

Dionysos' tillbakakomst

AV JEAN BRUN

Jean Brun er professor i filosofi i Dijon. I 1972 utga han en bok, »Le Retour de Dionysos«, som p.g.a. sin polemiske holdning overfor en rekke nyere kulturfenomener, frembragte en heftig debatt i Frankrike. Denne artikkel, som er blitt bestilt av TTT, sammenfatter noen av hans tanker – også overfor samtidens teater.

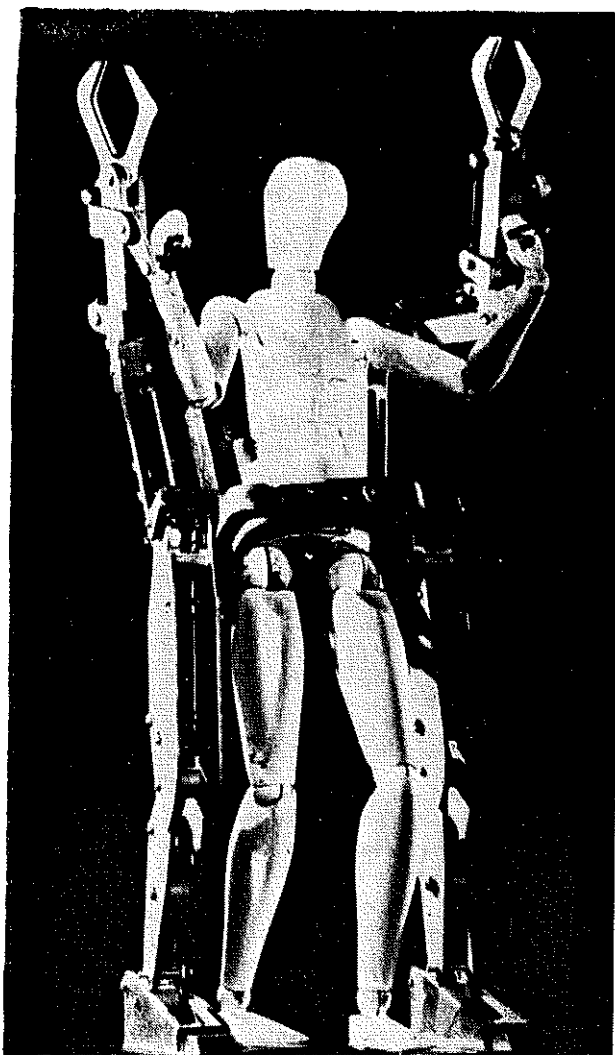
Människan lever mer eller mindre tragiskt, men alltid smärtsamt begränsad av tiden, rummet och kroppen som stänger in henne i ett jag, ur vilket hon inte kan befria sig. Längtan efter en sådan befrielse uppfyllde dionysosmysterierna under vilka berusningen sökte delge den invigdes kropp möjligheten att fly bort från rummets och tidens gränser. Driven »ut ur« sig själv gav sig individen hän åt en yrsel, som drog honom mot oceaner av obegränsad upplevelseförmåga. Dionysoskulten strävade efter att frambringa extas och individen gick förlorad i en kollektiv orgasm, vilken översköljde honom med en verklig våg av känslan att »finnas till«.

Man kan säga att Dionysos är den gestalt människan oupphörligt kastat sig i armarna på, genom att göra honom till Den Store Befriaren från all individualitet. Det är förresten just så som Nietzsche presenterar honom för oss: eftersom individen enligt honom är ett misstag, bör vi förkasta vår imaginära individualitet »gå utöver Jaget och Duet, känna kosmiskt«. Genom sin dans kastar Dionysos oss ut ur det vi är och slungar in oss bortom jaget. Det är därför Nietzsche talar om »Dionysos-Proteus« som öppnar dörren till alla befrielsens förvandlingar och tillåter Den muntra vetenskapens dröm att få näring: »Just det! sväva ovanför varat! Just det! Det är vad man borde!«

Hela mänsklighetens historia åtföljs av denna strävan att göra en sådan befrielse möjlig. Östern har sökt den i ett utsläckande av begäret, i uppnåendet av Nirvana, ur vilket varats hjul skulle vara bannlyst. Västerlandet söker den genom att utveckla en teknik och en historiefilosofi, som när man drömmer om att förvandla verkligheten enligt sina önskningar, att erövra rymden, att behärska tiden och att överskrida gränserna för individualiteten.

Man förminskar gärna tekniken till att bara vara det som tillåter oss att tillfredsställa våra vitala behov genom att göra oss till herrar och ägare av naturen. Men i verkligheten är tekniken uttryck för ett helt metafysiskt sökande, som inte bara har nyttoinstrument till verktyg. I själva verket är ett verktyg, vilket det än må vara, alltid en förlängning av den mänskliga handen, vars räckvidd den utvidgar, varierar greppen och ökar kraften. Maskinerna är ingenting annat än projektioner av hela vår organism, åt vilken de förlänar möjligheten att runt kosmos spinna ett helt nät av grepp.

De utgör sålunda verkliga extra-muskler och extra-skelett, tack vare vilka människan söker slita sig loss från allt det, som binder henne fast vid henne själv. Fjärrstyrning, television, telefon, telegraf, osv, ... ger människan den hänryckande illusionen av att kunna vara här och samtidigt där. Hon tror sig då alltså begåvad med förmågan att vara allerstädes närvarande.



»Extra-muskulaturen« av Hardiman (»Science et vie«, juli 1966).



»Obunden« (»Time«, 25. juli 1969).

Detta är orsaken till hela detta överflöd av verktyg och maskiner, som människan mångdubblar långt utanför sina behov, eftersom hon artificiellt skapar sig behov. Detta utmynnar i en verklig teknisk sabbat, som är mycket kännetecknande för dessa konsumtions-samhällen som slukar absolut allt: material, slogans, idéer, stjärnor, teaterföreställningar, sensationer, existenser och vanvett i ett frenetiskt lopp mot det nya till varje pris. Den västerländska världen är i dag inne i en dionysisk feber frammanad av det begär som Nietzsche söker väcka, då han säger, att det inte räcker med att vara en enda människa, utan att man måste »passera från en individualitet till en annan och genomgå en mängd varelsers otaliga existenser.« Det är därför människan lovprisar fartens berusning och befrielsen från tyngdlagen.

Om Dionysos dans befinner sig i själva hjärtat hos den västerländska människans alla företag, så måste man erkänna, att Dionysos klätt sig i en klädedräkt, som ofta gör honom oigenkännbar: teknikens förklädnad är en, formalismens och systematismens är en annan. Vi finner denna sistnämnda i strukturalismen vars terminologi fått en mycket kännetecknande framgång eftersom man aldrig förut talat så mycket om omstrukturering, om återstrukturering och om universums förändring.

Denna strukturalism är den sista formen av dionysism så till vida, att den hyllar sinnets upplösning och förutsäger människans försvinnande; den lyckas med detta med hjälp av språkvetenskapen och Nietzsches tangelgångar. Kvar skulle alltså endast finnas läger, lingvistiska, pulsmättade, sociologiska och historiska vilka skulle utgöra strukturer, dvs. självständiga väsen med ett inbördes beroende. Den »nya romanen«, där idén om ett ämne har försvunnit och givit plats för det omgivande, den »nya kritiken«, där idén förståelse givit vika för en radiografisk teknik har sitt ursprung i sådana spekulationer.

Men, tillägger man, detta sker inte endast med individen utan också med människan; sedan Nietzsche annonserat »Guds död«, kom därför Foucaults firande av »Människans död«. En sådan vision av världen har kommit till uttryck i lovande framtidspekter av så skilda källor som t. ex.: Nietzsches vision om Övermänniskan, Teilhard de Chardins om »Bortom Människan«, eller den vision, som inspirerar till tekniska företag, vilka tillåter människan att utforska månen, som sedan hennes barndom ofta hemsökt henne i drömmarna. Människan ville rymma från sig själv och förverkliga målaren Mattas program: »Nu måste vi komma ut ur människan, på samma sätt som människan en gång kom ut ur apan.«

Guden Slump som Nietzsche frammanat har hädanefter blivit tillfredsställd. Därför bör man inte förvåna sig över McLuhans framgångar. Denna mass-mediaprofet finner i teknikens utveckling vägen för människan mot en total öppenhet och tillgänglighet. Enligt honom bör människan fly från »Gutemberg-galaxin« i vilken hon har inneslutit bokkulten; hon bör öppna alla sina sinnen mot universum, så att hon kan komma bort från sig själv genom sin huds alla porer. Tack vare sina maskiner skall människan inte längre leva isolerad, hon skall kunna bygga upp denna »globala stad«, alla möjliga dionysiska dansers teater. Det är därför sinnet inte längre uppträder som en tillfällig räddare, född ur en kombination av element avsedda att åtskiljas för att ge plats åt andra kombinationsmöjligheter: »Betydelsen är en Happening, de oräknliga effekter, som kombinerats av händelser.«¹⁾

Dionysos är alltså denne de vises sten, som människan drömmer om. En de vises sten, som inte bara lyckas med att förvandla metaller utan också att öppna portarna till Varat och till Sinnet. Detta är skälet till varför i vårt dionysiska sekel två adjektiv, som betecknar splittring har fått ett avsevärt anseende och ingår i vilken reklamfras som helst: det ena är »atomisk«, och härrör sig till materiens splittring; det andra är »psykedelisk«, och härrör sig till medvetandets splittring. Långt ifrån att vara synonymer för »förfärlig« och »monstruös« har dessa ord fått en positiv klang och blivit synonymer för »underbar«.

Från och med detta ögonblick börjar Dionysos spela med tecknen; han letar upp det som ansetts för ovanligt eller patologiskt för att upphöja det till äktheten av en verklig nyhet. Det är därför vi sedan en tid bevittnar en dionysisk upplösning av språket, den mänskliga gestalten och föremålet. Från futurismen till dadaismen, från lettrismen till ultralettrismen har meningen blivit upplöst för ordets skull, sedan ordet för bokstaven, sedan bokstaven för ett grafiskt tecken, som inte tillhör något alfabete; på detta sätt har a-litteraturen fötts. På samma sätt har inom målningen ämnet upplösts av kubismen, simultanismen, expressionismen etc., för att utmynna i den abstrakta, nonfigurativa konsten. Bilden liknar på alla sätt de oregelbundna splittrade element som sätts ovanpå varandra i en dionysisk saraband: Den har blivit den plats, där ett universum i trans fullbordar sina orgier.

Här finner vi alltså fullbordat Thanatos' bröllop, Döden som upplöser, och Eros, kärleken, som sammanbinder. Vi befinner oss där i närvaro av Festen i sitt rena tillstånd, då alla överskridande erbjuds den som slutligen önskar överskrida sig själv för att nå fram till en öppenhet utan gränser och utan band.

¹⁾ McLuhan i *Mutations* 1970, Paris 1969, sid. 91.

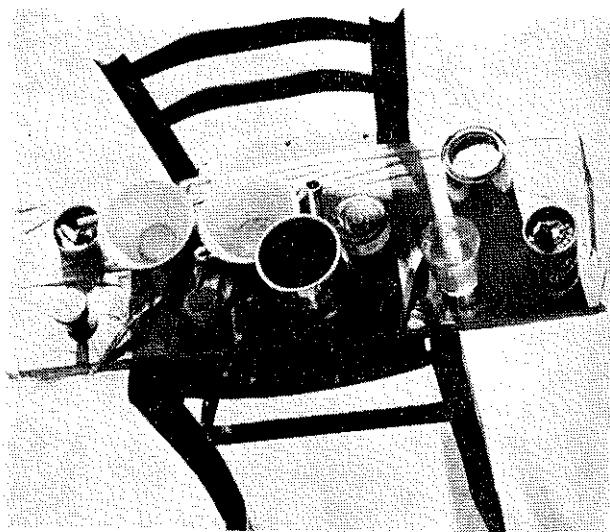
I ett sådant historiskt och kulturellt sammanhang är Antonin Artauds verk av mycket djup betydelse och till och med profetiskt, för när det skrevs var den dagliga karaktären av det han beskrev ännu inte uppenbar. Då han beskriver **Dulle Griet** av Brueghel, kunde Artaud tala om denna »livsrörelse som hejdas av vit ljuscirkel, som plötsligt stöter mot namnlösa avgrunder. Ett blyvitt gnisslande oljud stiger upp från denna larvernas backantdans, där blåmärkena på den mänskliga huden aldrig visar upp samma färg.« Detta var verkligen något som hade påkallat Artauds uppmärksamhet, för denna larvernas dionysism förebådar hans egen personliga erfarenhet, från **L'Ombilic des Limbes**, och förvandlas i **Le Théâtre et son Double** till en vision av världen som utgångspunkt för ett revolutionärt manifest för teatern.

Artaud kommer fram till inte bara en ny uppfattning om teatern, utan framför allt till en dionysisk uppfattning om livet, där slumpens berusning leder till en happening utan slut. Människan vill inte längre vara nedsänkt i omgivningen som i ett utanverk som tjänar som ram åt henne, utan hon vil fångas upp av den, upplösas och återkomma enligt okända omstörtningar och rysningar. Desintegration, psykedelism, erostratism och erotism förstärker varandra för att ge njutningens princip möjligheter att vända ryggen åt verklighetens princip.

Det är därför som Artaud, som har läst sin Nietzsche, avslöjar den »förstenade« teatern i vilken man endast finner dualismer: å ena sidan skådespelare å den andra åskådare – å ena sidan scenen, å den andra salongen – å ena sidan teatern, på den andra livet – å ena sidan artister, som lär sig och som spelar en text som de skall vara trogna, å andra sidan en författare som skriver. Artaud kallar en sådan teater »en teater för idioter, dårar, perversa, grammatiker, specerihandlare, anti-poeter och positivister, med ett ord Västerlänningar«.



Jean-Louis Brau, »33 och en till« (1961) – (I »Bizarre 32-33«: »La Littérature Illétrée«, Paris).



Daniel Spoerri, »Kichkas frukost 1960«. Collage.

Artaud drömmer om en »alkemisk teater«, som skulle frammana konflikter mellan motsatta krafter, som skulle slungas mot varandra och framkalla en brand och en smältdegel. Allt måste bli teater, och för att uppnå detta måste vi upphöra med teaterföreställningarna, som endast visar fram utan att ge något liv. Liksom mysteriespelen förut gjorde, bör teatern slunga ut människan i ett sjudande universum. Därför måste man göra slut på alla de dualismer, som den nuvarande teatern grundar sig på. Man måste få fram en »massans föreställning«, för att återuppväcka en »idé om den totala föreställningen«: teatern måste tillåta ett kosmos mellan jaget och icke-jaget för att allt må bli till spel, kosmisk förening, rörelse i rummet och tiden och mångfaldiga återfödslar. Det är så människan kommer att befinna sig i centrum av handlingen och inte längre utanför densamma, och känna sig genomströmmad av dynamismer, som kan få henne att spränga sina egna gränser. Teatern var bara teatral; i dag skall allt bli verklig teater, dvs. existensernas, omgivningens och det omöjligas alkemi.

Eller med andra ord: spelet skall inte längre anses som en förströelse utanför själva livet, spelet skall vara livet självt; allt är endast ett kombinationsspel, eftersom livet endast är ett spel av Dionysos. Spelet är inget annat än livets parande med sig självt. Det är därför som vi bör sätta livet på spel, det är det enda sättet att vara det trogen och att nå bortom oss själva. Alltså bör teatern komma ned på gatan för att ge oss upplevelsen av den ständiga Festen, då massorna kastas mot varandra, överskrider förbuden och söndersmular individerna.

Detta är skälet till varför en viss form av teater, som påstår sig vara »living« tar sin tillflykt till narkotika. Man väntar sig av denna en sammansmältning av idéer, bilder, individer och föremål, ämnen och miljön, det imaginära och verkligheten. Sålunda anser Julian Beck, att psykovitaminerna äger en avslöjande kraft, som gagnar människans befrielse, vilket enligt honom skulle förklara, varför de härskande klasserna bekämpar dem. Då kulturen således betraktas som ett fängelse, påstår man att psykovitaminerna »öppnar portarna, och befriar anden från de begränsningar den är underkastad under de nyktra perioderna«. Skådespelaren skall gå in genom hemliga dörrar för att »förändra förhållandet tingen emellan och stora jämvikten«.

Enligt detta betraktelsesätt är teatern själv en drog, som tillåter oss att omskapa verkligheten och inte att fly från den. Förhållandet mellan hallucination och verklighet blir på detta sätt omvänt i ett perspektiv som påminner om Nietzsches spekulationer: hallucinationen blir verklighet, och det är verkligheten som blir en hallucination i ordets patologiska betydelse.

Sådana teaterformer utmynnar i en politisk revolutionär aktivitet, för vilken teatern, då den överskridit alla skiljeväggar och kommit över alla motsägelser och slagit ner alla hinder, är början till en väldig ständig Fest, under vilken människan skall uppleva en orgasm utan slut. Det är därför Julian Beck förklarar att »den teater, som inte inspirerar sin publik till en direkt politisk handling är en otillräcklig teater.«²⁾

»Teatern skall leda publiken i en revolutionär handling genom att erbjuda den all samverkan till att förändra världen och att förvandla livet inne i en brunstig Totalitet. Den mänskliga kontakten öppnar sålunda porten till en allsexualitet, till ett vimmel av kroppar som stöter var och en ut ur sig själv för att få henne att delta i ett universellt samlag. Från det ögonblicket kan man förkunna: »Personen jag älskar med har föga betydelse, eftersom jag älskar med hela världen.«³⁾

På detta sätt stämmer allt överens, från tillflykten till narkotika genom vilken individen »bryter sig ut« till den sociala och sexuella revolutionen, över förvandlingen av teatern: »Revolutionen, som jag bidrager till, innefattar sexualiteten och psykovitaminer likaväl som de sociala förändringarna« sade Jenny Hecht till oss.⁴⁾ Vi befinner oss alltså här inför ett »avförverkligande« på jakt efter det ständiga »deliriumet«; detta delirium, som mycket betecknande kommer från det latinska ordet »delirare« och vars ursprungliga betydelse är »stiga ur fåran.« Dionysos inbjuder faktiskt människan att stiga ur fåran, att inte längre plöja jorden nedböjd över plogbillen. Han bjuder henne att dansa ovanför markerna och inte längre följa oxarna med slavens gång, att bli en Ikaros som ingen sol skall lyckas beröva vingarna.⁵⁾ Dionysos har blivit mästaren i tillvarons koreografi.

På detta sätt förstår man att Artaud kunde tala om en »alkemisk teater« och om »grymhetens teater.« Alkemisk är den teater som föregår individernas uppgående i varandra; grym måste denna teater vara, liksom den revolution den förbereder eller förkroppsligar, den som vill bränna begränsningarna och individualiteterna »i en massaker, som innebär en förvandling och som är ett gott.«⁶⁾

Från och med då, tänker man, är människan som försatts i trans av föreställningen vibrerande under ett sansligt bombardemang av stoboskopiskt ljus och sönderslitande ljud, beredd att forma nya konstellationer under intryck av slumpens generatorer som hon kan framkalla. Allt skall vara förberett för en kosmisk happening där i en massföreställning, upplevd av alla, kringvandrandet uppfinner sina egna kontinenter. Som J.-J. Lebel säger: »I en happening kan man förändra tillståndet efter behag. Var och en har sina förändringar och sina olyckor. Det enkelriktade finns inte längre som på teatern eller på museum, inte mera några

vilddjur bak galler som på Zoo.« Allt är färdigt för den hallucinatoriska pulseringen, instinkternas fest och den sociala handlingen, en utvidgning av våra medvetna och övermedvetna tillstånd, belysning av det kollektiva undermedvetandet, den politiska förvaltningen av vår egen existens.⁷⁾ Eftersom »varats mångfaldiga tillstånd lever i varandra«⁸⁾, blir människan en föränderlighet, som strävar efter »en million återfödselar per dag.«⁹⁾

Men var exakt står nu människan och drömmen, världen och konsten? Förr sökte en tavla genomtränga världen genom den yta, som den visade upp för åskådarens ögon; perspektivet som den anlade för att »representera« de tre dimensionerna med hjälp av bara två innebar inte bara ett tekniskt problem som det tagit lång tid att lösa. Bortom det grafiska problemet gömde sig ett mycket betecknande företag: att lyckas göra hål i dukens yta för att framställa ett kosmos ur vilket varelsernas och tingens inre yta kunde strömma fram. Tavlan tog alltså itu med en tredje och ny dimension.

Teatern är inte heller »ett stycke liv«, som skulle betraktas enligt naturalismen, eller som skulle levas som i dessa nya teaterformer, som föreslår att riva ned skiljeväggen mellan livet och föreställningen. Konsten i allmänhet och teatern i synnerhet förvillar oss för att få oss att känna, att de sociologisk-historiska ramar, som vi använder som orienteringspunkter endast är projektioner av en Transcendens som vi ständigt strävar till, och som alltid dyker upp ur våra eviga misslyckanden att nå den helt och fullt och installera oss definitivt.

Det är därför konstnären är dömd till en ständig förvirring, i vilken han snurrar runt bland sina hopfogningar och sammanfogningar av verkligheten. På detta sätt föds tavlor gjorda med vardagliga föremål: »bild-fallorna« av Daniel Spoerri, »robot-tavlorna« av Arman Fernandez. Tavlan öppnar inte längre rummet, genomtränger inte längre världen: den inordnar sig mer och mer verkliga föremål på en duk där hopklistrade tallrikar hopar sig tillsammans med brödbitar, stenar och kläder som hämtats från vilken affär som helst. Från och med detta ögonblick ynglar »pop-konsten« av sig. Denna »konst«, där de vanligaste handelsföremålen används i en kult av det vulgära, för att fullborda sammansmältningen mellan konsten och icke-konsten och avstå från kvalitet och god smak, saker som betraktas som uttryck för ett borgerligt förfall.

Det är ingen överdrift att säga, att om människan levat undertryckt av naturen och samhället, som förnedrat och undertryckt henne, så är hon idag hotad av ett undertryck genom drömmen. Ty förtryckarnas cynism och bekymmerslöshet efterträdes hädanefter av befriarnas dårskaper och meningslösheter. Till den grad att vi föranleds att föreslå ett svar på frågan: »Vad är fascismen?«. Ett svar, som kommer att chockera många av dem, som dock förklarar att all sanning är chockerande.

Bortom sina militära demonstrationer är fascismen något som utövar förtryck genom drömbilder. Det är därför ledarna från Tredje Riket var mästare i att organisera »fester« med stor pomp, med flaggparader, med rituella hälsningar, med dessa parader, där de maktavande uppträdde omgivna med övermänniskornas strålglänsande gloria. — Detta är skälet till att Rosenberg i »20-nde seklets myt ville ge näring åt drömmar, som föder handlingar, och handlingar

²⁾ Op. cit. sid. 31.

³⁾ Op. cit. sid. 17.

⁴⁾ Op. cit. sid. 143.

⁵⁾ Det är kanske av intresse att notera att i Bruegels tavla »Ikaros fall«, störtar denne senare i havet, medan en plöjare fortsätter att plöja sin fåra.

⁶⁾ Artaud, »Le Théâtre et son double«, sid. 111.

⁷⁾ J.-J. Lebel, *Le Happening*, Paris 1966, sid. 77.

⁸⁾ Op. cit. sid. 32.

⁹⁾ J.-J. Lebel, *Living Theatre*, sid. 42.





gar som föder drömmar. Fascismen förkunnade, även den, det destruktiva och skapande våldets förträfflighet, avslöjade »plutokraterna«, som varande förnedrade av pengar och som inte har någon annan ambition än att fortsätta sitt vardagliga medelmåttiga liv. Även fascismen utnyttjade mass-medias alla resurser för att ge födelse åt en total människa boende i en »global stad«.

Fascismen är framför allt en »teatrokrati.« Inget är mer betecknande i detta ämne än detta uttalande av Rosenberg: »Hitler, som var en hängiven apostel till Richard Wagner, hade upplevt *Nibelungens ring* på teatern i Linz. »Jag har låtit visa mig den pelare, mot vilken han lutade sig. Han ville bygga upp ett Varhall, liksom Wotan.«¹⁰⁾

Fascismen fann sin syndabock i en viss ras och sitt opium i en annorlunda ras. Men idag finner de ideologier, som i princip och endast i princip, motsätter sig denna rasistiska mytologi, sin syndabock i en klass och sitt opium i en annan. Det är därför de Sankt Görans, vi träffar i sagorna ofta är fulare än den verklighetens drake, som de vill bekämpa.

Genom att utveckla kulturen av en flykt från sig själv och en upplösning i det omgivande, alstrar Dionysos hela den berusning, som kommer från en schizofreni som blandar ihop önskan och verkligheten. Den utmynnar slutligen i en förtryckande Totalitet, som utövar förtrycket genom drömbilder. I dag dödar man människan med hjälp av drömmen, ty från alla håll, inte bara från de befrielsesdrömmar, som vissa trivs med, sedan de trott sig ha fått teater ut på gatan, dyker det upp självmordsuppförande från dem, som tror, att människan inte kan förvandlas dionysiskt, om hon inte först dör själv.

Hyllad som Frihetens gud, blir Dionysos bara flyktens idol.

Från och med då, är varje idé om sammanträffande förstörd, hädanefter finns endast plats för ständiga explosioner utan orienteringsmärken. Detta är just vad dessa teaterformer vill få oss att förstå. Dessa former som ber oss gripas av befriade krafter tornados utlämnande oss åt individuella möten och kastande oss in i kringvandrande upplösningar.

Vad är alltså Kärnan inom teatern? Mycket betecknande är, att en teater är en plats, som man kommer till, och som man går ut från då »föreställningen« är slut. Endast då skaper hämtade från drömbilder, sjuklig rationalism av schizofren typ och attityder från en underutvecklad kritik skulle kunna få oss att tro motsatsen. Teatern må låta oss få se en föreställning på scenen, eller skapa en omgivning som för en tid omger oss, i båda fallen har föreställningen ett slut, och vi måste förr eller senare lämna salongen. Vad händer mellan det ögonblick, då vi kommer in, och det då vi går ut? En enkel förströrelse, som för en stund får oss att glömma vårt vardagliga liv? Ja, om vi stannar

¹⁰⁾ S. Lang och E. von Schenk, Testament Nazi. Mémoires d'Alfred Rosenberg, Genève - Paris 1948, sid. 312.

»Ungdomens fester« i Berlin.

»Ungdomens fester« i Paris, maj 1968.

»Ungdomens fester« i Peking: Små kineser reciterar offentligt Maos tankar.



Cocketts teater i Kalifornien (i »Paris-Match«, 3. april 1971, Paris).

kvar på boulevardteaterns nivå. Men om teatern tar till sin uppgift att inom oss föda en spänning mellan det vi är, och det vi skulle vilja vara, skulle den, utan att för det förfalla till didaktisk moralism eller revolutionärism, sporra oss till att söka de vägar, som får oss att bli medvetna om hur oändligt avståndet är mellan drömmen och verkligheten.

De som idag letar efter »den förlorade teatern« befinner sig på motsatt sida om de som vill riva ned det som skiljer teaterrummet från världen. De arbetar på att skapa ett sceniskt rum, där människan-åskådaren träffar människan-skådespelaren, inte under någon happening utan i en privilegerad situation, som leder dem båda mot samma tröskel: tecknens betydelse.

På detta sätt ställer Jerzy Grotowski en »fattig teater« gentemot dessa vanvettets iscensättningar, som inte vill erkänna sig vara. Mot en massteater, som gjorde anspråk på att vara total, ställde han upp en »elit«-teater, där en begränsad publik var med om en ritual, under vilken något nytt kan födas inom den. Det är skälet till att Eugenio Barba vägrar finna i teatern den sociologiska funktion, som

tillägnas teatern av dem som tar kaos för ett nytt kosmos: »Vårt yrke, säger han, är möjligheten att förändra oss själva och därmed förändra samhället. Man skall inte fråga: »Vad betyder teatern för folket?« Det är en ofruktbar och demagogisk fråga. Men istället: »Vad betyder teatern för mig?«¹⁾)

En människa kommer till en plats, som kallas teater. Sedan lämnar han denna plats. Under tiden har han mött den tröskel, som människan bygger upp för sig själv. Efter att ha kommit fram till en avklädning, som inte är striptease, står han ansikte mot ansikte med sin ursprungliga nakenhet. Den som får honom att upptäcka sig vara på väg tillsammans med andra människor, som han hädanefter igenkänner som färdkamrater på pilgrimsfärden. Och detta oavsett hur långt avståndet mellan utgångspunkterna var för var och en, som anträdde färden.

¹⁾ Ornittofilene, Kaspariana, Feraï. Odin Teatrets Förlag, Holstebro, sid. 91.