

Tord Bergvoll Stavrum  
Kandidatnr. 10036

## Bacheloroppgave KM2000 Vår 2019

Hvilke fordeler kan det ligge i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid, mot det å rendyrke en spesifikk disiplin?

Ord: 7918

Bacheloroppgave i Drama og Teater  
Veileder: Ellen Foyen Bruun  
Mai 2019



## Innhold

|  |    |
|--|----|
| Sammendrag .....   | 2  |
| Summary (english).....   | 2  |
| Innledning .....   | 3  |
| Teorigjennomgang .....   | 4  |
| Statens Teaterhøyskole (KHIO) og Stanislavskijs System .....     | 4  |
| NSKI Høyskole og «Method acting».....                            | 6  |
| Nord Universitet og Jacques Lecoq .....                          | 9  |
| Metode .....   | 10 |
| Den Moderne Skuespilleren.....                                   | 10 |
| Egne erfaringer.....   | 12 |
| Mor Courage: Brecht og fysiske innganger .....                   | 13 |
| Metamorfose: Devising og method.....                             | 13 |
| Nattforestillingen: Stanislavskij, Meisner og troverdighet ..... | 15 |
| Skuespilleren i utdanning.....                                   | 16 |
| Grunnlag og mål i Method acting .....                            | 16 |
| Innføring og utprøvning av andre metoder ved utdanningene .....  | 17 |
| Ulempene ved metoden.....  | 18 |
| NTNU Drama og Teater .....                                       | 18 |
| Fordeler .....   | 19 |
| Konklusjon.....  | 21 |
| Literaturliste.....  | 23 |

## Sammendrag

Problemstilling: Hvilke fordeler kan det ligge i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid, mot det å rendyrke en spesifikk disiplin?

I denne oppgaven jobber jeg mot målet å besvare hvilke fordeler det kan ha for en skuespiller å ha en så bred som mulig forståelse av teater, og å kunne anvende flere ulike metoder og teknikker i arbeid. Som et motpoeng til rendyrking av en hoved-disiplin. Jeg jobber ut fra utgangspunkt i tre valgte teaterutdanninger i Norge: Statens Teaterhøgskole (KHIO), Nord Universitet og NSKI Høyskole. Gjennom teorigjennomgåelse legger jeg til rette for hoved-metodene skolene jobber ut ifra. Videre forsøker jeg å kartlegge dagens teaterlandskap, og hva som kreves av en skuespiller. For å gi et perspektiv i lys av dette går jeg inn i egne erfaringer med metodisk arbeid og intervjumateriale fra en utdannet skuespiller, og analyserer det opp mot problemstillingen. Til slutt drøfter jeg de konkrete fordelene jeg har funnet, og til hvilken grad skolene forbereder skuespillerne til å arbeide i det brede spektrum av uttrykk som i dagens teaterlandskap.

## Summary (english)

Issue: What are the benefits of being able to apply multiple methods and techniques to acting, against purely cultivating a specific discipline?

The goal with this assignment is to work towards answering what specific benefits lie in an ability of application of a larger number of methods and techniques in acting, stemming from a broad understanding of theatre. This will stand as a counterpoint to cultivation of a specific technique. I will work using three practices of acting schools in Norway as base for argumentation: "Statens teaterhøyskole", Nord Universitet and NSKI høyskole. I will review theory surrounding the main methods used at these schools. Following this I will elaborate on the current tendencies in the field of theatre in Norway, and what is needed of an actor in it. In light of this I will work through my own experiences in working with method in a variety of cases. I will also analyze the issue through an interview with an educated actor. Finally, I will discuss my findings of concrete benefits, and to what degree the educations prepares an actor to work in a wide spectrum of expressions.

## Innledning

Problemstilling: Hvilke fordeler kan det ligge i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid, mot det å rendyrke en spesifikk disiplin?

I denne oppgaven vil jeg undersøke en rekke metodiske retninger innen skuespillerkunsten, med særlig utgangspunkt i metoder brukt i Norges skuespillerutdanninger. I hovedsak skal jeg se på tre skoler som alle spesialiserer seg i særegne metoder som utgangspunkt for utdanningen.

Valgene av skoler er først og fremst grunnet relevansen de har i Norges teaterbransje, men også i forskjellene i utdanningene og metodene som gjør at jeg opplever at de kan skrives om komparativt. Skolene jeg har valgt er Statens Teaterhøyskole under KHIO (kunsthøgskolen i Oslo) og dens utgangspunkt i Stanislavskij, Nord Universitetet i Verdal med Jacques Lecoq's metode og NSKI Høyskole i Oslo med «method acting». Dette er også metoder jeg har hatt innføring igjennom utdanningen min ved NTNU og gjennom andre skuespillererfaringer. Målet med oppgaven er å finne ut hvilke fordeler det kan ligge i å ta i bruk flere skuespillermetoder og teknikker, mot det å rendyrke en spesifikk disiplin.

Spørsmålet jeg ønsker å undersøke går ut på hva som gjør en god skuespiller; om det er tilstrekkelig å være opplært i en metodisk retning, og om ikke, i hvilken grad er det rom for å innhente andre teknikker. Med utgangspunktet i de nevnte utdanningene vil jeg også se i hvor stor grad studentene forberedes på å arbeide i det moderne norske teatermiljøet hvor det kan forventes at aktøren beherske å spille i et vidt spekter av forskjellige uttrykksformer hvor deres lærte metode i utgangspunktet kan oppleves som utilstrekkelig. Formålet med oppgaven blir å kartlegge hvilke typer skuespillere som utdannes i Norge, hva en opplæring innen en spesifikk disiplin kan gi en skuespiller, og hvilke fordeler som ligger i å anvende verktøy som ikke nødvendigvis passer innenfor den lærte disiplinen.

Jeg ønsker å skrive denne oppgaven med grunnlag i utdanningen min ved NTNU, som ikke er en skuespillerutdanning i samme forstand, som skolene jeg skriver om. Ved NTNU får studenten derimot kortere innføringer i samtlige av relevante teknikker og pedagogiske retninger både teoretisk og praktisk. Studenten får også muligheten til å anvende dette i et større

forestillingsformat, noe som jeg benyttet meg av. I dette arbeidet, også utenfor skolen, opplever jeg en fordel i å kunne innhente kunnskap og teknikker til hva som egner seg til produksjonens uttrykk. På dette punktet kan jeg ikke si at jeg jobber ut fra noe annet enn en individuell og selvlært metode når jeg gjør skuespillerarbeid. Under mine egne erfaringer har jeg måttet finne ut hva som egnet seg, og mest av alt hva som fungerte for meg. Jeg kan ikke anta at mine erfaringer kan erstatte år med spesialisert skuespillerutdanning, men min opplevelse er at i spesialiserte retninger kan fokuset havne på selve metoden istedenfor hva som fungerer for individet. Og derfor vil jeg undersøke om et bredere arsenal av kunnskap og teknikker gir en fordel for en aktør.

Den første delen av oppgaven vil gå til en kort undersøkelse av valgte disipliner gjennom teorigjennomgåelse. Først vil jeg gå inn på selve disiplinen, dens opphav og komponenter og hvor og hvordan den læres bort i Norge. Her vil jeg ta utgangspunkt i teori av metodenes skapere, altså Konstantin Stanislavskij, Jacques Lecoq, og til slutt Lee Strassberg, Stella Adler og Richard Meisners «Metod acting». Videre vil jeg jobbe metodisk for å først kartlegge teaterlandskapet i Norge og dens tendenser, for så å analysere det opp mot egne erfaringer og gjennom intervju materiale. Til slutt vil jeg, i lys av dette, gå gjennom hva jeg mener er fordelene i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid, fulgt av en konklusjon av arbeidet.

## Teorigjennomgang

### Statens Teaterhøyskole (KHIO) og Stanislavskijs System

Konstantin Stanislavskij var født i Moskva i 1863 og døde i 1938. Han var selv både skuespiller, regissør og teaterpedagog. Stanislavskij er blant de første som skrev ned teoriene sine om teater og skuespillerkunsten. Sharon Marie Carnicke beskriver i boken *actor training* at han hadde “an obsessive passion to turn the practice of acting into a system” (Carnicke, 2010). Han skrev to volum i forsøket sitt på å systematisere skuespillerkunsten. Selv om skuespill er bedre lært praktisk, «they remain dynamic, experimental explorations of the unique communicative power of theatre». Stanislavskijs system gjorde et oppgjør med datidens overteatraliske og gestikkpregete teater, i at det heller fokuserte på realisme og troverdighet. «Stanislavskijs system

utgjør en helhet og er samtidig åpent. Systemet er fokuset på å skape en bevissthet om de veiene som leder frem til underbevissthetens hemmeligheter, til kilder som kunstneren kan hente sin næring fra» (Malochevskaja, 2002, s.12). Stanislavskij's system ligger som grunnlag i utdanningen i skuespillerfag ved Statens Teaterhøgskole. På hjemmesiden deres står det at «Utdanninga tek utgangspunkt i teoriane og arbeida til den russiske teaterpedagogen Stanislavskji. Hovudfaget er skodespelarfag. I første studieår begynner faget med innføring i grunnleggjande skodespelarteknikk» (Kunsthøgskolen i Oslo, 2019). Jeg har også valgt å skrive ut fra teori skrevet av Irina Malochevskaja, en mangeårig lærer ved Statens Teaterhøgskole. I et intervju med Tyra Tønnesen sier hun at Malochevskajas Stanislavskij-baserte metodikk har hatt en enorm innflytelse i nåtidens unge skuespillere, etter hennes arbeid på regilinjen ved teaterhøgskolen.

Stanislavskijs system har en rekke hovedpunkter i strukturen sin, blant dem er troen om at kropp, sjel og ånd er en enhet, i motsetning til tanker om at kropp og sinn er separert. Derfor har enhver følelse en fysisk følge som kan observeres, «in every physical objective there is some psychology and vice versa» (Stanislavskij, 1937, s. 105). En skal altså forsøke å ikke separere det indre og ytre, og heller bruke det indre psykologiske til å motivere handlinger for et mer troverdig uttrykk. Han baserte øvelser i systemet rundt både nye vestlige ideer om psykologi og østlig innflytelse (Carnicke, 2010). Stanislavskijs teorier om kropp og sjel har mye grunnlag i yoga, som også brukes som et verktøy for avspenning, ettersom han mente at spenning i kroppen hemmet den kreative prosessen og han skriver at «A numb creature, whose whole body is in the throes of muscular spasms, cannot possibly feel any freedom on the stage, nor can he have any proper life.» (Stanislavskij, 1937, s. 95).

Stanislavskij utviklet det som kalles «de fysiske handlingers metode» med formålet å tirre fram de nødvendige følelsene for en skuespiller. Metoden går ut på at skuespilleren kartlegger hva som skjer i en scene og deler den opp i hva Stanislavskij kaller «units and objectives» (Stanislavskij, 1937, s. 97). Hver «unit» eller enhet, inneholder en målsetning/handling for karakteren, som kan endres inn i neste enhet som skilles ved vendepunkt i scenen. Enhver aktiv målsetning for karakteren burde være slik at den kan utspilles fysisk. Stanislavskij skriver, «it should have an attraction to the actor, make him wish to carry it out» (Stanislavskij, 1937, s.

104). Disse fysiske handlingene har ofte fokus på interaksjon mellom skuespillere. Som nevnt, i denne metoden, henger det fysiske sammen med det psykologiske og er et verktøy for å framheve levende spill. I boken *Regiskolen* av Irina Malochevskaja deler hun opp skuespillerens handling i tre deler: et mål, en psykofysisk realisering, altså hva karakteren gjør for å oppnå målet, og til slutt tilpasninger, altså hvordan den gjør det (Malochevskaja, 2002, s 33).

Det grunnleggende målet med systemet er å få skuespilleren til å «leve» på scenen, med ugjennomskuelig troverdighet. Men Stanislavskij understreker at den sannheten som oppleves hverdagslig, og den sceniske sannheten siden det ville vært umulig for en skuespiller å virkelig tro at en virkelig er karakteren man spiller. Her introduserer Stanislavskij «the magic if» som et verktøy for skuespilleren til å utvikle fantasien, for så å kunne spille fiksjonen på scenen som virkelighet ved å spille etter scenens gitte eller foreslåtte omstendigheter Irina Malochevskaja beskriver *the magic if* som «skuespillers evne til å forvandle virkeligheten ved hjelp av forestillingsevne» (Malochevskaja, 2002, s. 34). I korte trekk går det ut på at aktøren skal stille seg spørsmål omkring hva den ville ha gjort i karakterens situasjon, altså «hva om» dette var virkelighet, og derfra dikteres aktørens handlinger. Sannhet i denne forstanden handler mer om en skuespillers evne til å få publikum til å oppleve skuespillerens handlinger som troverdige, og systemet gir skuespilleren evnen til å overbevise seg selv til å spille med troverdighet.

Stanislavskij skriver videre «Everything that happens on the stage must be convincing to the actor himself, to his associates and to the spectators» (Stanislavskij, 1937, s. 113). Stanislavskij vil at skuespilleren skal utvikle fantasien gjennom øvelser som går ut på å se for seg hendelser i stykkets univers og karakterens liv, altså visualisering. Skuespilleren skal også kunne aktiv visualisere, mens den spiller, som en slags indre film: «this film will unroll and be thrown on the screen of our inner vision, making vivid the circumstances among which we are moving» (Stanislavskij, 1937, s. 55). Denne formen for visualisering kan også utvides til handlinger tidligere i stykkets/karakterens fabel, gjennom en kognitiv analyse, for en bedre forståelse og empati for karakteren og handlingen som utspilles.

### **NSKI Høyskole og «Method acting»**

Tilnærmingen til skuespillerkunsten kalt «method acting» anses som en videreføring av Stanislavskijs arbeid (Krasner, 2010). Metoden er fremhevet i pop-kultur gjennom hollywoodskuespillere. Den har opphav i USA på 1920-tallet som følge av at studenter under



Stanislavskij tok den med fra Europa (Krasner, 2010). Det som i dag refereres til som «the method» vil på lik linje med Stanislavskijs system lære opp skuespillere som spiller med dybde og mening med et fokus på psykologisk realisme, «Like Stanislavsky's system, Method acting codifies acting exercises, rehearsal techniques and working procedures, with the intention of helping actors achieve greater persuasiveness, feeling and depth» (Krasner, 2010). Stanislavskijs studenter Maria Ouspenskaya og Richard Boleslavsky sammen med Lee Strasberg dannet «the group theatre» i 1931, hvor de videreutviklet Stanislavskijs system til det som senere ble utgangspunktet for «method acting». «The method» ble senere, på 60-tallet, bygd på av bla. Stella Adler ved *the Stella Adler Conservatory*, Sanford Meisner ved *the Neighborhood Playhouse*, og Strasberg (Krasner, 2010). Ved NSKI Høyskole tar de utgangspunkt i «the method» etter Strasberg, Meisner og Adler, som beskrevet på hjemmesiden deres på nett (NSKI University College, 2018). Jeg har tatt utgangspunkt i de punktene som er relevante slik jeg har forstått det gjennom et intervju med en tidligere elev der.

I artikkelen om method acting i boken *Actor training* poengterer forfatteren en viss uenighet blant pedagogene omkring hva selve hovedfokuset i metoden er, men at de er enige i de fleste definerende punktene i «the method» (Krasner, 2010). De sentrale punktene handler bla. om at en skuespiller skal kunne spille spontant, men at alt skal planlegges og øves på for å fremheve karakterens motivasjoner. I dette arbeidet med motivasjon skal skuespilleren, ikke ulikt i Stanislavskijs system se etter mål og handlinger i scenen. I arbeidet med mål skal skuespilleren lage en subtekst for å støtte opp karakterens handlinger mot å oppfylle målet. Denne subteksten dannes ut av scenen/stykkets gitte omstendigheter, med utgangspunkt i Stanislavskij. Som i Stanislavskijs system skal en spille med troverdighet, «feelings must never be *indicated*» (Krasner, 2010). I øvelser med Method brukes det også ofte ikke-verbal improvisasjon slik at skuespiller ikke skal føle seg diktert av ordene i teksten, men «encouraging the actor's personal interpretation and investment» (Krasner, 2010)

Lee Stassberg teorier gikk i stor grad ut på konsentrasjon, avslapping og sanselig minne (affective memory). I et besøk på NSKI høyskole gjennom skolen jeg gikk på, fikk vi kort innføring i det skolen kaller «sensing» som er en øvelse utviklet av Strassberg. Øvelsen er til for å utvikle konsentrasjonsevnen til skuespilleren. I akkurat denne øvelsen ble vi bedt om å sitte i ro

på en stol, mens læreren førte oss gjennom en imaginær handling vi skulle se for oss. Vi ble ført over langs en strand til vi kom til en benk hvor vi satt og, så møtte vi på noen vi kjente som satt seg ved, denne personen hadde gjort noe negativt mot oss en gang i fortiden. Øvelsen startet med et fokus på den sanselige opplevelsen av å gå på sand, høre fuglene og se havet og horisonten. Målet med dette kan beskrives slik: «The ability to recall senses stimulates the body rather than the mind, giving the actor greater visceral awareness and experience» (Krasner, 2010). Videre i øvelsen møtte vi en person med en relasjon til oss, og her fikk vi også utforske hvilke impulser som kom fram. Videre fra dette utviklet Strassberg metoden «affective memory» som, særlig for han, lå sentralt i en skuespillers sceniske arbeid. Skuespilleren skal prøve å fremkalle minne fra egen personlige fortid som står i samsvar med scenen som spilles og bruke de sanselige følelsene til å oppnå et troverdig uttrykk. Med nøkkelordet troverdighet blir det viktig at skuespilleren ikke skal tvinge fram følelser, men «rather, they recall the event by remembering all the sensations that occurred at the time» (Krasner, 2010). Den vanlige feiltolkningen med «affective memory» er at det blir et for personlig uttrykk, separert fra de sceniske omstendighetene. Men det er heller et verktøy til å brukes under øving til et punkt hvor det blir integrert i spillet.

Stella Adler, til tross for å være enig i de førstnevnte punktene, tok avstand fra Strassbergs teorier om å bruke personlige opplevelser, og la heller vekt på stykkets gitte omstendigheter. «Adler suggested that the actor's inspiration should be from the world of the play itself» (Krasner, 2010). Øvelsene hun utviklet fokuserte heller på skuespillerens personliggjøring av rollen ved å bruke fantasien deres for et mer spennende og dynamisk uttrykk. Adler brukte også mye av Stanislavskijs metode om fysiske handlinger. Sanford Meisner tok også avstand fra Strassbergs ideer om bruk av personlige minner, men forkastet det ikke. For han var heller fokuset på det spontane, og så på teksten som grunnlaget for skuespillerens emosjoner og at en kan spille fritt og spontant så snart som grunnarbeidet i øvelser var gjort (Krasner, 2010). Meisner introduserte repetisjonsøvelsene, som går ut på at to aktører ser på hverandre og sier hva de observerer i en annen, målet er å observere den andres følelser for en bedre innsikt i det indre. Øvelsen skal gjøres spontant uten å tenke over hva en skal si. Repetisjonsøvelsen bygger på forholdet mellom skuespilleren og medspilleren (Krasner, 2010). For Meisner er ikke karakteren noe som skal være satt i sten, men heller «fluid and spontaneous» (Krasner, 2010) og diktert til dels av personene rundt.

### Nord Universitet og Jacques Lecoq

Jacques Lecoq var født i 1921 og døde i 1999. Han var skuespiller, instruktør og skrev flere bøker om skuespillerkunsten hvor han skrev ut ifra sin erfaring som skuespiller og lærer ved L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Lecoqs undervisningsmetode brukes til dels i Norge ved Nord universitetet i avdeling Verdal ved utdanning i teaterproduksjon og skuespillerfag, hvor de også har lærere utdannet ved Lecoq-skolen i Paris, også under Lecoq selv, jeg skriver ut fra de punktene jeg ser på som mest relevante i Nord's undervisning etter egen oppfatning etter samtaler med lærere under opptaksprøver

Som beskrevet i *Actor Training* skiller Lecoqs arbeid seg fra Stanislavskij og «the method» ved at Lecoq selv ikke mente arbeidet hans passet inn i begreper som metode, teknikk og system (Murray, 2010). Arbeidet, og prinsippene i det jeg velger å kalle «lecoq-metoden» er beskrevet i skriftlig form derimot, og har i samme forstand lagt til rette for en rekke prinsipper, verktøy og øvingsteknikker for skuespilleren. Lecoqs teknikker har hovedfokus på fysisk arbeid og bevegelse. De har som mål å fremme skuespillerens frihet og kreativitet. Som beskrevet i introduksjonen til *The Moving Body*: «To actors he showed how the great movements of nature correspond to the most intimate movements of human emotion» (Lecoq, 2000, s. 4).

En viktig del i det grunnleggende arbeidet for en skuespiller er improvisasjon. Mye av Lecoqs metode dreier seg om skuespillerens evne til å spille, eller «to play». Mange av improvisasjonsøvelsene hans dreier seg om «replay and play». De går som oftest ut på å spille enkle situasjoner uten å tenke at noen ser på, «avoiding both transposition and exaggeration, remaining strictly faithful to reality and to the student's own psychology» (Lecoq, 2000, s. 29). En slik øvelse kan være så enkelt som å gå mot noen som på gaten, møte blikket, og la situasjon og relasjon dannes, det kan etter hvert også komme inn flere (Murray, 2010). Lecoq beskriver også noen studenters tendens til å føle seg tvunget fra å snakke, men han forbyr ingenting, han spør bare hva som ligger bar tale. Målet med slike øvelser er å styrke studentens forståelse for dynamisk spill, scenisk rytme og «the laws of motion» (Murray, 2010). Sentralt i Lecoq ligger teknikker rundt bevegelse. Den skilles inn i tre hovedaspekter, fysisk og vokal forberedelse, akrobatikk og bevegelsesanalyse (Lecoq, 2000, s. 66).

Et viktig poeng i Lecoq's lære, og noe som mer enn aktivt praktiseres ved Nord Universitet, er arbeidet med devising. Det er viktig av elevene, enten alene eller i ensemble, trenes til å skape selv. Ofte med improvisasjon som inngang, og med konkrete rammer å forholde seg til. Ved Nord skal det lages en scene for framvisning og tilbakemelding hver uke. Målet er at det skal reflekteres over slik at neste produkt blir bedre. Her skal det være troverdig og forståelig, det arbeides med etablering av rom og relasjoner, lik som i øvelsene, og ord kan brukes men selve etableringen skal preferabelt være gjennom kroppens kommunikasjon.

## Metode

Når jeg skal finne fordelene jeg leter etter i problemstillingen «Hvilke fordeler kan det ligge i å ta i bruk flere skuespillermetoder mot det å rendyrke en spesifikk disiplin?» Så har jeg valgt å undersøke de ulike utdanningene jeg har tatt utgangspunkt i, undersøke landskapet for skuespilleren i dag og så se det i lys av intervju og egen erfaring. Det skal støttes opp mot intervjumateriale fra intervju med Iven Celin Ålråk som er utdannet ved NSKI Høyskole og Drama og Teater ved NTNU. Jeg vil også skrive ut fra observasjoner omkring utdanningene jeg skriver om samt uformelle samtaler med studenter og lærere ved dem ved dem. I kartleggingen av nåtidens teaterlandskap vil jeg også ta utgangspunkt i Øystein Stenes bok «Skuespillerkunsten». Spørsmålet skal også analyseres opp mot egen erfaring i møte med metodisk teaterarbeid arbeid i forskjellige uttrykk, særlig gjennom programmet Drama og Teater ved NTNU. Videre vil jeg først legge til rette for landskap og tendenser i det Norske teateret, og fulgt av egen erfaring og intervjumateriale i kontekst av dette med mål å få et flersidet perspektiv av problemstillingen.

## Den Moderne Skuespilleren

Mye har endret seg siden antikkens deklamatoriske og kor-baserte teater, også siden romantikkens fokus på romantisering av følelser og naturalismens skildring av det dagligdagse. Vi befinner oss nå i et postmodernistisk landskap og innad i det postdramatiske teateret, hvor teater lages ut fra andre premisser enn før. Begrepet har fått opphav de siste femti årene i etterkrigstiden til nå, men som Øystein Stene poengterer i boken «Skuespillerkunsten», så kan vi ikke forstå postdramatisk teater i samme forstand som på 1980-tallet (Stene, 2015, s. 297). Postmoderne eller

postdramatisk teater er et motpoeng til dramatisk teater (som forstått ut fra modernismen) som er mer hva man ser for seg som konvensjonelt teater hvor det iscenesettes et stykke som mimetisk skal etterligne virkeligheten gjennom et etablert fiksjonelt univers med etablerte karakterer som skal framstå som troverdige for publikum. I perioden 1950-90 markeres en kunstnerisk vending i teateret fikk flere teaterformer utsprang, deriblant absurdisme og performance. Målet var å utfordre modernismens ideer, kritisere dem og finne nye metoder for formidling. Skuespillerens rolle i teateret utvidet seg forbi modernistiske forståelser, og utenom det i andre felt som terapi og politikk, «disse tendensene har senere blitt kalt *den performative vending*» (Stene, 2015, s. 297). Han poengterer også at modernitetens ideer levde/lever side om side med postmoderne estetikk. De siste femti årene har de fleste utdannelser fokusert på, eller bygd på Stanislavskij ideer om skuespill (Stene, 2015, s. 205), deriblant method acting. Men der var også nødvendig med motpoenger til Stanislavskij, ettersom teateret raskt ble forstått som mer enn hvilken performativ kontrakt som ble lagt opp til i systemet hans, som kan forstås som modernistisk. Utdanninger ble til hvor det ble vektlagt andre innganger til teater, andre forståelser av publikums rolle «improvisasjon, fysiske uttrykk og antropologiske, sosiale eller terapautiske tilnærmelser» (Stene, 2015, s. 206). De nye skolene som ble til skapte derfor nye, og særegne estetiske uttrykk med forskjellige ideer om hva som er kjerneferdigheter i skuespillerfaget.

Stene beskriver landskapet vi er i som på et punkt etter postmodernismen, eller at den må forstås relativt til tiden vi lever i som er informasjonsalderen. Selv om vi streng talt fortsatt befinner oss i postmodernismen er det noen ting som kom med de siste årene som gjør samfunnet og jobben som skuespiller annerledes. Deriblant er det vanligere å reise, og internett har gjort verden mye mindre og dermed deles kultur i større grad enn noensinne før. Verden er mindre og «Alt dette påvirker måten vi tenker om oss selv som aktører på. Våre roller ovenfor hverandre er annerledes, vår identitet skapes og formes på andre måter, og vår forståelse av hva som er virkelig og hva som er fiksjon, har forskjøvet seg» (Stene, 2015, s. 297). Stene kategoriserer endringen fra postmodernismens oppgjør med de gamle teaterkonvensjonene, til at det nå heller handler om å finne nye måter å formidle på, nye arenaer for å utøve kunsten og nye dialoger å sette i gang.

Med disse endringene har det også kommet en større vektleggelse av teori sammen med praksisen i skuespillerutdanninger. Hvor utdanninger i perioden 1950-1990 har vært mer praktisk anlagte, har det vist seg å være ett behov for å perspektivere rundt skuespillerkunsten i seg selv, og ikke bare sammen med dramafaget i det hele. Ved Nord universitetet for eksempel har de innført teoretiske kurs i førsteåret, samt vektlegger ofte refleksjon rundt egenarbeid. Noe som Stene poengter har å gjøre med hvordan skuespillerutdannelse i større grad må ha underlagt seg akademiske prosedyrer, samt samkjøring med andre, særlig europeiske institusjoner, «Begrepet postdramatisk teater handler ikke så mye om å beskrive en bestemt estetikk, som å forstå premissene teater skapes ut fra. At arbeidsprosesser og elementer ved teateret er annerledes enn før» (Stene, 2015, s. 305). Noe som også har grunne i endringer i teaterets hierarkiske fortid, med teksten først, og regi og skuespill etter. Det lages teater uten tekst, gjerne gjennom prosesser som devising, ofte lagd nesten bare av skuespillere.

## Egne erfaringer

I den tiden jeg personlig begynte med teater har jeg blitt introdusert til en rekke forskjellige metoder og teknikker. Selv om jeg på ingen måte er lært opp i metode på samme måte som de ved utdanningene jeg skriver om så føler jeg en verdi i de teoretiske og praktiske erfaringene jeg har fått særlig gjennom NTNU. Verdien ligger i den brede forståelsen av skuespillerfaget og hva det kan være, og hvordan man kan gå fram som skuespiller i forskjellige arbeid. Nå skal det være sagt at det er vanskelig å være foruten metode når man har jobbet som skuespiller selv i amatør og semi-proff sammenheng, siden metode slik jeg forstår det, er en sammensetning av teknikker og framgangsmåter man har som skuespiller som på et visst punkt ligger innad i deg når du jobber. Det jeg vil kalle min metode har i stor grad utgangspunkt i de grunnprinsippene lagt til rette for i stanislavskijs system, siden det ofte er der det starter gjennom de tidlige introduksjonene til teaterfaget, men jeg kan ikke si at jeg har fordypet meg i noe. Det kan argumenteres for at den teoretiske og praktiske forståelsen jeg har fått det brede spektrumet av metodiske retninger har lagt til rette for at jeg kan aktivt kan utforske forskjellige verktøy avhengig av hva jeg for øyeblikket arbeider med. Mye av skuespillerarbeidet mitt ved universitetet har dreiet seg om nettopp dette.

### Mor Courage: Brecht og fysiske innganger

I den første forestillingseksamenen vår i DRA1003 ble gruppen vår utdelt første akt av *Mor Courage* av Bertholt Brecht. Her stilte jeg som skuespiller og dramaturg. Den store utfordringen dreide seg rundt det å gjøre en oppsetning av Brecht, men tøylene var relativt frie. Personlig var Brechts teaterspråk, som vi valgt å forholde oss til, uvant for meg. Jeg spilte feltpresten størsteparten av forestillingen, men også ververen i starten. Det første jeg gjorde var å prøve å forstå karakterene ut fra deres representative kvaliteter i stykket, og jobbe ut fra hvordan jeg best mulig kunne skildre det. Det var en annen inngang enn hva jeg ellers var vant til å gjøre. Selvfølgelig la jeg også fokus på karakterens motivasjoner og mål, og arbeidet med å forstå å forsvare handlingene deres, men det kom først senere og var til en viss grad lagt til side. Målet mitt i utforskningen av karakteren var å forsøke å tenke fra det historiske perspektivet av stykket, og karakterens rolle i formidlingen, og her kom også arbeidet med dramaturgi til nytte. Som beskrevet i *Actor Training* så handler det mindre om psykologien enn det gjør historie (Thomson, 2010) når det kommer til Brechts teater. Inngangen til karakterene ble derimot fysisk, også siden det var vektlagt i undervisningen rundt produksjonen. Jeg valgte å ta utgangspunkt i fysikken til dyr, særlig i den større rollen som feltpresten, hvor jeg utforsket kvalitetene i bevegelsene til lemmer og andre gnagere. Denne inngangen kan ligne på øvelser i Lecoq's lære. Jeg gjorde meg gjennom denne prosessen mer bevisst på kroppen som det første og største formidlingsverktøyet. I denne prosessen ble vi også introdusert til en ny måte å tenke på teaterets struktur, selv om vi i utgangspunktet var delt opp som dramaturger og regissører ble det naturlig å forholde oss til en mer demokratisk struktur, hvor regissøren stod mer som et justerende utsideblikk enn en dikterende leder. Vi fikk stor fordel i å nytte av å kunne bruke oss som skuespillere i mer aktivt skapende forstand som følge av måten vi strukturerte det på, og den skuespillbaserte inngangen. «Dette viser hvor vesentlig det er å forstå skuespilleren som skapende og medskapende, også i tekstbasert teaterproduksjon» (Bruun, 2018) som Ellen Foy Bruun beskriver i boken *Teaterproduksjon: Ti produksjonsetetiske innganger* (hvor hun skriver om dette prosjektet).

### Metamorfose: Devising og method

I høsten 2016 ble vi igjen delt inn i grupper for emnet *Prosjektteater for Ungdom* som også var en produksjonseksamen, men med andre premisser. Gjennom dette emnet ble vi introdusert til

*Devising*, eller egenskap teater, og skuespillerens rolle ble naturlig mer sentral. «Egenskapt teater betyr at man ikke lager teater ut fra et ferdig manus, men heller baserer produksjonen på deltakernes ideer, interesser og livsverden. Det refererer ikke til noen enhetlig estetisk form eller sjanger, men kan få en rekke ulike estetiske og dramaturgiske uttrykk» (Haagensen, 2018).

Tøylene ble friere i denne formen for arbeid. Sentralt i oppgaven lå arbeidet med målgruppen ungdom, og vi samarbeidet med ungdommer ved Charlottenlund ungdomskole, og forestillingen skulle omhandle deres interesser. Vi valgte å ta utgangspunkt i et tema om identitet, og hvordan den formes av de du omgås, særlig relevant for ungdommer hvor identiteten utformes.

Vi brukte flere innganger til å løse oppgaven, deriblant var en scenografisk inngang veldig viktig hvor vi bruke en stor flyttbar plast-kube til å skape et eget meta-fiksjonslag. Men i selve utformingen av handlingen brukte vi improvisasjon. Og særlig under en enkel improvisasjonsoppgave tidlig i prosessen løsnet det seg for hvilken retning vi ønsket å gå. I denne improvisasjonen ble det satt karakterer med utgangspunkt i arketyperiske ungdommer; den tøffe mobberen, den populære jenten, mobbeofferet og den nokså normale ungdommen. I improvisasjonen ble det også satt relasjoner vi valgte å jobbe videre fra. Men den store utfordringen var at vi ønsket å heller prøve å forstå ungdommene best mulig og ikke havne i fellen hvor vi parodierte. Så vi valgte å fokusere på å gi karakterene dimensjon og gikk bevisst inn for en naturalistisk spillestil. Her ble karakterarbeidet sentralt. Vi hadde en stor ressurs i gruppen i Iven Celin Alråk som er utdannet ved NSKI Høyskole, og hun ga oss innføring i verktøyer fra Method Acting. For å bedre forstå karakterene brukte vi øvelsen *fem spørsmål*, som er en rekke spørsmål som skal gi et bedre bilde av karakterens fortid, ikke ulikt Stanislavskijs tanker om visualisering. Noe særegent i foreningen av *devising* og Method Acting/Stanislavskij er at skuespilleren nå også fungerer som en slags dramatiker, som også gir en ny utfordring/dimensjon til arbeidet ved at vi i større grad måtte stille oss kritisk til valgene vi gjorde i tolkningen uten en tekst å ha utgangspunkt i. Dette ble også en mer kollektiv prosess, siden vi måtte være obs på at rolletolkningene også var sentrale i utformingen av forestillingen. Mest av alt bruke vi improvisasjon til rolletolkning, med utgangspunkt i det Iven hadde lært ved NSKI så improviserte vi små scener med karakterene, noe som ga oss mer innblikk i karakterenes relasjoner samt også materiale som kunne brukes i selve forestillingen. Jeg valgte også å anvende og bygge på min erfaring med sansing, som kom som følge av at jeg gjennom



denne prosessen ble mer obs på min egen ungdomstid. Det var samtidig også en mulighet for meg å reflektere over denne tiden, og kanskje også å bedre forstå målgruppens perspektiv. Ved å undersøke mine emosjonelle minner rundt temaene og handlingene i forestillingen, særlig mobbing og press, så føler jeg at det ga meg muligheten til å kanskje heve framstillingen min av den tøffe mobberen. Slik jeg forsøkte å gi den en ny dimensjon med forståelse.

### [Nattforestillingen: Stanislavskij, Meisner og troverdighet](#)

I forbindelse med studentfestivalen UKA 2017 spilte jeg i *Nattforestillingen*, en tradisjon i UKA og studentersamfundets interne teater hvor studentteateret stiller med en litt mer nedpå, tankevekkende og emosjonelt belastet forestilling, som oftest skrevet på huset. Forestillingen hadde tittelen *Ettermæle* og omhandlet en gjeng karakterer som jobbet for å sette opp en kabaret i 1917 (med relevans til UKA's 100-års jubileum). Temaene omhandlet sorg som følge av tap, fattigdommen som fulgte med tiden de levde og forbudt kjærlighet i form av en homofil forelskelse.

I forarbeidet valgte instruktøren å bruke øvelser av Sanford Meisner, særlig repetisjonsøvelsene som jeg beskrev tidligere. Målet med dette var først og fremst å styrke samspillet mellom oss. Der det manglet derimot var å kunne bruke det i konkret rolleutvikling, noe som vi forsøkte å gjøre i plenum, men uten noe håndfast teknikk å ta tak i og jeg erfarte at jeg ikke fikk utbytte av forarbeidet. Når vi begynte å arbeide med selve teksten følte jeg også umiddelbart at jeg stod fast ettersom at jeg opplevde teksten som utilstrekkelig i å rettferdiggjøre handlingene og utsagnene til karakteren min. Når regien og de forberedende øvelsene fokuserte på troverdig og naturalistisk spill, følte jeg at det var vanskelig å overhodet spille troverdig. Hele prøveperioden gikk dermed til å utforske rollen med utgangspunkt i Stanislavskijs system som jeg hadde valgt å utdype meg i den tiden. Det ble særlig fokus på utvikling av rollefabel og visualisering, hvor visualiseringen hjalp meg langt på vei til å føle at jeg spilte troverdig. Det viste seg at det ble nødvendig å tenke utenom teksten for å finne et uttrykk som fungerte, noe som jeg forsøkte å gjøre ved jobbe autonomt og fra egen fantasi.

## Skuespilleren i utdanning

Jeg har valgt å intervju Iven Celin Ålråk, fordi jeg føler at hun kan gi et unikt perspektiv for problemstillingen min. Hun er utdannet ved NSKI høyskole, og har tatt bachelor i Drama og Teater ved NTNU. Spørsmålene har vært rettet mot målene og forutsetningene i utdanningen ved NSKI, opplæringen i metoden og innføringer i andre metoder og teknikker. Jeg har også spurt henne om hennes møte med teknikker utenfor method-acting, og hvilken rolle den lærte metoden spiller i dette møtet.

### Grunnlag og mål i Method acting

Når spurt om hva som er grunnlaget i method acting la Iven mest vekt på «sensing» og arbeid med emosjonelt minne, siden dette var grunnlaget i metodelæren ved NSKI. Målet ved metoden i det hele og sansingen var å gi et troverdig estetisk uttrykk, egnet for naturalistisk spill. Hun ville også poengtere et terapeutisk element i det å gjenleve gamle minner på nesten daglig basis. Ansatte ved skolen ville gjøre et poeng ved at utdanningen ikke er terapi, og ingen av dem er psykologer. Iven ser på det som et nyttig element ved «Method acting» å kunne bearbeide fortiden på denne måten ved at det hjalp henne å kjenne seg selv bedre, og det terapeutiske kan derfor være et nyttig verktøy for en skuespiller. Det viktigste med sansingen og arbeidet med emosjonelt og sanselig minne gikk ut på å gå gjennom følelser gang på gang, og dermed gjøre studenten kjent med sitt eget emosjonelle liv og hvilket scenisk uttrykk følelsene ga. Den assosiative metoden i møte med nye roller og tekster lå altså som grunnlag ved NSKI, og målet var at den skulle ligge i roten av skuespillermetoden. Jeg vil påstå at denne metoden kan kreve litt av en student, på andre områder enn i tradisjonell Stanislavskij, og derfor kan hende ikke egner seg for alle. Noe viktig ved skolen var at sansingarbeidet skulle foregå under trygge rammer for prosessering, en selvfølgelighet ettersom de følelsene som kom opp ofte kunne være sterke og volatile, det skulle ikke jobbes imot, og man skulle heller bare la det komme. De sterke, og av og til traumatiske minnene skulle jobbes med for å kunne bli kontrollert og brukt i arbeid. En annen viktig del i utdanningen var arbeidet med *research*, og at det ofte stod sentralt i rollearbeid. Researchen kunne være i form av adaptasjon gjennom observering og intervju av mennesker. Her forteller Iven om en gang hun og en medstudent besøkte et fengsel for å observere fengselsvakter, og senere brukte det i arbeid med tekst.

Det Iven trekker fram som det viktigste poenget ved læringsfilosofien ved skolen, handler om hvordan elevene skulle forholde seg til metoden. Her forklarte hun metoden som en verktøykasse. Lærerne presenterte utallige øvelser og teknikker, og det var opp til hver enkelt elev å finne ut av hva som fungerte best for seg selv, og da ta med dette videre. Selvfølgelig varierer denne innstillingen omkring dette fra student til student, ettersom ikke alle klarte å tilrettelegge seg en individuell metode. Lærernes holdning til metoden kunne også variere, og som følge av dette kunne studenter ofte misforstå metoden som fullmektig. Målet ved å individualisere metoden var å finne teknikker man kunne føle seg trygg på, ved at verktøyene man valgte å legge i kassen skulle fungere best mulig for seg. For Iven handler det mest om trygghet i den forstand at hun kunne hente fram fra verktøykassen når hun hadde behov for det, om det er på scenen eller i prøveperioder og under øvinger. Det største utbyttet hun har hatt er å føle på nettopp dette. Iven vil heller ikke beskrive seg om en *Method-actor* i den forstanden at, ja det ligger i grunne, men hun følger ikke metoden til punkt og prikke, som er et punkt hun tenker hun kan skille seg ut fra de som beskriver «Method acting» som *deres greie*. Iven forteller at det kan hende at enkelte som jobber intenst med en metode kan ha lett for å identifisere seg gjennom den. Hun opplevde også at dette gjaldt mest de som kun har «method acting» som erfaring, og at hennes tidligere erfaring gjennom skole, folkehøyskole og Bærum Barneteater hjalp henne i å motvirke dette. Hun vil påpeke at de som fra utgangspunktet sitt har mindre kjennskap til teater, kan fort identifisere seg som en *method-actor*, og at det i seg selv kan hemme dem i å tenke forbi hoved-metoden.

#### Innføring og utprøving av andre metoder ved utdanningene

I det siste året av utdanningen var det lagt stor vekt på utprøving av andre uttrykk. Karakterspill som skulle være litt mer karikerte. Iven beskriver det som en naturlig del av løpet, og som en forberedning på de forskjellige regissørene og uttrykkene de kom til å møte i arbeidslivet. Hun forklarer at det første året gikk til å bli kjent med og repetisjon av øvelsene innenfor den. I det andre året ble metoden i større grad anvendt scenearbeid. Det tredje året hadde tittelen «karakter og komedie», og dette var en mulighet for å utprøve metoden i sammenhenger med andre konvensjoner samtidig som det var vektlagt å forsøke å tenke på andre måter. De har gjennom hele løpet også hatt timer i bevegelse og stemmebruk, noe som går igjen ved både Nord Universitet og Statens teaterhøyskole hvor de har «ulike støttfag som bevegelse og

improvisasjon» (Kunsthøgskolen i Oslo, 2019). I tilfellet Statens teaterhøgskole utgjør støttefagene halvparten av utdanningen, og arbeid med skuespillermetode den andre. Ved Nord henger det mye sammen med Lecoq's lære med innføringer i bla. maskespill, comedia del arte og akrobatikk. Ved Nord har de også innført timer i arbeid med tekst. Ved alle skolene er det også vanlig med gjesteforelesere og regissører fra utsiden, og her utfordres de ofte (som Iven forteller) til å tenke annerledes og tilrettelegge seg.

### Ulempene ved metoden

Som jeg nevnte tidligere så beskrev Iven det som at det varierte i varierende grad hvor høytidelig studenter og lærere forholdt seg til «the method», og at i noen tilfeller kunne den forholdes til på en slavisk måte. Jeg mener at det i seg selv kan være en hemning med tanke på at man må kunne justere seg etter hvem man jobber med. Iven legger også til at Method kan gjøre deg selvsentrert siden det er så mye fokus på *jeg 'et* i arbeidet med metoden. Metoden kan også gjøre at man til tider går for dypt inn i det personlige, som også kan manifestere seg på scenen ved en går inn i seg selv og lukker seg som igjen resulterer i utydelig uttrykk. Method, og jeg vil tro alle metoder, gjør også at en kan bli fastsatt i sitt. En metode i seg selv kan hemme en fra andre innspill, siden det allerede ligger i grunne. Spesifikt erfarte Iven dette når andre medstudenter hadde problemer med å tilrettelegge seg eksterne regissører og kom ofte med utsagnet «dette føles ikke rett for meg», noe som ble slått hardt ned på. Dette kunne være et resultat av en stahet og uvitenhet. Jeg vil forestille meg at hos de fleste så legges den innstillingen bort når en er ute i arbeidslivet. Et annet eksempel, kanskje særegent method, men kanskje også Stanislavskij er frykten for å overspille. Iven beskriver det som en utfordring for henne siden mye av fokuset i utdanningen var å være naturlig og troverdig, og her kom arbeidet med karakter og komedie til god nytte, hvor studentene utfordres til å anvende metoden sin i mer utagerende karakterer.

### NTNU Drama og Teater

Et viktig moment i intervjuet var å spørre om hvilken rolle NTNU har hatt for henne, og hvordan metoden hennes har endret seg i møte med programmet Drama og Teater. Her legger hun vekt på at hun i utgangspunktet har en åpenhet rundt å anvende andre teknikker, og at hun møter nye innspill med interesse også ved NTNU. Hun har fått en bredere forståelse av hvordan teater kan brukes, og hvor mange innganger det er til å skape kunst. Hun vil ikke påstå direkte utilstrekkelighet i de innføringene hun fikk ved NSKI, ettersom det var en spesialisert

skuespillerutdanning først og fremst, men hun følte fortsatt at det er mer å lære, og ved NTNU bygget hun videre på teaterforståelsen sin. Også gjennom innføringene i teknikker ved skolen fikk hun nye verktøy til verktøykassen. Spesielt gjennom devising erfarte hun også hvordan hennes lærte hoved-metode kunne anvendes i sammenheng med selvlagd teater, og hvordan den samtidig ble styrket gjennom å finne flere bruksområder for den. I devisingprosessen erfarte hun også hvordan metoden hennes kunne kombineres og brukes side om side med andre teknikker.

## Fordeler

Studenter ved samtlige av utdanningene får muligheten til å arbeide med eksterne regissører og blir gjennom det, og emner spesifikt rettet mot innføring i andre metoder, introdusert til andre måter å tenke på. Jeg føler at det også er verdt å nevne at, i mange tilfeller, så kan eksterne regissører være utdannet innen samme institusjon, kanskje oftest ved KHIO's regilinje, og har dermed utdanning i samme eller lignende utgangspunkt. Det kan derfor være mulig at noe av slikt arbeid, ikke bidrar til bredere kunnskap i like stor grad. Men det er klart at grep er tatt på skolene for å motvirke en ensidig utdanning og at de, i varierende grad, er tilrettelagt Norges teaterlandskap ved det spekteret av innføringer de tilbyr. Jeg mener fullstendig at en utdanning ved en av disse skolene er en uvurderlig mulighet for å studere skuespillkunsten gjennom disiplinen og mer. I lys av dette blir det nødvendig for meg å gjøre en klar distinksjon i hva jeg mener med rendyrking av disiplin, ved at rendyrkingen heller gjelder skuespillere som i stor grad forholder seg til kun disiplinen. På den andre siden, når jeg går ut ifra disiplinene som inngangspunkt til hele teaterfeltet, og at skuespillerstudentene bruker det som grunnlag til å ta til seg nye verktøy langs veien, så føler jeg at det legger opp til en viss åpenhet hos skuespilleren.

Med utgangspunkt i tendensene i teatermiljøet i dag så er det mer og mer vanlig å jobbe i flatere strukturer hvor skuespilleren i seg selv er mer i fokus som en skapende kunstner. Her mener jeg at ikke bare en åpenhet til å prøve nye ting, men også en bredere kunnskap og opplæring i skuespillerfaget er vesentlig for at skuespilleren i seg selv skal kunne være en innovatør i teaterfaget. Tryggheten i det å prøve noe nytt og evnen til å legge fra seg måten man har lært seg å tenke, må komme fra skuespilleren selv, og ikke bare etter behov i møte med nye oppsetninger og regissører som jobber ut fra andre konvensjoner. Denne åpenheten blir sentralt med tanke på hvordan alle utdanningene jeg skriver om har emner rundt det å utprøve andre innganger til

teater, særlig i slutten av løpet hvor hoved-metoden ideelt sett ligger inne og derfor kan bli en hindring i utprøvingen om skuespillerstudenten heller velger å rendyrke den lærte disiplinen.

Den grunnutdanningen er dermed rettet mot å tilpasse metoden for individet. Men det er ikke å komme foruten individer som forhøyer metoden og dermed låser seg i den. Som Iven beskriver så var det ikke uvanlig at elever fikk store vansker med å tilpasse seg nye innspill fra eksterne regissører. Jeg føler det heller være i de uvurderlige arbeidserfaringene som kommer etter utdanningen hvor det virkelig kreves av skuespilleren å åpne seg. Det blir også en forutsetning å ha evnen til å velge og vrake litt, bruke det man har inne fra utdanningen når det passer og om ikke må man kunne legge det fra seg og tilpasse seg det nye uttrykket. Her kan det være en fordel å ha kjennskap til, innføring i og erfaring med et så bredt som mulig spekter av verktøy og synspunkter. Ikke minst blir det viktig å ha et utvidet perspektiv på teaterfaget i det hele, slik at det blir lettere å forstå uttrykket, og jeg føler det blir nødvendig for utdanningene å gjøre dette i så stor grad som overhodet mulig.

I den erfaringen jeg har hatt, ut fra mine forutsetninger som ikke har grunnlag i metodelæring i samme forstand, har jeg erfart den enorme fordelene i det brede repertoaret og referansepunktene jeg har utviklet ved NTNU. I måten undervisningen blir ført med grunnleggende introduksjoner til metoder, og rom for utprøving, så vil jeg nesten anse det som en styrke å komme inn med blanke ark siden min forståelse av dem ikke dikteres av tidligere oppfatninger om teater og metode og derfor blir det lettere å finne åpenheten til å utforske og utprøve. På den andre siden av dette kan man også finne fordeler ut fra slik som Iven møtte det samme programmet med andre forutsetninger i sin konkrete metodelære. Her blir det, som hun beskriver det, en mulighet for å utforske sin egen metode i lys av innspillene fra NTNU. «Method acting» ble satt i et nytt perspektiv, og dermed ble det funnet nye muligheter i metoden, med eksempel i arbeidet med devising.

Det siste poenget jeg vil gjøre dreier seg rundt hva hvilke skuespillere som faktisk utdannes ved NSKI, KHIO og Nord. Jeg har kommet fram til at utdanningene allerede på et større spenn enn kun selve hoved-metoden, men samtidig føler jeg at det er noe målrettet til hvilket arbeid ferdigstuderte skuespillere gjør. Det kan antas at skuespillere ved NSKI ofte går for roller innen film og tv, skuespillere fra KHIO dominerer listen av ansatte ved institusjonsteater og

fylkesteater og skuespillere fra Nord går ofte for selvstendig og egenskapt arbeid med støtte fra forskjellige apparater, samt danner de ofte trupper med klassekamerater og gjør det samme. Det kan også observeres en særegenhet i uttrykksformen til skuespillerne. Jeg mener det er en tydelig og gjennomgående likhet på tvers av studenter utdannet ved for eksempel KHIO, hvor jeg opplever likheten som noe distinkt. Dette er kanskje ikke overaskende med tanke på at de følger en veldig tradisjonsrik og spesifikk inngang til teater gjennom Stanislavskij, samt at mange av de eksterne innspillene også stammer fra de samme tradisjonene.

Disse punktene ser jeg på som sentrale fordeler i det å ta i bruk flere skuespillermetoder og teknikker:

- Åpenhet og fleksibilitet i bruk av verktøy og metode gir skuespilleren fordeler i egenskapt arbeid og styrker skuespilleren som selvstendig kunster.
- En bredere innføring og forståelse av metoder og teknikker gjør skuespilleren mer versatil og tilpasningsdyktig i møte med nytt arbeid og nye instruktører.
- Det kan være en risiko i å låse seg i sin metode, og en utvidet *verktøykasse* kan hjelpe skuespilleren i flere aspekter av arbeidet.
- På samme måte kan det gi skuespilleren et mer variert og individuelt scenisk uttrykk.

## Konklusjon

Gjennom oppgaven har jeg sett på tre forskjellige skuespillerutdanninger i Norge, hvilke skuespillerdisipliner de lærer bort og hvordan de gjør det. Når det kommer til problemstillingen min om hvilke fordeler som ligger i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid, ble det også nyttig å se på hvor teateret er i dag, og nettopp hva som kreves av en skuespiller i dette landskapet. Slik det er i dag virker det som det kreves en bred forståelse av hva teater kan være. Det ble også tydelig at samtlige av utdanningene jeg har valgt å skrive om har tatt grep om å innføre elevene sine i mer enn deres respektive hoved-metoder. Det ligger likevel ulemper i alle tilfeller med en for streng metodelære i grunnen. På den ene siden kan dette legge til rette for skuespillerens selvstendige grunnlag for å utvikle og vokse som skuespiller. På den andre siden kan disiplinen legge til rette for hemninger om man stoler for mye på sin hoved-metode. Her kan det være at det kreves en individuell åpenhet og en mer avslappet holdning for

at skuespilleren virkelig skal være rundet av og ha et særegent scenisk uttrykk. Med forutsetningene om åpenhet kan det også være nyttig å se metodelære fra perspektivet av en selvlært skuespiller, siden de også har en rolle å spille i teaterbransjen, og i mitt tilfelle hvordan innføringer ved NTNU har lagt til rette for å kunne utforske teknikk og metode, kombinere dem og anvende dem etter behov. Jeg opplever det er store fordeler i å kunne anvende flere metoder og teknikker i skuespillerarbeid og det kan ofte gå hånd i hånd med en grunnutdanning innen en spesifikk skuespillerdisiplin ved den forutsetningen at skuespilleren møter det brede teaterfeltet med åpenhet.



## Literaturliste

Bruun, E.F. (2018) *Sceneteksten som aktiv partner*, i Aune, V. og Haagenen, C. (red.) *Teaterproduksjon - ti produksjonsestetiske innganger* Oslo: Cappelen Damm Akademisk, s. 155-178.

Carnicke, S. M. (2010) *Stanislavsky's System*, i Hodge, A. (red.) *Actor Training*. 2. Utg. London: Routledge, s. 1-25.

Haagensen, C. (2018) *Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater*, i Aune, V. og Haagenen, C. (red.) *Teaterproduksjon - ti produksjonsestetiske innganger* Oslo: Cappelen Damm Akademisk, s. 179-198.

Jørgensen, P. S. Rienecker, L. (2013) *Den Gode Oppgaven*. 2. Utg. Bergen: Fagbokforlaget

Krasner, D. (2010) *Strasberg, Adler and Meisner: Method acting*, i Hodge, A. (red.) *Actor Training*. 2. Utg. London: Routledge, s. 144-163.

Kunsthøgskolen i Oslo (2019) *Bachelor i Skodespelfag*. Tilgjengelig fra: <http://www.khio.no/studier/teaterhogskolen#bachelor-i-skodespelfag> (Hentet: 03. Mai 2019).

Lecoq, J. (2000) *The Moving Body*. London: Methuen

Malochevskaja, I. (2002) *Regiskolen*, Vollen: Tell Forlag

Murray, S. (2010) *Jacques Lecoq, Moika Pagneux and Philippe Gaulier: Training for Play, Lightness, and Disobedience*, i Hodge, A. (red.) *Actor Training*. 2. Utg. London: Routledge, s. 215-236

Nord Universitetet (2018) *3-Årig Bachelor i teaterproduksjon og skuespillerfag*, Tilgjengelig fra: <https://teater.nord.no/> (Hentet 03. Mai 2019)

NSKI University College (2018) *Om Method Acting*. Tilgjengelig fra: <https://www.nski.no/om-method-acting> (Hentet 03. Mai 2019)

Stanislavski, C. (1937) *An Actor Prepares*. London: Bloomsbury Academic

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

Thomson, P. (2010) *Brecht and Actor Training: On Whose Behalf do we act?* i Hodge, A. (red.) *Actor Training*. 2. Utg. London: Routledge, s. 117-129.

