

**SKUESPILLERENS
ARBEID
MED TEKST**

SKUESPILLERENS ARBEID MED TEKST

av

Lars Erik Holter (red.)

Turid Gunnes

Terje Strømdahl

Øystein Stene

Tore Vagn Lid

KUNSTHØGSKOLEN I OSLO

OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS



Utgiver: Kunsthøgskolen i Oslo

Omslagsdesign: Christa Barlinn Korvald

ISBN: 978-82-92613-4

Papir: 100g Cocoon offset

Grafisk produksjon: 07 Media AS, 2017

Innhold

Forord	7
Angrepvinkel	7
Kapittel 1 – Om scenisk tale <i>av Lars Erik Holter</i>	11
Hvorfor må vi lære å snakke på nytt?	15
Å finne meningen i et utsagn	16
Hovedord	17
Motsetninger	18
Med andre ord	19
Hva ble sagt før replikken din?	20
Undertekst	22
Tankebue og opphold	23
Flere tekniske virkemidler	26
Introduksjon og repetisjon	26
Fødselsøyeblikket	27
Assosiasjoner og pendling	28
Utgangsenergi	28
Løfte og droppe teksten	29
Hovedsetninger og bisetninger	29
Konsonanter og vokaler	30
Allitterasjon	30
Assonans	31
Innenfra og ut eller utenfra og inn?	31
Tempo	32
Volum	32
Opphold	32
Registerbruk	32
Indre rytme	33
Kjøre på rødt lys	33
Oppsummering	33
Kapittel 2 – Om versemål, blankvers og Shakespeare	
<i>av Turid Gunnes</i>	35
Versemål	39
Blankversets utvikling	39
Skandering	40
Shakespeare	42
Hva krever Shakespeare av skuespilleren?	44

The Sound of Sincerity	45
Skuespillerens arbeid med blankvers	47
Praktiske eksempler	47
Rim	51
Å tilpasse innpust og aktivere støtten	51
Oppsummering	55
Litteraturliste	55
Kapittel 3 – Hva er tekst? av Terje Strømdahl	57
Hva er tekst?	61
Å definere det ikke-definerbare	62
Inndeling og definisjon av kommunikasjon i scenisk arbeid	63
Videre undersøkelse av tekstbegrepene	65
Toppteksten	65
Overteksten	65
Underteksten	66
Kildeteksten	68
Nå-teksten	70
Egoteksten	70
Skuespillerens arbeidsprosess	75
Oppsummering	78
Kapittel 4 – Skuespilleren hinsides metodene av Øystein Stene	79
Metodenes begrensninger	83
Forholdet mellom tekst og tale	84
Dramatikk som taletekst	86
Undertekstens historie	88
Utvidelse av leseperspektivene	92
Troverdighet og kontrakt	95
Nye tendenser i dramatikken	98
Oppsummering	101
Litteraturliste	102
Kapittel 5 – Utvida blikk – utvida innhald av Tore Vagn Lid	103
Tekst som bilete	107
Strategiar for eit fleirstemt møte med teaterteksten	107
Historier bak «Den Gode Historia»?	110
Når språket (bak)talar seg sjølv	111
Utvida lesing – utvida lesar	112
Metodar for «sjølv-Verfremdung»	113
Tekst som musikk – å gjere musikk av det «ikkje-musikalske»	114
Koret – teksten – innhaldet: om musikkdramaturgisk arbeidsdeling	118
Coda – kva er og kva er ikkje det postdramatiske?	120
Oppsummering	124
Litteraturliste	124

Forord

I 2012 holdt Teaterhøgskolen et seminar om skuespillerens arbeid med tekst. Blant annet ble deltakerne invitert til å dele sine tanker om ferdighets- og kunnskapsnivået til nylig uteksaminerte studenter fra Teaterhøgskolen. Flere av deltakerne mente at skolen ikke hadde gitt studentene et tilstrekkelig grunnlag for å kunne arbeide selvstendig med å forvandle skreven tekst til scenisk tale. Noen av deltakerne mente også at mangelen på et nøye planlagt pensum gjorde undervisningen avhengig av den enkelte pedagogs tanker og synspunkter rundt tekstarbeidet, at denne faktoren gjorde undervisningen sporadisk, og at vi dermed manglet kontinuitet.

I etterkant av seminaret innså ledelsen ved Teaterhøgskolen at faget trengte en bok om temaet – en bok som kunne definere og selv inngå i tekstfagets pensum. I skrivende stund kjenner ikke undertegnede til andre norske bokutgivelser om dette emnet. Det har kun vært løse ark eller enkeltartikler som har vandret tilfeldige pedagoger imellom. Kunnskapen er således overført muntlig fra generasjon til generasjon og fra pedagog til pedagog. Det er derfor viktig, både for pedagogene og studentene ved Teaterhøgskolen, at vi nå får en bok som kan være med på å skape en felles forståelse av hva tekstfaget skal inneholde.

Denne boken er først og fremst skapt for bruk ved skolen – både i undervisningssammenheng og ved rekruttering av nye tekstpedagoger. Den skal være enkel å lese for en 19-årig førsteklasing, men samtidig beskrive hvor mangefasettert og komplekst arbeidet med tekst kan og bør være. Boken består derfor av en samling av skrifter fra fem ulike forfattere, og temaet vil bli belyst fra flere forskjellige vinkler. Dette vil forhåpentlig skape interesse og debatt også utenfor Teaterhøgskolen.

Angrepsvinkel

Kunstnerisk framføring av tekst kan foregå i mange ulike former og ord kan tolkes, håndteres og sendes til mottakeren på utallige vis. Man

kan gå veien om det psykologisk-realistiske, hvor skuespilleren søker å forvandle det skrevne ord til meningsfylt tale, og hvor troen på situasjonen og forholdet til medspilleren gir utgangspunktet for tekstarbeidet, eller så kan tekst benyttes på andre måter – for eksempel som rent rytmisk instrument, som lydmessig uttrykk eller som redskap til å skape avstand eller nærhet til mottakeren.

Det du finner innenfor disse permene er altså ikke en fasit. Til det er skuespillerens arbeid med tekst altfor mangefasettert og komplisert. Skuespillerens angrepsvinkel og framføring vil til enhver tid bestemmes av det valgte kunstneriske universet. Så lenge skuespillerens tale står i samsvar med, fyller, gjenspeiler eller også kontrasterer dette universet, kan ingen beskrive selv den mest absurde og usammenhengende sceniske tale som feil – eller rett. Enhver form for scenisk tale må ta utgangspunkt i det foreslåtte kunstneriske konseptet og vil definere seg selv ut fra det performatives art og den aktuelle sjangerens vesen.

Det finnes kanskje like mange måter å håndtere en tekst på som det finnes skuespillere. Enten skuespillerne tolker en rolle eller bruker skreven tekst på andre måter, vil hver og en av dem finne sin egen spesielle tilnæringsmåte som passer til det gjeldende kunstneriske konseptet. Ingenting er feil – så fremt det tjener sjangeren. Det finnes bare ett fellestrekk i de ulike måtene å bruke tekst på, og det er at mottakeren hører lyd, enten ut av munnen til skuespilleren eller også annetstedsfra – så sant teksten da ikke blir brukt kun som visuelt uttrykk, som for eksempel bokstaver på en skjerm eller en tavle.

I tillegg til de ovennevnte ubegrensede mulighetene spiller enda en faktor inn i skuespillerens behandling av tekst, nemlig den stadige utviklingen som foregår i mennesket, i språket, i teateret, i samfunnet og i kunsten. Om skuespillerens formidling av tekst ikke skal kvele tilhøreren, er det essensielt at arbeidet foregår på et plan hvor man omfavner fenomenet endring, slik at man jobber fleksibelt og åpent, og kontinuerlig utfordrer egne fordommer om hva scenisk tale er. Det vil si at man må unngå å stivne i satte former eller i fastlåste oppfatninger om hvordan man snakker i kunstnerisk sammenheng.

Denne boken kan egentlig kalles en selvmotsigelse, for disse endringene skjer så raskt – og nye innsikter oppstår så ofte – at skuespillerens arbeid med tekst forhåpentligvis har endret seg mens denne boken ble til, og det endrer seg fremdeles mens du leser disse ordene. Av den grunn ber vi deg som leser om å se på bokens innhold som de respektive forfatterens egne erfaringer og tanker rundt tekstarbeid, og ikke som et forsøk på å innprente en ferdigstemplet sannhet om skuespilleren og tekstfaget.

De tre første kapitlene omhandler elementære begreper om tekstarbeid innenfor den psykologisk-realistiske formen. Det vil si at boken vil gi leseren tips og råd om skuespillerens arbeid med å forvandle tekst til en scenisk tale som er forståelig, logisk og meningsfylt, og som forholder seg til de naturlovene som gjelder for menneskets reelle kommunikasjon i det virkelige liv. Det fjerde kapitlet ser på skuespillerens arbeid med tekst ut fra et historisk perspektiv, og det femte og siste kapitlet reflekterer over nye og utforskende innganger til måten å framføre tekst på – hovedsakelig hentet fra det postdramatiske teateret.

Gjennom å omfavne forskjellige tilnærminger til tekst oppfordrer denne boken leseren til å bevare et åpent sinn og en fordomsløs holdning overfor skuespillerens, teaterets og kunstens befatning med det skrevne ord. Boka tar ikke for seg emnet diksjon. Vi anbefaler derfor leseren å skaffe seg boken *Publikum på alle kantar* av Eldbjørg Lognvik.

Lars Erik Holter
initiativtaker, redaktør og medforfatter

Kapittel 1

Om scenisk tale

av

Lars Erik Holter

Min elementære kunnskap om skuespillerens arbeid med tekst, som jeg vil beskrive i dette første kapitlet, er hentet fra pedagoger jeg selv hadde i tekstfaget da jeg, i årene 1991–1995, var student ved skuespillerlinjen. Senere har jeg gjort egne oppdagelser under min sceneinstruktørutdanning i årene 1998–2001 og gjennom min yrkeserfaring som skuespiller, regissør og teaterpedagog i årene 1995–1998 og 2001–2016.

Jeg ønsker derfor å rette en stor takk til mine tidligere tekstpedagoger ved skuespillerlinjen Tone Schwartzott, Sigmund Sæverud, Morten Røhrt, Torill Øyen og Ola B. Johannessen. Jeg kommer ikke til å sitere de enkelte pedagogenes utsagn, da flere av dem anvendte de samme teknikker, men med ulik ordlyd.

Jeg ønsker også å takke min tidligere pedagog ved sceneinstruktørutdanningen, Irina Malatsjevskaja, hvis arbeid og terminologi rundt skuespillerfaget har påvirket min holdning og mitt pedagogiske ståsted.

Lars Erik Holter

Hvorfor må vi lære å snakke på nytt?

De fleste av oss har opplevd å miste alle sanser og logiske reaksjonsmønstre i det øyeblikket vi skal framføre noe på en scene, foran et kamera eller gjennom en mikrofon. Det er som om vesentlige deler av menneskets natur forsvinner, bortsett fra det instinktet som alltid har ligget i mennesket: frykten for å bli «spist» av den som ser på. Den som vil bli skuespiller, må klare å kvitte seg med denne frykten og opparbeide seg en bevissthet på sine sanser og sin logiske tankegang. Slik kan sansene og tankene gjenoppstå og leve fritt i formidlingssituasjonen.

Skuespilleren må altså få et forhold til det vi kaller *scenisk tale*. Med dette begrepet mener vi den talen som fødes hos en rolle i dens psykofysiske prosess mot å oppnå et mål, og som stadig påvirkes av omstendigheter som enten hjelper eller hindrer rollen på veien mot målet. Skuespilleren må med andre ord trene seg opp til å kunne ta for seg en gitt kunstnerisk tekst og omforme den til et levende organisk språk som passer til den aktuelle sjangeren.

At skuespilleren har kommet til en slik frihet i arbeidet med én rolle, betyr ikke at det samme vil skje automatisk i arbeidet med den neste. Skuespilleren må ved oppstarten av et rollearbeid alltid gjennomgå den samme prosessen. De samme problemstillingene oppstår gang på gang, og må løses ulikt gang på gang. Derfor vil skuespillerkunstens abc være like viktig for den nyutdannede som for den erfarne.

Når skuespilleren mister sin menneskelige natur, forsvinner også det indre liv, vår evne til å bevege kroppen organisk og vår evne til å uttrykke oss med ord. Man blir innvendig tom, stiv i kroppen og talen blir merkelig og uforståelig for tilhøreren. Vi sitter alle inne med en språkkode, men hvis skuespilleren i mangelen på logikk eller ved begrenset situasjonsforståelse stadig avviker fra koden, vil tilhøreren bli forvirret og trett, og vil sovne etter hvert.

Vi vet at både tankehandling og fysisk handling henger nøye sammen med rollens mål og de omstendigheter som enten hindrer eller hjelper rollen på veien mot målet. Det samme gjelder for scenisk tale, som man også kan kalle ordhandling.

Å finne meningen i et utsagn

En god dramatisk tekst er svanger med en viss mengde tolkningsmuligheter. Det er viktig at skuespilleren er i stand til å oppdage alle disse mulighetene, men arbeidet stanser ikke der. Etter å ha forstått hva scenen handler om, etter å ha lett med lupe gjennom hver eneste setning og forstått hvorfor rollen har sin replikk, hva rollen ønsker å oppnå/skjule med replikken, og derigjennom funnet et knippe variasjonsmuligheter, blir skuespilleren, til slutt, nødt til å ta valg.

Hvis man ikke tar de nødvendige valgene, vil den sceniske talen virke enten rotete og usammenhengende eller monoton og søvndyssende, slik at vi nok en gang får et sovende publikum. Men å ta valg er ikke bare-bare. Om en skuespiller har tatt sine valg under sitt hjemmearbeid, må hun garantert justere på disse valgene når hun, under prøvene, møter sine medspillere, for medspilleren er levende og sender ut ulike nyanser og reaksjoner for hvert eneste møte, enten det er under prøve eller under forestilling. Det betyr at skuespilleren må kjenne sin tekst så godt at hun er i stand til å ta valg der og da, i den gitte situasjonen og på grunnlag av medspillerens respons.

Først når skuespilleren har forstått hva rollen søker å oppnå/skjule med sine ord, og samtidig samhandler lydhør med sin kollega, kan publikum oppleve talen som meningsbærende og ekte. Dersom skuespilleren selv ikke forstår hva rollen ønsker å formidle, kan hun heller ikke overføre den forståelsen til sitt publikum. Altså blir man nødt til å finne meningen med hvert enkelt utsagn, hvert enkelt ord.

Den skuespilleren som ikke evner å finne meningen med sin rolles utsagn, eller som ikke har trening i å formidle den meningen hun har funnet, kan havne i ett eller flere av disse uførene:

1. Skuespilleren har ikke funnet meningen og erstatter den med ønsket om å skape nyansert tale. Dette kan resultere i at skuespilleren *synger* replikken. Å synge en replikk vil si å tillegge den en lik-somnyansert setningsmelodi uten at denne er forankret i rollens kjerne, dens mål og den gitte situasjonen, og uten at den forholder seg til eventuelle andre roller som er til stede i rommet. Publikum vil ikke kunne oppfatte hvorfor denne rollen er på scenen.
2. Skuespilleren er overhodet ikke interessert i å finne meningen, men er heller på jakt etter originalitet og oppfinnsomhet, og higer etter hittil uhørte måter å si teksten på. Utsagnet forkludres da av merkelig setningsmelodi, ulogisk betoning og unaturlige opphold, som kun er med på å forvirre tilhøreren.
3. Skuespilleren *har* funnet meningen og *tror* hun uttrykker den. Skuespilleren forstår altså selv hva hun sier, men har dessverre ikke evnen til å formidle utsagnet til andre enn seg selv.
4. Skuespilleren *har* funnet meningen, men lider av ulike syndromer, som pronomensyken, preposisjonssyken og/eller det velkjente og alarmerende *fading at the end of a sentence*-syndromet – noe som fører til fullstendig uforståelig tale.
5. Skuespilleren lar sin rolle bruke teksten til å konstatere i stedet for å argumentere. Skuespilleren fjerner dermed den underliggende potensielle faren i enhver dramatisk situasjon.

I det øyeblikket tilhøreren ikke oppfatter meningen i ett utsagn, blir vedkommende i etterkant sittende og dechiffrere det som nettopp er sagt, og mister da også de neste utsagnene. På den måten vil tilhøreren falle helt av og må bruke ekstra energi på å kjempe seg tilbake inn i forestillingen.

Hovedord

For å finne meningen i et utsagn må man altså kjenne til rollens mål, dens forhold til andre roller i rommet og de omstendighetene som enten hjelper eller hindrer rollen i å oppnå målet. Når meningen er funnet, må

den uttrykkes, og for å kunne uttrykke den må skuespilleren finne ut hvilke ord i replikken som best bærer fram den meningen hun har valgt.

Disse ordene kalles *hovedord* og er umulig å fjerne fra utsagnet uten at hele replikken blir meningsløs. Hovedordene er altså meningsbærende. Det blir derfor naturlig å legge mest trykk på de meningsbærende ordene. Samtidig er det viktig ikke å legge *for* sterkt trykk på hovedordene. Det kan føre til en slags påtatt forståelse av teksten, som igjen leder til utilsiktet kunstig og oppstykket scenisk tale.

Å finne meningen i en skreven replikk kan skuespilleren gjøre hjemme, men igjen er det viktig å være åpen for det improvisatoriske elementet ved prøve eller forestilling, slik at lytteevnen ikke forstyrres av valg som er tatt på forhånd. Nedenfor finner du noen taktikker man kan benytte for å lete fram hovedordene i et utsagn.

Motsetninger

For å skape en rolle som er reflektert, og som uttrykker seg nyansert og gjennomtenkt, kan dramatikerens la en rolle belyse sitt tema fra flere ulike vinklinger, gjennom bruken av motsetninger. Dette litterære grepet foregår slik at man setter motsetningsfylte ord og uttrykk – gjerne metaforer – opp mot hverandre. Slik vil både publikum og rollen få et dypere forhold til innholdet.

Mange dramatikere bruker nettopp slike motsetninger for å uttrykke seg. Vi finner det spesielt ofte hos William Shakespeare. Hans dramatiske tekster er den rene oppvisning i retorisk uovertruffenhet og avansert bruk av motsetninger. Før vi går inn på eksempler fra Shakespeares kompliserte univers kan vi ta for oss noen enklere utsagn, betone dem forskjellig og se hvilken mening som kommer ut. La oss benytte det enkle uttrykket «jeg elsker deg!» Si først ordene. Still deretter spørsmålet: I motsetning til hva/hvem?

1. eksempel

Først legger vi trykk på det personlige pronomenet *jeg*.

Jeg elsker deg!

I motsetning til hvem? Jo, den personen som sier replikken slik, mener at hun er den eneste som elsker deg, i motsetning til andre som eventuelt har hevdet at de elsker deg. Med dette utsagnet sier hun blant annet at det ikke finnes noen andre som elsker deg. Ikke akkurat en kompliment?

2. eksempel

Nå legger vi trykk på det personlige pronomenet *deg*.

Jeg elsker *deg*!

Igjen spør vi: I motsetning til hvem? Jo, den som sier dette, elsker ikke de andre guttene som svermer rundt henne i tide og utide. Det er nærliggende å tro at hennes partner i denne scenen er angrepet av et anfall av sjalusi. Meningen med utsagnet endrer seg altså kolossalt avhengig av hvilke ord du legger mest vekt på.

3. eksempel

Nå legger vi trykk på verbet: *elsker*.

Jeg *elsker* deg!

Avhengig av situasjonen og skuespillerens undertekst vil dette utsagnet kunne bety en mengde ulike ting. Denne versjonen har kanskje i seg mange flere tolkningsmuligheter enn de to øvrige eksemplene.

Med andre ord

For å kontrollere våre egne utsagn i etterkant kan vi stille oss selv spørsmålet: «med andre ord ...?» Slik kan vi tvinge oss selv til å forklare, med egne ord, hvilken betydning vi har lagt i våre varierte tolkninger. Vi bruker setningen:

Jeg har CD-spiller.

Si setningen flere ganger på forskjellige måter og forklar hva du nettopp har sagt.

1. «**Jeg** har CD-spiller» – med andre ord ...
2. «Jeg **har** CD-spiller» – med andre ord ...
3. «Jeg har **CD**-spiller» – med andre ord ...
4. «Jeg har CD-**spiller**» – med andre ord ...

Nok en gang ser vi at meningen med utsagnet endres dramatisk avhengig av hvilke ord vi legger trykk på. I det øyeblikket vi faktisk legger trykk på ett av ordene, vil dets motsats klinge i ørene på tilhøreren.

Hva ble sagt før replikken din?

La oss tenke oss en scene fra en fest. Denne teksten står i manuskriptet: «Jeg må gå nå.» Hvilken mening kan vi legge i dette? La oss fantasere om hva som ble sagt eller gjort *før* replikken utsies, altså hvilke omstendigheter det er som allerede finnes i den situasjonen hvor ordene blir uttalt.

(Noen har kanskje spurt:

Det er vel ingen av dere som må gå enda?)

Jeg må gå nå.

(Noen har kanskje sagt:

Det er dårlig gjort å dra så tidlig!)

Jeg må gå nå.

(Noen har kanskje spurt:

Kan du ikke bare ta en drosje?)

Jeg må gå nå.

(Noen har kanskje sagt:

Kan du ikke vente til etter desserten?)

Jeg må gå nå.

Slik kan vi holde på i det uendelige. Det finnes mange måter å si disse få ordene på, men vår oppgave er å velge hvilken mening som passer akkurat i det aktuelle stykket, i den aktuelle situasjonen

La oss nå ta for oss en av Beatrices replikker fra *Stor ståhei for ingenting* av William Shakespeare.

Beatrice:

Den ene er altfor lik en statue og sier ingenting, den annen er altfor lik en bortskjemt mammagutt og pjatter i ett kjø.

La oss se på hvilke motsetninger som finnes i denne replikken. En måte å finne motsetningene på er å undersøke om det finnes sammenlikninger. I denne scenen nevner Beatrice to menn, og hun sier at hun ønsker seg en mann som er en blanding av de to. Den ene er Grev Juan, som ikke er særlig snakkesalig, og den andre er Benedict, som etter Beatrices mening snakker altfor mye. For at sammenlikningen skal bli tydelig, er det viktig at de ordene i replikken som beskriver de to mennenes ulikheter, får sterkest trykk. La oss se på hvilke ord som beskriver ulikhetene:

1 *ene – annen*

Den første sammenlikningen vi støter på, er altså den *ene* i motsetning til den *annen*. Her er det helt tydelig at de to enkeltordene hver for seg beskriver to motpoler. Disse ordene vil dermed måtte bli to av hovedordene i utsagnet. Det er enkelt å oppdage og lett å forstå, og dermed også enkelt å formidle.

2 *statue – bortskjemt mammagutt*

Som vi ser, er det ikke alltid ett ord – og ett ord alene – som beskriver den ene av de to motsetningene. Det får vi klart og tydelig bevis på her, hvor hele uttrykket *bortskjemt mammagutt* må sies å stå i motsetning til uttrykket *statue*. Altså har vi kun ett ord i den ene enden, som utmerket står alene, mens vi i den andre enden må forholde oss til to ord, hvorav ett av dem er et sammensatt ord: *mamma* og *gutt*.

Skal vi legge trykk på både *bortskjemt* og *mammagutt*, eller bare én av dem: *mammagutt*? Begge deler er mulig, så her står skuespilleren overfor et valg. Den beste måten å undersøke dette på er å si replikken høyt for et annet menneske. Da vil du få den tilbakemeldingen eller reaksjonen du trenger for å ta valget. Mest sannsynlig vil du ende opp med å legge trykk på kun *mammagutt*, siden det i en så komplisert setningsoppbygging er lurt å redusere hovedordene til det minimale.

3 *sier ingenting – pjatter i ett kjø*

I den tredje sammenlikningen kunne vi gjerne sagt at ordet *sier* står i motsetning til ordet *pjatter*. Selv om de to ordene egentlig ikke representerer hverandres motsetninger, men tvert imot beskriver variasjoner av det samme, må vi likevel, i denne konteksten, oppfatte dem som

motsatser. Siden de to ordene representerer kun bestanddeler i hver sine helhetsuttrykk er det lurt å undersøke om de faktisk *er* hovedord.

Prøv å si replikken med trykk på alle disse ordene og se hvilken tilbakemelding du får av tilhøreren. Prøv så å justere, slik at utsagnet blir forståelig for tilhøreren. Det kan være at ordene *sier* og *pjatter* slett ikke trenger å legges trykk på siden vi allerede vet at det er de to menneskers snakkesalighet som diskuteres. Den nye informasjonen dreier seg altså ikke om *at* de snakker, men om hvor *mye* de snakker, og dermed er det ordene *ingenting* og *ett kjø* som blir meningsbærende.

Hele replikken består altså av en rekke sammenlikninger, som blir til motsetninger når man setter dem opp mot hverandre. Men for å forstå at Beatrice tar i bruk fenomenet sammenlikning, må skuespilleren være trent til å oppdage de konkrete motsetningene og inneha de rette tekniske ferdighetene for å kunne formidle dem til et publikum. La oss understreke de ordene som har en sammenliknende funksjon, og deretter legge trykk på de understrekede ordene i en høytlesning. Lytt til deg selv mens du sier replikken høyt, og prøv å avsløre om du er på villspor, eller om du er på rett vei.

Beatrice:

Den ene er altfor lik en statue og sier ingenting, den annen er altfor lik en bortskjemt mammagutt og pjatter i ett kjø.

Undertekst

At man har funnet hovedordene i en replikk, er på ingen måte det samme som å finne underteksten. Underteksten kommer i tillegg, og den formes ut fra hvilke omstendigheter som påvirker rollen, hva rollen ønsker å oppnå med utsagnet, og eventuelt hva den ønsker å skjule. Beatrice hater den ene av mennene som beskrives ovenfor, og elsker den andre. I tillegg sier hun disse ordene til sin onkel og formynder, som maser på henne under en festlig tilstelning om at hun burde finne seg en mann.

Alle disse omstendighetene påvirker Beatrices måte å si replikken på, og dermed vil publikum kunne oppfatte en underliggende og uuttalt

mening, som formidler noe dypere enn det ordene alene er i stand til. Temaet undertekst blir videre utdypet i Terje Strømdahls kapittel.

Tankebue og opphold

Det er viktig å finne ut hva rollen vil komme fram til i hvert enkelt utsagn. Vi kan si at det handler om å fullføre en tanke uten å legge inn unaturlige eller «originale» opphold som kan virke forvirrende på tilhøreren. Man må unngå å bryte den meningsbærende helheten i en setning. En tankebue skal hjelpe deg til nettopp det. En tankebue definerer når tanken starter, og når den slutter. Her er et eksempel på framføring av en replikk hvor tankebuen brytes midt i utsagnet: En skuespiller hadde følgende replikk:

«Jeg hørte deg selv om jeg ikke så deg.»

For å være original la skuespilleren inn et opphold etter ordet «selv».

«Jeg hørte deg selv... – om jeg ikke så deg.»

Det som da skjedde, var at ordet *selv* fikk en annen betydning enn det som var ment fra forfatteren, nemlig det personlige pronomenet *selv* og ikke uttrykksformen *selv om*, som betyr «på tross av». På den måten forstyrret skuespilleren publikums mulighet til å oppfatte hva som faktisk ble sagt. Det kan med andre ord være farlig å lefle med den meningsbærende helheten i et utsagn. Og det er aldri nødvendig å finne «smarte», eller «originale» opphold. Bevar heller tanken fra starten av utsagnet til slutten av utsagnet. Da blir det mye enklere for publikum å henge med i rollens utsagn.

Et godt eksempel på tekst som krever klarhet i tankebuen, er denne kjente monologen fra Shakespeares Hamlet. La oss nå gjøre noen valg av hovedord og se om tilhøreren oppfatter meningen med utsagnene:

*Å være eller ikke være, det
er spørsmålet! For hva er edel ferd?
Å tåle dette regn av sten og piler
en bitter skjebne sender mot oss, eller*

å trekke sverdet mot et hav av sorger
og gjøre slutt på dem. Å dø! Å sove!

Skuespilleren kan godt ha valgt seg gode hovedord, men hovedordene må slipes ned ved hjelp av tankebuene. På den måten vil utsagnet bli lettere å forstå for tilhøreren. Dersom skuespilleren ikke har klare tankebuer, vil hovedordene komme som tunge mastodonter, og meningen vil forsvinne i trykketunge stavelser. La oss velge noen tankebuer i denne teksten. Pilene markerer lengden på tankebuene.

Forslag til den første tanken/buen:

—————→
*Å være eller ikke være, det
er spørsmålet!*

De ordene vi her har valgt som hovedord, uttrykker at rollen aldri tidligere har tenkt denne tanken, men at den oppstår her og nå, og for første gang i livet. Vi kan si at ordet «det» markerer slutten på denne første tankebuen, siden «er spørsmålet» kommer som en hale i etterkant.

En annen versjon:

—————
*Å være eller ikke være, det
→
*er spørsmålet!**

På denne måten uttrykker Hamlet at han har hatt denne tanken tidligere, fordi et ekstra trykk på ordet «er» gir en bekreftelse av noe som er blitt vurdert tidligere. I denne versjonen går tankebuen helt fram til ordet «er».

Som vi ser, er det altså ingen fasit for hvordan man bestemmer hovedordene. Prinsippet for utvelgelsen av hovedord endrer seg fra oppsetning til oppsetning, fra univers til univers, fra sjanger til sjanger og fra skuespiller til skuespiller.

Forslag til den andre tanken/buen:

For hva er edel ferd?

Å tåle dette regn av sten og piler

en bitter skjebne sender mot oss, eller

å trekke sverdet mot et hav av sorger

→
og gjøre slutt på dem.

Denne tankebuen er mye lengre. I det øyeblikket Hamlet starter med ordene «For hva er edel ferd?», har han satt i gang et resonnement som ender med ordet «slutt». De siste ordene – «på dem» – kommer kun som en avsluttende hale. Men denne replikken kan også ha tankebuer som oppfører seg annerledes enn i vårt første forslag. La oss prøve en variant hvor tanken ikke er fullført, men at oppdagelsen av muligheten for selvmord kommer snikende innpå ham:

→
For hva er edel ferd? [her ved linjeslutt kommer det en ny tanke]

Å tåle dette regn av sten og piler

→
en bitter skjebne sender mot oss, [her kommer det også en ny tanke] eller [og resten av replikken er en utvikling av den nye tanken]

å trekke sverdet mot et hav av sorger

→
og gjøre slutt på dem.

Dette er en versjon hvor mange av tankene oppstår underveis i replikken. Begge deler er mulig. Noen vil kanskje hevde at dette er en mer interessant versjon enn den første, fordi rollen da er i prosess underveis, mens ordene uttales. Men igjen: Det finnes ingen fasit.

Forslag til den tredje tanken/buen:

Monologen fortsetter med konsekvensen av resonnementet:

→
Å dø! Å sove!

I det ordet «dø» er uttalt, vil «Å sove!» kun bli en variasjon av det første. Tankebuen er altså fullført før siste ord i linjen er falt.

I arbeidet med tankebuen er det også viktig å ha med seg pusten. Pusten følger som regel tanken. Det er bare barn som puster midt i en tanke. Voksne trekker automatisk inn nok luft til å utsi hele setninger, for dermed å trekke pusten igjen. Denne automatiske evnen forsvinner når vi står på scenen, og derfor må vi trene den opp igjen. Skal man framføre en monolog, er det ekstra viktig å tenke i buer.

En setning har sin egen bue, et resonnement har også en bue, og hele monologen har en utvikling fra start til slutt. En monolog kan altså behandles som et musikkstykke som veksler slik: bue–opphold–bue–opphold.

Flere tekniske virkemidler

Introduksjon og repetisjon

Noen ganger blir et ord gjentatt i flere setninger på rad. Da blir det viktig å finne forskjellige valører i de påfølgende utsagnene, slik at man ikke gjentar det samme om og om igjen.

Eksempel:

A: Jeg har grønne sokker.

B: Jeg har røde sokker.

C: Jeg har ikke sokker.

A vil antakelig legge vekt på ordene *grønne + sokker*, i og med at A er den som introduserer temaet sokker, og hvilken farge det er på dem. Da er det naturlig for B å legge mest vekt på ordene *jeg og rød*. *Jeg* fordi han sammenlikner seg selv med A, og *rød* fordi han *ønsker å* formidle

forskjellen på fargene. Hvis B legger vekt på *sokker* høres det ut som om det er han som introduserer temaet sokker, og det er det jo ikke. C vil antakelig legge vekt på ordene *jeg* og *har*. *Jeg* fordi han sammenlikner seg selv med de to andre, og *har* fordi han endrer diskusjonen fra å omhandle fargen på plagget til det å i hele tatt eie sokker.

Fødselsøyeblikket

På scenen kan vi ofte se at skuespilleren lever kun når hun har ord. Dette er et fenomen som oppstår i det skuespiller A ikke lytter til skuespiller B. A blir dermed stående og vente på sin tur til å snakke, i stedet for å forholde seg til Bs ord og handlinger. Dersom A virkelig hadde lyttet til B og forholdt seg til Bs væremåte, ville As ord antakelig bli født lenge før B var ferdig med å uttale replikken i sin helhet.

Det blir derfor viktig å gjøre seg bevisst følgende:

1 På hvilket tidspunkt i motspillerens replikk har du forstått hva motspilleren har tenkt å si? Det er på dette tidspunktet at dine egne ord og handlinger fødes.

Denne læresetningen kan i tillegg lekes med og endevendes. På den måten kan du finne et enda mer nyansert forhold til motspillerens replikker. For eksempel:

2 På hvilket tidspunkt i din motspillers replikk forstår du at du likevel *ikke* har forstått hva motspilleren har tenkt å si?

Det er på dette tidspunktet du stanser den første impulsen du fødte.

3 På hvilket tidspunkt i din egen replikk forstår du at motspilleren har skjønt hva du har tenkt å si? Altså, hvilken reaksjon ser du motspilleren avføde på grunnlag av det du har rukket å si, og hva skjer da med resten av din replikk?

Eller:

4 På hvilket tidspunkt i din egen replikk tenker du at motspilleren *tror* han har forstått hva du har tenkt å si. Og hva skjer med resten av din replikk?

Assosiasjoner og pendling

Skuespilleren må ofte forholde seg til at rollen har et annerledes språk enn skuespillerens morsmål. Ved uttale av ord som ikke hører hjemme i skuespillerens morsmål, er det lett for skuespilleren å miste de assosiasjonene hun ville ha fått dersom hun hadde brukt sin egen dialekt. Dette gjelder når skuespilleren bruker en annen dialekt/sosiolekt, men også dersom forfatterens språk ligger særdeles langt unna skuespillerens dagligtale, for eksempel som i Shakespeares tekster.

Tapet av assosiasjoner fører også til tap av både identitet og integritet. Plutselig vet ikke skuespilleren lenger hvem hun er, usikkerhet oppstår, og hele rolletolkningen forvandles til et mareritt hun ikke kan komme ut av. Det blir derfor viktig å gjenoppdage assosiasjonene.

En av teknikkene for å gjenerobre et assosiasjonsrikt, identitetssterkt og integritetsfylt scenisk liv kalles *pendling*. Det vil si at skuespilleren oversetter rollens ord til sitt eget morsmål, uttaler oversettelsen høyt og kjenner etter hvilken assosiasjon, identitet og/eller integritet som oppstår gjennom morsmålet. Deretter overføres hele spekteret av gjenvunne assosiasjoner til rollen ved stadig å veksle mellom morsmål og rollens mål.

Utgangsenergi

Her snakker vi om hvilken energi som er passende for den enkelte replikk.

Helt fra barneskolen av har vi lest høyt i klassen. For noen er dette første gang de «opptrer» med scenisk tale. Prøv å huske hvordan utgangen på hver eneste setning lød? Alle utgangene var like og alle dalte ned mot slutten.

Dette ble en opplevelse av hvordan man skal lese høyt som vi aldri glemmer. Derfor drar vi med oss denne formen for tale inn i skuespillerutdanningen og mange sliter med å snu denne uvanen. Det er ikke alle setninger som har dalende energi i slutten. Tvert imot. De fleste stiger i energi mot slutten.

Hva er replikkens utgangsenergi eller sluttenergi?

Er du ferdig med å utsi din mening?

Eller skal du si noe mer?

Eller lager du et opplegg for din motspiller? (Se neste avsnitt om å løfte og droppe).

Den indre stemmen påvirker utgangsenergien.

Og husk det gamle engelske rådet: *Never fade at the end of a sentence.*

Løfte og droppe teksten

Hvis din motspiller har en replikk som er treffende og morsom, en *punchline*, som det kalles, og den replikken kommer etter din egen, kan du gi din motspiller et godt *opplegg*. Å gi et *opplegg* er å øke energien mot slutten av din egen replikk, slik at din partner kan droppe sin påfølgende replikk. Er du alene og framfører en monolog, kan du selv både løfte og droppe i din egen tekst og dermed lage dine egne kontraster, kontraster og overraskende vendinger.

Hovedsetninger og bisetninger

Ikke alle setninger i en replikk er like viktige for rollen. Derfor må skuespilleren igjen ta valg. Hun må velge ut det som er viktig, slik at ikke alt blir like *uviktig*. Det er avgjørende for mottakerens forståelse at skuespilleren ikke fullstendig skifter fokus når det dukker opp en bisetning. Skuespilleren kan da hjelpe publikum med å forstå at hun er inne i en bisetning ved å sende signalet om at *akkurat-nå-er-jeg-i-en-bisetning-altså-på-et-sidespor-og-jeg-kommer-snart-tilbake-til-hovedtemaet-så-ikke-legg-altfor-mye-vekt-på-akkurat-dette-utsagnet-jeg-nå-utsier-fordi-det-kun-er-et-lite-element-du-må-ha-med-deg-for-å-forstå-helheten-i-mitt-hovedtema*, og nå er jeg tilbake der jeg var før bisetningen startet.

Bisetningen vil dermed bli fylt av en ny og midlertidig energi før den tidligere energien gjenopptas når skuespilleren penser tilbake på hovedsporet. Bruk også gjerne kroppen til å understreke bisetningen ved å forandre retningen på blikket, hodet – eller hele kroppen.

Konsonanter og vokaler

Bruk lydene i et ord på den måten du synes passer til rollen i de ulike situasjonene. De ulike lydene i et språk gir publikum forskjellige assosiasjoner.

Konsonanter uttrykker

- temperament
- sinne
- målrettethet
- styrke

Vokaler uttrykker

- varme
- poesi
- vennlighet
- omsorg

Noen lyder og bokstavkombinasjoner får vi automatisk negative assosiasjoner til – for eksempel sl- i *slim*.

Allitterasjon

Dette litterære virkemiddelet bruker gjentakelse av samme konsonant i ord som kommer etter hverandre på en og samme verselinje. Det kalles også bokstavrim. Dramatikere og oversettere bruker bokstavrim bevisst. Det kan skuespilleren også gjøre. Les teksten med tanke på å finne slike rim, og se om de kan hjelpe deg. Eksempler kan være «durabelig dram» eller «gamle grinebiter». Du kan enten framheve eller underspille bokstavrimene avhengig av hvilken sjanger du er i.

Assonans

Dette er et annet litterært virkemiddel som handler om å sette ord etter hverandre som har samme vokal i den trykksterke stavelsen. For eksempel finner vi dette fenomenet hos Ibsen.

Eksempel:

Sjel vær trofast til det siste:

seirens seir er alt å miste.

Tapets alt din vinning skapte

– evig eies kun det tapte!

Det er ikke alltid like lett å oppdage disse halvrimene, men hvis du finner dem, kan du velge å sette dem tydelig fram i framføringen, eller tone dem ned dersom det er ønsket. Som sagt: Valget avhenger av den sjangeren du befinner deg i.

Innenfra og ut eller utenfra og inn?

Av og til er ikke skuespilleren i stand til å finne meningen bak en replikk ved å analysere rollens mål og de omstendigheter som enten hjelper eller hindrer rollen i å oppnå målet. Av og til finner hun ikke måten å si replikken på ved å forstå selve situasjonen rollen befinner seg i. Alt hun sier blir kanskje flatt og meningsløst. Da kan det være godt og frigjørende å bryte ut av innlærte arbeidsmetoder.

Én måte å bryte ut av et innlært mønster på er å leke uforpliktende med teksten. Uforpliktende i den forstand at leken ikke nødvendigvis må føre til et endelig resultat, men at den søker å gjenfinne gløden og nyansene i rollens språk. Denne uforpliktende leken kan skape nyanser du aldri ville funnet gjennom såkalt *innenfra-og-ut-arbeid*. Ta for deg replikken og se hva som skjer når du leker med den fra et stemmemes-sig, fysisk og/eller språkteknisk startpunkt. Dette kan vi kalle *utenfra-og-inn-arbeid*.

Forsøk noen av disse teknikkene, bland dem gjerne sammen med hverandre og se hva som skjer:

Tempo

Tempoet er den hastigheten man snakker i. Man kan for eksempel starte replikken i høyt tempo og avslutte den i langsomt tempo, eller omvendt, eller utføre mer avanserte tempovariasjoner.

Volum

Volum handler om hvor sterkt eller svakt vi bruker stemmen. Man kan for eksempel starte med hvisking og slutte med ekstremt høyt volum, eller omvendt, eller legge høyt volum til de viktigste ordene i replikken, eller hviske det du synes er viktigst i replikken, eller finne andre måter å utforske volumet på.

Opphold

Oppholdene er de øyeblikkene av stillhet man kan legge inn for å oppnå dynamikk i replikken. Undersøk alle muligheter for opphold, og kjenn etter hvordan ordene før og etter oppholdet blir mer eller mindre betydningsfulle. Eksperimenter med ulike lengder på oppholdene. Hva betyr langt opphold? Hva betyr et kort et? Hvordan påvirkes teksten av disse oppholdene? Endrer oppholdene meningen i utsagnet? Endrer oppholdene rollens holdning?

Registerbruk

Registerbruk viser til hvilke leier vi legger stemmen i. I sin dagligtale er de fleste mennesker stadig innom alle deler av stemmeregisteret. Ved innøving av replikker forsvinner automatisk store deler av vårt naturlige register. Det er gjerne hoderegisteret, også kalt randregisteret, altså de lyse delene av stemmen, som først forsvinner.

Prøv å legge inn randregisteret på ulike steder i replikken, og se hva som skjer. Britiske skuespillere er kjent for å kunne holde på randregisteret i sin sceniske tale. Hvem har ikke opplevd John Cleese sitt briljante arbeid med randregisteret? Han kan altså gå fra det øverste randregister til det dypeste brystregister og tilbake til randregisteret i en og samme lyd, eller ett og samme ord. Du kan til og med gå så langt at du prøver å imitere nettopp John Cleese, og se hva som skjer med

replikken din. Kanskje oppdager du en mulighet du ikke visste fantes der.

Indre rytme

Den indre energien vi legger i talen kalles ofte indre rytme. Dersom din tale er flat og død, kan du se om høy indre rytme kan hjelpe deg. Si replikken om og om igjen, legg inn den høye energien på ulike steder i replikken, og se hva som skjer. Et triks for å gjenkjenne høy indre rytme kan være å stramme magemusklene av all kraft mens du sier replikken. Hva skjer da med meningen og målet med replikken? Og kan det som skjer, overføres til et indre innhold?

Kjøre på rødt lys

Noen ganger kan skuespilleren få instruksjoner fra en regissør som er komplett uforståelige. I stedet for å nekte å følge instruksjonen kan man forsøke å jobbe mot det man tror regissøren er ute etter, uten å nødvendigvis henge seg opp i mangelen på en logisk forklaring. Det kan dreie seg om en fysisk handling eller en måte å si replikken på. Får du beskjed om å slenge deg i veggen og ikke på ditt bare liv kan forstå hvorfor, så sleng deg i veggen likevel. Kanskje oppdager du noe fornuftig først etter at handlingen er utført.

Oppsummering

Som nevnt finnes det et hav av måter å nærme seg en tekst på, og de metodene som ikke er behandlet i dette kapitlet, er ikke på noen måte ringere enn de du nå har lest om. De ovenstående teknikkene og metodene baserer seg altså på et tradisjonelt syn på hvordan skuespilleren kan arbeide med tekst på scenen, i film eller ved opplesningssituasjoner, og lengre ut i boken vil du bli introdusert for andre og mer eksperimentelle tilnærminger.

Likevel kan man kanskje si at det er en fordel å gjøre seg kjent med de klassiske grunnelementene før man gir seg i kast med mer avanserte og utforskende teorier og metoder, omtrent som en musiker eller danser ofte har det klassiske håndverket som hovedgrunnlag før nysgjerrighet

og personlig smak fører dem videre til nye tilnærminger som beveger seg utover det klassiskes grenser.

Kos deg med de fire andre kapitlene. Sett de ulike forfatterens synspunkter og vinklinger opp mot hverandre og bevar din åpenhet både under denne lesningen og under ditt videre arbeid med tolkning av den skrevne tekst. Og husk: En skuespiller som angriper teksten med åpenhet, nysgjerrighet og glede, vil alltid befinne seg i konstant kunstnerisk og menneskelig utvikling.

Kapittel 2

Om versemål,
blankvers
og
Shakespeare

av

Turid Gunnes

Først og fremst vil jeg takke mine lærere på teaterskolen i perioden 1987 til 1990, som la grunnlaget for min forståelse for tekstarbeidet: Det gjelder i første rekke Tone Schwartzott, Sigmund Sæverud og Ola B. Johannessen. Flere kunne vært nevnt. Siden er det egne oppdagelser og erfaringer gjennom mitt arbeid som skuespiller siden 1990, og som stemme- og tekstpedagog fra 2007, som har videreutviklet denne kunnskapen. En ekstra takk går til Lise Pedersen, som var min veileder de første årene som pedagog ved teaterskolen.

Når det gjelder det spesialiserte arbeidet med blankvers, fikk jeg en god innføring av Ola B. Johannessen. Det meste av det jeg konsentrerer meg om i denne boken, er imidlertid hentet fra min erfaring fra Shakespeares Globe i London, hvor jeg gjennom IAF (International Actors Fellowship) i 2011 arbeidet med Globe-regissør Timothy Walker og tekstansvarlig Giles Block. En stor takk rettes til dem begge.

Jeg har også hentet mye inspirasjon og lærdom fra mitt møte med Patsy Rodenburg i 2014. Flere sitater er hentet fra hennes bok fra 2002, Speaking Shakespeare.

Turid Gunnes

Versemål

Det er mye som kan sies om versemål – altså rytmen og rimmønsteret i en verselinje – men dette kapitlet vil særlig gå inn på blankvers. Dette begrepet kommer av engelsk *blank verse* og betyr rett og slett «tomt vers», eller «vers uten rim». Blankverset er skrevet på *jambisk pentameter*. Ordet *jambisk* (eller *iambic* på engelsk) refererer til versefoten som brukes. En *jambisk fot* er en trykklett stavelse som følges av en trykk tung stavelse. Ordet pentameter peker på at verselinjen har fem slike «føtter»: lett–tung (1), lett–tung (2), lett–tung (3), lett–tung (4), lett–tung (5).

Blankversets utvikling

Blankverset forekom første gang i renessansen i Italia. Det oppsto som en variant av den metriske versformen *endecasillabo*. Varianten besto i første omgang av at verset var uten rim. Siden dukket det opp i England, som urimet jambisk pentameter. På engelsk ble det hetende *blank verse*, altså «tomt (urimet) vers». I Italia var den nye urimede varianten av *endecasillabo* populær og viktig til en viss grad, men den ble aldri det store meteret i italiensk verskunst.

I England ble derimot blankverset standarden for engelsk dramatisk verskunst så vel som hovedmeteret i ikke-dramatisk verskunst. Dette skyldtes i stor grad William Shakespeare (1564–1616) og John Milton (1608–1674). Frankrike utviklet ikke noen sterk blankverstradisjon, muligens siden ordaksenten i språket er svakere og ikke passer så godt til aksenten i det jambiske meteret. Utenfor England gjorde blankverset sin største triumf i Tyskland. Til Skandinavia kom blankverset fra Italia, England og Tyskland. De viktigste modellene for skandinaviske forfattere som brukte blankverset, var de dramatiske versene til Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) og Friedrich Schiller (1759–1805).

Vi kan si at blankverset ble «oppfunnet» eller i alle fall videreutviklet i England av jarlen av Surrey, Henry Howard (1517–1547). Han oversatte to bøker i *Æneiden* av Vergil til engelsk blankvers. Jarlen kjente helt

sikkert også til andre berømte italienske tekster på *versi sciolti da rima* («vers fri for rim»). De italienske tekstene besto av *hendecasyllables*, som de ble kalt på engelsk, altså linjer med 11 stavelser, men de tillot variasjoner med både 9 og 10, og hadde bare én påkrevd trykksterk stavelse i hver verselinje. Surrey hadde åpenbart til hensikt å skape en egen engelsk variant som passet bedre med det engelske språket, en variant med alternerende rytme (jambisk) i en streng tistavelseslinje.

Utelatelsen av rim gjorde det lettere å uttrykke seg i lengre tekster, og det tillot en tilnærmet naturlig ordrekkefølge. Dette gjorde blankverset til et passende verktøy for drama. Og det var gjennom drama blankverset oppnådde sin første store blomstring. Christopher Marlowe (1564–1593) viste hvilke retoriske og tonale effekter blankverset var i stand til å uttrykke. Shakespeares tidlige dramaer viser at han hadde lært mye av Marlowe. Han utviklet formen til nye høyder. Vi skal se nærmere på Shakespeare i slutten av kapitlet.

I Tyskland slo blankverset gjennom først i siste halvdel av det 18. århundre, da Gotthold Ephraim Lessing ga ut *Nathan der Weise* (1779), Goethe omskrev sin tidlige versjon av *Iphigenie auf Tauris* (1787) fra prosa til blankvers og Schiller gjorde det samme med *Don Carlos* (1787). Heinrich von Kleist brukte bare blankvers i sine drama. Blankverset fortsatte å være standardmeteret for tysk versedrama gjennom hele det 19. århundre og fikk sin siste blomstring gjennom de lyriske dramaene til Hugo von Hofmannsthal.

Den første betydningsfulle bruken av blankvers i Norge kom gjennom noen av Henrik Wergelands farser og dramaer, fra 1827 og utover. Wergeland bruker meteret fritt, tydelig inspirert av Shakespeare. Bjørnsons sagadramaer bruker også Shakespeare og Schiller som modeller for sin frie bruk av blankvers.

Skandering

For å finne ut hvilke versemål en tekst har, kan vi *skandere* den. Når vi skanderer, finner vi fordelingen av versføttene i en linje: Vi finner ut hvor mange versføtter linjen har, og hva slags type versføtter den består av.

Av de mest vanlige verseføttene har vi

- troké: tung–lett (ev-ig ei-es kun det tap-te)
- jambe: lett–tung (nå skal vi leg-ge fram vår skjul-te plan)
- daktylos: tung–lett–lett (Pål si-ne hø-ner på hau-gen ut-sleppte)
- anapest: lett–lett–tung (det si-es at høyt o-ver sky-en-es lag)

Vi leter altså etter tekstens rytmiske (metriske) mønster. Ved å markere hver enkelt stavelse ser du hvilke som er trykklette og hvilke som er trykkstunge. Marker hver trykklette stavelse med for eksempel en bue og hver trykksterke stavelse med en strek. Det vil oppstå et mønster der du ser at «foten» gjentas gjennom hele linjen:

*Å væ-re ell-er ikk-e væ-re, det
er-spørs-mål-et. For hva er ed-el ferd?*

Her ser vi et jambisk pentameter fordi versefoten er jambisk (lett-tung). Fordi det er fem slike jambeføtter i hver linje, kalles det et pentameter. Siden det ikke rimer, kan vi slå fast at dette er skrevet på blankvers.

Etter Shakespeare utviklet blankverset seg til å bli løserer i formen. Feminine endelser, som var sjeldne i tidlige blankvers, ble vanlig. Når verselinjen ender med trykklett stavelse, kaller vi det feminine endelse. Det betyr at det er seks trykklette og fem trykksterke stavelser i linjen. Når verselinjer ender med trykksterk stavelse, kaller vi det maskuline endelser. Da er det fem trykksvake og fem trykksterke stavelser i linjen. Shakespeare bruker begge varianter om hverandre, men ikke uten en bevisst tiltenkt effekt.

La oss se på to eksempler. Først fra Hamlet:

*Å væ-re el-ler ikk-e væ-re, det
er spørs-mål-et. For hva er ed-el ferd?*
*Å tå-le det-te regn av sten og pil-er
en bitt-er skjeb-ne send-er mot oss? Ell-er
å trek-ke sverd-et mot et hav av sorg-er,
og gjør-e slutt på dem? Å dø, å so-ve [...]*

De to første linjene ender på trykksterk stavelse og er således maskuline. Men så endrer versets karakter seg. Det går fra maskuline til feminine endelser. Feminine endelser uttrykker usikkerhet, maktesløshet og tvil. Denne monologen er skrevet nesten utelukkende med feminine endelser og er kanskje den mest berømte teksten vi kjenner som beskriver et menneskes maktesløshet og handlingslammelse.

Et eksempel på det motsatte finner vi i *Kong Richard II*, første akt, scene 1:

Kong Richard:

*La meg få styre dette, ilskne menn.
La sinnet renses uten tap av blod.
Liksom en lege tar jeg det for gitt:
Til dype sår kreves for dype snitt.
Bli enige og tilgi, glem, forstå!
En årelating gjør vi ikke nå.
Min farbror, her må brukes beste skjønn:
Jeg roer Norfolk ned, og du din sønn.*

Alle verselinjene har maskulin endelse. Det uttrykker sikkerhet, selv-tillit og makt.

Shakespeare

Shakespeares blankvers har flere gjenkjennbare trekk. Blant annet veksler han nesten alltid mellom blankvers og andre metriske former, som rimet vers eller sang, og ikke minst med prosa. Unntakene er *Kong Richard II* og *Kong Johan* – de er gjennomført på blankvers. *En midtsommernattsdrøm* og *Kjært besvær forgjeves* har mer rimet vers enn blankvers. Flere skuespill er dessuten hovedsakelig skrevet i prosa.

Når han veksler mellom ulike former, kan overgangene være subtile og gradvise og ikke umiddelbart lette å høre. Når han gir ulike metriske registre til ulike sosiale klasser, bidrar rytmen i språket til å identifisere figurene, som for eksempel i *En midtsommernattsdrøm*.

Kreativ bruk av konvensjonelle elisabethanske verseformer og særlig variasjonen mellom formene gir mange replikker stor fleksibilitet, variasjon, melodi og talekraft. Hyppig bruk av replikker som avviker i lengde og stil, utvider mulighetene for ekspressiv variasjon langt utover det som var vanlig for renessanseforfattere som skrev på vers.

En annen særegenhet ved Shakespeare er at han i mange og lange passasjer bruker enstavelsesord. Om man er tro mot jambefoten, vil man merke hvilken driv dette er med på å gi teksten.

Lady Macbeth fra *Macbeth*:

*When you durst do it, then you were a man,
And to be more than what you were, you would
Be so much more the man! Nor time nor place
Did then adhere, and yet you would make both.*

Dette er ikke alltid like lett å få med i oversettelser, men André Bjerke klarer det rett som det er! Selv om det av nødvendighet sniker seg inn ett og annet tostavelsesord, gir bruken av enstavelsesord teksten et driv og en letthet:

Hamlet fra *Hamlet*:

*Nu kan jeg lett få gjort det – mens han ber.
Nu gjør jeg det! – Så kommer han til himlen.
Får jeg da hevn? Det må jeg overveie:
En skurk har drept min far, og så vil jeg,
hans ene sønn, nu sende samme skurk
til himlen.*

Shakespeare begynner også å variere i mye større grad med hvor i verset en replikk begynner og slutter. La oss se på forskjellen i så måte mellom et tidlig stykke, *Kong Johan*, og et mye senere stykke, *Hamlet*:

Constance fra *Kong Johan*:

*Thou art not holy to belie me so;
I am not mad: this hair I tear is mine;
My name is Constance; I was Geffrey's wife;
Young Arthur is my son, and he is lost:*

*I am not mad: I would to heaven I were!
For then, 'tis like I should forget myself:
O, if I could, what grief should I forget!*

Ved hver linjeslutt er et utsagn, en tanke fullført.

Hamlet fra *Hamlet*:

*To be, or not to be, that is the question,
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
the slings and arrows of outrageous fortune,
or to take arms against a sea of troubles,
and by opposing end them. To die, to sleep –
no more, and by a sleep to say we end
the heart-ache, and the thousand natural shocks
that flesh is heir to; 'tis a consummation
devoutly to be wished to die to sleep!*

Her forekommer linjeskift flere ganger midt i et ufullført utsagn. Hvilken betydning har dette? Det er ikke usannsynlig å tenke seg at Shakespeare har utviklet seg betydelig som skuespiller og regissør i denne perioden. Han fanger i alle fall i større grad opp skuespillermessig interessante øyeblikk i måten han skriver på. Hans erfaring gjør ham i bedre stand til å skape mer sammensatte og samtidig mer sanne figurer – figurer som snubler i sin vilje og i sine tanker.

Hva krever Shakespeare av skuespilleren?

Patsy Rodenburg har skrevet at: «Shakespeare requires you actively to transform your emotions as you speak.»¹ Undersøker vi de punktene i teksten der det er linjeskift midt i en tanke, finner vi spillbar motstand, gjerne i form av plutselig erkjennelse av et slag som krever stor tilstedeværelse og evne til nettopp å transformere tanker og følelser i samme øyeblikk som ordene uttales.

På denne måten blir det mulig å fange opp usikkerhet, tvil, forvirring, skam, plutselig sinne eller andre menneskelige følelser i mye større og

1 Rodenburg (2002).

mer nyansert grad. Det er som om Shakespeare oppdager hvordan blankverset ikke bare er et godt verktøy for å uttrykke intensitet og tilstedeværelse i tanke og emosjon gjennom drivet meteret gir, men at det også kan fange opp og forsterke øyeblikk der tanken og følelsene snubler, der karakteren blir svak, usikker og forvirret, nettopp ved at tanken blir stykket opp.

Det skjer noe med pusten vår når vi ikke har kontroll over tanke og følelse. Det er som om Shakespeare tar med seg denne kunnskapen om vår menneskelige adferd inn i måten han skriver på.

The Sound of Sincerity

Shakespeare kjennetegnes som sagt blant annet av sin veksling mellom blankvers og andre metriske former, som gir forskjellig effekt. Det er spesielt interessant å se nærmere på vekslingen mellom blankvers og prosa.

Sammenliknet med andre forfattere som skrev på blankvers, maktet Shakespeare i stor grad å oppnå lett og naturlig tale innenfor blankversets rammer, men han brukte også prosa relativt mye – en form som selvfølgelig gir en mye større frihet.

Selv om blankverset var datidens populære skriveform, sto han åpenbart fritt til å skrive prosa, og det er åpenbart at Shakespeare etterstrebet en naturlig tale. Så hvorfor brukte han i det hele tatt blankvers? Er det noe blankverset gir, som prosa ikke gir?

La oss se på noen eksempler der Shakespeare veksler mellom prosa og blankvers:

I *Helligtrekongers aften* er det en scene der Viola er utkledd som mann og er tjener på Orsinos hoff. Orsino elsker den vakre Olivia, men hun avviser ham. Viola blir sendt til Olivias hoff for å beile på vegne av sin herre. Når de to kvinnene først møtes, snakker de begge på prosa. Hva er situasjonen? Viola er utkledd som mann, noe som ikke må avsløres. Hun opptrer altså falskt, og hun utfører et oppdrag for sin herre. Med andre ord ber hun om noe som ikke er maktpåliggende for hennes eget liv.

Olivia, som er tildekket av et ansiktsslør, har aldri sett dette mennesket før. Hun tror det er en ung mann. Denne unge mannen oppfører seg underlig. Hun er nysgjerrig, og driver et spill med den utklede Viola for å finne ut mer om ham (henne). På et tidspunkt tar Olivia av seg sløret og avdekker ansiktet sitt. Viola blir fullstendig grepet av Olivias skjønnhet. Hun mister tråden i sitt innlærte budskap. Hun forstår dybden i Orsinos fortvilte kjærlighet og blir oppriktig grepet av kjærlighetens kraft og alvor. Talen hennes går over i blankvers!

Olivia blir på sin side grepet av Violas plutselige veltalenhet. Hun berøres av skjønnheten og inderligheten til dette mennesket hun tror er en ung mann, og blir rett og slett forelsket. Hennes tale går også over i blankvers.

Et kanskje tydeligere eksempel finner vi i *Vintereventyret* (3. akt, scene 2), der Hermione står tiltalt for høyforræderi gjennom ekteskapsbrudd. Dommeren leser opp anklagen, og Hermione taler til sitt forsvar. Dommeren snakker i prosa. Det er et saklig byråkratisk språk som blir framsagt av en fagmann som ikke har noe personlig forhold til saken. Hermione svarer på blankvers – hun snakker bokstavelig talt for å redde sitt liv.

Når figurene kjemper for sitt liv eller på annen måte er fanget i noe emosjonelt, går Shakespeare over til blankvers. Blankverset strekker seg etter å fylle sterke følelser: Når vi er i våre følelsers vold eller i en skjerpert situasjon, når vi må kommunisere for å beskytte oss eller overleve, gjør vi det med lidenskap og av tvingende nødvendighet. «Det er denne tilstanden Shakespeare er interessert i», skriver Patsy Rodenburg. «I Shakespeare snakker karakterene for å overleve.»²

Pulsen i verséfoten tvinger skuespilleren til å være muskulært fysisk aktiv i uttalen av hvert ord, og den samme pulsen driver ham framover fra ord til ord. Dette skaper en nesten fysisk tilstedeværelse i teksten. Den underliggende pulsen i verséfoten kan gi en besvergende følelse, et inntrykk av nødvendighet, og dermed gi et mer oppriktig uttrykk. «The blank verse is the sound of sincerity», har Giles Block sagt.³

2 Rodenburg (2002), min oversettelse.

3 Giles Block, regissør og tekstansvarlig ved The Globe i London. Sitat fra arbeid med IAF (International Actors Fellowship) 2011 og forestilling på The Globe 5. september 2011.

Skuespillerens arbeid med blankvers

Vi har ikke tilbrakt mye tid i livet med jambisk pentameter som talemåte, så det er ikke så rart at det føles fremmed. Men det er ikke et uoverkommelig problem – det kreves bare at man jobber mye og grundig. Det er ingen snarveier i dette arbeidet. Det tar tid og krever tålmodighet. Det er som treningen til en idrettsutøver: Man må perfektionere en bevegelse og utvikle muskel-hukommelse – prøving, presisjon og repetisjon er påkrevd.

Praktiske eksempler

Det er viktig at du forankrer deg i tekstens enkelhet. Det betyr at du må finne ut hva det er karakteren gjør helt konkret i teksten. Det gir deg noe å hekte teksten på – noe som gir den en konkret retning.

Eksempel fra «Hamlet» (2. akt, scene 2):

Polonius:

*Madame jeg sverger at jeg skyr all kunst.
At han er gal, er sant, og det er sant
at det er synd, og synd at det er sant.
En snodig vending! Men jeg unngår den slags,
for jeg er mot en kunstig uttrykksmåte.
Vi innser: han er gal. Så gjenstår nu
å finne grunnen til en slik effekt;
jeg mener: grunnen til en slik defekt,
for en defekt effekt må ha sin grunn.
Se, slik står saken, saklig sett. Så hør:
Jeg har en datter – har, for hun er min –
en datter som av lydighet og plikt
har gitt meg dette. Trekk nu konklusjonen.
(leser opp brev)*

Polonius har mye på hjertet og er snakkesalig. Men det han gjør helt konkret i teksten, er at han sverger på sin oppriktighet, og han ber dem lytte og vurdere selv.

Let etter hvordan språket og versefoten sammenfaller. Versefoten bidrar til å gi tanken intensitet, framdrift og motstand. Du må finne pulsen som oppstår når du forholder deg til versefoten (lett–tung, lett–tung osv.). Samtidig må du finne variasjon i tempo, register og volum, slik at verset blir hørende ut som meningsfull og dynamisk tale.

Husk at vi hele tiden velger hvordan vi fraserer når vi snakker. Let og undersøk fraseringsmulighetene uten å miste versefotens puls. Ikke tell stavelser, men lek deg med å få meteret til å sammenfalle med rytmen i språket. Lytt og eksperimenter med din egen talemåte! Øv, snakk høyt og eksperimenter til du får verset til å høres ut som tilforlatelig normal tale.

*Å være eller ikke være det
Er spørsmålet. For hva er edel ferd?
Å tåle dette regn av sten og piler
En bitter skjebne sender mot oss, eller*

Merk deg de stedene i teksten der versfoten ikke lar seg holde uten at meningen blir rar eller direkte feil. Undersøk hva som ligger av mening der versfoten må bryte. Her kan du ofte finne et poeng i teksten, kanskje et hovedord eller en mening som kan aksentueres nettopp gjennom en variasjon i selve versefoten.

Et eksempel på dette finner vi i «Kong Lear» (1. akt, scene 4):

Kong Lear:

*Om dere, gamle tåpelige øyne
gråter for dette en gang til, så drar
jeg dere ut og kaster dere bort
med tårene som mykner jordens leire.*

Første ordet i andre linje, «gråter», passer ikke inn i jambemeteret, men det gir mening å aksentuere dette ordet gjennom et brudd med versfoten, for så å plukke versfoten opp igjen.

Når du har fått litt tak på å snakke meningsfylt med en flyt som sammenfallet med versfoten, kan du begynne å øve på å holde linjeslutt.

Det er fristende å dra over linjeslutt for å bryte versets monotoni, men det er flere grunner til at linjeslutt bør holdes. Å ta vare på linjeslutt bidrar til tankens intensitet, nærvær i teksten og emosjonelle og intellektuelle transformasjoner. Varier heller framdriften, altså tempo og intensitet og lengde på cesuren. *Cesur* er en betegnelse for en pause som deler en verselinje i to. I de fleste tilfeller vises cesur ved hjelp av tegnsetting som komma, semikolon, tankestrek og liknende. Cesuren kan variere fra et tidels sekund til et minutt. (eller mer). Der linjen slutter og en ny begynner, er det alltid undertekst å undersøke. Det kan være i form av en impuls forårsaket av indre stress, en plutselig erkjennelse eller noe som gir motstand på et eller annet vis.

Når det gjelder det tekniske, er det viktig å huske at linjeslutt ikke er en stopp, men et punkt i teksten der du får en impuls – stor eller ørliten – som har retning og sikter seg inn på det første viktige ordet i neste linje.

Der det ikke er tegnsetting, kan det være en teknisk utfordring, og dette kan vi se litt nærmere på i form av et eksempel:

Fra *Hamlet*, tredje akt, scene 1:

Å være eller ikke være. Det

Her får du en impuls eller et ørlite innpust, som sikter seg inn på «spørsmålet» i neste linje, fordi det er mens du snakker at tanken går opp for deg:

er spørsmålet. For hva er edel ferd?

Å tåle dette regn av sten og piler

Her kommer en ny impuls eller et ørlite innpust, fordi tanken du setter ord på der og da, her og nå, er smertefull erkjennelse, og fordi selve ordet kan være vondt eller bittert å si høyt:

en bitter skjebne sender mot oss. Eller

Her inntreffer en ny impuls fordi det du er i ferd med å si, kan være en plutselig gryende forståelse av at det umulige kanskje er mulig likevel, og en skremmende tanke tar form:

å trekke sverdet mot et hav av sorger

Avgrunnen åpner seg innvendig og gir et lite søkk i *solar plexus*:
og gjøre slutt på dem. Å dø. Å sove.

Altså bør du undersøke mulig undertekst som ligger i linjeskiftet, og som kan gi konkret motstand til og tilstedeværelse i teksten. Øv med et ørlite innpust eller en impuls for hver linje, og kjenn hvordan pusten gir liv til den motstanden, altså hvordan pusten gir intensitet til tanken og nærvær til tankeprosessen.

Det er ikke meningen at du må ende opp med å ta et innpust for hver linjeslutt, slik som i eksemplet over. Det kan fort låse deg fast og bli en heseblesende affære, men det er likevel en veldig nyttig øvelse – å tilpasse pust til korte tanker. Pusten bidrar til å transformere følelser og tanker mens du snakker.

Etter hvert trenger du bare cesuren ved linjeslutt, ikke nødvendigvis innpust. Du må også tilpasse pusten til lange tanker. Cesuren ved linjeslutt kan altså være øyeblikk av sinnsbevegelse, erkjennelse og derigjennom transformasjon. Ved å utnytte dem unngår du å stivne i én følelse, noe Shakespeares figurer aldri gjør:

Characters in Shakespeare think and speak in structured thoughts. They care about speaking and it is important for them to express ideas well. In acting them you will have to think and respond very rapidly. You will speak, think and feel on the words, the thought, the line, not – as most real-life speakers do – ponder and then speak, or speak and then ponder. Your existence is in the moment and on the word and thought. It fires through your mouth and is made real through the word. As you speak you will need your emotions to change as the music does. Characters in Shakespeare never get emotionally stuck, like needles on vinyl records. On the contrary, Shakespeare requires you actively to transform your emotions as you speak.

Patsy Rodenburg⁴

4 Rodenburg (2002).

Rim

Noen ganger er rimet bevisst fra figurens side. Han eller hun leker seg, flørter. Det er spillbart. Andre ganger merker ikke karakteren rimet før det er uttalt. Det er spillbart som en liten ettertanke: «jöss, det rimte» eller «det var ikke så dumt sagt, egentlig».

Rimet kan også ha konkluderende effekt. Det kan forsterke inntrykket av «å ha svaret» eller å oppdage sannhetsgehalten i det som er sagt, i det øyeblikket det er sagt. Rimet kan forsterke følelsen av nettopp dette: «ah – det er svaret!»

Rimet kan også gi sterkere uttrykk for besvergelse, som her, i *Romeo og Julie*:

*så sverg på at jeg har din kjærlighet,
og jeg er ikke mer en Capulet*

Å tilpasse innpust og aktivere støtten

For å gjøre Shakespeares metaforiske språk levende og til ditt eget må din egen poetiske bevissthet forløses og forenes med Shakespeares. Til dette trenger du mye energi og fysisk og mental tilstedeværelse, og du trenger støtte av en fri pust, slik at du kan gå inn i denne verdenen av lidenskap, innsikt og fortvilelse uten å måtte ty til å presse, rope, generalisere eller på annen måte blokkere energien som ligger i formen.

Dette er øvelser som krever at du har kunnskap om stemmebruk, og at du kan anvende en fri pust, det vil si bruke støtten hensiktsmessig. Alle som vil jobbe med blankvers, og med Shakespeare spesielt, bør jobbe ordentlig med dette. Bruk litt tid på å varme opp, slik at stemmebånd er smidige, halsen er åpen og støtten aktivert.

Øvelse 1: Å øve opp pustelengden med lang pust og tanke

Det er viktig at pusten har god støtte, slik at stemmen «bANNER» og resonnerer i kroppen. Sitt gjerne avspen (ikke avslappet!) og tilbake-lent, slik at du har god kontakt med buken når du puster, og unngår høye skuldre. Vær åpen og avspen i halsen.

Lengden på utpusten skal tilpasses lengden på tanken. I begynnelsen kan det føles frustrerende siden øvelsen i første omgang ikke forholder seg til tanken i teksten, men til linjene i verset. Du vil føle deg ute av takt med tanken, men det er i lengden en god øvelse til å lære seg å puste med teksten! Velg en monolog med ca. 12 linjer – du finner et forslag nedenfor.

Begynn å si fram verselinjen. Ved slutten av linjen, slipper du inn nok luft til neste linje: innpust – én linje på én utpust – innpust – én linje på én utpust – innpust – én linje på én utpust og så videre. Øv til du får en jevn, tilpasset og naturlig flyt og balanse mellom innpust og replikk på utpust, slik at du ikke presser, holder tilbake og blir anspent, men lar teksten flyte på utpusten.

Nå bygger du opp til to linjer per pust: innpust – to linjer på én utpust – innpust – to linjer på én utpust – innpust – to linjer på én utpust osv. Følg dette mønsteret en stund til du får naturlig tilpasset flyt. Så bygger du videre til tre linjer per pust. Så fire linjer per pust. Så fem linjer per pust. Bygg opp så langt du kan gå naturlig på én utpust, uten å miste støtten eller bli anspent. Ikke snakk fortere for å få plass til flere linjer eller stress på annen måte. Du må kjenne og tilpasse, åpne opp støtte-muskulaturen, gi rom for større innpust og ha god støtte.

Når du har gått så langt du kan gå med hensyn til lengden på pusten og antall linjer, begynner du å framsi teksten fra begynnelsen, uten å tenke på lengden på pusten. Bare sørg for å ikke slippe støtten. Uttal teksten fritt, og kjenn hvor fritt du puster, og at de stedene du puster sannsynligvis, er mer organisk forbundet med teksten.

Tekstforslag fra Vintereventyret (3. akt, scene 2), Hermione:

*Da alt jeg har å si, er å benekte
hva jeg står tiltalt for, og siden ingen
kan øvigi vidnesbyrd for meg, unntagen
jeg selv, så gævner det meg knapt å si:
«uskyldig». For min ærbarhet blir sett på
som falsk, og slik vil òg min påstand om den
bli mottatt. Men ser himmelmaker ned
på menneskelivet – som de gjør – da vet jeg*

*at usant klagemål skal rødme for
uskyldighet, og tyranni skal skjelve
for tålmod. Herre, du vet best – ennskjønt
det virker nytt for deg – at jeg bestandig
var like kysk og trofast som jeg nu er
ulykkelig.*

Øvelse 2: Å eie ordene

Velg en replikk med en fullendt tanke som du kan jobbe deg gjennom. Det er fint å ha en tekst der du har en variasjon av korte og lange tanker. På den måten kan du øve på å variere og tilpasse innpust for å dekke over korte tanker og lange tanker. Det tekniske utbyttet av denne øvelsen er at den hjelper deg å tilpasse korte og effektive inntak av pust som du trenger til korte fraseringer inne i lange tankebuer. Øvelsen bidrar også til å øke pustekapasiteten.

Det viktigste ved denne øvelsen er at den hjelper deg til å konfrontere hvert enkelt ord intellektuelt og emosjonelt. Ved å uttale hvert enkelt ord under dyp, støttet pust, må du være til stede i uttalen av hvert eneste ord. I forhøyet tale, som blankvers er, og spesielt i Shakespeare, vil hvert ord og hver frase drive deg framover. Ordene må brukes aktivt i utforskingen av både hendelser og sinnstilstander. I denne øvelsen skal du kjenne på dette: Hvert ord er som en stein i en stri elv, som du må hoppe på for å kunne krysse.

Bygg opp tanken pust for pust, og ord for ord, øk med ett ord for hvert nye innpust:

innpust – «å» – innpust – «å være» – innpust – «å være eller» – innpust – «å være eller ikke» – innpust – «å være eller ikke være» – innpust – «å være eller ikke være, det» osv. fram til tanken eller frasen er ferdig: «å være eller ikke være, det / er spørsmålet»

Ikke «rush», og sørg for å være avspenst, men aktiv i støtten for hvert ord frasen gjennom. Bygg gradvis opp en fullstendig tanke. Ikke snakk før du er klar. Når en tanke er jobbet gjennom, som den over, snakker du den rett gjennom igjen og kjenner etter hva du opplever.

Gå til neste tanke (som er mye kortere), og repeter samme mønster: innpust – «for» – innpust – «for hva» – innpust – «for hva er» – innpust – «for hva er edel» – innpust – «for hva er edel ferd?». Si deretter hele frasen rett gjennom uten å tenke: «for hva er edel ferd?»

Det er viktig å ha følelsen av at pusten er dyp, befestet godt, nede i kroppen, men bruk øvelsen til å kjenne hvor lett og liten innpustet kan være, at du ikke slipper inn mer enn akkurat det ordet eller frasen trenger for å ha tilstrekkelig støtte.

Fortsett med neste tanke, som er en lang tanke: innpust – «å» – innpust – «å tåle» – innpust – «å tåle dette» – innpust – «å tåle dette regn» – innpust – «å tåle dette regn av» – innpust – «å tåle dette regn av sten» – innpust – «å tåle dette regn av sten og» osv. til hele tanken er fullført: «å tåle dette regn av sten og piler / en bitter skjebne sender mot oss? Eller / å trekke sverdet mot et hav av sorger, /og gjøre slutt på dem?» Med en gang du har jobbet deg gjennom hele tanken/frasen, snakker du rett gjennom den igjen.

Nå kan du sette sammen de forskjellige tankene med varierende lengde og tilpasse innpust og lengde på pust for hver tanke:
innpust – «å være eller ikke være, det / er spørsmålet»
innpust – «for hva er edel ferd?»
innpust – «å tåle dette regn av sten og piler / en bitter skjebne sender mot oss? Eller / å trekke sverdet mot et hav av sorger / og gjøre slutt på dem?»
innpust – «å dø»
innpust – «å sove»

Skråstrek indikerer linjeslutt. I denne øvelsen trenger du ikke ta hensyn til den. Men etter hvert kan du også jobbe med cesuren ved linjeslutt, som beskrevet tidligere.

Dette er tekniske øvelser som gjennom mye øving og eksperimentering kan forløse kreativitet i tekstarbeidet: Cesuren ved linjeslutt, innpust til ny tanke og pulsen i meteret gir en fysisk og mental tilstedeværelse i teksten som gir den intensitet og framdrift. Det er ingen fasit for hvor innpusten skal være. Den vil komme med din egen opplevelse av tanke

og undertekst, gjennom prosessen som vil gjøre ordene og tankene til dine egne.

Oppsummering

Blankversets evne til å forankre ordene nærmest fysisk til emosjon og intellekt gir en vertikal opplevelse av teksten: Den materialiserer seg i tanker tenkt her og nå, følelser følt her og nå, erkjennelse gjort her og nå. I vår verden av bilder og overflater og skiftende relasjoner innbyr blankverset kanskje mer enn noen annen kunstform til selverkjennelse og kontemplasjon over vår menneskelighet og vår identitet.

Det er kanskje det et moderne teater bør by på? Kontemplasjon og tilstedeværelse.

Det er som sagt ingen snarvei for skuespilleren i dette arbeidet. Det krever mye og dedikert arbeid. Men noe av det beste i verdenslitteraturen er skrevet på blankvers. Så for deg som skal begynne å jobbe med dette: Lykke til! Og gled deg!

Litteraturliste

Brogan, T.V.F. og E.R. Weismiller (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Wright, George T. (1988). *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley, California: University of California Press.

Rodenburg, Patsy (2002). *Speaking Shakespeare*. London: Methuen.

Kapittel 3

Hva er tekst?

av

Terje Strømdahl

Jeg er utdannet ved Statens teaterhøgskole (1979–1982) og har undervist jevnlig ved Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) fra 1992 til dags dato – de siste tre årene også ved elevskolen Det Multinorske ved Det Norske Teatret. Jeg har kontinuerlig vært skuespiller ved de fleste teatre i landet og har ved flere av dem også vært instruktør for en rekke oppsetninger.

Den kunnskapen og de tankene jeg har innenfor pedagogikk i denne sammenhengen er tilegnet gjennom mine lærere da jeg selv var student ved KHiO, gjennom å være skuespiller selv og ikke minst – og hovedsakelig – i møter med skuespillerstudenter.

Terje Strømdahl

Hva er tekst?

Tekst er et system av tegn som etterlikner legemlige og lydlige bevegelser i et munnområde.

Alt speiler noe annet og vi er så dumme at vi tror det kan uttrykkes i ord.

Georg Johannessen

Karl von Frisch mottok Nobelprisen i fysiologi/medisin i 1973 for sitt bevis på at bier har språk og dialekter. Det er da snakk om språk i betydningen kommunikasjon representert ved blant annet dans og bevegelsesmønster. Biene er her fremdeles – inntil videre. Andre fortidsskapninger ikke. Logisk følger da at bienes kommunikasjon har sørget for formering og overlevelse.

Mennesket er på jorden av to grunner: artens formering og kampen for å overleve. Intet annet. Alt annet er bonus. For artens formering behøves forholdsvis enkel kommunikasjon, men for artens overlevelse er mer avansert kommunikasjon nødvendig. Først subtile tegn, kroppsspråk, tolkbare lyder og forsøksvis ord. Opprinnelig for å kunne kommunisere hvor farer var, hvordan de kunne avverges, hvor mat var, hvordan den skulle jaktes på, og hvordan stammen skulle beskyttes, og der nest for å overlevere erfaringer og bli beredt for fremtiden.

Bonusen kan ha vært fortellerfryd, selvpresentasjon og fysisk nærhet rundt bålet. Fortiden nedfelt i ord ga rom for nåtidens nærvær – sannsynligvis også med tanker, drømmer og planer om fremtiden.

Man tenker seg steinalderfamilien som sitter sammen i lysblaff fra bålet. Barna ber mor om å sette seg på fortellersteinen – hennes scene. Hun forteller historien om en kvinne fra en annen stamme som ble klubbet ned av sin mann. Men at denne mannens mildhet allerede den gang resulterte i et silkemykt slag med klubba, slik at kvinnen måtte late som hun var bevisstløs da hun ble slept med til hulen. Mors

historie kunne hogges i stein, men hennes måte å formidle den på kunne ikke det – hennes fryd over å fortelle, hvordan hennes dagsform påvirket fortellermåten, hennes kroppsspråk når hun fortalte, og så videre.

De subtile signaler hun kommuniserte underveis, var ikke overførbare til tegn og kunne heller ikke fullstendig viderefremmes av andre enn henne selv.

Tekst er trykksverte på papir. Trykksverte og bevegelser i munnområder er dårlige verktøy å kommunisere med i scenisk sammenheng.

Å definere det ikke-definerbare

Teaterets form og innhold har vært, er og skal alltid være i forandring. Jeg forholder meg til det verbalt-narrative teater eller det tradisjonelle, om du vil. Der presenteres fortellingen ved hjelp av tekst i dialogform mellom skuespillere foran et publikum.

Det er litt motsigelsesfylt å skulle skrive om behandling av tekst i en så foranderlig kunstform. Hører man på radioteater fra femti år tilbake, er det så man nesten ikke tror sine egne ører. Det samme gjelder lydopptak fra institusjonsteatre. Patos, svulstighet og overdreven stemmebruk resulterer i et ikke-troverdig uttrykk som til tider utilsiktet påkaller latter i dag.

Det er altså motsigelsesfylt å prøve å beskrive et verktøy i dette yrket når man står i stor fare for å bli latterliggjort om svært kort tid. Den risikoen bør man tåle og umiddelbart avfinne seg med – altså å våge å gjøre store «feil» både som student, pedagog/instruktør, utøvende skuespiller og forfatter av denne tekst.

Likevel mener jeg at det til enhver tid finnes visse grunnregler for at en teaterfortelling skal framstå som troverdig og kunne nå fram til et publikum. Jeg vil prøve å nærme meg disse og forsøksvis definere dem. Denne tilnærmingen må nødvendigvis bli personlig, da den har sin basis i det teateret og den undervisningen jeg har erfaring fra.

Det å være skuespiller er ikke noe sololøp. Det er en dialog i samspill med medspiller og publikum. Dette er kanskje en selvfølgelighet, men man hører tidvis folk si: «Han/hun er en god skuespiller». Da spør jeg alltid: «Sammen med hvem?»

Skuespilleren kan, som de fleste vet, være enten mann eller kvinne – eller kanskje også begge deler etter hvert – det er helt ålreit. Jeg har derfor valgt å bruke «hen» som personlig pronomen på skuespilleren.

Inndeling og definisjon av kommunikasjon i scenisk arbeid

Ordet *tekst* brukes ikke her i vanlig forstand, bortsett fra i begrepet «topptekst», men derimot som betegnelse på forskjellige måter skuespilleren utforsker og kommuniserer rollefiguren sin på. En grimase kan således være en «tekst» og uttrykke: «Jeg er sint».

Ikke alle de følgende begrepene er i bruk i daglig arbeid ved teatre eller ved utdanningsinstitusjoner for skuespillere. *Overtekst* og *undertekst* er det. De andre er konstruert av meg i denne diskursen. Jeg understreker igjen at i teateret som i livet for øvrig finnes det svært få kategoriske sannheter. *Panta rhei* – alt flyter. Alt og alle er i kontinuerlig forandring.

Toppteksten	Teksten slik den er trykket på papir.
Overteksten	Rollens vilje eller rollens bevissthet.
Underteksten	Rollens følelsesliv eller det underbevisste. Tekst skjuler ofte mer enn den avdekker. Underteksten er den sceniske synliggjøringen, enten verbalt eller fysisk, av det rollefiguren egentlig vil eller mener, og avsløres foran publikums <i>øyne</i> i det <i>øyeblikket</i> den serveres. (Sitat: Terje Mærli)
Kildeteksten	De personlige livserfaringene som skuespilleren lar slippe til i rollen.

Nå-teksten Det uttrykket som oppstår når rollen, mens den spilles, altså i handlingens «nå», forholder seg til de omstendighetene som enten hindrer eller hjelper rollen til å oppnå sin vilje.

Egoteksten Skuespillerens bevisste eller ubevisste lekkasje av privat informasjon som er til hinder for publikums forståelse av historien som ønskes fortalt.

Det er beklageligvis ikke vanntette skott mellom disse seks begrepene i praktisk arbeid. De vil delvis overlappe hverandre. Det er særlig *undertekst*, *kildetekst* og *nå-tekst* som tidvis vil være vanskelig å skille. Dessuten kunne betegnelsen på de to siste ha vært *kildeformidling* og *nåformidling*, men jeg har altså i denne framstillingen valgt fellesbegrepet *tekst*.

En god kokk vil vite at ingrediensene i en bouillabaisse påvirker hverandre gjensidig smaksmessig, og at retten aldri kan bli lik den som ble laget sist. Hver for seg smaker tomat tomat, fennikel fennikel, fisk fisk, purre purre og så videre. Det er kunnskap om råvarer og hvordan de gjensidig påvirker hverandre smaksmessig, og tilberedelses- og kokeprosessen som gir den gode matretten. Det er selvfølgelig ikke mulig å hente ut en tomat som sådan fra en ferdig rett. Sånn sett kan det virke noe absurd å begrepssette bestanddelene i en scenisk fortelling. Begrepene kan likevel være nyttige verktøy og en sjekkliste for skuespillerens vei inn i rollen.

Jeg vil bruke steinaldremorens fortelling om nedklubbingen og gi eksempler på anvendelse av begrepene.

Hennes
topptekst Den kommer til henne kronologisk i form av egenopplevde hendelser, fra maleriene i hulen hennes eller fra historier fortalt av andre. Dette gjør hun om til billedskapende ord.

Hennes
overtekst Hun vil underholde barna eller få barna til å holde fred med den kjente historien «Det begredelige frieriet i stammen langt borte».

Hennes undertekst	Hun har bare guttebarn og har et tradisjonsbundet og delvis ubevisst mål om å veilede dem i hvordan man utfører et frieri på en etter tradisjonen maskulin måte. På spørsmål om det er grunnen til at hun forteller denne historien, vil hun kunne svare benektende eller «... det var jeg ikke klar over».
Hennes kildetekst	Hun føler seg selv undertrykt som kvinne i den mannsdominerte stammekulturen hun er en del av. Minnet om da hun selv ble klubbet ned og voldtatt gjentatte ganger i hulen, vil kunne oppfattes når hun forteller. Denne sannsynlige motsetningen kan være en kilde til å gjøre hennes fortellermåte interessant (hindringer).
Hennes nå-tekst	Barna ler innimellom mens hun forteller, og underveis kommer flere lyttere til. Det gir henne større vitalitet i kroppsspråk/stemme/øyne. En syngende kvinne passerer, og mor må heve stemmen, og så videre.
Hennes egotekst	I egne øyne er hun er den vakreste kvinnen og beste historiefortelleren på denne siden av Den store skogen. Kanskje hun nyter å være midtpunkt, noe hun ellers ikke er, i egenskap av å være steinaldermamma/voldtektsoffer.

Videre undersøkelse av tekstbegrepene

Toppteksten

En mor forteller eventyr for barnet sitt. Hun er en dårlig leser og ingen skuespiller. Barnet gledes imidlertid over samværet og å høre *toppteksten*, og opplever/gjennomlever fortellingen i det den blir fortalt. Toppteksten forteller seg selv. Mor har ingen kontroll på hva hun formidler bortsett fra teksten.

Overteteksten

MOR ÅSE:

Peer – du lyver! (Hun vil at Peer skal si sannheten.)

PEER GYNT:

Nei, jeg gjør ei! (Peer vil overbevise mor om at han snakker sant)

Begges *overtekst*, som står i parentes ovenfor, er på plass. Rollefiguren Peer vet hva han vil, og er bevisst på at han ikke lyver.

Men det er mer komplisert enn som så. Peer lyver selvfølgelig. Mor har rett. Om man kan tenke seg at det gikk an å stoppe rollefiguren Peer like etter at han har sagt replikken og vi spør om han lyver, vil rollefiguren Peer – ifølge sin *overtekst* – svare benektende. Spør man så skuespilleren som spiller Peer om Peer lyver, vil han svare bekreftende.

Vi må altså skille mellom rollens og skuespillerens bevissthet. Om skuespilleren ikke er klar over forskjellen, står han i fare for å «lekke» sin kunnskap om rollefigurens underbevissthet og å avsløre Peer som løgner i det stykket starter og han vil frarøve publikum gåten: Er Peer en løgner eller ei?

Publikum vil alltid ha gåter, og her står skuespilleren i fare for å avsløre en i starten. Publikum vet at i gode teaterforestillinger vil gåter bli oppklart etter hvert, og/eller ligge som resonans i publikum etter at stykket er slutt. Finnes det ikke gåter, risikerer vi at de går i pausen. Det gjør de imidlertid ytterst sjelden i Norge. Det de derimot gjør, er å føle seg dumme og kjede seg. De begynner å tenke på alt annet enn det som skjer på scenen, og i særdeleshet på hvordan de kan legitimere sin egen vansmektende tilstedeværelse, med de omkostninger den har, for seg selv og de som sitter på setene ved siden av. De er altså ikke i teateret i noen annen forstand enn geografisk.

Underteksten

Gullestad og Killingmos veiledningsbok for psykoterapeuter har tittelen *Underteksten*. I boken nærmer de seg definisjon av begrepet underbevissthet. Jeg tror ikke at skuespillere flest er klar over at vår tilnærming til rollen er svært lik psyoanalytikerens arbeid med sin pasient.

Dette at menneskets tanker, følelser og handlinger kan styres av ubevisste intensjoner, det vil si av hensikter og ønsker som det selv ikke er klar

øver og heller ikke ved egen anstrengelse kan avsløre, danner basisen i psykoanalysens menneskeforståelse. Underteksten er skjult for pasienten selv og må fortolkes for å bli tilgjengelig; dynamisk ubevisst sjelsinnhold er kontinuerlig virksomt – døgnet rundt – og øver en konstant innflytelse på de sjelelige prosesser som er tilgjengelige for vår bevissthet.

Det ubevisste har en helt spesiell status i psykoterapien. Det forvalter de sentrale driftsønskene, ønsker som hele tiden søker realisering i det bevisste systemet. En barriere eller sensur mellom det førbevisste og det ubevisste hindrer driftsønskene fra å nå bevisstheten. I grenselinjen mellom de to systemene oppstår et spenningsfelt. Det er dette kraftfeltet som er kilden til dynamikken i menneskelig sjelsliv, en kilde som aldri tørker ut.

Jeg har i det følgende avsnittet fra samme bok byttet ut «terapeuten» med «skuespilleren», og «pasienten» med «rollen».

Skuespilleren har lett for å bli forført av historien, av det narrative. Det strukturelle aspektet i bakgrunnen, bak historiens komposisjon er ikke umiddelbart synlig. Det kreves større grad av tilbaketilt betraktning hos skuespilleren for å få øye på de bakenforliggende strukturer. Skuespilleren må så å si motstå fascinasjonen av historien for å kunne finne de subtile nyanser for så å løfte frem den iboende struktur. Det er dette vi kaller klinisk skarpsyn!

Det finnes også en annen type motstand. Rollens intensjonelle, men ubevisste forsøk på å hindre fremskritt i skuespillerens utforskningsprosess av rollen. Dette kalles karaktermotstand. Fordi karaktermotstanden er blitt en del av rollens ureflekterte selvopppfatning, er det vanskelig for skuespilleren å få rollefiguren med som medobservatør av motstanden, simpelthen fordi den ikke er synlig for rollefiguren selv. Den fungerer som en innebygd brems i det psykiske maskineri. Etter min oppfatning er begrepet karaktermotstand et umistetlig tenkningsredskap for skuespilleren.

Vi kan se på Peer i eksemplet over. Han lyver så han tror det selv! Han er ikke bevisst på at han lyver. Peers *karaktermotstand* hindrer ham i å se det.

Kildeteksten

Rollens bakgrunnshistorie (*rollefabel*) skal alltid inneholde eller streife innom hendelser og erfaringer fra skuespillerens eget liv. Det dypere innholdet i det som uttrykkes, skal være forankret i selvopplevde hendelser og erfaringer. Eksempelvis skal det å fortelle en løgn, uttrykke en sorg eller liknende tilstrebes å bli gjenkjent i den kognitive, emosjonelle eller muskulære hukommelsen.

Det er viktig at resten av ensemblet, inkludert instruktøren, ikke skal kjenne til de delene av bakgrunnshistorien som er av personlig karakter. Det vil begrense skuespillerens dristighet i prosessen med å undersøke rollen og seg selv i den. Det skal forbli skuespillerens hemmelighet. Denne prosessen vil være kilde til ny undertekst, nye handlinger, nye holdninger og berede tilgjengelighet for nå-teksten som vil profilere rollen.

Jeg har observert skuespillerstudenter som har fått beskjed om å bruke seg selv i arbeidet med rollen. De har selvfølgelig akseptert kravet – med undring, vil jeg tro. Den undringen deler jeg. Jeg tror å undersøke seg selv i rollen er riktigere. For hvordan skal vi kunne bruke oss selv i rollen når vi ikke selv vet hvem vi er? Jeg er ikke den samme i dag som i går. Skuespilleren er ikke den samme på premieren som hen er når forestilling nummer ti spilles. Vi er i stadig utvikling. Livet selv og dets absorberte erfaringer er en stadig pågående prosess. Alt det vi ikke er, det vi har hemmelige drømmer om å være, det vi ønsker å bli, det vi ikke mestrer, det vi i dølgsmål lengter etter, må ha en selvfølgelig plass i skuespillerens rolletolkning.

Min egen erfaring fra spilleperioder er at jeg ganske ofte blir overrasket over impulser som manifesterer seg i karakteren når den spilles. Dette kan være kroppslige eller tankemessige impulser som ikke er planlagte og viljestyrt. Bak og under begrepet *kildetekst* kan det hende at skuespilleren ubevisst tilfører rollen reaksjoner, handlinger, gestikk eller verbale betoningar som skuespilleren ikke har kontroll på at hen tilfører rollen – altså en tilgang til *skuespillerens* underbevissthet. Dette kan også innbefatte livserfaringer som kan være glemt eller fortrent.

Eller kanskje det ikke er skuespillerens underbevissthet som er i virksomhet? Kan det være skuespillerens ubevisste forståelse av karakterens underbevissthet? Og her begynner det selvfølgelig å bli komplisert. Fint! Like komplisert som det er å definere hva kunst er. Eller å begi seg ut på å forklare scenisk kommunikasjon med seks konstruerte begreper.

Men likevel: Det er disse alltid tilstedeværende understrømmene i mennesket som vi må være tilgjengelige for og i stand til å rydde plass for, når vi jobber med en rolle. Uten forståelse for og mot og dristighet til å gå inn i sitt eget indre landskap vil skuespilleren havne i sjelelig arbeidsløshet.

Harold Guskin er en skuespiller og pedagog som har satt litt av dette i system i sin bok *How to Stop Acting*. Han arbeider som coach for skuespillere som i perioder av sin karriere ikke lenger har sett tilstrekkelig utfordringer i yrket, og som synes de har repetert seg selv. Blant hans «pasienter» er Kevin Kline, David Suchet og Glenn Close. Prinsippet hans er «taking it off the pages», som i uforskammet korthet går ut på at skuespilleren ser ned i manus og leser en tekstlinje så langt som hen kan huske utenat, puster ut og inn, løfter hodet og sier replikken. Motspilleren lytter før hen ser ned i sitt manus og gjør det samme.

Dette gjøres replikk for replikk. Metoden hans oppmuntrer til tidlig partnerkontakt (øyne møter øyne) og til å gripe den første assosiasjon som faller skuespilleren inn i det hen møter teksten. Det er altså frigjøring av skuespillerens fantasi og underbevissthet han er ute etter, og skuespillerens selvsensur eller motstand søkes å bli ryddet vekk. Finner hen impulsivt ingen *kildetekst*, skal hen heller ikke konstruere en. Teksten framsies da nøytralt. Den våkne leseren vil se at denne metoden tangerer det assosiasjonsarbeidet som foregår under en psykoanalyse.

Den israelske fiolinisten og pedagogen Jascha Heifetz underviste en ung pike. Hun var teknisk svært dyktig. Da hun var ferdig, sa Heifetz: «Very good, my dear. I can hear *what* you play, *that* you play, and you play very good, but I do not hear *why* you play.» Hun så ikke glad ut. Hennes *toppmusikk* (notene) og *overmusikk* (hun ville spille – kanskje for å få ros av Heifetz) var på plass. *Undermusikk*, *kildemusikk* og *nå-musikk* var fraværende.

Nå-teksten

Jeg vil bruke et bilde: Vi står på en fjelltopp med en slak fjellside nedenfor oss. Vi har med oss en golfball og pakker den inn i kram snø til håndballstørrelse. Golfballen representerer skuespilleren, hens livserfaring og potensielle tilgang til *kildetekst*. Fjellsiden er forløpet i historien. Snøen vi pakker den inn i, representerer i forskjellige lag utenpå hverandre, den innlærte *toppteksten*, *overteksten* og *underteksten* som er utarbeidet i prøveperioden.

Nå-teksten i betydningen «hendelser under snøballens reise fra start til slutt» kan bare delvis tenkes, regisseres, planlegges eller konstrueres på forhånd. Den kan grovt sagt ikke eksistere før vi setter snøballen i bevegelse (forestillingens start).

Vi lar den rulle nedover fjellsiden. Underveis møter den kram snø, pudersnø, områder uten snø, steiner, stup, små trær og busker. Snøballen vokser, det slåes deler av den i møte med hindre, andre snøballer i bevegelse, den triller ned stup, den vokser igjen, tar nye retninger, den mister størrelse når den passerer områder uten snø, gjenvinner størrelse når den ruller på kram snø igjen og så videre.

Den ender i dalbunnen (forestillingens slutt), med en annen fysisk form enn den hadde på et hvilket som helst øyeblikk under trilleturen. Den endelige formen blir forskjellig for hver gang den stopper i dalbunnen.

Dette er en analogi, et bilde av *nå-tekst*. Den er ikke noen solooppvisning langs et forløp, men krever en scenisk beredthet og evne til å gi sceniske svar på det som skjer i og rundt skuespilleren med de til enhver tid medrullende «snøballene».

I beste fall gir nå-tekst etterlengtet frihet fra skuespillerens ego.

Egoteksten

Vi går litt tilbake og ser på steinaldremorens tenkte *egotekst* i starten av kapitlet, som er:

I egne øyne er hun er den vakreste kvinnen, og beste historiefortelleren på denne siden av Den store skogen.

Hennes egotekstlige uttrykk er ønsket om å bli sett på som verdens vakreste kvinne. Om dette er vedvarende hele fortellingen gjennom, er det ikke særlig sjarmerende: Hun har utstyrt seg med tettsittende tynne leopardpelsklær som framhever hennes relativt attraktive former. Hun flørter åpenlyst med de unge mannlige tilhørerne som har kommet til. Hun går rundt og berører dem lett i nakkegroppen i det hun passerer med sin fortelling. Historien hennes vil ikke bli formidlet fordi hennes *egotekst* vil medføre dette:

Overteksten: Rollens vilje og bevissthet blir nå mors private.

Underteksten: Rollens følelsesliv eller det underbevisste blir til mors følelsesliv og private underbevissthet.

Kildeteksten: De personlige livserfaringene som mor nå lar slippe til i rollen, bør behandles av stammens mentale medisinmann.

Nå-teksten: Mor har glemt rollen som forteller, og det er hennes private ego som forholder seg til de gitte omstendighetene, som for øvrig defineres av henne selv.

Hennes *topptekst*, altså det hun faktisk sier, vil bare delvis bli hørt. Hennes framføring kan ikke leve, fordi hun har et annet og konkurrerende prosjekt: Hun spiller en forestilling om sitt eget ubehag.

Vi kan også se på ego-teksten i en annen tenkt forestilling: *Nokon kjem til å drukne* er et kort stykke, og handlingen foregår i opprørt sjø i en båt som er lekk. Båten står midt på scenen med et stort turkis bølgende tøyestykke rundt, som skal illudere det stormfulle havet. Teksten er slik:

RAGNHILD:

Å! Å! Husbond! Kjem nokon til å kome? Finst det andre her i leia som kan redde oss?

LODVE:

Hald kjeft! Det er langt på natt! Ausa ligg i baugen! Nei ikkje der! Til høgre, kvinne, til høgre! Du får jo ikkje til nokon ting, verken til lands eller sjøs! Nei. Orsak. Eg gløynde at ho ligg til venstre i skottet! NEI! Meir til venstre! Nei! Lenger inn i skottet! LENGER INN, LENGER INN! FINN HENNE DÅ, FOR FAEN!

RAGNHILD:

Eg har så altfor korte armar, Lodve.

(Båten går under ...)

SLUTT

Skuespiller NN, som spiller Lodve må «drive» den eneste scenen i dette korte teaterstykket. Han har mest tekst og kan ikke snakke langsomt i den situasjonen de er i, og han har «ansvar» for scenen. NN er imidlertid en langsom skuespiller, han har tekstskekke og klarer i tillegg ikke å snakke raskt. Han er dessuten aggresjonshemmet og tilfører heller ikke rollefiguren temperament.

Etter åtte ukers prøvetid er det premiere. På premieren snakker NN langsommere og lavere enn han har gjort i prøvetiden. Han er sannsynligvis nervøs og utrygg. Hans *egotekst* kommuniserer: «Jeg er redd for ikke å huske teksten ...» og «jeg klarer ikke å drive denne scenen. Jeg vil hjem».

Skuespillerinnen som spiller Ragnhild, OO, er en ansvarsfull og god kollega som ønsker å støtte sin medspiller. Hun vet at NN ikke klarer å drive scenen, og at han har tekstskekke, så hun tar ansvar for dramatikken i stykket ved å rope sin første replikk. Deretter viser hun et skremt ansikt ut mot publikum under NNs monologør for så å reise seg opp like før båten synker. Hun slår ut armene og skriker den siste replikken, «*Eg har så altfor korte armar, Lodve*», lynraskt – før de går til bunns. Hun har altså påtatt seg det ansvaret for scenen som NN ikke var i stand til å ta, og kommuniserer *egoteksten*, som er «jeg var tvunget til å redde denne forestillingen». Det er godt ment fra OOs side, men tjener ikke

forestillingen og blir en framstilling som ingen strengt tatt har bestilt billetter til.

Det publikum ser, er en hjelpeløs skuespiller som blir hjulpet av en annen, og de vil oppleve scenen og stykket som ikke-troverdig. Den ene skuespillerens private tragedie (egotekst) og den andres paniske hjelpsomhet (egotekst) har fratatt publikum den ønskede fortellingen. Et annet faktum er at to forestillinger ikke kan spilles samtidig – den ene vil uvegerlig kvele den andre. Publikum har vært vitne til det man noe perfid kan beskrive som «de hvite knokers formidling».

Kan egotekst være positiv? Det utenkelige svaret er: Tja. En tante liker å synge «Lys og varme» av Åge Aleksandersen. Vi hører ikke nødvendigvis teksten – tante er ikke så opptatt av den. Vi blir frarøvet egenopplevelse av det som sangteksten er ment å formidle. Tantes kjærlighet til sangen «overdøver» teksten. Hennes *egotekst* er «jeg simpelthen elsker denne sangen!» Tante framtrer vanligvis og daglig som bitter og innadvendt, så det lille publikummet elsker henne for dette øyeblikket.

Ukyndige skuespillere håndterer som regel bare topptekst og egotekst. Toppteksten er den innøvde teksten. Egoteksten er: «Ser dere at jeg elsker å stå på scenen og å spille teater?» Rollens overtekst, undertekst, kildetekst og *nå-tekst* er fraværende, og er som regel ikke interessant for familien til de opptredende i en amatørforestilling. Familien er kun kommet for å se sin håpefulles egotekst, og den lekker åpent, ærlig og bramfritt over publikum, som oftest med en stor porsjon sjarm. I profesjonell scenisk sammenheng er det alt annet enn sjarmerende.

Vi kan også tenke oss forskjellige andre egotekster:

Hører dere at jeg projiserer min skolerte stemme helt til bakerste rad?

Ser dere at jeg er mer erfaren en denne unge skuespilleren som står ved siden av meg?

Jeg har ikke fått gode roller på lenge, dere har sikkert savnet meg. Jeg har også savnet meg. Derfor stiller jeg meg her på forscenen og snakker sakte og høyt.

Hun på forscenen der har fått «min» rolle, og hun har ikke Teater-høgskolen engang – og her står jeg i bakerste rekke!

Jeg synes min motspiller er så dårlig at jeg viser dere litt mimikk og små morsomme handlinger under hens replikker mens dere venter på at jeg skal snakke igjen.

Egotekst kan også manifestere seg fysisk, eksempelvis i *bakspill*. Fenomenet sees sjelden i dag, men anekdoter kan fortelle om relativt stor hyppighet i forrige århundre. Det vil si at en skuespiller i dialog med en annen beveger seg sakte men sikkert bakover i scenerommet slik at motspilleren ender opp med ryggen mot publikum.

Egoteksten er: «Jeg tror dere heller vil se meg enn min motspiller. Dessuten er min tekst viktigere enn hens.» Det bakenforliggende behovet kan være at vedkommende skuespiller, bevisst eller ubevisst, har et tvangsmessig behov for å bli konstant sett for å opprettholde sitt selvilde som god skuespiller eller innehaver av identitet som ansatt ved Det-Fineste-Teateret. I psykiatrien kalles dette *forankringskrampe*.

Det er fristende å introdusere begrepet «egotekstlig inkontinens», så jeg gjør det. Om det mot formodning finnes skuespillere i vår tid med denne type lekkasje, faller de utenfor enhver hjelp i ethvert ensemble som ikke våger faglig dialog.

Publikum kan registrere fenomenet egotekst på forskjellige måter. Én kan være at de blir forført til å imponeres over enkelte skuespilleres teknikk. Publikum vil under slike omstendigheter ikke være i stand til å motta det forestillingen ønsker å kommunisere. Teaterkritikere ser og avslører sjelden eller aldri egotekst og ender opp med å anmelde den i stedet for forestillingen: «Skuespiller NN reddet det hele med sin gode mimikk, sin intense tilstedeværelse, diksjon og malmfulle røst.»

Den våkne og kritiske teaterpublikummeren bør kunne spørre seg: intens tilstedeværelse i hva? En egotekst har som nevnt tidligere også den egenskapen at den blokkerer alt eventuelt utført arbeid med overtekst, undertekst og kildetekst. Den vil i tillegg ikke kunne kommunisere med medspilleres nå-tekst.

Skuespillerens arbeidsprosess

En skuespiller må alltid ta ansvar for å tolke eller «oversette» det en instruktør gir av veiledning. Hen må gjøre instruktørens meldinger tilgjengelige og meningsfulle for seg selv. En instruktør har kun seg selv, sitt livs egne erfaringer og sine egne subjektive observasjoner som forankring når hen tilnærmer seg et stykke og er i dialog med sine skuespillere.

Slik må det nødvendigvis være. En forestilling skal ha instruktørens signatur, men uten at skuespillerne kjenner seg lenket til den. Derfor er det viktig at skuespillerne har mot, vett og talent til å tolke instruktøren på en slik måte at den enkeltes rolle blir personlig, og at navlestrengen til instruktøren brytes.

Skuespilleren må ta ansvar for tidligst mulig å sørge for å være tekstfri og i det minste ha grundig kjennskap til teksten ved leseprøven. Det er en latskap og en hvilepute når noen skuespillere sier: «Manus skal falle til gulvet som en moden frukt.» Ja vel, men tidspunktet kan være så seint at eplet har fått rynker og faller på snø.

Ved tidlig innlært tekst og bred kjennskap til stykket har skuespilleren tid til å undersøke rollen, knytte seg til den, finne seg selv i den og være i undersøkende og organisk dialog med medspillerne. Dette vil i tillegg sette skuespilleren i stand til å gå i skarp dialog med instruktøren underveis.

Skuespillere som går med nesa i manuskriptet etter maks fem ukers prøvetid, forråder sin egen kreativitet og blokkerer sine kollegers, da de ikke vil kunne være åpne, tilgjengelige og sjenerøse i samspill med kollegene under prøveprosessen. En fallskjermhopper tar ikke fram læreboka etter at hen har hoppet ut fra flyet.

Skuespillere som er tekstfrie seint, vil i tillegg kunne tvinge instruktøren til kun å ha ett mål for øye: å få en ufullendt prosess til å se ut som en ferdig teaterforestilling på premieren. Noen teaterforestillinger glemmes aldri, noen glemmes i det teppet går ned, men en forestilling som blir til under slike omstendigheter, vil glemmes mens publikum ser den.

Skuespilleren må også søke hjelp til, eller tilegne seg visshet om, at den alltid tilbakevendende følelsen av «talentløshet» under gjennomganger seint i prøveprosessen kan være et symptom på at underbevisstheten arbeider og er svanger med en bedre eller annen og riktigere løsning for den aktuelle sceniske situasjonen.

Det som i slike øyeblikk er lesbart for skuespilleren er at hen «spiller dårlig». Det kan imidlertid være at skuespillerens underbevissthet observerer det hen gjør, og signaliserer «jeg har en annen løsning på lager som er bedre enn den du har funnet uttrykk for i dette øyeblikk». Skuespilleren vil derimot oppleve dette som svært ubekvemt og tolke det som egen talentløshet.

Den nye løsningen vil ikke være tilgjengelig for skuespilleren hvis hen er opptatt med å straffe seg selv for sin dårlighet. Skuespilleren må få hjelp eller tilegne seg mot til å lære å la seg selv være i fred. Hvis egen talentløshet aksepteres som en temporær og naturlig del av prosessen, vil en ny løsning åpenbare seg.

Hen må altså ha vilje til å være dristig, ha mot til å være sårbar og i tillegg ha forståelse for at en skuespiller alltid må stå i skjør og konstant utforsking av seg selv, av rollen og i samspill med partner. Frihet til å gjøre «feil» under prøveprosessen vil være med på å skape en kreativ atmosfære, og ensemblet vil kunne lete etter uttrykk i ytterpunktene av det umiddelbart logiske og akseptable.

Hos erfarne skuespillere – meg selv inkludert – vet jeg av erfaring at det første hen mister i stressede prosesser ved teateret, er å være i dialog. Da står hen i fare for å overlate seg selv til topp teksten (= jeg kan iallfall si teksten min) og egoteksten (= jeg er redd i denne situasjonen). I beste fall kan man være heldig og sneie innom enkel overtekst. Men undertekst, kildetekst og nå-tekst har latt seg skremme bort. Da gjelder det å la seg selv være i fred og være selvtilgivende.

En teknisk begavet skuespiller vil alltid ha mulighet til å kamuflere sin manglende evne til å være i dialog ved å *spille* at hen er det. Sjenanse og usikkerhet på eget talent hos en annen kan resultere i at hen gjør alt

instruktøren ber om, legger seg flat for et regikonsept og dermed ikke klarer å finne trygghet for egen kreativitet.

Arbeidsro, tid og trygghet vil gi tilgjengelighet for underbevissthet, impulser og intuisjon, som igjen vil gi skuespilleren mulighet til å skape ny undertekst, nye sceniske uttrykk som hverken instruktøren, forfatteren eller skuespilleren kan planlegge eller analysere seg fram til. Dette vil bli scenisk sansbart av publikum i kildeteksten og nå-teksten.

Er hen ferdig etter en premiere? Nei. «Man går aldri forgyttes tilbake til manus», sa Rut Tellefsen en gang. Dette gjelder under hele spilleperioden. Nytt og uoppdaget gull ligger og venter. Nettopp fordi skuespilleren både i sitt fag, og som menneske, er i kontinuerlig forandring, vil hen være mottakelig for andre og nye impulser som er hentet fra teksten.

Trygghet er første bud for kreativitet, skriver Gullestad og Killingmo i *Underteksten*:

Trygghet er nært forbundet med et motivasjonssystem, nemlig utforskning. Trygg tilknytning gir en «base» – «secure base» – for å utforske verden. Uten fundering i en slik base er individet konstant opptatt med sine tilknytningsforhold, slik man ser det hos barn som uoppbørlig «sjekker» sine omsorgspersoner, og som derfor ikke er fri til å leke eller engasjere seg i sosialt samspill.

Emosjonell modenhet er evnen til å romme og akseptere psykisk smerte, savn og melankoli.

Jeg har noe lettvint sagt at graden av talent hos en skuespiller avhenger av i hvor stor grad hen har mot til å løsrive seg fra fars og mors dressur og autoriteters kontroll. Jeg tror at våre voksne livs foresatte, tidvis frivillig og av oss selv, blir gitt rollen som anakronistiske skygger av vår barndoms sviktende eller mistede omsorgspersoner og vår ungdoms autoritetsfigurer.

«Vi flyr i bur lenge etter at sprinklene er borte», har Georg Johannessen skrevet. Vi lever i tidvis redsel for å sette våre føtter ned i dette fortidens

minefelt av tapt tilhørighet og mistethet og framtidens skremte forventning om det samme.

Oppsummering

Livet selv er svært risikofylt. Derfor bør kunsten også være det. Enhver skuespillers mål bør være å sette seg i stand til å erkjenne dette og gjennom arbeid kaste seg ut fra høye klipper og ned i dype vann.

Fruktbart menneskelig samliv og utvikling er utenkelig uten at dypere konflikter aktiveres og bearbeides. Skuespilleren og teateret skal gi publikum mot til å være dristige i møter med seg selv og det samfunnet de lever i – og å våge det risikofylte. Teateret på sitt beste er det umiddelbare og levende, det kollektive og relasjonelle, både i betydningen skuespillerne imellom og i forholdet scene–salong.

Kanskje kunsten og teateret kan forandre menneskers liv, slik vi alle stille tigger om at noen skal gripe inn i våre egne, men en av mange forutsetninger for at teatret faktisk skal kunne påvirke tilhøreren er skuespillerens evne til å formidle ordet. Kunnskap og teknikk må være internalisert og automatisert slik at hen kan løsrive seg fra det tekniske arbeidet i formidlingsøyeblikket og frigjøre sine intuitive og emosjonelle krefter i gestaltningen av en scenisk skikkelse. Først når det skjer kan fantasi, lidenskap og skjønnhet oppstå i forholdet mellom skuespilleren og publikum.

*I am certain of nothing but the holiness
of the heart's affection,
and the truth of imagination –
what the imagination seizes as beauty
must be truth –
whether it existed before or not.*

John Keats, brev til Benjamin Bailey, november 1817

Kapittel 4

Skuespilleren hinsides metodene

av

Øystein Stene

Jeg er utdannet litteraturviter. Min primære kunstneriske virksomhet er som forfatter og dramatiker – og etter hvert også som regissør. Jeg kom altså inn i teateret og filmen gjennom lesninga og teksten, og via Teaterhøgskolen, hvor jeg har undervist i forskjellige stillinger helt siden jeg var ferdig med egne studier tidlig på 2000-tallet.

Men jeg har også hatt en dyp og livslang fascinasjon for skuespillerkunsten. Ikke fordi jeg har villet bli skuespiller, men fordi jeg har hatt stort behov for å forstå den. Jeg tror nemlig skuespillerkunsten som fag kan fortelle oss noe helt vesentlig om det å være menneske.

Denne interessen har jeg omsatt i mye forskningstid i arbeidet mitt ved Teaterhøgskolen. Dette har blant annet resultert i boka Skuespillerkunsten og oppstarten av Oslo International Acting Festival, sammen med Gianluca Lumiento.

Den følgende artikkelen er skrevet med denne forskningen som bakteppe, og med et veldig tids- og stedsspesifikt perspektiv: Det er min overbevisning at pedagogiske problemstillinger knyttet til skuespillerkunst og tekst er i konstant bevegelse, og at den som leter etter evig gyldige ferdigheter, leter forgjeves.

Øystein Stene

Metodenes begrensninger

Når en skuespiller arbeider med tekst, gjøres det oftest med et klart formål. Hun bruker bestemte redskap og analyseverktøy, og hun jobber nesten alltid mot en forestilling eller visning – selv i en skole- og studie-situasjon.

Dette gjør skuespillerens tekstarbeid takknemlig konkret, fysisk og målrettet. Og akkurat det er tekstarbeidets store velsignelse: Det finnes klare metoder, det finnes bestemte svar og avklarte mål – og følger man disse, kommer man til et resultat som er målbart og gjenkjennelig.

Samtidig kan det avklarte tekstarbeidet når som helst snu seg til å bli en forbannelse: Det er ikke sikkert skuespillerens verktøy fanger opp alt ved teksten, som nyanser og paradokser det ikke er beredt på. I verste fall forflater og forenkler skuespilleren teksten og gjør den ubrukbar for scenen.

Dette kapitlet er skrevet for å sette skuespillerens tekstverktøy inn i en større sammenheng. Verktøy og metoder utpensler seg jo så snart man begynner å jobbe med noe; systematikk oppstår ved å tenke, sanse, handle og kommunisere. Selv om vi prøver, vil det være umulig å handle metodeløst.

Så det at vi artikulere metodene, gjør dem bevisste og skjerper dem, gjør det også mulig å diskutere dem, forhandle om dem. Og det er her denne artikkelen kommer inn: som en påminnelse om alle metoders begrensning, som et forsøk på å peke på tekstens mangfold, og som en oppfordring til å lete også på siden av skuespillerens verktøy og metoder, under dem og i skyggen av dem.

Ikke istedenfor verktøyene, ikke engang for å bytte dem ut med noe annet, men for å skape en kritisk holdning til vår egen tekstlesning, og ikke minst til teaterfeltets måte å tenke og arbeide med tekst på. Det er

i stor grad skuespillerens evne til å gjøre nye lesninger som bringer teateret videre. Derfor er det så viktig å åpne for nye tekster, utvikle flere verktøy og skape nye strategier.

Gjennom kapitlet vil jeg foreslå ulike øvelser og oppgaver, i kursiv. De er ment å skape andre opplevelser og kanskje gi nye perspektiv. De kan også leses som en oppfordring til å finne motstrategier, til alltid å gjøre seg egne erfaringer. Alle oppgaver er prøvd på studenter og skuespillere i ulike sammenhenger.

Oppgavebeskrivelsene følges av erfaringer som kan gjøres gjennom dem. Dette er ment for de som primært har en tekstlig interesse av dette kapitlet, uten å undersøke det skuespillerfaglige. Men studenten er selvsagt fri til å trekke alle mulige opplevelser og erfaringer ut av oppgavene, og gjerne også komme til motsatt resultat.

Forholdet mellom tekst og tale

I dag er det vanlig å betrakte tekst og tale som to helt forskjellige uttrykksformer. Det har ikke alltid vært sånn. Antikkens grekere – som jo skrev ned alt fra taler og skuespill til filosofiske avhandlinger og historieverk – betraktet teksten som en slags størknet tale. En tekst ble gjenopplivet når den ble lest. Derfor ble en tekst alltid lest høyt sammen med andre. Stum, ensom lesning var ikke bare unormalt, det eksisterte sannsynligvis ikke.

Mot middelalderen utviklet det seg en motsatt tekstkultur: Lenge etter at Romerriket gikk under, lenge etter at folk sluttet å snakke latin, fortsatte dette romerske språket å være de lærdes språk – et språk ingen visste hvordan ble snakket lenger. Men skrive og lese, det gjorde de. I ensomhet, på sine studerkammer, i lyset fra en oljelampe. Iallfall de som var utdannet – presteskapet, handelsfolk og hoffet.

Den tidlige greske og den sene latinske skriften utgjør ytterpunkter i den europeiske tekstkulturen – fra en tekst som betraktes som en noteført tale, til en tekst som er beregnet for stum lesning og tenkning. Gjennom hele historien har pendelen svingt fram og tilbake, på samme

måte som hver enkelt tekst kan sies å framstå som mer eller mindre muntlig, med ulikt forhold til dagligtale.

Måten du møter en tekst på, og måten teksten møter deg på, har stor innvirkning på hvor enkelt det er å gjøre den om til tale, altså å uttale teksten. Det du akkurat nå leser i stillhet, ligger ganske tett opp til min muntlige tale, og enda tettere opp til den talen jeg bruker når jeg underviser. Hadde jeg lest den for deg, tror jeg den ville virket som ganske naturlig dagligtale. For deg virker den kanskje litt kronglete, ja, akademisk, for alt jeg vet. Du ville kanskje synes den var vanskelig å muntliggjøre, men omtrent sånn snakker altså jeg. Litt kronglete og akademisk.

Og slik er det jo, at vi alle har hvert vårt språk, vi har en tendens til å bruke noen ord oftere enn andre, i én periode har vi kanskje forelsket oss i bestemte ord, og i tillegg bruker vi ulike formuleringer i møte med forskjellige mennesker. Og det er en stor forskjell i hvordan vi ordlegger oss for ett, ti eller hundre mennesker, og om vi snakker til disse personene på et legekontor, i en kirke eller under en flystyrt. Ikke bare har vi forskjellige talespråk; vårt talespråk utvikler seg, og det varierer med konteksten.

Derfor bør vi være forsiktig med å umiddelbart slå fast at «det kunne ikke karakteren min ha sagt». Vårt talespråk er i konstant endring. På samme måte er det å stemple en formulering som «ikke muntlig» lite fleksibelt. Det vi kanskje mener, er «for velformulert sammenliknet med resten av teksten», «mer gjennomtenkt enn situasjonen legger opp til» eller «en selvbevissthet jeg ikke ville forventet meg akkurat der».

Å være presise når vi snakker om tekstforståelse, er nødvendig for å få øye på nyanser. Men igjen: Noen mennesker er i stand til å uttrykke seg utsøkt velformulert og gjennomtenkt selv i de største livskriser. Som skuespiller vil du møte mange roller som har evnen til å uttrykke seg velformulert i enhver livssituasjon. Noen av dem kan til og med snakke på vers og med enderim.

En god øvelse for å bevisstgjøre seg hvordan tale faktisk er når den skrives direkte ned, er å ta opp en samtale mellom noen som ikke vet at du tar opp (det er for øvrig ulovlig, men det er ditt problem). Etterpå lytter du til

opptaket og transkriberer det, altså skriver ordrett ned alle ord, alle lyder, alle pauser med tegnsetting.

Gjør du dette, vil en hel masse ting gå opp for deg. Kanskje vil du oppdage at folk normalt avbryter seg selv oftere enn de avbryter andre – at vi korrigerer logiske og språklige feil i en setning mens vi uttaler den. Ting som var ment humoristisk, vil framstå som trist, mens andre ting, vitser og sånt, vil bare virke tragisk. Nye sammenhenger og metaforer vil bli synlige. Alt dette har mange og komplekse årsaker – årsaker som er en utømmelig kilde til inspirasjon for skuespillere og dramatikere.

Dramatikk som taletekst

Den teksten skuespilleren oftest jobber med, er tekst som er skrevet for å bli framført på en scene eller foran et filmkamera eller en mikrofon. Slike tekster kalles normalt dramatikk, hørespill, skuespill, filmmanus eller scenetekst. Sjangerbetegnelsen kan vise til mediet de er skrevet for, men også markere en type forventning til hvordan teksten skal forstås.

Selv om formålet er at teksten skal framsies, er det ikke nødvendigvis slik at teksten virker veldig muntlig for oss, sånn ved første gjennomlesning. Det er ikke sikkert teksten engang har som mål å framstå som muntlig: Det er din oppgave som skuespiller å muntliggjøre den. Og tekst som én gang var enkel for skuespillere å framføre på scenen, er det kanskje ikke i dag.

Måten teatertekst har blitt skrevet på, har variert gjennom historien. Den greske tragedien ble til å begynne med utformet av skuespilleren selv og skrevet ned i etterkant av forestillingen. Slik skulle det lenge være, og også Shakespeares skuespill ble sannsynligvis skrevet ned i sin fulle lengde først etter at de var framført. I denne typen forestillingsutvikling er dramatikeren tett på prosessen med framføringen, kanskje selv en av skuespillerne, og teksten skapes og omskapes under selve arbeidet med forestillingen.

I framføringen la skuespillerne stor vekt på deklamering: I renessansen og barokken skulle teksten framsies kunstferdig, med de rette bevegelsene og gestene, med en fast rytme, et bestemt tempo og riktig projek-

sjon, mens man tok hensyn til akustikk og rom. Samtidig snakket skuespilleren gjerne direkte til publikum. I romantikken var det helt vanlig at skuespilleren sto forrest på scenen og så publikummere direkte inn i øynene, selv om karakteren hun snakket til, sto bak på scenen.

Fra 1800-tallet ble det mer og mer vanlig at teateret fikk en bestemt arbeidsfordeling: Dramatikeren skrev teksten som skulle sies, uavhengig av hvem som skulle framføre den. Regissøren bestemte hvordan teksten skulle tolkes, og skuespilleren framførte denne fortolkningen. Samtidig oppsto realismen og naturalismen, som krevde en helt annen måte å tale på. *Naturlig tale* var det nye *it*-begrepet blant skuespillere. Å snakke vanlig er mye vanskeligere enn teatertale, mente de første naturalistiske skuespillerne.

De gamle formene for teatertale og tekstarbeid forsvant langsomt. Naturlige pauser, avbrytelser, små kommentarer, ja til og med improviserte taleøyeblikk, ble en viktig del av teateret. Skuespillerens tekstarbeid ble underlagt en regissørs visjon, også etter at naturalismen gikk av moten og mer teatrale former ble utviklet.

Dette gjorde at skuespillerens tekstarbeid nå ble veldig avgrenset og spesifikt. Det var ikke lenger skuespillerens oppgave å utforme det som skulle sies. Skuespillerens skulle først og fremst forstå sine egne replikker og det som hang sammen med dem. Og dette betydde primært rollefiguren og situasjonene. Kanskje også tiden skuespillet utspant seg i, hvis regissøren mente det var viktig. Skuespillerens hovedoppgave ble å fange publikums interesse med teksten – å gjøre teksten interessant for tilhøreren gjennom figuren og situasjonene i skuespillet, inn mot en spesifikk regi, et konsept eller en spillestil.

Dette førte til et mangfold av talemåter på teateret, gjerne framelsket av regivisjoner. I de første tiårene av 1900-tallet kunne man finne alt mulig, fra et romantisk taleteater fullt av pompøse snakkemåter og forutsigbare gester via futuristiske forestillinger med rent babbler og skuespillere som laget absurde lyder, til et naturalistisk intimt teater hvor skuespillerne prøvde å legge talen så nært opp til dagligtale som mulig. Dette mangfoldet har preget teateret og dels filmen helt til i dag.

Mange skuespillere arbeider med å få tekster som er skrevet for et høyverdig, gestisk taleteater, til å framstå naturlig, impulsivt og ekte. For å skjønne hvor enorm forskjellen er, går det an å gjøre den motsatte øvelsen. Ta den transkriberte dialogen eller en annen dagligtaletext, og begynn å jobbe med den på en svært teatral måte. Framfør teksten som om situasjonen er høytidelig, viktig eller dramatisk. Det absurde uttrykket tilsvarer muligens hvordan 1500-tallets publikum ville ha opplevd å se en naturalistisk Hamlet.

En annen måte å bli oppmerksom på talens form, dens lyder, tempo og betoning på er å gå via forståelig tale til uforståelig tale: Les en enkel tekst høyt. Les den til du kan den utenat. Begynn så å uttale teksten på et liksompråk, gebrish. Forsøk å være så presis du kan, og pass på å få med alle detaljer. Framsi så denne gebrish-monologen til en partner, prøv å få over så mye som mulig av innholdet, men uten å bruke noen gjenkjennbare ord. La deretter partneren gi et resymé av innholdet i monologen. En slik måte å arbeide på skaper større bevissthet om det lydligge, rytmiske og tonale ved talen.

Undertekstens historie

Et av de begrepene som etter hvert festet seg til tekstarbeid fra tidlig 1900-tall, var *undertekst*. Begrepet er sentralt i mye tekstarbeid også i dag, og det brukes av mange skuespillere, dramatikere, regissører og pedagoger på forskjellige måter. Det er derfor viktig å gjøre seg godt kjent med dets mangfold og kompleksitet.

Konstantin Stanislavskij, som skapte den første omfattende skuespillermetodikken for et moderne teater, nevner flere ganger undertekst. Det er i denne underteksten kunstverkets egentlige mening ligger, sier han. Stanislavskij omtaler undertekst på ulike måter. Ett sted sier han at underteksten er skuespillerens forsøk på å lage bilder – bilder som hun prøver å nå medspillere og publikum med. Bilder forklares i denne sammenheng som tydelige sanselige forestillinger – visuelle, lydligge, luktende, smakende – knyttet til det som sies. Jo klarere og mer presise bildene er, desto bedre.

Et eksempel på hvordan denne opprinnelige undertekstforståelsen praktisk skal brukes av skuespillere kan vi finne i *Hamlet*. Når prinsen

beskriver sin nylig døde far for sin mor, bruker han mange mytologiske referanser:

«Apollons lokker, tordengudens panne,
et blikk som Mars, befalende og strengt,
en holdning som Merkur.»

I dag gir disse referansene oss lite. Desto viktigere blir det at skuespilleren finner noens lokker han har et klart bilde av, noens blikk som han kjenner godt, en holdning til en person som han verdsetter – og se for seg disse.

Slik vil skuespillerens underbevissthet vekkes til live, intuitivt og spontant. Dette vil gi oppmerksomhet og farge, stemning og klang til ordene. Det er en snarvei til det Stanislavskij kalte *emosjonelt minne*. På denne måten vil replikken lyde levende, sann og naturlig. Teksten blir altså farget av skuespillerens personlige erfaringer og opplevelser. Det er dette forsøket på å nå hverandre med sanselige bilder som skaper et teater med levende rollefigurer og dialog for Stanislavskij. Og det er først og fremst disse bildene Stanislavskij refererer til når han snakker om undertekst.

En annen side ved Stanislavskijs beskrivelse av undertekst fikk etter hvert større oppmerksomhet, nemlig at en figur har en gjennomgående bue, et mål eller en oppgave, både i de enkelte scenene og gjennom hele manuset. I denne sammenhengen beskriver Stanislavskij undertekst som «den strøm av menneskelig ånd som tydelig, men usynlig følger tekstens ord, gir hvert enkelt av dem mening og innhold og får dem til å leve». Stanislavskij sier det ikke selv, men det ble en alminnelig oppfatning blant mange av elevene hans at underteksten uttrykker figurens egentlige tanker og følelser, det som befinner seg «under» de replikkene som faktisk sies.

Etter hvert som Sigmund Freuds psykoanalytiske perspektiv slo gjennom, fikk denne forståelsen av undertekst spesielt fotfeste i Vest-Europa og USA. Det rådende synet ble nå at alle mennesker er i konflikt med seg selv – at det vi sier, tenker og gjør er vidt forskjellige ting. Underteksten vil da uttrykke karakterens virkelige, hemmelige eller

ubevisste side, og den kommer til uttrykk i ting som kroppsspråk, stemmeleie, tempo og rytme. Slik blir ordene mer enn ord – slik blir de handlinger. En slik tenkning ligger tett opp til den som lenge har preget Teaterhøgskolen i Oslo, og som har blitt fornyet med et russisk perspektiv fra 1990-tallet. Men det er viktig å huske at forståelsen henger sammen med et spesifikt syn på hvordan mennesket fungerer, og at det finnes mange alternativer.

I dag finnes det mange Stanislavskij-fortolkninger. Det norske film-miljøet synes for eksempel i stor grad å være preget av en amerikansk tolkning, dels fra Lee Strasberg, men like mye fra en dramaturgisk tenkning fra manusguruer som Robert McKee. Det som er viktig å huske da, er at McKee bruker skuespillerfaglige begreper i en dramaturgisk kontekst. Siden filmproduksjon normalt er svært kostnadskreven, tenderer man kanskje til en mer mekanisk forståelse av underteksten: Den er noe svært presist som må kunne reproduseres der og da, på regissørens kommando.

Mange vil hevde at den underteksten som produseres i øyeblikket, som en direkte og spontan reaksjon og respons, er den aller viktigste. Dette er for eksempel hele fundamentet for Sanford Meisners pedagogikk, som utgjør en viktig gren av amerikansk *method acting*, og som har fostret mange sentrale film- og teaterskuespillere. For Meisner er den eneste interessante underteksten den som skapes i øyeblikket, av skuespilleren i reelt møte med motspiller. En tenkt og planlagt undertekst vil uansett ikke fungere, hevder han. Da er det bedre å stole på øyeblikkets intuisjon. Stella Adler, en annen bauta i amerikansk metodelære, hevder det motsatte, nemlig at skuespillerens undertekst skal skapes med utgangspunkt i omfattende studier av manusets gitte omstendigheter.

Går vi til tysk skuespillkunst, der Stanislavskij har smeltet sammen med Bertolt Brechts tenkning, finner vi sentrale film- og teaterkunstnere som avviser hele begrepet undertekst fordi de mener det fører til for mye vektlegging av illusjon og manipulasjon. Sentrale regissører som René Pollesch mener de slett ikke jobber med undertekst. Pollesch og hans like hevder at skuespilleren primært skal vise sitt eget forhold

til rollen og teksten. En eventuell undertekst i den tyske konteksten oppstår altså i skuespillerens holdning til teksten.

Dette er bare et utvalg av metoder som utviklet seg i tiden fra 1920 til 1970. Skuespillere og regissører fra ulike fagmiljø vil derfor ha forskjellig forståelse av begreper som undertekst. Alle disse strategiene har skapt fremragende uttrykk på film og teater, og ulike tilnærmelser til tekst og tale. Men de står tidvis både pedagogisk, ideologisk og estetisk langt fra hverandre.

Å lære og forholde seg til dette mangfoldet av arbeidsformer er en del av skuespillerutdanningen. Det finnes ikke bare ett svar på noe spørsmål, og alle studenter er ansvarlige for å finne de løsningene som passer best for dem selv og de tekstene de jobber med – også uavhengig av hva pedagoger og regissører kan tilby. Det kan godt hende det ikke er noen der ute som har akkurat de redskapene du leter etter. I så fall må du finne dem selv.

Når skuespillerstudenter jobber med en tekst, hender det at hver enkelt replikk får en konkret undertekst. Prøv å gå motsatt vei og se hva som skjer. Lag først en klar og skjerpet emosjonell dialog, som A: Jeg er lei av deg / B: Men jeg trenger deg / A: Jeg vil ikke du skal trenge meg osv. Legg deretter på en dialog som handler om noe helt annet, som A: Gi meg fjernkontrollen / B: Kan vi ikke se dette programmet? / A: Det er jo helt uinteressant. Spill den siste teksten med den originale undertekstdialogen. Oppgaven vil vise vårt forhold til undertekst og vår mulighet til å videreutvikle den.

I dag har det å «gå mot teksten» blitt en enkel oppskrift for å skape interessant undertekst; sier karakteren «jeg elsker deg», skal underteksten være «jeg hater deg». Problemet er at når dette blir en form, blir den like forutsigbar som alt annet. Forsøk derfor å spille akkurat det som står, verken mer eller mindre. Illustrer teksten gjerne på enklest mulig måte med gester og mimikk. Gjennom en slik utforskning av tekstens «egentlige betydning» avslører vi hva vi leser inn i replikkene. Vi vil også oppdage hvor vanskelig det er å unngå å legge inn undertekst, selv når vi prøver å la være.

Utvidelse av leseperspektivene

De siste femti årene har begrepet *tekst* fått mange nye betydninger. Litteraturvitenskapen erklærte at «alt er tekst», og at alt kan forstås og fortolkes som tekst. Et måltid, et klesplagg, en bil kan leses som tekst og dermed også ha en undertekst. Hva betyr et østersmåltid på første date, en dongeribukse i en begravelse, en finanstopp i en elbil? Vi kommer med lesbare uttalelser i alt vi gjør, i ting vi omgir oss med, og i gjenstandene vi velger.

Men hvordan ting skal leses, er ikke alltid åpenbart. En av de viktige oppdagelsene språkforskere har gjort, er at tekst ikke har noen endelig og fullstendig betydning. Det er ingenting annet som skiller ordene «hatt» fra «katt» enn én bokstav. Det er ikke noe med ordene selv som tilsier at «hatt» er det du har på hodet når du fryser, mens «katt» er det som ligger i fanget ditt og purrer. Det kunne like gjerne vært omvendt.

I tillegg har vi alle vidt forskjellige assosiasjoner til ordene. Når jeg hører «katt», tenker jeg på kullsvarte Sammy, som liker å kvesse klørne sine på stolbeinet til jærstolen når hun våkner, og som kan ett triks: å gi high-five. Det er ganske sikkert at du ikke tenker på det samme når du hører «katt». Og det kan godt hende at om tjue år er jeg bestevenner med en helt annen katt som vil endre assosiasjonen min til ordet.

Fra et slikt perspektiv er det vanskelig å peke på noen felles, endelig og konstant betydning i en tekst. Ikke engang forfatteren selv har fasiten – det er jo ikke sikkert han har vært bevisst sine assosiasjoner, og kanskje har han endret syn på verden siden teksten ble skrevet, uten engang å vite det.

Alle ord, begreper og formuleringer er knyttet til hverandre – vi forstår ikke «varmt» uten å forstå «kaldt» – og betydningen av dem alle er i konstant bevegelse. Det er en grunn til at vi ikke sier «sinnsykehus», «neger» og «mongoloid» lenger. En tekst vi leser i dag, er simpelthen ikke den samme som den vi leste i går. Derfor er det å finne betydningen i en tekst en konstant prosess uten endelige svar.

Samtidig antyder enkelte forskere at det kan finnes noen holdepunkter. Psykologer, nevrobiologer og språkforskere hevder at det finnes

bestemte strukturer, visse bilder og ideer som har en tendens til å gjenta seg i all menneskelig kultur. Carl Gustav Jungs forestilling om *arketyper* er nettopp en slik: Jung mener at hos alle mennesker finnes det dype felles bilder og energier.

Feminint og *maskulint* er slike energier eller begreper som er forståelige i alle kulturer og til alle tider. Eller det Jung kaller *skyggen*, det vil si den delen av oss selv vi ikke klarer å vedkjenne oss og være oss bevisst. Eller visse type karakterer: mor, vismannen, herskeren, den reisende og så videre. Slike arketyper, vil noen hevde, er innprentet i vårt biologiske materiale. Derfor har vi alle tilgang til dem, uansett hvordan vi bytter ut begreper og ytre karaktertrekk.

Enten vi bekjenner oss til den ene eller andre forståelsen, eller noe helt annet, må vi gjøre valg når vi skal framføre en tekst for et publikum. Skal vi ta det for gitt at det meste i teksten er selvforklarende, eller er egentlig alt fremmed for oss? Skal vi gå til teksten med et bestemt psykologisk perspektiv om hvordan mennesker fungerer, eller skal vi opponere mot slike perspektiv? Skal vi finne en årsak til at karakteren sier det hun gjør, eller er det rent språklige viktigere i replikken? Dette påvirker vår holdning til teksten, og det danner grunnlaget for hvordan vi leser og forstår den.

Hva slags undertekst vi eventuelt finner, og hva vi kommuniserer med teksten, er knyttet til våre valg, som igjen er knyttet til våre holdninger, preferanser, erfaringer og metoder. Vi tenderer å legge merke til, like og ønske å formidle visse deler av teksten, mens andre deler er vi mindre interessert i, eller vi ser dem rett og slett ikke.

Ett eksempel kan være Hamlets velkjente være-eller-ikke-være-monolog. Der er det lett å gripe til det mest dramatiske, nemlig muligheten for selvmord. Selvmordet antydes i teksten, og har vi lært at vi alltid skal finne den største konflikten, er det kanskje nettopp dette vi vil legge vekt på. Dermed leser vi alt i teksten som et uttrykk for dette.

Men monologen inneholder også et annet menneskelig dilemma, som selvmordstankene kanskje bare er et overfladisk symptom på, nemlig umuligheten av å velge. At vi aldri har tilstrekkelig visshet, at vi aldri

vet nok til å gjøre det riktige, det beste. Og at dette skaper en lammelse som gjør det umulig å handle, ja, som til og med umuliggjør selvmord. Vi kan gå så langt som å påstå at *Hamlet* tematiserer handlingslammelse og tvil mer enn noe annet.

Årsaken til at skuespillere ikke alltid oppdager slike nyanser ved teksten, kan nettopp være at de legger for stor vekt på karakteren og konflikten, istedenfor å relatere seg til teksten, hva den har å si til oss som mennesker i dag, og at det den sier, i dette tilfellet tvil og lammelse, kanskje umiddelbart virker umulig å kroppsliggjøre. Det betyr ikke at det er feil å legge vekt på selvmordet i Hamlet-monologen, men at hvis vi velger selvmordet fordi vi ikke ser andre muligheter eller ikke orker å lete lenger, har vi begrensede lesestrategier.

Vil vi unngå kjappe valg og standardiserte løsninger, må vi ofte lese teksten flere ganger, uten å ta bestemmelser. Det kan også være lurt å ikke gjøre seg opp noen mening om tekstens kvalitet. Når vi sier at en tekst er «bra» eller «dårlig», at den er «scenisk» eller «litterær», har vi allerede bestemt oss for hva som finnes der, og hvordan vi finner det – uten å ha vært på reell leting. Skuespillere trenes til å ta hurtige valg i arbeidet på scenen – en utrolig viktig egenskap. Men i møte med en ny tekst kan det å utsette valget, det å ikke ta valg, istedenfor bare å ta teksten inn, være vel så produktivt.

Det kan også være nyttig å skifte leseperspektiv flere ganger: Hva skjer med teksten om man leser den fra en psykologs ståsted? Hva med en sosiolog? En historiker? En politiker? Forretningsmann? Forelder? Håndverker? En skuespiller kan aldri få for mange leseperspektiver, og fra hvert av dem vil hun oppdage noe helt nytt, noe som kan brukes på scenen.

En måte å utforske betydning og assosiasjon som er knyttet til ord på, er gjennom å bytte dem ut. Lag en improvisert debatt om et tema, for eksempel abort. Den ene skal argumentere for abort, den andre mot. Bytt ut ordet «abort» med «drap», og forsøk å holde debatten som dere ellers ville gjort det, og se hva som skjer. Gjør den samme øvelsen, men bytt nå ut «abort» med «frihet». Se hva som så skjer. Debattens form, utvikling, komikk og alvor vil høyst sannsynlig arte seg svært forskjellig.

De ulike måtene vi assosierer begreper på, kan kroppsliggjøres gjennom en enkel øvelse med en gruppe på minst fire personer: Én av deltakerne kommer opp med et ord og sier det høyt, mens de andre skal finne fysiske gester til det. Ved for eksempel et begrep som «jeg tar» vil noen strekke ut hendene, gripe om noe imaginært og holde fast i det. Andre vil ta det forsiktig, verne om det. Atter andre vil raske det til seg, putte det i lomma. Øvelsen kan være særlig nyttig i begynnelsen av en prøveperiode, for å undersøke vårt kroppslige og umiddelbare forhold til stykkets sentrale ord og vendinger.

Troverdighet og kontrakt

Skuespillerens valg skaper en bestemt kontrakt med publikum. Kontrakten etableres gjennom hennes forhold til teksten, hvordan hun forstår det hun sier, hvordan hun forholder seg til det, hvordan hun forventer at de andre på scenen skal forholde seg, og hvordan hun mener publikum skal forholde seg.

Publikum er selvsagt fri til å konsentrere seg om hva de vil, enten det nå er lyssetting, suffløren eller medpublikummere. De er også fri til å tenke som de vil om skuespillerne der framme. Kanskje ser de på tenene dine, på baken, nesene, kanskje lurer de på om du er lykkelig, eller om du har hatt sex i dag. Alt dette gjør skuespilleryrket fryktelig sårbart.

Men den gode nyheten er at all kommunikasjon kan modifiseres, fasiliteres og gjøres mer tilgjengelig. Hvis den som snakker, har en eller annen form for troverdighet i kommunikasjonen, er det håp om at publikum konsentrerer seg om det som sies, heller enn alt annet. Talerens troverdighet blir i retorikken, altså talekunsten, kalt *etos*. Skuespilleren må ha en eller annen etos for at publikum skal tro på teksten, lytte til den, ta den inn.

Men etos, troverdighet, er ikke én ting. En skuespiller kan bruke flere virkemidler til å få publikums tillit og til å trekke oppmerksomhet mot den teksten hun uttaler. Skuespilleren kan snakke fra forskjellige steder. Dette kan beskrives på mange måter, men jeg vil holde fram det jeg mener er de fire mest sentrale posisjonene eller etos skuespilleren kan

snakke fra, nemlig fra *karakteren*, fra *rollen*, fra *skuespilleren* og endelig fra seg selv som *menneske*.

I en kontrakt som skaper oppmerksomhet om *karakteren*, forsøker skuespilleren å framstå som en kvalitativt annen person enn seg selv på scenen. Hun forsøker å snakke som, bevege seg og tenke som en annen. Teksten som uttales, har da troverdighet når det kommer fra dette andre, fiktive mennesket. Mye klassisk skuespillertrening legger vekt på dette.

Kontrakter som skyver oppmerksomheten mot *rollen*, skaper oppmerksomhet rundt skuespillerens funksjon i sammenhengen – det vil si stykket som sådan, budskapet, estetikken og så videre. Troverdighet i en slik kontrakt skapes når teksten som framsies, gir en større mening inn mot fortellingen og forestillingen som en helhet. Dette er ofte noe regissører og dramaturger er opptatt av, for å skape en enhetlig estetik.

Mange teaterformer bruker kontrakter der det er *skuespilleren* som sådan, formen til spillet, som er det viktigste som kommuniseres. I en slik sammenheng er det gjerne skuespillerens virtuositet, hennes særlige skuespillertrening, hennes profesjonalitet og det teatrale, som framfor alt skaper troverdighet. Ofte er det dette skuespillere blir bedømt etter, altså graden av profesjonalitet og bruken av virkemidler.

Vi kan også beskrive det som en egen kontrakt når troverdigheten til skuespilleren henger sammen med fravær av disse andre kontraktene. Da framstår hun mer eller mindre som den hun er på scenen, som *menneske* i verden. Når skuespilleren blir satt ut av en telefon som ringer i salen, når det oppstår en plutselig skade, eller når hun improviserer reelt med publikum, kan det oppstå slike øyeblikk. Men det er også mulig å tenke seg en hel forestilling der skuespilleren forsøker å være fullt og helt seg selv, som hun er i dette øyeblikket, og viser sitt eget forhold til teksten.

Nå er det ikke nødvendigvis slik at hver forestilling og skuespiller har én kontrakt gjennom en forestilling. I en scene kan skuespilleren skifte mellom hvilke av disse kontraktene teksten uttales fra, og hvor hun henter troverdighet. Troverdighet kan også skapes fra flere av kon-

traktene samtidig – de trenger ikke gjensidig utelukke hverandre. Det går heller ikke an å si at én av disse kontraktene er riktigere enn en annen, eller at én alltid er mer effektiv enn en annen. Det kommer an på typen forestilling, på teksten man jobber med, og på hva slags publikum det kommuniseres til.

Et lite eksempel er at dagens tilhørere ofte synes at lesning av prosa i radio og i lydbøker spilt inn for 40–50 år siden er utmattende å lytte til. Skuespillerne laget karakterer og brukte rytme og tempo på en helt annen måte enn vi er vant til i dag. De fleste vil nok mene at datidens skuespillerne «gjorde for mye». Ifølge kontraktene som er beskrevet overfor, la de vekt på *skuespilleren* og *karakteren*. I dagens prosalesninger og lydbokeestetikk er man mye mer opptatt av at leseren skal være en fortellerinstans, altså en som presenterer hele teksten og ikke bare representerer dens forteller eller karakterer. Dagens skuespillere som leser lydbøker vil gjerne legge langt mer vekt på *rollen* og *mennesket*.

Gjennom historien og i ulike teaterformer har forskjellige kontrakter og kombinasjoner hatt forrang. Ofte skapes slike kontrakter ubevisst og reproduseres ubevisst. Slik har teateret en tendens til å lage forestillinger som bare likner andre forestillinger. Men for å oppnå større kontroll over uttrykket, for å kunne kommunisere mer målrettet og bevisst, er det nødvendig for skuespilleren å bevisstgjøre seg hva hennes sceniske, filmiske eller auditive troverdighet bygger på, og å kunne endre den.

I mye grunnleggende skuespillertrening skal studenten oppøve evnen til å konsentrere seg om scenen uten å la seg forstyrre av publikum, uten å bli selvbevisst og uten å ha for mye av et ytre blikk. Å utforme nyanserte publikumskontrakter forutsetter derimot intens lytting til publikum. En enkel øvelse kan gjøres slik: En skuespiller er plassert midt i rommet, mens resten av gruppa sitter og ser på. Skuespilleren i rommet skal nå flytte seg dit hun føler de betraktende ønsker henne – nærmere eller fjernere, i hjørnet av rommet eller helt framme. Øvelsen tvinger skuespilleren til å prøve å forstå hva hun ser, og hva betrakteren forventer av henne.

En mer avansert form er å inkludere tekst og la tekstens mening fødes utelukkende fra publikum. Oppgaven er da å anta at den som lytter, skjønner

betydningen av lydene og ordene som sies, men ikke en selv. Som om hun snakker et språk tilhøreren skjønner, men ikke hun selv. For å forstå blir skuespilleren derfor nødt til å avlese hver respons, hver lille reaksjon, og la sine ord formes og fødes av dette. Gjennom en slik måte å framsi teksten på skapes det en intens lytting, og skuespilleren vil oppleve at alle mulige tilstander raser gjennom henne – frykt, anerkjennelse, glede, avvísning.

Nye tendenser i dramatikken

Det oppstår stadig nye måter å skrive dramatiske tekster på og nye sceniske formspråk. Siden 1990-årene har mange snakket om situasjonen som *postdramatisk*. Den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehman beskriver en situasjon der vi ikke kan ta det for gitt at teksten utgjør utgangspunktet for teateret. Den er bare én av mange sidestilte elementer.

Noen vil hevde at teatertekstene selv har blitt post- eller ikke-dramatiske. Mange av de parameterne som definerte klassisk og moderne dramatik, er borte, mener de. Eksempler på dette kan være klare rollefigurer, tydelig bue, skjerpede konflikter og vektlegging av situasjoner.

Det kan se ut som selve forståelsen av hva som er dramatisk, er i endring. Teater- og filmmanus har gått fra å primært inneholde dramatik og tekst til å i stadig større grad selv reflektere rundt dramatik og tekst – ikke bare gjennom å kommentere tidligere dramatik direkte, men like gjerne ved å utforske de grunnleggende problemene knyttet til konflikt, situasjon og rollefigurer.

Det som skaper driv og framdrift, har i så fall forskjøvet seg. I klassiske dramaturgiske modeller, som hos Robert McKee, skiller det gjerne mellom tre former for konflikt: I en *indre konflikt* er karakteren i konflikt med seg selv, og romanen er en typisk sjanger. I en *personlig konflikt* er karakterene i konflikt med hverandre, og såpeoperaen er et typisk eksempel. Til sist snakker McKee om *ekstrapersonlig konflikt*. Det vil si at karakteren er i konflikt med verden, i form av en institusjon, en fysisk begrensning eller liknende. Dette er typisk for actionfilmen. McKee sier at det perfekte manuset inneholder alle konfliktlagene samtidig.

En slik inndeling tar ikke høyde for det jeg vil kalle *metakonflikt*. Når fortellingen er i konflikt med seg selv eller sitt publikum. For å nevne eksempler fra tv og film: I en serie som *Mr. Robot* er hovedkarakterens forhold til tilskueren, som han gjerne omtaler som sin «innbilte venn» mens han ser inn i kamera, noe som driver fortellingen framover. Et annet eksempel er Tarantinos *Kill Bill*, som skifter sjanger og slik igjen og igjen gjør oss oppmerksom på at vi sitter og ser en film. Når noe blir for drøyt og voldelig, hopper han for eksempel til animasjonsfilm eller bruker svært komiske innslag.

Dramatiske tekster i dag uttrykker ofte en slags bevissthet om seg selv som dramatik. Figurene kan for eksempel gå inn og ut av ulike roller, inn og ut av dramatiske situasjoner eller kommentere situasjonen eller figurene. Dramatiske tekster tenderer oftere enn før mot å ha fortellere eller kommentatorer, som gjør oss oppmerksomme på hele teater- eller fiksjonssituasjonen. Dette kan vi se i velkjente og mye spilte dramatikere som Sarah Kane, Elfriede Jelinek, Heiner Müller og Peter Handke. Det samme kan sies om mange av de mest aktive norske dramatikere. Vi kan også se tendensen jevnlig hos filmskapere som Lars von Trier og Michael Haneke.

Det gir seg selv at en teatertekst som forholder seg selvreflekterende og kritisk til selve ideen om å spille en karakter, ikke uten videre kan settes opp på den måten. Mens skuespilleren før hadde gjennomlevelse som sitt viktigste virke i møte med en tekst og en rolle, er oppgavene i dag mer sammensatt.

En voldsom økning i dokumentarteater eller teaterformer som krever publikumsdeltakelse på ulike nivå, gjør at skuespilleren også må framsi en tekst som en foreleser, som en som tilrettelegger. Det å ta inn at vi faktisk befinner oss i teateret, at det sitter et publikum der, og at de skal snakkes til – ikke som et fiktivt element, men det de faktisk er – blir en mer etterspurt ferdighet i teaterforestillinger.

Tradisjonelt har skuespillere blitt bedt om å finne en kamp og skape en konflikt, men de siste tiårene har man lagt større og større vekt på at det er dypt menneskelig å *dele*. Vi ønsker å dele erfaringer, fortellinger, liv, informasjon, perspektiv. Det er mulig å se dette som en inngang også

for skuespilleren: Hun trenger ikke først og fremst være en karakter i en kamp, men en tilrettelegger, en vert, en som legger opp til erfaringer og opplevelser – som skaper mulighet for felles utforskning.

Mye ny dramatikk retter også stor oppmerksomhet mot språk. Karakterene skapes gjennom å snakke slang, dialekt eller sosiolekt i langt større grad enn før – en tendens som er spesielt synlig i angloamerikansk dramatikk. Vi ser at stykker som framstår som temmelig naturalistiske, plutselig kan ha en monolog som bryter med formen – omtrent som sang kan gjøre i musikalen. I møte med slike språk og formbevisste tekster kreves det en intens vektlegging av rytme, klang og poesi. Vi kan godt si at mange av de mer teatrale ferdighetene i skuespillerens tekstarbeid slik har fått en fornyelse.

Tendensen blir beskrevet som *polyvokalitet* av den amerikanske dramatikeren og professoren Paul C. Castagno. Polyvokal betyr flerstemmig, i motsetning til monovokal, enstemmig. Selv om eldre dramatikk kunne ha mange karakterer som sa motstridende ting, var gjerne idealet at teaterteksten skulle være estetisk enhetlig, ha samme språkform. Men i dag kan teatertekster inneholde forskjellige meninger, ulike språklag og flere selvmotsigelser enn før, hevder Castagno. Dette kan vi også se gjennom resirkulering av tekst, altså tekst som er skrevet for en annen kontekst, og som settes inn i stykket.

Postdramatikk, delingskultur, metakonflikt, rollen som tilrettelegger, oppmerksomhet på språk, polyvokalitet – alt dette er begreper og perspektiver som krever at skuespilleren orienterer seg på nye måter. Så kan vi selvsagt spørre oss om dette er nye tendenser i teatertekster eller om det er nye lese måter som får øye på andre elementer i tekstene. Mange vil nok argumentere for at Shakespeare også var polyvokal, eller at korets funksjon i den greske tragedien inntar en betraktende rolle og skaper metakonflikt.

Men enten det nå er slik at tekstene har helt andre kvaliteter enn før, eller at vi leser dramatikk på nye måter – eller at vi rett og slett har et annet språk i omtalen av tekstene og lesningene – kommer vi ikke utenom denne samtalen. Med alle de konsekvenser den får for teateret og skuespilletts formspråk. Det betyr ikke at de gamle metodene og

teknikkene ikke duger, men at skuespilleren må utforske nye strategier og finne flere tilnærminger.

En øvelse for å bevisstgjøre seg slang og språkformer kan være følgende: To skuespillere velger hver sine standardfigurer med hvert sitt språk. Det må gjerne være en språkform som oppstår i en spesifikk kontekst, for eksempel en nyhetsoppleser på tv, en politiker under valgkamp eller en bingospilloppleser. Studer språkformen, gjør den til din egen, så du kan improvisere over den, men beholde formuleringene, sjargongen, tonen og rytmen.

Bruk så en scene i et skuespill som utgangspunkt, en dialog mellom to karakterer. Forstå scenens gang og dens konflikt. Improviser så over scenen, men med utgangspunkt i språksjargongene. Målet er altså ikke å skape troverdige karakterer, men å beholde et spesifikt språk og la alt uttrykke seg gjennom det. En slik øvelse vil gi større språklig oppfinnsomhet og dessuten bevissthet om hvor langt en sjargong kan strekkes.

Oppsummering

All skuespillertrening står i en bestemt tradisjon, ung eller gammel, dogmatisk eller fleksibel. Det gjelder også forholdet til tekst: Alle former for skuespillestetikk tenderer å gjenskape spesifikke lesninger, måter å forholde seg til tekst på. Det finnes for eksempel et vell av forståelser av sentrale begrep som «undertekst».

Dette er ikke nødvendigvis noe problem i seg selv. Skuespillertreninger er praksisorientert, de har utviklet seg for å løse konkrete, sceniske utfordringer. Og disse utfordringene har variert gjennom historien, og på ulike steder i verden. Antikkens tragedieskuespiller trengte helt andre ferdigheter enn skuespilleren i pekingoperaen på 1800-tallet eller dagens performancekunstner.

Det som imidlertid er en fare, er å ikke ha bevissthet om den ideologien og estetikken en skuespillertrening fører med seg, og å tro at det finnes en skuespillertrening som er tidløst og ahistorisk gyldig, i alle kontekster. Det er nettopp en slik ubevissthet som gjør at vi slutter å oppdage nye elementer i tekster, eller å skrive nye tekster.

Men det kan være like problematisk for en skuespillerutdanning å hevde at den ikke har noen overordnet pedagogikk eller filosofi. Da står treningen i fare for å bli retningsløs og tilfeldig, eller den forsøker å unngå å verbalisere hvilke bedømmelseskriterier og hierarkier den faktisk skaper. Eller den mangler rett og slett evne til å kontekstualisere det den driver med.

Til syvende og sist må alt tekstarbeid måles opp mot arbeidet som skjer på scenen. Mye teaterestetikk framstår i dag som kopi av annen teaterestetikk, uten nødvendigvis ha så mye mer å melde enn «dette er teater». Hvis vi vil ett skritt videre, holder det ikke å bare få ting til å fungere. Vi må spørre oss hvordan og hvorfor ting funker, og må det i det hele tatt funke, eller kan det funke annerledes?

Hvis skuespilleren har ambisjoner om mer enn bare å reprodusere noe som tilskuerne kan gjenkjenne som «godt skuespill» og applaudere gjenkjennende til, må disse spørsmålene stilles igjen og igjen. Det gjelder spesielt forholdet til tekst, og måten den leses, mumles, ropes, danses, synges eller pustes på.

Litteraturliste

Castagno, Paul C. (2011). *New Playwriting Strategies*. New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.

McKee, Robert (2015). *Story*. New York: Harper Collins.

Meisner, Sanford (2012). *Om skuespilkunst*. Fredriksberg: Frydenlund.

Pollesch, René mfl. (2005). *Stadt als Beute*. Berlin: Filmgalerie 451.

Stanislavskij, Konstantin (1991). *Skuespillerens ydre teknik*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Stene, Øystein (2015). *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kapittel 5

Utvida blikk – utvida innhald

av

Tore Vagn Lid

Min inngang til teateret gikk gjennom musikken – først som klassisk gitarist og komponist, og deretter som regissør og dramatiker. En skadet arm sendte meg ut av musikkonservatoriet og inn i teateret. Derfra bestemte jeg meg for å – med alle tilgjengelige midler – studere musikken i teateret og teateret i musikken. Teateret ble det stedet som gjorde det mulig å forene to grunnleggende interesser – kunst og kritikk – eller teateret som et mulighetsrom for kritisk-politisk refleksjon og undersøkelse.

Ambisjonen førte meg via teaterestetiske, filosofiske og (musikk)dramaturgiske studier i Bergen og Berlin til Institutt for anvendt teatervitenskap i Giessen i Tyskland, der jeg ble stipendiat under regissør Heiner Goebbels og tok doktorgraden med prosjektet «Teater som kritisk erfaringsrom i stoffskiftet mellom scene og musikk». Mottoet lød: Regissøren som musiker, og regi som det å komponere med teateret som helhet.

Som regissør har jeg arbeidet i inn- og utland med prosjekter som ofte har utfordret skillet mellom ulike kunstarter, mellom teater og teori, og mellom institusjonsteater og fri scenekunst. Jeg leder for tiden et treårig forskningsprosjekt under tittelen «Nytt teater – nye kunnskaper og ferdigheter». Mine siste produksjoner er «DUB Leviathan» på Transiteatret-Bergen / Festsplilene i Bergen, «Vår ære / vår makt» på Den Nationale Scene og «Fridomens vegar» på Det Norske Teatret.

Jeg skriver denne vesle artikkelen – eller kall den gjerne etyden – med to innstendige oppfordringer til en ung skuespiller, nemlig om stadig å søke etter nye og «uprøvde» innganger til tekst- og teaterarbeid, og om alltid å tenke på det å lese om teater (kall det gjerne «teori») som en nødvendig del av det praktiske teaterarbeidet.

For som både Brecht, Stanislavskij og Meyerhold visste: Refleksjon er ikke noe som står «over» eller «utenfor» teaterkunsten, men derimot en helt

*nødvendig del av teaterkunstnerens (og teaterkunstens) arbeid med seg selv
– og med verden rundt seg.*

God lesning!

Tore Vagn Lid

Tekst som bilete

«Ta ein kikk på denne teksten!» Som skodespelar eller teaterstudent er dette ei heilt alminneleg opning, eller ein vanleg inngang, til ein skriven tekst. Det er noko ein støtt høyrer (og nok vil komme til å høyre). Så grip ein papiret – eller skjermen – og som på refleks les ein teksten gjennom, frå venstre mot høgre.

Men kva om skodespelaren tok oppmodinga meir bokstaveleg, slik at ein faktisk – heller enn å lese seg gjennom teksten – startar med verkeleg å *ta ein kikk på han*, altså ser på han slik ein ville ha sett på eit bilete eller ein gjenstand? Kva sit vi då att med, og korleis skil dette seg frå det vi sit att med etter «gjennomlesinga»? I dette kapittelet vil vi sjå at måten ein ser på, avgjer kva ein ser, og måten ein høyrer på, avgjer kva ein høyrer.

Strategiar for eit fleirstemt møte med teaterteksten

Ta ein kikk på denne teksten:

jeg ville egentlig bare spørre om noen ting. Jeg har «forstyrrelseri spise-mønstreet» mitt. Jeg vet det er farlig, jeg har besvimt noen ganger og er sulten nesten hele tiden. Jeg er 15år, og trener aktivt 7 timer i uken, men troppsidrett, og det er vel en av de store grunnan til at jeg prøver å gå ned noen kg. Jeg veier sånn ca.42kg. og er 156høy. Vekten min går fram og tilbake fra 40 til 48 hele tiden...Jeg har prøvdå fått endret dette, men jeg klarer det ikke. [...] Jeg pleier bareå fåslengtnen ganger kommentarer fra venner altså, om jeg har spiseforstyrrelser, og at jeg er veldig tynn.. men jeg ser ikke på meg selv som tynn, iallfall ikke når jeg sammenligner meg selv med andre i troppen min. De sier også, når vi er på stevner og sånt, at jeg spiser veldig lite, men jeg klarer ikke det. Jeg vet det er noe galt i tankegangen men har hatt sånne tanker siden jeg gikk i 8kl. [...] jeg tenker hele tiden på vekt, fett og mat, og lurar på om dette kommer til å utvikle seg. [...] jeg liker å lage mat til andre, for å glede dem på en måte, men også for at jeg blir mett av å stå ovenfor maten. [...] jeg vil egentlig klare å slutte å røyke, men da tenker jeg bare på at jeg kommer

til å legge på meg...jeg går ikke til psykolog eller noe. eller jeg hadde en time i sommer, men jeg torte ikke å gå dit. [...] Dette er noe jeg synes er veldig veldig veldig vanskelig å prate med noen om. Jeg har forresten også vært selvkutter, men jeg har ikke kuttet meg på 2mnd nå! men det er kanskje fordi jeg ikke får samme følelsen når jeg kutter meg. så nå vet jeg ikke hva jeg skal gjøre...ok, nå prater jeg veldig mye. men det føles litt godt å få det ut.. skal vi se. var det noe mer jeg hadde litt løst til å få ut. jeg har begynt å drikke veldig mye, ikke dritafull, men bare for å «deppedrikke» liksom.. men jeg blir ikke mer deppa når jeg drikker, jeg blir nemlig ordentlig gla da! for det om jeg ikke er det, så blir jeg det..de fleste gangene i alle fall..men..det er vell kanskje ikke et problem..jeg drikker bare max 3-4 ganger om uken., men nok om det. jeg ville bare på få litt ut, (tak for at dere er her. :)

Dette dømet er henta frå arbeidet med *Polyfonia – eit visuelt høyrspel for unge* (2007)⁵, der det å sjå teksten som ein gjenstand blei ein av fleire alternative måtar å nærme seg teksten på. Ved å søkje etter og samstundes prøve å levandegjere ulike motstridande stemmer i teaterrommet, søkte *Polyfonia* etter verknad: Kva skjer når det eit ungt menneske føler om kropp, venskap, tillit og seksualitet, ikkje svarer til det ein lærer og tenkjer, eller når det ein høyrer, blir motsagt av det ein ser?

Det å bryte med tilvande måtar å nærme seg teksten på – å bryte så å seie med «autopiloten» i lesinga – blei ei viktig erfaring som gjorde det mogleg å spore nye og overraskande inngangar til tekstmaterialet. Med «autopilot» meiner eg her den automatiserte reaksjonen som, nærast som ein refleks, slår inn når vi ser ein skriven tekst framføre oss.

Altså snakkar vi om den krafta som leier auga våre mot venstre sida av bokstavrekka og dreg dei – ord for ord – mot høgre og nedover i eit

5 Tore Vagn Lid / Transiteatret-Bergen (2007). Med ambisjon om å leie ein slags scenisk feltstudie meinte eg i dette prosjektet å vere på sporet av eit aukande spennings-tilhøve mellom dei tradisjonelle humanistiske ideala til samfunnet og skuleverket, og dei historiene og røyndomsbileta som blir formidla gjennom kultur- og ungdomsindustrien sine eigne medium. Mistanken retta seg med andre ord mot ein ulmande dobbeltkommunikasjon på samfunnsnivå – eit taust, men ikkje mindre potent kontrapunkt mellom motstridande historier, der krav om samkjensle og solidaritet står mot individualisme, mangfald mot einsretting, innside (sjølvkjensle) mot utside (kropp), og kollektive framsteg mot individuelle forsprang.

ordna og godt olja skriftmaskineri. For om ein les den vesle nettteksten ovanfor berre som tekst, vil ein vanskeleg kunne oppdage det som gjorde nett dette fragmentet til viktig materiale i *Polyfonia*.

Først gjennom å løfte blikket og bokstavleg talt sjå på – eller betrakte – teksten som eit tekstbilete, dukka eit lite ord fram – tre bokstavar som gjekk att nærast som eit strukturelt mantra, og som fekk ei heilt avgjerande tyding for ytringa. Det som med eitt fanga merksemda vår, var det vesle ordet – den vesle konjunksjonen – «men».

Tettare og tettare kom «men»-ordet tilbake, heilt til det braut inn i nær sagt kvar einaste setning. Slik knyter ordet ei slags tvil til eg-personen – til den som her talar – som om det stadige atterhaldet, den stadige tilbaketrekkinga som ligg i dette ordet – desse tre bokstavane – løyser opp ei tyngdekraft og røper at den som skriv, er i flyt, og kjempar ein kamp for å finne fast grunn under føtene. Prøv å lese teksten ovanfor raskt for deg sjølv, og stopp opp slik at det vert ein kort pause etter kvart «men».⁶

Etterpå kan det no vere verdt å stoppe opp litt og stille seg nokre spørsmål. Til dømes:

Kva verknad fekk det når du stansa ved ordet «men»?

Korleis skil opplevinga av teksten seg frå den første gjennomlesinga?

Står den eventuelt nye kunnskapen i motsetnad til det du oppfatta ved første gjennomlesing?

Korleis ser du for deg at denne lese måten kan overførast i scenerommet?

Korleis ser du for deg at denne lese måten kan nyttast på andre og meir komplekse dramatiske/postdramatiske tekstar?

6 Den tyske dramatikaren Heiner Müller argumenterte i si tid for ein strategi der lesaren nærma seg teksten slik ein turist nærmar seg eit landskap. Det gjeld altså å gå omkring og sjå på ord, setningar og strukturar frå ulike blikkvinklar og perspektiv – kort og godt å sjå på teksten sjølv som eit landskap.

Står denne tilnærminga i motsetnad til, eller som eit supplement til, ein meir tradisjonell «lineær» lese måte?

Historier bak «Den Gode Historia»?

Framsteg er å sjå meir og meir av det udramatiske som dramatisk.

Gerhart Hauptmann⁷

I teateret så vel som i den klassiske litteraturen dannar omgrepet «den gode historia» framleis eit credo – ein nærast absolutt målestokk for dei skrivande så vel som for dei som set opp, eller som produserer. Romanforfattaren, dramatikaren eller filmskaparen «fortel ei god historie», heiter det – frå eksamensbordet i den vidaregåande skulen og like til lærebøkene i dramaturgi i Hollywood.

Men kva med musikken og det musikalske i og ved teksten? Forfattaren av dette kapittelet, som i si tid gjekk vegen frå den klassiske musikken til det like så klassiske teateret, oppdaga tidleg at musikalske uttrykk og tilnærmingar – klanglege som rytmiske – knappast hadde fotteste i den norske teaterverda i 1990-åra.

I tillegg kom erfaringa av at det i automatiserte omgrep som å «sjå teater» og ha «leseprøve», låg noko underleg avgrensa, sidan det å «høyra teater» og det å ha «song- eller musikkprøve» stod fram som like så fruktbare inngangar til teaterarbeidet. Slik vart det tydeleg korleis sjøve språket – det innforståtte teatervokabularet, så vel som reglane for bruken av det, til saman danna ein særeigen «logikk» med eit avgjerande ekskluderande potensial for musikalske tenkje- og erfaringsformer.

Det slår meg kor nært dette tapet av musikk og musikalitet heng saman med den overordna merksemda rundt «den gode historia» og på tekstanalyse som primært er knytt opp til handling, utvikling og intensjon. Spørsmålet blir då: Kva historier, og då samstundes kva for *dramatiske historier*, ligg gøymde bak, under og midt i desse «gode og velskrivne» historiene? Og på kva måte kan tradisjonelle, «automatiserte» lese måtar

⁷ Hauptmann (2009), mi omsetjing.

setje grenser for kva stemmer som kan få komme til uttrykk, som altså kan bli kommuniserte og dermed og diskuterte i teaterrommet?

Når språket (bak)taler seg sjølv

Som del av arbeidet med det visuelle høysespelet *Polyfonia* søkte eg på tvers av ei mengd nettstader, stader der unge i løynd kan stille spørsmål til eit fagpersonell av psykologar og legar. Ein stad skriv ei ung anonym stemme: «Jeg har sliter med tvangstanker og handlinger. For eksempel må jeg for eksempel drikke fem ganger av en kopp, eller så tror jeg at det skjer noe med venner eller familien. Det kontrollerer mye.»

I dei einsame monologane ser ein gong på gong korleis språket slår sprekker og får teksten til å byrje å tale mot seg sjølv. Polyfonien – i tydinga det poetisk fleirstemte – oppstår ikkje her først og fremst i kraft av det avrunda og intenderte, det velskrivne og velforma. Konflikten – det dramatiske – manifesterer seg heller ikkje som ein typisk «litterær konflikt» mellom «karakterar» kring ei «bestemt handling», ein «situasjon» eller som definerte moment i ei lineær utvikla historie.

Langt meir oppstår han i *brotet* med dette «velforma» og intenderte – med andre ord i den språklege «feilen». I dømet ovanfor skjer dette i form av ein grammatisk kollisjon mellom ei ønska fortid («jeg har»), og ei tvingande notid («sliter med»): «Jeg har sliter med tvangstanker og handlinger.» Det er i denne vesle augneblinken at det intenderte, medvitne språket så å seie vender seg mot seg sjølv på ein måte som røper det sjølvmotseiande – i musikken vil ein seie det kontrapunktiske – ved den «eg-personen», det subjektet, som her skriv.

I «feilen» blir denne eine-talen, denne *monologen*, brått til ein talande *dialog* – ein ufrivillig samtale med noko (eller nokon) i seg sjølv, som om språket brått tek til å baktale den som talar. Der den eine stemma hevdar å ha komme seg vidare («har [slitt]»), blir ho motsagd av den andre («sliter med»).

Her – som i det første dømet – er det at det musikalske og rytmiske ved teksten pressar seg på. Det vesle «men»-ordet stoppar heile tida opp og «obstruerer» den rytmiske framdrifta i monologen – ikkje ulikt den

«kampen» ein ofte kan erfare i møtet med stamming, altså der kor den velforma grammatikken – den «sunne fornufta» – må gje tapt. Akkurat der er det òg at musikken, klangen og rytmikken tek over og byrjar å fortelje sine eigne historier.

Utvida lesing – utvida lesar

Det er fleire viktige implikasjonar ein kan trekkje ut frå desse enkle døma: Den første er den grunnleggjande erfaringa av at *måten* ein ser på, er avgjerande for *kva* ein ser, slik òg *måten* ein høyrer på, er med på å bestemme *kva* ein kan høyre. Ein adekvat tekstanalyse må derfor ikkje berre vere avgrensa til spørsmål om intendert handling, motivasjon, karakter og utvikling. I det analytiske arbeidet blir det i tillegg avgjerande å finne fram til strategiar for å sjå (på) eller å lytte (til) teksten gjennom visuelle og musikalske prisme.

Når ein som skodespelar eller regissør søkjer det spesifikt dramatiske ved ein tekst, er det såleis ikkje tilstrekkeleg å berre leite etter «den gode historia» og å jamstille «god teatertekst» og «godt teater» med «god historie», i tydinga klar framdrift og lineær-dramaturgisk oppbygning.

Her er vi ved eit anna kjernepunkt, for dette vil ikkje gjelde berre i møtet med tekstar som «unndreg» seg ein meir tradisjonell analyse, anten det er snakk om dokumentariske, fragmentariske eller lyrisk strukturerte tekstar. Jamvel meir dramatisk forma tekstar – frå klassisk Molière over realistisk Ibsen og til naturalistisk Hauptmann – vil ha mykje å vinne på bli flankerte eller konfronterte av ei «utvida lesing» som i tillegg evnar å sjå dei som *tekstbilete* eller lytte til dei som *klangtekstar*.

Ved å endre lese måte – måten å nærme seg teksten på – løyser ein ut nye sider ved materialet, innsikter som i sin tur vil produsere nye lese- måtar, nye teksttolkingar og nye rolletolkingar. Dette vil i sin tur lokke nye og (kan hende) ikkje tidlegare oppdaga evner og ferdigheiter ut av skodespelaren.

Men i ei slik *utvida lesing* ligg òg kravet om ein aktiv *utvida lesar* i tydinga ein open og søkjande skodespelar. Med andre ord må skode-

spelaren metodisk vere i stand til å utvide si eiga tilnærming, si eiga evne til å oppdage stadig nye sider både ved eit tekstleg materiale og ved seg sjølv som teatermenneske.

I dette ligg den evna og viljen skodespelaren har til å fri seg frå førestillingar om teksten som noko allmechtig og «heilagt». I tillegg kjem evna og viljen til å tre ut av eigne «stivna praksisar», utfordra tilnærmingar og blikkvinklar som over tid alltid vil snevre inn kva type spørsmål ein som lesar kan stille til ein tekst – og då også kva for svar ein kan få att. På same måten som den vesle nett-teksten ovanfor først opnar seg opp i det den som skriv «mistar kontrollen» over språket sitt, kan ein jamvel finne fram til tilsvarende måtar å «overraske» eller nyoppdage seg sjølv som lesar på.

Metodar for «sjølv-Verfremdung»

Tenk deg i ein augneblink at du er åleine i ein personleg situasjon, til dømes framfor spegelen – syngjande for deg sjølv. Du gjer ting, målretta og konkret, men tenkjer ikkje nærare over kva du gjer. Handlingane dine er automatiserte, ja sjølvsgade. Så med eitt står det nokon i døra – ja, det går opp for deg at dei har faktisk må ha stått der i fleire minutt. Perspektivet skiftar, rommet er endra og dei automatiserte handlingane dine står plutsleg for deg som store og underlege. Lynraskt tenkjer du gjennom kva du egentleg har gjort, og kvifor. Alt blir stort – forstørra – og du og dine høgst personlege handlingar kjem på distanse og blir til noko underleg, som om du med eitt betrakta deg sjølv *utanfrå*.

Det fenomenet Bertolt Brecht kalla *Verfremdung* lèt seg fange inn omtrent slik. Brecht ser med andre ord *Verfremdung* som ei underleggjering av noko velkjent – altså at noko ein trudde ein kjende godt, brått trer fram i eit nytt og uventa lys. Metoden hans for å nå dit låg i overraskande og konfronterande grep som braut med så vel utøvaren som publikum si forventning. Ved å vri litt på Brecht vil eg argumentere for det viktige i det ein kanskje kunne kalle «sjølv-Verfremdung» som lesestrategi. Det er i delinga av eit knippe slike «strategiar» – slike høgst subjektive øvingar eller etydar – at denne teksten finn sin motivasjon.

Tekst som musikk – å gjere musikk av det «ikkje-musikalske»

X: Stemmer det at dere har ledd?

Y: Når?

X: I går!

Y: Det kan jeg ikke huske.

X: Jeg skal hjelpe deg litt: I går. På broen. Latter?

Y: Ja, vi lo.

Korleis kan ein nærme seg denne vesle teksten? Dette blei eit spørsmål i arbeidet med «Maybe it's too nice?»⁸ Her er det sjølvstapt eit utal moglege inngangar, altså framgangsmåtar som kvar og ein vil frigjere ulike sider ved den vesle, lett absurde dialogen.

Ein kan til dømes prøve å utvide situasjonen, spørje etter kven dei er, dei som snakkar her. Om nødvendig kan ein dikte til eller lage seg ei forteljing, anten med feste utanfor seg sjølv (til dømes i ein annan tekst eller i ein tenkt kontekst) eller ut frå meir eller mindre private minne («emosjonelt minne»⁹). Ein kan òg velje å kutte bort fortid/framtid, (dramatisk) tid og (dramatisk) stad, og konsentrere seg heilt og fullt om situasjonen som ligg nedfelt i tekstfragmentet, med andre ord konsentrere seg om den retoriske talehandlinga og la «karakteren» – den eller dei som talar – tre fram gjennom dette.¹⁰

Etter å ha gått fleire slike rundar med denne vesle – men (skulle det vise seg) viktige – situasjonen, enda vi opp med endå ei ny tilnærming – ei som i større grad prøvde å lytte etter det musikalske, rytmiske potensialet som låg i dialogen. Ved å fiksere og reindyrke dei to rytmane opp mot kvarandre og øve det inn som eit musikkstykke, for så å repetere dette igjen og igjen i stadig høgare tempo (*accelerando*) og med

8 Tore Vagn Lid / Transiteatret-Bergen (fritt etter *Below the belt* av R. Dresser), Studio Bergen/Black Box Teater 2005.

9 Omgrepet «emosjonelt minne», slik det særleg blei utvikla av Lee Strasberg. («For ein kvar skodespelar er det emosjonelle minnet grunnlaget for yrket hans». 1978, mi omsetjing).

10 Heller enn tanken om «private minne» vil det i så fall vere fruktbart å låne øyre til Sanford Meisner og hans metodiske søk etter: «Sambandet som oppstår ved gjensidig å lytta til kvarandre.» «Figuren», utdjupar Meisner, «er ikkje noko anna enn den som oppstår i kraft av konkret handling.» (1987, mi omsetjing).

stadig meir kraft (*crescendo*), kunne denne vesle situasjonen bringe i tale noko langt meir enn berre ein liten konfrontasjon.

Gjennom dei stadige musikalske repetisjonane steig det fram ei fortid der det uvesentlege med eitt vart vesentleg, nemleg at dette har skjedd før og skjer på ny og på ny! Samstundes røpte det stadig aukande tempoet ein tilsvarende frustrasjon, medan det aukande volumet tala om ein nært føreståande eksplosjon.

Fordi tekstrytmen blei gjort så nøyaktig, vart det i tillegg mogleg for musikaren i rommet å spela «live» opp mot dialogen i ein trestemt liten komposisjon av lyd og stemmer. For å komme til dette punktet blei det nytta ein strategi som flytta dialogen frå «manus» og over i «partitur», frå «meining» til «notar». Manuset vart til eit talepartitur, der den aktuelle situasjonen no såg slik ut:

The image shows a handwritten musical score for three voices, arranged in three staves. The lyrics are in Norwegian. The first staff has a tempo marking of 4/4 and a 2/4 section. The second staff has a 3/4 section. The third staff has a 3/4 section. The lyrics are: "stann-er det ut de-re vår", "Nær?", "gær.", "Det kan jeg ikke hus-ke.", "Jeg kan ikke hus-ke.", "Jeg kan ikke hus-ke.", "Jeg kan ikke hus-ke." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Her er ei lenkje til situasjonen, slik han vart presentert på scena: <http://vimeo.com/78350383>.

Om dømet ovanfor prøver å opne opp teksten gjennom ei rytmisk-musikalsk tilnærming, kva så med den omvendte strategien – altså å lese

rytmar og notar som tekst? I «DUB Leviathan!» (2015) prøvde vi ein slik strategi, der skodespelarane så å seie «tok teksten med seg» inn i orkesterpartituret samstundes som orkesterretpartituret fann seg att som del av teksten til skodespelarane. Tekstpassasjen her er frå opninga av det såkalla «Judasevangeliet» og fortel dette:

*Da han først kom til jorden
utrettet han mirakler og store undre
for å berge menneskebeten.
Og fordi noen gikk rettferdighetens vei
mens andre gikk syndens,
ble tolv disipler kalt.¹¹*

Spørsmålet blei korleis ein kunne arbeide scenisk med ein slik tekst. Korleis kunne ein gje han kraft og presisjon samstundes som ein skil dette nivået av episk eller forteljande tekst (stemma til «evangelisten») frå dei meir dramatiske sidene ved dette evangeliet etter Judas? Løysinga blei ikkje som ovanfor å hente rytmen ut frå skodespelarane sitt arbeid med teksten, men heller å «underleggjere» teksten gjennom å nytte rytmiske strukturar frå eit bestemt musikkstykke som er skriva av komponisten Heitor Villa-Lobos utan noko direkte samband med «Judasevangeliet».

Det rytmiske, pågåande og aggressive ved dette stykket – som er komponert for klassisk gitar – kunne då bringe til uttrykk ei dramatisk spenning i den forteljande (episke) tekstpassasjen. Slik oppstod det eit samspel der koret av skodespelarar «entra i» straumdraget til musikken samstundes som musikken blei tilført eit tekst og stemme-nivå han ikkje hadde frå før. Her – i etydeform – er den same teksten, men no altså rytmisk som del av den nye tekstkomposisjonen:

11 «Judasevangeliet», Tore Vagn Lid / Transiteatret-Bergen, Den Norske Opera & Ballett / Bit Teatergarasjen (2013), omsett på basis av engelsk versjon.



Her er ei videolenkje til den aktuelle scena:

<https://vimeo.com/138602701>.

Eit anna døme på denne «utvekslingsstrategien» kunne sjå slik ut:

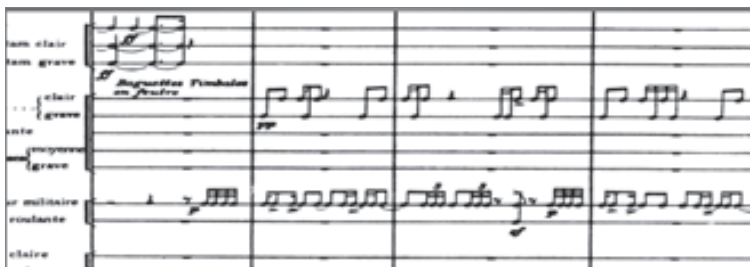
A) frå teksten: «Judasevangeliet»:

*Men ingen hadde mot nok til å stille seg opp
foran ham.*

Ingen bortsett fra Judas Iskariot.

B) frå orkesterpartituret til «Ionisation» av Edgar Varese, frå 1933:

Stykket, som er skriva for eit orkester av slagverk, skaper kraftfelte sine i stadige spenningsstilhøve mellom dei ulike «stemmene»:



Den rytmiske slektskapen mellom to av hovudstemmene i dette stykket og den heilt sentrale passasjen frå Judasevangeliet (der altså Judas blir til den av disiplane som har mot nok til å «frigjere» Jesus) inviterte her til å utnytte denne spenninga og slik gjere tekst til rytme og rytme til tekst.

av en mann? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Har ikke jeg noen lekke døtre, hva? Hei!? Fra Helene høres et kort skrik, og som om noen jaget henne styrter hun mot mellomdøren. Derfra oppdager hun et brev som Loth har lagt på bordet. Hun springer bort, river det opp og leser besatt. Bruddstykker høres: «Uoverstigelig!» ... «Aldri igjen!». Hun lar brevet falle, vakler: Det er over! Retter seg opp, holder seg til hodet med begge hender og skriker voldsomt: Over! Styrter ut langs midten. Bonden utenfra, nå nærmere: Hei!? Er ikke dette min gård? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Er ikke jeg litt av en mann?»¹³

Tenåringsjenta Helene er – ifølge legen i stykket – arveleg determinert til sjølv mord og styrer derfor ikkje livet sjølv. Så kvifor – tenkte eg – skal ho då styre det på teaterscena? Ho er ikkje hovudperson i sitt eige liv (som jo er bestemt av «degenerert arvemateriale»), så kvifor skulle ho være det i teateret?

Herifrå blei dette ei mogleg løysing: Helene blir ikkje aktivt handlande subjekt, men passivt objekt. Ho observerer ikkje, men blir observert, slik ein pasient kan bli det framfor legestudentane. Teksten ovanfor blir lesen for oss av legen eller psykiateren hennar. I futurum og med kjølig forteljarstemme veit han heile tida kva ho kjem til å gjere i den neste augneblinken («Ho skal komme til å ...»).

Dermed blir legen, «forteljaren», til dirigent, og tenåringsjenta – og hennar sjølv mord – blir til ein del av ein eksisterande plan, ein del av eit partitur – bokstavelig talt: På scena framfor henne sit eit «kammerorkester» av skodespelarar som a capella framfører den einaste strykekvintetten til Franz Schubert – her i mitt eige arrangement. Roleg og rytmisk nynnar dei seg gjennom det krevjande partituret. Mot den dramatiske fortvilninga i teksten går ei musikkely full av klangar.

Slik kan to motstridande rørsler – to emosjonelle «felt» – oppstå på scena. Dei rytmisk gjentekne orda «Alfred, Alfred» i teksten ovanfor gjorde eg til notar i partituret, og skodespelaren som spela Helene, blei med det «tvinga» inn i dramaturgien i orkestersatsen. På same måten som legen og forteljaren veit musikken her kva som kjem til å skje. Det

13 Frå *Før soloppgang* av Gerhart Hauptmann. Norsk omsetjing ved Torgeir Skorgen og Tore Vagn Lid. Oppført på Den Nationale Scene i Bergen i 2011.

står jo alt i partituret(!) – heilt i tråd med menneskesynet i naturalismen og biologismen. Denne metoden kan godt kallast *dramaturgisk arbeidsdeling* i teateret. I *Før soloppgang* var det viktigaste å få til ei slik arbeidsdeling mellom skodespelarar og kor.

Derfor vart emosjonane her «tekne over» av musikken – av songen og dei syngjande – som i denne langsame, ekspressive satsen kom meir og meir i framgrunnen. Skodespelaren vart til muskar, orda vart til rytmar meir enn til (ekspressivt) uttrykk, og musikken – orkesteret, utan instrument, men med masker av seg sjølve som barn – blei scenisk, ekspressiv og kroppsleg. Spissformulert kan ein seie at musikken blei til ein del av teateret og teateret til ein del av musikken. For skodespelaren blei oppgåva her heile tida å relatere seg til – og finne plass i – det scenisk utvida partituret:

The image shows a musical score for a string quintet. At the top, it is titled "strykekviintett" (string quintet) and "F. Schubert (arr. Yusef Yaghi Löff)". The tempo is marked "Adagio". The score consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in a slow, expressive style with long notes and some melodic lines. Dynamics like "piano" and "Al. fort" are indicated throughout the score.

Coda – kva er og kva er ikkje det postdramatiske?

Nokre omgrep er brukte av så mange – på så ulike måter – at dei ofte kan forvirre meir enn dei forløyser. Særleg gjeld dette når omgrep inngår i «kampar» mellom posisjonar og institusjonar, der kampen meir står om å verne om eigne ting, eigne posisjonar og eige omdømme enn om å

bidra til utviding av teateret som kunstform. Omgrepet *postdramatisk* er berre eitt av fleire slike. *Method acting* er eit anna, det same kunne vi seie om til dømes *devised*, *handlande analyse*, *visuell dramaturgi* eller *performativitet*.

Når eg vel å argumentere for potensialet som ligg i det postdramatiske, er det derfor heilt og fullt tufta på mi eiga tolking av dette omgrepet og på kva måte det kan opne opp nye rom – ikkje berre for teaterteksten, skodespelaren eller regissøren, men for teaterrommet som heilskap.

Omgrepet *det postdramatiske teateret* er først og fremst ei godt dokumentert stadfesting av at noko radikalt og skilsetjande faktisk har skjedd i teaterkunsten frå og med slutten av 1970-åra: Det som lenge var sanningar om teateret, om godt og dårleg, mogleg og umogleg, til-late og forbode, er ikkje lenger like sant og like sjølvsaft. Det som var sjølvinnlysande autoritetar, er svekte, og teaterpreferansar har endra seg grunnleggjande.

Observasjonen til Hans-Thies Lehmann om det postdramatiske (1999) går til kjernen i denne observasjonen: Det å snakke om «dramatikk» og «dramatisk(e) kunstar» strekk ikkje lenger til for å forstå og for å skildre den rørsla som *faktisk* har funne stad – og framleis finn stad – i scene-kunsten. Diagnosen er klar: Etter fleire hundre år der likskapsteiknet mellom «drama» og «teater» var rettferdiggjort og uproblematisk, er teateret så å seie i ferd med å skifte ham og bevege seg vidare.

Eit kjernepunkt i denne prosessen er at teaterteksten – om han er dramatisk eller episk strukturert – ikkje lenger er det sjølvsaftde og naturlege sentrumet for teateret og den meir eller mindre eineveldige «kongen». Det er altså brotet med dette Lehmann prøver å fange inn som eit postdramatisk vegskilje eller som ei «vending».

Ordet postdramatisk tyder ikkje då – slik det alt for ofte blir diskutert – eit teater utan tekst eller eit teater utan skodespelarar som arbeider med denne teksten. Heller dreier det postdramatiske seg framfor alt om det eg har kalla ei *prinsipiell likestilling* av dramaturgiske verkemiddel eller parametarar – med andre ord eit *i prinsippet* likestilt teaterrom

der ulike kunststartar og deira tenkje- og arbeidsformer kan komme til orde og ha likt mandat.

Prinsipielt tyder då at det heilt frå starten av ein teaterproduksjon blir opna opp for at jamvel andre «aktørar» i teaterrommet enn teksten (den dramatisk forma) kan vere premissleverandøren i ei framsyning, anten det er improvisasjonar frå skodespelaren, lyset, rommet eller musikaren.

Men – og her gjeld det å halde den teoretiske tunga beint i munnen – at noko *i prinsippet* er likestilt, tyder på ingen måte at alt er, eller treng å vere, likestilt heile tida. Slik eit demokrati – frå val til val – vel seg det eller dei partia som skal sitje med makta, må òg ein teaterproduksjon ta sine konkrete val. Det vesentlege her er berre at valet ikkje er *teke på førehand*, altså at det ikkje «må vere slik» at ein forfattar skriv ein dramatisk tekst som så skal verkeleggjerast av – for å setje det på spissen – dramateksten sine «disiplar» i teateret.

Her ligg det nettopp nye rom for teksten og forfattaren i teateret. Og herifrå kan jamvel tekstar som ikkje følgjer «logikken» i dramaet med klar handlingskurve, utviklande konfliktar og definerte karakterar, danne utgangspunkt for å opne opp nye lese- og speleformer i teateret. Med dette opnar det seg heilt nye (frie) rom for forfattaren og teater-teksten.¹⁴

Samstundes ligg det her ein nyerverva fridom, sett frå skodespelaren sitt hald: For om teksten ikkje lenger *treng* ta form av «ei god historie» – slik òg dei innleiande døma peika mot – og ein altså anerkjenner teaterrommet og teateraktørane som sjølvstendige og likeverdige skapande, ja så ligg det i dette både eit frirom og ei forplikting om å gå i sjølvstendige og kreative dialogar nettopp med teaterteksten.

14 Den tyske forfattaren og regissøren Heiner Müller skal ein gong ha svara ein journalist at han ikkje skreiv «for teatret» men «mot teatret». Det treffande i dette – og noko Müller sjølv nytta seg av – er høvet til å skrive tekstar som ikkje frå starten av er tilpassa gamle mønster for å «levere» tekst til eit teaterapparat som krev den same malen for i det heile teke å akseptere manuset. Slik sett er det postdramatiske ikkje ei fortrenging av teksten frå samtids- teateret, men nettopp ein invitasjon til heile tida å tenkje nytt om kva ein teater tekst kan – og bør – vere.

Ved med andre ord å «yte motstand» mot standardiserte forventningar til kva – og korleis – ein tekst i teateret skal sjå ut og vere strukturert, opnar det seg altså nye rom for den aktive, tenkjande og medskapande skodespelaren. Minst like viktig er det å få fram at dersom ein forstår det postdramatiske på denne måten, ligg det òg ein invitasjon der til å gripe tak i klassiske dramatiske verk, nye som gamle.

Derfor treng ein ikkje innføre ord som «nydramatisk» eller «post-post-dramatisk» for å legitimere at ein på ny ønskjer å arbeide med det potensialet som ligg i dramatisk tekst og dramatisk skodespelararbeid. Det tyder i så fall på at ein har misforstått noko fundamentalt ved det fleirstemte rommet som det postdramatiske prøver å opne opp for.

Men – og her skil den postdramatiske «haldninga» seg frå det som lenge var (og tidvis er) gjeldande innanfor det dramatiske teateret si tilnærming til teksten: Vel ein denne strategien, som i mitt møte med det naturalistiske dramaet til Gerhart Hauptmann i dømet ovanfor, er det nettopp eit medvite val. Og i dette valet ligg det òg til grunn ein refleksjon om at ein som regissør, forfattar og skodespelar kunne ha valt annleis.

Sjølv om ein altså vel seg dramaet som utgangspunkt, vel ein med andre ord ikkje å gjeninnføre dramateksten som eineveldig tsar og herskar i teateret. Difor kan ein slik strategi heller ikkje uttrykkje seg på akkurat same måten som Stanislavskij kunne det då han på høgda av si samtid skreiv:

Oppgåva til teateret er fullt og heilt å framstille det indre livet og rollerne i eit stykke på ein slik måte at kjernen og grunntanken som dikteren og komponisten sitt verk spring ut, av kan komme til uttrykk på scena.¹⁵

15 Stanislavskij (2007), s. 194, mi omsetjing.

Oppsummering

Det er eit godt, klassisk ordtak som seier at «slik ein spør får ein svar». Det same – det er min påstand – gjeld òg i teater-kunstnaren sitt møte med teksten. Kva spørsmål ein kjem til teksten med, avgjer òg kva svar teksten kan gje. Om ein som skodespelar (eller regissør) vil bringe teksten i tale, lokke ut skjulte lag og overraskande innsikter – både for seg sjølv og for eit publikum – treng ein difor som lesar å ha evne og vilje til å «spørje» teksten på ulikt vis. For der nokre analytiske spørsmål innleier ein psykologisk jakt på den «gode historia», på karakter- hending og handlingsanalyse, kan andre bli introdusert ved at ein i større grad ser på teksten som eit bilete, eller spør den om sitt musikalske potensial av klang og rytme. For denne forfattaren er dette viktig, fordi eg gong på gong har sett korleis «automatiserte» lese- og analyse-strategier set grenser for kva for stemmer, kva for psykologi og kva for drama som kan få komme til uttrykk, både for skodespelaren – i sitt arbeid med seg sjølv og verda rundt seg – og for eit publikum av i dag.

Lukke til!

Litteraturliste

Hauptmann, Gerhart (2009). «Dramaturgie», i *Lektionen Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit.

Hauptmann, Gerhart (2004). *Vor Sonnenaufgang*. Berlin: Ullstein Buchverlage. (Oversatt av Torgeir Skorgen og Tore Vagn Lid for Den Nationale Scene, Bergen 2010. Enda ikke offentliggjort).

Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.

Lid, Tore Vagn (2011). *Gegenseitige Verfremdungen, Erweiterung des Theaters als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Meisner, Sanford og Dennis Longwell (1987). *On Acting*. New York: S. Meisner.

Stanislawskij, Konstantin (2007). *Stanislawski Reader – Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*. Omsett av Bernd Stegmann. Berlin: Henschel Verlag. Opphavleg utgitt i 1957.

Stene, Øystein (2015). *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.

Strasberg, Lee (1979). «Das Emotionale Gedächtnis» i *Schauspieler Seminar 9–22 januar 1978*. Bochum: Schauspielhaus Bochum.

