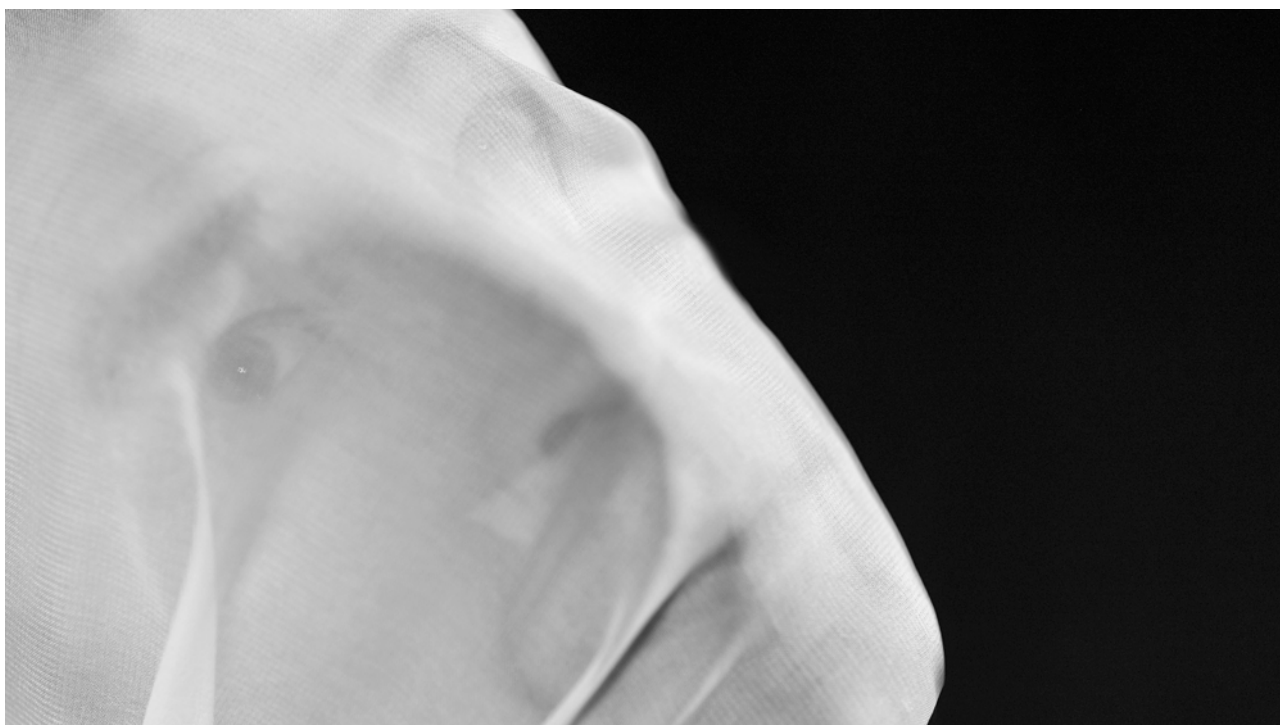




DØDENS ÆSTETIK

Mellem skuespiller og dukke - mellem liv og
død

*”Übermarionetten skal ikke konkurrere med livet, men gå hinsides
det. Idealet er ikke kød og blod men snarere kroppen i
trancetilstand. Kroppen skal iklædes en dødelig skønhed, alt imens
den udstråler sin levende ånd”*

Edward Gordon Craig

Øyvind Kirchhoff
FORSØGSSTATIONEN 2017

Tak til

Angelina Watson
Lotte Faarup
Bjarne Kalhøj
Jens Bäckvall
Malte Claudio Lind
Anette Asp Christensen
Svend E. Kristensen
Mireia Serra
Rolf Søborg Hansen
&
Jørn Johansen

Tak til

Statens Kunstfond
&
Forsøgsstationen

Foto
Øyvind Kirchhoff
Poul Storm

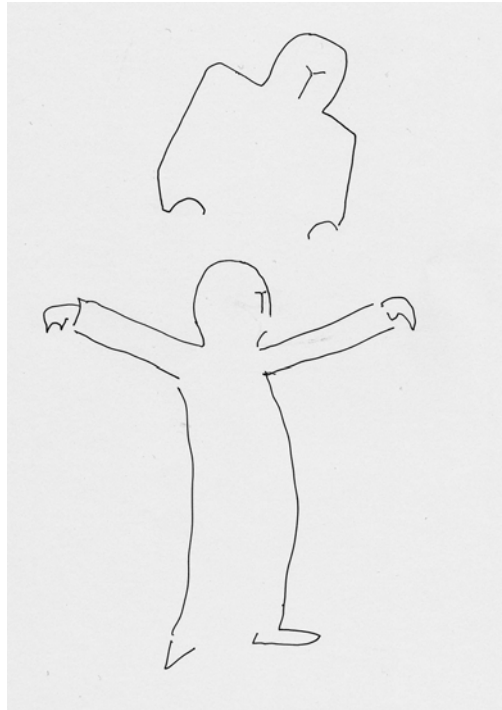
Tegning
Hans Kirchhoff

Indholdsfortegnelse

Søgen efter marionettens sjæl	6
DØDENS ÆSTETIK	7
Mellem skuespiller og dukke - mellem liv og død	7
Marionetdrømme	8
At levendegøre døde ting	8
Menneske og marionet	9
Tyngde og lethed	9
En ny skuespiller	11
Indlevelse og identifikation eller fremmedgørelse og distance	11
Et døende teater	13
Modernisme og det moderne teater	14
Edward Gordon Craig	15
Heinrich von Kleist	19
Marionetteatret som et slags gud/menneske forhold	20
Det absolutte	21
MARIONETTEN OG SKUESPILLERENS FORSKELLIGHEDER	22
At være død og spille død - at være levende og spille levende	23
Marionetten fri af tyngdekraften	23
MARIONETTENS FRIHED	25
Marionetten, mennesket og skuespilleren	26
Den neutrale krop	26
FORSØGSOPSTILLING 1 & 2	27
At gøre sig fri af tyngdekraften og bevidstheden om sig selv	27
Filosofiske udfordringer og forudsætninger for forsøgsopstilling	28
DAG 1: KROPPEN SOM MATERIALE	30
Refleksioner fra deltagerne	32
Dukkespillerens fortrin	33

Indlevelse eller Distance	34
At tage udgangspunkt i værket og ikke i vores følelser	34
Udtryk udgår fra selve værkets æstetik!	35
At frigøre sig fra tyngdekraften	36
Den ultimative fornemmelse af lethed	37
At fjerne selvbevidsthed og ego gennem arbejde med rekvisitter	37
Improvisation	39
DAG 2: KROPPEN SOM "DØDT" MATERIALE	41
FORSØGSOPSTILLING 1 & 2	42
Flow	42
Refleksioner fra en deltager:	43
MARIONETTEN I MENNESKETS KROP	44
Objekt og krop nærmer sig hinanden	44
Refleksioner fra en deltager:	47
MASKEN SOM OVERGANG TIL "UBERMARIONETTEN"	47
Improvisation	48
SKUESPILLEREN LADER SIG INSPIRERE AF DUKKEN	49
Det tekniske arbejde	49
Modvægt	50
Logbog	51
Abstrakt/Konkret	52
DAG 4: STILISERING, TRANSFORMATION OG SAMMENSMELTNING	52
At nærme sig dukkens univers gennem stilisering	52
Stilisering	53
Transformation og sammensmeltning	54
At gøre det usynlige synligt	54
ABSTRAKT /KONKRET	55
Skuespillerens fortrin	55
DAG 5: EN NY SKUESPILLER	58

Forsøgsopstilling 3	58
BEVÆGELSESPoesi	59
At være tanker, ideer og stemninger, engle og dæmoner	59
OPSUMMERING OG KONKLUSION	61
“Übermarionetten”	61
Dødens æstetik	63
Hvad betyder det for skuespillerens sceniske udtryk at give ”død” til den levende krop i kød og blod?	65
Skuespilleren er sin egen marionet	66
En ydre teknik	66
Teknik giver frihed	67
Er teatret dødt?	68
Skuespilleren, dukken/marionetten og cyborgen	69
Den omvendte Pinocchio	70
Fremtidens skuespiller	72
EFTERSKRIFT	76
<i>Jacques Copeau</i>	76
<i>Etienne Decroux</i>	77
LITTERATURLISTE	78



"To speak of puppet with most men and women is to cause them to giggle. They think at once of the wires, they think of the stiff hands and the jerky movements, they tell me it is "a funny little doll" But... these puppets ... are the descendants of a great and noble family of images, images which were indeed made in the likeness of god"

Edward Gordon Craig.

"Grace will be most purely present in the human frame that either has no consciousness or an infinite amount of it, which is to say either in a marionet or in a god."

Heinrich von Kleist.

Søgen efter marionettens sjæl

Jeg spiller dukke og efterligner dukkens udtryk. Jeg er totalt afspændt med hele min kropsvægt. Jeg prøver at være dødt materiale – prøver at spille død. Jeg gør mig neutral, uden udtryk i ansigtet. Jeg holder på mit åndedræt, holder på hjertets slag i brystkassen. – Og resultatet er flot. Det er en god efterligning. Jeg gør det godt som dukke.

Men uanset hvor god jeg er, vil jeg stadigvæk bare være en dårlig kopi af den ægte vare. Jeg indfanger nemlig ikke marionettens sjæl, men affotograferer og imiterer blot den ydre skal som var det marionetdukens poetiske univers.

Hvordan finder jeg ind til marionettens sjæl ?

Kan jeg først indfange denne hvis jeg slår mig selv ihjel? hvis jeg er død?



"I think that my aim shall rather be to catch some far-off glimpse of that spirit which we call Death – to recall beautiful things from the imaginary world; they say they are cold, these dead things, I do not know – they often seem warmer and more living than that which parades as life".

Edward Gordon Craig

DØDENS ÆSTETIK

Mellem skuespiller og dukke - mellem liv og død

Dødens æstetik er en undersøgelse af skuespillerens og marionetteatrets sceniske udtryk og sammensmeltning af begge til nyt scenisk udtryk. Det er en undersøgelse mellem 5 skuespillere og 5 dukkespillere, hvor vi skubber til grænserne for skuespillerens og marionetdukkens teater. Jeg ønsker at udforske forbindelsen mellem den biologiske og kunstige krop, imellem repræsentation af det døde og repræsentation af det levende.

For dukkespilleren handler det om at give liv og bevægelse til det døde materiale – og jeg stiller mig spørgsmålet, hvad det betyder for skuespillerens sceniske udtryk at give ”død” til den levende krop med kød og blod?.

I undersøgelsen tager jeg udgangspunkt i teaterteoretikeren Edward Gordon Craigs (1872-1966) tanker og ideer om den ideale skuespiller ”Übermarionetten”, en supermarionet fri af tråde fra oven, med en spillestil fri for psykologi og realisme, inspireret af marionetdukkens symbolske og poetiske univers. I undersøgelsen lader jeg mig ligesom Craig inspirere af den tyske dramatiker Heinrich von Kleist’s novelle ”Über das Marionettentheater” med beskrivelsen af marionetdukken som et forbillede for mennesket og danseren - og i vores og Craigs tilfælde, for skuespilleren. Marionetdukken har ifølge Kleist (1777-1811) et langt friere, skønnere, renere og mangfoldigt kunstnerisk udtryk fordi den ikke er bundet af tyngdekraften og af menneskets selvbevidsthed, der gør menneskets bevægelser hæmmede og reflekterende.

I undersøgelsen vil jeg som bud på en realisering af Craigs idealbillede for skuespilleren skabe en forsøgsopstilling, hvor jeg indfører det bedste fra marionetten, dens stilisering og rene udtryk, dens teatralitet og poesi i skuespillerens krop, ånd, tankegang og spillestil.

Finder vi en ny skuespiller eller skaber vi det perfekte ”monster” på scenen? Et Frankensteins monster, en zombie, en cyborg, hvor levende og dødt materiale blandes sammen, en Dødens æstetik?



Marionetdrømme

At levendegøre døde ting

Jeg har altid været fascineret af marionet og dukketeatret.

At opleve dødt stof blive levendegjort - se på en træmarionet, der lige pludselig kunne bevæge sig og blive menneskeliggjort med menneskelige tanker og følelser. Det var foruroligende. Noget vi læste om i eventyrbøger som med H.C. Andersen, der i sine eventyr gjorde legetøj levende. Det hørte ikke vores virkelige tilværelse til. Det var et hinsides sted, hvor ånder og guder, mystik og enorme kræfter levede. Tænk at kunne besjæle ting og se forvandlingen fra dødt materiale til levende ske lige for øjnene af en. Kun i antikkens teater kan jeg i dag tænke på en tilsvarende magi. I skuespillerens teater som den fandtes i dionysosspillene i det antikke Grækenland. Det var forestillinger, hvor publikum bevidnede eller sammen med skuespillere gennem rytmiske og rituelle bevægelser i trance i en slags kollektiv bevidsthed gennemgik en transformation og metamorfose og blev rensat gennem katarsis.

Jeg har altid været grebet af marionet og dukketeatrets billedsprog

og poetiske univers. De grænseoverskridende handlinger hvor alt er tilladt, alt er muligt.

Det var let at føle med dukkekarakteren på trods af dens helt igennem anderledeshed. Det var måske dens anonymitet og universelle symbolske udtryk, dens umiddelbare naivitet og uskyld, (selvom jeg vidste at en marionetspiller trak i trådene) der gjorde det lettere for mig at identificere mig med dukkens verden.

Jeg har altid elsket antydningens kunst. At vi som publikummer fik mulighed for at digte videre med vores fantasi og fuldbyrde det dukken antydede, – at alt ikke var så konkret men så ud til at være noget andet. Jeg var grebet af det poetiske univers fortalt i rytmer, hvor bevægelsens musikalitet og dramaturgi havde erstattet ordene og teksten og hvor mine drømme og fantasier blev til virkelighed i en visuel symfoni og rumlig poesi. Tænk; som en marionet at kunne frigøre sig fra tyngdekraften? At kunne flyve som en fugl uden at være en fugl, og svæve gennem luften,- gå og løbe baglæns og falde fra hinanden i dele, for til sidst at blive til et hele igen. Jeg har selv altid tænkt på, hvordan jeg med min egen krop kunne skabe en tilsvarende frihed i bevægelse. Hvordan jeg kunne gøre de mest usynlige drømme, ideer og forestillinger synlige?

Menneske og marionet

Tyngde og lethed

Modsat marionetten, der svæver elegant i luften, frigør sig fra tyngdekraften og det jordiske liv er menneskekroppen bundet til jorden med kød, sved, blod og tårer. Tyngde er menneskets fjende!! Vi søger under den. Tyngden presser os mod jorden. Vi kæmper mod den. – ”At se menneskets stående oprejst er som at se men–neskeligheden rejse sig” har Etienne Decroux engang sagt.

Tyngden definerer vores jordiske liv symbolsk som marionetten med lethed, - men tyngde er samtidig udtryk for intens livsfylde. – Jo nærmere jorden, jo sandere er vort liv, og i alt elskovs poesi søger vi at mærke vægten af den andens krop, vægten af følelsen, vægten af tanken og vægten af håbet.

Marionetten kan forbinde vores virkelighed med vores drømme og fantasier. Marionettens færden er billede på muligheder i livet og

den får os for et kort øjeblik til at glemme vores jordiske liv og løsrive os fra os selv. Hvordan kan jeg bygge bro, gøre det umulige muligt. Hvordan kan jeg gøre det jeg ønsker, og ikke kun hvad jeg kan? Hvordan finder jeg ind til marionettens sjæl?



En ny skuespiller

Indlevelse og identikation eller fremmedgørelse og distance

Kunst handler om at udtrykke følelser!!

Når jeg ser på kunstværker vil jeg gerne spejle mig i dem. Jeg ser noget genkendeligt, noget der er mig i værket. Jeg ser noget abstrakt, en farve, en form, en bevægelse, en attitude, der vækker genklang og som konkretiseres i en erindring, i et minde, i en følelse, i en ide i mig. Jeg menneskeliggør udtrykket. Jeg forestiller mig kunstneren bagved værket. Kunstneren, der gennemstrømmer værket med sine følelser, sit liv i øjeblikket han skabte det. Og som nu har sat sig, krystalliseret sig i kunstværket og nu rækker ud efter mig, mærket mig. – Og det er der bestemt ikke noget galt i, tværtimod. Jeg er vel romantiker og tror på kunstnersjælen.

Alligevel kan jeg godt føle at oplevelsen, jeg søger, næsten får en terapeutisk karakter, et middel til at bearbejde en psykisk tilstand. Det skal være et minde, en barndomserindring, en glæde, en sorg jeg kan huske fra mit liv.

Ser jeg virkelig kunstværket?

Det som det vil udtrykke på sine egne præmisser?

Hvad nu hvis kunstværket ikke nødvendigvis har noget med mig og mit eget følelsesliv at gøre. At værket er det væsentlige og ikke kunstneren og mennesket bagved. Dettens indre intentioner og sindstilstand eller mine egne subjektive projektioner. Værket har sit eget udtryk, der er udenfor mit private følelsesliv, ikke noget der trykker på mine følelsesknappe, som jeg oplever i amerikansk mainstream film og hulker med på. Hvad nu hvis jeg tør lade mig bringe et andet sted hen hvor jeg ikke har været før. Et sted hvor der er mystik og usikkerhed, hvor der er fare, hvor jeg møder noget jeg ikke kender i forvejen. Og er det netop ikke det som beriger mit liv og bygger nyt til min æstetiske erfaringsverden?.

Skuespillerkunsten og skuespillerens sceniske udtryk er ikke som det "døde" kunstværk på museum. Det lever i øjeblikket, i nuet. Alligevel vil jeg postulere at den samme kunstopfattelse kan gøre sig

gældende i skuespillerkunsten. I stedet for identifikation, hvor jeg som publikum indlever mig i dramaet og personerne, hvor jeg mærker, græder og griner sammen med karaktererne fordi jeg let genkender mig selv i dem og i deres følelsesliv, kan jeg også bevæge mig et helt andet sted hen gennem fremmedgjorthed og distance. Det sker med en anderledes skuespiller. Det sker gennem et teater der vil mere end underholde. Det sker gennem af-individualisering eller dehumanisering af skuespilleren. Den dramatiske karakter, vi kender smuldrer nu og er ikke den samme som før. Alt ændrer sig. Den dramatiske situation er ny, og karaktererne ikke genkendelige. Jeg står på gyngende grund. Jeg rystes, udfordres og provokeres. Er det ikke kunstens signatur og teatrets funktion som kunstart?

Naturalismen og den psykologiske realisme som fødtes med det moderne teater er stadig den mest normdannende i det 20. århundrede og bruges i dag på tv og film i arbejdet med rollefag og karakterarbejde. Er det ikke snart på tide at Det teatrale teater og "Übermarionetten" igen vækkes til live?



Et døende teater

”For at teatret skal reddes, må teatret ødelægges og dets skuespillere dø af pest”

Sådan skrev Edward Gordon Craig.

Han kritiserede teatret og dets skuespillere for kun at se virkeligheden på én måde, en ydre virkelighed – som amatørfotografen, der kun ser det banale og hverdagsagtige. Teatret skulle søge tilbage til sine rødder, distancere sig fra den materielle verden og finde fordybelse, åndelighed, sjæleliv og spiritualitet igen. Teateret skulle ikke kun underholde, men genfinde det guddommelige og de mystiske og fantastiske kræfter som mennesker kunne samles om.

Modernisme og det moderne teater

Med industrialiseringen og de teknologiske fremskridt i det 1900 århundrede kan teatersalen mørklægges og der kan sættes lys på scenen på nye og overaskende måder, som gør det muligt, næsten at genskabe virkeligheden. Der er i teaterkredse et ønske om at kunne gengive den ydre virkelighed så nøjagtig som muligt så publikum opnår illusion. Der er nu ikke mere en klar linje mellem den reelle verden og fiktionen. Man taler om den usynlige fjerde væg mellem sal og scene. Skuespillet er præget næsten videnskabelig psykologisk skuespillerteknik. Det naturalistiske teater fødes.

Samtidig finder en modreaktion sted for at retablere Det teatrale teater. Det ikke er den ydre men den indre virkelighed der undersøges. Det er en anden verden, hvor det ubevidste, underbevidste og drømmene lever. Det er et visuelt teater, hvor bevægelse og fysik er den primære kraft i det dramatiske udtryk. Det er et teater, der taler til sanserne og mindre til det intellektuelle og litterære. Komponisten Richard Wagner trækker med sine operaer tråde tilbage til antikkens rituelle dionysospil og kalder sine operaer Festspiele og Gesamtkunstwerk hvor alle kunstarter mødes og taler sammen ”med et højere formål”.

Inspirationen til Det teatrale teater bliver bl.a. fundet i marionet og masketeater fra østens fremmedartede og religiøse teaterformer. Det teatrale Teater finder inspiration i den folkelige kultur, det naive, og autentiske udtryk som er langt fra den vestlige realisme. Inspirationen kommer også fra den teknologiske udvikling – fra maskinen som udtryk for nye tider, nye muligheder, utopier, drømme og visioner. Men vi finder også frygt for teknologi og ikke menneskelighed med maskinernes mekaniske bevægelser og farlige kræfter, der kan slippes løs og ikke kontrolleres af mennesket.



Edward Gordon Craig

"The actor must go, and in his place comes the inanimate figure - the Über-marionette we call him"

I 1908 udgiver teaterteoretikeren Edward Gordon Craig sin essay "Skuespilleren og Übermarionetten" om sit idealbillede af skuespilleren i sit teatertidsskrift "The Mask". Essayet er en kritik af dagtidens skuespillerteater, som for Craig ikke er en kunstart, fordi spilleren kun kan kopiere og reproducere og ikke være en skabende kunstner. Han kan kun arbejde "fotografisk" og kun se det banale i detaljen. Skuespilleren har ingen teknik og er i sine følelsers vold, ja, er slave af sine private følelser som han ikke behersker. Han overlever på sin charme, sine grimasser "tricks" og sit ego. Egoet er for Craig en slags ekshibitionisme, hvor skuespilleren ikke formår andet end at bruge og udstille sig selv. Han gør sig selv vigtigere end den rolle han skal spille og det værk han er med i. Skuespillerens private jeg står i vejen for karakterens "rene" teatrale udtryk.

Craig er begejstret for marionetten og dens mangfoldige og kunstneriske udtryk som han kalder "*mennesker uden egoisme*". Han taler om "Übermarionetten" som skal tilegne sig marionettens egen-

skaber og frigøre sig fra skuespillerens "svagheder". Craig var formentlig inspireret af filosofen Friedrich Nietzsches tanker om "Das Übermensch". – Et selvstændigt og frit menneske, der kan skabe og finde sine egne værdier i livet, og som er i stand til at gå ud over sine begrænsninger, fysiske som følelsesmæssige. Gordon Craigs Übermarionet tager kontrol over sin menneskelighed, og i teatersammenhænge betyder det at kunne underlægge sig instruktøren, karakteren og værket eller sit eget kunstneriske projekt:

"to speak of puppet with most men and women is to cause them to giggle. They think at once of the wires, they think of the stiff hands and the jerky movements, they tell me it is "a funny little doll" But ... these puppets ... are the descendants of a great and noble family of images, images which were indeed made in the likeness of god"

Gordon Craig hylder marionetten og gør den til mere end en "fjollet dukke", der underholder publikum. Han taler om dens forfædre og gør den mytisk og guddommelig med kræfter fra det hinsides. Han trækker tråde tilbage til antikken og Egypten, hvor marionetten ikke blev animeret af en dukkespiller, men var gudestatuer på en gang levende og døde.

"Übermarionetten skal ikke konkurrere med livet, men gå hinsides det. Idealet er ikke kød og blod men snarere kroppen i trance-tilstand. Kroppen skal iklædes en dødelig skønhed, alt imens den udstråler sin levende ånd "

Ordet død optræder ofte i Craigs essay "Skuespilleren og Übermarionetten". Det er en hyldest til den "døde" marionet- og skal i mine øjne mest ses som provokation. Død skal ses som en kontrast til liv og den levende skuespiller i kød og blod, der for Craig som tidligere beskrevet forurener det rene teatrale udtryk.

Der rejste sig en stor kritik af Craig for at ville smide skuespilleren ud af teatret og erstatte ham med en "død" marionet. For at folk ikke skal tro at han vil erstatte skuespilleren med en marionetlignende figur skriver han i 1925 i "The art of theatre":

"Übermarionetten er mere Skuespillere med glød end egoisme, med den hellige ild, gudernes og djævlens ild, men uden den røg og damp som de dødelige tilføjer."





Heinrich von Kleist

Gordon Craigs tanker og ideer for "Übermarionetten" er stærkt inspireret af den romantiske tyske dramatiker Heinrich von Kleist som gjorde marionetmotivet berømt i sin novelle "Über das Marionettentheater" fra 1811. Marionetteatret er på den tid en underholdende fornøjelse og med sin essay bringer han marionetteatret ind i kunstens verden og gør det til en kunstart.

Essayet er interessant fordi Kleist giver et billede på og analyse af marionetteaterets kunstneriske udtryk og særegenhed. Sikkert er det at Craig er blevet inspireret af teksten som han oversætter og udgiver i sit eget teatertidsskrift 100 år efter Kleists død.

Jeg kan bruge essayet i vores undersøgelse til at se på marionettens kunstneriske egenskaber, som Craig efterfølgende bruger som idealbillede for den perfekte skuespiller "Übermarionetten".

Marionetteatret som et slags gud/menneske forhold

Kleist beskriver marionetteatret som et slags gud/menneske forhold før syndefaldet, hvor dukkespilleren er skaberen og mennesket er marionetdukken.

"Menneskekroppens skønhed fremstår renest uden bevidsthed som marionetten eller med uendelig guddommelig bevidsthed som gud" skriver Kleist.

Ved syndefaldet blev mennesket bevidst om sig selv og den bevidsthed gjorde menneskets bevægelser reflekterende og hæmmede – og væk var uskyldstilstanden og skønheden.

Essayet beskriver en samtale mellem "forfatteren" og en førstedanser ansat på byens opera som overværer en marionetteaterforestilling på byens torv. Danseren taler om marionetten som stor inspirationskilde og forbillede for danseren og hylder marionetten for de frie og skønne yndefulde bevægelser. Den svæver i luften og *"strejfer jorden ligesom alfer"* mens danseren konstant må finde hvile og tage afsæt for at springe og gøre sig fri af tyngdekraften-og som jo intet har med selve dansens skønhed at gøre!! Marionetten er immun overfor tyngdekraften. Den har ingen tvivl og menneskelige bekymringer.

Marionetten har heller ikke den bevidsthed om sig selv, ja forfølgelse og narcissisme, som forstyrrer og mudrer det rene udtryk og som sætter sig i f.eks. danserens albue og lænd som danseren i essayet refererer til. *"se på den unge F, når han som Paris, står mellem de tre gudinder og rækker æblet til Venus: sjælen sidder (det er en gru at se på) i hans albue"*.

Det er for mennesket umuligt at nå marionettens perfektion, ynde og rene udtryk skriver Heinrich von Kleist. Den er mennesket overlegen og dens udtrykspotentialer er langt friere. Essayet slutter af med, at skal vi kunne genfinde uskyldstilstanden og skønheden, som vores selvbevidsthed splitter ad, må vi for anden gang spise af kundskabens træ.

Det absolutte

Kort tid efter essayet bliver skrevet begår Heinrich von Kleist selvmord med en veninde og at dømme efter efterladte breve med glæde og paradisorventninger.

Henrich von Kleist var stærkt præget af en retning indenfor romantikken nemlig ny platonisme. At søge paradiset og det absolutte er naturligvis vanskeligt at forene med livet på jorden. I livet bliver man nødt til at indgå kompromiser. Synes kærligheden for stor for den tid man lever i og man ikke kan se den for sig i dagligdags ting og banaliteter, må den altså findes i døden. - Ja kun i døden findes der det absolutte. - Den absolutte skønhed, den absolutte renhed og den absolutte uskyld.

Hvis jeg i undersøgelsen skal finde skønheden, det rene udtryk og uskyldstilstanden må jeg som Heinrich von Kleist finde det i døden! For kan mennesket være uden selvbevidsthed og fri af tyngdekraften?

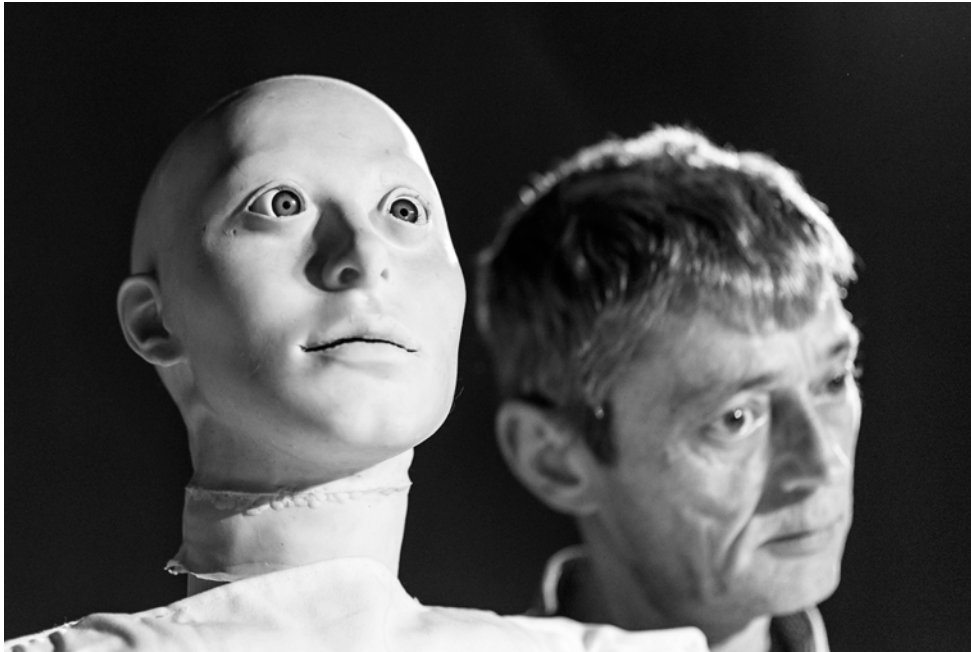
Jeg vil prøve at trække disse kvaliteter fra det hinsides "i døden" frem til det levende liv som var ambitionen for Edward Gordon Craigs "Übermarionet".

- Og jeg vender tilbage til mit hovedspørgsmål:

Hvad betyder det for skuespillerens sceniske udtryk at give "død" til den levende krop med kød og blod?

Jeg vil i vores undersøgelse forsøge at frigøre skuespilleren fra tyngdekraften og se på de fysiske loves betydning for hans/hendes bevægelser og fysiske udtryk.

Jeg vil i vores undersøgelse forsøge at fjerne det ego og den selvbevidsthed fra skuespilleren som ifølge Craig er største forhindring for det rene sceniske udtryk.



MARIONETTEN OG SKUESPILLERENS FORSKELLIGHEDER

Hvad er forskellen på marionetten og skuespilleren?

Hvad er det særegne ved marionetteatret og hvori adskiller det sig fra skuespillerens teater?

På hvilken måde skal en skuespiller kunne udtrykke sig anderledes, end det som Craig kaldte for det "fotografiske" for at kunne bevæge sig ind i marionetdukkens abstrakte poetiske univers?

Det er åbenlyst at det kunstneriske fællesskab kan være større end det tekniske mellem de to kunstarter. Her er der tale om to forskellige teknikker. At spille med sin egen levende krop som skuespiller eller at spille med et dødt materiale som dukkespilleren. Skuespilleren er sit eget levende materiale som han selv kan bevæge, hvorimod marionetten er afhængig af hjælp udefra af dukkespilleren.

At være død og spille død - at være levende og spille levende

Teateret er det ældste sted for fiktion og forestillinger om virkeligheden. Skuespillerens arbejde handler i høj grad om at kunne skelne mellem rollen og sig selv, fiktion og virkelighed. Det handler om at leve sig ind i rollen og gøre den så autentisk som muligt. Det handler om skabe afstand og distance så skuespilleren ikke "bliver" rollen og ender i en skizofrens tilstand til skade for sig selv. Det nytter ikke noget at være sindssyg for at spille sindssyg på scenen. Vi spiller sindssyge men vi er ikke sindssyge.

Forsøger vi som skuespillere at nærmer os marionettens sceniske udtryk kommer vi hurtigt til kort. Hvis jeg forsøger at bevæge og agere som en marionetdukke og i næste nu står bomstille, så banker mit hjerte stadigvæk og huden ånder. Jeg spiller dukke, men jeg er ikke en dukke. Og skulle jeg falde død om på scenen – så er jeg ikke død, jeg spiller død og kan rejse mig op bagefter.

Dukken derimod er død fra start og skal spilles levende for at kunne dø. Så uanset at jeg som skuespiller har lært de mest fantastiske kropslige discipliner, vil forskellen være fundamental og udgangspunktet for det tekniske arbejde være vidt forskellig. Skuespilleren er levende, og dukken fremtræder levende, men er stadigvæk dødt stof lavet af træ, pap eller noget helt tredje materiale.

Marionetten fri af tyngdekraften

Dukken synes immun over for tyngdekraften.

Min største forhindring for at gøre det fysiske umulige muligt er tyngdekraften, som konstant trækker mig ned mod jorden. Marionetten kan ved hjælp af en anden kraft som en modvægt, nemlig dukkespilleren stå i lodrette, vanskelige, ja helt umulige magiske stillinger. Den kan bevæge sig i slowmotion. Den kan gå baglæns, svæve, ja endda flyve. Mennesket har en anden størrelse, en anden anatomi. Jeg er levende i vand, kød og blod. Jeg har tæer der peger fremad, for mine bevægelser er fremadrettet. Jeg bevæger mig forlæns og ikke baglæns, som dukken er i stand til. Min gang er defineret af tyngdekraftens påvirkning. Min gang er et fald – og for

at undgå at falde helt, sætter jeg et ben foran det andet og genetablerer balancen. Mit tyngdepunkt ligger tæt ved min kropsstamme, hvor de stærkeste og tungeste dele af kroppen findes. Min krop holdes oppe af skelettet, der delvis er fjedrende, og som er mit fundament som søjlerne i en kirke. Skelettet støttes af musklerne, som holder mig oprejst i konstant sammenspil med tyngdekraften. Min måde at bevæge mig på er defineret af min muskelmasse, min kropsbygning og af tyngdekraften.

Marionettens krop og bevægelser er ligeledes bundet af tyngdekraften og har sit eget tyngdepunkt alt afhængig af størrelse, materiale og udformning. Men marionetten har et stort fortrin. Den bæres, løftes, flyttes og bevæges af en anden superkraft udefra, nemlig af dukkespilleren.

Mennesket lærer med sine erfaringer at arbejde hensigtsmæssigt med sine muskulære kræfter. Mennesket lærer at bruge tyngdekraften og svingkraften, to kraftkilder, der stilles til rådighed fra naturen og bruger kun den muskulære kraft der er nødvendig for størst mulig bevægelse og kraftudfoldelse. Mennesket økonomiserer med sin kræfter. Se på håndværkeren der svinger hammeren. Han løfter den op over hovedet og lader hammeren, med dens tyngde og dens fald arbejde sammen med det søm der skal slås ned i træet. Marionetten derimod, ser stort på alt dette og er bedøvende ligeglad med at økonomisere med sine egne kræfter. Den har jo ingen! Marionetten har som en anden supermand den ekstra og fjerde kraft,- kraften uden for den selv – dukkespillerens. Den er en supermand og fri for at gøre sig de kropslige erfaringer, vi mennesker igennem et helt liv har lært ved at kravle, at stå, gå og løbe, løfte, forfine, rette for at forbedre vores arbejdsbevægelser. Marionetten er ikke bange – den frygter ingenting og kan blot repareres igen.

MARIONETTENS FRIHED

Skal jeg bevæge mig op i et mere filosofisk luftlag, hvor jeg ikke behøver at tale om den enkelte dukke, dens bevægelsessprog og helt særlige dukkeførererteknik, vil jeg pege på de to forskelle mellem dukke og menneske som Heinrich von Kleist taler om. Det er forskelle som gør dukken overlegen frem for mennesket i sit mangfoldige kunstneriske udtryk, nemlig immuniteten overfor tyngdekraften og mangel på bevidsthed om sig selv. Det spændende ved essayet er Heinrich von Kleists ide om marionetten som mere fri i sit udtryk end mennesket, der ifølge Kleist er forbandet af sin bevidsthed om sig selv. Det gælder altså ikke den klassiske diskussion om mennesker som marionetter, som ikke kan se deres egne tråde.

Men dukken har jo ingen vilje!

Hvordan kan den så være mere fri?

Alle dens bevægelser bliver skabt af en anden. – Et menneske som har besluttet hvad dukken skal gøre. Den er kontrolleret af et sind udenfor den selv. Dukkan har ikke valgt, hvordan den lever og bevæger sig? Hvordan skal den kunne være mere fri?

For at mærke ufriheden må dukken have bevidsthed. Men da den er lavet af træ har den ingen bevidsthed, ingen sjæl. Den kan altså ikke vide at den er ufri.

For Heinrich von Kleist repræsenterer dukken en slags frihed som mennesket aldrig vil kunne have. Marionetten er fri af tyngdekraften, og tyngdekraften, der presser os mod jorden kan være billede på menneskets bevidsthed og de valg mennesket må tage i livet som skaber splid og splittelse. Marionetten er ikke bare fri fra at vælge for valget er allerede taget for den.

Skal vi som mennesker være lige så frie – så må vi være marionet uden bevidsthed eller gud med en uendelig bevidsthed, som Heinrich von Kleist siger, hvor et valg ikke er nødvendigt. – Og hvordan er dette muligt som menneske?

- Heinrich von Kleist foreslår at vi igen skal spise af kundskabens træ!

Marionetten, mennesket og skuespilleren

Den neutrale krop

Den første forhindring jeg støder på for at nærme mig marionettens frie bevægelser, dens ”rene udtryk”, ”skønhed” og ”uskyldstilstand” er min krop. Den er som anført ikke et neutralt materiale som skulptørens marmor eller dukken, selvom dukkemageren naturligvis vil hævde at materialer ikke kan være neutrale. Kroppen i kød og blod er allerede skulptureret af mit følelsesmæssige og sjælelige liv, mine erfaringer af glæder og sorg og af mine forventninger og krav. Jeg er formet af mine forældres opdragelse og tankemønstre. Jeg er påvirket af mit miljø, min kultur, min religion, tiden, moden, normer og adfærdsmønstre. – Og jeg iagttager at det overalt forventes, hvordan jeg skal agerer. Erfaringer sætter sig og viser sig i min kropsholdning, ubevidste kropsudtryk og indstilling til mig selv og verden omkring mig. Jeg påtager mig en rolle i dagligdagen, og det ender med at rollen spiller mig, og skuespilleren og den private person smelter sammen, ofte uden at jeg er klar over det. Det er denne ”støj og damp som de dødelige tilføjer” som Craig kritiserer skuespilleren for.

Hvordan kan jeg tvinge mig ud af mine vante rutiner og dårlige vaner? – Sådan gør jeg altid, sådan tænker jeg altid, vaner som dem Craig omtaler som egoisme eller en slags ekshibitionisme, hvor vi kun kan udstille os selv og udtrykke vores egen begrænsning fysisk som psykisk –og hvor vi bliver til det vi er, eller det vi tror vi er!

Hvad nu hvis jeg forestillede mig at jeg ligesom en marionet blev ført af en dukkespiller som manipulerede og formtvang mine bevægelser. At jeg pludselig kunne give mig fri fra mit daglige ansvar og opløse min opfattelse af, hvem jeg er.!! Denne formtvang ville forhindre dagligdagens adfærdsmønstre og stereotyper og føde et nyt bevægelsessprog, føde nye ideer og tanker om mig selv og nye karakterer og roller på scenen?.

Ville det være muligt at flytte fokus væk fra det ego som jeg klamrer mig til og som begrænser min kreativitet og fantasi i livet som på scenen?

FORSØGSOPSTILLING 1 & 2

At gøre sig fri af tyngdekraften og bevidstheden om sig selv

Jeg vil ud fra Heinrich von Kleist ide om marionetteatret som et slags gud/menneske forhold før syndefaldet skabe en forsøgsopstilling, hvor marionetten nu er byttet ud med en menneskekrop i kød og blod. Mennesket er marionetten og gud og skaberen er dukkespilleren, der giver bevægelser og liv til mennesket. Vi er stadigvæk i paradiset. Vi lader mennesket være fritaget for valg. Skuespillerens/menneskets krop prøver vi at gøre fri af tyngdekraften. Dukkespilleren vil nu uden tråde i stedet lede og manipulere den levende menneskekrop. Dukkespilleren vil give kroppen et skulpturelt sprog og føre kroppen ind i bevægelser, hvor den ikke har været før.

Kroppen bliver en anden krop, stiliseret, mere abstrakt og mindre karakter og privat. De nye bevægelser, deres rytmer, retninger og vægtforskydninger, attituder og stillinger gøres større og mere ekstreme ved dukkespillerens hjælp. Dukkespilleren kan med sine muskulære kræfter støtte, strække og holde igen og få den menneskelige dukke ind i positioner som synes fri af tyngdekraften. Vi vil prøve at finde ”uskyldstilstanden” som hos marionetten, der er fri fra ansvar og overlader hele sit liv i dukkeførerens hænder. Den tillid menneskedukken giver sin dukkespiller er som barnet der tillidsfuldt lader sig føre af sin mor. Det barn, som mærker, som er fuldt tilstede og giver sig hen til nye impulser og bevægelser i uskyld og tro på det bedste i en ny verden der åbner sig for ham.

Jeg tror på at vores forsøgsopstilling kan hjælpe skuespilleren med en ”ud af kroppen fornemmelse”. Jeg stræber efter at skuespilleren, i det øjeblik dukkespilleren ikke mere fører ham og giver slip på sin dukke, er forandret. At skuespilleren måske kan frigøre sig fra sine forestillinger om, hvad han tror han ikke kan og selv vil bevæge sig nye steder hen, hvis han er i stand til at optage og assimilere en nyt bevægelsesform og et nyt kropssprog.

Jeg ønsker en skuespiller, der ikke er begrænset af sin krop og sit sind af frygt for at være anderledes og mystisk.

Jeg ønsker en skuespiller som tør betragte sin krop som et materiale med et uendeligt kunstnerisk potentiale, som med hans fantasi og kreativitet kan skulptureres i alle retninger.

Filosofiske udfordringer og forudsætninger for forsøgsopstilling

Ideen om selvbevidsthed som en forhindring for at være fri er ikke ny.

I mit udgangspunkt for en sammensmeltning af skuespilleren og marionettens sceniske udtryk antager jeg verden delt op i modsætningspar. Ulig det kinesisk yin/yang, hvor modsætningerne er nødvendige i en universel balance, og der ikke eksisterer en pol der er bedre end den anden, finder vi hos Kleist en mere positiv ladet pol og en mere negativ ladet pol.

Jeg trækker på den moderne filosofi med Descartes i spidsen og dennes problematik om sjæl og krop , og jeg går helt tilbage til antikkens Grækenland og Platon med idéernes verden overfor fænomenerne. Ånden overfor materien. Sjælen som det evige og kroppen som det forgængelige. Kroppen er hjemfalden til sygdom og død, tanken er ren og tilhører ideernes evige verden.

Der er den positive og mere negative ladede pol som jeg ser hos Kleist og hos Craig.

I min tilgang til undersøgelsen går jeg i Kleist fodspor. Vi behøver ikke som Kleist at tro på modpolerne er uforenelige i den levende verden på jorden og kun kan forenes i det hinsides, altså i Heinrich von Kleist tilfælde i døden og i paradiset. I nyplatonismen er den kristne tro dybt moraliserende. I nyplatonismen f.eks. er mennesket ond af natur og fanget i kødet. Der tales her om den mekaniske bevægelse af kød overfor åndens frihed.

Jeg tror på at mit sinds bevægelser leder, fører og styrer min krops bevægelser og handlinger, og at mit sind igen er påvirket af verden omkring mig. Og verden omkring mig blokerer for min kreativitet. Jeg tilpasser mig for ikke at være afvigende i det virkelige liv som jeg gør det i skuespillet. Det er svært at åbne ind til mit kunstneriske potentiale – til troen på lidenskaber og enorme styrker og kræfter

som jeg ikke vidste jeg havde i mig.

Men min krop styrer eller former også mit sind. Kroppen er ikke kun redskab og objekt for erkendelsen. Jeg tror på at grænserne er mere flydende og går begge veje. Det er i ligeså høj grad kroppen der tænker, der føder min bevidsthed, der mærker, føler og sanser. Vi er kroppen i ligeså høj grad som vi har en krop, og disse sanser og bevægelser påvirker sindet den anden vej rundt. Jeg tror således på at jeg i undersøgelse kan skulpturere sindets bevægelser, mine tanker og ideer ved at skulpturere og formgive kroppen.

DAG 1: KROPPEN SOM MATERIALE

FORSØGSOPSTILLING 1

Dukkespiller fører skuespiller som en marionetdukke.

Dukkespilleren bevæger og manipulerer en helt afspændt tung krop. Menneskedukken, der manipuleres ligger udstrakt på gulv, lukker øjnene og gør intet selv.

Formål:

At slippe spændinger og kropslige vaner og rutiner. At mærke den fulde vægt af sin krop eller af den krop der arbejdes på. At blive bevidst om kroppens enkelte dele og muligheder for artikulation. At frigøre kroppen i alle dimensioner. At give kroppen nye retninger



FORSØGSOPSTILLING 2

Dukkespiller fører skuespiller som var han en marionetdukke.

Dukkespilleren bevæger og manipulerer skuespillerens krop. Skuespilleren bærer delvis sin egen vægt når han bliver sat til at sidde, stå og gå ved dukkespillerens hjælp.

Formål:

Manipulatøren kan arbejde mere frit med skuespillerens krop. Hun kan bevæge kroppen som et hele eller isolere de enkelte dele af kroppen, fordi skuespilleren bære sin egen vægt og derfor er lettere end i første forsøgsopstilling.

Vi ser på skuespilleren som var han skulptørens marmor. Kan vi modulere og skulpturere former, attituder, figurer og karakterer ind i skuespillerens krop- selv ideer, tanker og stemninger udefra og ind?.



Refleksioner fra deltagerne

”Det at vi starter med at manipulere den døde krop er utroligt vigtigt i forhold til at få mulighed for at forstå den krop man manipulerer. Her kan den manipulerende opleve tyngde, fleksibilitet og evt. fysiske låsninger/spændinger i den manipuleredes krop. Og den manipulerede gøres selv ekstra opmærksom på disse ting”.

*”Om at slippe sine intentioner i bevægelsen -
Når man bliver manipuleret og virkelig giver sig hen til det, giver det en frihed i bevægelsen, hvor man i bedste tilfælde kan slippe nogle af sine bevidste intentioner, for bare at følge med i de fysiske inputs som kommer udefra.”*

”Der kommer nogle øjeblikke hvor jeg får en fornemmelse af, at blive behandlet/betragtet som en ting og ikke som en person, hvilket jeg synes er enormt befriende. Det drejer sig om øjeblikke hvor jeg føler at min partner fordyber sig i de bevægelser, han kan lave med min krop uden at tage hensyn til den oplevelse han tror handlingerne/bevægelserne ville give mig. Når fokus er flyttet fra det oplevelsesmæssige så får jeg –paradoksalt nok- en fantastisk oplevelse af frihed.”

Dukkespillerens fortrin

Der er forskel på hvordan dukkespiller og skuespiller forholder sig til opgaven med at føre deres partner.

Dukkespilleren er vant til at give liv og bevægelse til det døde materiale eller det døde objekt, som i vores undersøgelse er en menneskekrop i kød og blod, sprællevende men i en slags dvaletilstand helt afspændt med lukkede øjne som sov personen. Dukkespilleren gør som hun plejer. Hun sætter sig i dukkens sted og tænker bevægelser, liv og dynamik. Hun bevæger kroppen som var den ”levende” med masser af energi og kreativitet. Menneskedukken udforsker sit eget bevægelsespotentialt besjælet af en anden ånd.

Skuespilleren derimod, er ikke vant til at føre og har i forsøgsopstillingen en tendens til at bevæge menneskedukken som var den ”død” – for menneskedukken er jo uden energi og helt afspændt. Skuespilleren kommer i stedet til at vise hvor lidt kroppen kan, og bevægelserne bliver derfor ofte tunge og kantede.



Indlevelse eller Distance

At tage udgangspunkt i værket og ikke i vores følelser

Hvor jeg som publikum til skuespillerens teater identificerer og indlever mig i karaktererne og deres følelsesliv og handlinger, er den store forskel til dukketeatret at jeg oftest fascineres af en fremmedgørelse og distance. Der er noget genkendeligt og så alligevel ikke. Det er abstrakt og alligevel konkret. Det er ikke bare genkendelige følelser jeg erfarer, men noget gådefuldt som fører mig væk fra mig selv, væk fra mit følelsesliv ind i en fremmed verden, jeg ikke har været i før, ind i ukendt verden af nye indtryk.

Dukkespilleren arbejder i vores forsøg, med menneskekroppen, som dukkespilleren ville arbejde med enhver anden dukke. Kroppen er et materiale som ethvert andet materiale og genstanden for dukkespillerens kunst. Skuespilleren er værket. Dukkespilleren skaber dukkens/skuespillerens handlinger i rytmer og bevægelser. Der er ingen direkte følelser involveret for dukkespilleren når dukken/skuespilleren skal bevæges. Det er kold teknik. Dukkespilleren skal ikke selv føle inderligt, for at vise at dukken føler, sanser og mærker. Og dukken er jo ”død” og kan ikke selv føle, så dukkespilleren tænker umiddelbart ikke på, hvordan det føles og mærkes for menneskedukken når denne bliver bevæget.

Men skuespilleren, der nu er dukkespiller, vil ofte hævde at for at give liv er det følelser og de psykiske ressourcer, dvs. et indre liv som er forudsætning for handling og bevægelse. Sådan arbejder han selv som skuespiller. Han indlever sig i den fiktive person, ja, han vokser næsten sammen med sin rolle. I arbejdet med en partner som dukke, forsøger skuespilleren at forholde sig til sin ”dukke” som livløs. Skuespilleren betragter samtidig sin partner som levende, med eget følelsesliv og egne sanser. Skuespilleren tager ikke som dukkespilleren helt over og bliver et med sin dukke. Skuespilleren vil i hensynsfuldhedens navn give den afspændte person en god oplevelse af de bevægelser han skaber. Han giver partneren plads og rum til at mærke sin egen vægt, sin krop og dens kvalitet når partneren flyttes rundt. Men i iveren efter at tage hensyn, kan dette få en næsten terapeutisk karakter. Det kommer til at handle om

selve oplevelsen af de bevægelser og handlinger der bliver skabt, istedet for at udforske og undersøge bevægelserne og de konkrete handlinger. Skuespilleren som dukkespiller og hans partner har alt for mange opgaver og ingen af de to er frie i deres arbejde. Det kommer til at handle både om skuespilleren selv og om partneren- og uden at ville det, om egen projicering af egne ønsker og andres forventninger. Oplevelsen står i centrum og bliver et middel til at bearbejde en psykisk tilstand. Undersøgelsen begrænses og derfor bliver erfaringen af den begrænset.

Udtryk udgår fra selve værkets æstetik!

Dukkespilleren arbejder sig ind i skuespilleren med en ydre teknik. Hun arbejder udefra og ind for at forme dukkens karakter. Dukkespilleren er som skulptøren, der bringer noget frem i dukken som ligger uden for hende selv. I skulptørens tilfælde – skulpturen. I modsætning til dukkespilleren er skuespilleren sit eget instrument. Det er det unikke ved skuespilleren. Kroppen er genstanden for hans kunst, dvs. for værket. Skuespilleren er vokset sammen med sit materiale. Han bruger sin fysiske og mentale energi og kraft i fremstillingen af ”kunstværket” og er samtidig tilstede som menneske. Skuespilleren er sit eget materiale og det kan derfor være svært at frigøre sig fra sin realistiske krop og de følelser og ideer om psyke og udtryk der er bundet op på den.

Denne krop forandres i dukkespillerens hænder når hun fører skuespilleren som dukke. De bevægelser, dukkespilleren giver til menneskedukken lever ikke i realismen og er ikke psykologisk funderet eller knyttet til en specifik følelse som i dagligdagslivet. Dukkespilleren har også kun to hænder at føre med og derfor er de bevægelser der bliver givet dukken allerede mere abstrakte og kodificerede. Jeg ser ingen hverdagsgestus, for dukkespilleren kan naturligvis ikke styre kroppens finmotorik og menneskekroppens bevægelser i dagligdagen og skal heller ikke. Jeg ser i stedet rytmer der tilhører mine stemninger, ideer og drømme dybt inde i mig. De rytmer skaber nye kropslige udtryk.



At frigøre sig fra tyngdekraften

1. Jeg går sammen med min partner og jeg lægger min hånd på hans nakke og løfter blidt op. Partneren skal fornemme en lethed i kroppen når han/hun går.
2. Jeg står med lukkede øjne i midten af en gruppe der danner ring om mig. Jeg blive skubbet rundt i inderkredsen af hænder. Jeg er i et konstant fald fra en person til en anden. Jeg mærker faldet og støtten udefra. Jeg mærker lethed og friheden i kroppen i alle retninger og dimensioner.

Den ultimative fornemmelse af lethed

Vi er fem personer som løfter, bærer, forsøger at arbejde sammen om at bevæge en krop som skal mærke den absolutte frihed fra tyngde.

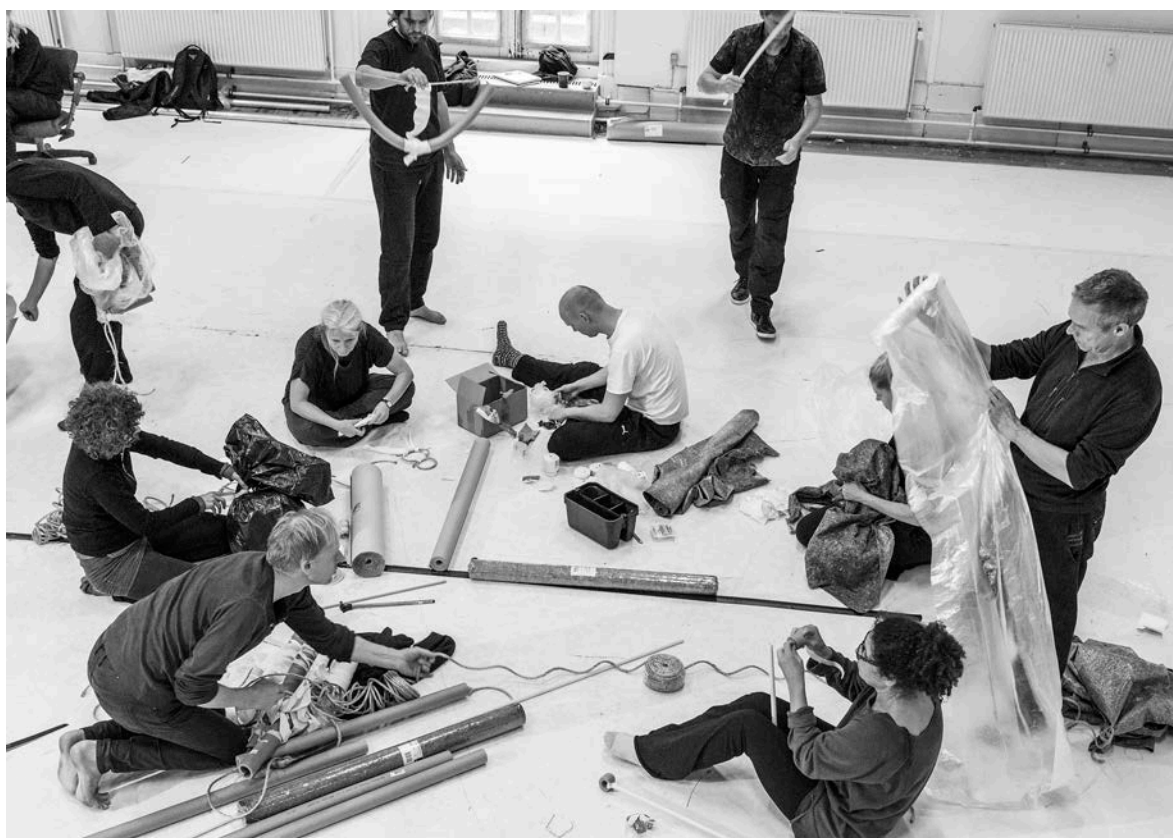
Improvisationen er inspireret af det japanske Bunraku -dukketeater, som er store dukker der bliver ført af 3 manipulatorer, hvor hver manipulator er ansvarlig for en del af kroppen. Arbejdet kræver en fælles koordination, en lytten og en erfaring som vi ikke har og heller ikke får denne ene gang, hvor vi prøver dette eksperiment. Personen, der bæres og bevæges får ikke helt den ønskede effekt af lethed og mulighed for at gøre umulige ting med kroppen, fordi manipulatorerne ikke kan arbejde sammen. Personen føler sig tung, fordi manipulatorerne står i vejen for hinanden. Trods alle vanskelighederne oplever personen i øjeblikkets forunderlighed, marionettens frihed fra tyngdekraften, bevægelsens lethed i luften og løftet om muligheder for nye og anderledes bevægelser.

At fjerne selvbevidsthed og ego gennem arbejde med rekvisitter

Dukkespilleren kommer ind med plastik, papir, karton og sakse. Han beder os om at lave figurer ved at klippe og klistre og folde materialerne sammen. Efter 20 minutter begynder vi at bevæge og flytte rundt på figurerne. Vi gør det alene, vi gør det sammen. Plastikken lader vi f.eks. flyve let gennem luften og hen over gulvet. Vi puster til den og den letter igen og bliver hængende lidt i luften. Papirkuglen ruller vi hen ad gulvet. Under arbejdet slår det os at hver gang vi forsøger at gøre genstandene til et bestemt dyr med bestemte bevægelsestræk som er det dyr vi forestiller os inde i vores hoveder, så mister væsenet kraft og bliver en død ting. Det er som om at vi tvinger figuren til at gøre noget den ikke er i stand til her i arbejdsrummet. Vi tvinger den fx til at stå på hænder i stedet for at lade den bevæge sig ud fra netop dens specifikke anatomi og form, det materiale den er skabt af og dens spil med tyngdekraften. Det er essentielt at manipulatoren og dukkespilleren underlægger sig materialets beskaffenhed og ikke tager over og udsletter netop den

helt særlige kvalitet ved netop den genstand.

Her kan jeg som skuespiller lære rigtig meget af arbejdet, – at sætte min vilje ud af spil og i stedet lytte til det der kommer til mig. Jeg må lære at bruge det, der er og at være i dét nu for at arbejde organisk i et flow. – Og jeg tænker på Edward Gordon Craig og hans tanker om at kunne underlægge sig værket og dets specifikke egenskaber og fortællinger og ikke lade sit private jeg dominere og overskygge den historie der skal fortælles.



Improvisation

”ÜBERMARIONETTEN”

Skuespillere og dukkespillere går i grupper. De skal iscenesætte en ”Übermarionet,” med brug af ”dødt” og ”levende” materiale. De skal skabe en installation eller scene med udgangspunkt i vores spørgsmål for undersøgelsen: ”Hvad betyder det for skuespillerens sceniske udtryk at give død til den levende krop med kød og blod”?.

Gruppe 1 vælger at arbejde med genstande og objekter som animeres. En stol bliver tilsyneladende levende og bevæger sig i ryk eller glidende bevægelser. Et kuk ur er bundet til en krop og bevæger sig, som var det kroppens hoved og hjerne. En mand ser vi i et ledningshelve. Vi er i en mekanisk verden bestemt af objekternes fysik og mulighed for bevægelse. Er det objektet der bevæger mennesket, eller mennesket der bevæger objektet? Det fastspændte objekt med vægt og størrelse på kroppen påvirker måden skuespillerne agerer og bevæger sig på. Det synes som om at kroppen styres af genstanden. Genstanden virker levende og er samtidig død for den har ikke nogen funktion og kroppen virker død og begrænset men er levende. Imellem disse to møder opstår en sær og anderledes tilstedeværelse.

Gruppe 2 arbejder i næsten mørke. Jeg ser to manipulatorer i sort tøj. De er næsten usynlige. De styrer to bordlamper. Lamperne er fyldt af energi. De kaster lys i rytmiske bevægelser. Under et bord ser jeg et kvindeansigt i rødt lys. Kvinden synger og hendes ansigt er som en maske. Det er uden udtryk og følelse. Jeg får en fornemmelse af at lamperne, der jo er ting, virker nærværende, fyldt med naivitet og nysgerrighed i deres hurtige rytmer, hvorimod kvinden med ansigtet dækket af en maske, skønt levende – synes kold og fremmed og distanceret.

Gruppe 3 bygger en konkret mekanisk dukke af en 3 meter høj aluminiumstige, som de sammen bevæger. Vi har metal og kød og knogler forbundet. Ligesom i gruppe 1 skjuler spillerne hvem af dem der får objektet i bevægelse. Er det levende? Typisk bevæger stigen

sig, hvor aktørerne står stille og dækker for hinanden og for de hænder der sætter stigen i bevægelse

For gruppeimprovisationerne gælder det at "Übermarionetten", en sammensmeltning af dødt og levende materiale, kan være noget så konkret som en maskine, et mekanisk menneske som vi så i gruppe 3.

Übermarionetten kan også være en foruroligende stemning af død. En tilstedeværelse af død, der ikke skal forstås som en dramatisk scene med en konkret død person på gulvet – men en scene som vender op og ned på, hvad vi forstår ved liv og død. Fordi det døde objekt synes mere levende end det levende subjekt. Übermarionetten kan være som et univers af død, noget ceremonielt og rituelt som gennemsyrer hele optræden fra start til slut.



DAG 2: KROPPEN SOM "DØDT" MATERIALE

Refleksioner fra deltagere

Manipulation -

I dag følte jeg at jeg havde en større frihed (eller lyst?) til at manipulere og behandle min partner som et objekt mere end som en person i forhold til mandagen, hvor jeg følte at det var mere som en opvarmningsøvelse med et fokus på at give partneren noget i hver bevægelse. En frihed som gjorde det muligt at undersøge hans krops muligheder, og en ekspressivitet som er mere performativ end den var det igår.

"Jeg må give slip på mit personlige behov for at udtrykke mig"



FORSØGSOPSTILLING 1 & 2

Kroppen som "dødt" materiale.

Kroppen er i dag et nyt materiale, som dukkespilleren får i sine hænder. Kroppen som "dødt" materiale giver nye muligheder for anderledes sceniske udtryk. Skuespilleren, som har lært af dukkespilleren, tænker ikke menneskedukken som en med følelser og behov. At forholde sig neutral til kroppen giver en distance og frihed i arbejdet for manipulatoren ligesom for den, der bliver manipuleret. En opdagelse som kan ske, fordi halvdelen af deltagerne i forsøget er dukkespillere. Det giver en frihed ikke at skulle forholde sig til den andens oplevelse men i stedet til de mekaniske konkrete bevægelser. Det giver erfaringer og viden og det flytter os. Jeg ser nu lidt som videnskabsmanden på kroppen som noget mekanik med knogler, led, muskler, kød og fjerner det levende liv, det som Craig siger "forstyrrer og støjer".

Vi af-individualiserer os. Vi anonymiserer os. Vi er mange af slagsen som en flok med det samme grundstof, de samme bevægelsesmuligheder. De samme blodårer, åndedræt og det samme skelet.

Flow

Dukken/skuespilleren kan bedre holde sin egen vægt og producere ikke bevægelserne selv. Han kan tage imod hele bevægelsen og impulsen fra dukkespilleren. Dukkespilleren tager udgangspunkt i netop det materiale, den vægt, de led, den krop han får at arbejde med. Der er et harmonisk forhold mellem de to kroppe, en usynlig elastik, der forbinder dem begge, som var de én krop.

Der ageres og reageres på den samme impuls i samme tempo og med samme kraft. Det drejer sig om en fysisk dialog, hvor der lyttes for at svare og ikke som om to monologer, der siges samtidig. Jeg får nu den samme fornemmelse som da vi arbejdede med materialerne i går. Jeg som er dukkespiller lytter til det, der er udenfor mig selv. Det er dukkens artikulation, bevægelser og handlinger, der er i centrum. Jeg har fjernet opmærksomheden fra mig selv og fra mine forestillinger om et særligt resultat.

Refleksioner fra en deltager:

"Det første jeg kommer til at tænke på er Ego... eller rettere manglen på ego.

Jeg synes at jeg, stort set hele ugen, har befundet mig i en tilstand imellem at være skuespiller og dukke – imellem at have identitet og ikke – imellem at blive ført og at føre.

Alt sammen tilstande hvor egoet er trådt i baggrunden, fordi fokus har ligget et andet sted. Mit fokus har enten ligget på en opmærksomhed omkring at registrere hvert signal der blev givet fra min "dukkefører", eller det signal eller den bevægelse jeg gav min "marionet".

Opmærksomheden har været koncentreret om at kunne give helt efter i muskler, sener, led, knogler og sind, så en anden kan opdage den levende dukke og bevæge den igennem min fysiske tilstedeværelse.

Jeg har omvendt skullet lære at turde behandle en anden som et nyt uopdaget materiale, med den disrespekt og respekt for materialet det fordrer

Især denne tilstand midt imellem er blevet hos mig.

Det er en tilstand hvor alt er muligt, hvor alt endnu står åbent.

Det er et sted hvor jeg tillader mig at ledes mere af instinkt end hjerne og følelser, og hvor egoet slumrer i baggrunden. Et optimalt sted at skabe fra."



MARIONETTEN I MENNESKETS KROP

Objekt og krop nærmer sig hinanden

For at nærme mig marionettens abstrakte univers må jeg obstruere menneskedukkens realistiske bevægelsessprog. Jeg må som dukkespiller og særligt skuespiller vende alt på hovedet. For at se kroppen på nye måder kan jeg dække den del af kroppen til som jeg normalt i min dagligdag kommunikerer med, nemlig ansigtet. Jeg dækker hovedet og ansigtet til med et slør og klæde. Med sløret på som en maske uden udtryk kan jeg ikke længere kommunikere med ansigtet og ansigtsmimikken. Masken af-individualiserer, og udtrykker sig universelt. Den gør bevægelserne abstrakte og symbolske som er langt væk fra realistiske udtryk. Masken virker umiddelbart først som en begrænsning, men samtidig giver den nye muligheder for udtryk og udvikler en mere kropslig kommunikation. Det er umiddelbart lettere at forstå for dukkespilleren end for skuespilleren. For oftest er dukkens ansigt uden bevægelighed med maledede øjne og mund. Nu er hovedet en blok ligesom resten af kroppens dele, og det er ikke nødvendigvis hovedet som er vigtigst og altid leder resten af kroppen. Skal jeg få vores menneskedukke til at miste

orientering for at den intetanende kan bevæge sig steder hen den ikke har været før, kan jeg som dukkespiller lade mig inspirere af andre kunstarter. Jeg må se på billed- og skulpturkunsten og musikken. Jeg må skulpturere og lade mig modulere med nye former, der er fjernt fra mine dagligdags bevægelser og kropspositurer. Jeg må ændre det sprog og den krop, der definerer hvem jeg er. Jeg deler ligesom marionetten eller træmanden, som tegneren tegner efter, kroppen ind i blokke,-hoved, brystkasse og hofte. Jeg isolerer blokkene og bevæger en enkelt del. Blokkene er som tangenter på et piano. De kan bevæge sig hver for sig og sammen rytmisk, voldsomt, hårdt, retningsbestemt eller blødt og rundt. Jeg putter bevægelser der, hvor der umiddelbart ikke findes nogle og gør de usynlige bevægelser synlige. Jeg materialiserer mine tanker i min krop, som skulptøren gør det i sit marmor. Jeg er en krop i lige linjer eller i cirkelbevægelse, hvor den ene bevægelse i et led overtages af den næste. Jeg arbejder med led og kropsdele der kan bevæge sig horisontalt og vertikalt og i dybden, kroppen i tre dimensioner. Jeg arbejder som matematikeren som videnskabsmanden og som kunstneren.



Refleksioner fra en deltage:

”At blive en slags dukke influerer også på min opfattelse af mig selv som fysisk skuespiller og danser. Jeg er begyndt at tænke mig selv i led, næsten som en marionet dukke.

Der opstår en lethed, og noget af tyngden og stivheden som før har været i min krop, begynder at lette, fordi jeg betragter og arbejder med mig selv som et materiale. Ergo måske sidder tyngden og stivheden i sindet, eller i den måde jeg tænker om mig selv på. Altså en frigørelse fra jeget og mere hen i nærheden af noget imellem jeg og materiale”.

MASKEN SOM OVERGANG TIL ”ÜBERMARIONETTEN”

Gordon Craig realiserer ikke sin Übermarionet. Han giver anvisninger og prøver i nogle af sine opsætninger på at bruge masken som vejen fra den ydre virkelighedsefterligning og ind til dukkens poetiske og mystiske verden. Masken har magi. Masken er et redskab til forvandling for skuespilleren og den menneskelige krop til ”Übermarionetten”. Craig fremhæver masken, der isolerer ansigts-trækkene, forvandler dem til hieroglyffer og stiller spørgsmålstejn ved vores identitet. Masken leder spilleren ind til det teatrale formsprog og det oprindelige teater.

Craig trækker både på maskehistorien i østen og i vestens commedia dell arte traditioner. Han trækker på det eksotiske og på antikkens teater, hvor skuespilleren lod sig inkarnere af en ånd, en forfader, en guddom eller en dødemaske omgærdet med ærefrygt.

Han omtaler ikke masken i essayet ”Skuespilleren og Übermarionetten”, men i sine arbejdsbøger giver han anvisninger for brug af masker. En stribe af store teaterpersonligheder lader sig inspirere af Craigs tanker om en anderledes ekspressiv skuespiller. Fra Meyerhold, Jaques Copeau, Etienne Decroux og Bauhaus og Oskar Schlemmer, -og til senere Antonin Artaud og Bertolt Brecht. For alle gælder det at gøre brug af masken som vej ind til det teatrale formsprog og undgå realismen i teatret.

Improvisation

Arbejde med digtet "Dejeuner du matin", dvs. Morgenbord

Formål: At arbejde musikalsk, rytmisk og skulpturelt med bevægelsen. At turde arbejde mere abstrakt og mindre realistisk.

Deltagerne deles op i grupper og får udleveret et digt af Jaques Prevert "Dejeuner du Martin" som de skal billedgøre og fysikalisere. Digtet handler om en afsked, et farvel mellem to mennesker, der sidder ved morgenbordet. Intet bliver sagt – alt er sagt. Tavsheden siger alt. Digtet fortælles i fysiske handlinger.

Han kom kaffe i koppen. Han kom fløde i kaffen. Han kom sukker i med teskeen. Han rørte rundt. Han drak kaffen. Han satte kaffen fra sig uden at tale til mig.....

Det er gennem kvaliteten af de enkelte fysiske handlinger, historien fortælles. Den tøvende bevægelse, den usikre hånd, den retningsbestemte energi, tyngden og musikaliteten i bevægelsen. Kvaliteten af bevægelsen åbner for det indre hav af stemninger og følelser og tvivl hos tilskueren. Gennem de enkelte handlinger mærker vi situationens alvor.

Vi skal forsøge at lave handlingerne som beskrevet i digtet.

Scenen er filmisk og alligevel ikke for vi kan ikke som et kamera zoome ind på detaljen i bevægelsen. Men vi kan zoome ind ved at skuespillerens fokus og intensitet f.eks. ligger i håndens bevægelser, og at resten af kroppen ikke forstyrrer med unødvendige små ubevidste bevægelser som i dagligdagen altid vil finde sted. Det kræver fysisk træning, præcision og kunnen. Det kræver den teknik og færdighed som dukkeføreren bruger når han bevæger en ting af gangen. Skuespilleren må altså have en ekstrem kropslig bevidsthed, for at kunne isolere enkelte dele af kroppen. Den menneskelige dukke skal nu arbejde uden hjælp fra dukkeføreren.



SKUESPILLEREN LADER SIG INSPIRERE AF DUKKEN

Det tekniske arbejde

LUKSUS BALANCE

EKSTRA DAGLIGDAGSTEKNIK

For bare tilnærmelsesvis at nærme sig et bevægelsesunivers som det marionetdukken lever i, må jeg træne kroppen. Det er en træning af kroppen, som kræver måneder og år. Som for sportsmanden, der skal springe højere, kaste længere og løbe hurtigere. Men hvor sportsmanden arbejder med sine muskler og sin spændingsbalance i perfekt samarbejde med tyngdekraften og svingkraften ud fra princippet om mindst mulig muskulærkraft for maksimal udfoldelse, må jeg i kunsten gå imod naturen og de fysiske love. I kunsten har vi en anden logik og andre principper vi søger efter. Det er ofte at søge det uhensigtsmæssige, det vanskelige i det enkle. Som ballerinaen der skal balancere på et ben og på tå eller cirkusartisten på hænder – eller Noh- skuespilleren, der skal stå ubevægelig fastfrosset i en attitude, som var han en statue.

For alle tre scenekunstnere gælder det, at de benytter den såkaldte

luksus balance, en overflødig kraftudfoldelse til hverdagens arbejdsstillinger. Det er en ekstrem energi og muskulær kraft, der gør det muligt at udfordre de fysiske love. Samtidig bruger scenekunstnere særligt fra den østlige tradition den ekstra dagligdags teknik som Eugene Barba fra Odin teatret beskriver i sin bog skuespillerens anatomi. Det er tale om en fællesbetegnelse for scenekunstnere, mest fra Asien, som benytter sig af et såkaldt præ-ekspressivt udtryk, et før-udtryk inden den optrædende overhovedet er gået i gang med at spille sin rolle og fortælle sin historie. Scenekunstneren tiltrækker publikums opmærksomhed med en stærk fysisk tilstedeværelse. Han arbejder med en ekstrem energiudfoldelse og et scene-kunstnerisk udtryk der typisk er stiliseret. Han har et kodificeret bevægelsessprog langt fra realisme og dagligdagsbevægelser.

Modvægt

Counterweight eller modvægt er den moderne mimes fader Etienne Decroux's tekniske betegnelse for, hvordan vi kan skabe de ekstreme balancer med vores egen private muskelkraft. Vores bevægelsesmuskler findes i par på for- og bagsiden af leddene. Når den ene muskel på den ene side af leddet trækker sig sammen vil dens modmuskler afspænde og der bliver skabt bevægelse. Spænder vi begge muskler på samme tid sker der ingen bevægelse. Det finder vi i statisk arbejde, i arbejdsstillinger når vi sidder eller står. Vi ser det også i ekstreme tilfælde hos spastikere, eller når vi er nervøse og får kramper. Vi laver en unødvendig modstand og det er lige præcis den ekstreme kontrollerede modstand vi her bevidst bruger og behersker for i vores tilfælde at snyde tyngdekraften og det naturlige fald der kommer, når vi får overbalance eller trækkes mod jordens overflade.

Logbog

I Heinrich von Kleist essay svæver og glider marionetten hen over gulvet, som en alf. Danseren derimod skal tage afsæt fra jorden og er bundet til jordens tyngdekraft. Kan jeg nærme mig marionettens univers og magi med menneskekroppen?

Hvis jeg skubber en tung genstand foran mig som en modvægt til min egen vægt kan jeg gøre det i en glidende langsom bevægelse. - Det kan være et stort tungt skab. Jeg placerer det ene ben foran det andet. Jeg står med hele min vægt placeret på bagerste fod så jeg kan skubbe al min kraft diagonalt fra gulvet op gennem fod, ben, ryg og endelig gennem mine arme i en lige linje, og skabet sættes i bevægelse og flyttes fremad. Hvis jeg ikke mere har vægt foran mig og jeg stadigvæk skubber igennem, vil jeg falde forover. Men hvad nu hvis jeg uden en konkret genstand som et skab kunne finde den samme glidende bevægelse med kroppen fremoverbøjet uden at falde forover. Det ville være magisk og marionetten jævnbyrdigt i sit magiske sceniske udtryk.

Jeg prøver nu at gå så langsomt som muligt. Jeg tænker på marionetten fra Kleist som kan svæve hen over gulvet. Min partner placerer nu sin hånd på min mave og centrerer og presser sin kraft mod min fremadgående gang. Jeg bruger partnerens kraft som støtte for min glidende gang. Der er nu ingen naturlige ryk, når vægt af krop flyttes fra bageste til forreste ben under gangen. Støtten fra hånden er modvægt og tager faldet. Det føles lidt som når jeg går i vand op til navlen og ikke kan falde. Personen der går, visualiserer nu to kræfter som var det to elastikker spændt fast til ryg og mave. Eller som marionettens tråde, der trækker i hver sin retning. De to elastikker trækker i hver sin retning, og i stedet for let at gå fremad mærker jeg kræfter, der hiver tilbage så muskelgrupperne arbejder mod hinanden. Vi udspændes. Vi får en sej gang, ikke helt statisk muskelarbejde, for den stærkeste kraft vinder, og der sker en bevægelse fremad. Gangen er sej, langsom og glidende.

Abstrakt/Konkret

Jeg placerer helt konkret min vægt og kraft fra bageste ben til forreste ben, og samtidig skubber jeg med mit forreste ben muskelkraft tilbage. Det er hårdt for kroppen og uhensigtsmæssigt. Jeg presser to kræfter mod hinanden. Jeg presser kraft ind i min krop og ikke væk fra den, og jeg opnår det samme kraftige udtryk, som da jeg skubbede skabet. Jeg mærker den samme vibration i mine lemmer, det samme anstrengende muskelarbejde. Det samme tunge åndedræt som jeg havde i det oprindelige fysiske arbejde. Billedet af gangen er nu transponeret. Det vil sige: jeg ser ikke nødvendigvis en mand der skubber til noget konkret, en realistisk situation fra det virkelige liv – det konkrete er blevet abstrakt. Jeg ser en person, som glider hen over gulvet i et langsomt tempo man ikke troede muligt. Jeg ophæver tyngdelovene og nærmer mig marionetteatrets poetiske surrealistiske univers.

DAG 4: STILISERING, TRANSFORMATION OG SAMMENSMELTNING

At nærme sig dukkens univers gennem stilisering

Jeg vil gå så langt som til at postulere at jeg kan ”besjæle” skuespilleren ligesom dukkeføreren besjæler sin dukke med ånd og liv, når hun her konkret i undersøgelsen, fører skuespilleren rundt som var skuespilleren en rekvisit/dukke.

Målet er for skuespilleren at optage og assimilere disse kvaliteter af bevægelser; som han/hun formodentligt ikke selv ville have skabt. I skuespillerens sind og bevægelser bliver der derfor skabt nye og for ham anderledes nuancerede karakterer og mennesker.

Svend, der er dukkespiller viser for første gang sin dukke i spil.

Dukken ser næsten ud som en mannequindukke. Den er i samme størrelse som et menneske. Hovedet og overkrop er lavet af latex og herpå er der sat en kjole på fra hofte og ned. Hun er meget realistisk

og her i undersøgelsen interessant fordi hun faktisk ligner et menneske – er så tæt på og alligevel ikke. Hun bevæges fra en stang fra ryggen. Hun kan bevæge sit hoved som et menneske men har ingen underkrop og ben. Hun svæver hen over gulvet ved dukkespillerens hjælp. Selvom dukken ligner og næsten kan bevæge sig som mennesket har bevægelsen en anden tid. Den har ikke samme vægt og den er sat i scene udenfor den selv af dukkespilleren. Dukken har en hel anden tyngde, og derfor en anden rytme. Den kan bevæge sig i et staccato tempo, som når hovedet i et nu ser til højre i rasende fart, hvad et menneske ikke ville være i stand til. Den er helt sin egen. Den har kodificerede, kunstgjorte bevægelser, som er udtryk for dukkens muligheder for bevægelser og dukkens begrænsninger. Fingrene er for eksempel uden bevægelser og i en form som hos en skulptur, ansigtet uden mimik og dukken har ingen underkrop. Dukken er helt unik og skal ikke prøve på at efterligne mennesket – hvad der jo alligevel er umuligt. Jeg tænker på Craig og hans kritik af skuespilleren for kun at affotografere en ydre virkelighed og ikke turde udforske nyt scenisk udtryk.

Stilisering

Svends demonstration med sin dukke på dag 3 åbner mine øjne for at se nye muligheder for skuespilleren i at komme dukkeuniverset i møde. Det skal ske gennem en stilisering og et poetisk bevægelsessprog. Dukken, der ligner mennesket, er mere målbar i min søgen for at finde nogle fællestræk mellem skuespilleren og dukken og for at kunne mødes et helt tredje sted og gøre æstetiske erfaringer sammen. Dukken her har en japansk fremtoning som i det traditionelle japanske dukketeater. Det spændende er at vi i de japanske teatertraditioner som Kabuki og No- teater ser skuespillere, der går dukkeuniverset i møde gennem stilserede gestussprog, afbrudte eller fastfrosne stillinger og svævende gangarter.

Transformation og sammensmeltning

Vi går nu på samme måde som i går med vores partner, der lægger sin hånd og kraft mod den gående. Lidt efter lidt slipper partneren hånden som i går, og vi finder modvægt på forreste ben og glider langsomt, svævende som dukken stiliseret hen over gulvet. Jeg ser ikke kun en person, der bevæger sig langsomt - for jeg kan ikke knytte billedet til en konkret handling eller arbejdssituation fra dagliglivet. Bevægelsen er blevet omsat til en anden verden, en anden tid og et andet sted. Det er en drømmetilstand, en surreel verden jeg nu oplever. Jeg ser en person, der giver sig tid til at mærke hvert et øjeblik han går, modsat den hurtige gang fra et punkt til et andet som det moderne menneske udfører. Her står tiden stille og tyngdekraften er næsten ophævet. Jeg begynder så småt at favne et andet univers, et poetisk, surreelt univers. I det univers lægger jeg mit åndedræt, min energi, min kraft, min ånd, mig selv.

At gøre det usynlige synligt

Jeg kan som skuespiller med mit muskelarbejde gøre den langsomme svævende gang let, men også gøre den voldsom og kraftfuld. Jeg går langsomt og anstrengt med enorm energi, som var jeg ekstrem træt eller som bar jeg hele verdens problemer på mine skuldrer. Min gang bliver som et symbol på menneskets kamp. En kamp med naturkræfterne. En kamp med en tanke, med en ide med mig selv.

ABSTRAKT /KONKRET

Skuespillerens fortrin

Selvom det sceniske billede med skuespilleren der går i slowmotion er abstrakt og symbolsk, så fødes det stadigvæk i noget konkret, noget reelt fra den virkelige verden. Det er en levende krop der arbejder. Det er en dynamisk vibrerende nærværende krop der ånder, der sveder, der har tårer lige her og nu.

Alle leder efter en autenticitet, ægte tilstedeværelse og troværdighed i skuespillerens teater. At handlingerne ikke bare er ageret. At skuespilleren ikke bare "lader som om". Mange teaterteoretikere og pædagoger har gennem tiden søgt efter denne autenticitet i spillet og gør det stadig. Gennem princippet om counterweight udfører skuespilleren et reelt fysisk arbejde, selvom udtrykket er nok så abstrakt og langt væk fra realismen. Han "lader ikke bare som om" det er hårdt. Det er hårdt. Der skal arbejdes. Det er ikke illustration eller illusion. Det er ikke løgn og tricks. Billedet er transporteret til en verden der giver større dramatisk frihed og måske større menneskelig sandhed! Ligesom dukken er symbol og billede på vores drømme og fantasier, er kroppen og dens fysiske udtryk symbol på menneskets arketypiske sjælelige konflikter.





DAG 5: EN NY SKUESPILLER

Målet er for skuespilleren at optage og assimilere de kvaliteter af bevægelser som dukkespilleren skaber for skuespilleren, og som denne formodentligt ikke selv ville have skabt. I skuespillerens sind og bevægelser bliver der derfor skabt nye og for ham anderledes nuancerede karakterer og mennesker.

Forsøgsopstilling 3

Dukkespiller fører skuespiller som var han en marionetdukke.

Dukkespilleren bevæger og manipulerer skuespillerens krop. Skuespilleren bærer sin egen vægt når han bliver sat til at sidde, stå og gå ved dukkespillerens hjælp.

Skuespilleren løsriver sig fra dukkespilleren og bevæger sig selv med dukkespillerens komposition og koreografi.

Formål:

Dukkespillerne skaber nogle bevægelser, som sættes sammen til få enkle bevægelsesforløb og sekvenser. Det kan være et enkelt skridt eller en måde at gå på. Det kan være en bestemt måde at dreje ansigtet, en bestemt sitrende rytme i hele kroppen. Skuespilleren skal have tid til at mærke mekanikken i sekvensen bestående af en række enkelte bevægelser, deres rytme, tyngde eller lethed- uden at lægge for meget af sig selv i bevægelserne, uden at improvisere eller lægge noget ekstra til. Det er udfordringen. At være så præcis som mulig. Derfor gentages sekvenserne flere gange

Nu forlader dukkespilleren sin menneskedukke, og skuespilleren optager det han/hun kan huske af bevægelserne - stadigvæk med en fornemmelse af usynlige hænder, en ånd, der leder og som fritager skuespilleren for ansvar og valg af muligheder. Herfra bevæger dukken sig alene i rummet med sig eget og et nyt bevægelsessprog.

BEVÆGELSESPOESI

At være tanker, ideer og stemninger, engle og dæmoner

En skuespiller sidder på en stol med ansigtet vendt mod sit publikum. Han bevæger sig ikke. Han ser ind ad, han tænker, han erindrer, han mindes. Hans ansigt er som en maske. Ansigtet er åbent, og har et universelt udtryk. Jeg ser gennem hans øjne, gennem hans ansigt. Bag ham står, sidder, bevæger sig tre personer. Først ser jeg skygger, former, rytmer, attituder kropsholdninger og situationer. Jeg fornemmer leg, alvor, lidenskab og kamp gennem de tre personers indbyrdes forhold. Jeg mærker det gennem deres energi, intensitet, deres åndedræt og sammenspil, et musikalsk sammenspil. Nogle gange er de alle sammen. I næste nu står den ene alene mens de to andre kroppe ruller oven på hinanden. Vi er sammen i fællesskaber og dog også alene og ensomme.

Jeg befinder mig i en abstrakt verden og alligevel så konkret – som befandt jeg mig i et Edward Munchs maleri. Jalousi hedder billedet, og jeg ser en mand i forgrunden, og bag ham står et forelsket par. Jeg ser hans misundelse, hans længsel, hans raseri, hans håb. Jeg er i et univers som er udover, hvad ord kan udtrykke. Vi er skuespillere, vi er jalousiens tanker, ideer og stemninger. Vi er dens dæmoner og engle abstrakte som mystiske lyde eller forme eller helt konkret personificeret med vores bevægelser og skygger, når vi handler bag ham.

Og skuespilleren har stadigvæk en dobbelthed, nemlig den fremstillede figur og den skuespiller som stod bag hele tiden. Skuespillerne synes ikke mere begrænset af deres fysiognomi, deres statur, eller deres tilstedeværelse. Det er som om vi er uden begrænsninger.



OPSUMMERING OG KONKLUSION

“Übermarionetten”

Hvorfor ikke starte med det der ligger nærmest for forsøget, nemlig at føle sig og at være marionetdukke. Skiftevis at være dødvægt- eller bare finde en så tilpas lille spændingstilstand i kroppen at den kan holdes oprejst. Herefter lade en styrende kraft udefra bevæge sig, løfte og manipulere de enkelte kropsdele i de retninger der er muligt for den menneskelige krop.

Opstillingen kan se ud som den japanske dukketradition bunraku med ofte flere sortklædte manipulatorer, som bevæger store dukker og hvor hver manipulator står for en del af dukkens bevægelighed. I arbejdet kræves samarbejde mellem manipulatorerne for at give dukken liv og bevægelse.

I vores tilfælde arbejder vi med en menneskekrop, ikke et dødt materiale, en krop der alt for ofte gerne vil hjælpe til. Kroppen er ikke helt død, og kan heller ikke bevæge sig i alle retninger. Hos os er det netop ikke målet at gestalte menneskelige bevægelse og træk i den ”levende” dukke for at give liv eller gøre den menneskelig. – Det er den allerede. Det er tværtimod målet at skabe kaos, arytmi, mekanik, vægtforskydninger og nye tyngdeprincipper, som kroppen ikke kender, rummer eller benytter sig af. Vi vil skabe en distance og fremmedgørelse i den levende krop, et andet bevægelsessprog, en anden dynamik som de kvaliteter, marionetdukken besidder.

En person sidder på en stol og kan holde sig selv oprejst ved brug af minimal muskelkræft. En manipulator styrer kroppens hoved, ben og arme. En anden manipulator siger de ord som dukken skal sige i et volapyksprog eller så hurtigt at den ikke engang selv forstår, hvad der siges. Den levende dukke skal nu prøve at gengive sætningerne simultant sammen med den, der udtaler ordene. De to manipulatorer arbejder sammen, eller skulle vi sige, netop ikke sammen men mod hinanden, kunne det se ud til. Der er tale om en langsom og rolig tekst og med lynhurtige bevægelser. De to prøver at obstruere en sammenhæng, nærmest at nedbryde logik i bevægelser og tale for at gøre det så svært som muligt for dukken og for hinanden. Alle bliver forvirret og mister kontrol - og i dette tilfælde er det netop meningen. Som arbejdet skrider frem, og jo mindre de to

manipulatorer lytter til hinanden, des mere spændende og overraskende udtryk får vi. Vi kæmper imod vanetænkning. Vi kæmper imod at finde logik og sammenhæng mellem stemmens ord, musikalitet og ordenes betydning og vores bevægelser. Vi forsøger at bryde de vaner som den levende krop forsøger at bruge og benytte sig af.

Vi starter med det banale; en dårlig dukkeefterligning og dannelsen af karakterer, der er spastiske, halv lammede, neurotiske, handicappede og karikerede. Men allerede efter kort tid tør vi bevæge os ind i en mere fantasi og drømmende verden, hvor vi giver slip på at gengive virkeligheden og hvor vores "handicap" får en bestemt funktion eller dramatisk berettigelse i vores skabelsesproces.

Vi får mere groteske væsner, fra zombier til.....uhyrer, til nye væsner og til stemninger, til en slags bevægelsespoesi.

Målet til slut er nu at lade dukken fortsætte alene uden vores hjælp. En "Übermarionet", en blanding af dukke og menneskelige udtryk, hvor mennesket har assimileret de nye bevægelser i sin krop. De to manipulatorer fjerner sig nu fra dukken som skal memorere eller huske bevægelseskaoset og fortsætte alene.

Vi oplever noget magisk i et øjeblik hvor krop og stemmeføring er i bevægelse og uden bevidsthed og kontrol. Kroppen virker fri, enfoldig og ja nærmest uskyldig som var kroppen en bugtalers dukke. En dukke som ikke står til regnskab for noget, som er helt uden ansvar, moral og etik og netop derfor kan vise et vrangbillede af os selv. Det vi ikke tør vise, det vi ikke tør sige, men som narren og klovnen og marionetten tør.

Dødens æstetik

"I think that my aim shall rather be to catch some far-off glimpse of that spirit which we call Death – to recall beautiful things from the imaginary world; they say they are cold, these dead things, I do not know – they often seem warmer and more living than that which parades as life".

Edward Gordon Craig

I vores forsøg med "Dødens æstetik" har jeg ikke taget dødens æstetik bogstaveligt og konkret som f.eks. en billedkunstner som Gregor Schneider, der portrætterer døde mennesker på foto og i skulpturer i makabre stillinger med plastikposer over hovederne. Eller dødens æstetik i sit ekstreme udtryk med Gunther Von Hagens Body World, hvor menneskelige kroppe er delvis bevaret i varierede grader af dissekering.

Jeg har afsøgt grænselandet mellem menneske og dukke, liv og død, skuespilleren og marionettens sceniske udtryk. Jeg har ladet mig inspirere af teaterteoretiker Edward Gordon Craigs fascination af marionetdukken og hans fascination af døden. Et hinsides sted, hvor vi finder "det absolutte" og idealerne for den perfekte skuespiller "Übermarionetten".

Craig taler om "Übermarionetten" en supermarionet, som er hævet over skuespillerens fysiske såvel som psykiske begrænsninger og kan løsrive udtrykket fra den alt for individuelle og uforudsigelige menneskelige krop. Craig var inspireret af dramatikerens Heinrich von Kleist essay "Über das Marionettentheater" hvor dramatikerens hylder den "døde" marionets mangfoldige og rene kunstneriske udtryk frem for den levende kunstner som slører karakterens rene sceniske udtryk med sit eget private jeg og sine ambitioner. I døden er vi ikke længere os selv. Det er døden, der lader os være helt ensartede, i fraværet af os sig selv.

Døden er for mig, i vores undersøgelse et mulighedernes land. Et ukendt land jeg henter inspiration fra. Her "lever" det ubevidste. Det er et landskab befolket med magi og hemmelige kræfter som jeg ikke kan kontrollere, og som udvider min æstetiske erfaringsverden og

beriger mit kunstneriske arbejde. Det er et hav af ukendt kunstnerisk potentiale som jeg først finder når jeg tør vriste mig ud af mine dagligdags vaner og rutiner, mine stereotype tankegange og blinde vinkler. Når jeg tør rense mig selv så jeg kan se virkeligheden med nye øjne.

Døden som tema har haft betydning for min tilgang til arbejdet.

For hvorfor fascineres jeg af døden?

Måske fordi at døden altid er tilstede som den anden side af det at være i live.

Jeg spørger mig selv hvorfor er jeg her? Hvad der skal ske bagefter med mig, og hvad jeg skal bruge tiden på ind imellem, mens jeg venter på at dø.

Den græske filosof Epikur (341 f.kr) har sagt at *du behøver ikke at bekymre dig om døden. For når du er levende er døden der ikke - og når du er død så er du der ikke*. Men vi oplever dødens tilstedeværelse i livet når et ældre familiemedlem går bort og pludselig ikke er her mere. – Og det sker tidligt i vores liv. Hvordan vi forholder os til livet handler om hvordan vi forholder os til døden. For hvad kommer bagefter livet: et paradys, eller intetheden?

Den tyske filosof Friedrich Nietzsche siger at livet ikke må være et venteværelse til døden – for hvem ved om der overhovedet er et paradys bagefter? Vi skal gribe livet nu og leve det og ikke tænke som en Heinrich von Kleist, hvor den absolutte kærlighed ikke kan leves i tiden men først i døden - for tænk, hvis kærligheden skulle ende med opvask og fjernsynskiggeri.

Teater handler om livet og derfor om døden.

Teater handler om transformation og den største transformation er døden.

Heiner Müller, østtysk Instruktør og dramatiker siger i et interview 1995:

«It can be said that the basic element of theatre, as well as drama, is transformation, death being the final transformation. The only thing that can unite the audience, in which the audience can be united, is fear of death, everyone has it. It is a uniting factor. The rest is about different interests, needs, desires, ideas. Thus theatre is always based on symbolic death».

Hvad betyder det for skuespillerens sceniske udtryk at give ”død” til den levende krop i kød og blod?

Dødens æstetik er en undersøgelse af skuespillerens og marionette-teatrets sceniske udtryk og sammensmeltning af begge til nyt scenisk udtryk. Det er en undersøgelse, hvor vi udforsker forbindelsen mellem den biologiske og kunstige krop, imellem repræsentation af det døde og repræsentation af det levende.

For dukkespilleren handler det om at give liv og bevægelse til det døde materiale – og jeg har i forlængelse heraf, stillet mig spørgsmålet, hvad det betyder for skuespillerens sceniske udtryk at give ”død” til den levende krop i kød og blod?

Mennesket kan ikke frigøre sig fra tyngdekraften og kan heller ikke undgå at have en bevidsthed om sig selv, som adskiller ”den døde” marionet fra det ”levende” menneske i Kleist novelle ”Über das Marionettentheater”. Mennesket kan aldrig blive til et dødt materiale som marionetten med mindre vi slår os selv ihjel. Dukken kan omvendt heller ikke bliver levende og bevæge sig helt som menneske- og skal heller ikke gøre det. Men dukken og mennesket kan mødes på halvvejen. De kan gå hinanden imøde i kunstneriske fællesskaber. De kan lade sig inspirere af hinanden, for dukkens bevægelsessprog er skabt i vores, skuespiller som dukkespillers fantasi, drømme og forestillingsverden. Dette spørgsmål er noget anderledes og mere fremmedgjort. Det er bevægelser med anderledes rytmer. Det er tegn og mystiske fagter skabt i sammenspillet mellem dukkespiller og den levende dukkekrops vægt og fysiognomi og det er skabt af dukkespillerens erfaringer med førerteknikker og dukketeatrets musikalske og poetiske bevægelsesunivers.

Skuespilleren er sin egen marionet

Dukkespilleren og skuespilleren synes på den ene side langt fra hinanden hvad angår sammenlignelige teknikker. For når skuespilleren agerer med sin egen "levende" krop, vil dukkespilleren agere med sin "døde" dukke uden for sig selv for at gøre den levende. Alligevel gælder det for begge, at de har samme mål og retning for deres arbejde. De har et fællesskab, men uden tråde. Skuespilleren vil som en anden dukkespiller, føre og lede sin karakter og den rolle han spiller, som var det en marionet, der ikke har viden om det som skuespilleren ved om karakterens udvikling, og hvad der vil følge af dramatiske optrin. På samme måde oplever jeg at dukkespilleren fører sin intetanende dukke afsted på en dramatisk rejse, uskyldig og fritaget fra ansvar .

En ydre teknik

Skuespilleren arbejder udefra og indefra. Uden en ydre kropsteknik, kan skuespilleren ikke udtrykke og synliggøre det indre liv. For som tidligere beskrevet vil dårlige vaner og ubevidste kropsudtryk ofte sløre karakterens rene sceniske udtryk og intention. Uden skuespillerens indre liv har skuespilleren ikke noget at fortælle. Det ydre og indre arbejde påvirker gensidigt hinanden og er tæt forbundet. Gennem kunsthistorien har sjæl (den indre teknik) og krop (den ydre teknik) ofte været hinandens modsætninger. Sjæl og ånd har stået for det sande, inderlige, ægte og uforanderlige, og kroppen og dens kød som det mindre vigtige, det overfladiske, drifterne, det foranderlige, den legemlige maskine. Vi tænker som romantikerne gjorde at det kreative og de geniale ideer kommer dybt inde fra os selv fra vores kunstnersjæl, bare vi tør lukke op for det udforskede kunstneriske potentiale.

Men er det muligt at det originale kommer udefra? At en ydre teknik er lige så vigtig som en indre teknik i de kreative processer? Ja i nogle tilfælde endnu vigtigere i den kunstneriske udvikling, end den personlige mentale rejse ind i sig selv?

Jeg ser i vores forsøgsopstilling, hvor dukkespilleren fører skuespilleren, at den erfaring, der umiddelbart ligger uden for mig selv altså

hos partneren og dukkespilleren, og som overføres gennem hænderne materialiseres i min krop og giver nye aftryk. Mine bevægelser ”besjæles” af dukkespilleren, som med sine hænder skulpturerer rytmer, former og attituder hos skuespilleren.

Jeg ville formodentlig aldrig selv have kunne skabt disse kvaliteter. Nye og anderledes nuancerede karakterer bliver skabt og smelter sammen med mit eget udtryk.

Teknik giver frihed

En ydre metode, som jeg har brugt i forsøgsopstillingen i arbejdet med kreative processer og tekniks indlæring synes ganske langt fra en klassisk opfattelse af hvor vi henter vores kreativitet og kunstneriske materiale. En ydre teknik hvor skuespilleren som skulptørens marmor får skulptureret bevægelser, impulser, attituder og figurer ind i sin krop udefra, som blev han nærmest programmeret, er provokerende. Det går ikke særlig godt i spænd med billede af den geniale og originale kunstnersjæl, som finder magien i sig selv, af individet fri af borgerlige konventioner og fri af stereotype tankegange. At være som en marionetdukke som præcis følger de bevægelsesimpulser der bliver givet af dukkespilleren er måske ikke særlig fantasifuldt og frit. Men set med nye øjne, kan jeg netop, fordi jeg som marionetten er fritaget for fordomme, ansvar og handlen, finde et langt mere mangfoldigt udtryk. Skuespilleren skal ikke risikere at gentage sig selv og sin private habitus i en uendelighed. Målet her er at optage det bevægelsessprog, der i sagens natur ligger langt væk fra skuespillerens eget. – Og netop den fremmedgjorthed og distance kan udvide skuespillerens udtrykspotentialer. Skuespilleren kommer andre steder hen, steder han ikke alene ville være i stand til at nå hen.

Metoden frigør hos skuespilleren kreativitet og fantasi og giver samtidig præcision og bevidsthed om kropslig klarhed og kommunikation.

I skuespillerens træning er vi ofte bange for at teknikken distraherer, kvæler og dræber inspirationen. Tværtimod hjælper den. Den tydeliggør og forædler. Teknikken hjælper os netop til at undersøge vores egen personlighed. Den skræller alt det overflødige væk. Og gennem teknikken ser vi ind til sjælen, ånden og kunstværket.

Som Etienne Decroux siger:

“An [actor] should not hate technique. He shouldn’t feel that technique disturbs, suffocates, and strangles inspiration, but on the contrary, that it helps, exalts and refines...”

Technique allows one to experience personality. It is an obligation, a language and it says to us: ‘You have to do like this and not like that’. Technique gives us orders. It eliminates mediocre performers, uses average talent and exalts genius. It allows us to distinguish between personalities. Whoever is able to express himself despite technique proves the power of his personality.

Technique is the possibility to do physically what one conceives of, at least what one believes one is doing.”

Etienne Decroux

Er teatret dødt?

Det er blevet svært at få folk til at gå i teatret. Dets sociale funktion som møde og samlingssted, der giver fællesskabsfølelse af drømme, vi drømmer sammen, er nu mere og mere afløst af de digitale og sociale medier. Relationer mellem mennesker kan nu skabes på afstande. Det betyder at jeg nu kan være alle steder og ingen steder, at ”være sammen med andre”, på samme tid uden at være tilstede i samme rum. Teatrene sætter gang i nye tiltag for at få publikum tilbage. Forestillinger flyttes ud til publikum. Teatret bevæger sig ud i utraditionelle omgivelser med anderledes forestillingskoncepter. Jeg ser stedsspecifikke forestillinger. Jeg ser vandreforestillinger. Teatrene prøver at aktivere publikum. At give dem en kollektiv bevidsthed og et medansvar for oplevelsen.

Jeg ser de samme tendenser på museer. Der rykkes rundt på opfattelsen af publikums rolle, og hvad vi traditionelt forstår ved hvad der er subjekt og hvad der er objekt. Kunstværker vil ud af sin rolle som stillestående objekt, og publikum vil ud af sin rolle som passiv beskuer.

Der er mange andre oplevelsestilbud, der er langt mere skelsættende og trækker helt anderledes i os. Vi betaler for en vis form for usikkerhed og risiko i vores komfortable og trygge tilværelse, så som

faldskærmshop, elastikspring og safari, hvor teatret simpelthen ikke mere kan tilbyde en tilsvarende farlighed, der ryster op i os.

Den digitale udvikling er blevet en del af vores virkelighed og bevidstgørelse, og den betyder at teknologi og brug af alskens multimedier er en naturlig del af vores måde at samtale og kommunikere på.

Måske er teateret dødt, som vi kender det, og som Edward Gordon Craig sagde for over 100 år siden.

Skuespilleren, dukken/marionetten og cyborg

Filosoffen og fænomenologen Maurice Merleau Ponty (1908-61) beskriver forholdet krop og ting, hvor grænsen mellem krop og ting udviskes. Han bruger for eksempel billedet på den blinde mand med stok: Stokken er ikke adskilt fra ham selv. Det er en udstrækning eller forlængelse af ham selv og af hans sanser.

Da Mary Shelley skrev bogen "Frankenstein" i 1818, frygtede hun teknologiens og videnskabens fremmarch. Det var frykten for at mennesket gjorde sig til gud. Da Carlo Collodi skrev "Pinocchio" i 1881 om dukken uden tråde, var det med et anderledes positivt syn på maskinalderen.

Pinocchio og Frankenstein er to fortællinger, der introducerer en ny tid med etiske spørgsmål om at blande menneske og maskine og dødt og levende stof. I dag kan vi sagtens have genstande i kroppen, der hjælper os i dagligdagens arbejdssituationer i forbindelse med sygdomsbekæmpelse og endda med at forlænge vores liv og alligevel stadig føle os som mennesker.



Den omvendte Pinocchio

I dag postulerer jeg at man kan tale om en omvendt Pinocchio. Det handler ikke mere om at gå fra at være dukke til at blive en dreng som i den klassiske Pinocchio historie – men at gå fra dreng til dukke, eller fra menneske til Übermarionet!

Mennesket vil gerne bruge teknologien som en del af hans/hendes leg og flydende identitet. En omvendt Pinocchio kan blande og realisere virkelighed og drøm. Vi spejler os i dag i en teknologisk verden, hvor vi identificerer os gennem lyd, billeder, sociale medier og mekanik. Robotter er en del af vores virkelighed som hjælpere i og udenfor vores krop. Maskinalderen er over os, om vi vil det eller ej. Maskinerne menneskeliggøres og overtager flere af vores traditionelle funktioner og gør sig mere og mere uundværlige. Man kan næsten sige at vi er blevet robottens tjenere, forstået på den måde at vi er blevet afhængig af regnemaskine eller Gps. Robotten er nu så meget en del af vores virkelighed og tænker for os, at vi uden den har svært ved at handle. Ja, selv i institutioner som børnehaver bruges i dag robotter som en del af børnenes socialisering. Der bru-

ges nu flere steder bevægelige og talende robotter som en slags pædagoger og forbilleder for og gode eksempler på, hvordan børn bør lege, bruge deres krop og omgås hinanden. De staver for os, de lærer os håndværk, og de lærer os at være mennesker!!!!

Historien om Pinocchio drejede sig før Disneys tegnefilm om en dannelsesrejse, oprindelig en barsk fortælling om at samle Italien til et samlet land, med de kompromisser der nu engang findes i et fælleskab, symboliseret gennem pinocchiofiguren. For Pinocchio er måske mere dukke, når han bliver et rigtigt barn og træder ind i den voksne verden med dens krav og forventninger end da han selv var dukke. De voksne tror at de er frie. Men de opfører sig som marionetter, selvom der er ikke er nogen, der trækker i trådene.

Forsøget med at blande skuespilleren og marionettens sceniske udtryk er ikke kun interessant i en kunstnerisk sammenhæng. Den sætter fokus på etiske spørgsmål og måden vi ønsker at leve på med vores brug af teknologi. Der er mange af os, der begejstres over teknikkens fortræffeligheder, over forandring og nye tider. Den giver os muligheder for at realisere vores inderste drømme og lindre de største savn. At kunne få lige hvad vi vil have – ja, og måske endda at snyde døden. På den anden side står vi overfor et stadigt større dilemma, når vi faktisk kan få hvad vi ønsker. For dybt inde i os har vi et ønske om at søge mod det enkle, det nære. Tilstedeværelsen mellem to mennesker, alt det levende, der foregår mellem to mennesker der ånder sammen.



Fremtidens skuespiller

Når vores virkelighed er i forandring og ændrer sig, må teatret og vores forestillinger om virkeligheden også ændrer sig. Derfor må vor tids skuespillere lytte til de kunstneriske strømninger der idag kan ses i Danmark som i udlandet, hvor nye krav og forventninger til skuespillerens kunnen og uddannelse sættes til debat. Teatret må spejler vores samtid og ikke kun leve på teatrets fordoms storhed, som måske snart lander på et museum som ingen længere vil forholde sig til.

I dag diskuterer vi skuespillerens rolle i scenekunsten. Det er et signal om nye tider, og om at teaterbegrebet er under forandring. Nye scenekunstneriske udtryk dukker frem, fordi vi nu tør blande teater med dans, musik, cirkus, billedkunst og andre medier og ikke mere vil og kan inddele scenekunsten i fagområder. Den statslige teaterskole hedder nu scenekunstsolen, som et udtryk for eller ønske om en ny måde at definere skuespilleruddannelse på. I dag tales der om performeren, set med skuespillerens øjne, en slags

udvidelse af skuespillerbegrebet. Det er spilleren, der mestrer en lang række discipliner og ikke nødvendigvis kun opfatter sig som fortolker i det klassiske dramatiske teater. Performeren er ikke kun fortolker af en tekst og en rolle, men er skabende på lige fod med teaterets andre aktører, dramatiker og instruktøren. Spilleren kan indgå i ny sammenhænge. Han er ikke bundet af tekst og kan arbejde fragmentarisk. Performeren tør blande alle former for genre sammen.

Behovet for en performanceuddannelse er mere tydelig end nogensinde, fordi tiden ikke står stille, og fordi skuespilleruddannelsen desværre virker konservativ. For den psykologiske realisme er stadigvæk den mest normdannede på teater, film og tv. Jeg ser det i det centrale arbejde med rollefag og karakterformning som står i centrum og i angsten for at være mystisk og hemmelighedsfuld, som den russiske instruktør Meyerhold formulerede det for år tilbage i sin kritik af datidens skuespiller. Det kunne være vor tids kritik af skuespilleren.

Vores undersøgelse af marionetteatret og skuespillerens teater er et forsøg på at finde nye sceniske udtryk og give et bud på den nye skuespiller. Argumenterne for en performanceuddannelse, som der helt sikkert er behov for, skal ikke ske som en kritik af skuespillerfaget, det er for snævert. Det skal finde sted i ønsket om et formaliseret rum og mødested som forbinder scenekunsten, dens aktører med kunstens andre udtryk, hvor dans, performance, musik og billedkunst, og digitale medier er skuespillerfaget jævnbyrdigt. Et rum hvor faggrænser opløses og hvor en vidensdeling finder sted. Min gennemgang af teatrets fornyelse i introduktion til forsøget "Dødens æstetik" har vist at man også for 100 år siden blandede genre, nedbrød hierarkier i skabelsesprocessen af et værk og gennem den inspiration søgte nye redskaber og værktøjer for en fremtidens skuespiller mere visuel end psykologisk, mere skabende end fortolkende.

SPRÆLLEMANDEN, "RÖDA TURKEN"

Jeg är en varelse med fri vilje, jeg
Sprattler aldeles som jeg vil och
Uteslutande för mit eget nöje;hejsan
Det finns ingenting så roligt som at
Sprattla"

Hjalmar Söderberg(1869)



EFTERSKRIFT

Især to teatermænd har betydet meget for mit syn på skuespillerfaget nemlig Jacques Copeau og Etienne Decroux.

Jacques Copeau

Jacques Copeau (1879-1949) var skuespiller og instruktør og skabte sin berømte skole "Vieux – Colombier" i 1913. Teaterskoler for skuespillere var noget nyt og typisk fulgte man en mesterlærer, der delte ud af sin viden og erfaringer. Copeau ville have dybde, enkelhed og det "sande" tilbage i teatret og dets skuespillere som næsten var blevet kvalt i teaterets andre virkemidler. Han kæmpede imod de overdådige udstyrsstykker og manierede kommercielle boulevardopsætninger, altså det borgerlige og underholdende teater, og søgte mod det rene teater eller nøgne teater, mod teksten og skuespilleren. Han mødte Craig, som han anså for et geni, men som efter hans mening ikke gjorde nok for at realisere sine ideer. Ved at kultivere skuespilleren, kunne Copeau reformere scenen. På skolen blev der undervist i teaterhistorie commedia dell arte, japansk No-teater og skulptur og malerkunst, akrobatik, dans og maskearbejde. Maskearbejde var helt centralt for at frigøre skuespillerens kreativitet og fantasi og for ikke at tænke realisme. Jacques Copeau var den første der introducerede den neutrale maske "the noble mask" En maske uden udtryk og som Jacques Lecoq senere skulle gøre berømt som et pædagogisk værktøj. Masken gjorde skuespilleren opmærksom på sit eget ubevidste kropsudtryk, der stod i vejen for det rene teatrale udtryk.

Hvor Jacques Copeaus arbejde var relativ realistisk i sine opsætninger søgte Decroux at realisere Craigs ideer om en helt anden skuespiller og Craig kvitterede, *"endelig et forsøg på at realisere mine tanker."*

Etienne Decroux

Decroux (1898-1991) var skuespiller og elev hos Copeau og lod sig særlig inspirere af maskearbejdet. Historien fortæller at en ældre elev henvender sig til Decroux og fortæller at de arbejder med masker og om han vil overvære undervisningen. Decroux ser en elev med et klæde for ansigtet og tænker straks: *Han arbejder ikke med maske, han arbejder med kroppen.*

Decroux ser at masken udelukker dagligdagens måder at kommunikere på. Den tvinger skuespilleren til at kommunikere anderledes, mindre privat mere universelt. Decroux leder ligesom Copeau efter en indre sandhed i kroppen. Han kæmper samtidig mod en gammeldags opfattelse af mime, hvor mimeren optræder med hvidt ansigt, grimassering og skaber illusioner som er baseret på hverdagens vaner, gestus og fagter. Han kalder dem for instrumenter i løgn. Decroux vil fremme det ægte, de bevægelser der taler sandt og vise underteksten. Der er den ydre dialog: ordene som følger og forklarer handlingen, og der er den indre dialog, som tilskueren ikke skal opfatte gennem ordene, men gennem pauserne. Som Vsevolod Meyerhold har formuleret det *"Ikke gennem skrig men gennem stilheden, ikke gennem monologerne men gennem de plastiske bevægelseres musikalitet"*.

Etienne Decroux vil en kunstart der skal være dramatisk og ikke entertaine. Han skaber den kropslige dramatiske mimeteknik inspireret af Edward Gordon Craig's tanker om "Übermarionetten", der igen er inspireret af marionetten og af skulpturens billedsprog og intensitet.

LITTERATURLISTE

Edward Gordon Craig:

The actor and the Übermarionette
One the art of Theatre
Beyond the mask
A vision of Theatre

Heinrich von Kleist:

Über das Marionetten theatre

Jacques Lecoq:

Le théâtre du geste

Edward Braun:

Meyerhold on Theatre

Alma H. Law og Mel Gordon

Meierhold, Einstein, and Biomechanics

Eugenio Barba:

A Dictionary of Theatre Anthropology

Katia Pizzi:

Pinocchio, Puppets, and Modernity. The Mechanical body

Harold B Segel:

Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automates and Robots in..

Thomas Leabhart:

Modern and post- modern mime
The Decroux sourcebook

Etienne Decroux:

Words on mime

Paul-Louis Mignon:

Jacques Copeau ou Le Mythe du Vieux-Colombier

Hans- Thies Lehmann:

Postdramatic theatre

Jacques Prevert:

Dejeuner du matin