



«Hvordan kan Stanislavskijs arbeid på eget operastudio  
bistå operasangere med å formidle godt på scenen?»

Johannes Nikolai Aas  
Kunsthøgskolen i Oslo  
01.03.2024

## Innhold

1.	Introduksjon .....	2
1.1.	Problemstilling og bakgrunn for valg av tema – og et sitat som motiverer: .....	2
2.	Metode .....	3
2.1.	Litteraturstudie og introspeksjon .....	3
2.2.	Oppgavens omfang og begrensning .....	3
3.	Teori .....	4
3.1.	Om boken <i>Stanislavski on Opera</i> .....	4
3.2.	Oversatt, sensurert og uferdig.....	4
3.3.	Hva er Stanislavskijs metode for skuespillere? .....	4
3.3.1.	Det magiske hvis - Hvordan bli en annen? .....	5
3.3.2.	De fysiske handlingers metode .....	5
3.3.3.	De gitte omstendigheter.....	5
3.3.4.	Handlende analyse.....	5
3.4.	Stanislavskijs arbeid med operastudentene.....	6
3.4.1.	Mål han formidlet til elevene .....	6
3.4.2.	Mål knyttet til form, rytme og musikk .....	6
3.5.	Måten de jobbet på studioet for å nå målene.....	7
3.5.1.	Noen av øvelsene .....	7
4.	Drøfting .....	7
4.1.	Tilbake til problemstillingen .....	7
4.2.	Var det slik han egentlig jobbet?.....	8
4.3.	Elefanten i rommet – Trenger vi en renessanse i dag? .....	8
4.4.	Hvordan anvendte Stanislavskij sin metode på operastudioet?.....	8
4.5.	Uenig med Stanislavskij? .....	10
4.6.	Streng regi – men også mange fysiske handlinger .....	11
4.7.	Handlende analyse.....	12
4.8.	Hvordan skal vi bli gode <i>skuespiller-sangere</i> ?.....	13
4.9.	Før vi avslutter – Denne oppgaven i perspektiv .....	14
5.	Avslutning .....	14
6.	Bibliografi.....	16

# 1. Introduksjon

## 1.1. Problemstilling og bakgrunn for valg av tema – og et sitat som motiverer:

Gjennom min oppvekst har jeg vært spesielt interessert i teater og skuespillerteknikk. Jeg startet senere i livet med å bli en sanger, og enda senere startet jeg å synge opera. Da jeg begynte utdanning som operasanger oppsto det nye utfordringer og hindringer som jeg ikke hadde kjent på tidligere. Det følte som om hodet mitt ble mindre og mindre på scenen. Det ble fylt opp med oversettelser til norsk, fraseringer, streng regi, musikalske valg, diksjon, klang, dynamikk, et orkester og/eller en dirigent jeg også måtte ha kontakt med, og jeg hadde ikke i nærheten av den samme friheten til å være troverdig som jeg har kjent på scener tidligere.

Sakte, men sikkert gjennom trening har jeg fått et mer bevisst forhold til disse utfordringene, og for hver gang jeg opplever dem, føler jeg at jeg blir litt bedre på å håndtere dem. Likevel greier jeg ikke helt å riste av meg tanken om at jeg er en dårligere skuespiller i opera. Dette var inspirasjonen min for denne oppgaven. Jeg har lyst til å bevisstgjøre meg selv på egen skuespillerteknikk innenfor opera og forhåpentligvis bli en bedre operaskuespiller som et resultat.

Jeg har funnet ut at senere i Konstantin Stanislavskijs liv, etter at han allerede hadde jobbet i mange år på sin metode for skuespillere, fikk han ansvaret for et operastudio. Formålet hans var å inkorporere sin metode for skuespillere i opera. (Rumyantsev, 1998) Jeg har selv anvendt store deler av Stanislavskijs metode for skuespillere veldig lenge som teaterskuespiller før jeg gikk over til å studere opera, og har blitt overrasket over at jeg ikke har hørt eller lest om dette operastudioet tidligere. Dette måtte jeg bare undersøke nærmere. Min problemstilling i denne oppgaven er dermed:

**«Hvordan kan Stanislavskijs arbeid på eget operastudio bistå operasangere med å formidle godt på scenen?».**

Nylig hadde jeg også en svært god opplevelse ved å bruke handlende analyse sammen med noen kollegaer i et operaprojekt. Dette er et verktøy som stammer fra Stanislavskijs øvelser. Jeg opplevde ved å ta i bruk det verktøyet at noen deler av min skuespillerteknikk våknet og at jeg jobbet mer tverrfaglig. Dette kommer vi tilbake til.

When you think of performances in the opera house, how often do you look back and think to yourself, ‘sung well, really well sung. But the acting was so wooden, so clichéd, so awkward?’ They sing wonderfully, they have a remarkable grip on the music and

musicality of their roles. But the poor relation of Acting is the undeveloped skill and the elephant on the stage which everyone either ignores or just accepts is going to be there. Nothing to be done about that. (Cooley, 2017, s. 1)

Dette skriver George Cooley i sin introduksjon av hans bok: *ACTING FOR OPERA: A Manual on Acting for Opera Singers*. Jeg skal nå i løpet av denne oppgaven tørre å stirre denne elefanten rett i øynene, snakke om den og se om ikke Stanislavskij kan hjelpe oss med å få denne elefanten vekk fra operascenen.

## 2. Metode

### 2.1. Litteraturstudie og introspeksjon

Jeg har brukt litteraturstudie som metode. Litteraturstudie har som hensikt og gi oppgaven faglig bakgrunn og dermed gi validitet for drøfting og refleksjoner. (Murray, 2011, s. 142) Introspeksjon har jeg valgt som metode fordi jeg prøver å løse og reflektere rundt problemer jeg selv har erfart og følt. «Introspeksjon er en psykologisk forskningsmetode som består i bevisst selviakttagelse og rapportering av egne opplevelser.» (Svartdal, 2005-2007)

Ulemper med introspeksjon:

Under fremkomst av behavioristisk psykologi ble denne metoden sett på som uvitenskapelig, mens nyere psykologi har tatt dette i bruk igjen, for eksempel i form av selvvurdering. (Svartdal, 2005-2007) Jeg tror i hvert fall at gjennom litteraturen jeg har valgt sammen med mine egne forsøk på selvvurdering at det finnes et stort refleksjons- og drøftegrunnlag som kan gi oss et godt svar på problemstillingen.

### 2.2. Oppgavens omfang og begrensing

Oppgavens rammer for lengde tvinger meg til å være kortfattet når det kommer til forskjellige temaer. Med hovedfokus på hvordan Stanislavskij jobbet på sitt operastudio, vil det første kapittelet i boken *Stanislavski on Opera* (Rumyantsev, 1998, ss. 1-45), hvor han jobbet og utfordret sangerne på studioet, være en sentral del av oppgaven. Her vil jeg presisere at det er viktig for meg at denne oppgaven ikke bare blir en parafrasering av dette kapittelet, men at målet er å analysere hvordan de jobbet, og sammenligne det med mine egne utfordringer, som nevnt i introduksjonen.

Jeg blir nødt til å være svært selektiv i hvilke deler av Stanislavskij sin metode for skuespillere som blir tatt med i teorikapittelet. Når jeg sier svært selektivt, refererer jeg til at Stanislavskijs arbeid og metode er livsomfattende i volum. Hans egen metode og hva som

egentlig er riktig tolkning av metoden hans er også høyst debattert. Jeg kommer til å ta med de deler som er relevante og som det er aller mest konsensus om. (White, 2013, s. 6) Dette med mål om å forstå og analysere hvordan han brukte denne metoden på operasangerne.

## 3. Teori

### 3.1. Om boken *Stanislavski on Opera*

I forordene redegjør oversetter og redaktør Hapgood, Elizabeth Reynolds (Rumyantsev, 1998) at boken er opprinnelig skrevet på russisk av Pavel Ivanovich Rumyantsev. Han var selv operasanger og startet på operastudioet i 1920. Han fikk tidlig ideen om å sammensette en bok om hva den unge gruppen opplevde på studioet. Etter dette tok han notater av alle Stanislavskijs bemerkelser på prøver og i samtale med studentene. Han samlet også på alle mulige dokumenter, brev og manuskripter som kunne være av nytte til boken, samt notatene til hans kolleger.

Det blir også redegjort av Hapgood (Rumyantsev, 1998) at i 1918 ble *Opera Studio of the Bolshoi Theatre* (senere kalt *Stanislavski Opera Studio*) i Moskva startet. Studioet fikk i oppdrag om å oppnå en renessanse av operatradisjoner, og å heve det teater-kulturelle nivået av *skuespiller-sangere*.

### 3.2. Oversatt, sensurert og uferdig

Stanislavskijs plan var å publisere fem bøker om sin metode for skuespillere før sin død, men han ble aldri ferdig med den siste. Han har selv sagt at denne boken skulle være en bok med driller og øvelser, og at den ville forene hans tidligere publiserte frakoblede idéer. (Kamotskaia, 2014, ss. 266-267) Det finnes imidlertid veldig mye informasjon om Stanislavskij og hans praksis. Informasjonsmengden er enorm, men den er også sensurert og oversatt. (White, 2013, ss. 1-6) (Carnicke, 2014, ss. 258-261) Noe som gjør at gjennom tidene og til den dag i dag, selv om vi nå har oversatt bøkene på nytt, finnes det noen uenigheter i fagmiljøet om hvordan man skal tolke hans metode. Dette fordi den siste boken som skulle forene idéene, aldri ble ferdig. (White, 2013, ss. 5-6)

### 3.3. Hva er Stanislavskijs metode for skuespillere?

Metoden er en guide for å hjelpe sjelen med å bli mer kreativ. Det er adressert mot sjelen slik at den bedre vil akseptere hva dramaturgen føler på hvilket som helst tidspunkt i teksten. Når dramaturgen og skuespilleren smelter sammen i en rolle, har et kreativt mirakel blitt fremført.

Dette fortalte Stanislavskij sine opera-studenter da de spurte ham om hva systemet hans var. (Rumyantsev, 1998, s. 8)

### 3.3.1. Det magiske hvis - Hvordan bli en annen?

Toril Øyen i *grunnutdanning for skuespillere* beskriver at Stanislavskij brukte det *magiske hvis*. Hvis overfører karakterens hensikt til skuespilleren og belyser handlingene. Det hjelper skuespillerens fantasi inn i de gitte omstendigheter. “Hva ville jeg gjort *hvis* jeg var...” (Øyen, 2001, s. 101)

### 3.3.2. De fysiske handlingers metode

I samme bok skriver Øyen også om de fysiske handlingers metode. Stanislavskij advarte mot at skuespillere skal presse fram følelser, men at de heller skal lære å handle logisk og sannferdig. Jo mer man “prøver å føle noe”, desto mindre sjanse har man til å faktisk føle det. Man har derimot alltid kontroll over fysiske handlinger. De kan gjøres og gjentas uavhengig av skuespillerens dagsform. Stanislavskij mener at fysiske handlinger er “mat” for følelsene og at det er en forutsetning for å sette det psykiske liv i gang. (Øyen, 2001, s. 14)

### 3.3.3. De gitte omstendigheter

Øyen skriver også i boken at de gitte omstendigheter er et samlebegrep Stanislavskij bruker for stykkets handling, tid og sted for handlingen, faktaene i manuset og rundt stykket som historisk periode, regissørens og skuespillerens tolkning av manuset, forfatterens liv og diverse andre ting på scenen som rekvisitter, lys, lyd, kostyme og så videre. (Øyen, 2001, s. 106)

### 3.3.4. Handlende analyse

Stanislavskij laget også en ny måte å trene/prøve aktivt rundt de gitte omstendighetene på. Her fikk skuespillerne utforske de gitte omstendigheter gjennom energiske møter og improvisasjoner han kalte *études*. Det er gjennom ferdigstilling og videreføring av dette arbeidet gjort av hans elev, Maria Knebel, at vi bruker dette slik vi gjør den dag i. Hun jobbet med Stanislavskij på operastudioet de to siste årene av hans liv. Kort fortalt går denne teknikken ut på å snakke om og analysere de gitte omstendigheter, gå ut på gulvet og improvisere, teste og/eller feile, diskutere hva som fungerte/hva som gikk galt og prøve igjen. (Merlin, 2014, ss. 325-327)

### 3.4. Stanislavskijs arbeid med operastudentene

På denne tiden var ikke Stanislavskijs metode vidt akseptert i teatrene, og det var også talspersoner for “ren operatisk synging”. Disse ga ikke aksept for Stanislavskijs idéer om opera, og gjorde sitt beste for å bevise at trening i skuespillerteknikk ikke var en nødvendighet for sangere med “ekte stemmer”. Pavel skriver at Stanislavskij i sitt arbeid på studioet lærte dem mye fra det som senere ville bli bøkene han publiserte. (Rumyantsev, 1998, ss. 2-3)

#### 3.4.1. Mål han formidlet til elevene

Dette og det neste delkapittelet består av noen mål jeg har kuttet ned og forenklet basert på mye lengre taler Stanislavskij ga til sangerne på studioet. Han sa at som operasanger skal man prøve å oppnå en type sang som ikke bare er vakker, men også informert med tanke og inspirasjon. Man skal prøve å kombinere kunsten av å leve gjennom en rolle med dens musikalske form og sangteknikk. I tillegg skal man kunne fullstendig frigjøre kroppen fra all ufrivillig bevegelse og spenninger, for enkel håndtering av seg selv på scenen. Et annet mål var å aldri gjøre noe generelt. Man skal også være oppmerksom over teksten og musikken ettersom han mente at teksten understreket av musikk har en magisk kraft. Og til slutt - det som blir beskrevet i boken som “ledemotivet” av hans undervisning på studioet: “Not a single word must fail to reach the audience” og å oppnå en ekspressiv, skarp diksjon slik at de kunne formidle ordene klart og fargerikt når de sang. (Rumyantsev, 1998, ss. 2-20)

#### 3.4.2. Mål knyttet til form, rytme og musikk

Fra øyeblikket musikken spiller, er du i dens kontroll. Nervene dine, blodet og hjertet må være i samsvar med rytmen som er foreslått av musikken. Sangere er heldige. Komponisten har alt gitt dere det viktigste elementet. Rytmen av deres indre emosjoner. Det må vi skuespillere skape selv. For å formidle budskapet fullstendig, også ting som ikke er på overflaten, må sangeren tenke som tekstforfatter og komponist samtidig. Alle elementer i det indre livet må være påskrudd ved å ta i bruk *det magiske hvis*. Bare da kan man bringe liv til forfatterens arbeid. En sangers tanker, følelser og bevegelser sammen med sangen - er holdt i et korsett av en form som ikke tillater avvik eller at man tar seg friheter. Musikken gir tone til følelsene dine. Lytt nøye til musikken. Du må høre musikken i hva du gjør og hvorfor. Hver eneste minste bevegelse skal være i harmoni med musikken. For et publikum skal ikke denne tanken være synlig. Den skal bare være. Denne harmonien med musikken personifisert i deg på scenen. Det er grunnprinsippet av opera. (Rumyantsev, 1998, ss. 12-45)

### 3.5. Måten de jobbet på studioet for å nå målene

Grunntreningen med studentene besto av en rekke øvelser gjentatt daglig. Noen av dem rettet mot kroppskontroll og avspenning. Andre øvelser og improvisasjoner rettet mot trening av fantasien, bevissthet og analyse. De ble også drillet hardt i musikalske coachinger av andre lærere som var enige med Stanislavskijs mål om diksjon og analyse av ord.

Gjennom alle disse forskjellige treningsformene er det et mantra som blir gjentatt flere ganger av Stanislavskij. “Aldri gjør noe generelt”. Han sa til dem at uansett hvilke øvelser, selv i de mest elementære, mekaniske og tekniske øvelsene, skulle studenten gi seg selv noen *gitte omstendigheter*. En eller annen form for kreativ idé rundt det de gjorde. (Rumyantsev, 1998, ss. 4-7) Stanislavskij hadde en rekke øvelser han ga til studentene sine, men jeg har valgt å trekke fram tre av dem som jeg tror vil kunne gi et innblikk i hvordan han jobbet.

#### 3.5.1. Noen av øvelsene

For å åpne kroppskontrollen gjorde sangerne blant annet øvelser som å gå sakte over gulvet. Målet var å kunne ta ett og ett skritt i veldig sakte tempo, og bytte ben helt umerkelig uten noen ufrivillige bevegelser. Pavel skriver at han syntes de beste øvelsene de gjorde var improvisasjoner med akkompagnement fra pianist. Hensikten var at studentene fikk trene på å lytte til rytmen og musikkens karakter. Det trente dem også på å ta presise valg basert på musikalske forslag. Disse øvelsene krevde ekstremt god og presis lytting av både skuespiller og pianist. For å nå mange av målene jeg nevnte i tidligere kapitler, jobbet de på studioet svært omfattende med romanser/lieder. Dette var for å utvikle størst mulig vokal og tekstlig ekspressivitet når de sang ved hjelp av tekstforståelse og diksjon. Det var også for å øve på å tolke et bredt spekter av variert musikk, og å komme til bunns i hvilke ideer komponistene hadde lagt ned i musikken. Uansett om studentene gjorde tekniske oppvarmingsøvelser, gikk sakte over gulvet, danset, fektet eller som nevnt over - improviserte. Var det på nesten alle øvelsene gjort med en pianist til stede. Pianistene han brukte var også dyktige improvisatorer. (Rumyantsev, 1998, ss. 6-13)

## 4. Drøfting

### 4.1. Tilbake til problemstillingen

Så hvordan kan egentlig Stanislavskijs arbeid på eget operastudio bistå operasangere med å formidle godt på scenen? La oss nå ta opp de forskjellige prinsippene av metoden, hans meninger, og hvordan han jobbet med studentene, og sette dette opp imot mine egne opplevelser. Så får vi se om vi kan komme til et godt svar på problemstillingen.



## 4.2. Var det slik han egentlig jobbet?

Noe jeg synes er spesielt interessant med boken *Stanislavski on Opera* er hvor verbatim korrekt den beskriver seg selv å være. Det å ha en annen direkte kilde fra Stanislavskij enn hans publiserte bøker, hvor opera i tillegg er i fokus, er en gavepakke for operasangere. At boken er skrevet ut av detaljerte notater fra flere sangere, og er tilbakemeldinger som Stanislavskij har gitt muntlig i prosess, er utrolig spennende. Ville Stanislavskij kanskje formulert seg annerledes om dette var en bok han skrev og formulerte selv? Må vi kanskje ta noen av replikkene og utsagnene i boken med en klype salt også? Joda, det er basert på heftig dokumentasjon, men Pavel som skrev boken var også en elev, og han så sannsynligvis veldig opp til bokens hovedperson. Det er vanskelig for meg å si om Pavels bok har blitt sensurert eller ikke. Til tross for alt dette tror jeg at boken fortsatt er en veldig god kilde ettersom den er skrevet og påstått nøye dokumentert av en person som selv gikk i lære på studioet hos Stanislavskij.

## 4.3. Elefanten i rommet – Trenger vi en renessanse i dag?

En ting som slår meg som spennende er formålet operastudioet til Stanislavskij ble grunnlagt på. Man ønsket å oppnå en renessanse av operatradisjoner og å heve det teater-kulturelle nivået av *skuespiller-sangere*. Det mener jeg også de trengte kun basert på det faktum at det var noen på den tiden som kjempet for at ekte stemmer ikke hadde behov for skuespillerteknikk. I dag har vi, som jeg siterte innledningsvis, Cooley (Cooley, 2017) som mener den store elefanten på operascenen er at skuespillet der kan oppleves som «(...) stivt, klisjéfyllt og kleint». For å styrke hans sak kan jeg innrømme at jeg selv, tidvis har kjent på å være både stiv, klisjéfull og klein i mitt eget spill. Ved å kalle det en elefant er det implisitt at Cooley mener dette problemet er stort og åpenbart, samt at det ikke snakkes om. Han sier óg at vi velger å ignorere det fordi musikken og sangen er så bra. Jeg er enig med ham i at vi også i dag trenger en renessanse slik de gjorde i 1918, men hans mening om at vi velger å ignorere det, er jeg bare delvis enig i. Det er sikkert mange publikummere, operascener, operasangere og undervisningsinstitusjoner som fokuserer mest på musikk, men at det stammer fra et valg om å ignorere det, tror jeg ikke stemmer. Jeg synes det blir en overdrevet forenkling av denne tverrfaglige og komplekse fortellerformen.

## 4.4. Hvordan anvendte Stanislavskij sin metode på operastudioet?

Ut ifra hvordan Stanislavskijs prosess blir beskrevet av Pavel, er mitt inntrykk at Stanislavskij selv mente at hans *metode for skuespillere* var like grunnleggende og passende for operasangere. Metoden var utviklet for å trene fantasi og evnen til å analysere, kommunisere

og bruke den fantasien riktig på scenen. Han jobbet med sangerne som om de var skuespillere som skulle gjøre opera, kontra operasangere som også skulle spille teater. Dette blir viktig når vi tenker videre på hva vi kan lære av prosessen.

Når det kommer til selve prosessen, vil jeg først analysere metoden som helhet. Metoden til Stanislavskij var ikke en fasit som ble lært på én dag. Som nevnt i teorikapittelet beskriver han det som en guide for å hjelpe sjelen med å bli mer kreativ. Jeg tolker da dette som at metoden skal fungere som en treningsrutine med øvelser for å kunne trene opp håndverket. Øvelsene nevnt i teorikapittelet har ulike hensikter hver for seg, men de har alle samme overordnede mål i den store helheten som er Stanislavskijs metode. Jeg tror det er viktig at sangere bruker slike øvelser for å finslipe enkeltaspekter som lytting, fantasi og tilstedeværelse for å kunne nå Stanislavskijs overnevnte mål, på samme måte som at det er viktig for operasangere å finslipe enkeltaspekter innen sangteknikk. Etersom Stanislavskij mente at ingen av øvelsene skulle gjøres generelt, betyr det at de alle også inkorporerer en viss grad av *det magiske hvis* og *de gitte omstendigheter*. Utøveren ble tvunget til å bruke fantasien sin for å finne noen gitte omstendigheter som kunne gi en motivasjon bak øvelsen, og deretter bruke *det magiske hvis* for å hjelpe fantasien inn i dem.

Selv tror jeg at Stanislavskijs metode er noe man først forstår etter å ha opplevd den selv. Med det mener jeg at det holder ikke bare å lære metoden ved å bli fortalt om begrepene til Stanislavskij. Man må bruke metoden og utfordre seg selv ved å ta den i bruk ofte. Først da vil man kanskje oppleve at man blir mer og mer kreativ og at man analyserer bedre og bedre, for så å formidle bedre og bedre. Den kreative treningen bør være en konstant prosess i mine øyne. Man bør heller aldri kalle seg ferdigtrøtt. Jeg tror at dersom man som operasanger lar seg inspirere av Stanislavskijs mål om å aldri gjøre noe generelt – uansett hvilken øvelse man gjør, kan man blande rene sangøvelser man gjør daglig, med øvelser som trener opp kreativitet og fantasi. Jeg tenker at det er like viktig å øve daglig på fantasien, som det er å øve daglig på for eksempel sangteknikk. Opera er tross alt en tverrfaglig kunstform, så for meg gir det også mening at jeg øver på å være tverrfaglig på øvingsrommet. Jeg vet i hvert fall med meg selv at neste gang jeg gjør sangøvelser, skal jeg tvinge fantasien min i gang og gi meg selv noen gitte omstendigheter. Jeg tror man bør ha som mål å levendegjøre sangøvelser så godt at man kunne hatt et publikum til stede. Med dette mener jeg at sangøvelsen og hele din kropp, ditt blikk og din stemme er fylt av mening gjennom noen omstendigheter du har diktet opp, og at du gjennom det har et sterkt ønske om å fortelle noe med sangøvelsen. Da tror jeg man kunne fanget et publikum på øvelsesrommet i dette litt rare

eksempelet. Hvis man klarer dette med en sangøvelse, blir jobben med å levendegjøre en karakter i en opera med så mange flere gitte omstendigheter i tekst og musikk, barnemat i forhold.

En av øvelsene som jeg tror kan fungere spesielt godt på operasangere, er øvelsen med improviserte scener til musikk. Dette kan være et ekstremt godt verktøy for å trene opp ørene våre til å kunne bruke musikken for alt den er verdt, med alle dens impulser, forslag og måten musikken fargelegger på. Her trener man seg opp til hva det vil si å gjennomleve musikken, noe som kan føre oss nærmere målet til Stanislavskij om å forstå hvordan musikken gir tone til følelsene våre. Vi får trent oss på konseptet om at vi som utøvere må høre musikken i hva du gjør og hvorfor. Dette er også en av enkeltferdighetene man må trene på. Gjennom å gjøre slike øvelser, kan vi på lang sikt klare å trene opp dette slik at det gradvis kan bli en mer automatisk prosess som spinner hele tiden i bakgrunnen. På den måten kan vi stole på at vi ikke trenger å bruke all vår energi på å tenke aktivt på én spesifikk ferdighet hele tiden, men at det blir mer en del av et slags muskelminne. Dette gjelder også for ferdigheter som fantasi. Det kan kanskje medføre at hodene våre får litt mer plass til flere ting samtidig, noe som er helt nødvendig når man jobber tverrfaglig.

#### 4.5. Uenig med Stanislavskij?

Det er spesielt én ting av Stanislavskij sine utsagn som jeg har lyst til å problematisere. Det at sangere er heldige fordi vi allerede har fått rytmen av våre indre emosjoner servert av komponisten, og at vi ikke trenger å skape den selv, slik som skuespillere må. Operasangeren får servert en rytmikk og musikk som er bestemt for seg. Man har også ofte en dirigent og/eller *coach* som forteller en hvordan eller i hvilket tempo det skal synges. Deretter må man som *skuespiller-sanger* finne sin egen sannhet innenfor den rammen. Personlig synes jeg at det er en mye vanskeligere prosess enn hvis jeg fikk et teatermanus hvor jeg har muligheten til å skape og bestemme mine egne indre rytmer av emosjonene. Da kan jeg selv bestemme hvor lange prosesser jeg skal ha, og jeg synes det da er lettere å formidle noe ekte. I tillegg når man skal spille den samme scenen flere kvelder i uka, synes jeg det er lettere å holde spillet levende dersom jeg står fritt til å endre timingen som jeg vil. Så det at vi sangere er heldige, er jeg ikke nødvendigvis enig i. Vi er heldige på den måten at vi har fått servert en fasit fra musikken, men ikke nødvendigvis heldige i hvordan vi skal gjennomleve denne fasiten. Som Stanislavskij sier må jeg som sanger fra øyeblikket musikken spiller være i dens kontroll. Hjertet mitt, blodet og til og med nervene mine være i samsvar med rytmen som er foreslått i musikken. Lettere sagt enn gjort vil jeg påstå

En annen ting jeg vil problematisere er Stanislavskijs forhold til diksjon. Det som blir kalt ledemotivet i hans opplæring av sangerne. At ikke et eneste ord skal mislykkes i å nå publikum, og at man skal trene dette opp for å oppnå størst mulig ekspressivitet og fargeleggingsmuligheter i teksten. På dette feltet mener jeg at han burde ha hatt en mer spesifikk tilnærming til sangteknikk i stedet for å behandle det som vanlig skuespillteknikk. For uansett hvordan man vrir og vender på det, er ikke måten vi synger, eller åpner munnen på i opera vanlig. Jeg tror at målet om at hvert ord skal bli hørt er kjempeviktig konseptuelt, for uten teksten, hva slags historie forteller vi egentlig? Her handler det heller om at vi ved å leve opp til dette kravet om diksjon kanskje kan miste noe annet i det vokaltekniske og må ta et valg. Likevel tror jeg vi som sangere bør ta idéen om en slik diksjon med oss, og kanskje kan vi lære noe på lang sikt uansett gjennomføringsevne. Hvis man vrir litt på utsagnet tenker jeg i hvert fall dette: om det skulle være noe vokalteknisk som butter imot diksjonen, kanskje vi som sangere kan øve oss på å formidle ordene slik at de likevel blir *hørt* av publikum gjennom andre sanser en hørsel?

#### 4.6. Streng regi – men også mange fysiske handlinger

Jeg skrev innledningsvis at en av mine mange utfordringer som har gjort hodet mitt mindre på operascenen er streng regi. Med dette mener jeg regi som mer eller mindre er ferdigstilt før jeg som utøver får slippe til. Det finnes selvfølgelig unntak, og jeg har selv opplevd svært forskjellige regiprosesser, men mitt personlige inntrykk er at denne typen regiplanlegging er ganske vanlig i opera. Det er i disse prosessene med tilnærmet ferdigstilt regi, jeg har følt at idémyldrerer og skaperen i meg er litt til overs. Jeg blir heller nødt til å fokusere og bruke energi på hvilket bein jeg skal gå med først, eller nøyaktig når jeg skal løfte venstre arm i stedet for å bare finne motivasjon til å kunne leve i regien. Gjennom min bakgrunn fra den rene teaterscenen, er jeg vant med at regiprosessen er et utforskende og dynamisk samarbeid hvor det forventes at både skuespiller og regissør kommer med tilbud. Dette er selvfølgelig en mer tidkrevende prosess, men det er også noe man tar seg tid til. Stanislavskijs mål og metode gikk ut på å skape tenkende individer på scenen, mens gjennom streng regi blir det mindre plass for nettopp det. Jeg ser definitivt fordelene ved å legge regi på denne måten. Man sparer massevis av penger på prøvetid og man forsikrer seg at sluttproduktet er gjennomtenkt og stemmer med regissørens visjon. Sangeren slipper også å tenke for mye selv. Med tanke på alt annet vi sangere skal bruke hodet på og kunne på scenen, så kan jo det oppleves veldig befriende for noen å slippe den arbeidsoppgaven.

Som nevnt i teorikapittelet sier Stanislavskij at sangernes tanker, følelser og bevegelser

sammen med sangen er holdt i et korsett av en form som ikke tillater avvik eller at man tar seg friheter. Jeg tror at Stanislavskij her i all hovedsak snakker om kravene formen stiller til utøveren med tanke på musikkens tempo, fasiter, regler og rytmikk, og ikke med tanke på hvordan de ikke skal få ta del som selvstendige skuespillere i den skapende prosessen. I og med at Stanislavskijs metodes største formål er (med hans ord) å hjelpe sjelen med å bli kreativ slik at den kan levendegjøre forfatterens arbeid, tilsier dette at han ikke ønsker at utøveren skal fratas muligheten til å ta seg friheter når det kommer til skuespillet.

På den andre siden er det én ting som denne regiformen hvor alt er planlagt på forhånd kan gi oss masse av: Fysiske handlinger! Her tror jeg vi som mottar denne typen regi kan bruke de fysiske handlingers metode for alt den er verdt. Et eksempel: Du får beskjed av en regissør om å slå hardt i bordet på en spesifikk takt. Om du kjenner at du mangler motivasjonen for å gjøre det akkurat der, gjør det likevel, og la slaget sette fantasien og ditt indre liv i gang. På denne måten kan vi, gjennom dette korsettet av en regiprosess, kanskje lettere sette i gang vår egen formidlerrevne i den.

Det kan også tenkes at min opplevelse av at streng regi er relativt vanlig innen opera kommer av at det er mange operasangere som rett og slett ikke er trent i Stanislavskijs metode. Dermed er de kanskje ikke like selvstendige når det kommer til spillet og det å komme med tilbud på scenen eller i en regiprosess. Dersom dette er normen, gir det mening at regissøren helgarderer seg ved å komme med alle tilbudene selv, slik at sangeren i teorien kun skal behøve å konsentrere seg om musikken. Da har man i så fall, etter min mening, også tatt et valg om å prioritere sang fremfor skuespill.

#### 4.7. Handlende analyse

Som nevnt innledningsvis hadde jeg en veldig god opplevelse nylig ved at jeg og noen kollegaer tok i bruk handlende analyse. Dette gjorde vi med resitativene i første akt av operaen *La serva padrona*. Formålet var å ta oss tid til analyse, diskusjon og tolkning før musikken satt i muskelminnet. Gjennom denne prosessen fikk idémyndreren og skaperen i meg lov til å ta roret, og jeg fikk forsket tverrfaglig på gulvet. Kort sagt analyserte vi de gitte omstendigheter. Hva fortalte teksten oss? Hvilke strategier har karakterene? Hva blir sagt, og på hvilken måte gjennom musikken blir det sagt? Gjennom diskusjon og idemyldring kom vi frem til forskjellige improvisasjonsgrunnlag, gikk på gulvet, testet dem, for å så gå av gulvet for å diskutere og analysere hva som skjedde og hvordan det gikk. Denne workshopen holdt vi på med i cirka to til tre timer hver dag i en uke. Vi kom ikke frem til en ferdig idé om regi,

men det var heller ikke formålet. Jeg følte at vi som utøvere fikk et mye større grunnlag for å kunne gjennomleve tekstene og karakterene. Vi fikk, gjennom dette, trent opp en stor bank av idéer og muligheter rundt de gitte omstendigheter. Dette var en tidkrevende prosess, men jeg opplevde det i hvert fall som utrolig nyttig å jobbe på denne måten – også for treningens skyld. Jeg fikk et større eierskap til både tekst, diksjon, musikk, karakter og handling. En slik prosess minner meg mer om en type regiprosess som jeg er vant med fra teaterverden. En regiprosess som var lagt opp på samme måte som Stanislavskij jobbet med sine studenter gjennom handlende analyse.

#### 4.8. Hvordan skal vi bli gode *skuespiller-sangere*?

Som operasanger skal du være en mester i flere fag. Du skal forstå, analysere og formidle hva komponistens tanke er. Som Stanislavskij sa, skal operasangerens gjennomlevelse av musikken og alt arbeidet bak, oppfattes av publikum som noe helt naturlig og intuitivt. Publikum skal ikke sitte og tenke over utøverens sangtekniske og musikalske valg, men heller bare oppleve og «tro» på det som skjer på scenen. I tillegg må operasangeren også ha et fleksibelt, sunt og ekspressivt instrument som er trent opp til å kunne nå gjennom et orkester og fylle et rom. På toppen av dette igjen skal man også være en dyktig skuespiller. Vi har allerede etablert at skuespillerkunsten er et eget håndverk i like stor grad som musikken i seg selv med teknikker og metoder som må trenes på.

I arbeidet med denne oppgaven slår det meg at det ikke er rart hodet mitt føles mindre og mindre på operascenen. Jeg var vant med å bruke hundre prosent av mitt instrument på mitt skuespillerhåndverk. Det jeg tror jeg har kjent på, er at jeg i operasjangeren gikk over til å bruke hundre prosent av mitt instrument på operahåndverket – altså to allerede massive håndverk hver for seg, slått sammen i én tverrfaglig kunstform. Med alle disse ekstra faktorene man får fra det musikalske, var det ikke lenger plass til å jobbe som en ren skuespiller. Dette gjorde at jeg automatisk og instinktivt ble nødt til å inngå kompromisser med hvordan jeg var vant til å spille på scenen ved å bruke hele mitt hode og instrument på musikken, språket og sangteknikken. Jeg tror likevel dette var en viktig og nødvendig del av min læringsprosess. Spesielt med tanke på at mitt musikalske håndverk var underutviklet i forhold til mitt skuespillerhåndverk. Hadde jeg derimot hatt en ren musikkbakgrunn, måtte jeg kanskje ha inngått kompromisser den andre veien igjen; Godta å miste litt kontroll på sangteknikken for å kunne dyrke skuespillet. Så må man heller stole på at teknikken og alt arbeidet som ligger i bunnen tar en imot – både dersom det gjelder sangteknikk, men også skuespillerteknikk. Når jeg beskriver i introduksjonen at jeg har fått et mer bevisst forhold til

alle utfordringene, så tror jeg det handler om at jeg har blitt bedre på å la de mer og mer opptrente automatiske prosessene gå sin gang. De automatiske prosessene er alt det nøye forarbeidet som må gjøres. Man må trene opp en god sangteknikk. Man må trene seg opp i å kunne analysere operaens tekst og musikk og ta informerte valg. Man må trene seg opp i *det magiske hvis* og å gjennomleve karakterer. Man må trene seg på fantasi. Man må trene seg opp i improvisasjon, tekstforståelse, språk og uttrykk.

#### 4.9. Før vi avslutter – Denne oppgaven i perspektiv

Det er viktig å huske på at i denne oppgaven har jeg i all hovedsak sett på kun ett kapittel i én bok om skuespillerteknikk i opera. Resten av boken er delt opp i operaer som studioet gjorde og de andre kapitlene er basert på samtaler fra scenepøver til disse operaene. Når jeg finner det første kapittelet så slående og innholdsrikt for oss operasangere, er det sikkert enda flere lærdommer jeg kunne tatt med fra resten av boken. Spesielt når det kommer til regiform eller eventuelt av hva Stanislavskij gjør annerledes når han er regissør kontra skuespillerpedagog. Det er også viktig å se på denne oppgaven i perspektivet av at det finnes utrolig mange andre forskjellige skuespillerpedagoger og operapedagoger, og enda flere teknikker og øvelser andre steder. Selv om jeg tror Stanislavskijs metode er en god vei til målet om å bli mer sannferdig på scenen, mener jeg ikke at det betyr at noe annet er feil eller at operasangere ikke kan kombinere teknikker og metoder.

## 5. Avslutning

**Så ... «Hvordan kan Stanislavskijs arbeid på eget operastudio bistå operasangere med å formidle godt på scenen?»**

Jeg tror vi kan lære veldig mye av hvordan Stanislavskij jobbet på operastudioet, men at all den lærdommen tar tid. Dette tror jeg er operakunstens verste fiende når det kommer til god historiefortelling: Tid. Du skal trene opp et helt massivt håndverk som er en koalisjon av skuespillerkunst og musikkunst. Jeg tror alle målene til Stanislavskij om historiefortelling og musikk er oppnåelige. Oppnåelige i den forstand at jeg selv synes dette er mål som kan være veldig fruktbare å strekke seg etter. Ved å ta i bruk Stanislavskijs metode kan man strekke seg lenger og lenger. Hvis vi ser på ett av Stanislavskijs mål som et eksempel: man skal kunne tenke som både tekstforfatter og komponist, og dermed formidle denne sannheten til publikum. Dette kan virke som et uoppnåelig mål som krever enorm kompetanse og trening,

men ved å ta i bruk de gitte omstendigheter, det magiske hvis, tekniske øvelser, analyse og diskusjon, tror jeg vi kan komme nærmere for hver gang. Min tanke er i hvert fall at når man setter slike høye mål som Stanislavskij har gjort, kan man aldri slutte å jobbe, trene og finne nye måter å bli litt bedre i å nå dem. Jeg tror aldri jeg selv kommer til å si at jeg har nådd noen av Stanislavskijs mål for operasangerne fordi jeg tror ikke det er noe man må si seg ferdig med. Man må alltid strebe etter å komme enda nærmere en sannhet på scenen. Enten det er tekstforfatterens, komponistens eller ens egen sannhet. Helt til slutt vil jeg understreke at jeg tror man må øve seg opp i begge håndverk, både samtidig og hver for seg. For hvis du prøver å gjøre alt på en gang, tror jeg det er en fare for at du blir generell i alt. Jeg tror det også handler om vår egen innstilling til dette. Jeg tror alle sangere kan ha nytte av å la seg inspirere av måten Stanislavskij lærte bort sin metode på dette operastudioet. Han lærte bort sin metode på samme måte som om de skulle blitt skuespillere. Dette er kanskje den viktigste leksen vi bør ta fra Stanislavskijs prosess med sangerne. Et nøye bygd håndverk er ikke intuisjon eller kompromisser, det er metodisk trening gjennom mange forskjellige øvelser og erfaringer satt sammen. Man må trene på historiefortelling. Man må trene på sangteknikk. Man må trene på alle de hundre andre elementene også. Dermed tror jeg litt etter litt at man kan flette håndverkene sammen til en forenelighet, og dermed bli mer og mer fri og ikke minst troverdig på operascenen. Selv kommer jeg i hvert fall til å berolige meg litt mer med tanken om at jeg ikke kommer til være en fullverdig operasanger her og nå. Det er et konstant gjevt mål jeg bør ha, men jeg slår meg til ro med at dette kommer jeg til å jobbe for hele livet. Neste gang jeg kjenner på at jeg er en dårligere skuespiller i opera, kan jeg forhåpentligvis trøste meg med tanken om at akkurat i dag var jeg en litt bedre musiker i opera.



## 6. Bibliografi

- Carnicke, S. M. (2014). The effects of Russian and Soviet censorship on the practice of Stanislavsky's System. I White, Andrew (Red.). I *The Routledge Companion to Stanislavsky* (ss. 249-264). Routledge - Forlag.
- Cooley, N. (2017). *ACTING FOR OPERA: A Manual on Acting for Opera Singers. Kindle Edition*. Uavhengig publisert.
- Kamotskaia, K. (2014). Decoding the System: First steps. I White, Andrew (Red.). I *The Routledge Companion to Stanislavsky* (ss. 265-281). Routledge - Forlag.
- Merlin, B. (2014). "Here, today, now": Active Analysis for the twenty-first-century actor. I White, Andrew (Red.). I *The Routledge Companion to Stanislavsky* (ss. 325-340). Routledge - Forlag.
- Murray, R. (2011). *How To Write A Thesis*. Press - Forlag.
- Rumyantsev, P. I. (1998). Hapgood, Elizabeth Reynolds (Red.). I *Stanislavski on Opera*. Routledge - Forlag.
- Svartdal, F. (2005-2007). *introspeksjon i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet fra Store norske leksikon: 24. februar 2024 fra <https://snl.no/introspeksjon>
- White, A. (2013). Introduction: Stanislavsky: Past, present, and future. I White, Andrew (Red.). I *The Routledge Companion to Stanislavsky* (ss. 1-8). Routledge - Forlag.
- Øyen, T. (2001). *Grunnutdanning for skuespillere*. Tell - Forlag.