

Pilar Padrón
Kandidatnr: 10015

"Det ene påvirker det andre, og det andre påvirker det ene"

En kvalitativ studie av fusjonen mellom to ulike tilnærminger i en regissørs arbeid

Bacheloroppgave i Drama & teater
Veileder: Barbro Rønning
Mai 2021

Pilar Padrón
Kandidatnr: 10015

"Det ene påvirker det andre, og det andre påvirker det ene"

En kvalitativ studie av fusjonen mellom to ulike tilnærminger i en regissørs arbeid

Bacheloroppgave i Drama & teater
Veileder: Barbro Rønning
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Innhold

Kapittel 1 - Innledning	2
Kapittel 2 - Metode	3
Kvalitativ forskning	4
Det emiske perspektiv	4
Etiske refleksjoner	5
Forforståelse	5
Intervjuguide	6
Kapittel 3 - Teoretisk kontekst og intervjuanalyse	7
Sentrale begrep	7
<i>Dualisme</i>	7
<i>Psykofysikk</i>	7
<i>Embodied acting</i>	8
<i>Psykologisk tilnærming</i>	8
<i>Fysisk tilnærming</i>	8
Et historisk tilbakeblikk på regissøren	9
Kjersti Haugen	9
Descartes teori om dualisme	10
Embodied acting	13
Psykologisk tilnærming til skuespillerarbeid	14
<i>Stanislavskij og utviklingen av fysiske handlinger metode</i>	14
Fysisk tilnærming til skuespillerarbeid	19
<i>Jacques Lecoq</i>	20
Kapittel 4 - Oppsummering	23
Referanseliste	24
Illustrasjoner	27

Kapittel 1 - Innledning

Det ene påvirker det andre, og det andre påvirker det ene (Kjersti Haugen)

Regissørens arbeid med skuespillere fascinerer meg. Regissører kan jobbe med skuespilleren innenfra og ut, som Stanislavskij, eller utenfra og inn, som Jacques Lecoq (Kemp, 2012).

I denne studien har jeg sett nærmere på hvordan en erfaren regissør som Kjersti Haugen, kombinerer disse to tilnærmingene i arbeid med skuespillerne. Haugen har bakgrunn både fra Lecoqs og Stanislavskijs metoder. Rick Kemp (2012) gir en innføring i hvordan skuespillerarbeidet har utviklet seg i lys av dualismen, og hvordan det har blitt påvirket av psykologien. I dag tilnærmer man seg gjerne praksisfeltet med metoder fra begge tradisjoner. I skuespillerutdanning kan det derimot se ut til at man fortsatt ser på dette som to separate retninger. Teaterhøgskolen i Oslo er basert på Stanislavskijs tilnærming (KHIO, studieplan) mens teaterutdanningen ved Nord Universitet jobber ut fra tilnærminger basert på Lecoq (Nord Universitet, studieplan).

Todelingen i tilnærmingen har røtter tilbake til den filosofiske diskusjonen om dualisme. Todelingen mellom kropp og sjel har også i mange tiår preget skuespillerarbeidet (Kemp, 2012, s. 2). I denne studien ønsker jeg å se nærmere på hvordan kombinasjon av de to tilnærmingene kan komme til uttrykk i praksis. Innfallsvinkelen blir analysere av et intervju jeg har hatt med Kjersti Haugen. I lys av teori forsøker jeg å danne et bilde av hvordan hun som regissør kombinerer elementer fra de to tilnærmingene i arbeidet med skuespillerne.

Problemstillingen som danner studiens røde tråd er som følgende:

Hvordan kan en fusjon mellom psykologisk og fysisk tilnærming til skuespillerarbeidet komme til praktisk uttrykk hos en regissør?

Oppgaven er bygget opp med 4 kapitler. I kapittel 2, Metode, redegjøres det for metodiske valg jeg har gjort og vurderinger som ligger til grunn for disse. Jeg har forsøkt å gjøre prosessen transparent og tilgjengelig for leseren.

I kapittel 3, Teoretisk kontekst og intervjuanalyse, avklarer jeg sentrale begreper for oppgaven, etterfulgt av historisk tilbakeblikk på regissørens arbeid. Videre presenterer jeg Kjersti Haugen og hennes profesjonelle bakgrunn. Samtidig som jeg redegjør for teori, vil jeg også analysere intervjuet og se dette i lys av teorien. Jeg presenterer Descartes dualismeteor

som filosofisk tradisjon og hvordan denne har fått fotfeste i vestlige kultur og tenkemåte. Deretter vil jeg komme inn på Rick Kemps beskrivelse av Embodied Acting, som svar på vestens dualistiske holdning mellom kropp og sinn. Jeg redegjør for Stanislavskij og hans metode for fysiske handlinger, som eksempel på en psykologisk tilnærming i Kjersti Haugens arbeid. På samme måte vil jeg presentere Lecoq og hans 7 levels of tension, som eksempel på en fysisk tilnærming. Jeg bruker dette for å belyse Haugens beskrivelser av egen praksis som kom frem gjennom intervjuet. Strukturen i dette kapittelet er bygget opp med veksling mellom teoripresentasjon og intervjuanalyse. Kapittel 4, Oppsummering, knytter perspektiver som har kommet frem sammen med problemstillingen som var utgangspunktet for studien.

Kapittel 2 - Metode

I prosessen med oppgaven har jeg gjort metodiske valg som jeg redegjøre for i dette kapittelet. Jeg sier noe om etiske vurderinger i forbindelse med bruk av én informant i kvalitativ forskning. Jeg vil også si noe om egen forforståelse. Denne har preget mitt bakenforliggende motiv for å gå inn i studien. Jeg vil også redegjør for hvordan jeg forstår forskerrollen.

Min opprinnelige plan var ambisiøs. Jeg ønsket å intervju en regissør med kompetanse innenfor fysiske teatertradisjoner, en annen regissør med kompetanse innenfor psykologisk pregede teatertradisjoner, samt to skuespillerne med jobberfaring fra begge regissørene. Etter som jeg videreutviklet ideen og avgrenset tema, forsto jeg at jeg egentlig var ute etter en regissør med kompetanse fra begge felt. Jeg ønsket å høre eksempel på hvordan begge tilnærminger kan brukes, inn - ut, som i Stanislavskijs tilnærming, og ut - inn som i Lecoqs tilnærming, brukt eklektisk som én metode. Gjennom samtale med veileder kom vi fram til at den rette å ta kontakt med var Kjersti Haugen som har utdanning fra begge tradisjoner og kombinerer dette i sitt arbeid. Kjersti Haugen stilte seg velvillig til disposisjon. På tross av global pandemi fikk jeg møte henne til intervju på en kafé i Trondheim, med alle krav for smittevern ivarettatt.

Kvalitativ forskning

Gudmundsdottir (201, s. 15-16) sier at kvalitativ forskning kombinerer systematisk bruk av teorier og observasjoner, hvor hovedformålet er å gi tykke beskrivelser av sammenhenger, kultur og deltakernes oppfatninger. Gudmundsdottir sier videre (ibid s. 19) at noe av det viktigste i kvalitativ forskning er å gjøre det ubevisste bevisst. Hun sier at praksiskunnskap er 99% ubevisst og automatisert kunnskap. Denne tause kunnskapen kan forskning også være med på å belyse og tolke. Gjennom kvalitativ forskning kan den praktiske kunnskapen bli bevisst og synlig, og tilgjengelig som lærdom for flere.

Oppgaven min er en kvalitativ studie, basert på teoristudie og intervju med én informant.

Man kan ikke betrakte studien og analysen min som generalisert kunnskap om teaterfeltet. Oppgaven må betraktes som en presentasjon av hvordan regifeltet i krysning mellom fysisk og psykologisk tilnærming kan se ut, eksemplifisert med beskrivelser gitt av en erfaren regissør. Jeg analyserer Haugens framstilling av egen praksis ved hjelp teorier på feltet. Oppgaven blir et bidrag til forståelse av hvordan en fusjon mellom disse to tilnærmingene kan komme til et praktisk uttrykk.

Det emiske perspektiv

Sentralt i studien min står det *emiske perspektiv*. Gudmundsdottir (2011, s.18) bruker dette begrepet om forskningsdeltakerens oppfattelse av et fenomen, selve essensen av kvalitative studier. I kvalitativ forskning er det emiske perspektivet med på å kartlegge forskningsdeltakernes oppfattelse av verden, noe som man kan tillate seg å si er kjernen i kvalitativ forskning (ibid). Hvorvidt det emiske perspektiv er mulig å erobre fullt og helt er kanskje en filosofisk diskusjon. Jeg som forsker går inn i samtalen, tolker og vurderer uten helt å kunne frigjøre meg fra min egen forforståelse. Jeg må likevel ha et ideal om i størst mulig grad å skille mitt eget perspektiv fra forskningsdeltakerens. I den forbindelse er det gunstig i størst mulig grad å bli klar over sin egen forforståelse.

Etiske refleksjoner

De nasjonale forskningsetiske komitéene (NESH, 2016) påpeker forskeren sitt ansvar for å vurdere informantens sårbarhet og graden av sensitivitet i opplysningene som kommer frem. Rienecker og Jørgensen (2013, s. 177) gir retningslinjer for ivaretagelse av etikk og fortrolighet. I og med at intervjuet mitt er med navngitt kilde, hviler et tydelig ansvar på meg å ivareta forskningsdeltakeren i denne studien. Sensitive opplysninger vil ikke bli gjengitt og studien vil på ingen måte bidra til at forskningsdeltaker kan bli satt i et ufordelaktig lys. Kontroversielle eller personlige tema er ikke berørt. Jeg vurderer det slik at jeg har forholdt meg til forskningsdeltakerens krav om å bli beskyttet mot negative konsekvenser av deltakelse i studien.

På forhånd hadde jeg fått tillatelse av Haugen til både å ta opptak av samtalen og å referere til henne ved navn i oppgaven. Jeg hadde tatt skriftlig kontakt med henne og informert om hva studien min gikk ut på. Det forskningsetiske kravet om informert samtykke er på den måten ivare tatt. Under intervjuet gjorde jeg lydopptak av samtalen og transkriberte denne og slettet opptaket umiddelbart etterpå. Haugen har lest og godkjent det transkriberte intervjuet. Hun har også undervegs godkjent kategorisering av innholdet, bruk av utvalgte sitater og ved godkjent oppgaven for publisering.

Forforståelse

Det er interessant å se nærmere på egen forforståelse. Jeg går inn i forskerrollen med min personlige bakgrunn og mitt menneskelige anlegg for å bli påvirket. Som kvalitativ forsker kan jeg bli forstyrret av egne fordommer og forutinntatthet, og dermed gå glipp av verdifull informasjon. Jeg kan også gå glipp av informasjon fordi jeg ikke har kunnskap for å forstå hva som presenteres i øyeblikket, og ikke ser mulighetene når de oppstår.

Forforståelsen min er formet av en bakgrunn med dans, musikk og sirkus fra jeg var liten. I mange år var jeg elev ved den kommunale sirkusskolen. Jeg var og er fortsatt, aktiv i streetdance miljøet i Trondheim. Jeg har tatt sangtimer og fått instrumentundervisning siden jeg gikk på barneskolen, og på videregående skole gikk jeg musikklinja. Etter videregående fordypet jeg meg et år i streetdance på danseskole i Sverige. Dette er aktiviteter som innebærer mye erfaring med forestillinger. Som danser og sirkuselev har det vært forestillinger med tydelig fysisk utgangspunkt. Som musikkelev i kulturskolen og på

videregående har det hovedsakelig vært konserter og musikaler. Årsstudium i drama og teater har gitt meg grunnleggende teoretisk kunnskap om teaterfaget, samt praktisk erfaring med ulike tilnærminger til teaterfeltet. Under en produksjon ved dette studiet, fikk jeg rollen som regissør og koreograf. Med all min tidligere erfaring, merket jeg at mitt utgangspunkt i tilnærming til skuespillerne var ganske fysisk. Dette øket interessen min for regissørens arbeid. Jeg har alltid hatt en fysisk tilnærming til nye områder og lærer best ved å gjøre. Jeg kan risikere at dette påvirker hvordan jeg tolker utsagn og hvordan jeg analyserer intervjuet i oppgaven. Jeg kan komme til å gå i en deduktiv felle hvor jeg forhåndsdefinerer fenomener, for så å se om jeg finner dem igjen i datamaterialet mitt. Samtidig kan interessen, mine egne refleksjoner og observasjoner hjelpe meg til å se momenter i materialet som jeg kanskje ellers ikke hadde fått øye på.

Intervjuguide

Som forberedelse til samtalen anbefalte veileder meg å lese *Directors Craft* av Katie Mitchell og *Embodied Acting* av Rick Kemp. Disse verkene var lærerike, og gav meg utfyllende bakgrunnskunnskap før møtet med Kjersti Haugen. Denne kunnskapen hjalp meg også i utarbeidelsen av intervjuguide. Samtalen foregikk som et semistrukturert intervju. Jeg hadde, innenfor tema, forberedt åpne spørsmål hvor Haugen kunne stå ganske fritt til å fortelle. Noen spørsmål ble overflødige, og noen ble tilpasset underveis i samtalen. Det føltes riktig å forberede intervjuet ved å lese relevant litteratur, men fører det meg inn på en deduktiv vei når det gjelder utforming av spørsmål og tolking av svar (Grenness, 2020, s.69)? I mitt tilfelle hadde jeg en bestemt agenda da jeg kontaktet Haugen. Jeg ønsket å snakke med en regissør med utdanning og praksis innen fysisk og psykologisk tilnærming til skuespillerarbeidet. Dette betyr at jeg på forhånd hadde signalmerket sentrale begrep da jeg utformet intervjuguiden, og som jeg så søkte etter i det transkriberte intervjuet. Man kan dermed se på studien min som både induktiv og deduktiv. Induktiv fordi det som *ikke* sammenfaller med mine signalbegrep er interessant, deduktiv fordi jeg leter etter forhåndsdefinerte begrepene i teksten.

Kapittel 3 - Teoretisk kontekst og intervjuanalyse

I dette kapitlet presenterer jeg de teoretiske perspektivene som oppgaven tar utgangspunkt i og fletter samtidig inn analysedelen. Da jeg bare har ett intervju med i studien, følte det riktig å analysere og sette dette fortløpende i kontekst etter hvert som teorien presenteres. Et enkelt intervju gir begrenset datamengde og kan greit flettes inn i teoridelen. Dette mener jeg gir en god flyt hvor teori og empiri utfyller hverandre. Innledningsvis vil jeg definere sentrale begrep. Videre sier jeg noe om regissørens rolle før jeg presenterer intervjuobjektet mitt, Kjersti Haugen. Jeg presenterer så aktuell teori og kommer først inn på bakgrunn for hvorfor dualismen fikk en kulturell og språklig forankring her i vesten (Kemp, 2012). Jeg støtter meg til Kemp (ibid) som viser hvordan man gjennom embodied acting kan lage en fusjon med utfyllende egenskaper av de to tradisjonene. Videre presenterer jeg teori fra Stanislavskij og Lecoq, som blir stående som representanter for henholdsvis psykologisk og fysisk forståelse av skuespillerarbeidet.

Sentrale begrep

Dualisme

Begrepet dualisme kan man trekke helt tilbake til René Descartes. Descartes filosofi om dualisme som begrep, bunner i en tanke om at kropp og ånd er to selvstendige, ulike substanser (Engelsrud, 2006 s. 24-25, Kemp, 2012 s. 2). Når jeg bruker begrepet dualisme i oppgaven referer jeg til skillet mellom kropp og sinn.

Psykofysikk

Begrepet psykofysikk ble utviklet av Stanislavskij tidlig på 1900 tallet. Han bevege seg da bort fra naturalisme og realisme i teateret, og ble trukket mot symbolisme. I arbeid med symbolisme så han skuespillernes begrensninger i uttrykksformen og han ønsket å finne en form som kunne trene skuespillernes emosjonelle uttrykk, fysikk og stemme. Stanislavskij ønsket samtidig å gi dem trening i å forstå teksten og forstå karakterene (Stene, 2015 s. 147) Han ville utvikle det han kalte et psykofysisk teater og uttrykte som følgende: “In every physical action there is something psychological, and in the psychological, something physical” (Hodges, 2010 s. 7). Etterhvert som han jobbet mer med å la skuespillerne improvisere og få psykofysisk sceneerfaring, begynte han å se på det fysiske uttrykket som et

mer pålitelig og interessant følelsesuttrykk enn det verbale (Stene, *ibid*), derav begrepet psykofysikk. Med psykofysikk søkte han å skape en syntese mellom bevegelse, pust, muskelspenning og tempo, og tanke følelser og uttrykk (Kemp, 2012 s. 6).

Embodied acting

Når jeg skriver om kroppsliggjøring av skuespillerens virkemidler er det basert på Rick Kemps beskrivelse av begrepet *embodied acting*, fra boken *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. I dette begrepet ligger skuespillernes forståelse og eierskap av kroppslige uttrykk, både innenfra og ut og utenfra og inn (Kemp, 2012, s. 2). Begrepet omfatter selve fusjonen mellom fysiske og psykologiske metoder, og avblåser egentlig dualismen i skuespillerarbeidet. Kemp sier videre at embodied acting representere en holistisk tilnærming til kropp og sinn. Konseptet omfatter det dynamiske forholdet som eksisterer mellom fysikk, tanke følelse og uttrykk (*ibid*, s. XV)

Psykologisk tilnærming

Jeg bruker begrepet psykologisk tilnærming som erstatning for begrepet innenfra og ut tilnærming. Dette er for at teksten skal flyte lettere. Ved å gjøre dette, må jeg redegjøre for hva jeg legger i begrepet. Psykologisk tilnærming innebærer i min studie, skuespillerens psykologiske, emosjonelle og kognitive prosess i manusarbeid og karakterutvikling.

Stanislavskij utviklet ulike element, eller fremgangsmåter som skulle hjelpe skuespillerne i dette arbeidet (Stene, 2015, s.153). Det magiske hvis er eksempel på en slik metode. Når man bruker et magisk hvis så legger man til en innbilt handling, et overraskende element for å aktivere skuespillernes fantasi og aktivere en personlig impuls gjennom improvisasjon (*ibid*, s.154). Psykologisk tilnærming handler om å gjøre det usynlige synlig, å skape karakterer, ikke klisjéer, å klare å formidle det som står mellom linjene (*ibid*, s.159).

Fysisk tilnærming

Begrepet fysisk tilnærming dekker bevegelsesbasert arbeid, som går utenfra og inn. Med fysisk tilnærming forstår jeg prosesser hvor det ekstreme, kroppslige arbeidet danner utgangspunkt for skuespillerarbeidet. Gjennom studie av bevegelser og studier av den ytre verden, dannes også forståelsen av karakterer og spontanitet. I fysisk tilnærming blir kroppen et instrument for å forstå verden i alt sitt mangfold (Stene, 2015 s. 249). Dette gjelder blant

annet skuespillerarbeid i tråd med Lecoqs praksis (ibid s. 250). Lecoq sier at han, i sin praksis har prioritert den ytre verden fremfor de indre erfaringer. Han sier også at i hans metode er det viktigste å observere hvordan levende vesen og objekter beveger seg og hvordan de reflekteres i oss (Lecoq, 200, s. 19).

Et historisk tilbakeblikk på regissøren

Regissørens arbeid strekker seg fra første gjennomlesing av manus fram til siste gjennomkjøring (Mitchell, 2009). Regissøren har ansvar for det kreative uttrykket på scenen, veilede og hjelpe skuespillerne, samtidig som han må ha en jevn og god kommunikasjon med dramaturgen og resten av teamet (ibid, s.1). Regissør ble ikke et selvstendig yrke før i 1850 (Malochevskaja, 2008, s. 10). Analyseringen av skuespillerkunsten og utviklingen av metoder ble enklere da regissøren kunne fungere som en objektiv inspektør, og ikke bare en skuespiller med lederansvar (Hodge, 2010, s.xxii). Den moderne regissøren kunne fokusere på skuespillerarbeidet og prioritere visjonen for stykket. Mot 1960 - tallet med Avant - Garde bevegelsen, ble dynamikken mellom skuespiller og regissør mer sammensveiset. Skuespillerne ble ofte brukt som inspirasjon til manus. Da blant andre Lecoq kom på banen med fysisk teater, ble improvisasjon og en mer leken prosess introdusert. Mot slutten av 1900 - tallet ble regissørens rolle videre utforsket og utviklet. Flatere struktur i ensemblet ble vanligere, og en større vekt på improvisasjon ble mer normalt (ibid).

Kjersti Haugen

Kjersti Haugen var et ønsket intervjuobjekt. Hun har varierte bakgrunn når det gjelder studier og praksiserfaring. CV og merittliste er lang og mangfoldig. Hun studerte Drama og Teater på Dragvoll ett år, jobbet så to år som folkehøgskolelærer ved teaterlinje. Videre studerte hun ved École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq i Paris og jobbet så to år som teaterlærer på Romerike Folkehøgskole, før hun begynte på regilinjen ved Teaterhøgskolen i Oslo. Her hadde hun Irina Malochevskaja, en tidligere elev av Georgij Tovstonogov som hovedlærer. Tovstonogov var igjen en gammel elev av Stanislavskij (Stene, 2015 s. 235-237). Haugen ble uteksaminert fra Teaterhøgskolen i Oslo i 2005. På Nationaltheatrets hjemmeside kan man lese at hun har jobbet som sceneinstruktør ved de fleste teatrene i Norge. Her nevnes Det Norske teatret, Den nationale Scene, Riksteatret, Hålogaland Teater, foruten at hun i mange år har vært husregissør ved Trøndelag Teater. Her har hun hatt ansvar for flere Ibsen

forestillinger. I den senere tid har hun hatt regionsvar for forestillingene *Den hemmelige hagen* og *Romeo og Juliet*. Den hemmelige hagen ble nominert til Heddaprisen i 2020 i kategorien beste barneforestilling.

Kjersti Haugen har vært nominert til Heddaprisen også ved flere andre anledninger. I 2006 ble hun nominert i kategorien beste regi for forestillingen *Hunden i høyet* ved Hålogaland Teater. I 2008 ble *Et juleeventyr*, satt opp ved Trøndelag Teater, nominert i kategorien beste barne- og ungdomsteater. I 2014 ble hun tildelt Heddaprisen for beste barne- og ungdomsteater for forestillingen *Hundre hemmeligheter*, også satt opp ved Trøndelag Teater i samarbeid med Cirka Teater, Riksteateret og Trondheim Voices.

Kjersti Haugens side på sceneweb viser at hun har medvirket i 37 oppsetninger, hovedsakelig som regissør på ulike teater mellom 2002 og 2021. Hun har utdanning i psykodrama, noe hun sier har vært med på å prege arbeidet hennes. For ikke å sprengte rammene for oppgaven kommer jeg ikke inn på psykodrama, men velger jeg å fokusere på metodetilnærminger knyttet til Lecoq og Stanislavskij.

Det var med stor ydmykhet jeg møtte denne erfaringsrike personen til intervju.

Descartes teori om dualisme

Filosofien rundt dualismen, skillet mellom kropp og sjel, kan føres tilbake til René Descartes (1596-1650). Descartes føyer seg inn i den tradisjon som startet med Platons (427-347 fvt) todeling av verden. Platon beskrev at det, i tillegg til den sansbare verden, finnes en mer virkelig, oversanselig verden med evige og uforanderlige ideer, utenfor den menneskelige bevissthet. Han hevdet at på samme måte som verden var todelt, var også mennesket todelt (Gamlund, Svendsen og Säätelä, 2016 s. 217). Dualismen slik den ble utviklet gjennom Descartes, har hatt stor påvirkning på vestens inndeling i kropp og psyke. Descartes, som i utgangspunktet var matematiker, så kroppen som et objekt, en rommelighet som kan måles, veies og observeres. Descartes kalte derfor kroppen *res extensa* (Engelsrud, 2006 s. 23). Man hører ofte skuespillere, dansere og sangere omtale kroppen som sitt instrument, noe som er en kulturell arv fra Descartes om forståelse av kroppsbegrepet (Engelsrud, 2007 s. 6). Motsatsen til *res extensa* kalte Descartes *res cogitans*. *Res cogitans* var sjelens og tankens verden. Skulle man oppnå en ren erkjennelse måtte dette skje uten at kroppen forkludrer dette. Descartes selv problematiserte skillet mellom kropp og sjel, da det er ganske tydelig at kroppen også

uttrykker følelser, og at følelser blir trigget av ytre påvirkning. Han mente at sann erkjennelse kunne bare erverves gjennom ren filosofi, uavhengig av kroppen, eller *res extensa*. Samtidig er det ingen tvil om at vi erfarer gjennom kroppen og lar erfaringene bli erkjennelse.

Descartes sa at denne viten var usikker viten, fordi man aldri kunne stole på kroppslige erfaringer. Ren erkjennelse kom kun fra *res cogitans*.

Descartes dualisme har fått motreaksjoner. Vitenskapelig sett er den vanskelig å forsvare. Nyere vitenskaper som nevropsykologi, nevrobiologi og utviklingspsykologi er ikke forenlig med dualisme. Likevel lever dualismen fremdeles både i språk og kultur. Vi bruker betegnelsen psykisk og fysisk i dagligtale, når vi snakker om diagnoser, i tilnærming til trening og i forbindelse med behandling. Kemp (2010, s. 20) referer til Mark Johnson som sier at dualismen er så dypt forankret i vår religiøse og filosofiske tradisjon, i språket og vår felles oppfatning, at denne fremstår som en gjennomgripende fakta om mennesket og verden. Den allmenne aksept av dualismen skjer til tross for at både biologi, nevrovitenskap og psykologi viser noe annet (ibid, s. 21). Kemp (ibid, s. 20) påpeker at også ulike tilnærminger til skuespillerarbeid har en tendens til å bli kategorisert som fysisk eller psykologisk. Dette til tross for at man har gjennomgripende forståelse for at kroppen uttrykker det psykologiske og at fysikk og psykologi fungerer som en enhet.

På spørsmål om ulikhetene og likhetene i fysisk og psykologisk tilnærming, svarer Haugen følgende:

Til å begynne med tenkte jeg nok at om Monsieur Lecoq og Irina Malochevskaja hadde møttes, så hadde det blitt tredje verdenskrig fordi jeg tenkte at de var så forskjellige. Men, etter jeg skjønnte mer av metoden jeg lærte på teaterhøyskolen, merket jeg at det er jo egentlig ganske likt. Det er bare forskjellige måter å tenke det på. Det trenger ikke føre til så ulike resultater.

Jeg tolker det Haugen sier som en opplevelse av metoderikdom, hvor ulike metoder gir flere valgmuligheter til veier mot samme mål. Hun gjør bruk av ulike tilnærminger alt etter hvordan hun tolker behovet der og da.

Så det er ikke slik at metoden ikke preger resultatet, men det trenger ikke gjøre det. Det handler mer om det som fungerer. Hva får skuespilleren til å virke? Innenfra og ut, eller utenfra og inn?

Her skiller Haugen mellom rendyrking av metode som utøver og rendyrking av metode i utdanningssammenheng. Hun ser verdien av å lære metoder kategorisk og som ulike system, og at dette gjør det enklere å skille metodene fra hverandre. I neste sitat bruker Haugen språk som metafor på dette.

Men, om man skal rendyrke en metode, blir det nesten som om det er noe som ikke er lov. Om man skal si at alt er like bra, blir det akkurat som at man ikke kan lære norsk, fransk, tysk og engelsk samtidig og si: “Nei, det er det samme hvilket ord du bruker, fordi det betyr jo det samme” [...] Som lærer må man forholde seg til en metode av gangen i undervisningssammenheng. Det har absolutt noe for seg å gå inn i teatret ut i fra noen bestemte prinsipper og snakke om det derfra.

Jeg tolker Haugen som at man under innlæringsprosessen må være kategorisk, men når de redskapet først er ervervet så har man plutselig mange flere ulike uttryksmuligheter.

Dette synet mener jeg å se hos Stene (2015, s. 323-325) som reflekterer rundt framtidens skuespillere. Han peker på motsetningene som har preget skuespillets historie i form av begrep som gjensidig utelukker hverandre. Fysisk mot psykologisk, emosjonell mot intellektuell, og disse motsetningene har blitt representert gjennom ulike skoler og tradisjoner. På den ene siden har dette ført til at man i dag har et mangfold i skuespillerverdenen. Det har vokst frem nye generasjoner med svært tilpasningsdyktige og åpne skuespillere som kan bevege seg mellom ulike retninger og perspektiver. På den andre siden sier Stene (ibid), kan denne utviklingen også medføre ulemper. En negativ effekt kan være at særlige ferdigheter, som det krever fordypning og tålmodighet for å oppnå, blir sjeldnere, og at den type praktisk utfordring som er nødvendig for å skape presis og stor innsikt i et bestemt felt står i fare for å forsvinne (ibid, 325).

Haugen sier at for henne har de to metodene ulike funksjoner alt etter hvor man er i prosessen, og den ene understøtter som regel den andre. Hun sier også at om man vil sette metodene i en skjematisk form, ville fysiske øvelser være ideelt for skuespillerne som start på en prøve. Kroppen må varmes opp og ensemblet skal bygges sterkere. Haugen påpeker at samtidig som man jobber fysisk, skjer det noe i underbevisstheten. Tanker og følelser arbeider med de fysiske bevegelsene. Her ser jeg linjer til psykofysikk som Stanislavskij utviklet for å knytte sammen interne og eksterne spekter (Whyman, 2008, s.10).

Embodied acting

Rick Kemp tar utgangspunkt i kognitiv vitenskap som forener det psykologiske og det fysiske (Kemp, 2012 s.xvi). Han sier videre at at forskning innenfor nevrovitenskap, psykologi og logistikk har hatt stor påvirkning på måten vi forstår vår evne til å føle og uttrykke oss selv. Han oppsummerer denne forskningen i tre kategorier:

1. Sinnet er ikke bare kontrollpanelet til kroppen, men selve sinnet er en del av kroppens fysiske handlinger. Bevegelser skaper konseptuelle tanker og tanker beveger seg gjennom mange av de samme nevrologiske kanalene som fysisk handling.
2. Tanker skjer for det meste i det ubevisste, siden vi selv kun er klare over 5% av hjernens aktivitet.
3. Abstrakte konsepter oppfører seg for det meste metaforisk, med opphav i vår kinestetiske oppfattelse av den materialistiske verden. Opplevelsene igangsetter vårt kognitive system, som reflekterer våre fysiske omgivelser og skaper mønster. Som vil si at disse tankene kan være vanskelige å beskrive med ord, men har bevegelse i seg. (Kemp, 2012, s.xvi)

Denne holistiske holdningen til forholdet mellom kropp og sinn er ikke forenelig med et todelt tilnærmingssystem. Psykologisk tilnærming og fysisk tilnærming vil til syvende og sist gå over i hverandre siden kroppen er en enhet (ibid). All type skuespill som involverer bevegelse og tenking er Embodied Acting. Det fins ingen dualisme mellom kropp og sinn, når skuespilleren kroppsliggjør både de psykologiske og de fysiske kvalitetene (ibid). Gjennom denne studien har det kommet frem at Haugen, i måten hun kombinerer psykologisk og fysisk tilnærming til skuespillerarbeid, i bunn og grunn jobber med embodied acting.

I den grad jeg jobber psykologisk betyr det jo ikke at jeg ikke vil at de skal aktivere kroppene sine. Så vi jobber konstant med analysen som handler om å forstå det psykologiske forløpet til en karakter i ett stykke. Det er jo et arbeid jeg gjør for å kunne definere psykofysiske mål, og improvisasjonene rundt psykofysiske mål, handler om å finne interessant fysisk liv. Det er jo ikke for at de skal tenke uten å bevege seg. Det er jo for å lage fysisk teater, at jeg jobber med psykologi. Jeg vet nesten ikke hva ikke-fysisk teater er jeg. Er det radioteater det da?

På samme måte som Rick Kemp, har hun ikke sans for at man skal operere med en todelt tilnæringspraksis.

Jeg synes det er et tullele skille [...] Jeg tenker at det ikke er noe skille, og mener at vi er på villspor når vi skiller det, også i medisin, men i teater i hvert fall. Det ene påvirker det andre og det andre påvirker det ene [...] Psykologi som fag er jo også et vestlig fag! Medisinmenn drev jo ikke og skilte mellom kropp og sinn eller kropp og psyke. Nei jeg er motstander av hele skillet. Jeg syns ikke det har noe for seg i teateret heller, selv om jeg mener det går an å snakke om et mål. På teaterhøyskolen med Irina Malochevskaja snakket vi ikke om psykologiske mål, vi snakket om psykofysiske mål. Når man snakker om psykofysiske mål, tenker man holistisk på det [...] Så lenge du bare føler eller tenker mye sterkt inne i ditt hode, så kan jeg ikke få kontakt med deg [...] Å tenke og være til stede, er ikke skilt fra kroppen i det hele tatt.

Dette synspunktet støttes helt av Kemp gjennom Embodied acting (2012 s. 18). Han foreslår at man i stedet for å utelukke hverandre ser på de to retningene som to greiner av samme elv. Trening som fokuserer på kroppen, vil ikke nødvendigvis utelukke den psykologiske effekten. På samme måte kan fysisk basert trening underbygge forestillingsevne og gi støtte både språklig og handlingsmessig (ibid). Kemp sier at hans hovedhensikt med boken er å bidra til utvikling av en holistisk praksis og et felles, presist språk som kan benyttes av alle utøvere i ulike stiler (ibid).

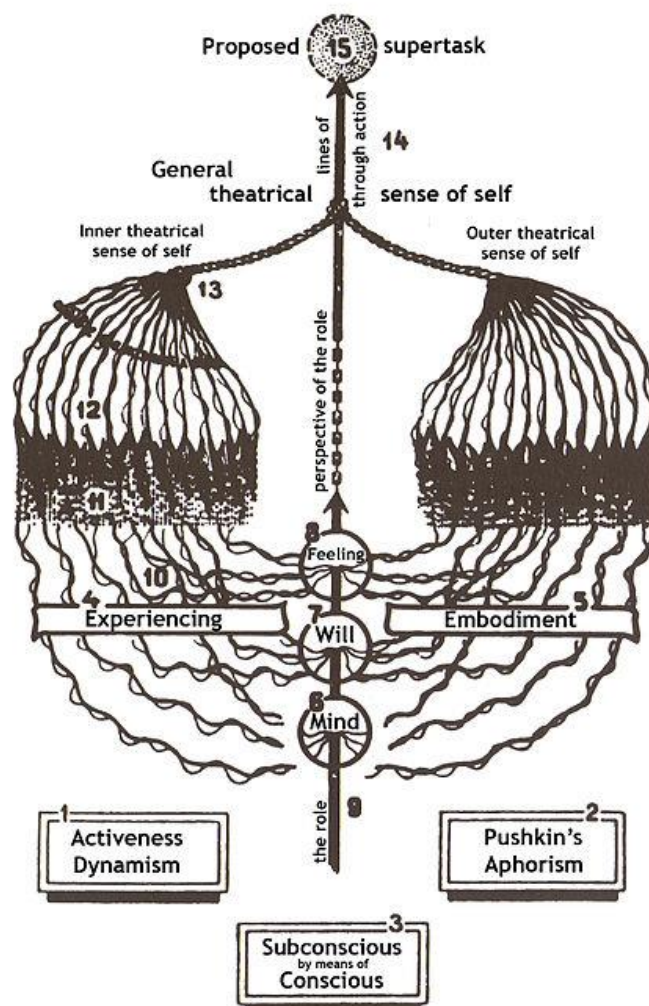
Psykologisk tilnærming til skuespillerarbeid

Psykologiske tilnærminger innebærer teknikker som arbeider innenfra og ut. Dette vil si at indre motivasjoner leder arbeidet fra tekst til scene. Jeg vil fokusere på deler av Stanislavskijs bidrag til en psykologisk tilnærming til skuespillerarbeid gjennom utvikling av fysiske handlingers metode.

Stanislavskij og utviklingen av fysiske handlinger metode

Konstantin Sergejevich Stanislavskij, (1863 - 1938), var skuespiller, senere regissør, teatersjef og metodeutvikler fra Moskva. Han var med på å grunnlegge Moskva kunstnereteater (Whyman, 2008, s.1). Gjennom karrieren var det to spørsmål som drev han; Hvordan kan

skuespillere infiltrere sine roller med emosjonelt eller spirituelt innhold, og hvordan kan de gjenta fremførelsene sine uten at det blir slitsomt og mekanisk (ibid)? I det 20. århundre, rundt samme tid som Stanislavskij utviklet sitt syn på skuespillerkunsten, var det en psykologisk bølge i forskersamfunnet. Freud, Ribot, Vygotskij, Piaget og Pavlov var aktive i Europa og Sovjet i Stanislavskijs samtid. I psykologien var underbevisstheten et mye diskuterte fenomene. Stanislavskij ble opptatt av det psykologiske i skuespillerkunsten. I løpet av sin yrkeskarriere utviklet han to metoder som etter hvert blir kalt *Metoden for handlende analyse* og *Fysiske handlinger metode*. Sentralt i disse metodene er improvisasjon og begge er deler av det som kalles *systemet* (ibid s. 40). Systemet er Stanislavskijs helhetlige syn på skuespillerarbeidet, hvor rollen, skuespilleren med sine erfaringer, psykologiske og fysiske disposisjon, vilje, tanke og følelse fungerer som en organisme, som han også laget en illustrasjon av. Illustrasjonen gir assosiasjoner til systemet som en lunge.



(Figur 1. Stanislavskijs System,

Det sentrale i denne lungen er rollen. Rollen er plassert mellom de to lungesekkene som et luftrør. Rollen er også selve motivasjonen som siver ut og blir filtrert, bearbeidet og tolket gjennom *vilje, følelser, og tanker*. Dette er tre sentrale psykologiske aspekt som skuespilleren aktiverer i arbeidet med rollen. Stanislavskij brukte nærmere 30 år av livet sitt på å utvikle dette systemet for skuespillerarbeid (Malochevskaja, 2002, s.12,).

Stanislavskijs metode startet som nevnt med handlende analyse. Regissør og skuespillere satt sammen og analyserte den dramatiske teksten og satte opp produksjonsplanene. De delte scenene opp i små sekvenser for å finne ut hva som drev historien og handlingen framover (Stene, 2012 s. 145). Gjennom bordanalyser (ibid) gjennomgikk regissør og skuespillere manus for å få frem alle forhold rundt karakteren. Man fant karakterenes umiddelbare motiv, karakterens overordnede eller bakenforliggende motiv og de gjorde også bruk av det magiske hvis. Hva ville jeg gjøre i samme situasjon? Dette hjalp skuespilleren til å finne motiv som inspirerte til å handle (ibid s.153).

Stanislavskij kom etterhvert i kontakt med arbeidet til den franske behavioristen Théodule Ribot. Dette økte Stanislavskijs oppmerksomhet mot det psykofysiske i skuespillerarbeidet (Whyman, 2008 s. 241). Seint i livet, 1935, tre år før sin død jobbet han frem det som skulle bli hetende *De fysiske handlinger metode*. Han hadde lenge fokusert på det interne, på de psykologiske prosessene til et menneske og gjennom analyse forsøkt å finne veien til underbevissthetens hemmeligheter (Malochevskaja, 2002, s.12). Dette gikk han bort fra. Inspirert av behavioristene jobbet han med teknikker som skulle kalle frem underbevisste, emosjonelle minner hos skuespillerne. Minnene skulle hjelpe skuespillerne til å framstå med ekte følelser på scenen (Whyman, 2008 s. 52). Et viktig redskape i denne metoden er improvisasjon og den fysiske utprøvingen. Fysiske handlinger metode tar utgangspunkt i at det emosjonelle aspektet ved en rolle kan være lettere tilgjengelig gjennom fysisk improvisasjon og øvelser enn gjennom indre analyser (Hodge, 2010 s. 16). Man kan begynne med å isolere en liten sekvens fra en scene. Deretter må skuespilleren definere omstendighetene rundt karakteren med et adjektiv, hvorpå man spør seg selv hva ville jeg har gjort i denne situasjonen (ibid). Dette spørsmålet må besvares med et verb som kan generere aktivitet i utprøving av sekvensen (ibid s. 17). Uten at hun bruker begrepet det magiske hvis,

så nevner Kjersti Haugen et eksempel fra sin praksis som sier meg at dette er en metode hun er inspirert av.

I improvisasjonen, da prøver jeg alltid å kaste inn omstendigheter som kan påvirke skuespillerne i den bestemte situasjonen. Jeg kan se på at de improviserer, og dette eller dette skjer, så spør jeg “Hva skjer om det er mygg her? Hva skjer da? [...] Å minne de på slike ting vil påvirke hvordan de forholder seg til de ulike omstendighetene. Så jeg mener at veldig mange nivåer med på å skape karakterene.

Her beskriver Haugen hvordan ordet “hvis” kan være med på drive fram en fysisk handling, som igjen gir dynamikk til utforskingen av karakteren og stykket. Spørsmålet “hva skjer?” må nødvendigvis besvares med et verb, et handlingsord.

Denne øvelsen er en del av det å jobbe med aktiv analyse. I aktiv analyse jobber skuespilleren sekvensvis med stykket uten å pugge tekst. Skuespillerne spiller ut det *uskrevne*, det som står mellom linjene og som foregår mellom karakterene (ibid). De identifiserer konflikter som ligger innbakt i handlingen og som gjør stykket interessant. Stanislavskij sier at kunstverkets mening ligger i underteksten. Dersom dette ikke blir kommunisert blir ordene bare ord, og ikke handlinger (Stene, 2015 s. 159). Haugen forteller også om bevissthet rundt motsetningene og det uartikulerte i teksten. Underteksten, det som står mellom linjene er det som uttrykker karakterens egentlige ønske og emosjon.

Det er kanskje som en overskrift for utdanning ved Teaterhøgskolen at: man ser en ting, men hører det andre, derfor forstår publikum det tredje. Hvis jeg sier til deg at jeg elsker deg og gir deg et kyss, så ser man at jeg elsker deg, vi hører at jeg elsker deg og publikum forstår at jeg elsker deg. Men, hvis jeg kaster dette vannglasset på deg og roper *jeg elsker deg* og går min vei, så ser vi noe, hører noe annet, men publikum begynner å dikte selv og forstår kanskje noe tredje.

Tyra Tønnessen (2010) sier om dette, at mellom ordhandling, tankehandling og fysisk handling bør det på et tidspunkt være motsetning og spenning. Mulighetene i denne spenningen er sentral i metoden. Dersom disse tre formene alltid uttrykker det samme så blir stykket uinteressant og kjedelig. Kjersti Haugen sier noe om hvordan hun jobber med skuespillerne og disse handlingsbegrepene. Tankehandlingen, karakterens egentlige motivasjon, hvordan kan den komme til uttrykk?

En scenisk handling kan deles inn i tankehandling, ordhandling og fysisk handling. Tankehandling må alltid være til stede, med mindre karakteren er død. Ordhandling kan være til stede, avgjøres av manus om du skal si noe eller ikke. Fysisk handling er ofte der. [...] Hvis en skuespiller bare er der, og jeg ikke ser at det foregår noe bak øynene hans, vil jeg kanskje be vedkommende om å si sin indre stemme høyt. Så begynner kanskje vedkommende å beskrive hva de ser og tenker på. [...] Med en gang du vet mer om hvor du geografisk plasserer tankene, så vil du ha et forhold til det.

Improvisasjonen er en viktig del av metoden for å danne omrisset av stykket. Man jobber fysisk og improviserer rundt detaljer i stykket, lager samtidig skisser av helheten og utkrystalliserer underliggende motsetninger. Helt til slutt setter regissøren strammere regirammer for improvisasjonen. Kjersti Haugen refererer også til denne måten å jobbe på. Hun sier: “Det viser seg igjen og igjen at folk jobber bedre hvis de har kontakt med overbygningen av prosjektet, slik at de innser at det handler om mer enn sin egen rolle og egen karakter”.

Gjennom utdanningen på KHIO, har Kjersti Haugen fått en grundig utdanning innen fysiske handlingers metode og psykologiske tilnærming i arbeidet med skuespillerne. Hun peker på betydningen av å utvikle et ensemble med høy grad av tillit, som en forutsetning for å kunne jobbe med en psykologisk tilnærming.

Jeg bruker ofte de to første ukene på leker, intervjuøvelser, samtaler og sånt. [...] Det å snakke sammen, dele og fortelle ting fra eget liv som korresponderer med karakteren, eller den overordnede ideen av forestillingen, synes jeg får skuespillerne på banen med sitt eget materiale. Jeg prøver å bidra inn i samtalen om hva karakterene ønsker i hver etappe.

Skuespillerne er også medskapere i hverandres prosess, og det er nødvendig å jobbe i et skuespillerensemble (Malochevskaja, 2002 s. 78). Forarbeidet som Haugen gjør ved å skape tillit i ensemblet, kan man tenke seg er en grunnleggende forutsetning for at skuespillerne trygt skal kunne hente fram emosjonelle minner. Haugen forteller om et konkret eksempel på dette i startfasen av skuespillerarbeidet med oppsetningen *Den hemmelige hagen*.

En av de først dagene ba jeg skuespillerne stille opp på en linje, der linjen startet på null og sluttet på førti. Så skulle de stille seg på tallet som tilsvarte antall år de hadde vært på Trøndelag Teater. [...] Alle fikk snakke litt om hvordan det var å stå der de

stod. Det var ganske sterkt og personlig. Noen som følte at de snart kanskje var på veg til å gå ut på dato. Noen andre som var redde fordi de var helt nye.[...] Så fikk jeg alle til å prøve å huske hvordan det var å være helt ny. Alle skulle ta turen ned til det stedet på linja for å kjenne på hvordan det var da. [...] Slike linjer jobber jeg mye med. Et annet eksempel: Alle startet ved veggen og var på sin egen alder. Så gikk de sakte gjennom livet, baklengs fram til de var ca. 10 år. Da de kom dit skulle de huske noe som hadde gjort inntrykk på dem. Da kom det veldig mange, helt presise minner som sa oss noe om hva det vil si å være barn.

Sitatet fra Haugen er eksempel på hvordan skuespilleren, gjennom minnearbeid kan hente fram følelser om en tilstand uten direkte å oppleve tilstanden. Stanislavskij mente man kan komme i kontakt med følelser som tilsvarende følelsen i rollen uten å oppleve situasjonen. Man kan hente frem emosjonelle minner fra sine egne kroppslige og mentale arkiv, og på den måten forstå karakteren i stykket. Irina Malochevskaja sier at enhver fysisk handling, når man snakker om Stanislavskijs metoder, er psykofysiske (Malochevskaja, 2002, s.40).

Malochevskaja sier at “Psyken og fysikken er ikke adskilt i den handlende prosessen, derfor bruker vi ofte termen skuespillerens psykofysiske teknikk (Malochevskaja, 2002, s.40). Det fysiske og det psykologiske er uadskillelige. Alle elementene i Stanislavskijs metoder er uadskillelige. Det blir derfor kalt et system. Skuespillere må trene teknikkene slik at disse blir like inkorporert som en refleks (ibid, s.41), og regissørene kan veilede gjennom metoden for de fysiske handlingers analyse (ibid, s.51).

Fysisk tilnærming til skuespillerarbeid

Fysiske tilnærminger kan anvendes i de fleste teatertradisjoner, men tilnærmingen blir ofte assosiert med fysisk teater. Den fysiske tilnærmingen baserer seg på atteknikker og ferdigheter må studeres og terpes. Lek og bevegelse er essensielt i ensembles arbeidet, noe Haugen ofte kommer tilbake til. I et sitat hvor hun prater om jobbing med Den hemmelige hagen, kommer det frem et eksempel på hvordan lekenhet kan prege deler av prosessen.

Det var en slik lek hvor man byttet på tre og tre, med en som falt og ble holdt. Det var flere slike fysiske ting vi lekte med. Vi tok også utgangspunkt i dyr. Jeg hadde med hundre ulike plastikkdyr, så valgte alle hvert sitt, og jobbet med fysikken til det dyret.

Kvaliteten til fysisk teater ligger i teaterets livlighet og det jobbes med felles utforsking og fantasi (Callery, 2001, s.5). Som Lecoq selv sier “The body knows things about which the mind is ignorant” (ibid, s. 4).

Haugen nevner at hun lar skuespillerne jobbe med fysikken til dyr. Å jobbe med dyr og imitasjon av dyr er et element fra Lecoq. Han mente at skuespillerne ved å analyserte dyrs bevegelser, kommer nærmere en forståelse av menneskekroppen og hvordan man skaper en karakter (Lecoq, 2001 s. 87).

Jacques Lecoq

Jaques Lecoq (1921 - 1999), født og oppvokst i Paris. Som ung mann drev han aktivt med gymnastikk i klubben Avent i Paris (Lecoq, 1997, s. 3). Drivkraften bak interessen for bevegelse beskrev han som fysisk poesi (ibid). I 1941 startet han på en fysisk utdanning på Bagatelle høgskole litt utenfor Paris (ibid) og han kom samtidig i kontakt med Artaud og Barraud, noe som vekket interessen hans for teater (Kemp, 2012 s. 75). Under Tysk okkupasjon av Frankrike bestemte han og noen andre unge entusiaster seg for å kombinere gymnastikk med mimekunst, dans og bevegelse. De ønsket å skape en kunstnerisk motstandsbevegelse mot fascistene. Her begynte ideen om å kombinere bevegelseskunsten med teater å blomstre (Lecoq, 1997, s. 3). I 1956 grunnla han sin egne teaterskole hvor han blant annet underviste i maskeperformance, greske tragedier, melodrama, Commedia dell'arte, klovnekunst og Buffons, alle teaterformer med bevegelse som grunnelement. Studentene ble også undervist blant annet i fysisk uttrykk, ulike typer mimekunst, og akrobatikk (ibid). Etter hans død har undervisningen blitt videreført på L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. (ibid).

Lecoq kom i kontakt med skulptøren Amleto Sartori, som hjalp han med å lage de første maskene. Senere brukte han masker i fysiske teater. Han hadde da utviklet en idé om at skuespillerne skulle starte med nøytralt utgangspunkt. Identiteten til skuespilleren var ikke der. Disse kalles de nøytrale maskene (ibid).

Som lærer og kreativ utøver på Universitetet i Padua i Italia, ble han introdusert for Commedia dell'arte (ibid, s.6). Dette ble en viktig del av undervisningen på skolen helt fra

starten. Lecoq var ikke komfortabel med benevnelsen Commedia Dell'arte. Han gikk grundig inn i analyse av sjangeren, og kom fram til at man egentlige kunne kalle det Commedia humaine. Det som blir karikert er den menneskelige natur, hvor utgangspunktet for handling er sult, kjærlighet og penger. Karakterene blir lurt av sin egen dumhet og går ofte i sine egne feller (ibid s. 109). Lecoq sier videre at i Commedia Dell'arte/Commedia humaine er det ekstremer og kontraster som er motoren i stykkene. Karakterene beveger seg stadig mellom to poler. (ibid s. 111). Å spille disse karikaturene krever nøye presisjon og kontroll på bevegelser. Roping, gestikulering og overflødig agering er vanligste tegn på at skuespilleren ikke har klart å få tak i kjernen av karakteren.

Hos Lecoq lærte studentene å analysere bevegelser, og han utarbeidet en modell for bevegelsesanalyse basert på sju grunnleggende regler.

1. Det er ingen bevegelse uten motbevegelse.
2. Bevegelse er noe kontinuerlig. Den stopper ikke.
3. Bevegelse har alltid utgangspunkt i ubalanse og søker seg mot balanse.
4. Balanse i seg selv er bevegelse.
5. Uten et fast punkt er det ingen bevegelse.
6. Bevegelsen synliggjør det faste punktet.
7. Det faste punktet er også i bevegelse (ibid s. 89).

Lecoq så på miming av bevegelse som et verktøy for forskning og forståelse. Improvisasjon og verbalt uttrykk ble etter hvert inkludert i undervisningen. Først når man mimer en bevegelse forstår man hvordan den starter, utvikler seg og ender (ibid, s.11). Logikken er at man kan banke tepper på ordentlig så svetten siler, men først når man gjenkaller bevegelsen gjennom miming kan man forstå den og forske på den.

Lecoq utviklet også en del øvelser og metoder for å forbedre skuespillerens fysiske beherskelse.

7 Levels of Tension er en metode hvor man gjennomgår syv forskjellige stadier av fysisk anspenthet. Øvelsen skal hjelpe skuespilleren med flytende overganger til ulike emosjoner.

Dette skal skje uten verbal kommunikasjon (O'Brien & Sutton, 2019, s.131). De syv ulike nivåer av ansenhet beskriver Lecoq som følgende:

1. Brennmanet (Utslitt): En nesten katatonisk holdning. Ingen spenning i kroppen.
2. Californisk (Avslappet): En veldig beroliget holdning. En god sommerdag.
3. Nøytral (Tilstedeværende): Bevisst. Normal. Ekonomisk holdning til bevegelse.
4. Oppmerksom (Nysgjerrig): Ubesluttet. Du utforsker omgivelsene.
5. Spent (melodrama): Usikkerhet. Det er en fare i rommet.
6. Lidenskapelig (Opera): Eksplosivitet. Mye gestikulering og følelser.
7. Paralysert (Tragisk): Stiv av skrekk. Overveldet. Som en statue. (ibid)

Denne metoden kan være til hjelp når skuespillerne vil finne naturlige overganger i holding og emosjoner i et stykke. Skuespillerne oppmuntres til å hoppe mellom stadiene og kjenne på den fysiske og emosjonelle endringen som skjer i kroppen i hvert av nivåene.

Kjersti Haugen beskriver en måte hun jobber på som jeg mener er inspirert av Lecoq og nettopp 7 levels of tension.

Hvis du jobber med helt slapp muskelspenning, og så spenner mer og mer til du har max muskelspenning og roper replikkene, vil du finne en følelse selv om du går utenfra og inn. Det kan hende du plutselig begynner å gråte, fordi kroppen er ansent på den måten og du begynner å rope og skrike ting.

Haugen kom inn på eksempelet i forbindelse med variert tilnærming i arbeid med ulike skuespillere. I eksempelet jobber man ut/inn, eskalerer gjennom mange stadier av fysisk spenning og ender høyt på nivå 6 eller 7 av emosjoner. I andre sammenhenger kan det være mer nyttig å gå innenfra og ut. Først lete etter emosjonen, for deretter å reagere.

Men helt enkelt sagt så jobba Lecoq med å gå utenfra og inn og Stanislavskij jobba med å gå innenfra og ut. [...] Men du kan komme til samme sted om du heller forestiller deg en situasjon der noen som bare kaller deg ting og på ingen måte viser deg taknemlighet eller respekt og tenker på noe som kan knytte det til ditt liv. Så kommer det en tilsvarende fysikk ut ifra det.

Å jobbe utenfra og inn gjør at bevegelsene leder handlingen. For å kunne yte teknikken må skuespillerne jobbe med fleksibilitet (Callery, 2001, s.72). Fleksibilitet og sensitivitet er målet for aktøren (ibid, s.19). Skuespillerne jobber med bevegelighet, dans, push - and pull, koordinasjon (ibid, s.72). I dette ligger en dynamisk balanse mellom karakterer, men også balanse mellom bevegelse og tekst (Kemp, 2012 s. 81-82).

Når en skuespiller er klar over og behersker sin egen naturlige måte å bevege seg på, eller har oppdaget sin evne til å altere sine bevegelser til å karakterisere noen, klarer de å ta et steg bort i fra sine egne mønstre og kroppsliggjøre noen andre (Callery, 2001, s.72). Den fysiske treningen skal være et ledende virkemiddel mot kreativ frihet (ibid, s.19).

Kapittel 4 - Oppsummering

Prosessen jeg har vært igjennom i arbeidet med denne studien har vært lærerik på mange måter. Analysen av intervju i kombinasjon med teoristudier, har gitt meg anledning til å få øye på perspektiver ved utdanning, teater og regi som jeg ikke har sett før. Jeg ser at rendyrking av metode i større grad er en del av utdanningsfeltet enn en del av praksisfeltet. Som regissør bruker Haugen de redskap hun trenger, uten å tenke over om det hører til den ene eller den andre retningen.

Ved å redegjøre for aktuell teori og fortløpende analysere intervjuet med Haugen i forhold til dette, mener jeg å ha synliggjort en metoderikdom som bunner i hennes brede utdanning og praksis som gir mulighet til fusjon av metoder. Formålet med studien var å belyse regifeltet nettopp med tanke på en fusjon av to dominerende retninger. I løpet av intervjuet kom Haugen inn på ulike deler av skuespillerarbeidet, oppvarming, bevegelsesanalyse, minnearbeid, undertekst, spenning og avspenning. Det slår meg at hun synes å ha en metode i beredskap for enhver anledning. Gjennom analyse av intervjuet, slår det meg også hvor intuitivt og lett hun tilsynelatende jobber. Likevel ser jeg klare elementer fra begge retninger. Dette påpeker hun også selv. Metoderikdommen gir henne anledning til å være fleksibel både i møte med den enkelte skuespiller og hele ensemblet. Haugen sier selv at i det man lærer en metode er det kanskje lurt å være ryddig. Man rendyrker en metode for å lære den grundig, og etterpå blir man fri til til å kombinere. Jeg kunne tenke meg å forske videre på dette feltet. I løpet av prosessen har jeg tenkt at den informasjonen jeg er ute etter ville jeg fått mer informasjon om gjennom en eksemplarisk casestudie av en regissør med like omfattende

metoderikdom som Kjersti Haugen. Man ville da fått empiri og analyse som kunne som kan vise idealet (Rienecker og Jørgensen, 2013 s. 172). Gjennom en case studie kunne man kartlegge den tause kunnskapen og få bedre innsikt i det intuitive i arbeidet. Man kunne også samle materiale fra flere arenaer. Kanskje det ville la seg gjøre å følge prøver på en oppsetning fra start til premiere. Man kunne intervjuere flere skuespillere og samle grundige data.

Når det er sagt, har denne oppgaven økt nysgjerrigheten min for å finne ut mer om regissørens arbeid. Om det ikke skulle bli meg som gjør en større studie på området, så håper jeg noen andre kommer til å gjøre det.

Referanseliste

Callery, D. (2001). *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre* (utg.1).

London: Nick Hern Books

Engelsrud, G. (2010). *hva er KROPP*. (utg.2) Oslo: Universitetsforlaget AS

Engelsrud, G. (2007). *Kroppen, - eksteriør eller levd erfaring?* Filosofisk supplement:

Universitetet i Oslo. Lastet ned: 22.05.21

<https://filosofisksupplement.no/wp-content/uploads/2007-engelsrud-kroppen.pdf>

Gamlund, E., Svendsen, L.F.R.H og Säätelä, S. (2016) *Filosofi for humanister*

Oslo: Universitetsforlaget AS

Grenness, T. (2020). *Slik løser du metodeproblemene i bachelor- og masteroppgaven* (utg.1).

Oslo: Cappelen Damm akademisk

Gudmundsdóttir, S. *Den kvalitative forskningsprosessen* i Moen, T og Karsldóttir, R. (red)

(2011) *Sentrale aspekter ved kvalitativ forskning*. Trondheim:

Tapir Akademisk Forlag

Hodge, A. (Red). (2010). *Actor Training* (utg.2) USA & Canada: Routledge

KHIO (Kunsthøgskolen i Oslo), Teaterhøgskolen, studieplan. Lastet ned 22.05.21:

<https://khio.no/studier/teaterhogskolen>

Kemp, R. J. (2010). *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*

(Doktoravhandling) University of Pittsburgh

Lecoq, J. (1997). *The Moving Body* (utg.1). Methuen

Malochevskaja I., (2002). *Regiskolen* (utg.3). Oslo: Tell Forlag AS.

Mitchell, K. (2009). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. (1.utg).

London & New York: Routledge

NationalTheatret. *Kjersti Haugen: Regissør*, Lastet ned 22.05.21:

<https://www.nationaltheatret.no/om-oss/kreativt-team/kjersti-haugen/>

NESH (2016) Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teknologi. Lastet ned 27.05.21: <https://www.forskningsetikk.no/retningslinjer/hum-sam/forskningsetiske-retningslinjer-for-samfunnsvitenskap-humaniora-juss-og-teologi/>

NordUniversitet, studieplan. Lastet ned 22.05.21: <https://teater.nord.no/utdanning/>

O'brien, N. & Sutton, A. (2019). *Theatre Practice: A Student's handbook* (utg.2)

London & New York: Routledge

Rienecker, L., Stray Jørgensen, P., Skov, S., & Landaas, W. (2013). *Den gode oppgaven:*

Håndbok i oppgaveskriving på universitet og høyskole (2. utg. ed.). Bergen:

Fagbokforlaget

Sceneweb.no. Lastet ned 22.05.21: https://sceneweb.no/nb/artist/5847/Kjersti_Haugen

Stene, Ø. (2019). *Skuespillerkunsten*. (utg.2). Oslo: Universitetsforlaget AS

Stanislavskij, K. (2017). *An Actor's Work* (utg.3) London & New York: Routledge

Stanislavskij, K. (1980). *My Life in Art* (utg-3) London: Eyre Methuen

Tyra, T. (2009) KHIO (Kunsthøgskolen i Oslo) *Disputas, -presentasjon*.

Lastet ned 23.05.21: <https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/157468/T%C3%B8nnessen-Tyra-Disputas-presentasjon.pdf?sequence=7&isAllowed=y>

Tyra, T. (2011). Stanislavskijs Metode: *Rushprint*, Lastet ned 23.05.21:

<https://rushprint.no/2011/07/stanislavskijs-metode/>

Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky System of Acting* (utg.1). Cambridge University

Illustrasjoner

Stanislavskij, K. (1935), *Stanislavskijs System* [Bilde] Hentet fra:

https://simanaitissays.files.wordpress.com/2020/03/440px-diagram_of_stanislavskis_system.jpg

