

Dokumentasjon av og kritisk refleksjon over stipendprosjektet:

”Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste”

- **en utvikling av Konstantin Stanislavskijs improvisasjonsmetoder**

Tyra Tønnessen september 2009

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid.....	4
Formulering av prosjektet	6
Plassering av prosjektet	10
Improvisasjon – definisjon og ulike former	10
1. Improvisasjon som teknikk i komisk teater	10
2. Improvisasjon som måte å aktivisere publikum.....	13
3. Terapeutisk og pedagogisk improvisasjon	16
4. Improvisasjon som redskap for å utvikle forestillinger	18
Stanislavskij og arven etter ham.....	21
Forsvar, myter og misforståelser	21
Russland i dag.....	24
Vesten i dag.....	25
Stanislavskij i Norge.....	26
"Det underbevisste"	29
Systemets tilgjengelighet	31
Begrep, terminologi og fagspråk	32
Forestillingens tilblivelse etappe for etappe	34
Hovedinntrykk.....	34
Første etappe: Analyse - "undersøkelse med forstanden"	35
Helhetsanalysen	35
Hendelsesanalysen.....	38
En god analyse.....	38
Analysen av "Slottet"	41
Hvorfor er det så vanskelig?.....	42
Analyse og kulturell kontekst	43
Skuespillernes deltakelse i den teoretiske delen av hendelsesanalysen	46

Andre etappe: Improvisasjon over hendelser – ”undersøkelse med kroppen”	48
Ut på golvet	51
Prøvelokalene	51
Felles skapende energi	53
Hvorfor lyktes ikke improvisasjonene på ”Slottet”?	54
Hvorfor lyktes ikke improvisasjonene på ”En bagatell”?	55
Forskning versus kunstnerisk resultat	57
Frykten for improvisasjon	57
Substitutter og andre frukter	59
Utvikling av improvisasjonsmetoden under ”dukkehjemmene”	62
Ordenes plass	62
Regissørens plass	68
Hvor lang er en improvisasjon?	70
Forvaltning av materialet fra improvisasjonen	71
Notasjonsteknikker	73
Fra improvisasjon til mis-en-scene	73
Skal vurderingene improviseres?	74
Tredje etappe: Lengre strekk, fast tekst, faste mis-en-scener	75
Kommer karakter og form for seint?	76
”Meg selv i de gitte omstendigheter”	77
Veien mot rollen	78
Utenfra og inn?	79
Veien mot sjanger	81
Skuespillere som ”føler sjangeren”	82
Koreografi, scenografi, lyd, lys og kostyme som hjelp i sjangerarbeid	83
Ordhandling	84
Fortsatt improvisasjon?	86
Spaltet bevissthet	86

Fjerde etappe: Helhet	87
Kampen om tiden	87
Hvordan improvisere mot slutten av prosessen?	88
Å forstå forestillingens språk.....	89
Møte med publikum.....	90
Femte etappe: Den ferdige forestillingen. Spilleperioden.....	92
Lenken av hendelser er fortsatt orienteringspunkt	92
Improvisatorisk materiale som fundament for rollen.....	92
De ferdige forestillingene.....	93
Oppsummering	119
Referanser	123

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid

”Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid er en parallell til forskerutdanningene organisert som doktorgrads-programmer. Programmet skal sikre kunstnerisk utviklingsarbeid på høyeste nivå og skal føre fram til kompetanse som førsteamanuensis. Stipendprogrammet er blant de første innen dette feltet i Europa.” (www.kunststipendiat.no)

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid ble opprettet i 2003 etter oppdrag fra Utdanning – og forskningsdepartementet. I oppdragsbrevet heter det bl.a.:

”Hensikten med programmet er at kunstutdanningene og fagmiljøenes kompetanse skal komme opp på høyeste kunstneriske nivå. Da er det viktig at det legges til rette for videreutvikling av de forskjellige fagene tilsvarende doktorgradsnivå. Spesielt for dette stipendprogrammet er at selve kunstutøvelsen skal stå i sentrum for stipendiatenes prosjekter”

I 2005 ble prosjektutkastet ”Planlagt intuisjon, bevisste veier til skuespillerens underbevissthet – en utvikling av Irina Malochevskajas regimetodikk. En opplæring i, og videreutvikling av professor Irina Malochevskajas regiskole” godkjent. Jeg ble den første stipendiaten innen teaterfeltet.

Hovedinnholdet i stipendarbeidet skulle være kunstnerisk. Mitt stipendarbeid har resultert i 4 teaterforestillinger som må anses som det kunstneriske sluttproduktet. Denne skriftlige delen er en kritisk refleksjon over prosessen med de 4 forestillingene og over arbeidet på Kunsthøgskolen i Oslo med Irina Malochevskajas undervisningsformer.

I 2008 evaluerte stipendprogrammet seg selv, og evalueringsrapporten omhandler også den skriftlige delen av stipendarbeidet:

”Kritisk refleksjon.

På hvilke måter stipendiaten skal innfri kravet om kritisk refleksjon, har hatt høyt fokus i programmet, og her er man fortsatt i startfasen av å skape nye fagtradisjoner og faglige forbilder.

I mange programmer på tilsvarende nivå ved høyere utdanningsinstitusjoner i andre land, flyttes fokus fra kunstneriske resultater til avlevering av en avhandling etter mønster fra vitenskapelige tradisjoner. I dette programmet må den kritiske refleksjonen forstås som en ledsagetekst til det kunstneriske arbeidet, der stipendiaten skal fokusere på:

- Plassering av eget kunstnerisk ståsted/arbeid i forhold til eget fagfelt nasjonalt og internasjonalt;
- Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet;
- Kritisk refleksjon over prosess (kunstneriske valg og vendepunkt, bruk av teori, dialog med ulike

nettverk og fagmiljø mm.);

- *Kritisk refleksjon over resultat (egenvurdering i forhold til revidert prosjektbeskrivelse).*

Utformingen av slike ledsagetekster med særlig fokus på relevans for fagfeller, har få forbilder og representerer et vesentlig innslag av det nyskapende arbeidet som programmet har initiert. [...] Hvilket format stipendiaten skulle benytte for å legge frem sin kritiske refleksjon har vært formulert forholdsvis åpent, men i de første versjonene av reglementet sto det at denne normalt skulle være skriftlig. Dette kravet er nå justert og har fått en tydeligere åpen form.” (Evalueringsrapport stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid 2008/2009 s. 27)

Delrapporten om ledsagetekstene er forfattet av professor Søren Kjørup, og der heter det bl.a.:

”I modsætning til andre europæiske lande har Norge altså valgt at gjennomføre Bologna-modellen for kunstneriske uddannelser således at det primære mål for studierne på tredje trin er kunstnerisk arbejde – i klar forlængelse af målene for første (bachelor) og andet trin (master). Det kan jeg ikke se som andet end et klogt valg. Jeg forstår slet og ret ikke hensigten med ligesom at skifte retning på tredje trin, således som den gængse europæiske model i forskellige varianter kræver det – altså at den kunstnerisk uddannede nu skal til at drive en form for akademisk forskning ved siden af sit kunstneriske virke, men altså uden at have en grunduddannelse der peger frem til dette.” (s.28)

Denne foreliggende teksten er altså en *ledsagetekst* til et praktisk kunstnerisk arbeide.

Den aspirerer likevel å være et bidrag til en arv som har sine skrifter, men som mest av alt er en muntlig overført, praktisk lære. Det vil forekomme litteraturhenvisninger, men den viktigste henvisningen er til en skole som har vært formidlet i en mester – lærling rekke og som bygger på muntlig overlevering, subjektiv tolkning og erindring.

Jeg tror det er av stor verdi at så mye som mulig av tradisjonen etter Stanislavskij finner skriftlig uttrykk. Det har vært av enorm betydning at Stanislavskij selv etterlot seg materiale til 8 fydige bind, at hans arvtakere Maria Knebel og Georgi Tovstonogov hadde stor litterær produksjon, at min egen lærer Irina Malochevskaja har skrevet doktoravhandling og lærebok osv. Likevel er den viktigste arven etter Stanislavskij ikke disse skriftene, men den levende praksisen hans elever og kolleger har forvaltet og gitt sine personlige bidrag til å utvikle.

I det følgende vil jeg forsøke å redegjøre teoretisk for hva mitt bidrag har bestått i. Denne ledsageteksten kan hjelpe meg selv å øke bevisstheten om mine praktiske erfaringer og kanskje kan den også være et redskap til å dele disse erfaringene og inspirere til diskusjon rundt temaene jeg tar opp. Refleksjonen vil ta for seg regiarbeid, skuespillerarbeid og pedagogisk arbeid.

Formulering av prosjektet

Stipendarbeidet har hatt et tredelt mål:

1. Som registudent ved Statens Teaterhøgkole fra 1998-2001, fikk jeg innføring i læren etter Stanislavskij slik den var videreutviklet av Georgij Tovstonogov og senere av Irina Malochevskaja. I de 7 årene jeg siden har praktisert som regissør i norsk teater, har jeg hatt svært god nytte av de delene av utdannelsen som handler om regissørens forarbeid, arbeide med form, scenografi, koreografi, musikk. Valg, forståelse og tolkning av tekst. Regispråk. Forestillingens budskap. På disse områdene opplever jeg å ha lykket som regissør.

Noen ganger har jeg også hatt en opplevelse av å lykkes i arbeidet med skuespillerne, men det har blitt et større og større paradoks for meg at jeg stadig har følt at jeg kom lenger i skuespillerarbeidet når jeg underviste studenter ved teaterskolene enn når jeg arbeidet ute på de profesjonelle scenene. Det burde jo vært motsatt.

Når jeg underviser bruker jeg "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" systematisk. Til og med mer systematisk enn jeg egentlig ønsker, fordi det er en del av elevenes opplæring.

Ved de profesjonelle teatrene har jeg ikke kunnet bruke disse metodene like konsekvent siden mange av skuespillerne ikke er trent i dem. I arbeidet med de erfarne skuespillerne har jeg forsøkt ulike former, både former jeg har vært borti før jeg tok regiutdannelsen, alternative former jeg lærte under og etter registudiet og arbeidsmåter skuespillerne foreslår eller som vi har funnet i felleskap. Flere av disse veiene fungerer og fører fram til gode forestillinger, men ingen av dem har vært virkelig tilfredsstillende.

Det betyr selvfølgelig ikke at det ikke finnes andre gode arbeidsmåter, men for meg har det stadig vært slik at jeg ved hjelp av stanislavskijlærens metoder kommer lenger med unge, uerfarne skuespillere enn jeg kommer uten dem med erfarne, teknisk overlegne skuespillere. Med disse metodene synes jeg resultatet blir mer uventet, mer originalt, mer personlig, mer emosjonelt og nesten alltid mer samtidig og moderne.

Mitt første mål med stipendarbeidet har derfor vært å forsøke å utvikle måter å bruke stanislavskijsystemet, "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" også i arbeid med skuespillere som ikke er trent i denne arbeidsformen.

2. I de periodene jeg har fått anledning til å arbeide etter "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" (ved teaterskolene og i etapper av profesjonelle produksjoner der det har deltatt yngre skuespillere med denne treningen), har det oppstått mange spørsmål rundt hvordan metodene konkret skal benyttes. Jeg har kontaktet kolleger med samme utdanning som meg selv, og funnet ut at vi praktiserer ganske forskjellig. Særlig når det gjelder *hvordan* improvisasjonen gjennomføres, er det store variasjoner. Når jeg har oppsøkt min kilde, Irina Malochevskaja, med disse spørsmålene, svarer hun ofte at systemet fortsatt er åpent for utvikling, og at en del av det konkrete arbeidet med improvisasjon gjenstår å forske på.

Andre del av stipendarbeidet handler derfor om å gi mitt bidrag til å utvikle selve systemet, særlig den delen som gjelder bruken av improvisasjon.

3. Det har i årenes løp gått opp for meg at den lille eksklusive gruppen elever som har overtatt læren etter Irina Malochevskaja i Norge, besitter en verdifull kunstnerisk og pedagogisk arv. Våren 2008 forlot Irina Norge og flyttet tilbake til Russland.

Tredje mål med stipendarbeidet har vært å tilegne meg og ta vare på regiskolen etter Irina Malochevskaja. Dette har betydd å undervise under hennes veiledning og følge de delene av hennes undervisning jeg har vært usikker på, men det har også betydd å reflektere over hvordan denne arven ikke skal bli en stivnet russisk fasit, men en levende, bevegelig del av moderne, norsk teater.

Prosjektet har vært realisert gjennom fire oppsetninger ved tre institusjonsteatre. Disse fire forestillingene er:

"En bagatell" ved Nationaltheatret/Torshovteatret våren 2006

"Et dukkehjem" og "Et annet dukkehjem" ved Hålogaland Teater våren 2008

"Slottet" ved Det Norske Teatret høsten 2008

Disse fire forestillingene er det kunstneriske sluttresultatet av stipendarbeidet.

Prøvetiden ved teatrene er normalt 8 uker. For å få tid til å gjøre de undersøkelsene jeg ønsket, har jeg brukt stipendmidler til å "kjøpe" ekstra prøveuker med skuespillerne.

Siden "Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid" fordrer resultater på høyt nivå, har jeg valgt å samarbeide med tre profesjonelle teatre som i norsk sammenheng er på høyt nivå.

Det har vært viktig i stipendperioden å velge materiale som egner seg for utvikling av improvisasjonsteknikk. Det vil si materiale hvor skuespillerarbeidet er sentralt og hvor rollen har mulighet for dyp prosess. Jeg har også ønsket å utfordre improvisasjonsmetodene innenfor ulike sjangere. Derfor har det vært en utvikling av materiale fra den første forestillingen hvor karakterer og omstendigheter lå nær skuespillernes egne omstendigheter og karakterer, til den siste forestillingen som krevde mer ekspressive sjangeruttrykk.

I tillegg til de 4 forestillingene har jeg arbeidet med regi – og skuespillerstudenter ved Kunsthøgskolen i Oslo og fulgt Irina Malochevskajas undervisning. Med studentene har jeg arbeidet med utdrag fra "En smak av honning", "Glassmenasjeriet", "Frieri", "Onkel Vanja", "Ivanov" og "Hedda Gabler".

Oppbygningen av denne refleksjonen kommer til å være slik at jeg trekker inn erfaringer fra alle de fire forestillingene og fra arbeidet med studenter uten å referere tydelig til hvilken produksjon erfaringene stammer fra. Dette kan kanskje virke forvirrende for leseren. Grunnen til at jeg likevel gjør det slik er for ikke å utlevere noen av dem som har deltatt i arbeidet.

I forordet til Grotowskijs "Towards a Poor Theatre" skriver Peter Brook om Grotowskijs arbeid med Brooks eget ensemble: *"He worked for two weeks with our group. I won't describe the work. Why not? First of all, such work is only free if it is in confidence, and confidence depends on its confidences not being disclosed."*

Brook har fullstendig rett i at tillit er en av grunnforutsetningene for å kunne improvisere fritt, personlig og risikofylt. Under arbeidet med "Slottet" ble nesten hele arbeidsprosessen tatt opp på video. En regiassistent filmet fra første dag og fram til premieren. Meningen var at dette materialet skulle være en del av den kritiske refleksjonen.

Men arbeidet med "Slottet" utviklet seg til å bli svært krevende med sterke konflikter, og når jeg i ettertid ser gjennom de mange timene med opptak merker jeg at det er lettere å diskutere erfaringene og problemene åpent dersom de er avpersonifisert og anonymisert. Noen ganger kan en selvfølgelig klare å gjette hvem som har deltatt i en problemstilling, men målet er at den prinsipielle refleksjonen skal kunne være skarp uten å være unødvendig utleverende. Det er altså med hensikt alle produksjonene diskuteres om hverandre.

Refleksjonen vil følge prøveprosessens kronologiske etapper fra forberedelsesfasen, starten av prøvene og fram til siste forestilling, men altså alle prosessene parallelt.

Den kritiske refleksjonen vil måtte inneholde terminologi fra stanislavskijarven. I noen grad vil begrep bli definert, men jeg ønsker ikke å distribuere forenklete forklaringer på sammensatte og kompliserte begrep som krever et mye større verk for å bli skikkelig belyst. Refleksjonen vil derfor først og fremst være nyttig for kolleger som kjenner innholdet av metodene og begrepene. Jeg vil likevel forsøke å gjøre den lesbar også for interesserte som ikke har bakgrunn i Tovstonogovs regiskole. Dersom en ønsker ytterligere innføring eller begrepsdefinisjoner kan en bl.a. finne det i Irina Malochevskajas bok: "Regiskolen".

Plassering av prosjektet

Improvisasjon – definisjon og ulike former

Ordet improvisasjon stammer fra det latinske ordet *improviso* som betyr uforutsett, eller bedre "ikke før sett".

I teatersammenheng brukes improvisasjon på ulike måter. Felles for alle formene, er likevel at de alle aktiviserer og benytter seg av underbevisstheten. På forskjellig måte og med forskjellig hensikt settes denne kraften i sving. Publikum gjenkjenner spontant den sterke øyeblikksfølelsen som fremkalles gjennom ulike typer improvisasjon.

Før jeg går dypere inn i de improvisasjonsmetodene jeg selv har benyttet i stipendperioden, vil jeg forsøke å gi en overfladisk oversikt over andre improvisasjonsformer. Jeg vil dele inn i fire kategorier etter hvilket hovedformål improvisasjonen har (men selvfølgelig flyter disse kategoriene i virkeligheten over i hverandre og aspekter fra dem alle spiller inn i mitt arbeid):

1. Improvisasjon som teknikk i komisk teater

Historie

Koblingen mellom improvisasjon og komedie har dype røtter. Gleden for publikum ved å delta i en umiddelbar, uventet og overraskende skapende prosess er sannsynligvis like gammel som teatret. Når det gjelder improvisasjonens historie, er det naturlig nok store kildeproblemer. Nettopp det samtidige og øyeblikkelige gjør det svært vanskelig å etterspore. Hulemalerier, vasemalerier, masker og skulpturer beviser ikke graden av improvisasjon i det tidlige teatret.

Begrepet improvisasjon finnes likevel allerede i antikken. Aristoteles skriver i Poetikken: "... tragedien [...] oppsto i hvert fall i begynnelsen ved improvisasjon, både den og komedien, den ene fra de som ledet dithyrambesangerne, den andre fra fallossangene." (Om diktekunsten s. 32) Dessverre er det ikke noen videre beskrivelse av hvordan denne improvisasjonen foregikk.

Kildeproblemen skyldes også at det offisielle teater utvikler seg til å bli mer planlagt og kontrollert, mens det kan synes som improvisasjon er et sterkt element i den uoffisielle folkelige, satiriske og kanskje også kultiske tradisjonen. Gjennom middelalderen forbindes den med det komiske, groteske og burleske. Men den offisielle kulturen er under stadig påvirkning av den folkelige. Allerede den tidlige middelalderens liturgiske dramaer hadde en utglidning som kan tyde på innspill fra usertifisert improvisasjon: Påskepillen om de tre Maria-

er på vei til Jesu grav utviklet seg til et stort komisk show der de to lure og grove salveselgerene spiller hovedrollen. Julespillet med hyrdene på marken beveget seg også bort fra bibelens bokstav, så når englekoret kommer, er hyrdene vekke, de har gått for å jage ei geit som har lagt seg i senga til kona til den ene hyrden.

På 1500-tallet dukker Commedia dell'arte opp i Nord-Italia, og sprer seg i de neste to hundre årene som en populær form til hele Europa. Det er uenighet om denne formens opprinnelse, om den er et utslag av klassisismen og en type gjenopptakelse av for eksempel den romerske atellan-formen, eller om den er en fortsettelse av en levende folketradisjon som har holdt seg gjennom hele middelalderen. Om Commedia dell'arte finnes det imidlertid mye kilder, kjente grupper, enkeltskuespillere og fyldige beskrivelser både av rolletyper og bevarte scenarier.

Commedia dell'arte

Typisk for denne formen er et fast typegalleri: den gamle kåte gnieren (Pantalone), den idiotiske lærde (Il Dottore), de unge elskende (for eksempel Isabella og Leandro), den storskrytende soldaten (Il Capitano eller Scaramouch) og de smarte tjenerne som driver handlingen og løser problemene (for eksempel Brighella, Arlechino og Colombine). Improvisasjonen består i at en har et skissemessig scenario (som kunne være spikret opp på baksiden av kulissene), en har faste karakterer med et sett egenskaper, en har en del fysiske triks, akrobatikk, og innøvde nummer (lazzi), og dette settes sammen til en forestilling. Det er imidlertid noe uenighet om i hvor stor grad disse gruppene virkelig improviserte, i hvor stor grad de tok imot impulser fra hverandre og publikum og skapte nye scener og situasjoner der og da, eller om improvisasjonen egentlig dreide seg mer om å stable allerede innlært tekst, nummer og reaksjoner i en tilsynelatende spontan rekkefølge.

Personlig vil jeg hevde at når en ser den nesten biologiske trangen enkelte skuespillere har til å improvisere, til å skape der og da, og når en ser publikums fryd ved å være tilstede i dette skapende øyeblikket, synes det helt usannsynlig at improvisasjonen først har oppstått i vår tid. Improvisasjon er et viktig element i barns lek og genuint menneskelig.

I vesten har den satiriske, folkelige, underholdende og komiske improvisasjons-tradisjonen blitt videreført av blant andre Dario Fo og Pirandello. I vår tid finner vi den igjen blant annet gjennom den populære formen "teatersport" som briten Keith Johnstone er opphavsmann til og som nå praktiseres av grupper over hele verden.

Teatersport og Improv

Teatersport kjennetegnes ved at to skuespillerlag møtes til kamp. Det er faste regler for spillet, og alle deltakende lag kjenner disse reglene. Oppgavene gis på stedet – og må løses av lagene ved hjelp av improvisasjon. Publikum inviteres til å utfordre lagene med oppgaver, og konferansieren ber dommerne eller publikum gi poeng etter hver sketsj.

Aktuelle oppgaver kan være begrensinger i forhold til tid og rom, å snakke på rim, synge, spille i ulike sjangre, ikke bruke bokstaven S, snakke "tullespråk", eller at man ikke kan snakke uten å ha kroppskontakt. Statusøvelser er også en vanlig ingrediens, for eksempel kan en øvelse gå ut på at en spiller begynner scenen med lav status, partneren med høy status. I løpet av scenen finner de en anledning til å skifte status. En annen øvelse går ut på at lagleder får en blant publikum til å fortelle en enkel historie fra sitt liv. Den blir så fremført av spillerne. Her kan man be om historier som "Første stevnemøte", "Første dag på jobben", "Det mest pinlige som har hendt meg". Teatersportseansen avsluttes med at det kåres en vinner - det laget som har vært best til å improvisere.

I USA regnes Viola Spolin som et sentralt navn i utformingen av den beslektede teaterformen Improv.

Film og TV har også tatt til seg den komiske improvisasjonen. Allerede fra stumfilmens dager er komikere som Charlie Chaplin og Buster Keaton kjent for å bruke improvisasjon i sine filmer. På 1990-tallet utviklet britisk Channel 4 programmet "Whose Line Is It Anyway" som senere ble et populært improvisasjons-show i USA. Også NRK har forsøkt ulike varianter av teatersport- og improv-baserte konsept.

Fellestrekk

Typisk for hele kategorien komisk improvisasjon, er at deler av teksten eller hele teksten improviseres. Som i Commedia dell'arte er orienteringspunktet for eksempel faste karakterer, en situasjon eller et plot.

2. Improvisasjon som måte å aktivisere publikum

Den neste kategorien kjennetegnes ved en hovedvekt på den levende kontakten med publikum og publikums deltakelse i spillet:

Improvisasjon i retning kulturelle riter

Den polske regissøren Jerzy Grotowskij (1933 – 1999) utviklet fra slutten av 1950-årene forestillinger som på ulike måter aktiviserte og involverte publikum. Hans arbeid er mangfoldig og inneholder forestillinger der publikum deltar sammen med skuespillerne i scenografien, teater inspirert av ritualer, forestillinger basert på undersøkelser av tradisjonell sang fra ulike kulturer, former for regisserte hendelser der publikum og skuespillere beveger seg i naturen – alt med sterk fokus på levende deltakelse.

Målet med de mange ulike formene er å skape en grunnleggende menneskelig kommunikasjon. Grotowskij's arbeid bygger på hans bakgrunn i Stanislavskij-systemet. I boken "Towards a Poor Theatre" forklarer han i kapitlet "The Theatre's new testament" om målet for samhandlingen mellom skuespiller og publikum: *"We can [...] define the theatre as "what takes place between spectator and actor". All the other things are supplementary [...] Since our theatre consists only of actors and audience, we make special demands on both parties"* ("Towards a Poor Theatre" s.32-33)

Han utdyper sine krav til skuespilleren:

" The actor is a man who works in public with his body, offering it publicly. [...] If the actor, by setting himself a challenge publicly challenges others, and though excess, profanation and outrageous sacrilege reveals himself by casting off his everyday mask, he makes it possible for the spectator to undertake a similar process of self-penetration. [...]

The actor who undertakes an act of self-penetration, who reveals himself and sacrifices the innermost part of himself – the most painful, that which is not intended for the eyes of the world – must be able to manifest the least impulse. He must be able to express, through sound and movement, those impulses which waver on the borderline between dream and reality. In short, he must be able to construct his own psycho-analytic language of sounds and gesture in the same way that the great poet creates his own language of words. [...]

If I were to express all this in one sentence I would say that it is all a question of giving oneself. One must give oneself totally, in one's deepest intimacy, with confidence, as when one gives oneself in love. Here lies the key. Self-penetration, trance, excess, the formal discipline itself – all this can be realized, provided one has given oneself, fully, humbly and

without defense. This act culminates in a climax. It brings relief.” (“Towards a Poor Theatre” s.33-38)

Men det er ikke bare skuespilleren som gjennomgår dyp, offervillig improvisasjon. Grotowski stiller også krav til tilskueren:

“We are concerned with the spectator who has genuine spiritual needs and who really wishes, through confrontation with the performance, to analyze himself. [...] There is only one element of which film and television cannot rob the theatre: the closeness of the living organism. [...]

It is therefore necessary to abolish the distance between actor and audience by eliminating the stage, removing all frontiers. In order that the spectator may be stimulated into self-analysis when confronted with the actor, there must be some common ground already existing in both of them [...].

Therefore the theatre must attack what might be called the collective complexes of society, the core of the collective subconscious [...] the myths that are not an invention of the mind but are, so to speak, inherited through one’s blood, religion, culture and climate.” (“Towards a Poor Theatre” s.40-42)

Når jeg tar med dette lange sitatet fra Grotowskij, er det fordi det er den beste beskrivelsen jeg har funnet av essensen i all improvisasjon, uansett type og hensikt.

Performance art / Happening / Events

Inspirert av bl.a. Grotowskij's teaterlaboratorium, eksploderte teaterformer fra slutten av 1950-tallet videre på 60- og 70-tallet og inn i postmodernismen som på ulike måter blandet teater med andre kunstformer, brøt ned skillet utøver/tilskuer, benyttet offentlig rom til teaterliknende opptreng og som også eksperimenterte med ulike forhold mellom forberedt og improvisert aksjon. Fellesbetegnelse Performance Art, Events og Happening dekker en del av disse formene.

Hensikten med improvisasjonen varierer, men ofte forsøker en å bryte med en konvensjonell kunstforståelse, skape estetiske overraskelser og utfordre publikums teaterforståelse:

“Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture. Conversely, public interest in the medium, especially in the 1980s, stems from an apparent desire of that public to gain access to the art world, to be a spectator of its ritual and its distinct

community, and to be surprised by the unexpected, always unorthodox presentations that the artists devise.” (“Performance Art from Futurism to the Present”)

Seansene utformes ofte av andre kunstnere enn scenekunstnere, men regissører som Peter Brook (født 1925) og Tadeusz Kantor (1915- 1990) har deltatt i utviklingen av disse formene. Brook skriver i ”The Empty Space”: *“Behind the Happening is the shout ‘Wake up!’”*

Den moderne politiske improvisasjonen

Skillet mellom Happening og improvisasjon med politisk motiv er heller ikke skarp. *“For mig er den undertrykte og tilskueren næsten synonyme.”* skriver brasilianeren Augusto Boal (1931-2009) i sin bok *“Stop! Det er magisk!”*. Boken redegjør for ulike teaterformer som bærer fellesbetegnelsen *“De undertryktes teater”*. Boal mener at hans teater har dype folkelige røtter, og at hans bidrag kun består i å systematisere de ulike formene.

Improvisasjon spiller en viktig rolle særlig i formen *“forumteater”*. Et forumteater begynner med at noen spiller et stykke om undertrykkelse, med tragisk utgang. Deretter starter stykket en gang til mens publikum gjøres oppmerksom på at det kommer til å ende akkurat som første gang med mindre noen av tilskuerne gjør noe. Hvem som helst fra publikum kan rope «stopp!», og ta plassen til den undertrykte for å prøve ut andre veier som kan lede ut av undertrykkelsen. De resterende skuespillerne må improvisere, og hele tiden prøve å få stykket til å ende som sist. Ofte må tilskueren i rolle gi opp, han eller hun klarer ikke å bryte undertrykkelsen. Vedkommende må overlate rollen til den opprinnelige skuespilleren, som spiller videre til en ny tilskuer roper «stopp!». Klarer noen å bryte undertrykkelsen, følger en diskusjon om hvorvidt løsningen var *magisk*, det vil si usannsynlig, ikke gjennomførbar i virkeligheten. Hvis løsningen kan godtas, spilles det forandrede stykket, og nå kan hvem som helst rope «stopp!», og overta en av undertrykkernes plasser, for å prøve ut nye motangrep mot løsningen.

Den opprinnelige, latinamerikanske formen for forumteater var ofte en generalprøve på virkeligheten: en forberedte streiker, protestaksjoner og liknende situasjoner, og målet var å finne fram til konkrete metoder en kunne benytte seg av i de virkelige situasjonene.

Ved parlamentsvalget i Rio de Janeiro i 1992 ble Boal valgt inn i den lovgivende forsamlingen. Sammen med sine medarbeidere startet han teatergrupper bestående av folk som sjelden kom til orde i samfunnsdebatten: gamle, blinde, homofile, gatebarn osv. Gjennom workshops tok disse gruppene opp hverdagens problemer og formulerte løsningsforslagene som lovforslag, som Boal fremmet i parlamentet. Rundt 20 av disse lovene ble vedtatt, og

metoden er siden utprøvd både i Canada og Storbritannia. Målet med Boals teater er frigjøring fra undertrykkelse:

” [De undertryktes teater] er ikke et teater for de undertrykte, men et teater, der bliver produceret af de undertrykte selv. Kunstneren fortolker ikke en rolle, der ikke er hans egen. Derimot spiller enhver sin egen rolle, alt imens han forbliver sig selv [...] og han forsøger at finde veje, der fører til befrielse.” (“Stop! Det er magisk!” s. 14)

Playback Theatre

Playback Theatre er en beslektet form der skuespillergrupper som er spesielt trent i improvisasjon oppsøker skoler, fengsler, eldresenter osv. og oppfordrer publikum til å fortelle sin historie for så å gi den scenisk liv. *”The spontaneous enactment of personal experience in Playback Theatre builds connection between people by honouring the dignity, drama, and universality of their stories.”* (www.playbacktheatre.co.uk)

3. Terapeutisk og pedagogisk improvisasjon

”De undertryktes teater” og ”Playback Theatre” fører naturlig over i den tredje kategorien der hovedfokus er på prosesser som oppstår hos dem som *deltar* i improvisasjonen. I denne kategorien er det kun deltakere og ikke tilskuere, og den kvalifiserer derfor kanskje ikke til betegnelsen teater. Det er i hvert fall ikke skuespill, for her er ikke fokus på *skuet*. Jeg gir likevel en kort beskrivelse av noen slike former.

Psykodrama

Den østerriksk-amerikanske legen og psykologen Jacob L. Moreno (1889-1974) regnes som psykodramaets far. I Norge har Eva Røine (født 1928) vært en viktig formidler av denne terapiformen.

Psykodrama bygger på ideen om at kroppen bevarer erfaringer og minner som ikke er en del av bevisstheten. En interesserer seg for forholdet mellom bevegelse, sanseapparat og underbevissthet. Dersom kroppen for eksempel har erfart traumer, må også kroppen bearbeide disse, det holder ikke at intellektet bearbeider dem.

Terapien foregår ved at pasienter under veiledning av en terapeut spiller roller i situasjoner som er hentet fra deres liv, fra fortid, nåtid, fremtid, familie, jobb, samfunn, indre bilder osv. Å spille situasjoner fra for eksempel barndommen, kan hjelpe pasienten å gjenskape episoder en egentlig har glemt men som ”kroppen likevel husker”. En mener også at en ved å

gjenoppleve situasjoner fra livet, kan få en terapeutisk effekt ved å gå inn og handle annerledes enn en opprinnelig gjorde. Pasienten kan for eksempel få anledning til å rope noen sannheter til sin døde far, eller trøste sitt en gang forsømte barn.

Pedagogisk trening, lederutvikling osv.

Moderne pedagogikk har i større og større grad begynt å benytte seg av teater- og improvisasjonsteknikker. I vanlig norsk skole er rollespill et akseptert pedagogisk redskap, men også utdanning på høyere nivå benytter improvisasjonsøvelser. Medisin – og psykologutdannelsene har rollespill som del av studiet der en trener på det kommende møtet med pasienten.

I lederutvikling eller opplæring av katastrofepersonell kan en spille en tenkt men sannsynlig situasjon for å tilegne seg egenskaper eller ferdigheter eller for å oppnå økt innsikt i egne reaksjonsmønstre.

Militæret har århundrelang trening i å øve på den improviserte forestillingen "krig". Rollene, kostymene og de viktigste rekvisittene er klare, men handlingsforløpet må improviseres og en trener på tenkte scenarioer.

Rollespill som lek

Selv om denne formen verken har terapeutisk eller pedagogisk hensikt, plasserer jeg fenomenet under denne kategorien fordi det er en form uten publikum hvor deltakerens opplevelse står i sentrum.

Rollespill kan foregå virtuelt eller med ekte deltakelse, gjerne med spillere fra mange land som samles. De tar ofte utgangspunkt i omstendigheter som en historisk epoke, spill fra middelalderen er for eksempel svært populære.

Da jeg utforsket denne formen i 2001, deltok jeg på et tre dagers rollespill (såkalt "laiv") der vi skulle være asylsøkere. På forhånd møtte jeg en spill-leder som utviklet karakteren min, ga meg et navn, en nasjonalitet, en biografi osv. Vi ble "smuglet" i en tildekket buss til et (nedlagt) asylmottak som jeg fortsatt ikke vet hvor ligger, og skulle gjennom tre dager gjennomleve harde forhør, dårlig mat, ydmykende legesjekk og ulike intriger mellom grupper asylanter. Nettopp dette rollespillet hadde en viss sosial profil, men hovedhensikten med denne formen er likevel spenning og lek for deltakerne.

4. Improvisasjon som redskap for å utvikle forestillinger

Dette er den formen for improvisasjon mitt arbeid hører inn under. Som jeg allerede har understreket, er det ikke skarpe skiller mellom de ulike improvisasjonsformene. Også i mitt arbeid benytter jeg improvisasjon for å få frem humor, slik for eksempel også stanislavskijeleven Mejerholt benyttet teknikker fra *commedia dell'arte*. Også jeg ønsker at improvisasjonen skal føre til en mer ekte kontakt med publikum, og jeg regner Grotowskijs arbeid som et viktig tilskudd til stanislavskijtradisjonen. De terapeutiske aspektene ved improvisasjonen påvirker også mitt arbeid og forholdet til de deltagende skuespillerne.

Men hovedfokuset for min undersøkelse ligger i stanislavskijarvens bruk av improvisasjon som *redskap for å skape roller og forestillinger*. Helt konkret materialiserer disse teknikkene seg som ingrediens i to metoder: "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger".

Skuespilleren, regissøren, pedagogen og grunnleggeren av Moskva Kunstnerteater, Konstantin Sergejevitsj Stanislavskij (1863-1938), er nok den enkeltperson som i størst grad har påvirket hele det moderne vestlige teatret. Jeg tror ikke det er mulig å være teater- eller filmskaper i vesten i dag uten på en eller annen måte å være påvirket av hans ideer.

Likevel vil jeg understreke at det finnes en rekke nyskapende regissører som lager sine forestillinger og filmer ved bruk av improvisasjon uten å være bevisst i direkte kontakt med stanislavskijsystemet og metoden for handlende analyse. Jeg tar en rask sving innom noen av disse før jeg går videre til Stanislavskij:

Improvisasjon for å lage tekst og historie

Den britiske regissøren Joan Littlewood (1914-2002) er en av dem som tidlig ble kjent for å bruke improvisasjon for å lage manus. Gjennom workshops med skuespillere og dramatikere improviserte hun for eksempel frem suksesser som "A Taste of Honey" og "Oh! What a Lovely War". Littlewood måtte to ganger møte i retten for å ha tillat skuespillere å bruke improvisert tekst under forestilling, helt fram til 1968 måtte nemlig den britiske sensuren godkjenne tekst som skulle fremføres fra scenen. (*Jackie Fletcher www.britishtheatreinfo*)

I vår tid bruker regissører som Mike Leigh (født 1943) og Suzanne Osten (født 1944) improvisasjonsformer der skuespillerne (og noen ganger også publikum) bidrar med assosiasjoner og erfaringer fra eget liv for å utvikle både rolle, tekst og handling. Disse arbeidsmåtene har vært til stor inspirasjon for ulike typer dramatikerverksted. I Norge har

”Det åpne teater” hatt kurs med skuespillere, regissører og dramatikere i Mike Leigh’s teknikker.

Improvisasjon i ”metoden for handlende analyse” og ”metoden for fysiske handlinger”

De to metodene, som hører til læren etter Stanislavskij, har ikke først og fremst til formål å utvikle tekst, men å utvikle *forestillinger*. Improvisasjonen brukes for å trenge inn i forfatterens univers, skape levende situasjoner, finne det fysiske livet som gir mening og dybde til forfatterens ord, utdype rollene, få kontakt med kroppens ubevisste erfaringsmateriale, finne personlige og originale uttrykk og lete etter forestillingens form og sjanger.

Improvisasjonen brukes på ulike måter i de ulike etappene av prosessen. Også i den ferdige forestillingen som vises for publikum, søker en å bevare den improvisatoriske kvaliteten slik at selv om forestillingen har en stram og bunden form, fødes den likevel på ny hver kveld og er en levende og unik engangshendelse.

”Metoden for handlende analyse” handler om *å oversette én kunstart* – litteratur og dramatik – *til en annen kunstart*, nemlig scenekunst. Det er for omfattende å forklare hele metoden her, men jeg vil gi en enkel introduksjon:

Rent teoretisk kan en dele scenisk handling i tre: Tankehandling, ordhandling og fysisk handling.

Ordhandlingen er replikkene forfatteren har skrevet. Ved hjelp av ”metoden for handlende analyse” kan en gjennom å studere forfatterens tekst gjette og dikte seg fram til karakterenes tankehandling, deres mål på kort og lang sikt, hva som driver og hindrer dem, og på denne måten deler en stykket inn i *en rekke av hendelser*. Denne teoretiske delen av metoden kalles ”undersøkelse med forstanden”.

Jeg skriver *gjette og dikte*, fordi denne analyseformen krever aktiv medskapning. Valget av hendelser og valget av innholdet i disse avspeiler regissørens syn på stykket, på forfatteren, på stykkets tema og det gjenspeiler også regissørens verdenssyn og kunstneriske oppgave. Metoden er altså et redskap som vil måtte brukes svært forskjellig av ulike regissører.

Før jeg selv ble kjent med dette, hadde jeg litt forenklet en oppfattelse av at forfatterens tanker først og fremst er uttrykt gjennom karakterenes replikker, og at forfatteren ved hjelp av motsetningen mellom rollene ”diskuterer” ulike problem fra ulike synsvinkler.

Skuespillerens viktigste oppgave var, slik jeg oppfattet det, derfor å formidle replikkene sine så godt som mulig, god stemme og god tekstforståelse var blant skuespillerens viktigste egenskaper.

Som en reaksjon mot dette tekstbaserte teatret, hadde jeg også fått med meg at det var regissører som arbeidet etter en ide om at bildene taler mer enn teksten. Også forenklet, forsto jeg at disse regissørene arbeidet mer som billedkunstnere, med stram plassering av skuespillerne, vekt på scenografi, lys og kostymer. Skuespillerens viktigste kvalitet for dem var kropp, figur, bevegelse, romforståelse og evne til å inngå i et bilde.

”Metoden for handlende analyse” foreslår en helt annen forståelse. Stykkets mening bygger ikke først og fremst på hva karakterene sier, men hva de tenker. I den moderne verden tror vi ikke lenger at menneskene snakker bare sant, og det er for enkelt å forstå et stykke direkte ut fra replikkene. I all god dramatik finnes det en tankeprosess hos alle karakterene, og regissør og skuespiller må åpne, gjette seg fram til og dikte denne underliggende strukturen i stykket. Først da kan en forstå hva en scene handler om.

Det er viktig å understreke at ”tanke” i denne sammenheng er mer enn den tørt intellektuelle tanken, egentlig er det riktiger å bruke begrepet ”det indre livet” fordi følelsene spiller en viktigere rolle enn intellektet.

Men en tankeprosess/indre prosess er en skjult struktur, og Stanislavskij understreker at teatret skal være synlig realisert foran tilskuernes øyne. I følge Stanislavskij er handling selve teaterkunstens kjerne og det er skuespillerens grunninstinkt å være handlende. Tankeprosessen må *på en eller annen måte uttrykkes i tid og rom*. Påvirket av utviklingen i den moderne psykologien, og også påvirket av yoga, forsto Stanislavskij at kroppen er nærmere forbundet med det indre livet enn ordene er. Språket er et ganske bevisst uttrykk, mens kroppen og handlingene ligger nærmere underbevisstheten. Kroppen ”husker” erfaringer bevisstheten fornekter. Kroppen kan uttrykke det ordene prøver å skjule. Våre handlinger avslører hva vi egentlig vil, selv om setningene våre prøver å pynte på det. Det fysiske livet er altså i større grad uttrykk for tankeprosessen enn teksten er det. Når en analyserer tekst for teater, leter en derfor etter en *handlingsstruktur* organisert som en *lenke av hendelser*.

Metoden inneholder en rekke retningslinjer for hvordan hver enkelt hendelse kan bygges opp, hvor den begynner og hvor den slutter, hvordan de ulike rollene går inn og ut av den, hvordan en kan formulere mål for hver enkelt, hvordan prosessen drives fram via hindringer,

hvordan konflikten kan skjerpes, hvordan overgangen fra en hendelse til den neste kan foregå og ikke minst hvordan hele rekken av hendelser kan bygges dramaturgisk og hvordan regissøren kan realisere sin "overordnede oppgave" med materialet gjennom hendelsene. Alt dette avgjøres i analysen og danner rammene for improvisasjonen.

Etter at en har analysert seg fram til en rekke av hendelser, skal dette teoretiske arbeidet realiseres i praksis. Improvisasjon er det viktigste instrumentet for å finne fram til det fysiske uttrykket som står i forbindelse med den indre strukturen av tanker og følelser. Skuespilleren forsøker å leve seg inn i de omstendighetene som påvirker rollen og arbeider aktivt for å oppnå det målet en har gitt rollen i den enkelte hendelse. Improvisasjonsetappen kalles "metoden for fysiske handlinger" eller "undersøkelse med kroppen".

Hvorfor improvisasjon? Jo nettopp fordi improvisasjonen kan gi en direkte tilgang til "kroppens erfaringer", det ubevisste, det som ikke er filtrert og kontrollert av fornuften og språket. "Metoden for fysiske handlinger" foregår altså praktisk på gulvet, en leter sammen med skuespillerne etter fysisk uttrykk for det indre livet en har blitt enig om.

Når en har analysert seg fram til en interessant tankeprosess og improvisert seg fram til fysisk uttrykk for den konflikten karakterene står i, kan en bringe inn igjen forfatterens tekst og i lykkelige tilfeller lage teater hvor meningen ligger i spennet mellom hva karakteren tenker, gjør og sier.

Stanislavskij og arven etter ham

Forsvar, myter og misforståelser

Jeg starter beskrivelsen av Stanislavskijarven med å konstatere at i svært mange bøker skrevet i vesten om Stanislavskij er det påfallende at nesten alle uttrykker sterkt behov for å forsvare systemet, de opplever seg i kamp. Forordet til Irina Malochevskajas "Regiskolen" deler denne posisjonen med for eksempel Lee Strasbergs bok "A Dream Of Passion", Michael Chekhovs "On The Technique Of Acting", forordet til Sonia Moores "Stanislavskij systemet", Sven Wollters forord til den svenske utgaven av "En skådespelares arbete med sig själv" ... Det er for så vidt alminnelig å ha faglig uenighet, men det påfallende med denne uenigheten innen teaterfeltet, er at ingen av de nevnte er i kritisk opposisjon til andre metoder. En opponerer ikke mot Brecht, Penka, Lecoq, Rudolf Steiner (disse og andre potensielle opponenter forsøker en tvert imot å ta opp i seg), en argumenterer mot metodeløshet.

Mine egne erfaringer i stipendperioden styrker dette inntrykket. 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 også påfallende at Lee Strasbergs amerikanske versjon av systemet rett og slett har fått navnet "The Method". Det er altså ikke så sterk grad av skole mot skole i dette feltet, men mer skole kontra ikke skole.

I tillegg til å forsvare metode som sådan, er det også svært mange av forfatterne som på ulike måter forsøker å oppklare det de mener er feiltolkninger av Stanislavskij. Den amerikanske professoren Sharon Marie Carnicke oppsummerer i sin bok "Stanislavsky in Focus" hvilke misforståelser som er de vanligste, og hun forsøker å spore kilden til feiltolkningene. Av de mest hardnakkede mytene er myten om at Stanislavskijssystemet egner seg best for realistisk materiale.

Carnicke gir den sovjetiske sensuren mye av ansvaret for denne misforståelsen. Hun mener betingelsen for at Stanislavskijs teater, Moskva Kunstnereteater, skulle få utreisettillatelse til sin store USA-turne i 1924-25, var at de valgte et realistisk repertoar. Det unge sovjetiske regimet foretrakk realismen, senere sosialrealismen, og Moskva Kunstnereteater skulle fungere som ambassadører for det nye Sovjet. Dette gjorde at de måtte dra med forestillinger som ikke var representative for den store bredden de egentlig hadde i sjangerekspesimenter. Det amerikanske miljøet spant videre på denne misforståelsen, spredte den videre til Europa (Carnicke hevder at Vest Europas kjennskap til Stanislavskij i mange år først og fremst har kommet fra miljøet i New York, ikke direkte fra Russland). I Sovjet forsøkte en under Stalin å etablere Stanislavskij som "realismens far" og underkommuniserte hans arbeid med andre teaterformer og det sjangeruavhengige i systemet.

Carnicke påpeker også at de amerikanske oversettelsene av Stanislavskijs bøker er mye kortere enn de russiske. Som en brekkstang for å få utgitt sine bøker i Sovjet, ble flere av dem først utgitt i USA, og den amerikanske oversetteren fikk vide fullmakter til å redigere og hun fikk også rettighetene til alle andre oversettelser utenfor Russland. "En skuespillers arbeid med seg selv" var på 295 luftige sider da den utkom i USA i 1936, da den utkom i Sovjet to år senere, var den på 575 tettskrevne sider. (Carnicke s. 86) Den amerikanske oversetteren hadde kuttet og redigert, men Stanislavskij hadde også selv utviklet systemet vesentlig i løpet av tiden mellom de to utgivelsene. Dette var den siste boken Stanislavskij selv rakk å utgi, etter hans død i 1938 tok det 13 år før andre del av denne boken kom ut i USA. Den første delen, som handler om skuespillerens indre teknikk, ble derfor lenge forstått som hele systemet, mens den andre delen som tar for seg arbeidet med skuespillerens forvandling, lenge var ukjent i vesten.

”Metoden for fysiske handlinger” og ”metoden for handlende analyse” er frukter av Stanislavskijs arbeid og oppsummering i de to siste årene før hans død. Selv om metodene er frukter av hele hans forskning, og av påvirkning fra mange medarbeidere, ikke minst fra Vsevolod Meyerhold (1874-1940), var det først helt mot slutten av sitt liv Stanislavskij begynte å sammenfatte denne erfaringen til metode. Hans kolleger og assistenter videreførte arbeidet etter hans død, blant dem Maria Knebel som ga navn til ”metoden for handlende analyse”. Disse metodene har vært relativt ukjente i vesten, forståelsen av Stanislavskij har basert seg mye på Stanislavskijs tidlige arbeid. Tolkningen av metodene i Sovjet har også variert. Den offisielle versjonen, som bl.a. var forvaltet av Stanislavskijs kommunistiske assistent Mikhail Kedrov, tolket systemet i marxistisk, behavioristisk retning. Grovt sett mener Carnicke at Stanislavskijs nøkkelbegrep ”skuespillerens psykofysiske prosess” i USA hadde en tendens til å bli forenklet til ”skuespillerens psykiske prosess” og i Sovjet til ”skuespillerens fysiske prosess”.

Tolkningen av Stanislavskij og tolkningen av hans arvtakere kompliseres også av at den sovjetiske sensuren tvang kunstnere som ville bli utgitt til å skrive slik at sensuren ikke kunne lese det egentlige budskapet, og leseren måtte trene seg i å lese mellom linjene. Dette er selvfølgelig svært vanskelig for utenlandske lesere og oversettere å forholde seg til. Som en forlengelse av dette kan en også se behovet hos Stanislavskij for å legitimere systemet gjennom henvisninger til de ”harde” vitenskapene, naturvitenskapen, behavioristisk psykologi og til og med matematikk. Disse henvisningene er ganske komisk lesning for vesten i dag, men Carnicke mener de må forstås som et forsøk på å imøtekomme sovjetmyndighetenes materialistiske vitenskapspreferanse.

En frukt av Stalins kanonisering av Stanislavskij var også at hans system ble opphøyet til en type lov, ”veien til riktig teater”. Selv om Stanislavskij selv var svært redd for nettopp dette og på utallige måter understreker at systemet er åpent, bevegelig, eksperimenterende, uferdig og ikke-dogmatisk, ble det likevel i stor grad gjort til bibel, eller kokebok.

Alt dette, sammen med jernteppet, har i følge Carnicke ført til at forståelsen av Stanislavskij har vært ganske feilaktig i vesten. Miljøet i New York hadde også konflikter rundt tolkningen av systemet. For eksempel ble nettopp forholdet mellom følelser og fysisk uttrykk et tema for konflikt. ”The Group Theatre” og senere ”Actors Studio” la stor vekt på emosjonell hukommelse som en hjørnestein i systemet. Skuespiller Stella Adler (1901 - 1992) mente at Lee Strasberg (1901 - 1982) ikke hadde forstått hvor stor betydning Stanislavskij tillegger skuespillerens fysiske liv. For å bevise sin påstand reiste hun i 1934 til Paris og møtte Stanislavskij personlig. Da hun triumferende kom hjem skal Strasberg ha innkalt til møte for å annonsere at han underviser i Strasbergmetoden, ikke

Stanislavskijssystemet. Dette var første gang "The Method" offisielt skilte lag med Stanislavskijssystemet.

Senere utdypet han skillet. Strasberg ble konfrontert med at Stanislavskij skulle ha sagt at dersom stykkets gitte omstendigheter er klare, dersom skuespillerens sanser og innbilningsevne fungerer, da er handling alt skuespilleren trenger. Strasberg var uenig: *"Well, I say, if all these things are there, I can afford the luxury of not having action"*. (Carnicke s.63-66)

Et annet viktig punkt der stanislavskijssystemet skiller seg fra "The Method" er i forståelsen av "gjennomlevelse". Strasberg forstår dette som at skuespiller og rolle skal være ett på scenen, mens Stanislavskij opererer med en spaltet bevissthet hos skuespilleren. I forlengelsen av dette ble begrepet "affective memory" i USA sterkt knyttet opp mot skuespillerens personlige minner. Stanislavskij selv la større vekt på den kunstneriske fantasien og mindre på konkrete private erfaringer.

På grunn av problemene med sensur, mener Carnicke at den muntlige og praktiske overleveringen av læren etter Stanislavskij i Sovjet har hatt spesiell betydning. Denne mester-lærling tradisjonen har ikke i samme grad kunne underlegges offisiell kontroll, og er derfor på mange måter en mer pålitelig og direkte kilde til kunnskap om systemet enn de mange skriftene er.

Russland i dag

I følge Irina Malochevskaja er det tre hovedretninger som forvalter "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" i Russland i dag. Alle disse retningene har tatt vare på det komplekse ved metodene (dvs. den forenklete sovjetiske forståelsen er ikke regnet med her).

Det ene er skolen etter Maria Knebel. Maria Knebel (1898-1985) hadde sin skuespillerutdannelse fra Stanislavskijs elev Mikhail Chekhov, hun var selv skuespiller ved Moskva Kunsterteater og Stanislavskijs assistent de to siste årene før han døde.

Den andre skolen er etter Aleksander Polamishev som først og fremst hadde sin utdannelse fra Yevgeny Vakhtangov (1883 - 1922), en annen av Stanislavskijs elever.

Den tredje skolen, som Irina Malochevskaja selv virker innenfor, er skolen etter Georgij Tovstonogov (1915 - 1989). Tovstonogov var utdannet i Moskva i 1933-38 hos Stanislavskijs skuespillere Andrej Lobanov og Aleksej Popov. I mer enn 50 år arbeidet han som regissør og pedagog i Leningrad. Irina Malochevskaja arbeidet sammen med ham som pedagog fra 1975 til 1989.

Mye forener de tre skolene i forståelsen av "metoden for fysiske handlinger" og "metoden for handlende analyse", men det er også forskjeller i anvendelsen av dem. Blant det som spesielt

kjennetegner Tovstanogovs bidrag til metodene, er hans utvikling av redskaper for regissørens analyse av stykket. Malochevskaja skriver i sin doktoravhandling: *”Tovstanogov sammenliknet sine nye termer til metoden for handlende analyse med lengdegrader og breddegrader. De hjelper oss når de treffer hverandre til å finne det ukjente geografiske punktet på kartet. Kunnskapen om bare ett av parametrene og uoppmerksomhet til de andre fører ikke til en løsning, man trenger at de ”krysser hverandre”.”* (Tovstanogovs regiskole s 31)

I tillegg til at Tovstanogov *utvidet* begrepsapparatet for analyse, laget han altså også et system av kryssende parametre som avslører om regissørens analyseidé kun er en god tanke, eller et bærende konsept en kan bygge en hel forestilling på. Disse ”harde kravene til regissørens bevisførsel” er først og fremst redskaper regissøren kan bruke til hjelp for å kontrollere seg selv i inngangen til en produksjon.

Mitt arbeid har utspring i skolen etter Malochevskaja.

Vesten i dag

Etter jernteppets fall har de siste delene av Stanislavskijssystemet og videreførelsen av arven også blitt mer tilgjengelige utenfor Russland. Vestlige studenter reiser til skolene i Moskva og St. Petersburg for å utdanne seg til skuespillere, regissører og pedagoger. Vestlige forskere får direkte tilgang på både den muntlige og skriftlige teorien. Russiske pedagoger og regissører, som Irina Malochevskaja, arbeider i vesten. Carnicke spår en ny vår for interessen for Stanislavskij i vest.

Samtidig påpeker hun at vestens kjennskap til Stanislavskij til nå først og fremst har kommet gjennom miljøet i New York. Dette miljøet besto både av amerikanske entusiaster som hadde sett Moskva Kunstnereteater under turneen i 1923-24, og det besto av russiske emigranter som hadde bakgrunn fra arbeid med Stanislavskij i ulike perioder og i ulike funksjoner. Av dem var det også flere som utviklet egne systemer delvis som opposisjon og delvis som selvstendig videreutvikling av Stanislavskij. Fra dette miljøet har det blitt dannet ulike skoler. Den manglende felles forståelsen av hva stanislavskijssystemet innebærer, gjør at de ulike retningene kan minne om religiøse sekter som leser ”bibelen” på hver sin måte.

Når en derfor tar en rask titt på fagplanene til en del vesteuropeiske teaterskoler, er det nesten umulig å vite hva som menes med ”undervisning i stanislavskijssystemet”. Mange skoler nevner Stanislavskij i sine fagplaner, men på svært ulik måte, og ofte kun for skuespillerstudentene, ikke registudentene. Noen skoler, som RADA i London, knytter stanislavskijøvelser sammen med ”realisme-periode”. Stanislavskij er en viktig del av teori- og historieundervisningen ved mange skoler, men det er vanskelig å se på hvilken måte systemet påvirker den praktiske undervisningen.

Noen skoler tilbyr kortere praktiske kurs, for eksempel den finske teaterhøgskolen tilbyr bl.a. et 3 vekttallskurs i ”grunntrening, metoden for fysiske handlinger”.

Den tidligere østtyske skolen ”Ernst Busch” skriver i sin fagplan at skuespillerutdannelsen hviler på ”die Erkenntnisse und Ergebnisse der Theaterarbeit Konstantin Stanislawskis und Bertolt Brechts”. Koblingen Stanislavskij/Brecht har representert en spesiell kraft i østtysk teater lenge. Etter murens fall fremstår nettopp Berlin på mange måter som Europas teaterhovedstad med sin potente sammensmeltning mellom vesteuropeisk og østeuropeisk teaterkultur. Jeg har ikke nok kjennskap til hvordan de tyske teatrene forholder seg til Stanislavskijs metoder, men for eksempel regissøren Frank Castorf bruker improvisasjon på sitt Volksbühne på en måte som ser ut til å være i slekt med Stanislavskijs etydeimprovisasjoner. Her fra en artikkel i The New York Times 14. januar 2007: *“If the source is a novel, he brings the book to rehearsals and goes through it, chapter by chapter, with his actors. Together they improvise, coming up with what to use and what to strike from the text. At the end of this grueling process the group runs through the improvisations that Mr. Castorf liked best, adding music, other texts, video and more. Mr. Castorf calls this process “piratery — marauding for aesthetic snapshots.” In the end less than a 10th of the original text might remain.”* Det er også typisk for Volksbühne at de kombinerer en ekspressiv spillestil med stor grad av gjennomlevelse. Jeg opplever det nye tyske teatret med forestillinger av for eksempel Frank Castorf, Christopher Marthaler og Armin Petras som viktige for arbeidet med skuespilleren som aktiv skapende kunstner, med teatral form/sjanger, med forestillingen som selvstendig kunstverk og jeg opplever det som svært inspirerende innspill i videreføringer av Stanislavskijs improvisasjon.

Det kan se ut som den danske og norske teaterskolen er de som klarest har valgt ”metoden for handlende analyse” og ”metoden for fysiske handlinger” som hovedbasis for sin praktiske undervisning. Etter min erfaring er dette et resultat av at Irina Malochevskaja og hennes elever har virket som pedagoger ved disse skolene. Jeg mener derfor det er riktig å si at den norske teaterutdannelsen ved Kunsthøgskolen i Oslo er et viktig vestlig forsøksfelt for den levende arven etter Stanislavskij. Mitt arbeid inngår i denne praktiske og teoretiske forskningen.

Stanislavskij i Norge

Norden har stått i en særstilling når det gjelder oversettelsen av Stanislavskijs verker. Den amerikanske oversetteren Elizabeth Reynolds Hapgood og hennes forlag var svært påpasselige med å beholde den copyrighten hun hadde fått utenfor Russland. Dette førte til at både den italienske, spanske, tyske, portugisiske og franske oversettelsen av ”En skuespillers arbeide med seg selv” er oversatt fra hennes sterkt redigerte og forkortede amerikanske 1936-versjon. Noen få oversettelser

av Stanislavskijs russiske 1938-versjon slapp likevel av en eller annen grunn gjennom: Den argentinske, den danske, den finske og den svenske. (*Carnicke s. 81-82*)

Den danske kom først, i 1940. Regissør og skuespiller Arne Thomas Olsen (1909-2000) forteller i boka "Studioteatret – frihet og fornyelse" hvordan en gruppe unge norske skuespillere satt under okkupasjonen og fordypet seg i Stanislavskijs nye bok bak nedrullede blendingsgardiner. Når krigen sluttet, var denne gruppa klar for å omsette teori i praksis.

I 1945 dannet de "Studioteatret", og var i drøye fem år den kanskje viktigste kraften i fornyelsen av norsk teater. Else Martinsen diskuterer i sin masteroppgave i teatervitenskap hvordan denne gruppa brukte stanislavskijsystemet. Ved å vise til valg av repertoar, spillestil, kritikker og scenografi synliggjør hun hvordan Studioteatret brukte systemet til kunstnerisk eksperiment og ekspressivitet, og hun ønsker å bevise at den norske stanislavskijgruppa ikke var plaget av oppfatningen om at systemet egner seg best for realisme. I 1951 gikk Studioteatret i oppløsning, men dette teatret hadde ringvirkninger i Norge i lang tid. Deres hasardiøse finnmarksturné var av stor betydning for dannelsen av Riksteatret. Studioteatrets skuespillere ble sentrale ved andre teatre. Deres "undervisningsleder" Arne Thomas Olsen ble den første rektor ved den nystartede Statens Teaterskole i 1953 der han virket i 10 år. Han var senere bl.a. teatersjef ved Rogaland Teater.

Norge fikk altså en kraftig innsprøytning av Stanislavskijs ideer i perioden etter krigen gjennom Studioteatrets unge skuespillere og teaterskolens 10 første kull. I 1995 fikk daværende rektor Sverre Rødahl professor Irina Malochevskaja til Statens Teaterhøgskole som hovedlærer ved regilinja. Det kan se ut som Stanislavskij-interessen i Norge har vært av en viss varighet.

Min erfaring er likevel ikke så entydig. Før jeg fikk utdanning hos Irina Malochevskaja, arbeidet jeg i flere år ved ulike norske teatre, tok mellomfag "Drama, film og teater", og var likevel helt ukjent med vesentlige aspekt ved systemet. Det var først da jeg begynte som elev ved Statens Teaterhøgskole at det begynte å gå opp for meg hva Stanislavskijsystemet og de senere tilføyde og videreutviklede metodene kan brukes til.

Etter endt regiutdanning har jeg likevel bare i liten grad klart å benytte metodene ved norske institusjonsteatre. Norske skuespillere utdannet før 1995 er svært fremmede for systemet og helt fremmede for "metoden for fysiske handlinger" og "metoden for handlende analyse". Etter sju år gir det meg grunnlag for å påstå at Stanislavskij egentlig ikke har vært så etablert i Norge.

Hvordan er det mulig, når Statens Teaterskole nettopp hadde grunnleggeren av Studioteatret som sin rektor i 10 år og mange av de vesentligste institusjonene hadde instruktører og skuespillere fra den såkalte stanislavskijgruppa? Else Martinsen peker på at andre retninger, som Brecht/Penka-metoden,

i en viss periode fortrengete stanislavskijundervisningen ved Teaterhøgskolen. Men som hun selv påpeker, er det ikke egentlig noen konflikt mellom disse og Stanislavskijarven. (Martinsen s. 8) Jeg tror Arne Thomas Olsen selv gir svaret: I 1949 ble Olsen invitert av den russiske ambassaden til å besøke Moskva Kunstnereteater. Denne 4 ukers reisen var det første ekte møte noen fra Studioteatret hadde med den russiske tradisjonen. Olsen var overveldet og beklager at Studioteatret ikke fikk nok tid til å fordype seg i teori etter at krigen var over. Han skriver: *”Vanskeligheten for Studioteatret var det økonomiske tidspresset ved nye oppsetninger, og at det etter hvert ble nødvendig å engasjere nye skuespillere som ikke hadde fått noen innføring i arbeidsmåten. Derfor ble vi heller aldri noe virkelig ”Stanislavskij-teater”. Men det er ingen tvil om at det arbeidet som begynte i Stanislavskij-gruppen under okkupasjonen hadde sin betydning så lenge Studioteatret eksisterte. Ellers hadde det ikke vært mulig å få suksess med så mange forestillinger. Det utrolige er at ikke andre norske teatre oppdaget hemmeligheten og fulgte vårt eksempel. Det må enten skyldes en motvilje mot alt som er nytt og uvant, eller en oppfatning om at Stanislavskijs system var gammeldags. ”En skuespillers arbeide med sig selv” er en håndbok til utvikling av de forskjellige sider ved en skuespillers talent, og blir aldri gammeldags.” (Olsen/Martinsen s. 129)*

Det kan legges til at boka gruppa hadde blitt inspirert av under krigen, altså er den som omhandler skuespillerens indre teknikk, og at del 2: ”Skuespillerens ydre teknikk” ikke kom på dansk før i 1951, det året Studioteatret ble oppløst.

Viktigst er det nok likevel at Studioteatret kun hadde en teoretisk og ikke en praktisk tilgang til systemet. Studioteatret fortjener honnør for å ha kommet så langt kun med utgangspunkt i sin hemmelige studiesirkel. Det er svært vanskelig å tilegne seg et hvilket som helst kunstnerisk system gjennom bare teoretiske studier. Min erfaring med Irina Malochevskajas bok ”Regiskolen” er også at for dem som har praktisk utdanning hos henne, er boka en god støtte og inspirasjon og svært klargjørende. For dem som ikke har denne bakgrunnen i den praktiske ”læren” er boka nærmest uleselig.

Forøvrig synes jeg det er vanskelig å være enig med Olsen i at Stanislavskijs bøker ikke er gammeldagse. Uten tvil er de fortsatt aktuelle, men dessverre kan formen oppleves støvete: Den optimistisk høystemte stilen, de vidløftige henvisningene til naturvitenskapen, den naive eleven og den allvitende læreren... Det er ganske tungt å lese Stanislavskij i 2009.

Når jeg sitter og graver i dette historiske materialet, er det først og fremst vemodig at situasjonen i verden har vært slik at vi ikke har klart å ha et felles vitenskapelig og kunstnerisk fagmiljø etter Stanislavskij. Hans ”metoden for fysiske handlinger”, Knebels tilføyelse ”metoden for handlende analyse”, Tovstonogovs utvikling av regiskolen, alt dette har vært tilgjengelig i Sovjet men ikke særlig

kjent i vesten. Først nå er vi i en slik situasjon at de ulike tradisjonene og skolene åpent kan sammenliknes, berike hverandre og videreutvikles som en samlet kunstnerisk verdensarv.

"Det underbevisste"

Begrepet "det underbevisste" forekommer hyppig i Stanislavskijs bøker og er sentralt i arbeidet med improvisasjon.

Moderne psykologi er kritisk til begrepet fordi ordet *under* gir assosiasjoner til et konkret, fysisk sted, og begrepet "det ubevisste" brukes i stedet. Jeg har brukt "det ubevisste" i overskriften på stipendprosjektet, men i oppgaven for øvrig bruker jeg begge begrepene om hverandre og ikke i en korrekt, psykologisk forståelse, men i den alminnelige folkelige forståelsen.

Når jeg henviser til den "alminnelige forståelsen" av begrepet, er likevel også dette komplisert. Stanislavskijs forståelse samsvarer nemlig ikke nødvendigvis med vår. Carnicke påpeker at mens Freud på denne tiden var svært populær i vesten og i stor grad formet vårt bilde av underbevisstheten, var han nesten ukjent i Russland, og Stanislavskij var først og fremst påvirket av den franske psykologen Théodule Armand Ribot (1839-1916) og av indisk yoga i sin oppfatning av dette begrepet.

Hva skiller så den russiske og den vestlige underbevisstheten? I hovedsak mener Carnicke at den vestlige assosiasjonen går i retning fortid, fortrenkte traumer, vond barndom og skjulte hemninger. Disse kreftene blokkerer for fri kunstnerisk utfoldelse. Som en forlengelse av dette utviklet det amerikanske stanislavskijmiljøet nærmest terapeutiske teknikker for å takle underbevisstheten.

Stanislavskijs egen forståelse var imidlertid mindre mystisk og truende. *"Underbevisstheten er den indre "poesi" som skuespilleren kontinuerlig organiserer rundt sin "gramatikk" av teknikk."* skriver han i "En skuespillers arbeide med seg selv". Underbevisstheten er vår gode venn som følger oss i dagliglivet og er kilden til vår forestillingsevne. (Carnicke 160-161) Han bruker begrepet sammen med begrepet "inspirasjon" (beånding (*vdohovenie*)):

"Der er kloge folk der meget let og frit jonglerer med ordet "underbevidsthed". Nogle vandrer med det ind i mystikkens rige og siger meget smukke, men ganske uoverbevisende ting om det. Andre haaner denne fremgangsmaade og forklarer med stor sikkerhed det hele ganske enkelt og haandgribeligt, og taler om det på samme maade som om mavens, lungernes og hjertets funktioner. Deres forklaringer er meget enkle og let forstaaelige, men de finder hverken genklang i vores hoved eller i vores hjerte.

Saa findes der andre videnskabsmænd, som fræmlegger meget grundigt gennemtenkte og kompliserede hypoteser, men samtidig erkender at intet endnu er bevist eller konstateret. De indrømmer at man endnu ikke ved noget bestemt om geni eller underbevidsthed; de haaber at fremtiden videnskab vil kunne gi oss de oplysninger vi mangler. At videnskaben erkender sin manglende viden er tegn på stor visdom. En saadan opriktighed vækker tillid, og faar os til at forstaa hvor kolossal en værdi vi har i den og dens arbejde. Den stæber følsomt og ærlig imod at naa det uopnaaelige. Og den vil naa det.

Det jeg for min part har at gøre, mens vi venter paa dens næste triumfer, er at blive ved at studere den skabende natur; ikke fordi jeg vil gi mig til at skabe i stedet for den, men kun for stadigt at søge de skjulte veje der fører ind til den. Det er ikke selve inspirationen jeg bilder mig ind at kunde finde, kun de midler vi har til at nærme os den, - "lokkemidlerne", som vi kalder dem her. Det er kun faa af dem jeg har fundet; jeg ved at der gives mange flere, og de allerviktigste af dem vil blive opdaget af folk der kommer efter mig. Alligevel er det dog ikke saa faa erfaringer jeg har gjort igennem disse mange aars arbejde, og det er udbyttet af disse erfaringer jeg prøver at dele med jer. Mere kan man vel ikke gøre, saalænge vi ikke er trængt ind paa underbevidsthedens omraade." (Skuespillerens ydre teknik s.243-244)

I den russiske originalen av dette tekstutdraget står det ikke bare om underbevisstheten, men om underbevisstheten og overbevisstheten ("podsoznanie" i "sverkhssoznanie" *Rabota aktera had soboi II* s. 314). Dette siste begrepet har den danske oversetteren tatt bort, men egentlig understreker det Stanislavskijs forståelse av hvilke type impulser skuespilleren har tilgang til. I følge Carnicke har Stanislavskij hentet begrepet overbevissthet eller superbevissthet fra yoga, og innholdet av det er den høyere bevissthet som sprenger den enkeltes erfaring og forener den ene med de mange i den felles åndelige verden. Kunsten kan tappe fra denne verden og derved kommunisere på tvers av kulturelle og individuelle grenser.

Det er ingen tvil om at begrepet underbevissthet har hatt positiv valør i den utdannelsen jeg selv har fått. Det underbevisste er assosiasjoner en kan øse av, det er erfaringer som er mer ekte og uventede enn en selv er klar over, det er impulser vi ikke bevisst kan redegjøre for og styre, men som utgjør et kreativt potensial og som ligger i kroppen mer enn i hodet.

Det er sant, emosjonelt, pinefullt, gripende og morsomt når skuespilleren skal improvisere en kjærlighetsscene og plutselig får kontakt med egne erfaringer som overhodet ikke likner på det en har sett av kjærlighetsscener på amerikansk film. Denne "erfaringen" trenger ikke være en konkret kopi av skuespillerens eget første kyss, det kan like gjerne være en blanding av fantasi og erindringer, subjektive minner, drømmer, stemninger og innfall. Poenget er at disse assosiasjonene ikke vekkes til

live gjennom verbal diskusjon om hvordan en scene skal løses, men gjennom fysisk handling, gjennom å gå inn i aktiv improvisasjon. Målet er å få fatt i *"det rystende, det bedøvende, det uventede, det der river jorden bort under tilskuerenes fødder og fører ham med sig til andre egne hvor han aldri har vært, men som han kender gjennom sine anelser og sine drømme."* (Skuespillerens ydre teknik s.245)

Denne oppfatningen av underbevisstheten som skapende kraft, er ikke særegen for stanislavskijtradisjonen. Tvert imot har den vært en viktig basis for nesten all kunst de siste hundre år. Også dramatikerne har interessert seg for drømmen, for det irrasjonelle i ulike versjoner, og gjort dette til et av de viktigste aspektene ved det moderne drama. Vi kjenner godt bildet av den besatte maler eller forfatter som skaper sitt verk mellom drøm, bevisst teknisk arbeid, hallusinasjon og inspirasjon.

Vi teaterkunstnere har en kollektiv kunstform, vi skaper ikke alene, men i felleskap. Hvordan har så denne moderne interessen for det ubevisste manifestert seg i det praktiske teaterarbeidet, i forestillingenes tilblivelsesprosess?

Min erfaring er at vi i norsk teater mangler et ledd av *underbevissthetens aksjon* i prøveprosessen. Vi kan ikke nok og vet ikke hvordan vi skal aktivisere skuespillerens latente potensial. Vi vet ikke hvordan vi skal styre et kunstnerisk kollektiv inn i en dypere, mer personlig, mer dristig skapelsesprosess. Vi blir fort en teoretisk kollokvie der minste felles multiplum blir den demokratiske løsningen på hvordan stykket skal settes opp. Det er dette jeg ønsker å komme bort fra. Vi må være kunstnere når vi skaper sammen, og da trenger vi tilgang til denne kilden vi kan kalle det ubevisste.

Først nå, når jeg sitter og reflekterer kritisk, slår det meg at misforståelser rundt innholdet av dette begrepet kan ha påvirket arbeidet uheldig. Kanskje kan ordet *"underbevissthet"* kan ha skremt noen av deltakerne i prosjektene. De kan ha hatt andre assosiasjoner og beskyttet seg mot amatørterapi og hobbypsykologi.

Under stipendperioden har likevel *"det underbevisste"* stadig blitt interessant for meg på nye og nye måter. Som Stanislavskij selv forutser, har den psykologiske forskningen på dette området vært enorm, spørsmålene er endeløse og bare behovet for praktisk kunnen og konkret aksjon gjør at jeg ikke har dvelt lenger ved dette begrepet. I det videre arbeidet med metodene, ser jeg at det vil være interessant å gå dypere inn i moderne psykologi.

Systemets tilgjengelighet

Da jeg tok examen philosophicum sa foreleseren at det er vanskelig å undervise Spinoza på ex.phil-nivå fordi Spinozas filosofiske system er en lukket helhet som et egg. En må lese og lese uten å forstå

noe, til en tilslutt endelig kan forstå alt. Jeg vil ikke hevde at Stanislavskijsystemet er like totalt, men sammenlikningen har en viss relevans. Det er for eksempel som nevnt ikke mulig å hente særlig mange matnyttige råd og praktiske tips fra "Regiskolen", den omhandler svært fortettet en hel regiskole og er først og fremst til nytte for dem som allerede kan operere innenfor metodene.

Likevel er det stor interesse for kortversjoner av systemet; to ukers kurs i fysiske handlinger, tre timers forelesning i analyse. Jeg har selv mange ganger gitt slike opptredener, men jeg er usikker på hvor stort utbytte deltakerne egentlig har. Og selvfølgelig bidrar det til forvirringen rundt systemet at deltakerne på disse lynkursene føler seg utlært og begynner å benytte redskapene med full terminologi og god fantasi.

Også i dette stipendarbeidet er det vanskelig å diskutere metodene på en forståelig og tilgjengelig måte og samtidig bevare respekten for det komplekse i dem, og bevare bevisstheten om at systemet ikke kan tilegnes rent teoretisk men først og fremst må erfares praktisk.

Begrep, terminologi og fagspråk

Stanislavkij-arven benytter seg av ord som "metode", "analyse", "lovmessigheter", "grammatikalsk riktig", "overordnet oppgave", "loven om skjerping av omstendigheter", "våre fiender diletanten og ignoranten", samt en rekke spesifikke faguttrykk. Denne ordbruken skremmer og provoserer de uinnvidde. Selv om tradisjonens fedre og mødre alltid gjentar at "det finnes ingen sannhet, bortsett fra naturen", "ingen regler er absolutte", "metoden eksisterer kun som hjelpemiddel når talentet svikter" og regissøren advares hele tiden mot å forstyrre en velfungerende skuespiller eller prosess "du skal ikke gi medisin til en frisk pasient!". Likevel oppfattes disse ordene og redskapene som kunstfiendtlige, de gir assosiasjoner til naturvitenskapene mer enn til skapende, intuitiv virksomhet.

At undervisningen dessuten har vært drevet med så stor kraft og disiplin, har skapt en frykt i teatermiljøet for at de senere års regi- og skuespillerkull utsettes for hjernevasking. Selv følte jeg det forfriskende etter år på universitetet å få en skikkelig vask av hjernen, men jeg har måttet forsøke å forholde meg konstruktivt til denne forståelige skepsisen.

Regissør Stein Winge skriver i sin anmeldelse av Regiskolen: *"Oversetterne har laget et helt nytt regivokabular som de unge nyutdannede tar med seg ut i teatervirkeligheten. [...] Som en russisk stormtropp beinflyr de nytklekkede ut av høyskolen, for forsøksvis å piske de nye begrepene inn i garvede skuespillere med 10 til 40 års erfaring. Regielevene får problemer med de ofte tøffe ringrevene, og blir ofte delvis eller helt revet i biter – alt etter hva situasjonen tilsier. En tøff start, fordi de faktisk glemte lytteevnen igjen på skolen. En regissørs fremste adelsmerke er å kunne lytte til*

andre enn sin egen stemme. [...] På en del av oss som sitter ringside kan det hele virke som sekterisme. Russisk sekterisme!" (Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift nr. 1 2005)

En blindvei jeg har gått for å unngå nettopp dette, har vært å prøve ikke å benytte begrepsapparatet. Irina Malotjevskaja advarer også sine studenter mot å bruke disse ordene, hun mener de skal være et indre apparat for regissøren, og det er helt klart at det kan virke ekskluderende at regissøren snakker et språk som bare noen av skuespillerne forstår. Men så lenge altså en god del skuespillere likevel kjenner disse begrepene, fungerer de som et presist felles språk for de innvidde.

Under stipendarbeidet med forestillingen "Slottet" forsøkte jeg å finne egne norske moderne ord for å beskrive det samme, men det ble en babelsk forvirring og ofte avbrøt de unge skuespillerne meg og sa: "Kan du ikke bare si "øverste tegn" hvis det er det du mener, og heller forklare hva det betyr." Jeg tror de har rett. Det finnes så mange terminologier fra ulike epoker av teaterutdannelsen og fra ulike skoler, at hvis metoden for handlende analyse dessuten skal formidles med nye ord for hver enkelt som bruker den, skaper det ytterligere forvirring.

Det er heller ingen vits i å begynne å sammenlikne begrep fra ulike metoder a la "vurdering" er nesten det samme som "vendepunkt" eller "indre stemme" er det samme som "undertekst". Etter å ha gått meg vill i dette en stund, tror jeg eneste vei er frimodig å bruke de kanskje gebrokkent oversatte begrepene, prøve å forklare dem så godt en kan og holde på den samme terminologien.

En sammenlikning med andre oversettelser viser for øvrig at de norske begrepene er svært korrekt oversatt. Ulempen med en slik direkte oversettelse, er at ordene virker tungvinte og "russiske", fordelen er at oversetteren ikke legger sin personlige forståelse inn mellom leseren og originalverket. Når Carnicke sporer kildene til misforståelser rundt Stanislavskij i vesten, må Elizabeth Reynolds Hapgood's kreative oversettelse til "godt engelsk" bære en god porsjon av ansvaret for feiltolkninger av systemet.

Et annet problem for oversetterne er at Stanislavskij selv valgte begrep fra dagligtalen, men ga dem et annet innhold enn normalt. Russiske ordbøker vil derfor ikke alltid være til hjelp i å forstå det egentlige innholdet i ordene. Vi har alle en normal daglig forståelse av innholdet i begrep som: vurdering, hendelse, handling og mål. Derfor kan det oppstå problemer når disse begrepene skal innskrenkes til en svært nøyaktig faglig definisjon. Kanskje ville det faktisk vært enklere hvis terminologien hadde vært *mer* fagspesifikk, men det er den dessverre ikke fra Stanislavskijs side.

Forestillingens tilblivelse etappe for etappe

Hovedinntrykk

Det er ikke mulig å bevise eller avkrefte en teori på grunnlag av 4 forestillinger. Det kan være tusen grunner til at et kunstnerisk prosjekt lykkes eller mislykkes. Jeg har ingen ambisjoner om å verifisere eller falsifisere en vitenskapelig tese. Det jeg vil forsøke i det følgende, er å diskutere mine erfaringer, peke på forklaringer jeg mener kan være relevante og begrunne dem.

Før jeg går løs på de forskjellige etappene av prøveprosessen og ulike problemer knyttet til de ulike stadiene, vil jeg gi et kort hovedinntrykk av arbeidet:

Når det gjelder det første punktet jeg ønsket å utforske; **hvordan finne måter å arbeide med "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" med skuespillere som ikke er trent i disse metodene**, vil jeg si at arbeidet i hovedsak har mislykkes. Verdien av stipendarbeidet på dette punktet avhenger derfor av om jeg klarer å komme med interessante refleksjoner rundt *hvorfor* jeg ikke har klart å finne disse veiene. Jeg vil forsøke å reflektere over svakheter i min egen tilnærming, jeg vil forsøke å antyde strukturelle problemer i norsk teater, jeg vil berøre andre typer kulturproblemer og også diskutere om det er hindringer i selve metodene og i måten vi praktiserer dem.

Når det gjelder det andre punktet, **utvikling av improvisasjonsmetodene**, opplever jeg å ha kommet til større klarhet rundt dette og jeg har fått en rekke konkrete redskap å bygge videre på. Jeg skal forsøke å redegjøre for disse på en måte som gjør at også andre kan nyttiggjøre seg erfaringene. Særlig på området som gjelder bruken av tekst i improvisasjonen, synes jeg at jeg har kommet et stykke videre.

På det siste punktet, **tilegnelsen av regiskolen**, har jeg også kommet videre, selv om jeg på ingen måte føler meg berettiget til å ta over for Irina Malochevskaja. Utdannelsen har sin egen fagplan som Malochevskaja selv redegjør for i boka "Regiskolen". Jeg kommer ikke til å bruke denne refleksjonen til å referere innholdet i Tovstonogov/Malochevskajas skole. Etter å ha fulgt hennes undervisning, ser jeg likevel behovet for å samle mer skriftlig materiale om hvordan skolen drives. I løpet av stipendperioden har jeg tatt en del grundige notater og tror det vil være et nyttig arbeid å lage en mer utførlig beskrivelse av de ulike nivåene i regiutdannelsen, samle og systematisere notater fra hennes andre elever mens de fortsatt er ferske, gå gjennom lydopptak som er gjort og lage et tilleggsmateriale til fagplanen som kan være til inspirasjon for fremtidige pedagoger. I denne refleksjonen vil jeg imidlertid nøye meg med noen generelle tanker rundt måten hun har drevet sin undervisning.

Første etappe: Analyse - "undersøkelse med forstanden"

"Metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger" henger uadskillelig sammen. Det er vanlig å bruke begrepet "metoden for handlende analyse" som navn på *hele* metoden, mens en bruker begrepet "metoden for fysiske handlinger" som navn på metodens andre etappe. Hovedtanken med begge metodene er at en forvandler litteratur og dramatikk til scenisk *handling*. Denne forvandlingen fra én kunstform til en annen, foregår gjennom stadier som jeg nå skal beskrive og diskutere. Det første stadiet er regissørens arbeid med det litterære materialet.

Helhetsanalysen

En deler regissørens "undersøkelse med forstanden" i to: helhetsanalysen og hendelsesanalysen. Helhetsanalysen er uttrykk for regissørens tolkning av stykket, de lange linjene i hva en ønsker å si med forestillingen, hva handlingen dreier seg om og hvilke problemer i verden den befatter seg med. Det sier seg selv at det er vanskelig å sette opp, velge skuespillere, gjøre valg i teksten, inspirere scenograf, lyd, lys, kostyme osv. i felles retning uten en slik analyse.

I Tovstonogovs regiskole er det et nettverk bestående av 9 parametre som skal finnes og stå i innbyrdes forhold til hverandre for til sammen å utgjøre en "gyldig" helhetsanalyse. Dette kan virke skjematisk. Det er likevel min erfaring at dette skjemaet synliggjør stykkets utfordringer fra svært mange ulike vinkler, og det tvinger regissøren til å *tenke i scenisk handling*, og mest av alt: det tvinger en til å ta *personlig stilling* til materialet. Så til tross for at parametrene kan se ut som en matematisk likning som skal gå opp, så er det egentlig en hjelp til å finne en svært personlig tolkning av stoffet.

Jeg går ikke nærmere inn på å forklare helhetsanalysen her, siden den ikke er mål for min undersøkelse.

Regissøren alene med stykket?

I hele stipendperioden har jeg laget helhetsanalysen alene, noen ganger under veiledning. Det er imidlertid ikke noe prinsipielt i veien for at skuespillerne kan delta i denne prosessen. Selv synes jeg ofte det er lettere å finne helhetsanalysen i dialog med andre. Men siden helhetsanalysen helst må være ferdig før en i det hele tatt bestemmer om en skal sette opp stykket, og i hvert fall før en velger rolleliste og begynner arbeidet med designerne, er det et praktisk problem å involvere skuespillerne så tidlig. Dersom de skal delta i helhetsanalysen, må de altså involvere seg før de en gang vet om de skal delta i prosjektet.

Under arbeidet med "En bagatell" på Torshov var skuespillerne også teatersjefer, og der kunne vi hatt et slikt samarbeid, men arbeidspress gjorde at de overlot til dramaturgen å

vurdere materiale sammen med regissøren. Eller kanskje var grunnen at de erkjente at deres kunstform ikke er den samme som regissørens?

Noe av styrken ved "metoden for handlende analyse" er nettopp at den tar i bruk skuespillerens kompetanse, den erfaring som ligger i skuespillerens kropp og skuespillerens underbevissthet i undersøkelse av materialet og i utforming av forestillingen. Dette tas i bruk i neste etappe av analysen som er "undersøkelse med kroppen". Dette er også analysearbeid, men kommer altså i etappen etter helhetsanalysen.

I møtet med skuespillerne på "Slottet" kom det frem misnøye med dette. Prosjektet var introdusert som kunstnerisk utviklingsarbeid, men en del ble provosert av at de viktige avgjørelsene - valg av materiale, valg av helhetsanalyse og ikke minst tekstutvalg og dramatisering - var gjort av regissøren på forhånd. De mente det var en dårlig invitasjon til medskapning at så viktige premisser var lagt.

Dette fikk meg til å lure på om kanskje hele regirollen er på kollisjonskurs med den demokratiske utviklingen. Er det en etterlevning å være en kunstner som uttrykker seg gjennom andres arbeid? Det hevdes at det mest interessante som skjer i teater-Europa for tiden, skapes i grupper. Jeg har ikke fått sett nok av disse gruppene til å gi en god vurdering av det, men dersom det er tilfelle, kunne det vært interessant å se nærmere på måten disse organiserer seg. Det er utvilsomt mulig å utvikle arbeidsformer der skuespillerne også er mer aktive i forberedelsesarbeide. Metoden for handlende analyse er et like godt redskap for en gruppe som for en regissør. Fordi den representerer en terminologi, hjelper den å kommunisere om personlige og intuitive tema på alle nivå i prosessen. For min egen del, tror jeg det ville vært motiverende å lete sammen etter materiale, ha en løpende diskusjon om helhetsanalyse og prøve å knekke hendelsesanalysen i felleskap uten det tidspresset som er på prøvene. Men det forutsetter jo at gruppa har noenlunde felles kunstneriske visjoner. Og det forutsetter at en er villig til å sette seg inn i felles analysemetoder. Antakelig forutsetter det også at noen har det "siste ord". Hvis en skal gå enda lenger tilbake i prosessen, kan en jo også stille spørsmålstegn ved at dramatikerer får sitte der så alene. Egentlig er helhetsanalysen svært i slekt med forfatterens arbeid. På Slottet var det 14 skuespillere, og jeg er nesten sikker på at der ville felles helhetsanalyse kommet til å ha mer preg av kompromiss enn av nytenkning. Jeg tror ikke de norske ensemblene uten videre er rede til å gå over til gruppearbeid, fordi de har en gruppedynamikk som trekker mot minste felles multiplum.

Kanskje kan en forestille seg at teatrenes kunstneriske råd kunne deltatt i analysearbeidet på en eller annen måte? Da måtte i tilfelle medlemmene av dette rådet ha en genuin interesse for teaterkunst helt uavhengig av sin egen potensielle deltakelse i prosjektene, og de ville måtte sette av svært mye tid, for helhetsanalysen er et finurlig og ikke minst emosjonelt og personlig arbeid. Det er viktig at den såkalte "undersøkelse med forstanden" ikke foregår med det tørre intellekt, men med følelsene, intuisjonen, fantasien og dikterkraften.

Det er også interessant at mange av de samme skuespillerne som på "Slottet" følte savnet av medbestemmelse i forberedelsene, samtidig hadde sterkt behov for detaljert regi i starten av prøvene. De opplevde at regissøren var uforberedt når de ikke fikk vite hvor de skulle stå, hva de skulle gjøre og hvordan de skulle si teksten.

Som avslutning på dette avsnittet vil jeg likevel si at min erfaring støtter opp under Stanislavskijs ide om at skuespillerens natur først og fremst er å være scenisk handlende. Selvfølgelig finnes skarpe analytikere også blant skuespillere, men gang på gang har jeg blitt overrasket over hvor mange skuespillere som har en overbevisende scenisk intelligens som ikke samsvarer med deres verbale, resonerende eller akademiske ferdigheter utenfor scenen. Ofte synes jeg vi kan snakke oss ut på viddene når jeg skal diskutere et spørsmål teoretisk med skuespillerne, mens de like etterpå kommer med det mest hardtslående handlende argument når de går på scenen og skal vise hva de mener. "Metoden for fysiske handlinger" springer nettopp ut av en slik forståelse av skuespillerens spesielle natur og talent og inkluderer skuespilleren i analysearbeidet gjennom "undersøkelsen med kroppen". "Kropp" i denne sammenheng er ikke bare rent fysisk kropp, men hele sanseapparatet, følelsene, minnene, impulsene og *tankene*. "Undersøkelse med kroppen" betyr bare at undersøkelsen foregår i *handling*.

Jeg må også legge til at det har skjedd flere ganger at skuespilleren gir så sterke og overraskende bidrag i "undersøkelse med kroppen" at det sender sjokkbølger langt tilbake til helhetsanalysen og gjør at jeg i noen tilfeller har måttet analysere om, og måttet forandre hele utgangspunktet og konseptet.

Hvis en virkelig skal ta spørsmålet om skuespillerens deltakelse i *hele* analyseprosessen alvorlig, burde det kanskje foregå ved at en utviklet måter å finne helhetsanalysen *også med kroppen*. Jeg har ikke klart for meg hvordan det skulle kunne gjøres. For meg er det likevel ingen tvil om at samsillet mellom regissør og skuespiller i andre etappe er så inspirerende og fruktbart at jeg gjerne skulle overført denne dialogen også til første etappe, som noen ganger kan få preg av å sitte og vri hjernen i ensomhet.

Hendelsesanalysen

Når helhetsanalysen er ferdig, begynner hendelsesanalysen. Ideen med metoden er altså å se på stykket som en lenke av hendelser. Disse hendelsene danner siden basis for improvisasjonene der skuespillere og regissør skaper en kjede av fysiske handlinger som er slik at konfliktene i stykket kommer til syne, forfatterens tanke blir klar og dybden i forholdet mellom personene avdekkes. *”Det er af særlig betydning netop i vor form for kunsten, at kunstnerens legemlige liv paa scenen er betinget af hans sjælelige liv”* skriver Stanislavskij i *”En skuespillers arbejde med sig selv”* (s 484)

Hendelsesanalysen skal avdekke rollens sjelelige liv, i form av bl.a. å gjette rollens mål i hver av stykkets hendelser.

I første omgang foregår denne inndelingen teoretisk, den er regissørens forberedelse til improvisasjonene. Tovstonogov skriver om denne inndelingen: *”The chain of conflicts, reaching the point of “psychological boxing”, so to speak, produces the score of the production. To the uninformed it might appear simplification, reduction of the philosophical and psychological depth of the work to a primitive level. In actual fact, all that is most profound and complex in dramatic art is ultimately expressed through the most simple physical action. The depth of ideological content and emotional infectiousness can only be brought out when the one and only appropriate physical action capable of “blasting open” a piece, and the whole play, and expressing the author’s creative intention is found in every case.”* (*The Profession of the Stage-Director* s 241)

Et normalt helaftens stykke kan for eksempel deles inn i et sted mellom 40 og 90 hendelser. Det finnes en rekke erfaringer og ”regler” for hvordan denne inndelingen kan gjøres, hva hver hendelse skal inneholde, hvordan det bør formuleres for å skjerpe konflikten, hvordan overgangen mellom hendelsene skal foregå osv. Det er ikke rom for å forklare disse reglene inngående i denne refleksjonen, men grovt sett bør regissøren ha et forslag til hver av karakterenes mål innenfor hver hendelse, grensene for hendelsen, den foreslåtte drivende omstendigheten og noen flere omstendigheter som påvirker måten kampen føres og en ide om innholdet i hver av karakterenes ”vurdering” fra den ene hendelsen til den neste.

En god analyse

En kan oppfylle alle reglene både for helhetsanalysen og hendelsesanalysen og likevel ikke ha noen talentfull tolkning av stykket. I stipendperioden har jeg forsøkt å gå nærmere inn i hva som skaper en god analyse. Jeg vil komme tilbake til dette gjennom refleksjonen, men nevner her noen erkjennelser:

Detaljer og helhet

For å få analysen ordentlig til, må en kombinere *innlevelse* i detaljene, i hver eneste rolles minste forhold, med *oversikt* over og visjon om helheten. Kontinuerlig kontakt og konsistens mellom hendelsesanalysen og helhetsanalysen er nødvendig.

Kildene for tolkning

Irina Malochevskaja redegjør i "Regiskolen" for 1900-tallets ytterpunkter av på den ene side teaterkunstens underkastelse under litteraturen, oppsetningen som lydig tekstformidler, og på den annen side regissørens opprør mot og nedkjempelse av forfatteren. Hun viser til at "metoden for handlende analyse" tillater en forening av sterk regi og samtidig ivaretagelse av forfatterens intensjon. (*Regiskolen s.88*) Jeg støtter dette utgangspunktet, og forstår etter hvert at det er fruktbart for meg å analysere i en svært åpen og følsom kontakt med tre forhold:

Det første er *forfatterens univers*. Jeg må prøve å se verden med forfatterens øyne, se gjennom den spesielle forfatterens særegne prisme. Jeg må kjenne hva som plager og hva som morer forfatteren, og på en måte prøve å bli ett med hennes eller hans verden. Ofte opplever jeg forfatterens øvrige verk som en viktigere inngang til denne verdenen, enn biografier og litteratur *om* forfatteren.

Samtidig må jeg svært sensitivt være *meg selv*. Jeg må kjenne etter hva som rører meg i dette materialet, og kjenne etter hva jeg selv trenger å si med det.

Og ikke minst må jeg være hypersensitiv for min *egen samtid*. Hva i dette stykket handler om vår verden her og nå? Hva skjer i vår verden her og nå? Hva skjer som ikke står i avisa, som ingen har klart å formulere enda, som det ikke finnes ord for men som berører oss alle og som denne forestillingen kan fange inn og bearbeide på en eller annen måte?

Kontraster

Når det gjelder hendelsesanalysen har jeg blitt klar over hvor viktig det er å lete etter kontraster i lenken av hendelser. Etter hvert som jeg fordyper meg, ser jeg hvor vide rammer hver karakter egentlig har, og hvordan én handling i ytterste konsekvens føder en motreaksjon i neste hendelse.

Mot slutten av stipendperioden hadde jeg et kurs for Ernst Busch-skolen i metoden for handlende analyse. Siden de var i Norge ville de gjerne arbeide med Ibsen, og jeg fant frem Hedda Gabler som jeg arbeidet med for mange år siden og hadde analysert med Irina Malochevskaja.

Vi hoppet inn i handlingen der Eilert Løvborg og Hedda Gabler finner sammen igjen, og nettopp når de er forent, kommer Eilerts venninne Thea Elvsted. Hennes mål er formulert som: "Takke Heddas familie fordi hun finner en lykkelig, rolig, edru Eilert her hos dem".

I neste hendelse hvor Eilert Løvborg fristes av Hedda til å drikke, er Theas mål: "Å stanse Heddas farlige eksperiment".

I neste hendelse, hvor Hedda forsøker å frigjøre seg selv og Eilert fra den nervøse Thea, er hennes mål å "få tilgivelse fra Eilert for at hun avslørte sin tvil til ham og dermed provoserte ham til å drikke".

Den tyske skuespillerstudenten forsøkte å leve seg inn i Theas prosess, og kjempet med alle midler for å oppnå de ulike målene. Hun lot seg ikke hemme av en generell rolletolkning der Thea er en grå mus med god oppdragelse, men kastet seg med full kraft fra det ene målet til det neste: Først så vi en Thea som riktignok kom høflig inn i det fremmede overklassehjemmet, men når hun forstår at Eilert er der og er helt edru og dessuten svært omsorgsfull mot henne, går hun inn i deres fest med all sin energi.

Dette ble svært rørende. Hedda og Eilert, som også hadde som mål å feste siden de hadde vunnet hverandre tilbake, utviklet en slags morsom lek med Thea. Det ble helt tydelig at Thea aldri i sitt liv hadde deltatt på noen slik fest, hun kjente ikke festens regler og gikk ofte for langt i sin iver etter å takke vertskapet. Siden hun hadde funnet på omstendigheten at det regnet, var hun også helt våt og Hedda og Eilert kledde av henne, pakket henne i tepper, danset med henne, og en følte at Theas frykt de siste tre dagene (og siste tjue årene) plutselig snudde til en overgiven, overlykkelig, overivrig festdeltaker som ler og gråter og varmer seg på den lykkelige atmosfæren. Når Hedda, ganske organisk, begynner å servere drinker, forsøker Thea først å stanse det uten å ødelegge festen. Men når det ikke lykkes, gjør skuespilleren et plutselig kast og går svært hardt på for å stanse den gale Hedda. Thea Elvsted, uten kjole og i bare trusa, forstår at festen er en illusjon og går igjen alt for langt, denne gangen i motsatt retning. I denne hendelsen glemmer hun at det sårer Eilert at hun så tydelig avslører at hans alkoholisme fortsatt er et problem, hun tar fra ham glasset, tømmer ut alkoholen osv. Og fordi skuespilleren våger å spille dette målet også helt ut, påvirker det handlingen sterkt. Eilert blir svært irritert på henne og Hedda føler virkelig at Thea går i veien. Hedda får *behov* for å kvitte seg med den nervøse tredjeparten, og Eilert får behov for å bevise for Hedda at alkohol ikke er noe problem for ham lenger og Thea selv får god grunn til å be om tilgivelse.

Jeg forsto da jeg arbeidet med den tyske studenten, at forrige gang jeg satte opp Hedda Gabler tok jeg ikke ut disse svingene. De lå der som et potensial i analysen, men jeg trodde vi kom til å miste Theas kjerne hvis hun skulle kjempe så hardt for målene. I stedet ble Thea en uklar skikkelse. I arbeidet med tyskerne opplevde jeg at hennes kjerne ble åpenbart nettopp ved at kontrastene ble tydelige. Dette er viktig kunnskap for meg å ta med når jeg selv skal bygge hendelsesanalyse videre.

Analysen av "Slottet"

På "En bagatell" og "Et dukkehjem" hadde jeg veiledning fra Irina Malochevskaja i arbeidet med analysen. På "Slottet" forsøkte jeg å gjøre det uten veiledning, men ser i ettertid at jeg ikke la nok arbeid i oppgaven.

Helhetsanalysen av Slottet var en utfordring fordi Kafka selv understreker at han ikke har noe budskap, at han ikke har noe forslag til hvordan vi skal leve livet, han bare beskriver det meningsløse. Det påstås at det var erkjennelsen av det destruktive i det pessimistiske forfatterskapet som gjorde at den døende Kafka ga vennen Max Brod i oppgave å brenne alt han hadde skrevet.

Kafkas mangel på løsninger har ikke forhindret at hans forfatterskap er et av de mest betydelige for vår moderne selvforståelse. Derfor *må* det være mulig å lage en god analyse. Hva er budskapet i "Slottet"? Det er forløsende og helbredende at romanen bekrefter og beskriver en angst og lammelse som er svært gjenkjennelig men ikke lett å peke på. Likevel opplever jeg at samtidig som romanen sier at kampen er håpløs, så motiverer den til å holde ut.

I min versjon forsøkte jeg å lage en mørk satire over det trivielle, det banale og tomme som fyller livet, og samtidig oppmuntre til å fortsette å kjempe. Kanskje eksisterer ikke slottet, men likevel eksisterer det et krav i oss, i hvert fall i noen av oss, om å lete etter det. Vi må motstå fristelsen til å gi oss over og sovne, vi må følge det indre kravet om å realisere et høyere potensial, selv om hindringene virker altomfattende og uoverkommelige, og selv om vi kan ha berettiget tvil om det i det hele tatt finnes slike høyere mål og det kan synes dunkelt hva de i tilfelle består i. Selve det paradokset at Kafka skrev, skrev for å bevise at alt er meningsløst, ble inspirasjon for min tolkning. Slottet finnes i oss selv. Nettopp at Kafkas forfatterskap ble et av 1900-tallets viktigste, beviser verdien av å strekke seg mot stjerner som kanskje ikke eksisterer. Særlig etter at jeg passerte 40 har det blitt veldig fristende å ta seg en liten lur og en øl i stedet for å gå løs på håpløse oppgaver, min egen latskap er en større fiende enn den totalitære staten, og denne analysen opplevde jeg derfor selv som aktuell. Med utgangspunkt i denne tanken laget jeg en helhetsanalyse som igjen dannet grunnlaget for dramatisering av romanen.

Men i virkeliggjørelsen fra helhetsanalyse til hendelsesanalyse, lyktes jeg ikke godt nok. Det har gått opp for meg at nettopp måten hendelsesanalysen gjøres på, bestemmer sjangern og karakterenes "væremåte", og jeg klarte ikke å forløse alle Kafkas karakterer gjennom hendelsesanalysen. Dette slet vi med gjennom hele produksjonen. Særlig de to "hjelparane" som i romanen reagerer konsekvent inadekvat, klarte jeg ikke å bygge en indre logikk for, og til slutt måtte de to skuespillerne arbeide uten analyse med kun koreografisk instruksjon. Jeg ser at det var svært uheldig, særlig siden nettopp dette prosjektet hadde skuespillere som i hovedsak var uerfarne med improvisasjonsmetoden og som derfor hadde trengt en sterk analyse for å kunne nyttiggjøre seg arbeidsformen.

Hvorfor er det så vanskelig?

Alle som har regiutdannelse i metoden for handlende analyse, vet hvor avgjørende dette forarbeidet er. Resten av arbeidet hviler på analysen. Likevel: Når jeg møter mine kolleger fra samme skole som meg, er det nettopp dette nesten alle ser skamfullt ned og innrømmer hviskende at de synder mot, eller trassig roper ut at de har frigjort seg fra. Hvorfor? Fordi det er arbeidskrevende? Eller fordi vi alle føler at vi kommer til kort?

En god analyse hjelper skuespilleren å bygge den indre stemmen og gjør skuespilleren fri gjennom hele produksjonen fordi nettopp lenken av mål gjør det mulig å se og høre og være levende tilstede i ulike situasjoner som oppstår, ta imot og gi impulser og ikke være bundet av faste avtaler om hva som skal skje. *"Skuespillernes improvisasjonsarbeid styres av logikken i regissørens analyse [...] den er en hjelp til å vekke intuisjonen"* (Regiskolen s. 75)

For å lage en slik analyse, må regissøren ha en dyp, interessant forståelse av hver karakter og en velutviklet fantasi så analysen ikke sier det samme som replikkene. Når analysen ikke bidrar med mer enn det en middels norsklærer kan lese ut av teksten, er den verdiløs og improvisasjonen blir også flat. En må gjette og dikte særlig det som ikke står, det som føder ordene, det som nødvendiggjør teksten, det som ligger foran og bak og under teksten. Analysen er altså et medforfatterarbeid.

Den må også lages slik at ikke bare hver enkelt hendelse har interessant prosess, konflikt og uventede vendinger, men at hele lenken av hendelser får en god dramaturgi. Analysen av de første hendelsene må derfor ofte justeres eller endres helt ettersom en arbeider seg utover i stykket. Noen ganger må hele analysen forkastes og en må begynne på nytt fordi en ser at en har arbeidet seg i feil retning.

Noen av mine regikolleger sier at de gjør hendelsesanalysen sammen med skuespillerne underveis i prøvene. Jeg har også mange ganger erfart at skuespillerne kommer med bedre forslag til analyse av

hendelser, og i arbeidet med "Slottet" forsøkte jeg å analysere underveis, men jeg opplevde ikke at det gikk så bra. Problemet er at dette gruppearbeidet fort blir inkonsekvent og ulogisk i forhold til de lange linjene, hendelsene kan bli geniale, men helheten svikter, og når en oppdager det, er det for sent å gjøre hele analysen på nytt. Min konklusjon etter "Slottet" er at regissøren *må* ha et gjennomarbeidet forslag til analyse før prøvene begynner.

Metoden for handlende analyse er formidlet i en "mester – lærling" tradisjon. En del av denne tradisjonens kultur er å forgude mesteren og presentere egne oppdagelser og nyvinninger i ydmyk takknemlighet til ham. I sin bok "En skuespillers arbeid med seg selv" formidler Stanislavskij selv sin metode nettopp i form av en naiv og ivrig elevs fortellinger om sin store lærers oppklarende undervisning. Denne tradisjonen kan virke støvete og på total kollisjonskurs med vårt lands og vår tids kritiske pedagogiske tradisjon – det gode med den er at den tydelig står for noe, mesteren har rett. Når det gjelder den teoretiske analysen slutter jeg meg til lærlingtradisjonen og kaster meg i støvet for mesteren. Når Irina Malotjevskaja gjør sine analyser, virker det som hun går til et etterlengt stevnemøte med stykkets (ofte døde) forfatter. Hun sitter på en vond stol i dårlig lys med en billig kulepenn og løfter fram det vesentlige og gripende i forfatteres tankeverden, hun lever sammen med karakterene, ler, gråter og dikter. Hennes analyser er alltid inspirerende.

Ulempen med et slikt forbilde er at en kan føle seg motløs der en står med sin egen knusktørre, alt for direkte analyse i hendene. Det er selvfølgelig ikke noe argument mot en god lærer. Vi ber ikke Ole Einar Bjørndalen gå litt langsommere og sikte dårligere for ikke å ta motet fra yngre skiskyttere.

Likevel er det et problem at nesten samtlige av hennes elever føler seg avmektige i analysearbeidet, og i den videre forvaltningen av denne pedagogikken, må vi tenke på måter å formidle analysen som motiverer og oppmuntrer til å gjøre dette redskapet til sitt eget. For det er først og fremst en svært personlig og intim del av regissørens arbeid. Analysen er det teoretiske uttrykket for regissørens kunstneriske prosjekt. At analysens ytre parametre er så presise og detaljerte, må være en inspirasjon til å fylle den med personlig innhold, ikke et hinder vi skjelder for som foran matte-tentamen.

Bare én av Irina Malotjevskaja's elever har uttrykt til meg at han har en følelse av å beherske analysen, og hans oppskrift er å analysere om og om igjen, trening altså. Det er vel samme oppskrift som skiskytterne bruker når de vil slå den gamle rekorden.

Analyse og kulturell kontekst

Å gjøre analyseredskapet til sitt eget, handler også om å bruke det i samspill med sin egen tids lese-måte. Jeg har flere ganger opplevd at analyser jeg har laget under veiledning av Irina

Malochevskaja, ikke leses av publikum slik de var ment. For eksempel lurer jeg på om nordmenn i vår tid har samme forhold til *metaforer* som tidligere tiders og andre kulturers kunstpublikum. Når jeg analyserer med Irina Malochevskaja, ligger det til grunn at det meste er mer enn det umiddelbart synes som. Karakterer, hendelser og objekter leses også metaforisk, de representerer noe mer enn det konkrete, de inngår som tegn i en større åndelig og religiøs sammenheng.

Kanskje har denne forståelsen av synlig (uinteressant) overflate og *egentlig* innhold blitt forsterket i Russland av sovjetperiodens ganske omfattende sensur som tvang kunstnere inn i raffinerte og doble måter å kommunisere med publikum.

Men når en ser for eksempel på Ibsen, virker det som også han forholder seg til en slik lese måte. En isbré, en fallitt, en skulpturgruppe, Noras tarantella-dans, tenningen av Ranks sigar, dukkehjemmet – alt er både konkret og samtidig bilder på noe. Det kan synes vanskelig å trenge inn i de eldre forfatterne uten en metaforisk inngang, samtidig virker det som dette aspektet ikke lenger er så aktuelt.

Et eksempel på hvor i utakt med publikum jeg har kommet, var da jeg sammen med Irina Malochevskaja dramatiserte Hamsuns Benoni og Rosa. I slutten av romanen får de to et barn og det ble tolket av oss som tegn på tilgivelse, forsoning, gjenfødelse, håp og fremtid. De kaller ham "Prinsen", og Irina mente det åpenbart vil bli lest som at Benoni derved er blitt kongen i sitt rike. Når forestillingen avsluttes med Prinsens dåp påskedags morgen, tolket vi våren som bilde på gjenoppstandelse og på Rosas frelse fra åndelig død og vinter. Når dette på toppen av det hele var åpningsforestillingen ved Hålogaland Teater, hadde jeg dessuten store forventninger til meta-symbolikken om nytt liv for nordnorsk teaterkunst.

Men ikke en eneste publikummer eller anmelder hadde noen opplevelse av denne ladningen. Kritiker Ida Lou Larsen skrev: *"Moralen er klar: Setter man barn på vanskelige og egenrådige kvinner, blir de raskt eiegode og medgjørlige. En underlig konklusjon fra en kvinnebevisst regissør..."*

Jeg opplever ofte at forestillinger blir lest bare direkte, gjerne politisk, og jeg ser i ettertid at jeg var helt på viddene i min fantasi om hvordan barnet ville bli forstått. Da jeg forberedte dukkehjemprosjektet, hadde jeg en diskusjon med Irina om doktor Ranks alder. Jeg ønsket å bruke en skuespiller som var 20 år eldre enn det øvrige ensemblet, og Irina startet straks en tolkning av hva jeg med det ville si om den voksne generasjonen, at Ranks sykdom ville bli lest som foreldregenerasjonens "sykdom" osv. Hun leste ikke bare sykdom metaforisk, men ventet også at rollen ville bli lest som representant for en hel generasjon. Men ingen publikummere eller anmeldere ga uttrykk for at de forsto ham slik.

Dagbladets anmelder var kritisk til dukkehjemmene fordi 1800-tallets sosiale kontekst er borte. Hun skriver: *"Det finnes mange måter man kan modernisere dukkehjemmet, og fortsatt gi det sprengkraft. Fortsatt er det kontroversielt at en kvinne forlater sine barn. Det finnes ekteskap der partene kommer fra hver sin kultur, og den lokale parten står sterkere enn den importerte, og det finnes miljøer og kulturer der kvinners selvstendighet bestrides. HTs doble dukkehjem har ingenting av denne kraften."* (Dagbladet 18. April 2008)

For min egen del har jeg røtter i politisk arbeid og i Brecht, og mener absolutt at teatret kan befatte seg med sosiale og politiske spørsmål. Men jeg forstår etter hvert at kunstformen vår makter å formidle mer enn det.

Metoden for handlende analyse forutsetter synlig overflate og underliggende innhold. Første og annet plan. Språket som kontrast til tankene og fysikken. Det vi ser på scenen, det som "på en eller annen måte er uttrykt i tid og rom", delvis skjuler og gradvis avdekker den indre rekken av mål. Også skuespillermetodikken baserer seg på en forståelse der noe er åpent men hovedsaken er skjult: Det bevisste, og det store ubevisste som bare er tilgjengelig gjennom symboler, drømmer, bilder ... kunsten som eneste måte å trenge inn i det vi aner men ikke forstår. I en ferdig oppsetning skal dette indre livet, den egentlige betydningen, likevel kunne oppleves av publikum gjennom en tolkning av de synlige handlingene og metaforene. For at en slik forestilling skal kunne bli lesbar, forutsetter det altså at publikum er innstilt på å tolke, lete etter verdenen bak verden, se mer enn det synlige, høre mer enn replikkene.

Jeg er usikker på om de problemene jeg opplever i forståelsen av mine forestillinger, skyldes at selve det å bruke metaforer er i utakt med samtida, eller om jeg bare ikke har lyktes godt nok i å finne de moderne metaforene, vår tids assosiasjoner, eller om det skyldes en tradisjon hos publikum og anmeldere for å se litt enkelt på et teaterbudskap. Kanskje er problemet at teatret betraktes først og fremst som litteraturformidler og litt som billedkunst, og dette preger også måten å lese forestillinger på? Vi har utviklet apparat for å tolke det litterære, og litterære symboler blir også som regel forstått, og vi har en viss tradisjon for å tolke bilder, det betyr at for eksempel scenografiske symboler også kan leses, men dette er altså to helt andre kunstformer. Hele resten av det teatrale uttrykket, hele iscenesettelsen, har vi kanskje ikke tradisjon og apparat for å tolke? Er teater egentlig forstått som selvstendig kunstform? Det spesifikke teatrale er kanskje ikke så godt festet i vår kultur?

Jeg er også usikker på om det jeg mener å formidle likevel kommer over på et ikke så bevisst plan, eller om det rett og slett ikke treffer verken her eller der.

Kanskje spiller det også inn at det lenge har vært korrekt å "åpne for publikums frie tolkning" altså ikke legge noen bestemt mening i de virkemidlene en velger, hver får oppfatte det som hun eller han vil. Det er demokrati, og følgelig leter ikke publikum etter noen bestemt tanke bak iscenesettelsen. Det kan også hende at denne uforpliktende trenden "selvplukk tolkning" gjør meg som regissør mindre streng mot meg selv. Jeg kan kanskje ha latt meg friste til å kaste ut en haug med emosjonelle uttrykk så får hver i sær sette dem sammen som best de kan. Jeg har en analyse hvis noen spør og uttrykkene har en eller annen legitimering i den, men den er ikke slik at det brede norske publikum kan forstå den fra forestillingen.

Jeg mener at det både i mitt eget arbeid og i regiutdannelsen bør legges vekt på at analysen styrer og gjennomsyrrer hele prosessen helt fram til den rasjonelt eller irrasjonelt rammer publikum der den var ment å treffe.

For den er ment å treffe. Denne aktive regiposisjonen møter en viss motstand. I Shakespeare-tidsskriftets anmeldelse av "Et dukkehjem" og "Et annet dukkehjem" skriver regissør Mette Brantzeg at tilskuerens tolkningsrom låses. *"Alt dette peker mot auteuren Tyra Tønnessen. Denne selvforståelsen, at hun er auteur (forfatter), kommer med regiutdannelsen på KHiO. Ibsen får en ekstra "tekst" tredd utenpå sitt originalmanus. Dagens regissører er gjerne auteurer, uten at dette uttales eksplisitt. Jeg spør meg om ikke auteur-hatten er et nummer for stort for henne."* (Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift 3-4 2008) Med "tekst" antar jeg at Brantzeg mener tolkning, siden forestillingens replikker kun var Ibsens egne.

Mitt eget møte med metoden for handlende analyse var et sjokk etter avsluttet cand. mag. Jeg kom heldig fra det norske universitetssystemet nettopp ved hjelp av en velutviklet evne til å belyse hvilket som helst tema fra maksimalt mange synsvinkler og kritisere den ene teorien med den andre. I en mellomfagsoppgave om Becketts "Endgame" diskuterte jeg over 25 ulike tolkninger uten å støtte noen av dem. Metodens krav om én tolkning som jeg står inne for, tror på og gjennomfører – opplevdes nærmest totalitært. Etter hvert begynte jeg likevel å føle en befrielse og utfordring i dette kravet om personlig forpliktende engasjement og stillingtaken. Det slo meg at sunt demokrati ikke betyr altomfattende relativisme, men møte mellom tydelige synspunkt og klare retninger.

Skuespillernes deltakelse i den teoretiske delen av hendelsesanalysen

"Dukkehjemmene" var de produksjonene som ga mest konstruktive erfaringer i hvordan den teoretiske analysen kan gjennomføres sammen med skuespillerne. Der hadde jeg mitt eget forslag til analyse av alle hendelsene som var solid veiledet av Irina Malochevskaja, men jeg ble enig med skuespillerne om at de skulle forberede sin versjon av den biten vi hver dag skulle arbeide med. I dette prosjektet var de fleste skuespillerne allerede på forhånd trent i metoden for handlende

analyse. De skulle ha forslag til sitt eget og medspillernes mål, foreslå grenser for hendelsene, ha ideer til innholdet i vurderingene og minst tre forslag til omstendigheter i hver hendelse.

Når vi møttes, kom skuespillerne først med sitt forslag. Dette var en god måte for meg å få et inntrykk av deres forhold til og forståelse av materialet. Som regel hadde hver skuespiller forskjellig versjon og den felles terminologien gjorde diskusjonene om stykket svært presise og fruktbare. Nettopp fordi jeg selv hadde en hel og konsistent analyse, tok det kort tid for meg å vurdere verdien av skuespillernes forslag. Ofte hadde de bedre forslag til formuleringer, nyanser, tillegg og ofte hadde de også en uventet og bedre forståelse av den totale hendelsen. I slike tilfeller la jeg min forberedte analyse til side og nevnte den ikke for skuespillerne. Jeg opplevde at skuespillerne ofte kom med mer sanselige, direkte emosjonelle forslag fordi de allerede fra de får rollen begynner å leve og føle og tenke sammen med den, mens jeg selv har en tendens til mer teoretisk å se rollen utenfra. For meg var altså skuespillernes hjemmelekse berikende innspill, i dukkehjemmene endte vi kanskje opp med halvparten forberedt analyse fra meg, og halvparten innspill fra skuespillerne.

For skuespillerne er dette også en god måte å arbeide med materialet i starten, det tvinger dem til å gå grundig inn i teksten, men mer for å åpne stoffets muligheter enn for å pugge det. At vårt første felles møte over teksten er et møte mellom ulike tolkninger, gjør også materialet rikere for alle og er en fin måte å bli kjent med hverandre.

Farer med teoretisk analyse sammen med skuespillerne

Faren ved dette, er at disse tekstkollokviene kan bli så interessante at en blir fristet til å sitte ved bordet og diskutere hele prøvedagen, og ikke kommer ut på golvet. En annen fare er at noen skuespillere ikke har analytisk talent, og derfor starter hver prøve med å "tape" diskusjonen og føle seg dum.

Jeg skrev i prosjektbeskrivelsen at "kroppen husker bedre enn hodet", det er derfor et paradoks at utgangspunktet for improvisasjonen likevel er så verbalt. Jeg har forsøkt på ulike måter å komme over dette problemet. Stanislavskij selv advarer mot at skuespillerne blir sittende ved bordet å snakke så lenge at hodene blir så store og bena så tynne at de velter når de skal gå ut på golvet. Dette er absolutt en reell fare i analysearbeidet. Samtidig blir jeg mer og mer klar over hvor viktig det er at for eksempel målet er helt presist formulert, ikke en omtrentlig anelse, men ord for ord helt konkret, nøyaktig handlingsrettet.

I dukkehjemmene ble vi etter hvert flinkere til å komme oss ut på golvet straks vi *trodde vi hadde* en versjon, og etter hvert gå tilbake og presisere og justere når vi så at en eller flere hadde for generell forståelse av hendelsen.

Arbeid på gulvet uten teoretisk analyse

I arbeidet med "En bagatell" opplevde skuespillerne analyse-samtalen i starten av prøven som direkte avtynnende. Jeg forsøkte å gjøre samtalen kortere og kortere, og til slutt endte vi med bare å lese den delen av manus som jeg mente var en hendelse. Så gikk de ut på gulvet og prøvde, og etter som behovet dukket opp, ropte jeg inn til dem forslag til mål og omstendigheter.

Dette viste seg å være en dynamisk prøveform hvor jeg så å si direkte fikk testet analysen i praksis. For meg var det svært lærerikt, det ga en helt annen energi, og skuespillernes "spørsmål" til analysen oppsto der og da på gulvet, ofte ikke som muntlig formulerte innvendinger, men som en direkte erfaring av å stange og stanse opp.

Ulempen er at skuespilleren selv ikke så bevisst kan påvirke rollens indre utforming, og den krever igjen at regissøren sitter med et godt forslag til hendelsesanalyse. I vårt tilfelle ble heller ikke skuespillerne fullstendig klar over rollens lenke av mål, men mer orientert etter hva som "funket" der og da, og hadde vanskeligheter med selv å gjenskape de premissene som gjorde at handlingen levde. De ble avhengige av regissøren.

Etter erfaringene både fra dukkehjemmene og fra "En bagatell" er lærdommen likevel at en godt kan starte på gulvet uten å ha fullt grunnlag for det, og gå til den mer teoretiske analysen *etter hvert*, eller veksle frem og tilbake mellom dem. Det er viktigst ikke å bli for tung i sessen i begynnelsen av prøvene.

Andre etappe: Improvisasjon over hendelser – "undersøkelse med kroppen"

I "En skuespillers arbejde med sig selv" skriver Stanislavskij: *"Det at leve rollen hjelper [...] skuespilleren til at naa scenekunstens egentlige maal, som er dette: **at skabe et virkeligt liv for den menneskelige aand, der bor i rollen, og bringe dette liv paa scenen i en ydre kunstnerisk form.**[...] Derfor skal skuespilleren ikke alene leve rollen i sit indre, men ogsaa skabe et levende væsen af det, han har oplevet. Det er netop dette afhængighedsforhold mellem den ydre fremførelse og den indre oplevelse, der spiller en saa overvældende rolle i vor form for skuespilkunst."* (s.28-30)

I dette sitatet fremheves to elementer som viktige: Det indre livet, den menneskelige ånd, som vi gjennom analysen har forsøkt å gjette oss fram til – og den ytre *kunstneriske* formen. I årene 1935-38, de siste av sitt liv, utviklet han de teknikkene for scenisk legemliggjørelse som senere er

videreutviklet av hans etterfølgere og som vi kjenner som "metoden for fysiske handlinger" – også kalt "undersøkelse med kroppen". Med utgangspunkt i hendelsesanalysen, improviserer skuespillere og regissør seg gjennom stykket, hendelse for hendelse, og skuespilleren lever bit for bit rollens liv.

Dette første skrittet mot legemliggjørelse har vært gjenstand for økende interesse hos meg. Det er ingen tvil om at denne etappen er avgjørende i metoden for handlende analyse. Irina Malochevskaja betegner den sågar som den aller viktigste (*Regiskolen s. 74*). Likevel har jeg lenge vært i tvil om nøyaktig hvordan denne etappen skal gjennomføres.

I grunntreningen øver en på etydeimprovisasjoner som baserer seg på samme analyseform, men der utvikler handlingen seg fritt ut fra mål studenten selv finner på. Når etydemetoden skal benyttes på en ferdig tekst, skal skuespilleren ikke bare kjempe fritt for målet sitt, men dessuten finne en måte å "føde" forfatterens tekst og også ofte finne måter å føde og forsvare handlingselementer forfatteren og regissøren har lagt inn og som er nødvendige for stykket. Skuespilleren skal ikke bare følge sin egen livslogikk, men i tillegg prøve å ta opp i seg forfatterens og regissørens logikk.

Irina Malochevskajas pedagogikk var organisert slik at studentene i timene alltid viste en bearbeidet versjon av improvisasjonene. Det betyr at Malochevskaja selv ikke var til stede under de første frie, kaotiske improvisasjonene og derfor heller aldri veiledet dem. Som student la jeg merke til at hver av mine medstudenter hadde sin egen personlige tolkning av hvordan improvisasjonen skulle gjennomføres. Vi hadde hver våre løsninger på spørsmål som: Hvordan forbereder jeg improvisasjonene? Hvilke sceniske elementer er nødvendige for å improvisere? I hvilken grad styrer og deltar regissøren i improvisasjonen? Hvordan forholder jeg meg til forfatterens replikker? Hvordan og når bearbeider jeg materiale fra improvisasjonene?

Etter at jeg ble profesjonell regissør, fortsatte jeg å spørre mine kolleger om hvordan hver av dem praktiserer improvisasjonen, og det viste seg at ute på teatrene var forskjellene mellom oss enda større enn på skolen.

Jeg forsøkte å lese meg til hvordan jeg skulle gjøre det, men det er vanskelig å finne konkrete beskrivelser av improvisasjonsarbeidet hos Stanislavskij, denne delen av metodikken er ikke minst utviklet av hans etterfølgere. Jean Benedetti skriver i sin biografi om Stanislavskij at han beskrev metoden samlet første gang for sine assistenter bare noen få uker før han døde. Improvisasjonsdelen blir beskrevet slik: *"Stage two: an analysis of the text into a logical sequence of ideas and the images they provoke. The sequence of objectives is defined. The text is then approached using random words and phrases or approximations to the text. Stage three: bring together the logically established lines of actions and thoughts, the author's and actors ideas and images and the inner monologue which*

each actor has created for himself. In parallel with this the actors perform exercises and improvisations to fill out the gaps in the script so as to give the role solidity and depth.” (Benedetti s. 316-317)

I Irina Malochevskajas ”Regiskolen” er heller ikke dette særlig detaljert beskrevet: *”Hvis vi valgte riktig da vi bestemte hendelseskjeden i et skuespill, og organiserte en kjede av konflikter, så begynner den videre undersøkelsen av konkrete handlinger gjennom møtet mellom to, tre eller et titalls partnere. [...] Letingen etter handlingen begynner med skuespillerens aktive konfrontasjon med utgangspunkt i konflikten. Man kan gjøre dette ved hjelp av forfatterens tekst, eller begynne med en egen tekst, som bare er i nærheten av forfatterens, men selve konflikten må nødvendigvis være hellig. [...] De medvirkende skal oppnå presisjon i konfrontasjonen, så konflikten kan virke konkret, her og nå, på scenen. Hvis kjeden av hendelser er riktig bygget opp, uten tomme ”hull” og forsømmelser, vil Metoden for handlende analyse sikre logikk og sannhet i skuespillerens arbeid.[...]Under prøvene skal regissøren sammen med skuespillerne lete etter det kunstneriske uttrykket som på den mest dekkende og mest tilspissede måte korresponderer med hendelsens mening. Oppmerksomheten skal med andre ord være rettet mot ”mis-en-scenen” (som jeg tidligere har definert som ”hendelsens mening uttrykt i rom og tid”). Jeg minner om at skuespillernes improvisering regnes som en del av iscenesettelsen, som en nødvendig forutsetning for prøveprosessen. Skuespillernes improvisasjonskunst, i regissørens klare og helhetlige tegning, er et viktig metodisk prinsipp i regiskolen.” (Regiskolen s.78)* Stort mer står det ikke om hvordan dette konkret kan gjøres.

Jeg tok kontakt med Irina Malochevskaja for å få mer utførlige svar, men hennes svar var at metoden ikke er et komplett system. ”Kartet har fortsatt store hvite flekker, dette er en av dem. Det ligger åpent for utforskning.”

I dette kapitlet vil jeg beskrive erfaringer jeg har høstet i hvordan improvisasjonene kan gjennomføres. Det er mange regissører som praktiserer metoden for handlende analyse, og alle finner svar på disse spørsmålene, ellers kunne de ikke sette opp. Irina Malochevskaja, Tovstanogov, Maria Knebel og Stanislavskij selv var også alle praktikere, og har også hatt sine konkrete måter å gjennomføre improvisasjonen på. Dersom arbeidet mitt hadde vært en rent teoretisk doktorgrad, ville jeg måtte brukt mye mer tid på å finne ut og beskrive hvordan både mine samtidige kolleger og tidligere praktikere innen samme metode gjennomfører dette.

Denne refleksjonen behandler imidlertid kun mine egne erfaringer på grunnlag av spørsmål jeg selv og andre norske kolleger har stilt. Det er derfor vanskelig for meg å si med sikkerhet om de erfaringene jeg har gjort, faktisk er nyvinninger. Jeg vet at noen av dem vil være nyttige for regissører som har gått Irina Malochevskajas regiskole. Men jeg kan ikke garantere at ikke regissører andre

steder i verden har trukket de samme eller enda mer fruktbare konklusjoner om disse problemstillingene.

Ut på golvet

De første skrittene ut på golvet føles alltid skjebnesvangre, og ofte gruer både jeg og skuespillerne oss fordi en føler seg naken og uforberedt. Det som kommer er dømt til å være dårligere enn våre fantasier og ambisjoner med forestillingen. Skuespillerne har hørt de inspirerende resultatene av måneders forberedelse og føler at deres første usikre bevegelser ikke står i stil til scenografens gjennomarbeidede billedunivers, koreografens fysiske visjoner og lyddesignerens fete skisser. Dessuten har en altså analysen en skal "oppfylle". Det er ganske langt fra denne angstfylte situasjonen til fri improvisasjon med åpen tilgang til en skapende underbevissthet.

Jeg tror ikke det finnes noen smertefri vei ut på golvet, en må bare hoppe i det og være uendelig sjenerøs mot seg selv og hverandre. På "En bagatell" insisterte skuespillerne på å starte på golvet straks. Jeg følte den gangen at de manglet teoretisk fundament for å sette i gang, men jeg har i ettertid tenkt at nettopp dette var verdifullt og at det ikke er så farlig å begynne på bar bakke. På de to andre prosjektene ble vi stadig sittende for lenge, og jeg forstår mer og mer at det ikke er skuespillerens natur å løse rollen teoretisk.

Prøvelokalene

Det var også en annen forutsetning på "En bagatell" som kan virke uvesentlig, men som jeg vil dvele litt ved: Vi prøvde fra første dag på scenen, i stadig større deler av scenografien som ble utviklet parallelt med prøvene. Skuespillerne krevde absolutt ro rundt prøvene, det var ikke bare forbudt å komme inn i rommet, det var dessuten forbudt å se gjennom det lille vinduet inn på scenen, og det var heller ikke lov å sette på medhøret. Teknikerne var frustrert og mente det forvansket deres arbeid, men skuespillerne, som også var teatersjefer på Torshov, satte sitt igjennom. Dette skapte en helt spesiell konsentrasjon og energi.

Rent praktisk vet vi at det ofte er vanskelig å få prøve i scenerommet, og at en må finne seg i midlertidige løsninger. Likevel vil jeg i framtida forsøke å sette inn mer energi på at disse løsningene blir slik at de åpner for fantasien. Prøvene på "Slottet" foregikk i et lydstudio. Rommet var fylt av lydplater i ulike vinkler, rosa vegger, instrumenter, ledninger, opptaksutstyr, rekvisitter fra andre produksjoner, deler av kulisser til andre stykker, store vinduer til mikse-rommet, skarp neonbelysning osv. I tillegg var det flere dører, og skuespillere, teknikere og andre ansatte gikk inn og ut underveis i prøvene. Skuespilleren har som vi vet en velutviklet forestillingsevne, fantasien dikter om omgivelsene og gjør en glattcelle til en ballsal. Men, dersom de omgivelsene en skal dikte i, er svært påtrengende, uestetiske og irrelevante, blir det en konstant forstyrrelse av innbilningsevnen som ikke

provoserer i kreativ retning. Å arbeide i sin egen scenografi er selvfølgelig det beste, men dersom en ikke har den, mener jeg en trenger nøytrale prøvelokaler med rene markeringer. Å improvisere krever stor åpenhet, en må ta imot sanseintrykk, og hvis det hele tiden er visuell, plastisk og lydmessig støy, forstyrrer dette i så stor grad at jeg vil si det i tilfellet "Slottet" bidro til å ødelegge for improvisasjonen.

Stanislavskijs elev og opponent Michael Chekhov skriver: *"The stage is always filled with Atmospheres, the source of ineffable moods and waves of feeling that emanate from one's surroundings. The theatre, the concert hall, the circus, each has a specific and forceful Atmosphere that is peculiar to it. And often it is one of these special Atmospheres alone, independent of content or human talent, that attracts spectators to the entertainment. Read the biographies of great actors and you will see that, for them, even the severely limited size of the stage was a whole world, enveloped with magical Atmosphere, from which they could not clearly separate themselves. After a performance, some actors spent the night in their dressing rooms or in the wings of the stage, absorbing the intoxicating Atmosphere. This gifted performers were impelled to reexperience the interplay of Atmospheres that embraced them when they acted.[...]"*

The life through which we move is rich with this interplay of Atmospheres. The actor must apprehend all those Atmospheres with which he has to come in contact. Atmospheres for the artist are comparable to the different keys in music. They are a concrete means of expression. The performer must listen to them just as he listens to music." (On the Technique of Acting s 27)

Regissøren kan selvfølgelig selv gjøre noe for å skape god fysisk atmosfære i prøvelokalet, men teatret må også bidra til å gjøre dette mulig. I arbeidet vårt leter vi jo nettopp etter *mening* i rom, objekter, farger, lyd, lys og posisjoner, og det er svært vanskelig samtidig å lukke sansene for de signalene prøvelokalet sender. Jeg opplever noen ganger at teatrene ser på disse spørsmålene som en type kunstnerisk jåleri, og det bidro nok også til at jeg aksepterte omgivelser for improvisasjonsarbeidet som jeg burde tatt ansvar for å protestere mot.

Under dukkehjennene hadde vi en type motsatt problem i og med at prøvelokalet var utstyrt med store vinduer og en vidunderlig panoramautsikt over sund og fjell. Dette var ikke et stort hinder, siden vinduene hadde gardiner, men det er likevel interessant at det var vanskelig å få den riktige atmosfæren for improvisasjon så lenge gardinene var trukket fra og dette mektige inntrykket strømmet inn i rommet.

Felles skapende energi

Den menneskelige atmosfæren en skal arbeide i, er selvfølgelig enda viktigere enn det fysiske rommet. Gode improvisasjoner krever at skuespilleren føler seg grunnleggende respektert og ivaretatt. Det krever at alle er ekte engasjert i hverandres arbeid og utvikling, at det er romslig plass til forskjellig individualitet og at det er lojalitet til fellesskapet. En slik god, tillitsfull arbeidssituasjon kan også være forløsende for regissørens mot og fantasi.

Det foregående avsnittet ser ikke ut som det hører hjemme i en kritisk refleksjon på høyt internasjonalt nivå, men i en grunnbok i drama for barneskolen. Likevel opplever jeg at den største trusselen mot alle tre prosjektene, har vært ulike problemer med nettopp dette. Hvordan skape riktig energi på prøvene? Jeg oppfatter dette først og fremst som mitt ansvar som arbeidsleder.

Likevel: Etter stipendprosjektet, og etter noen år som regissør generelt, vil jeg si at i arbeidet med studenter oppleves slike hindringer som lette å løse. Problemene er der selvfølgelig, studentene har ulik personlighet og motivasjon, ofte er de uerfarne i kunstnerisk samarbeid og er ganske tilfeldig plassert sammen i en klasse, men det føles som regel enkelt å ta opp samarbeidsproblemer og rydde dem av veien. Heller ikke i profesjonelle prosjekt som har en ad hoc-karakter, der tilknytningen til prosjektet blir sterkere enn for eksempel tilhørigheten til teatret, pleier dette å være vanskelig. Mange ganger har jeg vært overrasket over at jeg har satt sammen prosjekter der det viser seg at kjemien mellom deltakerne egentlig ikke er så god, men likevel klarer skuespillerne å jobbe godt sammen.

Men i oppsetninger der jeg har stort innslag av de faste ensemblene, oppleves det mange ganger svært vanskelig å finne riktig energi på prøvene. Det er etter hvert helt klart for meg at ordet "ensemble" på ingen måte betyr felleskap, felles arbeidsmoral, felles kunstnerisk idé eller noe som helst i den retningen. Ensemble betyr bare "ansatt på samme teater". Tilhørigheten til ensemblet, synes for meg ofte å forsterke både interne konflikter og konflikter mellom regissør og skuespillere. Dersom ensemblene skal ha sin berettigelse, mener jeg de har en stor jobb å gjøre når det gjelder arbeidsetikken. Jeg opplever det vanskelig å drive en prosess hvor både teatret og de som deltar hviler i at regissøren har eneansvar for arbeidsatmosfæren, samtidig som det signaliseres sterkt at regissøren skal være lydhør og diplomatisk. Det er krevende å skulle forene rollen som fødselshjelper og ensemblepleier med ønsket om å drive gjennom sin kunstneriske visjon.

Nettopp ubehaget over dette var en av motivasjonene for stipendprosjektet. Hensikten har bl.a. vært å bygge bro, å videreutvikle en metodikk der skuespilleren er aktivt skapende *samtidig* som regispråket er tydelig, og å praktisere dette i sammenhenger med skuespillere fra ulike bakgrunn. I hovedsak har ikke dette lyktes.

Hvorfor lyktes ikke improvisasjonene på "Slottet"?

På "Slottet" kan jeg ikke si at vi i særlig grad fikk til improvisasjoner på det dype nivået ambisjonen var. Det er antakelig mange og sammensatte grunner til det. En del av skuespillerne var klart umotiverte, mens andre tvert imot var svært åpne og ivrige etter nye impulser. Men disse siste har nok dessverre heller ikke følelsen av å sitte igjen med redskap de kan bruke. Når det gjelder metodikkens renommé blant den voksne generasjonen skuespillere, er jeg redd arbeidet med "Slottet" mer har skadet enn hjulpet. De fleste gikk nok fra prosjektet med et inntrykk av mye omstendelige parametre, halvgebrokne russiske betegnelser til liten nytte og "til syvende og sist måtte vi uansett sette opp slik vi pleier" som en av skuespillerne uttrykte det.

Jeg har allerede diskutert noen innledende forutsetninger som gjorde arbeidet vanskelig, jeg vil nå se nærmere på andre forklaringer.

To eksperimenter i ett

Jeg tror den største feilen jeg gjorde, var å koble to eksperimenter: Metodene anvendt med skuespillere som ikke er trent i den. Og samtidig: Metodene anvendt på "skarp sjanger". Jeg burde kanskje skilt disse to problemstillingene.

Når en underviser på teaterskolen, starter en to parallelle løp: Det ene handler om skuespillerens forvandling som bl.a. er første skritt mot sjanger, og det andre handler om evnen til å bygge scenisk handling gjennom hendelser (etyder). Studentene gjør sine første etydeøvelser så nær som mulig sin egen livserfaring, som "meg selv i de gitte omstendigheter", og de gitte omstendigheter er gitt fra vår egen tid og vår egen verden. Det er ikke så vanskelig å tilegne seg apparatet når en begynner fra noe som likner ens eget univers. Bare forsiktig blandes de to øvelsesformene sammen.

Jeg forsto etter hvert at det var alt for krevende å gå inn i metodeapparatet samtidig som vi gikk inn i Kafkas verden. Hver gang vi prøvde oss på improvisasjon, strandet vi på helt elementære problemer som å tro på omstendighetene, se og høre hverandre, kjempe mot målet, ikke overspille osv.

Jeg forsøkte å rette på dette med å ha egne etydeøvelser løsrevet fra materialet. Det var avklarende og morsomt, en dag brukte vi hele prøven til i felleskap å lage en etyde med en av de eldste skuespillerne. Den handlet om en nabokonflikt på hjemgården hans og ble ganske vellykket, men dette arbeidet ga likevel ikke direkte resultater inn i prøvene.

For kort tid?

I ettertid ser jeg at seks uker ekstra prøvetid er for lite med så stor gruppe. På teaterskolen viser det seg at elevene bør ha minst to perioder á 8 uker samt 8 uker grunntrening i løpet av studiet før dette kan bli en del av dem. Jeg må innse at denne metoden kan være vanskelig å lære, det trengs en grundig, etappevis innføring hvor en bit for bit erfarer på kroppen hvordan en kan få hjelp av disse redskapene.

Det var nok naivt å tro at skuespillere over 40 skulle ta dette raskere enn studentene på skolen. Deres lange erfaring er på den ene side en ressurs, men samtidig står bevisste og ubevisste vaner også i veien.

Forventning om produkt

At det hele skulle ende i en forestilling, la selvfølgelig ytterligere press på situasjonen, på skolen er elevene beskyttet mot publikum i første del av studiet.

Jeg konkluderer etter "Slottet" med at jeg ikke har funnet noen snarvei til hvordan en kan arbeide med et bredt sammensatt ensemble etter metoden for fysiske handlinger. Hvis en ønsker å arbeide med den voksne generasjonen etter denne metoden, tror jeg disse må være villige til å lære arbeidsformen løsrevet fra konkrete produksjoner.

Hvorfor lyktes ikke improvisasjonene på "En bagatell"?

Improvisasjonene i "En bagatell" hadde også en tendens til å strande på grunnleggende problemer.

Første og annet plan

En av dem var at skuespillerne trodde analysen skulle synes, spilles, vises helt direkte. Vi fikk ikke til forskjellen på første plan og annet plan, den indre og den ytre prosessen. Jeg klarte ikke å få formidlet at analysen kommer indirekte til syne gjennom kampen mot omstendighetene. Skuespillerne oppfattet ikke analysen som et forslag til hvilket mål de skulle kjempe for, men til hvilket mål de skulle *demonstrere* for publikum at de hadde. Og dette protesterte de selvfølgelig imot, analysen ble jo da en platt "avsløring" av rollen.

Hysterisk fysisk liv

Og enda mindre subtile ble det av at det var uklart for dem hva det vil si å jakte på et fysisk liv. Møtene på golvet ble ofte preget av store, umotiverte bevegelser som ikke hang sammen med et fornuftig, voksent arbeid for å oppnå et mål. Dermed førte arbeidet oss stadig lenger

inn i en forenkling av situasjonene, og dette plaget skuespillerne i den grad at de ønsket å forlate metodene.

Hver sin metode

Siden dette var et stipendprosjekt, hadde vi selvfølgelig avtalt at vi skulle arbeide etter metoden for handlende analyse. Men siden metoden som beskrevet kom i diskreditt hos skuespillerne, ønsket de at hver skulle få arbeide etter sin egen metode. Regissøren kunne gjerne få fortsette med metoden for handlende analyse, men særlig den ene skuespilleren ønsket å bruke som kompass sin følelse for om "det funker", om øyeblikket er ladet.

Nettopp denne skuespilleren hadde et slags absolutt gehør for scenisk sannhet, energi, fantasi, hele apparatet hans fungerte. Men all metode ble som veps i øret hans, han oppfattet det som en gedigen trussel mot gjennomlevelsen og spontaniteten. Han hadde lite lyst til å fortsette kampen mot målet, dersom den akutte situasjonen opplevdes falsk på noen måte. Dette "gehøret" er en viktig kvalitet og det hjelper prosessen enormt dersom skuespillerne har den. Det er fundamentalt at skuespillerne klarer virkelig å tro på situasjonen de skal improvisere i.

I hele perioden hvor jeg har arbeidet med improvisasjon med voksne skuespillere, har det største problemet vært at skuespilleren har motstand mot å gå fullt og helt inn i den irrasjonelle, instinktive improvisasjonen. I dette tilfellet var det nesten motsatt. Skuespilleren ga seg impulsene i vold svært modig, personlig og åpent, men uten formulert retning eller analyse.

En slik skuespiller er uansett et godt utgangspunkt for en levende forestilling, og det han bidrar med er ekte og verdifullt. Men i improvisasjonsarbeidet skaper det noen problemer. Ett av dem er at det blir vanskelig å improvisere *sammen med* en slik skuespiller, når en ikke kan avtale hvilke mål en improviserer over, under hvilke omstendigheter osv.

En skuespiller som ikke vil bevisstgjøre seg virkemidlene, gjør seg dessuten avhengig av regissøren, av at regissøren bygger, utvikler og kontrollerer rollens struktur. Både mister han innflytelse over rollens utvikling, og det gjør samarbeidet mer omstendelig. For eksempel så jeg underveis at et av målene hans antakelig var feil analysert. Han følte også sterkt selv at noe var galt. Dersom skuespilleren hadde hatt metoderedskapene, kunne jeg sagt: Jeg tror det målet ditt er feil, jeg foreslår at du prøver et annet. Dermed ville han selv foretatt ganske store endringer, og vi kunne raskt sett om det var bedre. Men i tilfellet med den totalt intuitive skuespilleren, måtte jeg gå gjennom og foreslå konsekvensene, lage ny vurdering inn

i hendelsen tegn for tegn, inspirere til ny temporytme, innstille nye sceniske forhold sammen med ham osv. Det er ikke krise for forestillingen at regissøren gjør dette, men det er fordel med at skuespilleren har kontroll over rollens indre struktur selv.

Dersom alt materiale fra denne første etappen er helt ubevisst, føles dessuten de innspillene som kommer fra regissøren i den mer styrte neste etappen bare som helt nye ideer, fordi det er vanskelig for skuespillerne å se sammenhengen når de ikke kjenner analysen.

Bare i liten grad ga improvisasjonene i "En bagatell" og "Slottet" uventede, utdypende og interessante resultater.

Forskning versus kunstnerisk resultat

Ved denne erkjennelsen, kom jeg til et dilemma i stipendarbeidet. Programmets målsetning er at kandidaten skal levere "et selvstendig kunstnerisk arbeid på høyt internasjonalt nivå". I to av prosjektene forsto jeg at den arbeidsformen jeg hadde satt meg fore å forske i, ikke kom til å føre fram til et slikt resultat.

I vitenskapen kan et negativt resultat likevel være et gyldig forskningsresultat, at en teori falsifiseres, regnes også som nyttig forskning. Slik er det ikke i "Stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid". Og jeg er glad for det, for en dårlig forestilling ville både skade meg selv og tilliten til metodene.

På et gitt tidspunkt måtte jeg derfor begynne å konsentrere meg om resultatet, og moderere arbeidet med metodikken. Det er derfor ikke uten videre lett å se spor av metoden for fysiske handlinger i de endelige forestillingene "Slottet" og "En bagatell".

Frykten for improvisasjon

Jeg har nå diskutert en del mulige forklaringer på hvorfor ikke improvisasjonen lyktes i to av prosjektene. Likevel sitter jeg igjen med en følelse av at det finnes forklaringer som ligger enda dypere enn dem jeg har nevnt. Noe som ikke har med trening/ikke trening å gjøre, men som mer er i slekt med middelalderens, renesansens og det (helt opp i vår egen tid) britiske forbudet mot improvisasjon. Noe som er truende for den enkelte og for samfunnet. Noe som er utenfor kontroll, noe som kommuniserer med det fortrenge, både det fortrenge hos den enkelte og i kulturen som helhet. I den innledende oversikten over improvisasjonsformer, ser en improvisasjonens kobling til latteren, til seksualiteten, til det burleske og regeloverskridende, til det rituelle, til politisk opposisjon og til terapi. Improvisasjon er å sette i sving krefter som både er frigjørende og svært skremmende.

Jeg har summert og pekt på relevante grunner til at improvisasjonene ved teatrene ikke lyktes, men da jeg nylig kom svært langt med improvisasjoner over Hedda Gabler med kun én ukes arbeid med unge tyske studenter, måtte jeg nok en gang spørre: Er det virkelig sant at det er så komplisert?

Selvfølgelig er det komplisert, og selvfølgelig lærer unge mennesker raskere enn eldre, men det er noe mer. Det er en følelse av at litt for få greier å bevare ekte risikovilje gjennom hele livet. At kravet om å oppnå samme trygghet som resten av norsk arbeidsliv blir sterkere og sterkere med alderen, mens lyst til å holde sine skapende krefter levende svekkes. Jeg synes fellesskapet på teatrene alt for ofte støtter denne tendensen. Det er ubehagelig å være kunstner, det skal koste, jeg kjenner også at det er fristende å slippe litt av. Jeg bruker med overlegg ordet kunstner som er en hedersbetegnelse men som også er et ord som forplikter, jeg synes vi skal bruke det om oss selv for å forplikte oss til kunstformen vår.

Det er beundringsverdig når eldre skuespillere fortsatt klarer å leke, ta sjanser og være åpne og i bevegelse. De som greier det, minner oss andre om at dette er et helt uvanlig, svært privilegert yrke. Kunstnerisk begavelse er en nåde. Den krever store offer, men den gir også renselse og bekreftelse. Jeg tror vi trenger en mye større felles bevissthet rundt at vi må holde ilden brennende.

Som en deprimerende avslutning på dette avsnittet må jeg konstatere at stipendarbeidet på dette området ikke har gitt andre resultater enn de erfaringene Tovstanogov selv for lengst har gjort: *"What is required of the actor for mastery of the method? In his creative search the actor must sustain spontaneity and a capacity for improvisation. The director must ensure that the whole team is in a constant state of creative improvisation. Unless the actor is prepared to improvise at every moment he will achieve nothing, however conscientious he may be. This is why the method of active analysis so often encounters opposition from experienced actors. Their habits, developed reflexes and professional experience lead them to involuntary inner protest against the method. They may even accept it in theory, but this is purely formal acknowledgement and in fact they remain hostile to it.*

An actor with a hard crust of habits and developed reflexes has his own fixed views on the means of presenting life on the stage, and is either unable or unwilling to accept the principle of lively improvisation. He follows the text, the words, and although he makes no open protest against active exposure of relationships and circumstances he is, in effect, unable to work according to the method.

This is not to say that active analysis comes easily to all young actors. Many are unreceptive to it, since it requires an exceptionally flexible and versatile talent. Conversely, a talented actor who has lived a long life in art not as a hack but as a truly creative artist, will have been prepared by his experience for work according to the method of active analysis.

So it is not a question of age.” (The Profession of the Stage-Director s 243)

Substitutter og andre frukter

Når jeg forsto at dyp improvisasjon i kontakt med den skapende underbevissthet ikke var et alternativ, lette vi etter andre arbeidsformer. Selv om ingen av dem kan kalles metoden for fysiske handlinger, fant vi noen avarter som jeg vil diskutere verdien av i denne refleksjonen.

Hendelsesanalysen som utgangspunkt for avtalt spill

Under ”Slottet” startet vi prøvene på omtrent samme måte som opptakten til improvisasjon: Vi bestemte hendelsesens grenser, fant hver enkelts mål og ble enige om hvilke omstendigheter som påvirker situasjonen. Men deretter fortsatte skuespillerne å *snakke om* hva de selv eller rollen deres kunne tenke seg å gjøre i en slik situasjon. Etter denne samtalen forsøkte de i praksis å gjennomføre det de hadde foreslått, og møtet på golvet viste ofte at ord oppfattes svært forskjellig, og dette igjen avfødte nye samtaler om hvordan situasjonen kunne lages, og noen ganger forsøk der og da å utvikle situasjonen i praksis. De fysiske innspillene fra forsøket på golvet ble evaluert og videreutviklet.

Dette er selvfølgelig ikke underbevissthetens aksjon, det aktiviserer bare i liten grad ”kroppens hukommelse og fantasi” – men likevel er det en arbeidsmåte som kan brukes og som har en del kvaliteter:

Den ivaretar erkjennelsen om at *målet* er noe annet enn teksten. Det en leter etter er ikke illustrasjoner, men tross alt taktikker for å oppnå et mål. Dette hjelper skuespilleren å lage rollens prosess og en kan håpe på at det senere bidrar til å aktivisere den indre stemmen.

Dessuten oppmuntres skuespillerne til å finne *personlige* taktikker og det sikrer en viss grad av medskapning. Selv om disse taktikkene sjeldent er like originale og uventede som de som kommer fram i en god improvisasjon, kom det likevel mange og bedre forslag til løsninger enn dem jeg selv hadde tenkt ut på forhånd.

Selv vurderer jeg ”Slottet” som en forestilling med mange kvaliteter, men jeg synes en av dens svakheter var at den i for liten grad ble gjennomlevd. Denne arbeidsformen, hvor hodet hele tiden styrer prosessen, kan ha vært medvirkende til et slikt resultat.

Hendelsesanalysen som utgangspunkt for arbeid med koreografen

Hendelsesanalysen er et redskap for å finne det fysiske uttrykket. I arbeidet med ”Slottet” oppdaget jeg at den derfor også kan være nyttig i arbeidet med koreografen. I samarbeidet

med koreografer er det ofte vanskelig å finne riktige ord, og tidligere har disse kommunikasjonsproblemene av og til ledet oss mot for banale og direkte koreografier.

Denne gangen satt koreografen seg inn i hvilke mål skuespillerne skulle improvisere over, og hun og jeg lette sammen i improvisasjonene etter råmateriale til bevegelser som hun kunne videreforedle til koreografi. Dette var god medisin mot dans som for eksempel illustrerer følelser eller bare er poetisk vedheng. Koreografien ble en drivende del av handlingen.

I tillegg til det, var det ofte slik at når improvisasjonene ikke fungerte, kunne koreografen og jeg selv forsøke å improvisere oss gjennom hendelsene hjemme, og ut fra det fant vi bevegelsesmateriale som hun kunne videreutvikle og presentere som ferdige forslag til skuespillere. Disse bevegelsene var da et uttrykk for analysen, selv om det ikke var skuespillerne som hadde laget dem. Som regel var våre hjemlige improvisasjoner ganske beskjedne, halvveis teoretiske, halvveis gjennomlevde, men jeg kan forestille meg at vi kunne utviklet dette til å bli et enda mer bevisst redskap der vi faktisk prøvde å gjennomføre ordentlige improvisasjoner, kanskje også ved hjelp av de skuespillerne som mestret det.

Hendelsesanalysen som utgangspunkt for regissørens forslag

På samme måte er selvfølgelig hendelsesanalysen en rettesnor for regifantasiaen, også når improvisasjonene ikke fungerer. En kan sitte hjemme og dikte hendelsen i hodet og komme med forslag til skuespillerne fra sitt "indre improvisasjonsteater". Regissøren kan hoppe over hele leddet med skuespillerimprovisasjon og gå rett på å dikte "mis-en-scener" (hendelsens tanke uttrykt i tid og rom) som gis som ferdige arrangementsforslag. Til hjelp kan en for eksempel leke med dukker i en modell av scenografien. En bruker analysen, den ene dukken har som mål å starte krig for å beskytte seg selv, den andre dukken har som mål å få tilgivelse, hvordan kan det se ut? Dette kan være en morsom og allmektig lek, resultatet vil være i tråd med analysen, hvor interessant det blir avhenger av regissørens fantasi.

Min egen fantasi er omtrent middels god, i samspill med improviserende skuespillere øker den til over middels, så personlig foretrekker jeg levende improvisasjon når det lar seg gjøre.

Improvisasjon som hjelpemiddel for innbilningsevnen

Noen ganger klarte vi å bruke improvisasjon som et rent hjelpemiddel til å tro på situasjonen. Et av de mest vellykkede eksemplene er dette:

I "Slottet" går hovedpersonen "K" til angrep på landsbysekretæren. Vertshuseieren lytter til det hele gjennom døra, men på vei ut oppdager K ham. K's mål er å få velfortjent beundring

for sitt tøffe oppgjør med overmakten (landsbysekretæren). Vertshuseierens mål er å hjelpe K å innse sin feil uten å komme på kant med ham.

Improvisasjonen gikk dårlig, og jeg mente det kunne skyldes at vertshuseieren hadde låst seg i en utvendig forestilling om rollen som hindret ham i å være tilstede i situasjonen. Etter lunsj prøvde vi å improvisere over en helt annen situasjon: "Da vi hadde lunsj, satt teatrets styreformann på bordet ved siden av oss. Tenk deg at din medspiller hadde gått bort til ham, dradd ned buksa og bæsjet på tallerkenen hans. Tenk deg at du selv rømte så fort du kunne til heisen og ned i prøvesalen, men nå kommer altså din medspiller etter og vil ha anerkjennelse av deg. Hvordan får du din unge kollega til å innse sin feil, samtidig som du holder deg inne med ham?"

Dette klarte skuespilleren å tro på. Han rødmet allerede før han begynte, klarte nesten ikke å se på sin medspiller men klarte å lage en pinlig, rørende, forvirret og morsom irttesettelse med masse detaljerte ideer til fysisk liv. Jeg ba ham huske følelsen, og vi gikk teoretisk gjennom en del av taktikkene han hadde brukt.

Hele seansen var tatt opp på video, og skuespilleren ville gjerne se opptaket. Jeg var skeptisk fordi jeg syntes det viktigste funnet var den indre holdningen som jeg var redd han skulle miste hvis han så seg selv utenfra, men han insisterte, vi gikk gjennom opptaket og han bevisstgjorde seg de urolige hendene, blikket, latteren, måten han snudde seg bort og først og fremst den årvåkne kontakten med medspilleren. Vi snakket om hvordan dette kunne overføres til rollen og hendelsen. Etter dette spilte han scenen i stykket mer tilstedeværende og mer interessant.

Improvisasjon når bare regissøren kjenner analysen

I arbeidet med "En bagatell" fant vi en arbeidsform der skuespillerne stort sett var på golvet hele tida. Det teoretiske analysearbeidet var ikke del av vår felles prosess, men jeg kunne selv med utgangspunkt i analysen oppmuntre og videreutvikle det jeg ville blant alt det skuespillerne produserte. Skuespillerne produserte stort sett med utgangspunkt i sine assosiasjoner til replikkene, og altså ikke ut fra mål, omstendigheter og vurderinger.

Metoden for handlende analyse er da nok en gang regissørens kompass som hjelper å velge, men denne gangen spiller på en måte skuespillere rollen som "dukkene" i regissørens improvisasjonsteater. Det er åpenbart mye bedre og mer inspirerende med levende skuespillere enn med pappdukker. Jeg kunne rope: Prøv å gå opp på bordet, se hva som skjer da! Det er fint at du løper på den replikken, hold på det! Fordi skuespillerne deltok i

prosessen med høy grad av risiko og ekte innsats, kom de hele tiden med innspill jeg kunne forvalte og organisere. Når de var enige i organiseringen og forslagene til arrangement følte riktige, kunne de holde fast på dem og regissøren kontrollerte bare selv at de var uttrykk for hendelsens tanke. Også i denne formen kom skuespillerne med ideer som var mye rikere og dypere enn mine egne, selv om de ikke bevisst forsøkte å legemliggjøre analysen.

Hvis jeg måtte velge mellom handlende skuespillere uten analyse, som på "en Bagatell", eller snakkende skuespillere rundt bordet, som ofte på "Slottet", vil jeg si at den handlende skuespilleren er langt å foretrekke for regissøren. Faren er likevel at de gjør seg svært avhengige av regissøren og er sårbare for utglidning i spilleperioden siden forestillingens indre struktur ikke står klart for dem.

Utvikling av improvisasjonsmetoden under "dukkehjennene"

I dukkehjemprosjektene hadde vi ekte og fruktbare improvisasjoner. I disse to forestillingene deltok hovedsakelig skuespillere som hadde hatt metoden for handlende analyse som en viktig del av utdannelsen. Forskningen her dreide seg derfor mer om å utvikle metodene, og mindre om å anvende dem med sammensatt ensemble. (Unntaket var min egen mann som spilte dr. Rank og som hører til den voksne generasjonen skuespillere. Dessverre er det av habilitetsgrunner ikke lett å bruke erfaringene med ham som forskningsmessig gyldige resultater. Men det kan synes som det er lettere å komme inn i metoden for handlende analyse dersom flertallet av de andre også bruker denne metoden.)

Jeg vil i det følgende gjøre rede for og diskutere noen av de avklaringene, oppdagelsene og erfaringene vi gjorde med improvisasjon i denne perioden.

Ordenes plass

Tovstonogov skriver følgende om bruken av tekst i metoden for fysiske handlinger:

" At the first stage of work I try to follow the author in the sequence of scenes, only I do not allow the actors to speak the exact text, since when an actor learns his lines right at the start there is a danger that he will be led astray.

Stanislavsky said that during the first stage of work the actor must be deprived of the words and given an outline of the given circumstances, the exact physical actions being indicated, and that he should be made to perform these actions according to the logic of the author's thought. If these actions are accurately chosen, if they are based on truth, approximately the same words as those used by the author will arise during rehearsal. Expressing the author's idea in their own, sometimes clumsy, words, the actors arrive at the sense of the work through the action, developing the meaning

of the play to its logical conclusion. In this way the author's text can be made to arise in its true essence, and not as a result of mechanical learning of the lines.” (The Profession of the Stage-Director s 245)

I dette utdraget kan det synes som Tovstanogov og Stanislavskij har to versjoner: Den ene er å improvisere med sine egne ord som ligger i nærheten av forfatterens. Men Tovstanogov skriver at Stanislavskij skal ha sagt at skuespilleren i begynnelsen av arbeidet må *frarøves* ordene. Og det er vel noe annet?

Under dukkehjemmene viet vi mye oppmerksomhet til disse spørsmålene, og vi forsøkte mange ulike versjoner.

Det står videre hos Tovstanogov at dersom hendelsen er riktig analysert, vil forfatterens ord naturlig gjenoppstå i skuespillerens munn. Jeg har vært vitne til at det kan skje, men jeg har også vært vitne til at kilometervis med helt andre ord oppstår i skuespillerens munn. Kanskje dette nok en gang henger sammen med vår vestlige assosiasjon til teatersport og underholdning når vi skal improvisere?

Hendelser som ikke er avhengige av ord

Etter hvert som vi fordypet oss i dette tema, ble det klart for oss at de ulike hendelsene i svært ulik grad er avhengig av ordhandling.

I Noras første møte med Kristine Linde, hadde vi definert deres respektive mål som: Kristine: 'Få tilbake nærheten til ungdomsvenninna' og Nora: 'Rense seg for skyld overfor Kristine. (Skyld for ikke å ha holdt kontakt med henne og skyld for at hun ikke kjente henne igjen da hun kom.)'

Dette er en hendelse som lett kan improviseres *uten* ord, eller bare med lyder og meningsløs tekst. Vi forsøkte også det, og sammen med høy musikk som også var troverdig i situasjonen, fant skuespillerne måter å gjenforenes på som ga en følelse av felles oppvekst og felles minner og som hjalp begge å vinne målene. Nora rev yttertøyet av Linde, satt seg på henne i sofaen, overkysset henne, overforet henne med mandariner, la hodet i fanget hennes osv. Sammen med omstendigheten for Kristine at hun faktisk var overanstrengt og hadde pådratt seg ryggproblemer, og heller ikke hadde hatt fysisk kontakt med mennesker på mange år, ble funnene vi gjorde i improvisasjonen relevante og utdypet situasjonen.

Helt uten tekst

Nettopp på grunn av problemene med at teksten veldig lett dominerer improvisasjonen, har jeg gjort forsøk på faktisk å frarøve skuespillerne ordene fullstendig. Problemet er at det er vanlig for menneskearten å snakke i enhver situasjon, og det er en fordel at improvisasjonen oppleves naturlig for dem som deltar. Det er ikke så veldig mange situasjoner i livet der det er naturlig å være stum.

I grunntreningen finnes en klassisk etydeøvelse som heter "Stillhet for to", og studentene vrir hjernen for å finne omstendigheter som sannsynliggjør stillheten. De enkleste er "i biblioteket", "på jakt", "på hemmelig oppdrag", "babyen skal sove", litt mer avansert er to ukjente på benk i parken, på konsert, eller enda litt bedre "kjærester som er sure på hverandre". Men alt dette avhenger av omstendigheter som ofte ikke finnes i et ferdig stykke.

Som en lek, har jeg derfor noen ganger forsøkt å improvisere som dyr. Vi beholder målene og en versjon av omstendighetene, men du er ikke Nora, du er helt konkret det lille ekornet, og Helmer er ørnen. Som regel kan ikke resultatet av disse improvisasjonene brukes helt direkte, men de er likevel ofte forløsende og gir ideer, selv om det jo heller ikke er troverdig at dyr har for intellektuelle mål. Øvelsen passer best til mål som: Du skal jage ham og han skal prøve å få bli, eller lignende. På et visst plan er vi jo dyr, så hvis en finner rett dyr til rett situasjon, kan dette i gitte hendelser gi en farge og noen impulser. Likevel foreslår jeg ikke dette som metode for å løse en hel forestilling, men i kombinasjon med andre teknikker kan den være forløsende.

Når tekst er nødvendig

I "Et dukkehjem" er mange av målene for intellektuelle til å improvisere uten tekst, og ligger definitivt over ekornnivå.

For eksempel litt senere i samme scene har Nora som mål å `Gi Kristine tro på at livet hennes kan forandre seg til det bedre` mens Kristine har som mål å `Motstå fristelsen til å be Nora om hjelp`.

Analysen av denne hendelsen var en stor støtte, fordi når en kun leser teksten er det vanskelig å forstå hvorfor Nora plutselig begynner å snakke til sin nedbrutte, arbeidsledige venninne om sin egen suksess og familielykke. I vår versjon bruker Nora eksemplet fra sitt eget liv ment som oppmuntring til Linde: Hvis lykken kunne ramme meg, så kan det også skje med deg!

Når vi forsøkte å improvisere over denne hendelsen helt uten ord, stoppet improvisasjonen opp og det følte som kunstig stumfilm. Men sammen med improvisert tekst fant skuespillerne en rekke forslag til det fysiske livet. Ikke akrobatikk, men det var heller ikke riktig for denne situasjonen.

Etter hvert ble scenen løst gjennom Kristines forhold til barnas juleklær som lå framme, mens Nora hovedsakelig påvirket Kristine nettopp med teksten. Analysen definerte bare hennes forhold til denne teksten, måten hun brukte den på, pluss at den hjalp henne å finne riktig holdning til Lindes aktivitet og den styrte hennes oppmerksomhet.

Mot slutten av denne scenen kommer vi til hendelsen der Nora forteller Linde om pengelånet og alt som skjedde da Torvald var syk. Teksten er altså en historie som ligger langt tilbake i tid. Noras mål er å 'unngå brudd med Kristine ved å dele sin hemmelighet med henne for å vinne Kristines respekt som likeverdig og hardt arbeidende venn, ikke flåsete dukke slik Kristine tror'. Kristines mål er å 'få bevis for at det er sant at Nora virkelig er dette mennesket som fortjener respekt'.

Også denne hendelsen følte ganske verdiløs å improvisere uten tekst, hvordan skal Nora få delt sin hemmelighet uten ord, og hvordan skal Kristine få bevis? Vi prøvde, og skuespillerne fant relevante ideer, men nettopp savnet av tekst ble et hinder for full innlevelse i situasjonen. Det kunstige i stumspillet forstyrret troen og underbevissthetens aksjon. Vi konkluderte altså med at ofte hjelper teksten improvisasjonen, men hvilken tekst skal vi bruke?

Improvisasjon med forfatterens tekst

Å bruke forfatterens tekst fra første improvisasjon, er problematisk. Det er selvfølgelig svært forstyrrende å gå med manus i hånda under improvisasjonen. Skuespillerne i "En bagatell" hadde gjort et hederlig forsøk på å redusere denne hindringen. De hadde fått laget et spesialmanus som var mye mindre og mye lettere å bla i enn de vanlige manusene, men etter en stund ble også det forkastet. Jeg tror ikke en kan improvisere dypt, personlig og vanvittig med manus i hånda, selv om de beste kan få mange impulser og være ganske levende.

Manuset blir fort et fristed i det usikre improvisasjonsarbeidet, noe å holde seg i, i dobbelt forstand, det gjør det vanskelig å få med seg overgangen fra en hendelse til den neste, lage skikkelige vurderinger og ha forhold til om hendelsen vinnes eller tapes. Men viktigst er det at det forstyrrer medspilleren. Hvordan skal jeg reagere på dette mennesket foran meg som

står og leser? Skal jeg forsøke å dikte bort at han leser? Skal jeg overse det objektet han går med i hånda?

Hva så med å lære seg replikkene før første prøve? Som Tovstanogov påpeker er ulempen med det at en sammen med å lære seg teksten, også veldig lett får låste oppfatninger om situasjonen og måten teksten skal brukes på. Det er vanskelig å lære seg teksten "nøytralt".

Improvisert tekst

Hva så med den fritt improviserte teksten? Det ser ut som improvisert tekst er både Stanislavskij, Tovstanogov og Malochevskajas forslag.

Faren er at en lett snakker seg langt ut på viddene, bort fra de temaene hendelsen egentlig dreier seg om. Tekst påvirker selvfølgelig situasjonen, og den enes tekst blir konsekvensen av den andres, det ene ordet tar så å si det andre, og dermed har skuespillerne improvisert fram et helt nytt manus. Men det er jo ikke tekst vi leter etter i improvisasjonen, teksten har vi, vi leter etter det fysiske livet og tankestrukturen, og tekstimprovisasjonen kan ikke brukes til mer enn at regissøren får en anelse om hvor feilaktig oppfatning skuespillerne har av hva scenen handler om.

Konklusjon

Erfaringene etter stipendprosjektet er: Det beste er når skuespillerne er godt forberedt på teksten før improvisasjonen. De trenger ikke kunne replikkene ordrett, men de bør ha god oversikt over hva dialogen handler om og rekkefølgen av temaer.

Samtidig som de har denne kunnskapen, må de fristille seg fullstendig under improvisasjonen. De må rett og slett vite at vi ikke bare leter etter påskudd for neste replikk, de må reagere sterkere på medspillerens fysiske impulser enn på teksten, de må være villig til å følge en impuls og se hvor den leder og stole på at de enten selv eller ved hjelp av regissøren kommer seg videre til neste etappe i utviklingen av hendelsen.

Dette krever trening. Særlig er det en øvelsessak å vite hva neste replikk er, og likevel ikke si den før situasjonen gjør det tvingende nødvendig, eller ikke si den i det hele tatt.

Jeg deler ikke Tovstanogovs erfaring med at forfatterens tekst fødes av en riktig analyse. Ofte står jo målene i en god analyse i en type opposisjon til replikkene. Når skuespillerne skal improvisere over disse målene opplever jeg ofte at de mer sier *underteksten* enn forfatterens tekst. Det er selvfølgelig ikke forbudt å *snakke* underteksten, men hvorfor skal skuespilleren lete etter fysisk uttrykk hvis de allerede har uttrykt seg muntlig? I absolutt alle prøveperioder,

med trente og utrente innen metoden for fysiske handlinger, har jeg kastet bort timevis av prøvetid på improvisasjoner hvor skuespilleren dikter og dikter tekst. Jeg trenger redskaper for å unngå det.

Jeg tror det viktigste er høy felles bevissthet om fokus på det fysiske uttrykket, på kroppens språk gjennom bevegelsen, gjennom bruken av rekvisitter, gjennom bruken av rommet. Fokus på å sende og ta imot fysiske impulser.

Det er merkelig at teksten så lett dominerer situasjonen på scenen, for faktisk gjør den det *ikke* i vikeligheten. Sannheten er at vi i det virkelige livet reagerer mye sterkere på fysiske impulser enn på tekst. Hvis et menneske sier at det trives men samtidig skjelver på hendene eller følger med på klokka, så stoler en mye mer på de fysiske impulsene vedkommende sender, enn på ordene. Det er jo derfor det fysiske livet ofte er et bedre uttrykk for rollens mål enn teksten er. Ordene dekker over våre egentlige hensikter, mens kroppen avslører dem.

Mot slutten av stipendperioden nærmet jeg meg en teknikk som opplevdes fruktbar: Vi forsøkte en arbeidsform der vi kontinuerlig vekslet mellom tre typer "språk":

Det ene var improvisert tekst i nærheten av forfatterens.

Det andre var tulletekst, *bla – bla – bla*. Dette var en versjon som hadde fordeler: Skuespillerne kunne påvirke hverandre med *stemmekvaliteter*, intonasjon og volum, selv om meningsinnholdet ikke var del av improvisasjonen. En unngikk også den noen ganger unaturlige stillheten som kan hemme improvisasjon helt uten lyd. Dette er en slags versjon av å spille hendelsen som dyr, men er likevel ikke helt det samme. Vi beholder karakterene og våre menneskelige kvaliteter, men vi toner ned betydningen av ordenes innhold.

Den siste var improvisasjon helt uten tekst. Noen ganger satte vi på musikk så det ikke skulle være så trykkende. Denne formen er selvfølgelig kunstig, men likevel hadde jeg gode resultater med at skuespillerne kun reagerte på hverandres handlinger. Forutsetningen er selvfølgelig at de ikke begynner å mime eller spille døvespråk, men det avklarte vi fort. Kanskje har jeg selv vært for redd for denne stillheten tidligere, for i slutten av stipendperioden kom jeg sammen med studenter fram til måter der de i fullt alvor, rolig og konsentrert forsøkte å oppnå sine respektive mål og virke på hverandre helt uten tekst. Situasjonen er selvfølgelig ikke helt naturlig, men likevel klarte de å "tro" på den slik at de reagerte impulsivt og organisk.

Men den viktigste erfaringen med dette siste eksperimentet, var at kontinuerlig veksling mellom de ulike "språkene" ga økt bevissthet om det vi var ute etter. Og de ulike språkene ga litt ulike resultater som mot slutten kunne inngå i en helhetlig hendelse.

Regissørens plass

Regissørens deltakelse i improvisasjonen har også vært gjenstand for undersøkelse.

Risikofylt deltakelse

Jeg vil si det hjelper improvisasjonen at regissøren deltar på en levende og "risikofylt" måte. For eksempel kan en rope inn omstendigheter underveis, be skuespillerne fortsette å utvikle spesielle ideer, "gjør det en gang til!" "fortsett å provosere ham!" osv. Noen ganger kan den deltakende stilen være i konflikt med rolig analyse og gode notater. Likevel går jeg inn for denne formen, det er en treningssak å huske ideer og detaljer selv om en ikke får notert underveis.

Samtidig må en også være tålmodig og kjenne når en skal ha nerver til å vente og vente og la det gå uendelig, ulidelig lang tid uten å blande seg inn. Det er viktig at skuespillerne slipper følelsen av hele tida å måtte "finne på noe", panikken om at det må skje noe, sperrer for levende impulser. Stipendprosjektet har også gjort meg klar over at en av de sterkeste mytene om denne arbeidsformen er at "Stanislavskij vil at vi skal gjøre noe, en hvilken som helst stor bevegelse til enhver tid, helst med en rekvisitt".

Hvis handlingen begynner å stå stille, er det som regel fordi omstendighetene ikke er skjerpet nok, og det er lett å rette opp etterpå hvis det som skjer i improvisasjonen ellers er interessant.

Regissøren styrer temperaturen

Avhengig av materiale, kan regissørens deltakelse styre temperaturen i improvisasjonen. Hvis materialet krever det, kan en la seg inspirere av psykoanalytikeren og observere improvisasjonen med deltakende distanse, gi skuespillerne tid og luft til å finne sin egen tone, utvikle små nyanser, gå i dybden. Et annet materiale igjen kan få hjelp av at regissøren kaster seg inn i en rølpete, bråkete lek med høy energi.

Før jeg ble regissør, var jeg i flere år sufflør. Jeg så hvordan tøffe regissører kunne få hardføre og dristige skuespillere på banen, og jeg så hvordan varme og omsorgsfulle regissører kunne få de mer sarte til å blomstre. Jeg lærte den gangen at det ikke er noe poeng å behandle

skuespillerne likt, hver har sin egen nøkkel og hvis en vil få frem den enkelte må de behandles ulikt. Men på samme måte er også hvert stykke helt forskjellig, og regissøren bør derfor ikke være den samme i hver prosess.

Fokus på det en finner

I denne første etappen av arbeidet, er det heller ingen vits i å bruke tid på å snakke om det som ikke fungerer. Min erfaring er at ca. 90% av improvisasjonen ikke kan brukes til noe. Det er de resterende 10% som er interessante å diskutere. Dessuten kan en godt juble over alt som er modig, personlig eller uventet, selv om det er helt på jordet. Først i neste etappe av arbeidet, der vi begynner å fokusere på helhet og form, må en også bli mer selvkritisk.

For de skuespillerne som er urolige for om regissøren har mistet vurderingsevnen, kan det være en trøst å love at det kommer andre etapper. Men i denne første etappen, er det avgjørende at en naivt og dristig kaster seg frampå og tør å følge de innfallene en får, og det er en viktig oppgave for regissøren å bidra til det. Det hjelper hvis en selv klarer å være modig, åpen og engasjert, men en kan også være bevisst på ikke å si *ikke*, men konsekvent konsentrere oppmerksomheten på det gode en finner. Selv om en improvisasjon har vært fullstendig på blindspor, mener jeg en likevel skal oppsummere med hva en fant som var bra, om enn bare en detalj. Og hvis det ikke var spor av noe bra, er det en fin anledning til å si at dette gikk ikke, og det gir meg en annen idé til hvordan denne hendelsen skal løses, kan vi prøve den? Eller hvis en selv også blir motløs og ikke har noen ide, kan en bare kort konkludere med at det gikk elendig, her mangler vi noe, og så hoppe videre til neste hendelse.

Noen ganger under stipendprosjektet har denne optimistiske startenergien blitt misforstått i retning av at vi leter etter en bestemt optimistisk sjanger. Den vestlige improvisasjonstradisjonen er nok i større grad enn den østeuropeiske forbundet med komedien. Vi assosierer improvisasjon med underholdning som teatersport og noen ganger tror skuespillerne at improvisasjonen må være underholdende. Dette er ikke noe problem, det krever bare en tydelig avklaring. Improvisasjonen i metoden for handlende analyse skal hjelpe skuespilleren å trenge dypere inn i rollen, få en erfart og sanselig forståelse for situasjonen og gi regissøren ideer til fysisk realisering. Den er ikke en forenkling, men en utdypning av livet.

Tålmodighet

Mens en øver på dette, finner en ofte overtydelig fysisk liv, klisjéfyllt, banalt osv. Elevforestillinger på skolen er for eksempel ofte preget av umoden leting som skaper

reaksjoner hos tilskuerne av typen: "Jeg skulle ønske skolen kunne lære dem å stole litt mer på teksten og at de heller kunne stå litt i ro."

Regissøren må være klar over at improvisasjon kan være angstfremkallende. Angsten for å gjøre feil er ofte større enn angsten for ikke å gjøre noe i det hele tatt. Det er viktig at regissøren holder sin egen angst i tømme og klarer å være ubegrenset sjenerøs og modig og verdsette aktiv leting selv om resultatene lar vente på seg. Skuespilleren må ha rett til å dumme seg ut og det trengs masse forslag og forsøk før en finner et interessant, originalt og presist fysisk uttrykk som passer til forestillingen.

Hvor lang er en improvisasjon?

Hvor lenge en improviserer over én hendelse, er selvfølgelig avhengig av hendelsens karakter og av hvor fort en kommer fram til godt materiale. Erfaringen har mange ganger vist at de mest fruktbare resultatene kommer etter at improvisasjonen egentlig er ferdig, når skuespillerne er slitne og insisterer på at de ikke har mer å komme med, og likevel tvinger seg/blir tvunget til å gjøre improvisasjonen en siste gang. Jeg antar at dette skyldes at når en er trøtt, blir en på en måte uansvarlig? Eller skyldes det at klisjeene er brukt opp i den mer våkne delen av improvisasjonsarbeidet? Ofte har jeg opplevd at det er nettopp i sekundet *etter* at jeg hadde tenkt å avbryte, at det plutselig skjer interessante ting. Det er åpenbart for meg at tilgangen til underbevisstheten ikke alltid er enkel, det kan ligge et tykt lag av beskyttelse som en må finne måter å trenge gjennom for å komme til interessant materiale. Utmattelsesmetoden er én vei, men selvfølgelig en slitsom og tidkrevende vei.

Jeg legger merke til at de skuespillerne som har deltatt i denne typen prøveprosesser mange ganger, raskere kommer dypere. For oss som bruker disse metodene, er det synd at det er så liten kontinuitet i denne arbeidsformen ved teatrene. Selv de skuespillerne som i størst grad mestrer den, gjør maksimalt én oppsetning i året etter disse prinsippene, som regel mindre. Også ved skolen er det stor forskjell på hvor raskt en oppnår resultater avhengig av hvor lenge det er siden klassen var innom metodene sist. Jeg kan bare konkludere med at metodene er vesentlig mer effektive når skuespillerne får holde seg i trening på dem.

Hvor lang en improvisasjon er og hvor mange ganger den skal gjentas er altså svært relativt. Jeg har likevel i det siste fått gode erfaringer med å avbryte improvisasjonen straks jeg ser den er på vei inn i en blindgate. Da er det viktig at regissøren raskt og presist klarer å diagnostisere hva som mangler, og kan gi innspill som får improvisasjonen på skinner igjen. Noen ganger er det tydelig at en skuespiller har glemt eller misforstått målet sitt. Andre ganger mangler vesentlige omstendigheter: "husk at

dette er siste sjanse, hvis du ikke får henne nå, får du ingen flere forsøk”, ”husk at babyen må ut av krigen, ellers kan den dø” osv. osv.

Jeg har også begynt å avbryte hvis jeg ser at én skuespiller kommer med et godt forslag som de andre ikke legger merke til eller ikke klarer å plukke opp. Jeg beskriver kort hva jeg så, og lar skuespilleren gjenta den gode ideen og ser om de andre klarer å bygge videre på den.

Også hvis en ønsker å gjenta hele improvisasjonen fra start, kan det ofte være lurt å gi et ekstra tillegg som gjør at det føles inspirerende for skuespilleren å gjøre det på nytt. Et slikt innspill kan for eksempel være å forandre ”språk”, ”vi gjør det en gang til, men denne gangen med ”bla-bla-bla””.

Grunnen til at en gjentar improvisasjonen, er selvfølgelig fordi en ikke enda er fornøyd med resultatet, men jeg har dårlige erfaringer med å bruke for lang tid på å diskutere hva som mangler og hvorfor en ikke er fornøyd. Jo kortere og mer presist en klarer å styre retningen for det nye forsøket, jo bedre. Og ofte kommer det bedre og bedre resultater bare av at en gjentar. Utmattelsesteknikken virker. Og det virker at skuespillerne får flere sjanser til å bli kjent med situasjonen og gjennom det gradvis føle seg fram til hvor konflikten i hendelsen ligger og derved kunne konsentrere seg om den.

Forvaltning av materialet fra improvisasjonen

I begynnelsen av karrieren hadde jeg et strengt skille mellom første, andre og tredje etappe av prøveprosessen. Første etappe er viet den frie improvisasjonen over hendelser, i andre etappe forvalter en materialet fra første etappe, begynner å finne form, legge fastere mis-en-scener, begynner å bruke forfatterens tekst og arbeider med skuespillernes bevissthet i større lenker av hendelser, og siste etappe er viet de store formgrep, rollenes gjennomgående prosess, foreningen av alle virkemidler, forestillingens stil, rytmikk, dramaturgiske oppbygning og helhet.

Dette skillet mellom etappene, oppfatter jeg fortsatt som konstruktivt, men jeg har erfart at det kan være fruktbart å blande en del av andre etappe inn i første etappe. Før gjennomførte jeg improvisasjonene, tok med meg materialet hjem, tenkte gjennom det og når vi kom til andre etappe kom jeg med forslag til hva vi skulle bruke fra improvisasjonene. Men veldig ofte hadde skuespillerne for lengst glemt hva de hadde funnet i improvisasjonene. Jeg måtte forklare dem bit for bit hva de hadde gjort, men det var fortsatt like fremmed for dem, til slutt måtte jeg noen ganger vise hva de hadde gjort, men de nektet fortsatt og irriterte seg bare over å ha fått en instruktør som viser.

Jeg har etter hvert forstått at i en god improvisasjon, er skuespilleren i en tilstand mellom bevisst og ubevisst, mellom rasjonelt tenkende og intuitivt handlende. Å ”flytte” materialet fra et instinktivt nivå, til et bevisst nivå, krever spesiell oppmerksomhet. Jeg har begynt å gjøre dette arbeidet umiddelbart etter improvisasjonen, ikke etter tre uker som før. Men selv med denne øyeblikkelige

forvaltningen, kan skuespilleren blånekte for å ha gjort det han eller hun nettopp gjorde. Men da er det mye lettere å rekonstruere den ferske improvisasjonen, og dessuten virker det som det er lettere for skuespillere å ha et bevisst forhold til hva de andre gjorde, enn hva de selv gjorde, og de kan hjelpe hverandre.

Vanskene med å huske improvisasjonen kan også ha en annen forklaring enn at skuespillerne har vært bevisstløse i gjerningsøyeblikket. Kanskje husker de hva de gjorde, men de kjenner ikke igjen min beskrivelse av det. Her kommer nok en gang språkets problem til syne. Språket er vår felles tolkning av verden, i det øyeblikk vi kan forklare en handling så alle forstår den, er den samtidig ikke kunst fordi den ikke lenger er original men har gått inn i det felles aksepterte og anerkjente.

Samtidig er nettopp overgangen fra handling til verbal beskrivelse svært interessant. Hvis en velger å se mer positivt på det, er nettopp det å verbalisere hendelser, "å få satt ord på det", en viktig måte å få kontroll over de uregjerlige erfaringene som gir seg utslag i improvisasjonen.

Hvis dette hadde vært terapi, ville jeg uten tvil måttet ta selvkritikk for å være for rask med å gi min egen beskrivelse av hva jeg har sett. Inne i denne beskrivelsen ligger ikke bare en tolkning av den faktiske hendelsen, men dessuten en dreining i den retningen jeg ønsker å bruke det som er funnet. Det er i tillegg ofte slik at ting som skjer under improvisasjonene, ikke i seg selv er så bra, men regissøren ser at det kunne blitt bra hvis en forandrer litt på det, eller improvisasjonen gir regissøren helt andre og nye ideer. Jeg har hatt skuespillere som klager over at de må lide seg gjennom ukevis med elendige improvisasjoner bare for å gi meg materiale til gode ideer, og det er absolutt noe i det. En viktig grunn til at jeg aldri klarer å gi opp håpet om å kunne arbeide improvisatorisk er nettopp at det er en fantastisk effektiv måte for regissøren å få ideer på. I en god prosess er denne dialektikken berikende for begge parter og ingen vet til slutt hvor en idé oppsto og hvordan den utviklet seg.

En annen stor fordel med å gjøre et utvalg av improvisasjonene der og da, er at det høyner moralen, en ser at improvisasjonen nytter. Det er inspirerende for alle å se at det vi fant kan brukes. Det er dessuten en øyeblikkelig kontroll på om det faktisk kan brukes. Det hender jeg tar feil, at noe som opplevdes genialt og forløsende under improvisasjonen, faktisk likevel ikke "går opp" når en forsøker å sette det inn i hendelsens sammenheng.

Fordelen med å vente med å velge fra improvisasjonen, er selvfølgelig at det er lettere å velge rett når en har fått overblikk over helheten, men for det første bør jo analysen i seg selv gi såpass overblikk at en kan velge med en gang, og dessuten er det ikke så farlig å velge feil, så ser en senere at en skulle valgt annerledes og så kan en bare gjøre om når en kommer til andre etappe.

Notasjonsteknikker

Erfaringene fra stipendperioden har i større og større grad drevet meg bort fra regibordet og opp på golvet i nærheten av skuespillerne. Jeg forsøker å forvalte materiale fra improvisasjonen der og da, og lage en løsning av hendelsen sammen med skuespillerne som forlengelse av improvisasjonen. Fordi vi griper tak i gode ideer "i farta", er det ikke fullt så nødvendig å gjøre utførlige notater fra improvisasjonsarbeidet. Jeg får dessuten mindre sjanse til å notere. Stipendperioden har ikke gitt meg nye ideer til notasjonsteknikker.

De gangene vi har brukt video, legger det ekstra hemning på arbeidet. Skuespillerne får en følelse av å bli overvåket og klarer ikke å la vær å bekymre seg ørlite for hvor videobåndet skal ende opp (hos teatersjefen, hos mamma eller som reality-TV?).

Regiassistenter som skal notere har ofte en så annen oppfatning av hva som er verdifullt i en improvisasjon, at også deres notater er av begrenset verdi.

Den eneste nye teknikken jeg har funnet, er å sørge for å ha tid på slutten av prøven slik at jeg og skuespillerne *sammen* kan notere noe av det vi har funnet. Dette har flere fordeler: Jeg får selv notert, jeg får til en viss grad styrt hva av alt vi har funnet som bør bygges videre på og skuespillerne får en liten seanse av teoretisk bevisstgjøring etter arbeidet på golvet. Ut over dette har jeg konkludert med at en regissør må trene sin hukommelse til å huske detaljer uten støtte fra notater.

Fra improvisasjon til mis-en-scene

I dukkehjemprosjektet praktiserte vi dette på følgende måte: Vi samlet oss rundt bordet etter improvisasjonen og gikk gjennom hva vi hadde funnet. Så satt vi oss med manuset og prøvde å lage et utkast til hvor de ulike fysiske handlingene kunne passe inn i forhold til replikkene og noen ganger var dette skisser til hele mis-en-scener. Deretter noterte vi alle likt, og forsøkte for hukommelsens skyld å gå igjennom hendelsen en gang til, om nødvendig på golvet med manus i hånd, for å "feste" funnene. Også rene regi-idéer som kom etter inspirasjon fra improvisasjonen ble testet og notert, selv om det egentlig hører til andre etappe.

Hvis en klarer å holde seg fra å oppfatte disse første notatene som fasit, er dette et godt hjelpemiddel. Det er likevel viktig at når en i første etappe har prøver der en går gjennom lengre strekk for ikke å miste det arbeidet en har gjort, så må skuespillerne først og fremst huske mål og omstendigheter og fortsatt improvisere seg gjennom. De noterte taktikkene og mis-en-scenene står jo der og blir ikke borte. En finner ofte mye nytt på slike gjennomganger hvis en klarer å ha omtrent samme forhold til disse taktikkene som til forfatterens tekst: Jeg vet hva som står, jeg har forberedt meg på det hjemme, men akkurat nå fikk jeg en annen impuls jeg vil følge.

Skal vurderingene improviseres?

En vurdering er overgangen fra én hendelse til den neste. Det gamle målet dør og det nye fødes. Dette kan enten skje ved at en vinner det gamle målet, ved at en definitivt og endelig taper det, eller ved at et nytt mål vokser seg så viktig at det overtar plassen for det gamle. Uansett foregår overgangen gjennom en forandring av omstendigheter som påvirker rollen, såkalt "samling av tegn". Det er viktig at vurderingen er en aktiv prosess for rollen, og det er viktig at den er en *synlig prosess* for publikum. Publikum skal oppleve hvordan det gamle målet dør og hvorfor det nye fødes. Dette er helt avgjørende for å klare å henge med i den indre prosessen.

Vurderingene er av og til beskrevet av stykkets forfatter, men svært ofte er de ikke det. De må lages. I improvisasjonsarbeidet har jeg erfart at det kan være fruktbart å skille arbeidet med hendelser fra arbeidet med vurderingene. I og med at vurderingen er overgang fra én hendelse til den neste, skaper det problemer for improvisasjonen dersom én skuespiller veldig raskt starter vurdering, og dermed går over i neste hendelse. På denne måten trekkes nemlig også de andre skuespillerne over i neste hendelse, enda de kanskje slett ikke har utforsket den første hendelsen nok. Når vi improviserer har jeg derfor begynt å avtale med skuespillerne at vi *avstår fra* å gå inn i vurdering, dersom det ikke oppleves tvingende nødvendig.

For eksempel i utdraget fra Hedda Gabler: I den hendelsen hvor alle på ulike måter har som mål å feire, er det klart at dersom Hedda begynner å servere punch, så vil de to andre ganske raskt måtte gå over i neste hendelse hvor deres mål er knyttet til Eilerts alkoholproblem. For å utforske den første hendelsen skikkelig, måtte vi altså avtale med Hedda at hun *ikke får lov* å begynne å skjenke dem.

En annen ting er at vi alle oppdaget at det å skjenke alkohol på en fest, er ganske naturlig å gjøre, og det er bedre for hele forestillingen at Hedda ikke gjør dette som en planlagt test. En interessant start på hennes vurdering er for eksempel: Hedda er så lykkelig over å ha vunnet Eilert tilbake, og uten å tenke seg om midt i dansen og musikken skjenker hun som vertinne opp to glass til gjestene av punchen som står framme. Først når de står med glassene i hånden, kommer hun på at hennes kjære Eilert jo hadde et alkoholproblem en gang i tiden. Dette kommer hun på fordi hun ser Theas usikkerhet (første tegn). Hennes første impuls er å prøve å dekke over hendelsen. Hun forsøker å fortsette festen uten at de drikker, men gjennom vurderingen forstår både hun og de andre at festen har blitt kunstig etter at alle forsøkte å ignorere at det var fylt i glassene. Hedda har begynt et nytt liv med Eilert, men nå blir hun plutselig redd: Kanskje han er mye svakere enn jeg trodde? Kanskje han virkelig fortsatt har store problemer med å takle normal sosial omgang? Kanskje han ikke har styrke

til å avstå fra alkohol hvis noen presser ham? Skal jeg være en slags nervøs sykepleier for ham i vårt videre forhold?

Jeg går ikke videre på å beskrive hele Heddas vurdering, poenget er bare at improvisasjonen over hendelsen kan gi skuespilleren ulike impulser til inngangen på vurderingen. Noen ganger kommer det også så fantastisk gode ideer at det er riktig av skuespilleren straks å forsøke å bruke dem som dør inn i vurderingen.

Erfaringen er likevel at det er ganske vanskelig å improvisere hele vurderinger. Det er mulig jeg senere vil klare å utvikle bedre teknikker på dette, men inntil videre foretrekker jeg å stoppe opp når vi kommer til vurderingen, og bygge den trinn for trinn sammen med skuespilleren. Arbeidet foregår da fortrinnsvis på golvet, men mye mer skritt for skritt, tegn for tegn. Skuespilleren "prøver ut" de ulike tegnene i praksis, men det er et arbeid der en mer diskuterer og tenker seg fram til neste skritt, enn improviserer helt fritt. Ofte er en også svært avhengig av at medspillerne gir rett tegn til rett tid for at vurderingen skal bli logisk, en del ting må avtales, og skuespillerne må få anledning til å kjenne om disse avtalene kan bli organiske.

Erfaringen er nemlig også den at dersom en sammen har bygget vurderingen "riktig", så kan en ha et mye friere forhold til den når en begynner å prøve lenger strekk av hendelser. Først da vil en kjenne om "stingene strammer" og om vurderingen må bygges på nytt. Ofte kan skuespillerne selv justere vurderingen underveis senere i prøveprosessen.

Tredje etappe: Lengre strekk, fast tekst, faste mis-en-scener

"Å få regi er som å få en staur opp i rompa - det føles unaturlig". Dette sitatet fra en av skuespillerne kan stå som en overskrift på overgangen fra hendelsesimprovisasjonen til neste etappe. Det har i alle tre prosjektene vært påfallende at de skuespillerne som lett og fritt har utfoldet seg i improvisasjonene, føler at de "mister alt" når de skal over i en mer styrt form. Og nettopp den samme overgangen var ofte en stor befrielse for dem som ikke trivdes i improvisasjonene: "Endelig får vi vite litt hva vi skal gjøre så vi kan begynne å konsentrere oss om å spille."

I denne etappen begynner i større grad arbeidet med kunstnerisk form. En arbeider med lengre strekk hvor regissøren begynner å fokusere forestillingen og styre rytmen. Noen hendelser løftes opp og forstørres, andre dempes ned. Materialet fra improvisasjonene bearbeides. Noen ganger justeres og dreies ideer skuespillerne selv har kommet med, andre ganger erstattes skuespillernes løsning med rene regiideer. Fokuset på hvordan mis-en-scenene oppleves for publikum blir sterkere enn på

hvordan de oppleves for skuespillerne. Forfatterens tekst begynner å overta for de improviserte ordene. Lys, lyd, scenografi og koreografi begynner å spille med som elementer i forestillingen.

Hvordan skal skuespillerne klare å bevare en levende, improvisatorisk tilnærming også til denne etappen? Det er en utfordring å ta til seg alt som "kommer utenfra" og gjøre det til sitt eget, leke og leve med det.

Kommer karakter og form for seint?

Overgangen fra første til andre etappe er for skuespilleren overgangen fra et ganske intuitivt til et mer bevisst nivå. En må regne med at på veien fra frie improvisasjoner til kontrollert prosess, er det en periode av sviktende tro og vaklende gjennomlevelse. Hvis dette sjokket likevel oppleves for sterkt, kan det kanskje være et symptom på at en under de første improvisasjonene ikke har arbeidet nok med å gå *formen* i møte og gå *rollen* i møte. Når en skal begynne med forfatterens ord og lage kjeden av rollens handlinger, bør ikke dette føles som helt fremmed mark. I dukkehjemmene tror jeg kanskje vi hadde vært for lenge "meg selv i de gitte omstendigheter", for alle opplevde overgangen til neste etappe som svært vanskelig.

Tovstanogov skriver: *"[...] before establishing his conception and achieving its scenic embodiment the director must first determine the genre of the work. At this stage he must regard the play not as a novel of life but as a means of reflecting reality from a certain angle, requiring the intrinsic degree of convention. Only thus can he find the concrete scenic expression. There are two aspects to the question of genre as far as the director is concerned; one is feeling the work, understanding and determining its style and genre and the other is the realisation of these features in the actor."* (*The Profession of the Stage-Director s. 159*)

Tovstanogov understreker altså at sjangeren er det første regissøren må rette oppmerksomheten mot, før helhetsanalysen, og at sjangeren først og fremst realiseres gjennom skuespilleren. Likevel opplevde jeg i for eksempel dukkehjemmene at sjangeren kom som et slags sjokk på skuespilleren. De ble paralyisert i møtet med de teatral virkemidlene som først kom tydelig inn i denne etappen av arbeidet. I en lang periode hadde de en slags lydig men matt og invadert tilnærming til alt det nye som ble lagt på dem. Når jeg reflekterer over dette, oppleves det som at *både sjanger og karakter* kom for sent inn i prosessen.

På hvilken måte styrer sjangeren skuespillerens "væremåte" på scenen? I følge Tovstanogov avgjøres sjangeren først og fremst gjennom forfatterens utvalg av omstendigheter. På denne måten gjennomsyrrer sjangeren også hver eneste hendelse, og skal derfor også være tilstede i det første improvisasjonsarbeidet.

Likevel oppleves det noen ganger som om dette ikke er nok til å sette skuespillerne på sporet av sjanger. Mot slutten av stipendperioden hadde KHiO en utveksling med Ernst Busch-skolen fra Berlin. Våre lærere underviste deres elever i metoden for fysiske handlinger, deres professorer underviste våre elever i Brecht-teknikker. Vi fant ut at mye forener de to skolene, men den tydeligste forskjellen er at deres studenter starter arbeidet med en bevisst formidé. Denne danner utgangspunktet for alt. Et stort problem oppsto når det gikk opp for de tyske studentene at de skulle improvisere uten kostyme, de oppfattet det nesten som faglig uetisk å bli tvunget til å arbeide i private klær. Kanskje er det nettopp slike ting som kostyme som trengs for å hjelpe å sette skuespilleren på sporet av form og karakter? Jeg føler at vi må arbeide mer aktivt og finne flere redskap for å plante forestillingens særegne kammertone tidlig i prosessen.

”Meg selv i de gitte omstendigheter”

I vår praksis har vi hatt et sterkt fokus på ”meg selv i de gitte omstendigheter”. Kanskje *for* sterk. Carnicke harselerer over hvordan Actors Studio utviklet dette til en idé om at en skuespiller ikke kan spille noe han ikke selv har erfart på kroppen og dersom en skal spille en morder men dessverre ikke selv har drept noen, må en forsøke å erindre en gang en drepte en mygg og forstørre denne opplevelsen slik at den kan gi materiale til morderen. Også i Norge har eldre skuespillere fortalt meg hvordan lærere ved Statens Teaterhøgskole oppfordret dem til å ”skaffe seg en homofil erfaring” eller liknende, til sitt skuespillerarkiv som de siden skulle kunne hente fra.

Stanislavskij er far for denne tradisjonen om ”meg selv i de gitte omstendigheter”. Den bygger på hans teori om emosjonell erindring, at en gjennom å legge forholdene til rette for det kan trigge sine egne emosjonelle erfaringer og gjenskape følelser så de blir like sterke som den opprinnelige følelsen. Senere års psykologisk forskning støtter opp om denne visjonære teorien, blant annet forskningen på det som kalles Post Traumatic Stress Disorder (PTSD).

Professor Carnicke påpeker imidlertid at Stanislavskij også hadde en teori om at følelser kan fremkalles gjennom *empati*. Også denne teorien støttes av bl.a. 1990-årenes oppdagelser av såkalte speilnevroner. Disse nevronene avfyrrer signaler i hjernen på eksakt samme måte enten en person deltar i en situasjon eller med empati observerer situasjonen. Dette åpner altså for at innlevelse og empati er like mektige kilder til ekte følelser på scenen som personlig erfaring er det. (Carnicke s. 165) Selvfølgelig er personlige erfaringer en viktig kilde for skuespilleren, men den russiske tradisjonen legger like stor vekt på at skuespilleren i tillegg til å utvide området for egen erfaring også må gjennomgå teoretiske studier i kunstfilosofi, ha vidt kunnskaps – og interesseområde, være generelt samfunnsorientert, ha dyp historisk referanse, religiøs innsikt, politisk oversikt, være

litterært orientert osv. Alt dette legger mer til rette for kvalifisert innlevelse i et vidt spekter av skjebner, mer enn det aspirerer til å skaffe skuespilleren konkrete erfaringer "på kroppen".

Carnicke mener sågar at Stanislavskij i "en skuespillers arbeid med seg selv" advarer mot for direkte bruk av egne erfaringer. I boka skal en av studentene, Dymkova, spille en etyde hvor en ung kvinne beskytter sitt imaginære barn. Det går et rykte blant studentene om at Dymkova selv har mistet et barn, og måten hun gråter fritt, måten hun forsiktig klemmer det imaginære barnets små hender og føtter, hvordan hun ser på barnet bekrefter for studentene at ryktet er sant. Læreren foreslår uvitende at det imaginære barnet dør, og en av studentene hvisker raskt i lærerens øre at de tror Dymkova selv har opplevd dette. Læreren springer opp i forferdelse og løper til scenen for å stanse henne i å rippe opp i dette grusomme minnet. (*En skuespillers arbejde med sig selv s. 472-475*)

Det er også min erfaring med Irina Malochevskajas undervisning at hun faktisk i *mindre grad* enn resten av skolen var interessert i studentenes privatliv, deres bakgrunn, oppvekst, kjærlighetsliv osv. I enkelte spesielle tilfeller kunne disse tingene interessere henne, dersom det påvirket en students tilgang til rollen, men ikke generelt.

Veien mot rollen

Men hva foreslår Stanislavskij som rettesnor for forvandlingen? I Regiskolen står det: *"Kjernen i Stanislavskijs skole er [...] forvandling gjennom å være tro mot seg selv. "Jeg i de foreslåtte omstendigheter" er en forutsetning som ligger til grunn for forvandlingen. Jeg skal bevege meg med utgangspunkt i meg selv, men så langt fra meg selv som overhodet mulig. Forvandlingen er møtet mellom to krefter[...]: 1) Fra meg selv – til rollen, og 2) Leting etter egenskaper i rollefigurens karakter, rollens unike personlige kvaliteter, i meg selv.[...] ...de foreslåtte omstendigheter bærer i seg hele rollens indre liv, hele dens miljø med alle dets kompliserte forbindelser mellom personene som omgir rollen. Dermed blir prinsippet om "jeg i de foreslåtte omstendigheter" fylt med et dypt innhold. Stanislavskij sa at det å spille en rolle er å spille hele summen av de foreslåtte omstendigheter, det vil si å forvandles. Utvalget av omstendigheter er en avgjørende betingelse for sjangeren."* (Regiskolen s. 93 og 94)

Ut fra dette avsnittet, kan det virke som en kan finne rollen gjennom å gjennomleve rollens omstendigheter, og det er også min erfaring at en kommer et langt stykke med det. Vi holdt mye på med disse spørsmålene i dukkehjemprosjektet. "Tenk deg at det var deg som endelig hadde blitt bankdirektør. Ja, ikke bankdirektør, da, men forestill deg noe som virkelig betyr noe for deg selv, du har endelig kommet deg inn på Teaterskolen, og så viser det seg at kona di, eller kjæresten din, da, den du er aller mest glad ...osv." Men på tross av at vi fant hauger av omstendigheter i alle sirkler, så påsto skuespilleren likevel at han aldri ville gjort som rollen. Og hva kan en svare på det? Kanskje at

det er feil rolle til den skuespilleren, når det ikke er mulig for ham å gjenkjenne rollens reaksjoner? Eller at han mer aktivt må bruke sin empati og fantasi?

Under dukkehjemmene forsto jeg for sent at forvandling fra "meg selv i de gitte omstendigheter" til "rollen i de gitte omstendigheter" hele tiden bør løpe parallelt med utviklingen av forestillingen. Jeg hadde ikke lagt merke til at oppmerksomheten rundt karakter hadde vært for liten i den første kreative improvisasjonsetappen. Når jeg tenker over det, er dette et problem jeg har hatt flere ganger med skuespillere som kjenner metoden. Det blir ofte noe matt over inngangen til den teatrale formen og noe engstelig i møtet med rollen.

I dukkehjemmene fant vi ikke skikkelig vei ut av denne mattheten, vi ble i for stor grad fanget av det trivielle hverdagslige og jeg følte det påkrevd å komme videre til møtet med Kafka. Jeg møtte den ene skuespilleren i sommerferien, og vi diskuterte om det er *mulig* å finne scenisk sannhet som ikke samtidig finnes i den enkelte skuespillers erfaring.

Kanskje kan en snakke om erfaring i ytterste konsekvens. I drømme gjennomlever vi jo situasjoner som kan synes totalt absurde, men som vi likevel er levende engasjert i, forstår og handler i forhold til. Hvor kommer drømmene fra? Er de ikke symboler fra underbevisstheten som skapes fra impulser i livet vårt, selv om situasjonene virker ugjenkjennelige? Kafkas "Slottet" likner i sjanger svært på et mareritt, og på samme måte som hjernen finner impulser til marerittene, må det være mulig å aktivisere de samme impulsene til denne sjangeren.

Utenfra og inn?

Vi konkluderte med at en ikke kan finne rollens sannhet gjennom hele tiden å stille spørsmålet: Ville jeg selv gjort dette i rollens omstendigheter? En må i hvert fall moderere spørsmålet til: *Kunne* jeg gjort dette i rollens omstendigheter?

Men i stykket må selvfølgelig rollen gjøre det som er tvingende nødvendig for ham, og kanskje må skuespilleren prøve å *gjøre* nettopp dette, gjennomføre rollens handlinger og så kjenne etter: Hvordan forandrer det min personlige karakter hvis jeg selv skulle følt det tvingende nødvendig å handle sånn? Kan jeg foreta nettopp denne forvandlingen med meg selv, leve meg inn i det og gjøre det nødvendig for meg der og da, selv om jeg privat tar avstand fra det? Kanskje finner en ut at en likevel har oversett noen omstendigheter i rollens liv, som gjør handlingene nødvendige.

Peter Brook beskriver i "There Are No Secrets" en øvelse hvor skuespilleren prøver å ta til seg en uvant bevegelse: *"So welcome to the opposite of improvisation: [...] Accept doing this gesture without asking yourself "What does it mean?" in an intellectual and analytical manner, otherwise you will remain on the 'outside'. Try to feel what it provokes in you. Something is given to you from the*

exterior, which is different from the free movement you made previously, and yet if you assume it totally, it is the same thing, it has become yours and you have become it. If you can experience this, it will throw light to the whole question of texts, of authorship, of direction. The true actor recognizes that real freedom occurs at the moment when what comes from the outside and what is brought from within make a perfect blending" (s. 69)

Det finnes mange prinsipper utviklet av ulike teaterpraktikere for hvordan en kan tilegne seg rollen "utenfra og inn". Michael Chekhov gir en nesten identisk beskrivelse når han forklarer sin "inkorporasjonsteknikk": *"Performers will frequently mobilize all their habits of speaking and moving in order to pretend that their old worn-out clichés are just what the character needs. Instead of these banal means the actor should look upon the character in his imagination, seeing it moving, hearing it speaking, thus displaying its inner life before his mind's eye. He should first fix his attention on the chosen feature. He should study it attentively in his imagination and then try to incorporate only this one feature. Let us say that the actor sees the character moving its hands. He studies this and then incorporates the movement as if imitating it. After doing this several times, the imaginary movement will gradually achieve a faithful expression in the movement of his own hands. He can continue doing so until his own psychological and physical makeup changes and becomes more suitable for the character. Proceeding in this manner he will in the end embrace the whole character in a single grip."* (*"On the technique of acting" s. 96*)

På samme måte som skuespilleren evner å ta til seg regi og koreografi, kan en altså kanskje også ta til seg reaksjonsmåter en egentlig ikke har? Uansett virker det vanskelig å være skuespiller hvis en ikke kobler sannhetskontrollen med ganske velutviklet fantasi.

Michael Chekhov beskriver videre i sin bok hvordan skuespilleren kan "modellere rollen". Han gir eksempel fra Don Quijote, skuespilleren spør sitt eget bilde: "Hvilken posisjon har hodet ditt, skuldrene dine og nakken din når du står på vakt?" Skuldrene faller, nakken strekkes mer og mer oppover for å løfte det hvileløse, bekymrede hodet høyere og høyere. Bildet er som en gigantisk absurd, ensom fugl på vakt. "Vis meg ansiktet ditt." Øynene åpnes vidt opp og skuer mot det fjerne. "Vis meg armene og hendene dine." Lange, lange armer henger fra de allerede hengende skuldrene. Tunge, tomme hender. Barnlige, sprikende fingre. Den innbilte kroppen former alt dette for skuespilleren som svar på hans ledende spørsmål. "Vis meg bena og føttene dine!" En plutselig, sterk viljesimpuls retter fuglens tynne bein. Han er klar til å nedkjempe fienden! Tærne peker oppover. Den mulige konstruksjonen av den innbilte kroppen blir klarere og klarere for skuespilleren. "Fienden er i sikte, til angrep!" (*"On the technique of acting" s. 102*)

Veien mot sjanger

Spørsmålet om forvandling i retning rolle er beslektet med spørsmålet om sjanger. "Sjanger" er en beskrivelse av et sett regler som bestemmer skuespillerens "væremåte", "følelsenes natur", men også bruk av øvrige virkemiddel, dramaturgi, rytme, musikk, scenografi, koreografi, lys osv. I alminnelig bruk av begrepet tenker en på sjangerkategorier som komedie, farse, drama, thriller, grøsser, tragedie, satire, feelgood... Mer faglige bruker vi også begrep som realisme, naturalisme, ekspresjonisme, surrealisme, absurdisme, episk, burlesk...

I denne sammenhengen menes imidlertid med sjanger hvert enkelt verks særegne univers, det prismet forfatteren ser verden gjennom i nettopp dette verket. En kan dermed si at alle stykker også krever sin egen teatral sjanger, og alt skuespillerarbeid er følgelig også sjangerarbeid.

Jeg har underveis i prosjektarbeidet brukt begrepet "skarp sjanger". I det ligger at for eksempel Kafka krever en skarpere teatral stil enn Ibsen. Med skarpere menes at Kafkas univers (foreslåtte omstendigheter) ligger lenger fra den alminnelige livsopplevelsen enn Ibsen. Men det er jo også en uinteressant påstand, hva er en alminnelig livsopplevelse? Mange vil hevde at de føler Kafkas univers som mer gjenkjennelig enn Ibsens.

Sjanger blir altså et spørsmål om å finne riktig teatralt språk til den enkelte forfatter, skarpt eller ikke skarpt. Ordet "skarpt" om sjanger er i det hele tatt uheldig, fordi motsatsen er sløvt. Er Ibsen sløv sjanger? I tilfelle svært uinspirerende.

Jeg vil altså definere alle tre prosjektene som sjangeroppgaver, selv om nok skuespillerne opplevde at det hos Kafka var lenger vei fra dem selv til rollen, lenger fra omstendighetene i deres eget liv til omstendighetene hos Kafka, enn hos Nathalie Sarraute som skriver om vennerelasjoner i vår egen samtid.

I "Regiskolen" beskrives noen av utfordringene i sjangerarbeidet: *"Den misforståtte bruken av Stanislavskijs ideer om "jeg i de foreslåtte omstendigheter" og "det å ta utgangspunkt i seg selv" har ofte ført til en begrensning i skuespillerens utfoldelsesmuligheter og redusert ham til en slags troverdighetsklisjé. [...] Når skuespilleren bare fremviser seg selv og ikke gjennomgår en kunstnerisk forvandling, ødelegger han skuespillerkunsten [...] Livets sannhet er ikke analog med den teatral sannheten. Derfor kjempet Stanislavskij mot teatrets hverdagslighet og kalte den "halvsann" og "småsann"."* (Regiskolen s. 91)

Skuespillere som "føler sjangeren"

Da vi kom i gang med "Slottet" var det av enorm betydning at særlig én av skuespillerne kastet seg rett inn i forvandlingsarbeidet med enorm kraft og egentlig dro de andre og også meg med seg. Noen ganger vil jeg si hun mistet kontakten med all gjenkjennelig menneskelig logikk, men det var ikke så vanskelig å få henne ned igjen på jorda senere i prosessen. En må ikke bli så engstelig for at det ikke skal være ekte at det hemmer letingen.

Fra første prøve startet hennes utålmodige jakt på rollens kjerne og stykkets "lover": "Kan jeg få prøve å spille med rosa oppvaskhansker? Jeg føler at kroppen hennes er veldig tung hele tida og hun har tunge sko. I begynnelsen må det være uklart om hun er død eller levende, da mener jeg ordentlig død, hun bare ligger der. Jeg tror alle i denne landsbyen er forkjøla, det renner av nesene hele tida, alle har lommetørklær? Jeg føler at hun ler som et dyr. Nei, hun ligger ikke med Klamm, hun bare tørker støv av ham, han er en slags hårløs masse med en tynn ståpikk. Kan jeg være helt tom i blikket her? Danser hun sånn som dette? Se nå, når vi skal kysse, er det hun som kysser ham, hun legger ham bakover som om det var hun som var mannen. Hun kan ikke være pen, det er ikke derfor han vil ha henne, jeg vil at hun skal være en slags liten kone, ekkel på en måte men med tiltrekkende energi likevel. Ja, det står at hun pynter seg, men det er akkurat som meg når jeg skal i bursdag til ei venninne, jeg tar på et hårbånd for at de skal se at jeg har anstrengt meg, men det ligger ikke noen lidenskap i det..."

Hun følte seg fram og forsøkte å tøyne grensene, lette både utvendig og innvendig, i forholdet til de andre, i bakfabel, i kostyme og rekvisitt, i plastikk og maske. Dette er den eneste veien jeg sitter igjen med som farbar, en må aktivt gå rollen og sjangeren i møte.

Samtidig som vi arbeidet med "Slottet", leste jeg de delene av Kafkas forfatterskap jeg enda ikke kjente, og forbausende ofte kom jeg hjem fra prøve og satt meg med en eller annen novelle, og fant beskrivelse av nettopp noe denne skuespilleren hadde foreslått på prøven. Dette står beskrevet i Regiskolen: *"En skuespiller som [...] har trent inn i forfatterens spesielle verden, og som intuitivt har funnet frem til følelsenes vesen og væremåte i forestillingen, kan effektivt påvirke sine medspillere rent praktisk og lede dem på vei til en spesiell måte å spille på."* (Regiskolen s. 97)

Jeg har ikke tidligere vært så oppmerksom på dette, og vil i framtida forsøke å bruke mer bevisst skuespillere som "føler sjangeren".

Koreografi, scenografi, lyd, lys og kostyme som hjelp i sjangerarbeid

Utviklingen av koreografi som foregikk i løpet av hele prøvetiden, var også et viktig lokomotiv for å forløse sjangeren. Koreografen hadde også en spesiell følelse for Kafkas stil. Hun hadde dessuten ansvaret for lyddesign, og kom tidlig med riktig og avgjørende musikk som påvirket skuespillerne og hjalp dem å finne retningen.

For meg er det åpenbart at alle de teatrale virkemidlene hjelper skuespillerne og regissøren å finne sjangeren. Likevel er det ofte svært vanskelig å få kostyme, scenografi og lys på et så tidlig tidspunkt at det faktisk hjelper letingen. Dette er selvfølgelig et kapasitetsmessig problem for verksteder og produksjon. Ofte argumenteres det dessuten helt åpent med at: 'Dersom dere får det nå, så blir det helt sikkert masse endringer, da får dere ideer til hvordan vi må bygge om og sy om, og det har vi ikke mulighet til, dessuten blir det slitt og må vedlikeholdes.'

Jeg forstår at dette kan være reelle økonomiske og tidsmessige problemer, men jeg lurer noen ganger på om produksjonsapparatene virkelig forstår hvor avgjørende det kan være for forestillingen at alle elementene er en del av prosessen. Både inspirerer disse elementene skuespillerne til å leve sammen med konseptet og de får ideer til hvordan de selv kan bruke kostyme, rekvisitt, lys og rom til å uttrykke seg gjennom, men samtidig vil en levende, kunstnerisk prosess nødvendigvis også påvirke og dreie konseptet, og da må en kanskje endre et kostyme, eller alle kostymene, eller hele scenografien. Hvis vi ikke har mulighet for det, tar vi ikke teatret alvorlig.

Jeg er helt sikker på at det lar seg gjøre å tenke nytt om måten en produserer på, slik at alle elementene skapes i sterkere dialog med utviklingen av prøvene. Vi hadde denne gode produksjonsmåten på "En bagatell", og selv om Torshovteatret er lite, erfarte vi at dette både er en praktisk men ikke minst en mental omstilling, som er mulig å gjennomføre.

Spørsmålet om sjanger står sentralt i 1900-tallets teater. Stanislavskij fokuserte mer og mer på dette i løpet av sitt liv, og påvirkningen fra bl.a. Vsevolod Meyerhold ga ham større bevissthet rundt skuespillerens ytre teknikk og fysikk. Meyerholds interesse for Commedia dell'Arte og identifiseringen med *figur*, ikke improvisasjon som "meg selv", men som karakter, bidro i sterk grad til Stanislavskijs bevegelse bort fra realismen. Lee Strasberg, som hadde gjort seg kjent med den tidlige delen av Stanislavskijs system, savnet dette aspektet og forsøkte å trekke inn teknikker fra Brecht nettopp for å dekke behovet for teori rundt sjangerspørsmål. Strasberg besøkte også Moskva i 1934 og tok med tilbake foto av Meyerholdts biomekanikk, men i USA klarte en ikke å gjenskape metoden fra bildene. Stanislavskijs elev Michael Chekhov (1891-1955) er blant dem som har bidratt til utviklingen av skuespillerteknikk for skarp sjanger. Hele forholdet mellom Stanislavskijsystemet og

teatral stil, fortjener et eget stipendprosjekt. Dette er et av de temaene som diskuteres oftest blant regissører fra vår skole.

Ordhandling

Overgangen fra egen improvisert tekst til forfatterens tekst fortjener også et avsnitt.

Forholdet til teksten er et av de tydeligste stridspunktene mellom den yngre og den eldre generasjonen skuespillere. De som er utdannet innen metoden for handlende analyse, har fått innprentet at tankehandling er basisen for rollen. Vi lærer at ordene ofte skjuler rollens egentlige mål. Vi leter etter fysisk uttrykk for rollens indre prosess. Vi ser med forakt på teater som er ren tekstresitasjon uten spenn mellom tankehandling, ordhandling og fysisk handling. Hos oss kommer ikke forfatterens tekst inn før halvveis i prøveperioden.

Alt i alt har jeg inntrykk av at dette noen ganger kan lede til en slags nedlatende holdning overfor forfatterens tekst hos min egen generasjon skuespillere og regissører. Og klagen fra eldre skuespillere *og fra publikum* er også høylytte: De unge skuespillerne er arrogante i forhold til tekstarbeid, det går ikke an å høre hva de sier, verken på teater eller film!

Jeg må til en viss grad si meg enig. Jeg tror dette delvis bunner i feilaktig oppfatning av ordhandlingens plass, og delvis av at metoden for handlende analyse har vært undervist av en russisk professor som ikke følte seg språklig kompetent til å kommentere og kontrollere ordhandlingen i tilstrekkelig grad hos sine norske elever. Kanskje har hennes regielever arvet noe av denne sjenansen for å gå aktivt inn og veilede skuespillerne i arbeidet med replikkene?

Hvordan bør arbeidet med replikkene ideelt sett foregå i denne etappen? Stanislavskij understreker at å snakke også er å handle: *"Du skal **handle**, hele tiden, ægte, skabende og maalbevidst. Altid. Ogsaa naar du taler. Hvad skulle det ellers til at tale? Det er netop den hensigt: at faa de andre til at se hvad vi selv ser, der gør os aktive. Lad bare vær at blande jer i om de andre nu ogsaa virkelig kan se det, - det sørger moder natur og bestemor underbevidsthed for. Pas I bare jers virksomhed: **prøv** at faa ham til at se det. Naar I bare **vil**, saa blir I ogsaa aktive. Enhver idiot kan jo komme ind og pladre : "bommelom, bommelom" til glæde for det ærede publikum – og saa ud til højre, - men komme ind paa scenen og handle! – dér har I forskellen paa en skuespiller der siger replikker og et menneske der **taler**."* (Skuespillerens ydre teknik s.103)

I denne etappen dreier det seg altså ikke enda om stemmeteknikk, om diksjon og om å bli hørt, men om å ønske å påvirke situasjonen med ordhandling. Spennet mellom de tre handlingsformene er ikke til stede dersom ordhandlingen er svak og skuespilleren ikke legger energi i den. Ofte kjemper rollen for målet *både* med ordhandling og med fysisk handling. Andre ganger står de to handlingsformene i

opposisjon til hverandre og rollen lyver. Men vi vet fra det virkelige livet at *særlig* når vi lyver legger vi kraft i å bli forstått, trodd og å påvirke med de ordene vi velger.

Jeg føler at jeg selv bør øke min oppmerksomhet rundt hvordan teksten kommer inn igjen, og at skuespillerne ofte trenger mer hjelp enn de får til å forstå hvordan dette mektige redskapet kan brukes. Hvis redskapet *ikke* var mektig, er det uforståelig at geniale forfattere velger å bruke så mye kraft nettopp på å skrive replikker.

At skuespillerne så lenge har arbeidet med sin egen tekst, hjelper dem med å finne det egentlige meningsinnholdet i forfatterens replikker. Dette er et godt utgangspunkt for tekstarbeidet. Men når jeg møter eldre skuespillere som virkelig kan "turnere en tekst" blir jeg ofte imponert over nyansene, detaljrikdommen og dynamikken i dette arbeidet. Jeg tror både regissører og skuespillere fra "vår skole" har et utviklingspotensial når det gjelder ordhandling.

For ordens skyld må jeg kanskje også presisere at det selvfølgelig går an å bevare hele eller deler av den improviserte teksten. Å blande den improviserte teksten med forfatterens kan gi en type "verfremdungseffekt". I andre tilfeller kan det gi en ønsket komisk effekt. Noen ganger arbeider en med godt materiale men hvor likevel replikkene ikke er verdenslitteratur. Når jeg har arbeidet med ny dramatik hender det at dramatikerne er til stede under improvisasjonene og lar seg inspirere av skuespillerne til å ta inn formuleringer fordi de "ligger bedre i munnen" enn dem hun eller han selv har skrevet. I disse tilfellene er dette etappen hvor en begynner å foredle og feste den improviserte teksten.

Men de gangene en ønsker å komme helt tilbake til forfatterens replikker, virker dette nesten alltid svært skjerpene på formen. Teksten har høyere litterær kvalitet. Noen ganger poetisk kvalitet. Ofte inneholder den detaljer og nyanser som har blitt borte i den improviserte teksten. Forfatterens tekst har en helhetlig språklig stil som bidrar til å finne sjangeren på en annen måte enn når hver skuespiller improviserer med sitt eget språk. Og ikke minst: Når en tar inn igjen ordhandlingen, er dette ofte en test på om analysen og løsningen av hendelsene stemmer, om de "går opp".

Det har ofte hendt meg at det lugger litt nettopp når forfatterens ord skal inn i den sammenhengen av fysisk liv vi har laget. Da kan det være fristende å stryke litt eller skrive litt om, men nesten alltid er dette et alvorlig signal om at hendelsen er feil løst fysisk. Replikkene er så å si forfatterens dom over det improvisasjonsarbeidet en har gjort. Dersom en oppriktig ønsker å trenge inn i forfatterens univers, må en altså ta disse signalene fra teksten alvorlig, ta konsekvensen av dem og gå tilbake og løse hendelsen på en annen måte.

Fortsatt improvisasjon?

Som nevnt er denne etappen av prøveprosessen en etappe av bevisstgjøring for skuespilleren. Improvisasjon i den forrige etappen foregår i så stor grad som mulig i kontakt med den skapende underbevisstheten. I denne neste etappen har jeg allerede beskrevet de mange elementene skuespilleren må ta inn over seg og få et bevisst forhold til. Er det så mulig å fortsette å improvisere i denne etappen? Etter at vi i dukkehjennene slet en del med denne etappen, har jeg blitt sikker på at det ikke bare er mulig, det er helt avgjørende nødvendig!

I denne etappen begynner vi å sette sammen lenker av hendelser. Jeg har beskrevet hvordan regissørens oppmerksomhet flyttes mot dramaturgi og rytme. Men det er nesten enda viktigere at skuespillerne selv kjenner og lever seg gjennom hendelsene åpent og på nytt når de nå begynner å henge sammen. Én hendelse danner ofte en viktig omstendighet for den neste hendelsen. Når vi bare improviserer en og en hendelse, kan disse omstendighetene "i den mellomstore sirkel" lett bli teoretiske. Jeg vet at barndomshjemmet mitt brant ned i forrige hendelse og at det påvirker meg i denne, men brannen drev vi med på prøven før helga og det er lenge siden. Men nå, når hendelsene lenkes sammen, går jeg rett fra det tunge slukningsarbeidet, fra røyken og flammene inn i denne hendelsen, og det gir en helt annen følelse og energi enn jeg hadde trodd.

Å lenke sammen hendelsene vil hele tiden gi skuespilleren nye impulser, andre perspektiver, store oppdagelser. Det er svært viktig at de får anledning til å utvikle disse impulsene og gå inn i hver hendelse på nytt, levende og improvisatorisk og at det de finner bidrar til å forme forestillingen. Dette er avgjørende for at den indre prosessen skal bli "sann" og mulig for publikum å følge.

Alt det nye som dukker opp i denne etappen, forfatterens tekst, regissørens sterkere styring, kan som nevnt forstyrre skuespilleren, men det kan også inspirere. Det er viktig at skuespilleren må få "gjøre alt dette til sitt", og jeg tror fortsatt improvisasjon er veien å gå. Selvfølgelig styrer skuespillerens hode sterkere i denne etappen, men det er ikke til hinder for ekte improvisasjon. Stanislavskijs ide om underbevisstheten er ikke at den ikke må "forstyrres" av intellektet, men at den først og fremst vekkes av fysisk handling.

Spaltet bevissthet

Stanislavskij opererer med en spaltet bevissthet på scenen. Han skriver om de (oppdiktede) elevene som oppsøker sin lærer Tortsov for å gi uttrykk for sin skuffelse over at han har sagt at inspirasjon kan erstattes av tekniske beregninger. *"Ja. Blant andet ogsaa med beregninger" sagde Tortsov. "Mens en skuespiller staar paa scenen, i selve skabelsesøjeblikket, er hans sind spaltet i to dele. Den ene del stræber hen imod hovedformaalet og den gennemgaaende spillelinie, mod underteksten, de indre billeder og mod den sceniske jeg-fornemmelsens forskellige elementer, - den anden del arbejder*

psykoteknisk [...] Skuespilleren lever, græder og ler på scenen, men grædende og leende iagttager han sin latter og sine taarer. Og i dette dobbeltliv, i denne balanceren mellom liv og spil, bestaar kunsten. En saadan spalting af sindet forhindrer ikke inspiration. Tværtimod.”” (Skuespillerens ydre teknik s 142)

Stanislavskij benytter seg også ofte av bindestrek for typografisk å utheve denne doble eksistensen: menneske-skuespiller, skuespiller-rolle.

Nok en gang understreker dette underbevissthetens robuste natur, slik Stanislavskij forstår den. Hos ham er det egentlig ikke noen konflikt mellom å bevisstgjøre seg sine virkemidler, og fortsatt ha tilgang på sitt underbevisste.

Fjerde etappe: Helhet

I den siste delen av prøveprosessen, oppløpet før premieren, krever det spesiell oppmerksomhet å bevare den improvisatoriske kvaliteten. Jeg erfarer likevel at dersom improvisasjonen har vært fundamentet for de foregående etappene, sikrer det i noen grad at avslutningen ikke stivner i form.

Kampen om tiden

For skuespillernes del er dette den etappen der de må bygge rollens helhet, porsjonere virkemidlene og lage hele ellipsen av rollens utvikling. Jeg opplever at noe av det viktigste regissøren kan gjøre for å legge til rette for ekte kunstnerisk arbeid i slutfasen, er rent praktisk å planlegge godt. Den store faren mot slutten er at tekniske utfordringer med lys, lyd, scenografi og overganger sluker all tid og oppmerksomhet. Dersom en ikke har vært i forkant med planlegging av nettopp de siste ukene, er det helt garantert at fotogjennomgang og montering og lysprøver og pressevisninger legger seg så tett at det ikke er mulig å følge opp skuespillernes arbeid og få til hele gjennomganger med fokus på spillet.

Det er dessuten avgjørende at alle de store virkemidlene som kommer inn mot slutten, også blir redskaper skuespillerne kan ta inn, bruke og spille sammen med. I stipendperioden forsøkte jeg å få alle elementene på plass cirka ei uke tidligere enn det jeg har forstått er normalt på teatrene. I to av prosjektene lyktes det. Da fikk vi ei ekstra uke *etter* den uka der skuespillerne er frustrerte over å drukne i teknikk og være marionetter for lys- og lyd og scenografi.

Skuespillerne selv har dessuten en god del tekniske utfordringer å konsentrere seg om mot slutten. Den skarpe styringen regissøren foretar stiller store krav til skuespillernes fysikk, stemme, evne til eksponering, rytmikk osv. Vi forsøkte med hell å bruke de "tekniske" gjennomgangene også til å fokusere på skuespillernes teknikk. Det var godt for skuespilleren å ha egne gjennomganger til bare dette, og det var mulig for meg å gi tilbakemeldinger på slike "ytre" ting sammen med fokuset på den andre teknikken. Og særlig da er det viktig at denne typen prøver ikke er de siste før premiere. Det er et dårlig mantra å gå til premiere med at jeg må huske at de på bakerste rad skal høre meg.

Jeg konkluderer med at en trenger ei uke *etter dette* til å samle forestillingen og sørge for at skuespillerne bærer den. Jeg vil i framtiden fortsette å kjempe for denne siste "kunstneriske" uka, selv når prøvetiden blir kortere igjen.

Hvordan improvisere mot slutten av prosessen?

I begynnelsen av denne etappen arbeider skuespilleren med å sammenføre hele spennet av rollens utvikling. På samme måte som i forrige etappe hvor en arbeider med strekk av hendelser, vil skuespilleren gjøre nye oppdagelser når hele buen settes sammen. En må både å ta inn over seg de endringer dette skaper i en selv, og være i stand til å møte medspillerne på nytt i denne helheten. Det er et sykdomstegn hvis ikke regissør og skuespillere oppdager at en del hendelser må gjøres om når helheten settes sammen. Dersom skuespillerne ekte gjennomlever rollens prosess, skjer det til og med at en først nå oppdager feil i den opprinnelige analysen som må rettes opp.

Selv helt mot slutten av prosessen, må skuespilleren fortsette å kjempe for målene sine som om det var første gang. Målene må ekte fødes, det må bli nødvendig å vinne dem og skuespilleren må kjempe i hver eneste hendelse som om hun ikke visste om hun skulle vinne eller tape.

Dette kan virke selvsagt, men det er veldig lett for skuespilleren mot slutten å begynne å "spille resultatet". En har underveis funnet gode kunstneriske uttrykk for de ulike hendelsene, plastisk form, gode mis-en-scener, skuespilleren har funnet taktikker som inngår som fast løsning av scenen, replikkene er orkestret, skuespilleren kjenner at hun inngår i et talende scenografisk bilde, at musikken er emosjonell...

I timevis har skuespilleren øvet på å treffe trampolinen, krøke seg sammen, hoppe opp på scenen, teatrets sikkerhetsansvarlige har vært involvert, trampolineleverandøren, scenografen – men hva ønsker rollen å oppnå med denne entreen? Det er fort å glemme.

Å forstå forestillingens språk

At forestillingens form blir skarp, kan oppleves som en konflikt med den levende kvaliteten. Hvordan skal skuespilleren kunne følge sine frie impulser og samtidig inngå i et stramt bilde der det er centimeter mellom at en lysståle treffer eller ikke treffer nettopp den hånda som er hele bildets mening?

Koreografen på Slottet var svært opptatt av dette, og hun mente den eneste veien til frihet er at skuespillerne *forstår forestillingens språk*. Jeg tror hun har rett. Jeg diskuterte tidligere i denne refleksjonen hvordan skuespilleren må gå rollen aktivt i møte, og på samme måte må skuespilleren aktivt ta til seg alle virkemidler og hele formspråket som skapes mot slutten.

På dukkehjemprosjektet brukte skuespillerne lysprøvene til å lære seg rammene i de ulike momentene av lysdesignen. De hadde direkte kontakt med lysdesigneren og ble enige om hvor de trengte rom til å kunne bevege seg, og hvor designeren hadde behov for at de holdt på sine eksakte posisjoner. Når de ikke selv var på scenen, satt de i salen og så på hverandre (og ga hverandre tilbakemeldinger på stemmeteknikk, koreografisk presisjon osv.) og fikk et inntrykk av forestillingens totale bilde- og lyduttrykk.

Hele dette samarbeidet mellom skuespillere og alle designerne gjorde meg oppmerksom på at det er en slags uutalt arbeidsform at designerne bare arbeider i forhold til regissøren og egentlig sitter og hvisker med regissøren i mørket i salen de siste ukene mens skuespillerne sitter på scenen eller på pauserommet og synes det tar lang tid. Det slår meg at denne hviskingen i salen kan være angstskapende i den følsomme sluttfasen. Ofte er designerne de første "publikummerne" og deres respons og reaksjoner er svært viktige. Dette stiller også etiske krav til designerne, men ofte vil de oppfatte lojalitet som lojalitet til regissøren og dermed unnlate å gi direkte respons til skuespillerne. Florence Nigthingale skriver i den første lærebok om sykepleie at sykepleier og lege aldri må hviske og tiske i nærheten av pasienten, for da vil pasienten nødvendigvis konkludere med at han er dødssyk. Noe av det samme gjelder kanskje for dialogen mellom regissøren og designerne.

På dukkehjemprosjektet fikk vi en mye åpnere dialog hvor både lys-, lyd- og kostymedesigneren deltok i hele prosessen. Dette forutsetter selvfølgelig at alle har forstått forestillingens språk, men kanskje bør en ha sterkere fokus på nettopp det, at designerne ikke bare har ansvar for hver sin lille bit, men også for helheten. Nettopp på dukkehjemmene hadde jeg for første gang avklart helt tydelig at det var fullstendig teknisk fokus på de tekniske prøvene, og alle designerne ropte og kommenterte

og diskuterte helheten sammen med regissør og skuespillere. Denne spesielle energien av felles skapende arbeid ga skuespillerne inspirasjon og trygghet som de tok med seg i slutfasen.

Møte med publikum

Jeg opplever at det første møtet med publikum er en for dårlig utnyttet ressurs ved teatrene. På alle stipendprosjektene hadde teatrene i sitt forslag til produksjonsplan kun satt opp publikumsprøver på de to kveldene før generalprøven. For min egen del får jeg alltid store aha-opplevelser under første publikumsprøve. Jeg innbiller meg at jeg har evne til å se forestillingen med distanse, men alltid når det kommer publikum, ser jeg med nye øyne, som om det var for første gang. Jeg hører når de morer seg, jeg kjenner på pusten når det er for langtakkelig, jeg fornemmer plutselig at noe er uforståelig og lukter hva som gjør inntrykk. Det føles forferdelig hvis en ikke har tid til å gjøre endringer som resultat av dette møtet.

For skuespillerne er dette møtet også et svært viktig element i improvisasjonen. Stanislavskij beskriver levende hvordan publikum påvirker gjennomlevelsen. Den unge skuespillerstudenten går opp på scenen og *"mine øjne vænnede sig snart til rampelyset, og saa virkede det mørke tilskuerrum endnu stærkere. Jeg havde en fornemmelse af, at theatret var overfyldt med tilskuere, at tusinder af øjne og kikkerter var rettet udelukkende mot mig. De ligesom fuldkomment gennemborede deres offer. Jeg følte mig som slave af denne tusindtallige mængde, og det gjorde mig krybende, feig, rede til ethvert kompromis. Jeg var parat til at krænge hele min sjæl ud, til at sleske mig ind hos dem, til at give meget mer, end jeg havde og var i stand til at give."* (En skuespillers arbejde med sig selv, s. 22)

Med erfaring takler en denne påvirkningen annerledes, men uansett sender publikum sterk energi til dem på scenen. Dersom sjangeren legger opp til direkte kontakt med publikum, er det selvfølgelig viktig at denne "partneren" også er med på en del prøver. Men det er like nødvendig når en ikke benytter seg av direkte publikumskontakt. Skuespillerne skal påvirkes av publikum, de må puste og leve og rytmisere i samspill med salen. Peter Brook skriver: *"The theatre is perhaps one of the most difficult arts, for three connections must be accomplished simultaneously and in perfect harmony: links between the actor and his inner life, his partners and the audience."* (There Are No Secrets s. 31)

Men skuespillerne har denne kontakten med publikum i ulik grad og på ulik måte. Dersom stykket er regissert på en fast, utvendig måte, har dette kanskje ikke så stor betydning, men hvis hele kjernen i forestillingen er bygget på improvisatorisk kontakt mellom skuespillerne, er det viktig at de får erfaring i hvordan de kan opprettholde denne kontakten også med den sterke påvirkningen fra salen. I ett av prosjektene opplevde vi for eksempel at en av skuespillerne "forlot" sine medspillere og bare "var hos publikum". Med det mener jeg at han reagerte sterkere på de impulsene han fikk fra salen, enn på dem han fikk fra scenen, og dialogen gikk i oppløsning.

Etter inspirasjon fra "Unga Klara" teater i Stockholm, har jeg gjort forsøk med tidlige publikumsprøver i stipendperioden. Unga Klara har utviklet en teknikk med referansegrupper som følger prøveprosessen så ofte som opp til en gang i uka i hele perioden. Disse referansegruppene har flere funksjoner. De gir skuespillerne publikumserfaring og bidrar til å prege utviklingen av forestillingen, men de er ofte også "eksperter" på det tema stykkene handler om.

I alle prosjektene var det ganske sterk motvilje mot tidlige publikumsprøver. Markedsavdelingene ga uttrykk for engstelse over at det kunne spre seg et dårlig rykte om forestillingen dersom publikum fikk se et for uferdig produkt. Skuespillerne var ukomfortable med tanke på å vise seg fram før de hadde kontroll. I det ene prosjektet ble denne frykten så sterk at vi måtte avlyse forsøket. Men i de to andre prosjektene hadde vi prøver med utvalgt publikum flere ganger med lange mellomrom i den siste fasen.

Jeg erfarte at det var viktig at jeg selv hadde en uhøytidelig introduksjon med publikum før prøven, med skuespillerne til stede utenfor rolle, så de ble klar over hva de skulle se og at det var skisse og prøve. I tillegg avtalte jeg og skuespillerne at jeg skulle bryte inn i prøven og gjøre små rettelser så det ikke framsto som ferdig forestilling (dvs. regissøren benytter seg av et godt gammelt impro-trix, og publikum fryder seg over å være tilstede på noe ekte og uferdig som når som helst kan gå i stykker). Vi bestemte at vi ikke ville ha noen samtale med publikum etterpå, men ba dem skrive sine synspunkter på ark som var lagt fram. Disse arkene var ganske nyttige, underholdende og noen ganger oppmuntrende, men den aller viktigste tilbakemeldingen ga publikum uten å være klar over det mens de så på prøven. Både jeg selv og skuespillerne orienterte oss først og fremst etter energien fra salen.

I hovedsak var erfaringen fra dette positivt, vi var stort sett enige om hva slags respons vi hadde fått og de tidlige møtene med publikum ga ofte mer tro og mot på ting vi hadde vært i tvil om underveis.

Femte etappe: Den ferdige forestillingen. Spilleperioden.

Målet med Stanislavskijs system, er at den endelige forestillingen skal være levende. Han viser til andre tradisjoner, for eksempel asiatiske, der det motsatte er idealet; en god skuespiller er den som på et høyt teknisk nivå klarer å gjenskape en eksakt kopi av det avtalte bevegelsesmønsteret, stemmen og mimikken fra kveld til kveld.

Lenken av hendelser er fortsatt orienteringspunkt

For å sikre at skuespilleren faktisk kan gjennomleve rollens liv på nytt hver gang, må lenken av mål og omstendigheter fortsette å være det viktigste orienteringspunktet også i spilleperioden. Selv om en i løpet av prøvene har funnet fysiske uttrykk, bilder og emosjoner som en ønsker å ha med i forestillingen, understreker Stanislavskij at skuespilleren aldri må begynne å *spille* disse uttrykkene. Et typisk eksempel er at det ofte kan hjelpe en scene at en skuespiller gråter, men med en gang en baserer seg på at det skal renne tårer for å få scenen til, kan en være ganske sikker på at spillet blir dårlig.

Skuespilleren må altså ikke begynne å produsere forhåndsbestilte følelser, og de kan heller ikke "spille koreografien" eller andre av de avtalte uttrykkene, de må hver gang på nytt gå inn og leve gjennom rollens prosess ved å kjempe rollens kamp som om det var første gang. Noen ganger vil denne kampen oppleves så intenst at den føder gråt og latter, andre ganger vil den føde andre reaksjoner. Når den enes uttrykk varierer, vil det påvirke de andre, energien fra salen er forskjellig fra dag til dag og slik vil hver forestilling bli unik både for dem på scenen og for publikum. Plutselig ser skuespilleren at partneren flakker med blikket i en sekvens hvor han tidligere har vært kontrollert. Målet vil ikke endres, men taktikken, *måten* skuespilleren arbeider for målet, vil påvirkes av en slik endring hos partner; måten jeg tar på ham, hvilken stemme jeg bruker osv. Dette er ikke små ting, det er forskjellen på en levende og en ikke levende forestilling.

Alle forestillinger forandrer seg, uansett hvordan de er laget, men denne endringen er altså tilsiktet og ønskelig når en har en grunnstruktur der den indre prosessen ligger fast og sikrer at forestillingens idé ivaretas.

Improvisatorisk materiale som fundament for rollen

Skuespillere som arbeider med improvisasjon i prøveprosessen vil også erfare at de har skapt rollen på basis av et stort personlig materiale som de når som helst kan hente fram, og dette materialet hjelper dem til frihet i spilleperioden.

Det er derfor ingen vits i å snakke om improvisasjon i denne delen hvis en ikke har hatt det i de andre delene – og følgelig er dukkehjemprosjektet også her mest interessant.

De ferdige forestillingene

På de kommende sidene gjengir jeg en del bilder fra hver av de fire forestillingene. Dette er først og fremst dokumentasjon av det kunstneriske arbeidet. Da jeg så gjennom bildene, oppdaget jeg imidlertid at jeg faktisk kan lese en god del om prosessen nettopp fra disse bildene av de ferdige forestillingene. Bildene er ikke tatt av meg, men av teatrenes fotografer som har vært uvitende om stipendprosjektet og bildene på de neste sidene er fra teatrenes utvalg av pressebilder.

I tillegg til noen korte kommentarer til bildene, gir jeg også en vurdering av det kunstneriske resultatet for hver av forestillingene.

En bagatell

I "En bagatell" ser en fra bildene at skuespillerne er i god kontakt med hverandre, men jeg mener en kan ane at den komplekse forståelsen av scenisk handling ikke gjennomsyrrer prosjektet. Tanken om at replikkene er skuespillerens viktigste orienteringspunkt preget prosessen.

Skuespillerne ga også uttrykk for at alle scenografiske elementer forstyrret dem i spillet, egentlig ønsket de å kvitte seg med hele scenografien, det føltes ikke organisk for dem å bruke dette til å uttrykke seg gjennom. Diskusjonen om scenografien var en gjenganger i hele prøveperioden, og når det til slutt ble klart at den ikke kom til å forsvinne, var de enige i at de i hvert fall på noen punkter i forestillingen måtte bruke de hundre dukkene som fylte rommet. Likevel hadde de en naturlig trang til først og fremst å virke på hverandre gjennom språket, svare på ordene. Bildene viser også hvordan de orienterer seg etter hverandres ansikter. Jeg måtte le når jeg fant bildene og oppdaget hvordan maten står på golvet, symaskinen står mellom dem, det brenner med levende flammer i et hull i golvet, men de to ser hverandre i ansiktet. Til og med i den scenen der jeg hadde plassert dem med ryggen mot hverandre for å forsøke å få hele kroppen til å snakke, har de likevel snudd seg for å se hva den andre sier. På en måte lyver bildene, for i forestillingen brukte de rekvisittene, scenografien og sin egen kropp mer enn det kan synes som, men fotografen har antakelig valgt ut de bildene han og PR-avdelingen har opplevd som sterkest, og det ble bilder hvor de ser rett på hverandre og snakker. Jeg tror disse bildene ble best fordi det var dette skuespillerne følte seg mest komfortable med.

”En bagatell” er en forestilling jeg var kunstnerisk fornøyd med. Forestillingen ble både publikumsmessig og kritikermessig vellykket, og jeg vil i stor grad tilskrive det de to skuespillernes teknikk, innlevelse, humor, tekstbehandling og raffinement.

Men denne forestillingen ble bare i begrenset grad skapt gjennom ”metoden for handlende analyse” og jeg mener den derfor ikke har nok spenn mellom tanke, handling og ord. Og nettopp på grunn av dette, opplevde jeg heller ikke at den hadde noen vesentlig utvikling i spilleperioden.



M1 har oppsøkt M2 med mat og drikke.

(Foto: Marius Hauge)



Mis-en-scene med "ryggen mot hverandre".

(Foto: Marius Hauge)



M2 syr dukker til sitt kunstneriske prosjekt som M1 har vansker med å respektere.



Samtale "gjennom dukkene".

(Foto: Marius Hauge)



Åpen krig mellom gamle venner.

(Foto: Marius Hauge)



M2 protesterer ved å brenne kunstprosjektet sitt.

(Foto: Marius Hauge)

Et dukkehjem og Et annet dukkehjem

Jeg mener at det går an å se av stillbildene fra de to dukkehjemmene at skuespillerne har utviklet en kompleks måte å spille på. De to skuespillerne i "En bagatell" hadde mer erfaring og større tekniske ferdigheter, men når en ser på bildene lurar en på *hva de sier*.

I dukkehjemmene kan en i større grad lese stykkets handling fra bildene. En ser at skuespillerne påvirker hverandre gjennom kroppen, gjennom dans, lek, sex, gitarspill, gjennom bruken av rekvisittene, gjennom plassering i rommet, gjennom kostymene, gjennom forhold til kulde, regn og varme, gjennom lys og mørke, gjennom forholdet til scenografien, og de er i dialog med hverandre uten å se direkte på hverandre. Fra et stipendperspektiv, var dukkehjemmene det mest vellykkede prosjektet.

Selv vurderer jeg også disse to forestillingene som de resultatmessig beste, nettopp på grunn av den levende, improvisatoriske kvaliteten og på grunn av kompleksiteten i uttrykket. Svakheten ved dem begge var at vi hadde problemer i overgangen til karakter. Særlig var det Helmer-rollen som var vanskelig for begge dem som spilte den. Kanskje var det litt mye

forlangt at ferske skuespillere i begynnelsen av 20-årene til fulle skulle fylle en rolle som egentlig er nærmere 40.

Jeg har også en følelse av at disse to forestillingene hadde mer ekspressivt potensial enn vi klarte å ta ut, at de ble mer hverdagslige enn de burde vært, at de sterke omstendighetene ikke påvirket sterkt nok.

At vi utviklet to versjoner, en der Nora er kvinne og en der Nora er mann, var en slags hybris i forhold til improvisasjonsarbeidet: Er improvisasjonen et så godt redskap for å gjøre rollen til din egen at en mann faktisk kan improvisere seg gjennom livet til en av dramatikkenes mest typiske kvinneskikkelser, og komme fra det med et troverdig, levende portrett?

I tillegg var det et forsøk på å avdekke den "menneskesaken" Ibsen insisterte på at stykket hans var da han nektet å stille opp på kvinnebevegelsens arrangementer. På tross av Ibsens protester, har "Et dukkehjem" vært tett koblet opp til 1900-tallets kvinnekamp, vi prøvde å undersøke hvilke andre aspekter som finnes dersom en forsøker å løse opp denne koblingen. Hva ligger i Noras idé om at kjærlighet er å være villige til å dø for hverandre? Kan en gå ganske pragmatisk inn i et uekte forhold og likevel håpe på å realisere seg gjennom det? Kan jeg håpe at den andre skal forløse meg som den jeg egentlig er, selv om jeg selv skjuler det? Finnes det mulighet for at løgn kan være veien til sannhet slik at en bygger og forsvarer et dukkehjem i håp om at det skal kunne danne utgangspunkt for at et ekte voksent forhold skal oppstå og utvikle seg?

I vår versjon er Nora heltinne *ikke* fordi hun klarer å bryte med Torvald, men fordi hun klarer å ta oppgjør med seg selv. Det er ikke så vanskelig å gjøre opprør mot sine omgivelser, men etter at en er blitt voksen er det svært få som greier å gjøre opprør mot seg selv og sine egne løgner.

Fordi de to versjonene ble så forskjellige, ble prosjektet dessuten likevel en undersøkelse av de moderne kjønnsrollene. Det ble helt klart at mann og kvinne fortsatt har forskjellige *taktikker* selv om vi ga dem samme *mål* i hver eneste hendelse.

Hendelsesanalysen av de to forestillingene var altså lik, likevel ble resultatet svært forskjellig. Dette ble derfor også en demonstrasjon av hvor individuelt metoderedskapet kan brukes. Som stipendeksperiment var det inspirerende med de to versjonene fordi vi improviserte alle hendelser to ganger og hele tiden fikk forskjellig resultat. Ikke bare fordi den ene var kvinne og den andre mann, men fordi de var to forskjellige mennesker med ulikt temperament, ulik logikk, ulike assosiasjoner.

De var til stede på hverandres improvisasjoner, og dermed fikk de se rollen de selv arbeidet med utenfra og kunne tenke om den mer analytisk, og stjele fra hverandre. Når vi improviserte følte vi ofte at vi holdt på og holdt på til hendelsens muligheter var uttømt. Men så kom den andre skuespilleren og fant nye og tilsynelatende opplagte ting i hendelsen som vi likevel ikke hadde sett før, og de som spilte mot dem fant også nye sider av sin rolle.

Dukkehjemmene var også de forestillingene som i størst grad utviklet og forandret seg i løpet av spilleperioden, skuespillerne og jeg hadde felles språk for hvordan vi kunne gjøre ganske dramatiske endringer, vi fortsatte å arbeide i spilleperioden, av og til hadde vi prøver før forestilling.

På dette prosjektet inviterte også teatret til diskusjonskvelder med kvalifiserte fagfolk og publikum, og i noen grad tok vi inn synspunkter som kom fra disse diskusjonene og utviklet forestillingene videre. Jeg så dukkehjemmene ofte og følte jeg hadde gått glipp av en viktig etappe i arbeidet mitt de kveldene jeg ikke var tilstede.

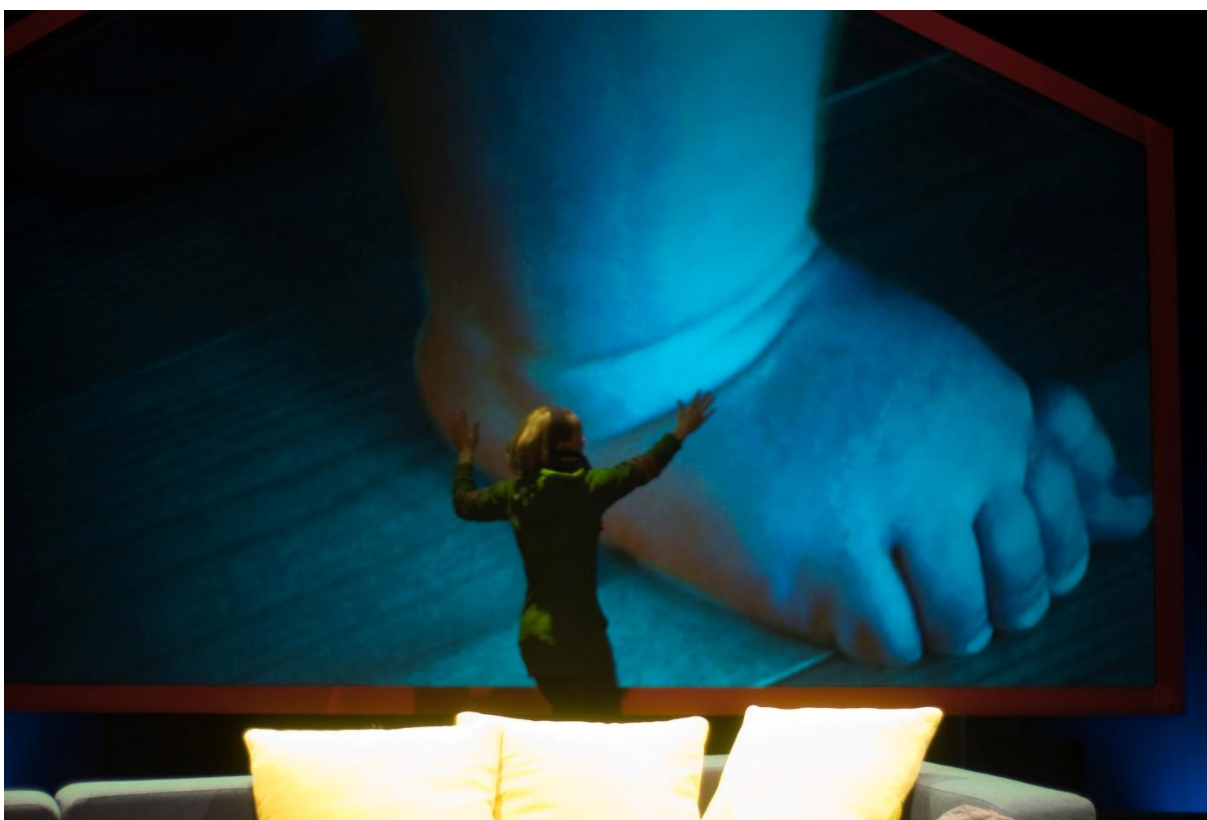


Nora vil få Thorvald i julestemning gjennom juletrelys og dans.

(Foto: Ola Røe)



Kristine Linde ringer på Noras dør. Skuespilleren spiller med scenografien. (Foto: Ola Røe)



Kristine Linde kommer seg unna Noras anklager ved å konsentrere seg om Noras virtuelle fotoalbum med barnebilder. (Foto: Ola Røe)



Krogstad truer Nora. Gjennom måten hver av dem spiser mandariner, kan publikum forstå noe om indre prosess.
(Foto: Ola Røe)



Nora forsøker å glemme sin uro ved å forberede barnas gaver og se "Tre nøtter til Askepott"



Forsoning med dans under juletreet.

(Foto: Ola Røe)



Noras fantasi om å komme ut av problemene ved å hoppe fra broa. (Foto: Ola Røe)



Drøm om selvmord.

(Foto: Ola Røe)



Nora påvirker Rank ved å kle av seg mer enn nødvendig for å vise tarantellakostymet. Hele scenen med silkestrømpene er et (sjeldent) eksempel på at *forfatteren* bruker fysisk liv i kontrast til tekst.

(Foto: Ola Røe)



Krogstad plukker telefonen med farlig melding til Helmer ut av Noras hånd. (Foto: Ola Røe)



Rank og Nora tar avskjed med hverandre, Helmer synes det trekker ut og finner fram Ranks yttertøy. (Foto: Ola Røe)



Helmer prøver å få Nora i humør når faren for skandale er over. (Foto: Ola Røe)



Nora balanserer på rammen for scenografien før hun forlater den og går ut gjennom salen.

(Foto: Ola Røe)



Norvald reparerer den kjølige mottakelsen han ga sin gamle venninne Kristine. Foto:Ola Røe



Lek med strykejernet. Norvald stryker barnas juleklær.

(Foto: Ola Røe)



Norvald trenger penger fra sin kone.

(Foto: Ola Røe)



Rank får se silkestrømpene.

(Foto: Ola Røe)



Norvald har forsøkt å ta det falske gjeldsbrevet fra Krogstad.

(Foto: Ola Røe)



Tarantelladans.

(Foto: Ola Røe)



Norvalds tarantella.

(Foto: Ola Røe)



Krogstad og Kristine Linde.

(Foto: Ola Røe)



Hjemme etter maskeradeballet.

(Foto: Ola Røe)



Norvalds avskjed med Rank.

(Foto: Ola Røe)



Tora feirer at faren er over og forsøker å berolige lerkefuglen ved å brenne gjeldsbeviset.

(Foto: Ola Røe)



Norvald krever giftingen tilbake.

(Foto: Ola Røe)



Norvald forlater dukkehjemmet, og teatret, gjennom dør bakerst på scenen som går helt ut.

Slottet

Fra de følgende bildene tror jeg en kan se at "Slottet" kommuniserer med publikum gjennom en stram koreografi. Selv vurderer jeg også det særegne plastiske språket som ble utviklet i samarbeid med koreografen og skuespillerne som denne forestillingens fremste kvalitet.

Som kunstnerisk produkt mener jeg "Slottet" hadde sterke sider, men svakheten ved forestillingen var at den ytre rammen var stram mens den indre strukturen var delvis uklar. Jeg mener også at forestillingen hadde noen svakheter i forhold til rytmisk utvikling som bl.a. kan skyldes svikt i min egen dramatisering.



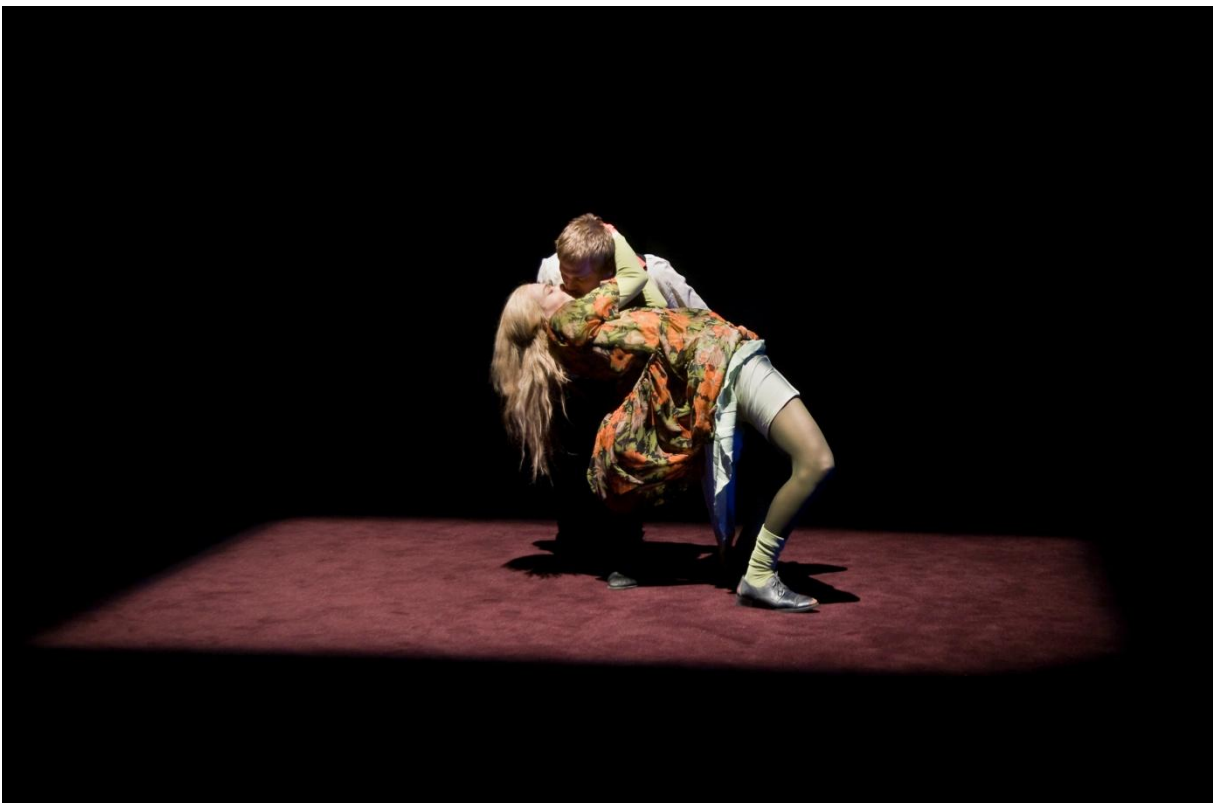
K ankommer landsbyen. Vertshuseigaren i det sterke lyset til høyre er i "frosen" posisjon, mens de andre er i koreografert bevegelse. (Foto: Leif Gabrielsen)



K telefonerer til slottet. Telefonen er et "piktogram" – både en hentydning til offentlig informasjon og en "negativ" av objektet. Jeg synes bildet viser at skuespilleren klarer å tro på den stiliserte rekvisitten.
(Foto: Leif Gabrielsen)



Frieda jager Klamms knekter som beveger seg som insekter med insektlyder.



Frieda og Ks første kjærlighetsmøte løst som en blanding av slosskamp og dans. Jeg mener bildene viser skuespillere som lykkes i å fylle denne stramme formen med liv. (Foto: Leif Gabrielsen)



K hos ordføreren.

(Foto: Leif Gabrielsen)



K i Klamms vogn med kusken på kuskesetet. Skuespilleren som spilte kusken forsto hva det ville si å spille med kroppen, og han spilte denne scenen svært uttrykksfullt selv om han satt med ryggen til.

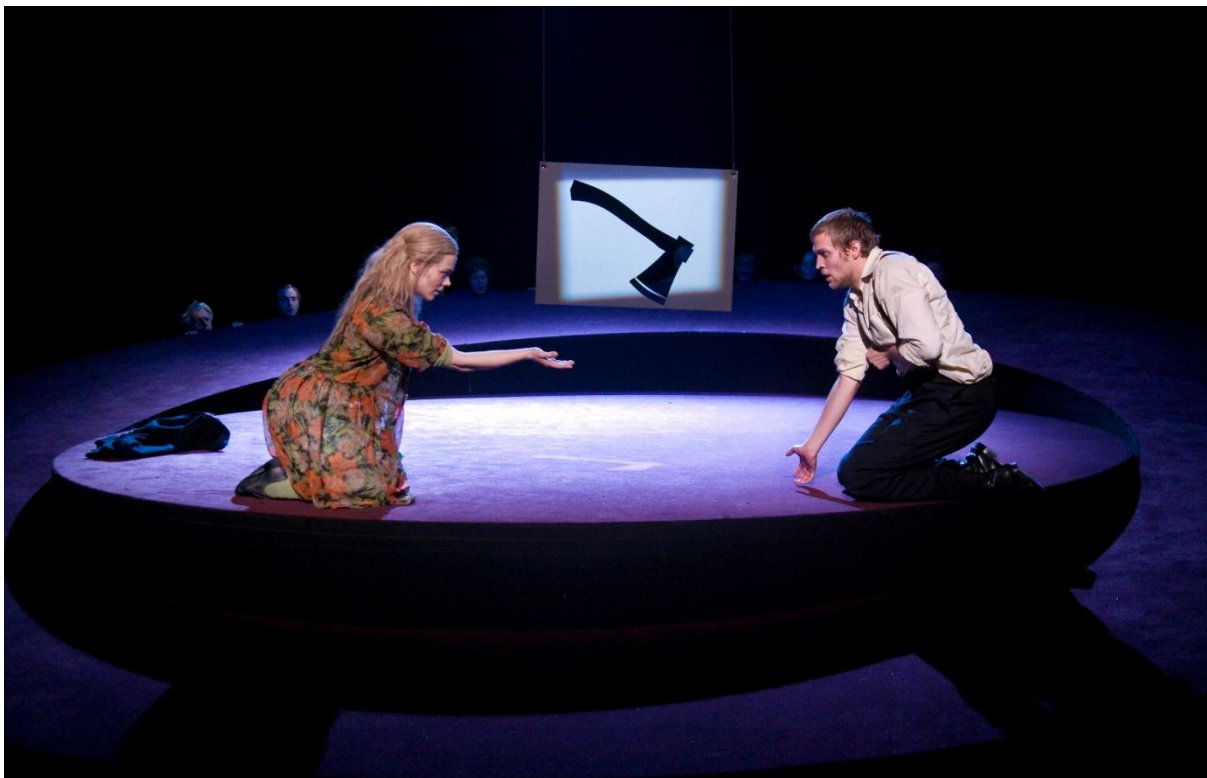
(Foto: Leif Gabrielsen)



K hos landsbysekretæren. Komposisjonen kommuniserer. (Foto: Leif Gabrielsen)



Læreren kaster ut K. Hjelparane bak er samtidig i koreografert dans. (Foto: Leif Gabrielsen)



Frieda frister K til flukt gjennom selvmord. Bak er landsbyen kor av hoder som øker fristelsen.



K i ferd med å miste kraft.

(Foto: Leif Gabrielsen)

Oppsummering

Mitt stipendarbeid samler noen praktiske erfaringer med en russisk tradisjon og metode anvendt på norske forhold. I denne ledsageteksten har jeg forsøkt å reflektere over disse erfaringene.

Metoden for handlende analyse er et redskap som blant annet hjelper skuespilleren å trenge dypt inn i rollen og stykket, som bekrefter skuespilleren som selvstendig skapende kunstner og som tilbyr veier til samskaping mellom regissør og skuespiller slik at skuespillerens individuelle rolletolkning kan forenes med skarp regi. Hovedingrediensen i metoden er improvisasjon. I stipendperioden har jeg forsøkt å finne veier til **å anvende denne metoden med skuespillere fra ulike bakgrunn og trening.**

I dette arbeidet har jeg ikke lyktes. Grunnene kan være mange. Noen av dem kan være:

- *ikke grundig nok teoretisk analyse fra min egen side.* Jeg erfarer at regissøren *må* tvinge seg til å ta analysearbeidet alvorlig. Vellykkede improvisasjoner er avhengig av at både helhetsanalysen og hendelsesanalysen er inspirert og konsistent forberedt.
- *problemer med motivasjon og arbeidsetikk i ensemblet.* På ulike måter har alle produksjonene hatt problemer med dette. I arbeidet med studenter pleier det fra skolens side å være ganske høy fokus på arbeidsetikk, gruppedynamikk osv. Jeg opplever at teatrene og ensemblene tar for lett på disse spørsmålene og at det trengs et mye mer konkret og bevisst arbeid rundt å utvikle god arbeidsetikk i vårt profesjonelle teater.
- *problemer med atmosfære under improvisasjonen.* Å improvisere krever en type hypersensitiv tilstedeværelse. Dette stiller noen krav til rommet, til konsentrasjon og ytre atmosfære.

I forsøket på å lete seg fram til forestillingens spesielle stil og sjanger, kan det også være nødvendig at improvisasjonene foregår med objekter, kostyme, relevante deler av scenografi, musikk og lys. Fra teatrets side er dette ofte et praktisk spørsmål. I forhold til improvisasjonsarbeidet kan det være et viktig kunstnerisk spørsmål. Det er ofte vanskelig å få integrert de ulike formelementene tidlig nok til at skuespilleren kan bruke dem til å uttrykke seg gjennom.

- *tidsnød.* Til tross for at stipendprosjektene hadde ca. 6 uker lenger prøvetid enn normalt, var dette for kort tid til å tilegne seg "metoden for handlende analyse" for skuespillere som ikke tidligere hadde arbeidet slik.

At det hele skulle ende i en forestilling, la også press på situasjonen. Det er interessant at Stanislavskij mot slutten av sitt liv arbeidet bare i sitt studio i sitt eget hjem, stanislavskijmiljøet i USA gikk fra å være produserende teater til å bli teaterskolen Actors Studio og også ildsjelen i vårt hjemlige studiotheater, Arne Thomas Olsen, gikk fra nedleggelsen av Studioteatret over til å bidra til å starte opp den norske Statens Teaterskole.

Ved Michael Chekhovs teaterskole tilbød han et to timers kurs to ganger i uka hvor etablerte skuespillere kunne arbeide om morgenen før de normale prøvene startet. Jeg er ikke sikker på om det ville vært interesse for den typen skolering og kurs i Norge, men jeg har i hvert fall ikke greid å finne noen snarvei til metodene i en vanlig prøveprosess som skal ende i offentlig visning.

Imidlertid har jeg funnet noen "avarter" av metodene som er anvendelige, men etter min mening ikke like forløsende som de egentlige metodene.

- *frykt for improvisasjonens krefter*. Jeg forstår at det skal svært stor grad av hengivenhet og indre frihet og mot til for virkelig å kaste seg inn i improvisasjonen. Jeg har ikke klart i stipendperioden å skape nok trygghet til at denne døra har blitt åpnet. Noen skuespillere har kanskje også vegret seg mot å åpne den.

Det neste punktet for undersøkelse i stipendperioden har vært **praktisk videreutvikling av improvisasjonsmetodene**.

Her har jeg kommet til større klarhet og funnet redskap jeg kan benytte i mitt videre arbeid. Dette gjelder særlig på følgende områder:

- skuespillernes deltakelse i analysearbeidet
- ordenes plass i improvisasjonen
- regissørens rolle i improvisasjonen
- forvaltning av materiale fra improvisasjonen
- påvirkningen fra sjanger, form og karakter i improvisasjonsarbeidet
- tilretteleggelse for improvisasjon innenfor stramme rammer, i møte med publikum og i den ferdige forestillingen

Det siste punktet for oppmerksomhet i stipendperioden, har vært **tilegnelse og videreutvikling av Irina Malochevskajas undervisning.**

En vesentlig del av stipendprosjektet har vært å følge Irina Malochevskajas undervisning og selv undervise i metodikken på skuespiller- og regilinja under hennes veiledning. En epoke i norsk teaterutdannelse er over når hun nå har reist tilbake til Russland. Hun har gjort norsk teaterpedagogikk interessant både for Norden og resten av verden.

Det er mye å si om Irina Malochevskajas undervisningsform. Noe kan tilskrives metodikken, noe den russiske pedagogiske tradisjonen og kulturen, noe hennes egne personlig egenskaper. Jeg er ikke i tvil om at vi i den videre forvaltningen av hennes kunnskap vil finne våre egne norske veier å gå.

Når jeg likevel skal oppsummere hennes undervisning, 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 skape den forestillingen verden ennå aldri hadde sett. Det solide metodefundamentet var bare et springbrett for å kunne kaste seg ut i det ukjente. Både i skuespiller- og registudentene lette hun etter den enkeltes særegne kunstuttrykk, det spesielle i hver av oss som ikke lot seg kategorisere. Hun forsøkte alltid å motivere sine elever til modig og selvstendig 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 derfor vært et sjokk i pragmatisme for mange av hennes elever. Som Stein Winge skriver i anmeldelsen av Regiskolen, opplever vi stadig en kollisjon mellom de nyutdannede og bransjen. Selv om det må understrekes at samtlige av hennes regi-elever har overlevd denne kollisjonen, viser det seg likevel at bransjen på mange måter "vinner". Som nevnt i innledningen, har jeg ikke møtt noen regikolleger som ute i institusjonene praktiserer stanislavskijsystemet slik vi lærte det på skolen, selv om de mange av oss ønsker det.

Bransjen er ikke enhetlig når det gjelder terminologi og metodikk, det er ikke "den gamle metoden mot den nye". Likevel opplever jeg teater-Norge som urovekkende homogent. I løpet av min tid som regissør, 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... Selv Torshovteatret likner ganske mye den alminnelige modellen, bare at skuespillerne har rollen som teatersjef.

I følge statsbudsjettet for 2009 er overføringene til de faste teatrene over 1 120 millioner, mens overføringene til det frie feltet er under 40 mill. (*St.prp.nr.1 (2008-2009)*). Hver enkelt av teatersjefene ved de store scenene forvalter altså budsjetter som langt overskrider den totale overføringen til fri scenekunst. På de interdisiplinære stipendsamlingene har jeg stadig fått spørsmål fra de andre kunstgrenene om hvorfor jeg forsøker å gjøre et kunstnerisk utviklingsarbeid *inne på de faste institusjonene*. Institusjon og utvikling oppfattes som motsetning. Og jeg forstår innvendingen, institusjoner har det med å nekte å forandre seg før de tvinges til det, det er vanskelig å utvikle dem innenfra.

Slik tvang kan for eksempel være press fra et fritt felt, fra undergrunnskultur; kunstneriske resultater og nyskapning utenfor rammene som ikke kan ignoreres. Mangelen på en slik reell utfordrer i norsk teater forsterker den konserverende effekten som ligger i faste institusjoner. Uansett hvor ideell utdannelsen ved teaterskolene er, tror jeg derfor det vil være vanskelig å praktisere den i Norge etter at skoletiden er slutt.

Irina Malochevskajas undervisning har likevel overbevist meg om at er det riktig at regi- og skuespillereleven skal forlate skolen med en drøm om hvordan teater *kan bli*. Så lenge læreren klarer å gi næring til denne drømmen, vil en vel alltid på en eller annen måte forsøke å realisere den. En dag.

Referanser

- | | | |
|------------------------|--|---|
| Aristoteles | <i>Om diktekunsten</i> | Dreyers Forlag 1989 |
| Banham, Martin | <i>The Cambridge guide to Theatre</i> | Cambridge U Press 1995 |
| Benedetti, Jean | <i>Stanislavskij a biography</i> | Methuen Drama 1988 |
| Benjamin, Walter | <i>Illuminations. Franz Kafka.</i> | Schocken Books 1969 |
| Boal, Augusto | <i>Stop! Det er magisk!</i> | Teaterforlaget Drama 1985 |
| Brockett, Oscar G m.fl | <i>History of the Theatre</i> | Pearson Education Group 2003 |
| Brook, Peter | <i>There Are No Secrets</i> | Methuen Drama 1993 |
| Børset, Bodil | <i>Forme sensible. Sansing, kommunikasjon og mediematerialitet hos Nathalie Sarraute. Estetiske Teknologier 1700-2000.</i> | Scandinavian Academic Press |
| Børset, Bodil | <i>Den kroppsløse stemmen. Hørspillet mellom skrift og utsigelse. Estetiske teknologier volum 2</i> | Scandinavian Academic Press |
| Carnicke, Sharon M | <i>Stanislavsky in Focus</i> | Routledge Theatre Classics 2009 |
| Chekhov, Michael | <i>On the technique of acting</i> | HarperCollins 1991 |
| Goldberg, RoseLee | <i>Performance Art: From Futurism to the Present</i> | Thames&Hudson 2001 |
| Grotowski, Jerzy | <i>Towards a Poor Theatre</i> | Methuen Drama 1991 |
| Ibsen, Henrik | <i>Et dukkehjem</i> | Kristiania Gyldendalske bokhandel 1912 |
| Johnstone, Keith | <i>Impro</i> | entré/Riksteatern 1985 |
| Kafka, Franz | <i>Slottet</i> | Gyldendal 1999 |
| Kafka, Franz | <i>Kafkas beste</i> | Gyldendal 2006 |
| Malochevskaja, Irina | <i>Regiskolen</i> | Tell forlag 2002 |
| Malochevskaja, Irina | <i>Tovstonogovs regiskole</i> | Doktoravhandling. Leningrad statlige institutt for teater, musikk og film 1991, norsk oversettelse Hans Henriksen |
| Martinsen, Else | <i>Studioteatrets bruk av Stanislavskij-systemet.</i> | Masteroppgave teatervitenskap: Universitetet i Oslo 2005 |

- Moore, Sonia *Stanislavskijssystemet* Roskilde og Bagger 1966
- Olsen, Arne Thomas og Else Martinsen *Studioteatret Frihet og Fornylse* Universitetsforlaget 1995
- Røine, Eva *Psykodrama - om å spille hovedrollen i sitt eget liv* Artemis cop. 1992
- Sarraute, Nathalie *En bagatell* Colombine teaterforlag 2006
- Sarraute, Nathalie *Gullfruktene* Bokvennen forlag 2002
- Sarraute, Nathalie *Pour un oui ou pour un non* Mass Market Paperback 1999
- Sarraute, Nathalie *You don't love yourself* George Braziller 1990
- Stanislavskij, K *En skuespillers arbeid med sig selv* Nyt Nordisk Forlag
Arnold Busck 1998
- Stanislavskij *En skådespelares arbete med sig själv* Raben & Sjögren 1977
- Stanislavskij, K.S. *Rabota aktjora nad saboj* Gosudarstvenni
izdatelstvo iskustvo 1954
- Rabota aktera had soboi II* Gosudarstvenni
izdatelstvo iskustvo 1955
- Stanislavsky *My life in art* University Press 2004
- Stanislavskij, Konstantin *Skuespillerens ydre teknik* Nyt Nordisk Forlag
Arnold Busck 1951
- Strasberg, Lee *A dream of passion* Penguin Books, PLUME 1988
- Tovstonogov, Georgi *The Profession of the Stage-Director* Progress Publishers Moscow 1972
- Whyman, Rose *The Stanislavsky System of Acting* Cambridge University Press 2008
- Evalueringsrapport "Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid 2003-2008" KHiB 2008/09