

Disputas

Presentasjon av prosjektet ved kandidat Tyra Tønnessen

I 1995 kom Irina Malochevskaja til Norge og begynte å undervise ved Statens Teaterhøgskole. Irina hadde bakgrunn fra arbeid med Georgi Tovstanogov som igjen var arvtaker etter skuespilleren, regissøren, pedagogen, teaterfilosofen og grunnlegger av Moskva Kunstnerteater Konstantin Stanislavskij.

Den skolen Irina hadde med seg representerer en retning innen 1900-tallets fornyelse av teatret. Professor Hans Henriksen kaller det den spirituelle retningen. Et av kjennetegnene ved denne retningen er at den søker å utvikle nye teaterformer først og fremst gjennom arbeid med skuespilleren.

I løpet av forrige århundre gjennomgikk teatret en fornyelse i flere retninger. En av dem er den visuelle retningen, en annen er den konseptuelle. Begge disse retningene er også ingredienser i den skolen Irina kom til Norge med, men den viktigste ingrediensen er altså skuespilleren som skapende kunstner. Regissøren realiserer sin visjon først og fremst gjennom skuespilleren *væremåte* i forestillingen.

Det er særlig to metoder som står sentralt som redskap for samarbeidet mellom regissør og skuespiller. De to metodene kalles "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger". I 14 år har disse metodene vært undervist for regi- og skuespillerstudenter i Norge.

De to metodene foreslår en måte å omskape én kunstart, nemlig litteratur, til en annen kunstart, nemlig teater. Veldig kort fortalt går metoden ut på å lage en lenke av hendelser, først teoretisk, så praktisk. Denne lenken skal være konstruert sånn at den inneholder hele forestillingens tanke. Selv om tanken er brutt ned i konkrete handlinger, skal handlingene lages så de fanger og uttrykker hele stykkets filosofiske dyp.

Den første metoden, "metoden for handlende analyse", er først og fremst et hjelpemiddel for regissørens forarbeid med stykket.

Den andre metoden, "metoden for fysiske handlinger", er et hjelpemiddel for å omstette analysen i praksis sammen med skuespillerne.

(Noen ganger brukes "metoden for handlende analyse" som navn begge disse etappene.)

Den aller viktigste ingrediensen i metodene er improvisasjon. Ideen om å bruke improvisasjon henger sammen med hele 1900-tallets interesse for det underbevisste som kunstnerisk kilde. Samtidig som Stanislavskij utvikler systemet sitt, er det stor interesse for de ferske ideene til Sigmund Freuds i Vesten. I Russland var ikke Freud så kjent, Stanislavskij

hentet inspirasjon fra en fransk psykolog, Théodule Ribot, som også befattet seg med det underbevisste.

Interessen for underbevisstheten hadde flere konsekvenser for Stanislavskij:

Den ene er hans forståelse av det komplekse i scenisk handling. Det vi tenker, det vi sier og det vi gjør, samsvarer ikke nødvendigvis. Tvert imot vil det i god dramatik ofte være konflikt mellom det vi kan kalle tankehandling, ordhandling og fysisk handling. Å forstå et stykke direkte ut fra replikkene er altså en alt for naiv tilnærming. Etter den moderne psykologiens gjennombrudd, tror vi ikke lenger at mennesket først og fremst snakker sant. Konsekvensen av det er at når en analyserer må en, for å forstå stykket, starte med å finne den tankestrukturen som ligger bak replikkene og som styrer hver karakters kortsiktige og langsiktige mål. En må gjette og dikte seg fram til karakterenes indre liv, det som ligger bak ordene, det som føder ordene eller som ordene forsøker å skjule, pynte på eller fordreie. Først da kan en forstå hva en situasjon egentlig handler om. Den dialogen forfatteren har skrevet er altså bare en overflate som regissøren og skuespillerne må klare å trenge under for å kunne iscenesette på en interessant måte.

En annen frukt av Stanislavskijs interesse for psykologi er at han ble oppmerksom på koblingen mellom kropp og underbevissthet. Teorien går ut på at kroppen har en tettere forbindelse til underbevisstheten enn ordene og språket har. Språket er i sterkere grad underlagt bevisst kontroll. Det betyr at det er lettere å lyve med ord enn det er å lyve med kroppen. Det igjen betyr at kroppen gir et sannere uttrykk for hva vi egentlig føler og ønsker enn det replikkene gjør. Hvis jeg sier at det er en fantastisk trygg og behagelig følelse å stå her og disputere, men samtidig hører dere at jeg skjelver i stemmen eller dere ser at jeg klamrer meg til talerstolen, eller enda bedre, dere oppdager at jeg tisser på meg, da stoler alle mer på det kroppen uttrykker enn på det jeg sier. Etter at en har klart å avdekke karakterens rekke av indre ønsker og mål forsøker en derfor først og fremst å finne et *fysisk* uttrykk for det indre livet. Og her er det improvisasjonen kommer inn som det viktigste redskapet. Stanislavskij var forut for sin tid i sine antakelser om at kroppen kan huske det bevisstheten har glemt. Fysisk aktivitet kan fremprovosere minner, assosiasjoner, fantasier og følelser mer effektivt enn intellektet kan. Gjennom å være scenisk handlende vekkes skuespillerens natur. (Her er det på sin plass å påpeke at Stanislavskijs forståelse av underbevissthet innbefatter mye mer enn bare skuespillerens fortrenge erindringer, det inneholder også fantasi og assosiasjoner. Han bruker begrepet sammen med begrepet "inspirasjon" eller "beånding" og kaller det skuespillerens *indre poesi* som både henter næring fra skuespillerens egne livserfaringer, men også fra ting en har sett, lest, hørt og drømt. For å fore underbevisstheten sin bør en god skuespiller ha et vidt kunnskaps og interessefelt, være orientert i ulike kunstretninger, være samfunnsorientert, ha dyp historisk referanse, religiøs innsikt, politisk oversikt, være litterært orientert osv. osv.)

Dette var en ekstremt kortfattet introduksjon til essensen av metodene.

Mitt stipendprosjekt har hatt et tredelt mål:

- For det første har jeg forsøkt å finne en måte å benytte metoden for fysiske handlinger ved norske teaterinstitusjoner.
- For det andre har jeg forsøkt å videreutvikle begge metodene for norske forhold.
- For det tredje har jeg prøvd å ta vare på og videreføre pedagogikken rundt metodene.

Jeg skal ta for meg hver av de tre punktene og forsøke å redegjøre for noe av det jeg har kommet fram til.

Først om forsøket på å benytte metoden for fysiske handlinger ved norske teatre.

Jeg var Irina Malochevskajas student fra 1998-2001. Den regiutdannelsen jeg fikk av henne har vært basis for hele mitt virke som regissør. Jeg vil påstå at jeg har utviklet min egen registemme, men det har blitt et paradoks for meg at selv om jeg er elev av en skole som først og fremst uttrykker seg gjennom skuespilleren, så er det ikke på det feltet jeg synes jeg har utviklet meg mest. Det er gjennom det visuelle, det estetiske, det konseptuelle, gjennom arbeidet med designerne og koreografer, gjennom utvalg, bearbeidelse og analyse av tekst jeg først og fremst føler at det er rom for å skape et personlig uttrykk. Av en eller annen grunn opplever at jeg at arbeidet med skuespillerne ikke gir de samme mulighetene for å finne et skarpt regispråk. Noen ganger synes at jeg faktisk klarer å komme lenger i skuespillerarbeidet når jeg arbeider på ulike teaterskoler med helt uerfarne studenter, enn jeg klarer å komme med erfarne skuespillere på de profesjonelle teatrene. Jeg mener at jeg kommer lenger fordi jeg får anledning på skolene til å arbeide etter "metoden for fysiske handlinger".

Når en arbeider ved teatrene er det en utfordring at skuespillerne ofte har helt ulik bakgrunn og trening. En har ikke felles arbeidsmetode. Ofte fører det til et slags kompromiss i arbeidsform som verken er fugl eller fisk men en slags teoretisk kollokvie om hvordan en scene skal løses. En blir stående og prate og resirkulere ting en allerede har gjort eller sett og som en kan argumentere for at fungerer. Jeg opplever at jeg ikke klarer å lede skuespillerne inn i en dyp, personlig og dristig skapelsesprosess. Jeg klarer ikke å aktivisere deres latente potensial, vi får ikke fri tilgang til den kilden vi kan kalle det ubevisste.

Det finnes uten tvil mange arbeidsformer som kan være felles plattform, de metodene jeg selv har best erfaringer med, er stanislavskijmetodene. Med disse metodene synes jeg

resultatet blir mer uventet, mer originalt, mer personlig, mer emosjonelt og nesten alltid mer samtidig og moderne enn når jeg arbeider uten metodene. Ideen min har vært at dersom jeg kunne bruke stipendmidler til å "kjøpe" ekstra prøvetid i en ellers normal prøveprosess, så vil det gi tid til å introdusere metoden for fysiske handlinger også for skuespillere som ikke har vært borti den før, og tid til sammen å finne en felles måte å bruke den på.

Hovedsakelig må jeg si at dette arbeidet har vært mislykket. Bare i liten grad har jeg klart å bruke metoden med skuespillere som ikke allerede hadde lært den på skolen. Jeg frykter tvert imot at stipendarbeidet har skadet stanislavskijmetodenes renommé blant den voksne generasjonen skuespillere. Mange av dem som har vært med i prosjektene sitter nok igjen med en følelse av mye omstendelige parametre, halvgebrokne russiske begrep til liten nytte og "til syvende og sist måtte vi jo uansett sette opp på den måten vi pleier", som en av skuespillerne uttrykte det.

For at erfaringene mine likevel skal ha noen verdi, skal jeg prøve å formulere noen teorier om hvorfor jeg ikke fikk til denne delen av stipendarbeidet:

- Jeg "kjøpte" som sagt ekstra prøvetid, stort sett 6 uker ekstra. For eksempel produksjonen av "Slottet" på Det Norske Teatret hadde til sammen over 13 uker prøvetid. Jeg må konkludere med at 6 uker er lite for å lære seg metoden. Også i teaterutdannelsen trenger studentene mer enn 6 uker på å tilegne seg denne ganske krevende improvisasjonsformen. Det var ikke riktig å tro at voksne skuespillere skulle ta dette raskere enn studentene ved skolene gjør det.
- At det hele skulle ende i en forestilling legger også en type press på arbeidet som kanskje gjør det vanskeligere å tilegne seg nye metoder. 13 uker er jo ganske lenge, men mye av tida gikk også med til å forsøke å lage en forestilling på "høyt internasjonalt nivå" som stipendprogrammet og også teatret og vår egen stolthet krever. Her ved Kunsthøgskolen er studentene skjermet fra publikum de første årene, og det er kanskje nødvendig med ro rundt læringen. Det har også vært interessant å oppdage at mange av denne metodikkens fedre og mødre, har gått fra praksis til mer og mer skole og studioarbeid. I de siste årene av slitt liv drev Stanislavskij selv mest en type undervisning og forskning i sitt eget hjem, det amerikanske stanislavskij-miljøet gikk fra å være produserende teatre "The Group Theatre" og "The Living Theatre" til å bli "Actors Studio" som først og fremst trente og utdannet skuespillere. Vår egen Arne Thomas Olsen som ledet det norske stanislavskijteatret, Studioteatret, gikk over til å bli den første rektor ved den nystartede Statens Teaterskole i 1953 etter at Studioteatret ble nedlagt i 1951. Jeg sitter heller ikke igjen med noen snarvei men innser at det trengs grundig utdanning.

- Jeg må også innse at hendelsesanalysen i "Slottet" ikke var solid nok til å danne et helt trygt grunnlag for improvisasjonene. Jeg hadde en ide om at jeg skulle prøve meg med en litt åpen og uferdig analyse og sammen med skuespillerne finne en fastere løsning etter hvert. Men jeg har ettertrykkelig erfart hvor nødvendig det er at regissøren er grunnleggende forberedt til improvisasjonene. Jeg har også blitt overbevist om at dette er regissørens eget arbeid og at en ikke kan regne med å få en hel og konsistent og interessant analyse hvis en tror en bare skal analysere sammen med skuespillerne underveis i prøvene. Metoden for fysiske handlinger hviler på metoden for handlende analyse.
- Under arbeidet med "Slottet" lette vi ikke bare etter en felles ny arbeidsform, men også etter Kafkas spesielle stil og språk. Jeg tror det var feil av meg å koble såpass krevende og skarpt teatralt språk med ny arbeidsmetode. Hele forholdet mellom stanislavskijmetodene og skarp form er også et område som roper på utforskning. Den amerikanske professoren Sharon Marie Carnicke er blant dem som forsøker å rydde opp i noen av mytene rundt Stanislavskij. Hun mener myten om at stanislavskijsystemet egnest seg best for realistisk materiale stammer fra en rekke misforståelser rundt Moskva Kunstnerateaters store USA-turne i 1924-25. Det unge Sovjet ville at Kunstnerateatret skulle være en type ambassadører for det nye regimet, og i følge Carnicke fikk de bare utreisetilatelse med et realistisk repertoar og måtte derfor reise med forestillinger fra en genre de for lengst hadde forlatt. Disse forestillingene gjorde sterkt inntrykk i USA. Senere ble sosialrealismen den foretrukne kunstform i Sovjet, og det foregikk et aktivt arbeid for å etablere Stanislavskij som realismens far i teatret. Dette inntrykket festet seg i Vesten. Men uansett hvor feil det er å begrense metodene til realismen, så er det et faktum at når en forsøker å lære seg disse metodene, så pleier en å begynne med omstendigheter som virker gjenkjennelige for skuespilleren. De første øvelsene utføres som "meg selv i de gitte omstendigheter". Jeg tror Kafkas omstendigheter var så fremmede for en del av skuespillerne, at det gjorde arbeidet enda vanskeligere.
- For at improvisasjonen skal lykkes, kreves det en spesiell etikk rundt arbeidet. En spesiell trygghet, et spesielt mot, en spesiell kollegial sjenerøsitet og åpenhet, en spesiell interesse for hverandres arbeid, en konsentrert atmosfære i prøvelokalet. Når hele forestillingen utvikles gjennom improvisasjon, krever det også at en del av forestillingens andre elementer som kostyme, rekvisitt, scenografi, lyd og lys også tas inn som elementer i improvisasjonsarbeidet. Noe med måten ensemblene fungerer som arbeidsfelleskap, og noe med måten produksjonsapparatet ved teatrene fungerer på har gjort det vanskelig å få til både den riktige arbeidsatmosfæren og den nødvendige tilgangen på det som trengs for å improvisere.

- Selve ordet improvisasjon oppleves ofte truende. Det samme gjør ordet metode. Improvisasjon kan gi assosiasjoner til full frihet og anarki og "værsågod gå opp på golvet og bare finn på noe, helst noe morsomt". Hos oss gir improvisasjon ofte assosiasjoner til den komiske genren, teatersport og underholdning. Vi er ikke så vant til å tenke på improvisasjon som en måte å fordype seg på. Ordet metode kan gi assosiasjoner til naturvitenskap og regler og stengsler. Når en begynner å studere arven etter Stanislavskij er det ganske påfallende at veldig mange av de som har skrevet bøker om systemet har et sterkt behov for å forsvare det, de opplever seg i kamp. Det er for så vidt alminnelig å ha faglig uenighet, men det påfallende med denne uenigheten innen teaterfeltet, er at en ikke er i kritisk opposisjon til andre metoder. En oppjonerer ikke mot Brecht, Penka, Lecoq eller Steiner men en argumenterer mot *metodeløshet*. Det er også min egen erfaring fra stipendperioden. Den kritikken som har vært av prosjektet har aldri henvist til andre og bedre metoder. De som har vært skeptiske har nesten alltid formuleringer som: "Det finnes ingen metoder, bare livet." "Kunsten kan ikke fanges av regler og systemer." "Du kan ikke regne deg fram til godt teater." "Talent kan ikke læres." osv. Det er altså ikke så sterk grad av skole mot skole i vårt felt, men mer skole kontra ikke skole. Det er betegnende at Lee Strasbergs amerikanske versjon av stanislavskijsystemet bare har fått navnet "The Method".

Ordet *improvisasjonsmetode* er altså en kobling av to skrekkszenarioer i norsk teater. Jeg har forsøkt å være empatisk i forhold til frykten for både improvisasjon og metode. Men uansett hvor avmystifiserende og forsiktig vi har gått fram, sitter angsten ganske hardt i hos enkelte. Dette minner meg om at det helt fra tidlig middelalder har vært lagt ned mye arbeid i å stoppe og forby og forhindre improvisasjon. Improvisasjonen har vært koblet til det uoffisielle teatret, til det burleske, det regeloverskridende, det ukontrollerbare, til folkereligjøsiteten, til seksualiteten, til politisk opposisjon og i vår egen tid altså til underbevisstheten og det fortrenge både hos den enkelte og i hele kulturen. I Storbritannia fantes det helt frem til 1968 et forbud mot å improvisere i teatret. Den kjente regissøren Joan Littlewood måtte for eksempel møte i retten to ganger fordi hun hadde tillat skuespillerne å improvisere under forestilling. Grotowskij understreker at en skuespiller er et menneske som er villig til å ofre seg selv, som er villig til å gi seg selv fullstendig, gjennomføre seg selv offentlig og i tillit gi sin dypeste intimitet, slik en gir seg hen i kjærlighet. Dette er selvfølgelig forferdelige krav som ikke samsvarer helt med våre moderne ideer om arbeidstakers rettigheter. Tovstanogov filosoferer også i bøkene sine over at det er så krevende å være kunstner at vi lett kan begynne å bygge en type felles front mot det skremmende i det å være åpen og lekende og risikovillig hele livet ut. Jeg opplever at de norske ensemblene i noen grad fungerer som en felles beskyttelse mot det utrygge i kunsten. Stanislavskijs improvisasjonsmetoder er vanskelige å lære seg, men kanskje ikke så til de grader

grenseløst ufattelig sinnssykt vanskelige som det kan virke som i noen av de ensemblene der jeg har forsøkt å bruke metodene. Jeg tenker at det er viktig at teatrene og ensemblene hele tiden arbeider veldig bevisst med å holde ilden brennende. Ikke bare for å kunne ta imot metoden for fysiske handlinger, men for grådig og sultent ta til seg og prøve alt som kan utfordre og utvikle.

- Det er interessant at en del av de voksne skuespillerne også rygger tilbake for ordet kunstner. Selvfølgelig er kunstner en hedersbetegnelse som en kan føle sjenanse for å smykke seg med, men det er også et ord som forplikter. Gjennom improvisasjonen er skuespilleren selvstendig skapende – *kunstner* - , ikke bare utøvende, men skapende.
- Det bekymrer meg at vi ikke har noen reell utfordrer til de store teaterinstitusjonene i Norge. I stipendperioden har jeg ofte fått spørsmål fra stipendiater i andre kunstgrener om hvorfor jeg forsøker å gjøre utviklingsarbeid inne på institusjonene. Institusjon og utvikling oppfattes som motsetning, i alle kunstformer. Og jeg forstår innvendingen. Det er sjeldent vi ser avgjørende fornyelse foregå innenfor faste institusjoner. Tvert imot har institusjoner en tendens til å nekte å forandre seg før de tvinges til det. Slik tvang kan for eksempel være press fra et fritt kunstfelt, fra undergrunnskultur og uoffisiell sidekultur. Når det oppstår kunstneriske resultater utenfor rammene som åpenbart har kvaliteter som er så sterke at de ikke kan ignoreres, tvinges også institusjonene ta dette inn over seg. Det er synd at det frie feltet i Norge ikke i sterkere grad klarer å utfordre de etablerte institusjonene.

Bransjen er ikke enhetlig, det er ikke den gamle metoden mot den nye. Likevel opplever jeg teater-Norge som urovekkende homogent. Etter å ha vært regissør noen år har jeg vært innom en god del norske teatre, og selv om det er noen forskjeller mellom dem, representerer de likevel i liten grad ulike kunstsyn, ulike produksjonsmodeller, ulik organisasjonsstruktur, ulik metodikk...

- Det er også litt merkelig at stanislavskijmetodene har vært undervist i 14 år i Norge og at de likevel nesten aldri brukes fullt ut til tross for at hele den unge generasjonen har fått opplæring i dem. Stein Winge skriver i sin anmeldelse av Irina Malochevskajas bok "Regiskolen" at de nytutlekkede beinflyr ut av høyskolen som en russisk stormtropp for å piske sine nye begreper inn i garvede skuespillere. Jeg deler ikke det inntrykket. Tvert imot virker det på meg som min egen generasjon er ualminnelig ydmyke og høflige overfor andres arbeidsformer. Så til de grader høflige at ingen av oss praktiserer den metoden mange av oss har størst tro på. Til å være unge er vi ganske lite revolusjonære, til og med mindre revolusjonære enn jeg har

inntrykk av at Wings egen beskjedne generasjon var. Jeg lurer på hvorfor. Jeg lurer på om noe av forklaringen kan ligge i noe så enkelt som at nesten ingen fra den unge generasjonen har faste ansettelse, verken skuespillere eller regissører, og at den formelle makten ved teatrene ligger hos den eldre generasjonen fast ansatte og at de unge ikke klarer og ikke tør å kreve sin plass.

Dette er bare noen av mange mulige filosoferinger rundt hvorfor jeg ikke lyktes skikkelig med å arbeide etter metoden for fysiske handlinger med et sammensatt ensemble. Når vi ikke klarte å improvisere som vi skulle, fant vi andre arbeidsformer. Noen av dem er verdifulle, men nok en gang synes jeg ingen av dem er like forløsende som den egentlige metoden.

Jeg går nå over til det andre punktet for utforskning i stipendperioden. Dette punktet handler om å videreutvikle selve metodene. Her har jeg kommet til litt mer produktive resultater.

Som jeg har sagt, er det ikke så ofte regissører fra samme skole som meg setter opp forestillinger i full skala etter metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger. Men vi bruker metodene når vi arbeider ved teaterskolene, og hvis vi har et velvillig ensemble hender det også at vi *delvis* kan bruke dem når vi setter opp ute.

Men når jeg snakker med kollegene mine om *hvordan* de bruker improvisasjon, slår det meg at vi forvalter den ganske ulikt. Allerede under utdannelsen la jeg merke til at vi hadde forskjellig måte å styre og delta i improvisasjonen, ulike måter å analysere med skuespillerne, forskjellig forhold til tekstens plass, forskjellig måte å bruke materiale som kommer frem. Undervisningen var lagt opp sånn at Irina Malochevskaja stor sett forholdt seg til resultatet av improvisasjonene, ikke til selve improvisasjons-akten. Derfor var det etter endt utdanning fortsatt litt uklart for meg hvilke konkrete former for improvisasjon som var mest fruktbare. Det er selvfølgelig fint at hver gjør det på sin måte, men når jeg snakker med kollegene mine opplever jeg at flere av oss føler savn etter mer felles erfaringer og faglig debatt om hvordan improvisasjonsarbeidet konkret kan gjøres.

Derfor gikk jeg til min kilde som er Irina Malochevskaja og stilte en del spørsmål om rett og galt i improvisasjon. Men det ga henne bare en anledning til å si det alle arvtakere etter Stanislavskij elsker å si: At systemet er uferdig, ikke dogmatisk, åpent for utforskning og videreutvikling. Hun sa til og med: "Kartet er ikke ferdig tegnet, det har store hvite flekker som venter på å bli oppdaget og beskrevet." Selvfølgelig er dette bare delvis sant, Irina er regissør selv, Tovstanogov, Maria Knebel, Stanislavskij, alle var praktikere som på en eller annen måte må ha gjennomført improvisasjonene, ellers kunne de ikke satt opp. Hvis jeg skulle gjort en mer teoretisk doktorgrad, burde jeg funnet ut nøyaktig hvordan disse og andre faktisk gjorde og gjør det. I stedet har jeg bitt på kart-metaforen, tatt på tropehjelm

og gått ut i feltet for å tegne streker fra egen praktisk erfaring. Derfor kan jeg ikke garantere at de funnene jeg har gjort ikke allerede er gjort av andre.

På Hålogaland teater i Tromsø satt jeg opp *Et dukkehjem* i to versjoner. Jeg hadde stort sett med skuespillere som hadde stanislavskijopplæring. Derfor er det fra dette prosjektet jeg har mest erfaring med videreutvikling av metodene, men også litt fra de to andre prosjektene og fra arbeid på Kunsthøgskolen. Jeg skal nå gi en veldig overfladisk redegjørelse for noen av de konklusjonene jeg har kommet til:

Det første handler om overgangen fra teoretisk analyse til det som kalles ”undersøkelse med kroppen”, det vil si improvisasjon over hendelser. Det er en kjent fare i dette arbeidet at en blir sittende for lenge rundt bordet og prate. Stanislavskij har malende beskrivelser av hvordan skuespillere som sitter og prater utvikler enormt store hoder mens beina blir tynne og svake så hele skuespilleren velter når han går ut på golvet. Men noe basis må en ha før en kan begynne improvisasjonen. Etter å ha prøvd forskjellige versjoner har jeg nå mest tro på denne: Skuespillerne selv forbereder analyse av den delen vi skal gå gjennom hver dag. En sånn type hjemmelektur er et veldig godt første møte med teksten, skuespilleren må sette seg nøyaktig inn i hva forfatteren har skrevet, men mer for å åpne muligheter enn for å pugge. De skal ha en versjon av grensen for hendelsene, av sitt eget og medspillernes mål samt et forslag til omstendigheter i hver hendelse. Ganske raskt diskuterer en skuespillernes forslag. Hvis forslagene er bedre enn regissørens, legger regissøren stille bort sin egen analyse, hvis ikke foreslår regissøren sin versjon. Så går en ut og begynner å prøve med kroppen. Dette er den virkelige testen på analysen, på om den holder og om den er god eller dårlig. Jeg har blitt veldig oppmerksom på verdien av å komme seg raskt ut på golvet. Hvis en kjenner at analysen lugger, er det bedre å gjøre justeringer i farta, regissøren kan rope inn nye omstendigheter, en kan forsøke med en annen formulering av målet uten å sette seg ned. På ett av de prosjektene jeg hadde, ville ikke skuespillerne analysere i det hele tatt, jeg anbefaler ikke det, men jeg la merke til at det oppstår en type dynamikk når skuespillerne hele tida er i handling og regissøren bare sender inn elementer fra analysen etter som de trengs.

Det neste punktet jeg har undersøkt er tekstens plass i improvisasjonen. Her hopper jeg også rett til konklusjonene: Manus har ingenting i en improvisasjon å gjøre. Det er også feil fokus å pugge replikker ordrett til første prøve, det låser dessuten improvisasjonen. Jeg tror det beste er å bruke improvisert tekst, men det krever bevissthet og trening fra skuespilleren så den improviserte teksten ikke dominerer og blokkerer for fysisk improvisasjon. En leter først og fremst etter kroppens språk, handlingenes språk, taktikker for å påvirke partner, påvirkning fra omstendighetene, påvirkning gjennom objekter, gjennom plassering i rom, gjennom bevegelse og posisjon. Skuespilleren må reagere og svare på og utvikle først og fremst disse impulsene. Det krever faktisk disiplin ikke å snakke før situasjonen tvinger en til det. I det virkelige livet reagerer vi sterkt på fysiske signaler, men på scenen har vi mer en hang til først og fremst å svare på replikker. Det er nesten sånn at kroppens språk er noe

skammelig som vi ikke helt vil vedkjenne oss å bli påvirket av. Når jeg krangler med mannen min føler jeg det er tryggere å konfrontere ham med noe han *sa* enda det kanskje egentlig var kroppsspråket som gjorde meg sint. "Du gikk rundt på en så provoserende måte" – det går ikke an å si sånt.

I tillegg til å trene sensitiviteten for kroppens språk, har jeg hatt hell med å veksle mellom ulike grader av tekst under improvisasjonene. En kan veksle mellom improvisert tekst, tulletekst og ingen tekst i det hele tatt. Med tulletekst mener jeg for eksempel bla-bla-bla. Dette er en type lek men den kan føre til resultater. Stemme, volum og intonasjon inngår i improvisasjonen, men meningsinnholdet svekkes.

En tredje versjon som jeg har begynt å bruke med mer mot er improvisasjoner helt uten tekst selv om omstendighetene tilsier at det er naturlig å snakke. En kan ikke holde på så lenge av gangen med det, men jeg mener det er fruktbart som bevisstgjøring. En kan sette på musikk hvis det føles for trykkende. Alle disse formene krever en del trening for å gi resultater. En siste form, som er inspirert av Grotowskij, er å improvisere hendelsen som dyr. Nora er for eksempel helt konkret ekornet og Thorvald er ørnen. Jeg vet at alt dette kan virke ganske barnslig, men på et visst plan er vi jo barn og dyr og kroppens språk er mer basalt enn ordenes raffinerte kommunikasjon.

Det neste området jeg har undersøkt er regissørens deltakelse i improvisasjonen, i hvilken grad en kommer med innspill, hvor lenge det er fruktbart å la improvisasjonen vare, på hvilken måte en forvalter og foredler materialet fra improvisasjonene. Generelt er konklusjonen: aktiv deltakelse fra regissøren, ganske mye innspill under improvisasjonen men samtidig tålmodighet og uendelig sjenerøsitet i forhold til uventede krokveier. Jeg har etter hvert også gode erfaringer med å forvalte materialet fra improvisasjonene der og da. Sette de første løse mie-en-scenene direkte i forlengelse av improvisasjonen, gripe fatt i det som er verdifullt, løfte det opp, bevisstgjøre skuespillerne på det de har funnet og sette funnene inn i en første teatral form.

Under stipendarbeidet har jeg kommet til noen erkjennelser når det gjelder form. Etter at en har improvisert seg gjennom hele stykket en første gang, kommer en etappe av prøveprosessen hvor regissøren begynner å styre formen sterkere. Jeg opplever at skuespillere fra samme utdanning som meg, ofte sliter med denne overgangen. Samme overgang er ofte en stor befrielse for de mer erfarne skuespillerne, de gir uttrykk for at endelig kan de begynne å arbeide nå som de får vite litt mer hva de skal gjøre og ting blir lagt mer fast. Men de yngre skuespillerne kan føle at de "mister alt" og at intuisjonen blir overstyrt av regissøren i denne etappen.

Å finne rolle, sjanger og teatral form har i hvert fall to veier: Den ene er innefra og ut: jeg lever meg gjennom hele rollens prosess og forholder meg til alle stykkets omstendigheter

som om det var meg selv det skjedde med, og på den måten blir jeg gradvis rollen og finner gradvis sjangeren.

Den andre er utenfra og inn: jeg prøver å dikte rollens kropp og fysikk, jeg gjør adekvat reserch, jeg prøver ut regissørens forslag, jeg prøver ut reaksjonsmønstre som egentlig ikke er mine egne, jeg henter inspirasjon fra kostyme, musikk, scenografi, sminke, koreografi. Jeg tror vi kanskje i vår skuespillertrening har hatt for stor oppmerksomhet på den første veien og for lite på den andre. I dukkehjemprosjektene var overgangen fra fri improvisasjon til mer styrt form en skikkelig krise. Særlig var Helmer-rollen vanskelig. Vi spilte "Et dukkehjem" i to versjoner, en der Nora er kvinne, og en der Nora er mann og Helmer er kvinne. Men begge skuespillerne som skulle spille Helmer syntes logikken hans var fremmed. Vi kom oss aldri ordentlig over det problemet, og det svekket forestillingene. Jeg tenker i ettertid at det noen ganger kan virke begrensende på skuespillerens fantasi å hele tida stille spørsmålet: "Hva ville jeg selv gjort i rollens situasjon?". Det hele kan bli en troverdighetsklisjé og binde oss i en dårlig realistisk form.

Her er det igjen på sin plass å minne om Stanislavskijs skille mellom hverdagslivets sannheter som han kalte småsann og halvsann og teatrets og forestillingens sannhet som er den store sannheten. Professor Carnicke harselerer over hvordan Actors Studio utviklet Stanislavskijs prinsipp om "meg selv i de gitte omstendigheter" til å bli en ide om at skuespilleren ikke kan spille noe han selv ikke har erfart på kroppen. Dersom en skal spille en morder men dessverre ikke selv har erfaring med å drepe noen, må en tenke tilbake på en gang en drepte en mygg og forstørre denne opplevelsen så den kan gi materiale til morderen. Jeg tror vi må ha større fokus framover på fantasi, på form og sjanger og at dette bør komme tidligere både i utdannelsen og i prøveprosessen.

Cirka en tredjedel ut i prøveprosessen kommer også forfatterens tekst mer ordrett inn. Som regel virker det skjerpene på formen. Forfatterens tekst er mer presis og har høyere litterær kvalitet enn den improviserte teksten. Noen ganger hender det at forfatterens tekst ikke "stemmer" med den fysiske situasjonen en har improvisert fram. Da blir teksten en slags forfatterens dom over improvisasjonsarbeidet, og det er en dom en må ta inn over seg og en må gjøre om det fysiske livet. Det at prøveprosessen starter med improvisasjon kan av og til føre til en merkelig nedlatende holdning til forfatterens tekst hos min egen generasjon skuespillere og regissører. Det er trist og misforstått: Samtalen er selvfølgelig den høyeste formen for kommunikasjon hos menneskene, og det at en starter prøvene med å lage det fysiske livet er ikke minst for å berede en riktig grunn for ordhandlingen. Med en viss rett klager både de voksne skuespillerne og publikum på arroganse overfor tekst hos de yngre skuespillerne, "det går jo ikke an å høre hva de sier en gang". Jeg tror vår generasjon og vår utdanning har et utviklingspotensial når det gjelder nyanser, dynamikk og raffinement i arbeidet med ordhandlingen.

Det er viktig å understreke at improvisasjon ikke bare er en etappe i arbeidet, improvisasjonen skal gjennomsyre hele prosessen fram til siste forestilling, men på ulike måter i de ulike etappene. I denne midterste etappen hvor en bevisstgjør seg formen, får inn forfatterens tekst og lager lengre lenker av hendelser, er det spesielt viktig for skuespilleren å bevare den improvisatoriske tilnærmingen for å klare å gjøre alt dette til sitt. Å lenke sammen hendelsene vil gi skuespilleren nye impulser, andre perspektiver og store oppdagelser om stoffet, men da må en være åpen for det. En må gi skuespillerne rom til å gå levende og nytt inn i det, og en må være villig til å ta konsekvensen av de oppdagelsene skuespilleren gjør.

Ikke minst når en går inn i den siste etappen av prøvene, oppløpet før premiere, kan regissøren fort overkjøre skuespillernes levende prosess med alle elementer som skal og må på inn. Min konklusjon på denne etappen er ikke minst praktisk: Regissøren må planlegge godt i god tid så skuespillerne ikke forvandles til tekniske marionetter i innspurten. Jeg mener at all teknikk med scenografi, lys og lyd bør være ferdig cirka ei uke tidligere enn det teatrene normalt planlegger med. Da har en sjanse til å ta inn over seg de sterke nye elementene og integrere dem i en fortsatt levende forestilling.

Men skuespillerne kan også selv bidra mer aktivt i slutfasen. Koreografen på "Slottet" mente at eneste vei til frihet for skuespillerne, er at de *til fulle forstår forestillingens språk*. Under dukkehjemmene eksperimenterte vi med mye mer aktiv kontakt mellom skuespillerne og de ulike designerne. Kostymedesigneren og skuespillerne gikk sammen til byen for å kjøpe kostyme. Lysdesigneren avtalte med hver enkelt skuespiller hvor det var nødvendig for bildet at de sto nøyaktig på merket, og skuespillerne på sin side ga beskjed om hvor de trengte rom for improvisasjon og et lys som kunne dekke et større område. Under de tekniske prøvene satt de skuespillerne som ikke var i aktivitet på scenen i salen og forsøkte å danne seg et bilde av forestillingen samtidig som de ga sine kolleger på scenen innspill på tekniske ting som stemmebruk og koreografi. Jeg kommer til å ta med meg videre hele den atmosfæren som oppsto i rommet av mye mer kommunikasjon og aktivitet og interesse for hverandres arbeid under de tekniske prøvene mot slutten.

Også i selve spilleperioden har vi forsøkt å bevare improvisasjonen. Det betyr at lenken av hendelser og mål fortsatt er det viktigste orienteringspunktet og at skuespilleren hver kveld kjemper for å oppnå målene sine som om det var første gang. En lar seg påvirke av medspillere, av publikum og av sine egne assosiasjoner, samtidig som en selvfølgelig skal bevare og rettfærdiggjøre alt en har satt fast og funnet underveis i prosessen. En dansk skuespiller som nettopp hadde oppdaget metoden for fysiske handlinger sa at metoden ikke minst førte til stor frihet i *spilleperioden* fordi alle improvisasjonene de hadde hatt i prøveperioden opplevdes som et fundament forestillingen hvilte på og som gjorde at det hver kveld gikk an å hente fram ganske forskjellige versjoner som likevel var utprøvd og kjent for de skuespillerne som deltok. Jeg deler denne erfaringen fra stipendarbeidet, jo mer fruktbare improvisasjoner i prøvetida, jo mer interessant utvikling av forestillingen i løpet av

spilleperioden. Men det viktigste for å kunne improvisere i spilleperioden er at forestillingens struktur er nedfelt i hver skuespiller gjennom analysen, og ikke bare ligger i regissørens ytre konstruksjon.

Det siste punktet for utforskning har vært pedagogikken rundt metodene.

En epoke i norsk teaterutdannelse er over nå som Irina Malochevskaja har reist tilbake til Russland. Irina har gjort norsk teaterpedagogikk interessant både for Norden og resten av verden. Jeg mener det er viktig å ta vare på og utvikle den kunnskapen hun har kommet med.

Det er mye å si om hennes undervisningsformer. En kan diskutere metodikken, en kan diskutere den russiske pedagogikken, en kan diskutere hennes personlige egenskaper. Jeg er ikke i tvil om at vi i den videre forvaltningen av denne skolen vil finne våre egne, norske veier å gå med den.

Når jeg likevel skal oppsummere undervisningen hennes, er det som står tydeligst for meg dette:

Irina Malochevskajas undervisning strakk seg etter kunstneriske idealer, mer enn den orienterte seg etter den praktiske teaterhverdagen. På tross av sterkt utviklet jordnær pragmatisme og mange konkrete råd, opplevde jeg at hun alltid fikk studentene til å anstrenge seg for å lage den forestillingen verden aldri enda har sett, den forestillingen som er et særegent og personlig uttrykk for den enkelte studentens sinn og fantasi.

Det solide metodefundamentet var aldri et mål i seg selv, bare et springbrett for å kunne kaste seg ut i det ukjente. Både i skuespiller og registudentene lette hun etter den enkeltes spesielle stemme, det i hver av oss som ikke lot seg kategorisere, og hun utviklet derfor hver student på helt ulik måte og i ulike retninger. Hun motiverte studentene til modig og selvstendig å forsøke å lage framtidens teater, ikke tilpasse seg øyeblikkets begrensninger.

Å gå fra å være hennes elev til å fungere i den praktiske, norske teatervirkeligheten, har vært et sjokk i pragmatisme for mange av oss. Som Stein Winge skriver i anmeldelsen av boka hennes, opplever vi stadige kollisjoner mellom de nyutdannede og bransjen. Selv om det må understrekes at samtlige av hennes regielever har overlevd denne kollisjonen, viser det seg likevel at bransjen på mange måter "vinner". Som nevnt er det ikke så mange som praktiserer stanislavskijsystemet i full skala ute på institusjonene, selv om vi gjerne ønsker det og snakker om at det er synd at det ikke går. At både regissører og skuespillere *greier* å tilpasse seg bransjen, vitner om at undervisningen er verdifull og gyldig også utenfor metodene. Utdannelsen kan brukes i mange ulike arbeidsformer både i film og teater og både regissører og skuespillere fra de senere års kull har hatt ganske stor suksess. Men Irina Malochevskajas undervisning hadde høyere mål enn det.

På mange måter representerer utdannelsen for øyeblikket en av de viktigste utfordrerne til institusjonene. Selv om vi går fra skolen og ganske lydig inn i bransjen, har jeg inntrykk av at mange av oss plages av en ide om noe annet, en ide om hvordan teatret kunne blitt. Denne ideen har Irina Malochevskajas undervisning bidratt til å styrke i oss.

Dette stipendarbeidet har vært et forsøk på å gå de første skrittene i retning av å realisere den ideen.