



Essays

Om artistnummerets dramaturgi og æstetik

Foto: Gandini Juggling

Om artistnummerets dramaturgi og æstetik

Arne Katholm

Denne artikel bygger på nogle personlige erfaringer med at arbejde i artistområdet, og mine forsøg på at skabe en teori, der kunne understøtte og udfordre praksis.¹ Det første jeg måtte erkende var, at teaterdramaturgens teori ikke slog til her, og det næste at jeg kunne benytte den som et afsæt til at skitsere en parallel teori for artistnummerets dramaturgi og til nogle antegninger om æstetikken.

Mine overvejelser spiller ind i en aktuel situation, hvor der er planer om statsanerkendelse af en egentlig artistuddannelse i Danmark. Artistuddannelse er et trin på vejen til den anerkendelse af et bredere teaterbegreb, der senest blev markeret ved at Teaterloven ved revisionen i 2012 tog navneforandring til *Lov om Scenekunst*. Den er nu udformet sådan at den kan rumme andre teaterformer, herunder ny-cirkus, og vi ser i disse år en orkestrering af mange forskellige kunstneriske udtryk på teatrets scene.

Findes der en særlig dramaturgi for cirkus- og artistområdet? Og hvad kunne en sådan i givet fald gå ud på? Det letteste ville naturligvis være, hvis vi kunne benytte den terminologi, vi har for teatret, som allerede har et teoretisk grundlag. En teoretisk-praktisk dramaturgi, der går tilbage til Aristoteles' *Poetik*, hvori der på baggrund af en empirisk undersøgelse af det klassiske drama, redegøres for nogle grundlæggende træk i kompositionen. Hertil knyttes en vurdering af tragediens virkning ved opførelsen.

1) Det var der et helt konkret behov for, da jeg var ansvarlig for den teoretiske undervisning på artistlinien på Nordisk Artist- og Teaterhøjskole i Hald Ege ved Viborg (1992-93), under ledelse af Valentin Glazirin fra Cirkusskolen i Moskva.

Men artistnummeret falder uden for denne dramaturgi ved at være en *præstation*. Det er opførelsen af et *nummer* eller en *akt*. Et trick måske. Der er ingen metaforisk efterligning i aristotelisk forstand. Formen er indhold og indholdet er form. Vi kan kalde det *direkte præsentation*, idet vi dog i denne skelnen mellem direkte og indirekte præsentation i relation til artistnummeret taler om forskydninger og ikke absolut enten det ene eller det andet.

De to traditioner

Til at belyse henholdsvis de dramatiske og de artistiske traditioner kan vi påvise nogle elementære forskelle i, hvordan det der optrædes med, skabes, og hvordan det præsenteres.

Her kan vi passende starte i prøvesalen. I teatrets prøvesal er der stor fokus på tilskuerne og på skuespillets virkning. Kan vi få tilskuerne med på det her? Vil de forstå det? Kan vi tabe dem ved at gøre sådan?

Og det har vi, fordi publikumskontakten er så vigtig for at en teaterforestilling bliver vellykket. Tilskuernes opmærksomhed skal fanges, og deres deltagelse skal fastholdes under hele forestillingen for at skabe den gode teateroplevelse. Det er en skrøbelig balance, der bæres af udførelsen af rollerne og sammenspillet med henblik på skuespillets virkning.

Men i artistens prøvesal tænkes der kun perifert på tilskuerne og nummerets virkning, fordi denne form for optræden – dog med klovnen som undtagelse – ikke bygger sin æstetik på sammenspil med tilskuerne. Her er der fokus på den fysiske træning og på perfektion af præstationen.

I relation til publikum har artisten som udgangspunkt høj status. Igen med klovnen

som den store undtagelse. Han eller hun er hævet over tilskuerne. Og det, at der kommer publikum på, har ikke den store betydning for udførelsen, hvilket absolut ikke gælder for teatret, hvor skuespillerne mentalt og fysisk er afhængige af reaktionerne fra salen.

Vi ser allerede her, at de æstetiske greb er forskellige for de to traditioner, og at der kan være gode grunde til at artisterne nu får deres egen uddannelse, hvor man får ideelle muligheder for at udvikle de kunstneriske former der suverænt er fagets helt egne æstetiske udtryk.

Der er både kulturhistoriske, kunstneriske og fagpolitiske grunde til at teater og cirkus, skuespilleren og artisten, har kørt på to indbyrdes forbundne og parallelle spor. I teatrets historiske udvikling er disse to traditioner til tider vævet ind i hinanden, medens de i andre perioder kører på parallelle spor, ligesom der er skuespillere der forbinder dem² – og andre der ikke gør det.

De to traditioner ses også i, at vi i Danmark både har et skuespillerforbund og et artistforbund.³ Sådan var det ikke i teatrets oprindelse, sådan var det ikke hos Holberg, hvis komedier klart rummer – og kan spilles – i begge traditioner, og sådan behøver det ikke at være. De første teatre i Danmark skelnede ikke mellem artister og skuespillere. Man kaldte dem instrumentister, legere, tumlere, gøglere, komedianter, bander, springere etc.

Også i England var artistområdet integreret i den brede teater-tradition. Jvf. Shakespeare, som kalder graverne i *Hamlet* for *1st. clown* og *2.nd clown*. Disse to roller var klovnerroller og blev udført af truppens akrobater. Én af dem var William Kempe, danser og artist, som inden han kom med i Shakespeares trup i London havde været i Danmark med et omrejsende

teaterselskab, og bl.a. har spillet for Frederik d. II på Kronborg omkring år 1585.⁴

Metaforisk eller virkeligt

Teatrets metaforiske rum afprøver handlinger og følelser uden at det er livstruende. For vi ved godt at de ikke 'dør rigtigt' oppe på scenen. Vi ved godt, det er skuespil. Men vi spiller med, fordi vi på den måde kan få nye erfaringer, ny erkendelse ved at sanse. Og vi kan udleve situationer og følelser, som det ville være livstruende og umuligt, måske kriminelt, at udleve i det virkelige liv.

I et artistnummer derimod er der tale om virkelige handlinger på scenen. Det der sker, sker 'rigtigt'. Hvis et præsenteret nummer på line eller i flyvende trapez mislykkes, så artisten lander i nettet, prøver man igen. *Encore!* Mislykkes også det, prøver man igen. Og igen. Indtil det lykkes.

Klovnen Grock har ligefrem et nummer, der spiller på dette. Nemlig den berømte scene med violinbuen, hvor han går ud og øver sig i at gribe den bag et forhæng, hvor vi ser den komme flyvende op over forhænget. Nummeret er opstået ved et uheld, hvor han ikke greb violinbuen som han skulle, og blev tvunget til at handle sig ud af situationen.

Da Grock kommer frem mislykkes det atter, og han må igen om bag tæppet for at øve sig. Først derefter lykkes det. Men det er ikke her nummerets mest subtile pointe ligger. Den ligger i at han umiddelbart derefter udfører hele handlingen som den skal være, og griber buen uden at bemærke det, efterfulgt af den glæde han udstråler da han pludselig med indlagt forsinkelse – også et artisttrick - opdager dette, og giver sig til at danse rundt på scenen af ren og skær glæde.⁵ Dette raffinerede dramatiske forløb er ikke en rolle i et skuespil, da det ikke

2) Her er Dario Fo et strålende eksempel.
3) Indtil 1974, hvor Skuespillerforbundet fik egen A-kasse, stod mange skuespillere også i Dansk Artist Forbund, der som det første kunstnerforbund fik A-kasse allerede i 1958.

4) Vi formoder, at det er fra ham Shakespeare fik ideen til at lade *Hamlet* foregå i Helsingør, for det er ikke noget der kommer fra Saxo.
5) Her refererer jeg til filmen *Grock* hvor han spiller på en scene.

kan spilles af andre end klovnen Grock, med dennes temperament og personlighed.

Vi har her et partitur for et artistnummer, der godt kan kaldes en scene og er ganske tæt på skuespillets æstetiske greb, og der er så afgjort elementer af skuespil i det, men i og med at det er en klovnerutine og ikke en rolle, må vi karakterisere det som et artistnummer. Der er en dyb koncentration om den fysiske præstation, og målet er det perfekte i udførelsen af nummeret. Det er det 'fysiske' teaters metode, og det er præstationen der er fortællingen.

Også områder som jonglering, trylleri, kunstcykling, dressur og magi er fysiske discipliner, der kræver fysisk træning, præcision og styrke, og i en vis symbolsk forstand står akrobatens i centrum for artistens fag, ligesom artisteri indgår i mange af de øvrige discipliner, incl. klovnen, der ofte er begyndt i faget som akrobat.

Forening af de to dramaturgier

Den beundrede og kunstfærdige teaterform *commedia dell'arte* står centralt i teaterhistorien, og her forenes skuespillerens og artistens traditioner i en på én gang meget disciplineret og meget fri teaterform, der hviler på faste figurer, rutiner, sammenspil og præcision. Det er den artistiske skuespillers teater.

Det handler om det fysiske teaters metode, og dermed kommer vi til Odin Teatret, som netop er placeret et sted imellem de to traditioner, eller måske rettere, i dem begge, skønt man her må erkende, at de altid skaber deres helt egen tradition. I *Kaosmos* (1993-1996) har skuespillerartisten Torgeir Wethal netop en replik, hvor han efter at have spist af et bundt hvedeaks polemisk rækker det mod tilskuerne og spørger: Var dette en teaterhandling – eller var det en virkelig handling?

Dette spørgsmål rammer præcist ned i det, vi kan kalde Odin Teatrets særlige forhold til teatrets virkelighed. Odin Teatret arbejder i en tradition, som er tættere på artistens. Tilskuerne er synlige, og der gøres ikke noget forsøg på at

skabe illusion. Tværtimod. Der er heller ingen fremkaldelse der skal bekræfte afslutningen på illusionen om en metaforisk handling.

Ligesom for artisten arbejdes der i prøvesalen frem mod et *fysisk partitur*, og de enkelte fysiske partiturer monteres af instruktøren. I Odin Teatrets terminologi tales der om en 'ekstra-daglig' handling, til forskel fra virkelighedens hverdagsagtige handlinger, og det svarer til artistens *virkelige* handlinger til forskel fra *skuespillede* handlinger, fordi målet er præstationen, ikke dramaet.

Her kan skuespilleren ikke adskilles fra rollen, virkeligheden kan ikke adskilles fra teatret, og dermed har mimesis-begrebet naturligvis mistet sit indhold som metaforisk 'efterligning', hvilket også markeres af Odin Teatrets udvikling til det, man kalder et antropologisk teater.

Men det har ikke mistet sit indhold af *teater-handling*, skønt denne får virkeligheds karakter i grænseområdet mellem teater og ritual, hvor man forkaster illusionen, dobbeltspillet og forklædningen, for at gå direkte ind i skuespillerens arbejde med materialet og demaskeringen af rollen.

Direkte præsentation og indirekte

Artistnummerets dramaturgi angår arrangerede handlinger på en scene. Selvom vi kalder det direkte præsentation og virkelig handling, er det stadig en form for teater. Det foregår på en scene, og har et mål, nemlig glorificeringen af udførelsen, og dyrkelse af helten der gennemfører det.

Distinktionen mellem direkte og indirekte præsentation er en forenkling, der kan bruges til at anskue bestemte forskelle og beskrive dem, men der er som nævnt tale om en forskydning, da de som regel optræder sammen, og de æstetiske greb balanceres efter om det sker i den ene tradition eller den anden.

Begge dele findes i et helt almindeligt skuespil på teatret, hvor rollen er indirekte præsentation og skuespilleren både indirekte og direkte, da en rolle som bekendt ikke selv kan

gå ind på scenen. Der kræves en skuespiller til at bære rollen. Skuespilleren skaber i spillet det lag af en 'anden' historie, forklædningen eller det *metaforiske*, der konstituerer rollen som indirekte præsentation.

Artisten derimod er sig selv på scenen. Ganske vist i kostume, men ikke som en anden. Skuespilleren går på scenen i en rolle, en opdigtet figur i et skuespil, men når skuespillerne kommer frem efter forestillingen for at modtage applaus er de 'i civil', og nu er der tale om direkte præsentation. Til forskel herfra er artistens kompliment efter udførelsen af et nummer eller en akt, en integreret del af denne optrædens dramaturgi og æstetik, og den foregår på det samme plan af arrangeret og iscenesat virkelighed.

Det er også direkte præsentation når en karakter i et skuespil af Brecht træder ud af rollen og kommenterer den, hvorefter der spilles videre i rollen med en vis kritisk distance. Her blandes direkte og indirekte præsentation ved brug af den skuespillerteknik, der kaldes *verfremdung*.

En model for artistnummerets dramaturgi

Med baggrund i den sceniske praksis er det muligt at opstille *en model for artistnummerets dramaturgi*. Akrobatens overvindelse af tyngdekraften er et mytisk ritual, der hylder den menneskelige krops artistiske færdigheder. Det er ikke skuespil, det er en ekstraordinær kunnen, et ritual, en hyldet til det overmenneskelige i mennesket, som viser tilbage til magien i helleristningernes akrobater i forhistorisk tid. Og det klassiske artistnummer afsluttes da også med det som Poul Bouissac (1978) kalder "Glorification of the hero", som efterfølges af, at denne status råbes ud til verden af Sprectallmeisteren.

Poul Bouissac er formodentlig den eneste i verden, der kombinerer de to specialer: at være professor i semiotik og at være

circusdirektør. I *Circus and Culture* opstiller han 5 fremadskridende stadier for *basic acts*:

1. Identifikation af helten
2. Kvalificerende test
3. Hoved-test
4. Glorificerende test
5. Offentlig annoncering

Disse progressive stadier skaber den grundlæggende struktur i artistnummeret, og de kan findes i utallige variationer. Man viser en virkelig handling, en ekstraordinær præstation, og det kan sammenlignes med dansen, der heller ikke hviler på den digteriske metafor som fundament, men på en teknik til at beherske sådanne fysiske handlinger i rum og tid, der for dansens vedkommende følger musikken.

Artisten viser en præstation eller et nummer i en nøje tilrettelagt komposition. Der bygges op til et højdepunkt. Der er progressive trin i forløbet og mulighed for identifikation. Artisten skaber traditionelt selv sit nummer, eller nogle få *acts*, som der måske rejses med i årevis.

Afslutningsvis kan vi opstille en skabelon for artistnummeret med de grundlæggende elementer i dets dramaturgi. Artistnummeret har sin egen dramaturgi og æstetik samtidig med at dette kan rummes indenfor det brede teaterbegreb.

Elementer i et artistnummer:⁶

1. Annoncering.
 - a. Plakat/program/annoncer/spots etc.
 - b. Konferencier/sprechtallmeister o. lign.
2. Artistens sociale optræden.
Ved entré, mellem numrene, i numrene, kompliment og udgang.
3. Kostume og make-up.

6) Dette er en lettere bearbejdet version af den oversigt over elementer i et artistnummer, vi udviklede på Nordisk Artist- og Teaterhøjskole i Hald Ege ved Viborg i 1992/93.

4. Redskaber og rekvisitter, incl. stilen i deres udsmykning.
5. Artistens tekniske optræden. (= handlingen.)
6. Musik.
7. Lys.

I bl.a. ny-cirkus nærmer artistnummerets særlige æstetik og dramaturgi sig teatret. Der er en udvikling, der *tenderer* mod fortællinger som i teatret – og via kostumer, musik, attitude etc. – til at skabe udtryk, som der kan lægges moderne historier i, og som åbner for differentierede følelser i det artistiske udtryk.

Intet tyder på, at udviklingen af disse nye teaterformer sker på bekostning af det traditionelle teater. Og med en statslig anerkendelse af AFUK er vejen banet for, at der kan udvikles videre på forholdet mellem artistnummeret og teatret i såvel teori som praksis.

Litteratur

Boissac, Poul, 1978. *Circus and Culture*, Bloomington & London: Indiana University Press.

Arne Katholm

Dramatiker og dramaturg med ph.d. i manuskriptets æstetik. Ud over sit teoretiske virke, er han revyinstruktør og forfatter til godt et dusin skuespil, revyer og musicals på dansk og engelsk.
