ØYSTEIN STENE

SKUESPILLERKUNSTEN

UNIVERSITETSFORLAGET

SKUESPILLERKUNSTEN

Øystein Stene

SKUESPILLERKUNSTEN

UNIVERSITETSFORLAGET

© Universitetsforlaget, Oslo, 2020
ISBN: 9788215048604
1. utgave, 1. versjon, Universitetsforlaget, 2020
E-utgaven baserer seg på 1. trykte utgave, Universitetsforlaget 2015, 2. opplag 2019

Elektronisk tilrettelegging: Universitetsforlaget
Omslagsdesign: Universitetsforlaget
Omslagsillustrasjon: Barbar
Sats/design: Universitetsforlaget / Sissel Tjernstad

Boka er utgitt med støtte fra Kunsthøgskolen i Oslo, Det faglitterære fond og Norsk skuespillerforbund.

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med Universitetsforlaget er enhver eksemplarfremstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

www.universitetsforlaget.no
post@universitetsforlaget.no

INNHOLD

FORORD 9

INTRODUKSJON 13
- Performativitet 15
- Publikumskontrakt 16
- Fiksjonsuniverset 17
- Innfallsvinkler 18
- Skuespill som kunst 20
- Skuespill som yrke 22
- Memer og begreper 23
- Menneske, skuespiller, rolle og karakter 26
- Bevissthet om skuespill 29

FRA SJAMAN TIL RETORIKER (40.000 F.KR.–500) 31
- Den kreative revolusjon 33
- Det rituelle fellesskap 34
- Masken som symbol 36
- Sjamanen 39
- Det greske samfunn 40
- Retorikk og dialektikk 42
- Dramaets fødsel 43
- Tragedieskuespilleren 45
- Komedieskuespilleren 50
- Aristoteles, Platon og det mimetiske 52
- Skuespiller og karakter i hellenismen 54
- Teatralitet og vold i romerriket 57
- Det romerske teater 59
- Tidlig kristendom og skuespilleren 62

Fra kirketjener til romantiker (500–1850) 65
Det kristne drama 67
Presten som skuespiller 68
Byens amatørspill 70
Renessansens teatralitet 73
Commedia dell'arte 75
Den spanske gullalder 80
Den elisabethanske skuespiller 82
Shakespeare og skuespilleren 85
Rollespill og deklamasjon i barokken 89
Opplysningstidens skuespiller 93
Garrick og skuespillermaskinen 98
Diderot og skuespillerens paradoks 101
Romantikk, kunst og revolusjon 104
Frihet, følelser og nyklassisme 107
Idé og individ, Hegel og Kierkegaard 111
Melodrama, effekter og instruktører 114

Fra naturalist til politiker (1850–1950) 117
Det moderne teater og skuespilleren 119
Stjerner, regissører og amatører 1850 122
Kunstferdighet og følelser 125
Delsartes gestiske skuespiller 128
Antoines fjerde vegg 131
Modernisme vs. tradisjon, Craig og Copeau 136
Stanislavskij og naturalismen 142
Stanislavkij, symbolisme og sosialrealisme 146
Det ufullendte «systemet» 151
Meyerholds biomekanikk 161
Spiritualitet: Gurdjieff, Steiner og Tsjekhov 166
Artauds visjoner 174
Futurisme, provokasjon og publikum 176
Group Theatre, «method» og realisme i USA 178
Stumfilmens gjennombrudd 184
Lydfilm og skuespilleren i seg selv 188
Det totalitære skuespilleri 191
Brecht og den reflekterte skuespiller 195

Innhold

Fra filmstjerne til performancekunstner (1950–1990) 201
Postmodernisme og skuespilleri 203
Glamouren og filmstjernen 206
Skuespiller og regissør 211
Utdannelse, metodikk og estetikk 215
Actors studio og Strasberg 218
Adlers analyse og Meisners repetisjon 224
Sovjetiske strategier, Tovstonogov og Knebel 232
Ernst Buschs høgskole og Penka 237
Teaterlek og improvisasjon, Spolin og Johnstone 241
Fysisk skuespill og Lecoq 248
Grotowskis hellige skuespiller 254
Grotowskis skuespiller etter spillet 259
Psykologi, terapi og skuespill, Moreno 265
Den antropologiske skuespiller og Barba 269
Betrakter blir aktør, Boal 273
Det teatrale og det filmiske 276
Skuespilleren og kollektivitet 281
Kunstartene ekspanderer 284
Performance og skuespill 287
Publikumsdeltakelse og karakterens død 290

Fra coach til realitystjerne (1990–2015) 295
Skuespill etter postmodernismen 297
Performativ identitet 300
Teori og praksis 303
Autentisitet, virkelighet og skuespill 306
Publikum, relasjonalitet og speilnevroner 309
Kropp og rom, viewpoint og interaksjon 313
«Devising» og skuespilleren som teatermaker 316
Gestaltning av kjønn 319
Framtidens publikum 321
Framtidens skuespiller 323

Litteraturliste 327
Stikkord- og personregister 341

Forord

Denne boka er skrevet av én grunn: Jeg har alltid savnet den. En innføringsbok i skuespillerkunstens historie og metoder, perspektiver og problemstillinger. En bok som våger å definere feltet, si hva det består av, og hvor det finnes. En bok som kan skissere et kart.

Det er underlig at denne boka ikke har eksistert, verken i Skandinavia, på engelsk eller andre store europeiske språk. Det er også underlig at når den først skrives, gjøres det av en som ikke tilhører profesjonen, men en forfatter, dramatiker og regissør. Det sier kanskje noe om feltet selv, og at det ikke har noen bred tradisjon for å skriftliggjøre, for å ha et metaperspektiv på sitt arbeid.

Hvor kommer så interessen min for skuespillerkunsten fra? Utgangspunktet er dypt personlig: Som ung mann, fylt av tvil, angst og ensomhet, opplevde jeg et uoverkommelig gap mellom min indre verden og den ytre verden alle andre syntes å delta i. Da jeg debuterte som skjønnlitterær forfatter tidlig på 2000-tallet, framsto skuespilleren for meg som min motpol, en slags kunstnerisk antipode. Mens jeg skapte alene med utgangspunkt i mine egne ideer, skapte hun i fellesskap og dialog med andre. Skuespilleren så ut til å beherske strategier for kommunikasjon, kreativitet og tilstedeværelse som jeg lengtet etter, og som muligens kunne skape en bro mellom den indre og ytre verden.

Slik havnet jeg på Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo, etter å ha overbevist institusjonen om at jeg hadde noe å lære deres

studenter. Men egentlig var jeg der for å lære av dem. Etter hvert som erfaringer ble integrerte ferdigheter, og både den praktiske og analytiske kunnskapen om feltet økte, fikk jeg behov for å formulere oppdagelsene. Skuespillerne som studerte faget, så ut til å være tilfredse når de utøvde det de hadde lært. For min del oppsto det derimot et stort behov for å formidle det, forklare feltet for andre.

Boka bør leses som et forsøk på å gå opp noen grenser, legge premisser for en samtale om skuespilleri, om hvordan det skapes i film, tv-dramatikk og teater. Mitt fokus er altså på menneskene som opptrer og iscenesettes i dette feltet, og på hvorfor de gjør som de gjør. Boka er skrevet i en bestemt tid, fra en bestemt posisjon, og utgangspunktet for boka er skuespillerkunsten i den vestlige kulturen. Den asiatiske skuespillerkulturen er for eksempel minst like gammel, omfattende og mangfoldig som den europeiske. Når ikke-vestlig skuespillerarbeid omtales, er det fordi den har hatt sentral innflytelse hos oss.

Boka er skrevet som en kronologisk fortelling med mer eller mindre selvstendige tematiske kapitler, med bevissthet om at mange nok bare vil lese deler – og skal ha rikt utbytte av det. Iallfall etter å ha lest introduksjonen og ved litt aktiv bruk av stikkord- og personregister. Jeg har forsøkt å bruke norske oversettelser ved sitater, men oftest har de ikke eksistert – da har jeg oversatt selv.

Denne boka har blitt til takket være forskningsmidler fra ulike hold, se bokas kolofonside. Det har gitt tid til å lese og skrive, men enda viktigere: Jeg har kunnet oppsøke utallige workshops og skuespillerpedagoger, deltatt i klasser og utprøvd kunstformens metoder på egen kropp.

I tillegg har mange andre bidratt i utviklingen av boka: Teaterhøgskolens dekan Even Lynne med tålmodighet og tillit, redaktør Hege Gundersen med entusiasme og veiledning, FoU-rådgiver Grete Refsum med avgjørende støtte. Bibliotekansatte på Kunsthøgskolen i Oslo har vært svært fleksible, spesielt Hanne Storm Ofteland og Bjørge Vestli har vært til uvurderlig hjelp. FoU-koordinator Linda Thu har også vært en viktig administrativ sparringspartner over flere år.

Takk også til dere som har lest deler eller hele boka og kommet med viktige innspill: Bår Stenvik, Svein Gladsø, Merete Morken Andersen, Camilla Eeg-Tverbakk, Hanne Ramsdal, Espen Klouman Høiner, Janne Heltberg Haarseth og Ørjan Hattrem. Og ikke minst takk til Barbora Kysilkova, for tidenes vakreste skuespillerbokomslag.

Men først og fremst: takk til alle dere skuespillere og studenter jeg har møtt underveis. Dere lærte meg noe jeg ikke visste – om å være og å våge, om å se og å synes.

Introduksjon

Dette er en bok om skuespillerkunst, en bok som forsøker å avgrense kunstformen, hvordan den oppsto, på hvilke måter den har utviklet seg, og hvordan den utøves i dag. Om hvilke ringvirkninger skuespillerkunsten har hatt for andre fagfelt, og andre fag på den.

Dette er en bok som er skrevet i den tro at kjennskap til skuespillerkunst kan tilføre noe viktig. Både om kunstformen selv, men også i forståelsen av film, fjernsyn og teater. Og derigjennom alle sammenhenger hvor man forsøker å framstille mennesker og deres handlinger. Derfor er denne boka skrevet for å kunne leses av alle med nysgjerrighet på feltet, uten særlige forhåndskunnskaper.

Performativitet

Hvis hele verden er en scene, er vi alle skuespillere. Vi opptrer på ulike måter i forskjellige situasjoner. I jobbintervjuet framstår vi som fleksible, arbeidsomme, flittige. På stevnemøtet som lyttende, sympatiske, morsomme. Som foreldre allvitende, bestemte, omsorgsfulle.

Vi har vel alle i større og mindre grad erfart at vår atferd har en oppvisende, framvisende side. Denne formen for atferd gjør oss sosialt tilpasningsdyktige. På jobbintervjuet holder vi tilbake informasjonen om at vi er notoriske sjusovere. På stevnemøtet avslører vi ikke at vi er nervøse. Som foreldre brøler vi ikke at tålmodigheten er slutt. Vi viser ulike sider av oss i forskjellige sosiale kontekster.

Shakespeare hadde trolig all denne kompleksiteten i tankene da han gjorde scenen til en metafor for verden. Og Shakespeares skuespill er fulle av mennesker som kler seg ut, som ser ut til å være noe annet enn det de er. Tjener gir seg ut for å være herre, fiende forkles som venn, kvinne som mann.

Scenemetaforen gir form til en fornemmelse av at vi er selektive med hvor vi velger å opptre, hva slags rolle vi framstiller, hvor mye vi viser av vårt egentlige jeg – og om vi til syvende og sist er i besittelse av noe jeg, utover disse rollene. Vi later som, gjør oss til, overspiller, underspiller og hermer.

De siste tiårene har det blitt vanlig å snakke om *performativitet*. Mennesker er performative, vi *framviser handling*, vi iscenesetter oss selv, noen ganger bevisst, andre ganger ubevisst. Når våre handlinger blir betraktet, påvirker det måten vi utfører dem på, vi modifiserer og korrigerer dem, tilrettelegger dem også for betrakteren. Formen våre handlinger tar, er *performativ*. Det finnes mange andre måter å forstå begrepet på, men når vi snakker om skuespill, er dette den mest anvendelige.

Denne performativiteten ser ut til å være en grunnleggende bestanddel av all menneskelig kultur. Vi har en tendens til å tenke, handle og fortolke verden ut fra det perspektivet at det hele iscenesettes, spilles. Hvis det er slik, at vi alle spiller roller: Hva er da forskjellen på hvem som helst av oss og en skuespiller?

Publikumskontrakt

Selv om jobbintervjueren, partneren eller barnet mistenker oss for å være selektive med hva vi viser av oss selv, er ikke dette nødvendigvis avklart. Spillereglene er ikke åpenbare. Sosiale situasjoner består av uttalte og uuttalte regler. Og disse reglene forskyves, endres og utnyttes kontinuerlig. Vi går inn og ut av roller uten nødvendigvis å gi klare signaler om manøvrene. På teateret og i filmen er derimot kontrakten klarere.

En av de mest brukte definisjonene av teater er den britiske dramatikeren Eric Bentleys formel «A spiller B mens C ser på» i *The Life of the Drama* fra 1964. Skuespilleren framstiller noe annet enn sitt daglige selv mens publikum betrakter. Dette krever en høy grad av bevissthet hos tilskueren; det skuespilleren framstiller, skal ikke forstås som identisk med henne.

Denne enigheten og bevisstheten krever en avklaring av premissene – en *publikumskontrakt*. Publikum har en eller annen bevissthet om seg selv som publikum, de skjønner at denne situasjonen er et unntak; mennesket som opptrer foran dem, samsvarer ikke med det samme mennesket utenfor scenen eller filmlerretet. Og denne splittetheten i atferd er ikke et brudd med sosiale regler og koder, en publikumskontrakt er altså en unntakskontrakt som heller oppfordrer til et slikt brudd.

Normalt er en teaterscene eller en kinosal i seg selv nok til at vi skal gå med på denne kontrakten. Dette er vi sosialisert til å forstå, vi er ikke født med denne innsikten. Enhver som har overvært en barneteaterforestilling, eller bare spilt julenisse på julaften, har merket seg

dette: Små barn er grunnleggende usikre på kontrakten, hva det betyr når mennesket bak masken og masken i det ene øyeblikket synes å være samme person, i det neste to ulike personer.

Slike publikumskontrakter kan ha mange nyanser. Kan hende oppfatter vi at det er en slags likhet mellom A og B. Eller vi synes at kontrasten mellom dem er det interessante. Kan hende ikke A en gang prøver å likne B, men bare illustrerer og gjengir B. Vi kan kalle dette ulike *performative kontrakter*, kontrakter som bestemmer hvordan vi skal fortolke aktørenes forhold til seg selv, hverandre og oss.

Fiksjonsuniverset

Teateret og kinoen er imidlertid ikke alene om å være en kontekst som etablerer performative kontrakter. Det finnes mange steder hvor vi inntar roller som vanligvis ikke er helt oss, steder hvor tilskueren utgjør en vesentlig del, og hvor tilskueren skjønner at vi normalt ikke oppfører oss sånn. Som i talkshow, intervjuer, politiske debatter. Eller i pedagogiske situasjoner.

Hvis vi går på et fullstappet foredrag om skuespillerkunst, vil vi høyst sannsynlig se en foredragsholder som er godt forberedt og preget av stunden, han går inn i rollen som den som vet noe om temaet, den som skal opplyse oss. Dette påvirker hans framtoning, måten han snakker på, toneleiet, den nervøse kløingen på øreflippen. Hans atferd modifiseres, bevisst og ubevisst. Han er normalt ikke denne personen. Så hva er da forskjellen mellom teaterscenen og disse andre performative kontekstene?

Det foredragsholderen sier, vil kunne ha en direkte konsekvens også utenfor den performative konteksten, utenfor foredragssalen. Hvis foredragsholderen forteller at Eric Bentleys teaterdefinisjon ikke er «A spiller B mens C ser på», men tvert imot «A spiller B mens B ser på», vil det kanskje ha en annen innvirkning på publikums forståelse av skuespill. «Skuespillerens fremste mål er å likne publikum», kan

han videre hevde. Og sikkert argumentere godt for det. Hvis publikum aksepterer påstanden, vil sitatet bringes inn i nye sammenhenger, legge premisset for nye diskusjoner.

I et *fiksjonsunivers* kan derimot de mest dramatiske og voldsomme handlinger finne sted uten at det får konsekvenser utenfor universet hvor de utspiller seg. Nettopp fordi universet er et forslag, fordi vi bare later som, fordi dette er et unntakstilfelle som vi utforsker og som ikke skal forstås bokstavelig. Noe annet er det at handlingene kan ha emosjonelle konsekvenser for tilskueren. Men dette er en indirekte konsekvens, hvor tilskueren er klar over at det er hans egen opplevelse av de fiktive begivenhetene som skaper effekten.

Det påstås i antikke kilder at flere kvinner spontanaborterte av redsel da Aiskylos' tragedie *Eumenidene* ble vist for første gang. Denne formen for konkrete, praktiske eller fysiske endringer hos tilskuerne i deres verden hører likevel med til sjeldenhetene. Få av oss vil finne på å klandre skuespilleren for tristheten vi forlater kinosalen med: Vi har selv valgt å godta denne kontrakten.

Innfallsvinkler

En skuespiller er ikke alene om å handle performativt. Og en teaterscene er ikke det eneste stedet hvor man trer inn i roller. Men kombinasjonen, skuespilleren i det fiktive universet, skjer vanligvis innenfor rammene av noe scenisk eller filmisk. Hva betyr denne formen for performativitet? Hvordan forholder skuespilleren selv seg til den? Til sin egen rolle?

All performativitet utvikler estetiske premisser og regler, det vil oppstå en slags regelmessighet, en form, som styrer spillet. Dette kan påvirke skuespilleren på mange nivåer; i forståelsen av sin egen rolle, i måten å bevege seg på, bruke stemmen på, i sitt forhold til publikum. Skuespillere har til alle tider forsøkt å finne former som kommuniserer på en tjenlig måte, og formene har vært høyst variert.