombay med en transparent baggrund, hvor han udfører scener med de lokale tilskuere i baggrunden. På alle mulige måder en kontrast til modernismens rensede hvide rum i originalen.

Benspænd er indgreb i den skabende proces, som ændrer værket. Der skabes en reel situation, hvor kunstneren mister kontrol og sætter sig selv på spil. Det observerende kamera fremmedgør gennem sin iagttagelse og fragmentering det velkendte. Gentagelsen skaber et nyt rum og et betragende publikum af fremmede, for hvem scenen sikkert er meningsløs og spild af god mad. Spørgsmålet er hvordan »denne realitet« griber ind i scenen? På kunstplanet bliver det autonome, fiktionsrum transparent og iagttaget, idet dette forbindes med en realitet. Filmen skaber dermed et dobbeltblik. Det er både en demonstration af et måltid og det moderne menneske, men samtidig er det en iagttagelse af denne iagttagelse. Der kommer et metaniveau ind i filmen, som ses både fra de »fremmedes« perspektiv og fra tilskuernes perspektiv.

Der opstår en scene for udveksling af »fremmedhed« både i den kunstneriske proces i kraft af tilskuerne og lokalitetens fremmedhed og i forhold til værket og dets udveksling med tilskueren. Distinktionen mellem 'dem og os', distinktion mellem velkendt og ukendt. Det gælder også grænsen mellem det lokale og globale, mellem forskellige identiteter: en skelnende optik, som reflekterer forskellige både sociale og æstetiske former for fremmedhed. Det skaber en usammenhængskraft.

Filmen er mislykket efter Triers mening, Leth har »snydt«, fordi man ser de fattige og straffen er derfor tredje »djævelske« benspænd: *ingen regler*. Målet for Trier er netop at få Leth til at snuble og dermed mislykkes, men problemer er, at Leth i kraft af benspænd laver for gode film. Det »menneskelige« sættes ikke på prøve. Det sker først senere i forlængelse af Leths biografi *Det uperfekte menneske*, 2005. Her får »mediestormen« Leth til at snuble, idet bogens erotiske afsnit påkalder sig moralsk fordømmelse. Teksten opfattes bogstaveligt og ikke som udsigelse. Hvad finder han derefter?

De fem benspænd trækker tråde til OuLiPo, oprettet i 1960, som arbejder med forhindringer og kreative tvangsregler, eksempelvis hvor den samme hændelse er fortalt eller vist på 99 forskellige måder eller en roman er uden bogstavet e. Tvangsregler hos Trier er arbitrære og et opgør med den aristoteliske poetiks krav om kausalitet og enhed. Man kan ikke adskille indhold og form eller tænke et hierarki mellem det fortalte og fortællingen, obstruktionen er så at sige en rute mellem indhold og form:

Når man skal bestige et bjerg, så tror man på det. Hvis man så har kravlet den nemme rute første gang, så vil man prøve den svære. Så skruer man op for sig selv. Det er sådan jeg gør med mine film og de regler, jeg laver. Så prøver vi den svære rute, ikke, selv om der var noget lettere at tage den nemme.

Trier skaber en virkelig risiko hvor man tvinger sig selv til at være til stede i en iscenesat situation som et *dramaturgisk* arbejdsprincip.

sandheden handler om at afsøge et område for at finde noget, men hvis man på forhånd ved, hvad man kigger efter, er det manipulation. Måske er sandheden at finde noget, man ikke leder efter... (Interview med Trier. Peter Øvig Knudsen: »Uden kontrol«, Weekendavisen 1998-05-01).

Indholdet eksisterer ikke på forhånd, men bliver til styret af konceptets dogmer og unikke logik og virkelighed.

Afslutning

Serendipitet kan man kun til en hvis grad tage højde for i en proces. Men man kan være opmærksom på forudsætningerne og planlægge en fase af desorientering, som udfordrer det tilfældige. Enhver kunstnerisk og videnskabelig produktion, må benytte nogle metoder for at skabe en struktur i arbejdet. Visse af disse regler, kan man sige, tilgodeser serendipitet ved at skabe uorden, usikkerhed, brainstorm. Disse vil ofte fremtræde næsten irrationelle eller som »benspænd«, obstruktioner, der skaber et andet resultat end det, som var forventet. Det forhold gentages i relationen mellem værket og tilskueren, hvilket betyder at tilskueren finder noget andet end det, han vidste på forhånd. Kunsten vender sig fra en indholdsfokusering mod et formmæssigt eksperiment, som ved at vanskeliggøre tilskuerens adgang, udfordrer dennes perception. Dette gælder også for arbejdsprocessen, hvor fejllæsninger og misforståelser bliver farbare konstruktioner, som åbner for serendipitetens træf. Der kan formuleres et grundlag for serendipitet:

1. Serendipitet kan fysisk og mentalt opsøges ved at være besluttet på rette tid og sted.
2. Serendipitet kan opsøges i den interaktive relation mellem værk og tilskuer.
3. Serendipitet kan opsøges i spring mellem forskellige iagttagelsesmåder og fra en realitet til en anden. Den overførsel svarer til metaforens eller montagens spring, fx fra kunstens verden til videnskabens. Forudsætningen er en usikker balance og modsætningernes uforenelighed.

Serendipitet er her baseret på en kunstforståelse, som tildeler tilfældigheder en funktion i den skabende proces og i selve værket, som konfronterer forskellige virkelig-

hedsuniverser og skaber en uventet effekt, en opdagelse, som berører tilskuerens sansning og perception.

Til slut skal jeg pege på, at denne optik også har nogle analytiske og forskningsmæssige konsekvenser, som er »against interpretation«, som Susan Sontag formulerede det i sin centrale artikel fra 1964. Denne er et opgør med den platoniske forestilling om et indhold eller en sandhed bag den sanselige verden. Og dermed en trang til at se indholdet eller sandheden som en reduktion af denne verden til én fortolkning. Sontag kan læses som et ekko af Antonin Artauds opgør med fortolkningsreduktionen til fordel for den komplekse konfrontation eller relation mellem det sansende subjekt og fænomenernes verden. Serendipitet søges altså ikke bag værket, men i værkets materialitet og sanselige konkrethed. Tilskueren eller kunstkritikeren skal ikke fortolke, men snuble og falde over værker. Sontag beder om en kunstens erotik og en sanselig kunstpraksis. Det er tydeligt at Sontag tilhører en avantgarde-tradition, som ontologiserer kroppens sansning og det uoverskuelige kunstværk, som kræver tilskuerens aktive søgen efter en personlig mening. Den belgiske kunstkritiker Thierry De Duve har i sin artikel *I seng med Madonna* (2006) videreført en sontagsk praksis i møde med et værk. Han har imidlertid bevæget sig bort fra Sontags absolutte position. De Duve forudsætter, at værket tiltrækker og kalder på ham uden at vide, hvad værket betyder, og at det netop derfor er betydningsfuldt. Han kalder denne henvendelse *kvalitet*: »denne følelse af at værket indeholder en for mig ukendt viden« (De Duve, Peripeti 7, 2006, s. 91). Værkets andethed eller fremmedhed er hans »blinde plet«. De Duve benytter ordene *samkvem, dialog, at berøre og blive berørt, at tale og blive talt til* og understreger derved det uberegnelige i forskerens eller kritikerens arbejde. Han taler til værket med de teorier, metoder, normer, værdier, associationer, han nu besidder og spørger til noget, han endnu ikke ved, hvad er, og værket svarer ham med sin gådefuldhed eller hemmelighed. »Værkets gåde er min blinde plet. Det, værket siger om sig selv, er udelukkende tilgængeligt for mig gennem den dialog, som jeg hævder at have med værket, men som jeg faktisk har med mig selv.« (Ibid. s. 91). Dermed bliver det muligt i det videnskabelige arbejde, at finde noget uventet som ikke var forudset.

Litteratur

Auster, Paul: *New York trilogien* (Forlaget Per Kofod, 1993).

Auster, Paul: *Jeg troede min far var Gud*. Forlaget Per Kofod, 2001.

Barba, Eugenio: *De flydende øer* (Borgen 1989).

Barba, Eugenio: *Erindringens hede zone*. I programmet til *Salt*. Odin Teatret, 2002.

Barba, Eugenio: *Stilhedens sønner*. Programmet til *Andersens drøm*. 2004. (se også Peripeti 2)

- Drama nr 3.-2004. Oslo 2004. *Kollektive skabelsesprocesser*. Tema 17-40 (red. Ida Krøgholt).
- Duve, Thierry de: »I seng med Madonna« (Peripeti nr. 7, 2006).
- Eco, Umberto: *Serendipities*. Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Fine, Gary & Deegan, James: *Three Principles Of Serendip: Insight, Chance, And Discovery In Qualitative Research*
- Hinum, Susanne: *Den virkelighedssøgende 90'er-kunst*. Fra Helene Illeris (red): *Samtidskunst i undervisningen – en antologi*. Danmarks pædagogiske Universitet 2000.
- Merton, Robert K. & Barber; Elinor *The Travels and Adventures of Serendipity*. Princeton University Press 2004
- Kyndrup, Morten: *Frihedens tvang – tvangens frihed*. Fra *Passage* 42. 2002. s. 71-75.
- Leth, Jørgen: *Tilfeldets gaver*. Kritik Årg 39 nr. 179, Gyldendal 2006. s. 3-10.
- Peripeti 2. 2004 (red. Exe Christoffersen): *Why a Theatre Laboratory? Afdeling for Dramaturgi*.
- Sindø, Rolf: *De tre prinser fra Serendippo.htm*
- Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*, 1964. *Against interpretation*.
- Thomsen, Søren Ulrik: *En dans på gloser* (1996).
- Øvig Knudsen, Peter: *Børn skal ikke lege under fuldmånen* (Brøndum, Aschehoug 1996).

Noter

- 1 Jf. Umberto Eco, 1999. Se i øvrigt Ecos *Rosens navn*.
- 2 Jeg refererer her til Bo Bjørnvig: *Ét stort forstadskvartér*. Weekendavisen nr. 03, 19. januar 2007 og Michael Rothenborg: *Lykkekurven stiger ikke med flere penge*, Politiken, 15. januar 2007. Heri pointeres at den uventede lykke er størst og vedvarende.
- 3 Danfoss Universe er et nyt center som forsker i aha-oplevelser ud fra en ide om, at tilfredsstillende og produktiv vidensstilegnelse er langt mere effektiv, når nysgerrighed og spænding er en del af processen, end mekanisk indlæring (Birgitte Raben: *Det er på tide at forske i aha oplevelser*. Politiken, 29. januar 2007). Analog med aha- er uhaoplevelser noget mærkeligt, underligt eller uhyggeligt. Eric Abrahamson og David Freeman: *The Perfect Mess. The Hidden Benefits of Disorder*. Weidenfeld & Nicolson. 2006 peger ligeledes på at rod og uorden, sammenblanding af ting, ophobninger, omvendte eller ulogiske rækkefølger, inkonsekvenser og ligefrem fejltagelser kan fremme både læring og opdagelser. Evnen til uorden er så at sige en nødvendig kompetence i det moderne, foranderlige og flygtige samfund.

- 4 Fx er filmdogmer såkaldte »tilfældige« regler som skaber struktur, og Filmskolen har længe også i det pædagogiske arbejde, arbejdet med regler i forhold til øvelsesfilm. Det kan være regler for entré og exit, øjenretninger, antal af spillere, objekter osv. Det viser at disse regler er former eller skaber former, som besidder en hvis viden gennem gøren. Også forskellige kompositionsprincipper som ep-anestrogen eller kiasmen besidder en formel viden.
- 5 Beckett har benyttet *slapstick* på uventet vis i *Venter på Godot* og *Slutspil*. Endvidere har eksempelvis den danske kunstner Peter Land i en række kunstvideoer bearbejdet den »snublende« kunstner. *Pink Space*, 1995, viser kunstneren, som falder ned fra en barstol, *Step ladder Blues*, 1995, viser en malers fald fra stige, mens han hvidter loft i et hvidt rum (jf. museets hvide rum) – vist i slow motion til Wagners *Tannhäuser*. *The Staircase*, 1998, viser kunstneren falde ned af en trappe og *The Ride*, 2002, viser kunstneren vælte på cykel ude i naturen. Faldet refererer i denne sammenhæng både til kunstens fald – uheldet som baggrund for kunsten og kunstnerens skrøbelighed, udsathed og fejlbarlighed. Faldet er en brist og en teknik, en nødvendighed og en tilfældighed i kunsten. Selve faldet rummer en række sproglige merbetydninger. Man kan falde til, i betydningen at man indordner sig de omgivende strukturer, eller man kan falde fra, i betydningen at man opgiver eller modsætter sig omgivelserne og bliver en frafalden. Faldet rummer denne dobbelthed: man falder fra og man falder til: Som Laurie Anderson synger på *Big Science*, 1982: hvert skridt rummer et fald, hvorefter man griber sig selv. Man går ud af balance og genopretter balance. Tilfældet befinder sig mellem frafald og tilfald (jf. Lars Kiel Bertelsen i Kirsten Justesen (red.): *Re Kollektion*. Nordjyllands Kunstmuseum, 1999).
- 6 Det mest usandsynlige træf mellem to mennesker bringer den største lykke. I hvert fald hvis man skal tro på filmen, som viser hvorledes to mennesker tilfældigvis mødes i et stormagasin og kæmper om de sidste par handsker, lige før jul, som de tiltænker deres respektive. Mødet skaber for dem begge et uudsletteligt indtryk, men der skal gå tre år, før de via en række tilfældigheder og misforståelser endelig møder hinanden igen og bliver lykkelige.
- 7 Til forskel fra *Ødipus*, som genkender sig selv som værende identisk med den forudsagte skæbne, som han forsøgte at flygte fra, og som er lig sit navn, sit ar på hælene og sin blindhed, skrevet ind i en cyklisk gentagelsesfigur som hans livshistorie har »opfyldt«.
- 8 Figuren henviser til narren og den karnevalistiske verden som en liminal verden, der er karakteriseret ved uorden i forhold til dagligdagens orden. Det vil ofte sige omvendingen, faldet og desorienteringen.
- 9 Jf. Bachtins begreb om karnevalismen som en omvendning, uorden eller desorientering, hvor faldet er nærliggende.
- 10 Paul Auster: *Den røde notesbog og andre sande historier*. Forlaget Per Kofod 1995.

- 12 Sammenfattet og gentaget som digt: »Prøve at forstå kaos/indfange virkelighedens øjeblikke/Indramme et stykke tid/Ikke falde til ro/Gøre det uprøvede« (Leth, 2006 s.4)
- 13 Første benspænd består af fire regler. Klippene skal være på tolv *frames*, filmen skal optages på Cuba, filmens spørgsmål skal besvares, og der må ikke være en skærm. Det fjerde benspænd er *en tegnefilm*. Femte benspænd er en tekst skrevet af Trier, som om den var skrevet af Leth til Trier og læst op af denne til billeder fra processen redigeret af en tredje, men illustrerende i forhold til teksten. Femte benspænd er således en film, hvor Trier overtager instruktionen og gør Leth til skuespiller.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951), lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har sidst udgivet *Teaterhandlinger*. Forlaget Klim 2007.



> Jørgen Leth i Lars von Triers »De fem benspænd« (Foto: Dan Holmberg)

Den dybtgående orden, der kaldes turbulens

Dramaturgiens tre ansigter

Af Eugenio Barba

Der findes et usynligt, tilsyneladende smertefrit oprør, som gennemtrænger hvert sekund af teaterarbejdet og giver næring til teknikken.

Kunstnerisk disciplin er en forkastelsens vej. Den tekniske færdighed inden for teater og holdningen, den hviler på, er en stadig øvelse i oprør, først og fremmest mod én selv, mod ens ideer, beslutninger og planer, mod ens intelligens' magelighed, ens viden og følsomhed. Den er udøvelsen af en frivillig og skarpsynet desorientering på jagt efter nye orienteringspunkter.

Oprøret både befrugter arbejdet og befrugtes selv af det. Jeg laver teater, fordi jeg ønsker at bevare min frihed til at forkaste visse regler og værdinormer i den verden, som omgiver mig. Men det modsatte er også sandt: jeg er tvunget eller bliver opmuntret til at forkaste disse regler, fordi jeg laver teater.

Uvejr og omhu

Valget at beskæftige sig med teater er ofte et vanskeligt svar på en svær situation. Det er en måde at leve en frihed på, som kun er fri, hvis arbejdets resultater er i stand til at påvirke andre mennesker og vinde dem over på vores side. Det er en måde at opfinde vores egen identitet på, som afsløres for os gennem et håndværk, der er både omhyggeligt og præget af uvejr.

Nogle mennesker tror, at uvejr og omhu tilhører hver sin verden; at tekniske problemer, professionalismisme og håndværkerens præcision intet har at gøre med turbulens og frihedsimpuls, ødelæggelse, oprør og forkastelse.

Det stemmer ikke.

At uddrage det vanskelige af det svære

Den kunstneriske holdning består i at uddrage det vanskelige af det svære. Af denne holdning afhænger dybdeboringen, kompleksiteten og resultatets tætvejede kvalitet, men også anstrengelserne, kvalerne, åbenbaringerne og des- og nyorienteringerne, som udgør processen.

Skylla og Karybdis

Orden og uorden udgør ikke to modsatrettede valgmuligheder, men er to poler, som forstærker hinanden gensidigt. Kvaliteten af spændingen imellem dem er et tegn på den kreative proces' frugtbarhed.

Når vi forsøger at beskrive denne spænding, bliver vore ord tøvende. Jo mere vores forklaringer tager udgangspunkt i erfaringerne fra vores arbejde, jo mere fantasiprægede og eksotiske lyder de for tilhøreren. Og når vi prøver på at give erfaringen videre, opstår misforståelsene.

Den letteste måde at undgå disse vildfarelser på er ved at være tavs. Eller vi må navigere mellem Skylla og Karybdis.

Skylla repræsenterer risikoen for at rette den tilbagelagte vej ud og på den måde omskabe den indviklede mængde af stier til én direkte linie, som peger i den rigtige retning. Alt bliver klart og lader sig formulere, selvom det ikke stemmer overens med vores erfaring. I arbejdets virkelighed er kreativiteten som en uvejrshimmel. Den føles desorienterende, får én til at tvivle, frembringer frustration og ubehag.

At mestre sit fag betyder først og fremmest at vide, hvordan man forbereder sig på det truende uvejr, og hvordan man kan holde ud uden at gribe til nemme eller allerede kendte løsninger.

Uvejr medfører, at problemerne ikke præsenterer sig et efter et – som når vi taler om dem – men opstår på én gang eller mange samtidigt. Når vi bruger havet og bølgerne som billeder af eller metaforer for vejen, bliver hvert skridt forståeligt. Alt er rigtigt, men på samme tid så abstrakt, at det bliver en parodi på erfaringen.

Med Karybdis kan det ske, at man kun taler om uvejr og glemmer kompassets og sekstantens geometri, som gør det muligt at finde vejen. Faren er, at ruten beskrives som en række anekdoter eller bliver til en bekendelse: processen fremtræder som en tilfældig vej, forvirrende og fuld af skygger, en magma, der næsten ufrivilligt flyder ind i et resultat, uden at man ved hvordan eller hvorfor. Også dette er et aspekt af sandheden, en af dens profiler.

For at opdage det sande ansigt bag en kunstnerisk proces' virkelighed må du først sætte fokus på den ene og så på den anden profil.

***Bios'* hemmelige kompleksitet**

Trods den forstyrrende svingning mellem Skylla og Karybdis med alle de misforståelser, det indebærer, er det umagen værd at forsøge at tale om den måde, en forestilling vokser på, tager form og forandrer sig. Det betyder at spørge sig selv om noget, som har at gøre med livet selv. Man har fornemmelsen af, at det er de samme spørgsmål som dem, der stilles for at undersøge *bios'* hemmelige kompleksitet.

Denne interesse retfærdiggør den nysgerrighed, som den kunstneriske proces er omgærdet af, med dens paradokser og forhindringer. Den forklarer nogle menneskers vedholdenhed med at tale om den, selvom de er klare over, at deres ord er uigennemskuelige, og spørgsmålene som regel vil mangle svar.

Kunst og levende materie

I kunstnerisk terminologi adskiller modsætningen organisk-uorganisk det arbejde,

som virker levende, troværdigt og sammenhængende fra det, som synes presset frem, mekanisk, og som fremkalder en reaktion i os af afvisning og kedsommelighed. I naturvidenskaberne derimod, tjener modsætningen organisk-uorganisk til at skelne *bios*-riget fra mineralriget.

Der er en vigtig forskel mellem diskussionerne om natur og diskussionerne om kunst. I det første tilfælde er forskellen mellem »organisk« og »uorganisk« objektiv, mens den i det andet hviler på en ren subjektiv basis og kun får et skær af objektivitet, når den er en mening, som mange deler. Eller, for at udtrykke det på en måde, som både kan appellere til skeptikerne og relativisterne: diskussioner om natur formodes at være objektive, mens diskussioner om kunst går ud fra, at objektivitet ikke eksisterer.

En anden forskel er, at mens kompleksiteten i naturens processer, som er afgørende for *livet*, ofte synes at være af en beundringsværdig lovmæssighed, så virker vejene, som fører til *livet* i et kunstnerisk arbejde, styrede af uorden og tilfældighed.

At skabe tilfældighed

Mange af de løsninger, som gør indtryk på tilskueren og hjælper til at bestemme en teaterforestillings betydninger, synes at være frembragt af tilfældet. Men det, vi kalder »tilfældet«, er en kompleks orden, hvor flere kræfter virker på samme tid: et system af forbindelser, som ikke kan overskues med et enkelt blik.

Vi kunne sige, at i den skabende proces er vi nødt til at frembringe vores egen tilfældighed, ligesom romerne plejede at sige, at vi selv er skaberne af vores egen gode eller dårlige skæbne. Men vi må ikke glemme Pasteurs ord: »Tilfældet virker kun for sindene, som allerede er forberedte.«

Katastrofe og tæthed

Hvad betyder det, rent teknisk, at bortlede arbejdets retning? Én mulighed består i at lade være med at koncentrere sig om et eneste mål, men at bevæge sig i to, tre, fire forskellige retninger samtidigt. Som en sejlbåd, der er på vej mod vest, mens vinden blæser fra syd, og strømmene fører den øst over. Balancen mellem disse spændinger er den skabende vej. Spændingerne mellem kræfter, som er forskellige, som støder op til hinanden eller bare ligger tæt ved hinanden, kan føre til katastrofe. Men hvis det lykkes os at tæmme disse kræfter og opdage forbindelsen imellem dem – med andre ord, hvis vi kan få dem til at eksistere samtidigt, sammenblende og omarrangere dem – så vil vi opnå tæthed i stedet for katastrofe.

Det tætte bringer tilskuerne i vildrede. Det tvinger dem til at uddrage det vanskelige af det svære og ryster dem i deres vante tankebaner, der er et sikkert tilholdssted for deres ideer.

Desorienteringens teknik

Under prøvearbejdet består desorienteringens teknik lige fra begyndelsen i at give plads til en mangfoldighed af tendenser, historier og retninger uden at tvinge dem ind under vore oprindelige valg og hensigter. Dermed bliver vi nødt til på samme tid at følge flere forskellige spor, afvigende temaer og frit svævende associationer og tillade, at de historier, som den enkelte skuespiller forfølger, ikke falder sammen med instruktørens og de andre skuespilleres.

Det er en holdning, som stimulerer og frembringer en mangfoldighed af forslag, materialer og perspektiver uden relationer med hinanden. Det er midlet til at afprøve den labyrintiske vej mellem *kaos* og *kosmos* med pludselige sving, lammende stop og uventede løsninger. Det er fremvæksten af en overflod, som i lang tid ser ud til at skjule den forklarende og fortællende tydelighed i processens forløb.

På den måde udbryder der en tilsyneladende forvirring, et magnetisk felt, hvor de enkelte skuespilleres og instruktørens kræfter virker i uoverensstemmende retninger, men hvor enhver kan finde påskud, bånd, retfærdiggørelser, interesser, modstande, udfordringer og genklange, der er forbundet med hovedtemaet eller udgangspunktets spørgsmål.

Et kaotisk landskab opstår med mange undergrundsfloder, hvor det står enhver frit for at gå i sin retning. Denne frihed er allerede frøet i en dramaturgi, fordi, selvom alle navigerer ud fra deres eget valg, nødvendiggør forpligtelsen til at gå en fælles vej, at *forbindelsen* mellem de forskellige, personlige motiver opdages. Denne *søgen* efter konsekvente forbindelser er allerede en *søgen* efter historiens plot: en sammenhængende dramaturgi.

Tre dramaturgier

Det dramaturgiske arbejde involverer ikke bare teksten eller historien, som vi ønsker at fortælle og vise tilskuerne.

Der er tre forskellige dramaturgier, som skal virke på samme tid, men som der kan arbejdes på én ad gangen:

en organisk eller *dynamisk dramaturgi*, som spænder over kompositionen af rytmerne og dynamikken, der påvirker tilskuerne på et sansemæssigt niveau;

en fortællende dramaturgi, som væver begivenheder og skikkelser sammen og informerer tilskuerne om meningen i det, de oplever;

og til sidst den, jeg vil kalde *de forandrede tilstandes dramaturgi*, hvor helheden i, hvad vi viser, opnår at fremkalde en anden fornemmelse, ligesom når der i en sang udvikles et andet lydbillede gennem overtonerne.

I en forestilling udskiller eller fanger *de forandrede tilstandes dramaturgi* skjulte betydninger, som ofte fremkommer ufrivilligt fra både skuespillernes side og fra instruktøren, og de opleves forskelligt for den enkelte tilskuer. Derved får forestillingen ikke blot en egen sammenhængende kraft, den får også en gådefuld udstråling.

De forandrede tilstandes dramaturgi er den mest svære at få hold på. Her gælder der ingen tekniske regler. Det er svært at forklare, hvad den involverer ud over de mærkbare effekter: et spring fra én dimension til en anden. For tilskueren, skuespilleren og instruktøren betyder det et spring fra en bevidsthedstilstand til en anden med helt uforudsigelige, individuelle konsekvenser både med hensyn til, hvad der opfattes, og hvad der opleves. Dette spring fra én sammenhæng til en anden udgør en forandring i kvaliteten af energien og fremkalder en dobbelt effekt: pludselig åbenbaring eller en hvirvelstrøm, som knuser forståelsens sikkerhed og opleves som turbulens.

Turbulens

Turbulens synes at være et brud på orden; i virkeligheden er det en orden, der bevæger sig. Den fremkalder hvirvelstrømme, som forstyrrer forløbet af den fortællende handlingsgang. Hvis der ikke er hvirvelstrømme i fortællingen, risikerer forløb og rytme at forfalde til det indlysende, til ren og skær illustration. Det er som et forløb af noder, som frembringer en melodi, men en melodi, som bliver sunget uden overtonernes rigdom, som gør stemmen levende og får den til at virke betagende og bevægende.

De forandrede tilstandes dramaturgi har at gøre med forestillingen som et fysisk og sansemæssigt fænomen, som en *organisme-i-live*. Den har ikke noget at gøre med den skrevne tekst, med ordenes dramaturgi, på samme måde som den vibrerende kvalitet i stemmen, der synger, ikke har noget at gøre med partituret.

Alt dette er ikke muligt uden tilstedeværelsen af mange forskellige elementer og flere slags frø, uden viljen til at fremme sammenknytningen af forbindelser og samtidigt sprede dem ud i forskellige retninger. Denne overflod af elementer og materialer frembringer forvirring, og alligevel er dens mål enkelhed og sammenhæng.

Sammenhæng

»En forfatter kan bygge luftkasteller, men deres fundamenter må hvile på granit.« Dette citat af Ibsen refererer til ordenes dramaturgi, men understreger dialektikken mellem uafhængighed og afhængighed, anarki og disciplin, oprør og autoritet i det forenende princip, som karakteriserer ethvert aspekt af de tre dramaturgier.

Skuespillernes handlinger skal besidde en konsekvens, som er uafhængig af deres kontekst, og hvad de »betyder«. De skal være sansemæssigt troværdige og til stede på det før-ekspressive plan. Granitfundamenterne er kvaliteten af handlingernes troværdighed, deres evne til at påvirke tilskuerens opmærksomhed og skal være rod-fæstede i skuespillerens krop-sind. De skal besidde deres egen særlige, uafhængige logik.

Der er og har altid eksisteret virkningsfulde skuespillere, som aldrig har fastlagt deres handlinger på scenen, aldrig har tænkt i retning af et partitur eller arbejdet

bevidst på et plan, som de kaldte før-ekspressivt, og som har undgået ethvert tegn på en synlig nøjagtighed, som kunne kontrolleres udefra.

Hvorfor insisterer jeg så stærkt på skuespillerens arbejde på det før-ekspressive niveau? På vigtigheden af nøjagtighed i at fastlægge og vide, hvordan handlingens præcise mønster kan gentages? På værdien af skuespillerens uafhængighed af instruktørens og forfatterens hensigter? På partiturets og underpartiturets sammenhængskraft?

Jeg gør det ikke alene, fordi jeg har observeret, hvad der gør skuespilleren virkningsfuld, men også fordi handlingernes selvstændige sammenhængskraft (uafhængigt af den betydning, som de får i forestillingens kontekst) udstyrer det materiale, som skuespilleren har bearbejdet, med en særlig og værdifuld egenskab: det bliver *amfibisk*, i stand til at glide fra en sammenhæng over til en anden uden at visne, i stand til at forvandle sig uden at miste de rødder, som holder det i live.

Konfusion og kon-fusion

Under prøvearbejdet, hvor skuespillerne alene forfølger et personligt og sammenhængende spor i deres partiturer, forbliver dramaturgien i det store hele konfus, endda kaotisk, i lang tid.

Konfusion er, når den er søgt og praktiseret som *et mål i sig selv*, kunsten at bedrage. Det betyder ikke nødvendigvis, at det er en negativ tilstand, én, man bør holde sig fra. Når den bliver brugt som *et middel*, er konfusion en af komponenterne i en organisk, kreativ proces. Den er den fase, hvor materiale, ideer, forbundne historier og hensigter bliver kon-funderede, det vil sige smelter sammen, blandes med hinanden. Alt bliver det andets andet ansigt.

At vejens retninger er kringledede betyder ikke, at vejen har som formål at være kringlet. Materialets og sporenes mængde og forvirring er den eneste vej-til den rene og essentielle handling.

Håndværk og geni

Når arbejdet næsten har nået vejs ende, stopper han og siger, at nu kan det endeligt begynde. De, der omgiver ham, udtrykker forbavselse og stiller sig uforstående. I mellemtiden omarrangerer han og udvisker alt, hvad han har lavet indtil det øjeblik. Han tegner andre scener og figurer, som han væver ind og sætter over de allerede eksisterende, som så bliver slettet. Han tager et nyt lærred og maler det billede, som han mentalt har uddraget af de vanskeligheder, som han var konfronteret med under arbejdet med det tidligere billede.

Han var begyndt ud fra en dynamisk og asymmetrisk opdeling af et hvidt rektangel med linier, der pegede i seks forskellige retninger. Så havde han befolket det, sat farver på, overmalet former, sat nye farver på, opfundet nye figurer og forandret andre. Han havde malet hurtigt, stoppet op for at reflektere, så begyndt igen, han

havde skimtet en løsning og så kommet på andre tanker. På lærredet skinnede solen over et blått hav. Han havde ladet natten falde på, og hele billedet var langsomt blevet mørkt. I præcist det øjeblik fik han øje på den rigtige vej: »Nu kan jeg begynde. Alle fejlene, jeg har gjort indtil nu, har vist mig det billede, jeg skal male.«

I sommeren 1955 havde Pablo Picasso, modsat alle forventninger, accepteret at være med i en film. Det var den franske instruktør Georges Clouzot, som havde overbevist ham. Filmen skulle vise maleren i arbejde. Modsat hans normale, daglige vane var Picasso stået tidligt op om morgenen for at tage til filmstudiet i Nice. Han indvilligede i at underkaste sig alle filmskaberens tekniske krav. Han arbejdede i tilstedeværelsen af mængder af »tilskuere«, lysfolk, lydteknikere, elektrikere, fotografer, produktionsfolk, instruktør, alle de utallige medarbejdere i et filmteam.

Filmen *Mysteriet Picasso* er i dag klassisk i sin art. Den er et dokument, der tillader os at observere, hvad der går igennem hovedet på et geni. Han var utvivlsomt et geni. Men filmen viser frem for alt håndværkeren Picasso.

Hvad er forskellen?

Ydmyge fremgangsmåder

I halvfjerdserne blev en serie filmsekvenser, som Charlie Chaplin havde frasorteret, opdaget. De skulle have været destrueret, men var blevet bevaret ved en fejltagelse. Kevin Brownlow og David Gill lavede et TV-program, baseret på disse: *Ukendte Chaplin*. Det blev berømt. Det viste os Chaplin improvisere og lede efter et tema til en af sine film og uden noget udgangspunkt konstruere nogle komplicerede scener for så at smide dem væk, indtil den rigtige vej åbnede sig for ham. Imens fortsatte kameraet at optage hundreder af meter af film, som nu afslører for os, hvad der foregik i hovedet på dét geni. Igen håndværkeren. Hvis vi ser *Mysteriet Picasso* eller *Ukendte Chaplin* for at uddrage noget, som kunne være af interesse ud fra et professionelt synspunkt, må vi ikke lade os blænde af deres ekstraordinære kreativitet. Deres exceptionelle kvaliteter røber i særlig grad de ydmyge fremgangsmåder, som kunstnerens arbejde bygger på uanset resultaternes niveau.

Spild

Der findes intet kreativt arbejde uden spild. Forholdet mellem, hvad der bliver frembragt, og hvad der til sidst bliver brugt, kan siges at svare til den store mængde af frø, som spredes i naturen i forhold til, at en enkelt, befrugtet celle har held til at skabe et nyt individ i enten dyre- eller planteverdenen.

Der findes ikke noget kreativt arbejde uden spild, og der er ikke noget spild, hvis det ikke har en høj kvalitet.

Kipling plejede at sige, at du ikke kan lære at skrive, hvis du ikke har lært at smide væk. Og for at smide væk i en tekst på en sådan måde, at den bliver bedre, må de dele, der smides væk, være af en lige så høj kvalitet, som dem, der bliver tilbage.

Med andre ord, der er ingen mening i at skrive noget ud fra den ide, at hvad du skriver kan blive smidt væk.

At uddrage det vanskelige af det svære medfører at frembringe kompleksitet. Det er ikke et mål i sig selv, men skal lede os igennem videre valg og åbenbare veje, som vi ikke anede eksisterede.

Hvis man anvender en målestok fra økonomi og opsparing, er det en paradoksal fremgangsmåde.

Inden for teatret befinder dette paradoks sig hovedsagligt på to forskellige organisationsniveauer: skuespillerens og den fortællende dramaturgis.

At uddrage fejl af konfusionen

På et vist tidspunkt i Clouzots film virker Picasso konfus. Han er ikke sikker på, at han vil være i stand til at beherske de vanskeligheder, som han har skabt for sig selv. Langsomt – i hans øjne – forvandler konfusionen sig til et edderkoppespind af *fejltagelser*. På det tidspunkt ånder han lettet op: endelig kan han komme i gang.

»Sandhed opstår oftere ved fejl end ved konfusion,« sagde Francis Bacon (ikke den moderne maler, men 1600-tals filosofen). At uddrage fejl af konfusion og vores egen sandhed af fejlen kunne være en slags filosofisk formulering af: at uddrage det vanskelige af det svære.

At lade konfusion gro

Evnen til at lade konfusion gro er fundamental i teatrets kreative proces.

Fra et dramaturgisk synspunkt betyder det: ikke at være tilfreds med, hvad vi allerede ved om forestillingen, som vi arbejder med, dens historie eller ikke-historie, meningen, som forfatteren har lagt i teksten, eller det, vi gerne vil sige eller vise. Det betyder at gøre alt for at undgå fristelsen til at føre den oprindelige plan ud i livet, det vi normalt kalder »fortolkningen«. Når vi arbejder med en tekst, er det vigtigt at vide, hvordan vi distancerer os fra den. Men hensigten med denne distance, denne forvildelse bort fra vejen, eller pilgrimsrejsen, er ikke at bruge teksten som et påskud. Det skal være en vej, som fører os i nogle uforudsete retninger, så alt, hvad vi opdagede, mens vi udforskede områderne og temaerne, som førte os væk fra eller modsiger vores udgangspunkter, kan opbygge et netværk af vanskeligheder, der konfronterer os med nye spørgsmål og uventede perspektiver, når vi kommer tilbage til forfatterens skrevne dramaturgi.

Denne regel for, hvordan man behandler teksten, det oprindelige tema og den mening, som disse havde for os til at begynde med, svarer til reglen, som leder kroppens dynamik: impulsen til at bevæge sig i en retning kommer efter en impuls til at gå i den modsatte retning: en *sats*. Denne lov for den levende organismes dynamik forstærkes af skuespilleren på det præ-ekspresive niveau og bliver forvandlet til en

af de stimuli, energispring eller mikro-strømhvirvler, som fastholder og styrer tilsku-
rens sansemæssige opmærksomhed.

Fejl som mure og fejl som døre

Hvis det er sandt, at det er af grundlæggende betydning at uddrage fejl af konfusion, må vi spørge os selv om, hvad der rent teknisk er fejl.

Der er sterile fejl, som alle teaterfolk skal lære at genkende og korrigere. Disse fejl blokerer processen som blinde mure. På den anden side er der andre typer af fejl, der som døre er midlertidige, men frugtbare tærskler.

Hvis vi har været i stand til at arbejde på forestillingens forskellige organisati-
onsniveauer, besidder ethvert af disse et eget liv og funktion. Men når de sættes
sammen, skaber de ingen harmoni, men konfusion. Ethvert organisationsniveau
begrænser sig til at følge sin egen kurs med en vis centrifugal tendens, jaloux på sin
egen autonomi. Det, som besidder en egen, effektiv sammenhængskraft på et særligt
organisationsniveau – f.eks. det dynamisk-rytmiske – mister den på et andet niveau,
den fortællende dramaturgi. Og vice versa: nogle handlinger, en passage eller en hel
scene, som er essentielle for historien, vi er i færd med at præsentere, bliver en for-
hindring og virker som en stopklods på forestillingens tempo. En forestilling er byg-
get ud fra forskellige former for logik. Noget, som er rigtigt set ud fra synspunktet af
en af disse former for logik, bliver en »fejl«, når det ses ud fra et andet synspunkt.

Disse »fejl« leder os og tvinger os til at uddrage en ny kompleksitet af de kom-
pleksiteter, som de forudgående stadier af arbejdet bestod af. Det er i forsøget på at
møde disse nye besværligheder, åbne disse »døre«, at vi oplever et følelsesmæssigt og
bevidsthedsmæssigt spring i os selv eller tilskueren: de forandrede tilstandes drama-
turgi.

På dette punkt dukker et fænomen op, som synes mærkeligt, når vi taler om det,
men som er et tegn på, at arbejdet er på rette kurs. Det er, som om arbejdet ikke
længere tilhører os, men er begyndt at tale med sin egen, uafhængige stemme i et
sprog, som vi skal tyde.

Noget lignende sker med den enkelte skuespillers arbejde, når hans eller hendes
fysiske partitur væves sammen med medspillernes partiturer, med tekstens ord og
med dramaturgiens mangfoldige krav.

Arbejde trætter og gør nogle gange ondt

Det er let at opfatte uvejrhed og omhu, desorientering og konfusion, turbulens og ikke-
tilfældig tilfældighed som udtryk for at uddrage det vanskelige af det svære. Det er
samtidigt let i arbejdssituationens virkelighed at forestille sig, hvordan denne proces
opleves tvivlende, ubehagelig og nogle gange pinefuld.

Under prøverne, når det, som allerede syntes at være et vanskeligt resultat,
behandles som et nyt udgangspunkt, mister nogle af skuespillerne modet. Det er

altid et kritisk øjeblik for ensemblet. Nogle gange dominerer den enkeltes irritation over de andre og virker ødelæggende. Men også dette hører med til håndværket. Arbejdet trætter og gør nogle gange ondt.

Sadisme og masochisme er ikke til nogen nytte i den kunstneriske proces. Hvis de dukker op i nettet af relationer, som en teatergruppe består af, bliver resultatet umiddelbar og bitter ødelæggelse.

Vanddråben

Hvorfor arbejder jeg da på en måde, som volder mig besvær, gør mig utilpas eller sårer mig og mine kammerater?

For at fremtvinge et arbejde, som lever og kan stå af sig selv, som tilhører mig, og i hvilket jeg genkender mig selv, og som alligevel ikke behøver min tilstedeværelse for at fortsætte med at leve i de andres sanser, hukommelse og handlinger.

For at give tilskuerne noget de kan huske, selv når de har glemt det.

På grund af en længsel efter en ren og essentiel handling: vanddråben, som får krukken til at flyde over.

Oversættelse fra engelsk: Ulrik Skeel

Eugenio Barba (f. 1936): kunstnerisk leder af Odin Teatret fra 1964. Artiklen er tidligere publiceret i Henry Bial (ed.): *The Performance Reader* (Routledge, 2004).

Stilhedens sønner

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

Af Eugenio Barba

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

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

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

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

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

Uorden

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

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

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

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

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

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

En rydning i krattet

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

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

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

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

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

De vanvittige mestre

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

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

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

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

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

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

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

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

Stilhed

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

Her et par af disse glødende kerner:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En rydning i forvirringen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eventyrets anarki og fejlens kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Organiske materialer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oversat fra italiensk af Iben Nagel Rasmussen

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