

Jørgen Nykås

Hvor går de etiske og moralske grensene ved bruk av method acting innenfor USAs filmbransje?

Bacheloroppgave i Drama og Teater

Veileder: Heli Aaltonen

Mai 2022

Jørgen Nykås

Hvor går de etiske og moralske grensene ved bruk av method acting innenfor USAs filmbransje?

Bacheloroppgave i Drama og Teater
Veileder: Heli Aaltonen
Mai 2022

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



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

“Hvor går de moralske og etiske grensene ved bruk av method acting innenfor USAs filmbransje?” I denne bacheloroppgaven skal jeg undersøke de moralske og etiske grensene rundt bruken av method acting i filmbransjen i USA. Jeg har ved hjelp av eksempler fra filmbransjen og etablerte etiske teorier sett på muligheten for å definere noen grenser for hva som er moralsk riktig og ikke når man bruker denne teknikken. Det har vist seg utfordrende og sette konkrete grenser da mange gråsoner er situasjonsbetinget, men det finnes et fåtall grunnleggende prinsipper det er viktig å følge.

Innhold

Sammendrag	1
Innhold	2
1. Innledning	3
2. Method Acting	4
2.1 Stanislavskijs System	4
2.2 Method Acting	6
2.2.1 Strasberg og Actors Studio: Emosjonelle minner	8
2.2.2 Adler og Meisner: Fantasi og repetisjon	8
3. Etikk	9
3.1 Pliktetikk	9
3.1.1 Humanitetsprinsippet	10
3.2 Konsekvensetikk	10
3.2.1 Mills' skadeprinsipp	11
4. Metode	12
5. Eksempler og analyse	12
5.1 Jim Carrey i Man on the Moon.	12
5.1.1 Analyse	13
5.2 Stanley Kubrick i The Shining	15
5.2.1 Analyse	16
5.3 Christian Bale	17
5.3.1 Analyse	18
6. Avslutning	19
6.1 Drøfting	19
6.2 Konklusjon	20
7. Kilder	21
7.1 Bilder	22

1. Innledning

Method acting er en gruppe skuespillerteknikker som ble utviklet i USA som en videreutvikling av Konstantin Stanislavskijs teknikker. Som en av de mest populære teknikkene i USA ønsker den å bidra til en skuespillers overbevisning, sannhet og dybde (Krasner, 2010, s. 144). Disse skuespillerteknikkene har alltid fascinert meg. Når skillet mellom skuespiller og karakter forsvinner har det potensiale til å skape utrolig sterke inntrykk og ekteføyte prestasjoner på scene eller film. Jeg har gjennom min utdanning ikke opplevd nevneverdig fokus på method acting, til tross for hvor utbredt det er, spesielt i filmbransjen. Spesielt interessant finner jeg de spørsmålene og dilemmaene man må ta hensyn til når man går svært dypt inn i en karakter, og hvordan dette endres i forhold til livet utenfor en produksjon. Siden method acting er spesielt populært i USA skal jeg se på noen eksempler fra USAs filmbransje med problemstillingen “Hvor går de etiske og moralske grensene ved bruk av method acting innenfor USAs filmbransje?”

Det finnes ikke mange konkrete etiske retningslinjer innenfor bruken av method acting på nåværende tidspunkt. Det har riktignok vært en revolusjon i Hollywood de siste årene hvor det har blitt satt betraktelig mer fokus på seksuell trakassering og rasisme etter henholdsvis MeToo- og Black Lives Matter-bevegelsene (Luo & Zhang, 2021)(Subair, 2021). Disse har ført med seg økt press på etiske retningslinjer i forbindelse med seksuell trakassering og rasisme. Utover dette finnes det derimot ikke mye materiale om hva som kan regnes som moralsk eller umoralsk. Jeg er derfor interessert i å utforske potensielle etiske retningslinjer for å få en pekepinn på hva som er rett og galt. Jeg skal ta utgangspunkt i tre eksempler fra USAs filmbransje hvor method acting har blitt tatt i bruk med negative konsekvenser: Jim Carrey i *Man on The Moon*, Stanley Kubrick og Shelley Duvall i *The Shining* og Christian Bales drastiske kroppsendringer gjennom sin karriere. Jeg skal analysere disse opp mot etablerte etiske teorier for å finne ut om de gjennomførte handlingene kan rettfærdiggjøres eller ikke.

Etiske retningslinjer har blitt mer og mer etterspurt de siste årene, og til tross for hvor stor plass method acting har i USAs filmbransje finnes det ikke definerte retningslinjer utover de relatert til seksuell trakassering og rasisme. Innenfor method acting ønsker man ofte å etterligne livet til karakteren man portretterer, i større eller mindre grad. Dette kan under rollarbeidet føre til en del etiske og moralske utfordringer som man må ta hensyn til. I de mest ekstreme tilfellene vil en skuespiller ønske å forbli en sin rolle i så stor grad som mulig gjennom hele produksjonsperioden, som kan føre til store endringer i hans eller hennes

oppførsel og handlinger. Hvordan forholder man seg til dette og skaper en balanse av de nødvendige og moralske handlingene når man spiller umoralske karakterer, f. eks kriminelle? I andre tilfeller kan arbeidet for rollen kreve store fysiske endringer, som store vektøkninger eller tap, som kan være skadelig på både kort og lang sikt. Det finnes ingen offisielle retningslinjer for hva som kan regnes som rett og galt i dette arbeidet. Jeg vil derfor forsøke å definere noen moralske grenser for hva som er riktig i slikt rollearbeid, ved hjelp av etiske teorier. Det er også interessant å tenke på om handlingers moralitet skiller seg mellom rollearbeidet og det virkelige liv. Er man bundet til de de nøyaktige moralske prinsippene man ellers ville fulgt i det daglige liv, eller kan man sette en moralsk pris på viktigheten av skuespillerarbeidet som enten taler for eller mot endringer?

Jeg skal først redegjøre for hva method acting er og hvordan det ble utviklet, etterfulgt av redegjørelse av pliktetiske og konsekvensetiske teorier. Jeg skal deretter legge frem de tre eksemplene jeg har valgt og analysere disse opp mot disse etiske teoriene, før jeg legger frem en konklusjon rundt de etiske og moralske grensene ved method acting.

2. Method Acting

2.1 Stanislavskijs System

Konstantin Sergejevitj Stanislavskij (1863-1938) var en russisk skuespiller og regissør som utviklet et system for trening av skuespillere som fortsatt brukes i dag. Han regnes som en av de viktigste personene for moderne teater. (Stene, 2015, s. 142). Han vokste opp i en liberal familie i den russiske overklassen, og vokste blant annet opp med amatørteater. Han var opptatt av hvordan man kunne leve ekte og organisk på en scene, skape karakterer som publikum tror på, og hvordan man skal kunne repetere dette når det oppnås (Stene, 2015, s. 143). Etter et møte med Vladimir Nemirovitsj-Dantsjenko, som delte Stanislavskijs filosofi rundt teateret, opprettet de sammen Moskva kunstnereteater, hvor Stanislavskij fikk ansvaret for iscenesettelsen og skuespillet (Stene, 2015, s. 143). Ved dette teateret utforsket Stanislavskij skuespillerteknikker og regi i samarbeid med ensemblet, og tok etterhvert bruk av psykologien, og senere Théodule Ribots' teori om at gamle følelser blir lagret og kan fremkalles som en refleks, kalt "emosjonelt minne". Når skuespilleren skulle oppleve

bestemte følelser skulle de ta i bruk minner fra tidligere, personlige opplevelser som vekke de samme følelsene (Stene, 2015, s. 145-146).

På starten av 1900-tallet dukket nye impulser opp i det russiske teateret, og symbolismen fikk sitt inntog. Stanislavskij fikk oppleve at hans metoder ikke var velegnet til disse nye impulsene, og han startet derfor sitt arbeid med å skape sitt “system” som skulle bidra til både sannhet og realisme, samt fornyelse og eksperimentering. Dette kalte han *psykofysisk teater*. “I hver fysisk handling er det noe psykologisk, og i det psykologiske, noe fysisk”. Her skulle man trene både skuespillerens fysikk, stemme og emosjonelle instrument, og evnen til å trenge inn i den dramatiske teksten og karakteren (Stene, 2015, s. 146-147).

I følge Stanislavskij er “kunsten å leve en rolle, å skape et virkelig liv for den menneskelige ånd som bor i rollen, og bringe dette liv på scenen i kunsterisk form” skuespillerkunstens kjerne. Dette kalte han “opplevelses- eller gjennomlevelseskunsten”. En skuespiller skal skape en levende karakter på scenen, ved å oppleve rollens følelser (Stene, 2015, s. 152). Stanislavskij reagerte på de diverse klisjéfylte gestene som ble brukt i datidens teater for å symbolisere forskjellige følelser. Disse gestene mente han ble brukt for å erstatte de manglende indre opplevelsene (Stene, 2015, s. 152). Det som må gjøres for å kunne handle naturlig på scenen er avspenning, for ansenhet kan hindre vår skapende evne. Sammen med dette introduserer Stanislavskij “elementer” i sitt system, som skal bidra til å skape ekte følelser på scenen (Stene, 2015, s. 153). *Det magiske hvis* er ment å aktivere fantasien og bidra til handling. Her legger man til et hvis for å skape mer spesifikke handlinger på scenen. En handling forandrer seg f. eks om den plutselig innebærer at man er i fare. Det vil skape forskjellige reaksjoner fra forskjellige skuespillere, og handlingen skal komme ut ifra skuespillerens personlige impuls (Stene, 2015, s. 153-154). *Det magiske hvis* må operere innenfor *Den gitte omstendighet*, som er forutsetningen skuespillet befinner seg i. Denne defineres først av dramatikerens. Dette blir rammene skuespilleren må holde seg i når de skal leve sant på scenen. I tillegg kan man legge til *innbilte omstendigheter* for å bidra til å vekke fantasien (Stene, 2015, s. 154). På scenen er det viktig at en skuespiller holder fokus på det som foregår, sine oppgaver og sine medspillere. Dette er en form for konsentrasjon som kalles *Scenisk oppmerksomhet* (Stene, 2015, s. 154). I forbindelse med konsentrasjon og fokus beskriver Stanislavskij det han kaller for *oppmerksomhetssirkler*, og skiller mellom tre forskjellige: den lille, som er en selv, den mellomste, som er umiddelbar nærhet, og den største som er rommet man befinner seg i og de impulsene man mottar, men ikke umiddelbart reagerer på. Det er essensielt å lære seg å fokusere på rett sted til rett tid, og aldri la oppmerksomheten “lekke” til publikum (Stene, 2015, s. 155). Oppmerksomheten må også

rettes innover: sterke følelser og opplevelser kan oppleves spontant når man spiller en scene for første gang, men dette må kunne repeteres når man spiller scenen igjen. *Emosjonelt minne* skal være nyttig i denne sammenhengen. Alle mennesker har følelser gjennom opplevelser som man kan fokusere på for å komme i den rette stemningen (Stene, 2015, s. 155). Samtidig må skuespilleren skape kontakt med publikum. Kontakt kan føre til at tilskuerne forstår og tar del i det som foregår på scenen (Stene, 2015, s. 155).

Etter at grunnelementene er på plass deles det opp i de viktige hendelsene og man definerer karakterenes mål. Underveis i oppfyllelsen av målet dukker det opp hindringer. Stanislavskij sa også at tanker, følelser og vilje er komponentene som sammen skaper våre handlinger (Stene, 2015, s. 156). Disse tingene skal kun ha fokus i prøveperioden, og ikke under forestilling, da fokuset ikke blir på riktig sted. Det skal være gjennomgående linje i all god dramatisk diktning. Brytes denne går forestillingen i stå (Stene, 2015, s. 157).

2.2 Method Acting

Method acting, eller “The Method” ble navnet på skuespillermetodene som ble utviklet av The Group Theatre i USA på begynnelsen av 1900-tallet. Dette var en gruppe med unge skuespillere som ble inspirert av Stanislavskijs arbeid (Stene, 2015, s. 178). Stanislavskij og Moskva kunstnerteater reiste på turné til USA i 1923-24, hvor han også ga ut sin første bok *Mitt liv i kunsten*. To av hans skuespillere ved Moskva kunstnerteater, Richard Boleslavskij og Maria Ouspenskaja dro til New York og grunnla American Laboratory Theatre i 1923, for nye skuespillere, med spesielt fokus på emosjonelt minne og improvisasjon (Stene, 2015, s. 179). Harold Clurman (1901-1980) og Lee Strasberg (1901-1982) fikk skuespillertrening ved Laboratory Theatre og slo seg etter hvert sammen med Cheryl Crawford (1902-1986) og grunnla *The Group Theatre* i 1931 (Stene, 2015, s. 180). Dette ble et teater for unge skuespillere hvor de tok i bruk metoder fra Stanislavskij i jakten på å skape et ensemble med felles språk, mål og kunstneriske ambisjoner. Med USAs økonomiske vanskeligheter og økende fattigdom blant befolkningen handlet mange av deres stykker om arbeiderklassens liv og den amerikanske drømmen og satt standarden for det realistiske og naturalistiske drama i USA (Stene, 2015, s. 180-181).

The Group Theatre ønsket å portrettere troverdige og virkelige karakterer. De brukte metoder som Clurman og Strasberg hadde lært ved American Laboratory Theatre og ga disse verktøyene kallenavnet “method”. Dette ble utgangspunktet for de mange diverse strategiene som går under begrepet method acting (Stene, 2015, s. 181). Øvelser innenfor improvisasjon,

fantasi og kommunikasjon ble tatt i bruk for å utvikle scener og karakterer. The Group Theater ble etter mange opp- og nedturer, suksess, kritikk og mange personkonflikter oppløst i 1938. Flere av de medvirkende fortsatte etter dette med å videreutvikle method acting videre (Stene, 2015, s. 182-183).

Det er tre personer som har spilt en stor rolle i utviklingen av amerikansk method acting: Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) og Sanford Meisner (1905-1997). De samarbeidet ved The Group Theatre og videreutviklet method acting i hver sin retning, med fokus på forskjellige aspekter ved teknikken: Strasberg på det psykologiske, Adler på det sosiologiske og Meisner på det atferdsmessige (Krasner, 2010, s. 144). Til tross for deres forskjellige fokus er det en del grunnleggende prinsipper de alle er enige om:

1. Skuespilleren må rettferdiggjøre alle ord og handlinger på en scene, og reagere spontant med en indre motivasjon.
2. En karakters motivasjon må inspireres av et mål.
3. En karakters mål må ha et element av hastverk, og inkludere hindringer som må overkommes.
4. Skuespilleren må finne en undertekst som motiverer sin karakter.
5. I jakten på en undertekst skal man ikke generalisere, men ha fokus på *de gitte omstendigheter*.
6. I de gitte omstendigheter skal skuespilleren oppføre seg som om de lever i situasjonen, ved hjelp av fantasien.
7. Det er fokus på ekte oppførsel. Skuespillerens opplevelse på scenen må være ekte, og følelser skal ikke "indikeres".
8. For å oppleve ekte følelser må skuespilleren leve i nuet. Selv om man må vite hva man skal gjøre, må det gjøres som om det oppleves for første gang.
9. Øvelse krever improvisasjon for å frigjøre skuespilleren fra ordene i teksten.
10. Skuespilleren må personifisere rollen med inspirasjon fra seg selv og sine egne følelser, erfaringer og fantasi (Krasner, 2010, s. 146).

Det er altså grunnleggende i method acting å arbeide fra innsiden med sine indre mål og motivasjon. En skuespiller skal ikke spille en scene, men leve, lytte og reagere som om de var i en situasjon for første gang. Til tross for disse prinsippene utviklet det seg etterhvert fram en stor uenighet mellom Strasberg, Adler og Meisner om nøyaktig hvordan man skulle oppnå dette (Stene, 2015, s. 225).

2.2.1 Strasberg og Actors Studio: Emosjonelle minner

Tre personer fra The Group Theatre, Cheryl Crawford, Elia Kazan og Robert Lewis grunnla *Actors Studio* i New York i 1947. Dette utviklet seg til å bli en eksklusiv skole med høy kvalitet, og etter som tiden ikke strakk til ba de etterhvert Strasberg om å ta over (Stene, 2015, s. 219). Det var her han utformet skuespillertreningen hvor fokuset lå på å oppleve og uttrykke følelser og skape levende karakterer som skuespilleren lever gjennom (Stene, 2015, s. 219). Strasberg mente at en persons minner er utgangspunktet for alt skuespill. Han skiller mellom forskjellige typer minner: mentale, fysiske og affektive. *Mentale minner* kan kontrolleres og huskes når vi ønsker. *Fysiske minner* er fysiske handlinger kroppen kan gjøre automatisk etter det er lært. *Affektive minner* er relatert til følelser og disse deles igjen opp i *sanseminne* (sanselige erfaringer) og *emosjonelle minner* (følelsesmessige erfaringer). Strasberg mente bruken av de affektive minnene er nøkkelen til skuespillerkunsten (Stene, 2015, s. 220).

Ifølge Strasberg måtte en skuespiller kunne føle emosjoner og også lære å uttrykke dem. Målet med hans trening var å fjerne blokkeringene som hindrer en å uttrykke følelser. Treningen hans består av tre hovedelementer til dette formålet: avslapning, konsentrasjon og affektivt minne. Avslapning brukes for å bli kvitt spenning i kroppen. Konsentrasjonsøvelsene kan f. eks gjenskape tidligere fysiske handlinger og huske tilbake på opplevelsene man fikk (Stene, 2015, s. 221). Til slutt har man øvelser i emosjonelt minne hvor skuespilleren skal finne et minne de har blitt beveget av. Opplevelsen av dette skal beskrives. Ikke nødvendigvis hva som skjedde, men omstendighetene rundt, hva man sanset og hvordan. Ved å gjenta denne øvelsen skal man kunne utvikle et "kartotek av følelser" som man kan skifte uanstrengt mellom (Stene, 2015, s. 222). Både kurs og lengre utdannelse i Strasberg teknikk læres fortsatt bort ved Actors Studio, men med mindre øvelser med emosjonelt minne. Mange trenere har erfart at arbeid med studenter og deres traumer og sterke følelser risikerer å føre til retraumatisering, som igjen har ført til korrigeringer i teknikken (Stene, 2015, s. 224).

2.2.2 Adler og Meisner: Fantasi og repetisjon

Stella Adler var på sin side opptatt av omstendigheter og fantasi. Hun var sterk motstander av bruken av private følelser og emosjonelt minne og begynte etter et kort samarbeid med Stanislavskij å undervise sine teknikker i USA. Adler var også opptatt av en følende og handlende skuespiller, men satt også fokus på observasjon, lesing, analyse og tenking (Stene, 2015, s. 225). En skuespiller må kunne studere skuespillet for å forstå

omstendighetene i stykket, samfunnet karakteren lever i. Det er forståelse og innlevelse for dette som skal inspirere skuespilleren, i motsetning til skuespillerens personlige følelser. Dette krever fantasi. Adler tar også i bruk *det magiske hvis* som kan endre de gitte omstendighetene og gi nye impulser til man får en reaksjon (Stene, 2015, s. 226).

Sanford Meisner var også i mot bruken av private følelser og tar som Adler utgangspunkt i en skuespillers fantasi, analyse og forståelse av kontekst. Det viktigste var å lære å handle på impuls, for å reagere umiddelbart og troverdig. Det skulle ikke være kalkulert eller planlagt (Stene, 2015, s. 227). I følge Meisner måtte impulsene som inspirerte handling komme utenfra, fra motspilleren. Evnen til å lytte var grunnleggende. Meisner utviklet en repetisjonsøvelse hvor to deltakere repeterer den samme setningen til hverandre mens de lytter etter og inkorporerer endringer i språket som de mottar fra motparten. Man skal ikke skape noen historie, men kun reagerer på det som blir sagt og de impulsene man mottar (Stene, 2015, s. 228). I følge Meisner er en skuespillers eneste viktige oppgave å lytte og handle spontant og oppriktig på det som skjer rundt seg. Dette skal føre til variasjon og nyskaping, da spontanitet ikke gjenskapes likt. Alle ord og handlinger vil derfor være som for første gang (Stene, 2015, s. 229).

3. Etikk

Etiske teorier kan brukes til å finne ut om en handling kan bli sett på som moralsk, eller hva som kan være svaret på et etisk dilemma. Dette kalles *normativ etikk*. Disse teoriene fungerer ikke som fasiter, men som forslag for hvordan man kan tenke rundt en situasjon for å finne ut om den kan regnes som moralsk riktig eller ikke. (Skjerve, 2021, s. 1). Jeg har valgt å ta utgangspunkt i konsekvensetiske og pliktetiske teorier, da disse teoriene er *handlingsorienterte*, altså at de forsøker å svare på de moralske spørsmålene rundt handlinger. (Skjerve, 2021, s. 2).

3.1 Pliktetikk

Pliktetikk er en gruppe av etiske teorier hvor det i utgangspunktet er en handlingsmotivasjon som tilsier om den er moralsk riktig eller ikke. Immanuel Kant (1724-1804) var en tysk filosof med en viktig plass innenfor pliktetikken. I følge han kan en handling kun være moralsk prisverdig om den er motivert av et ønske om å handle moralsk. Som eksempel

er det ikke moralsk prisverdig å ha en jobb hvor du hjelper mennesker (f. eks sykepleier) hvis din personlige motivasjon er egen vinning, som penger eller en bedre CV. Innenfor pliktetikkk er det i noen tilfeller påkrevd å nedprioritere gode konsekvenser til fordel for andre hensyn (Skjerve, 2021, s. 24-25).

I følge Kant kan bruk av fornuft vise hvilke moralske plikter man har, og fornuften prinsipper er de samme for alle mennesker. Kant mener derfor at for at en handling skal kunne regnes som moralsk må den være motivert av fornuften. Dette fordi man kun kan handle moralsk når man handler fritt, og fornuft er en forutsetning for å være fri. Med frie handlinger menes det at en handling kun kan være moralsk (eller umoralsk) hvis man hadde mulighet til å handle annerledes. Irrasjonelle handlinger som er kontrollert av følelser og instinkter kan derfor ikke regnes som hverken moralske eller umoralske (Skjerve, 2021, s. 26).

3.1.1 Humanitetsprinsippet

Humanitetsprinsippet er et prinsipp formulert av Kant som sier at man ikke skal behandle menneskeheten kun som et middel, enten det er deg selv eller andre. Andre personer skal ikke brukes kun som objekter eller redskaper for å nå et mål, f. eks ved bruk av tvang eller villedning (Skjerve, 2021, s. 30). Til tross for dette og andre prinsipper som Kant formulerte er det i følge ham ikke en fasit for hvordan man skal handle i enhver situasjon. Det finnes noen påbudte og noen forbudte handlinger, men man har i stor grad frihet til å gjøre det man selv vil. Kant skriver også om noe han kaller *uperfekte plikter* som er positive plikter som egenutvikling, selvforbedring og hjelpe andre. Disse pliktene kan oppfylles på forskjellige måter, så lenge innsatsen for utvikling og forbedring er der (Skjerve, 2021, s. 35).

3.2 Konsekvensetikkk

På den andre siden har vi konsekvensetikkk, eller *konsekvensialisme*. Innen disse teoriene er det kun konsekvensene av de gjennomførte handlingene som betyr noe når man skal avgjøre om en handling er moralsk riktig (Skjerve, 2021, s. 3). *Utilitarisme* er den vanligste formen for konsekvensialisme og kjennetegnes ved at man har plikt til å velge det alternativet som gir den største summen gode konsekvenser. Dette kalles “nytteprinsippet”. Det er vanskelig å si nøyaktig hva som regnes som de beste konsekvensene for forskjellige mennesker, men klassisk utilitarisme vil si at man skal maksimere de berørte parters lykke, da dette har verdi for alle mennesker (Skjerve, 2021, s. 4).

Jeremy Bentham (1748-1832) formulerte utilitarismen som en etisk teori for over 200 år siden, og hadde et moderne syn på flere spørsmål. F. eks at kvinner skulle ha de samme rettighetene som menn, at slaveri skulle bli avvirket og at kriminelle skulle bli behandlet humant. Utilitarismen var ment som en teori for hvordan politikk og lover kunne skape et mer rettferdig samfunn, og dette var ifølge Bentham en samfunn med mest mulig lykke (Skjerve, 2015, s. 5).

Lykke er vanskelig på definere, men Bentham mente lykke kan beskrives som en følelse av lyst eller behag, samt fravær av ubehag og smerte. Disse faktorene er de eneste som har betydning for om en handling er riktig eller ikke. Hvilke personer som rammes, og hva de rammes av er irrelevant. Bentham utviklet derfor en "lystkalkyle" som beskriver de forskjellige tingene man må ta til betraktning for å ta et valg. Man må vurdere en konsekvens intensitet og varighet, sannsynligheten for at den vil forekomme og nærhet i tid. I tillegg må det vurderes om det fører til vedvarende konsekvenser, om lysten etterfølges av ubehag og hvor mange som berøres av konsekvensene (Skjerve, 2015, s. 6). Lystkalkylen kan allikevel ikke regnes som en fasit på etiske spørsmål, blant annet fordi de forskjellige faktorene kan være vanskelig å sammenligne. Det er f. eks individuelt hvor mye lyst man får av en handling, eller hvor lenge denne varer. (Skjerve, 2015, s. 7).

3.2.1 Mills' skadeprinsipp

Et annet syn på utilitarismen ble skapt av filosofen John Stuart Mill (1806-1873). Han var en engelsk filosof og politisk teoretiker, sønn av filosofen James Mill (1773-1836) og en nær venn av Jeremy Bentham (Stølen, 2022). Han formulerte et prinsipp som senere fikk betegnelsen "skadeprinsippet". Dette prinsippet sier at menneske bør stå fritt til å gjøre som de vil så lenge dette ikke påfører andre skader eller ulemper de ikke samtykker til. Støtende, umoralsk eller selvdestruerende oppførsel skal ikke bli begrenset (Mikalsen, 2021, s. 5). Hvis vi tar utgangspunkt i dette prinsippet for moralske handlinger kan man definere noen avgrensninger til hvilke handlinger som kan kalles rett og galt. Det kan i noen tilfeller være vanskelig å definere nøyaktig hva som menes med skade, men man får i hvert fall en pekepinn på hva som kan regnes som akseptabelt fra et moralsk standpunkt.

I forbindelse med yttringsfrihet skriver Mill at man kan gi uttrykk for hvilket som helst synspunkt, innenfor hvilket som helst tema så lenge yttringen ikke er ment å oppfordre til vold. Det at noen blir krenket er ikke grunn nok til å straffe den som ytrer seg (Mikalsen, 2021, s. 8).

4. Metode

Jeg skal ta utgangspunkt i tre eksempler fra filmbransjen i USA hvor method acting har blitt tatt i bruk med negative konsekvenser. Disse eksemplene er ment å representere hver sin type situasjon, innenfor hver sin sjanger og med forskjellige påvirkninger. Jeg skal analysere og drøfte disse opp mot pliktetiske og konsekvensetiske teorier i et forsøk på å definere noen moralske grenser eller etiske retningslinjer innenfor bruken av method acting.

Mitt første eksempel er fra Jim Carreys opptreden i filmen *Man on The Moon* fra 1999, regissert av Milos Forman. Dette er en biografisk dramakomedie om livet til den eksentriske komikeren Andy Kaufman (IMDB, u. å.a).

Eksempel nummer 2 er samarbeidet mellom Stanley Kubrick og Shelley Duvall i filmen *The Shining*, fra 1980, regissert av Kubrick. Dette er en skrekkfilm med Jack Nicholson og Shelley Duvall i hovedrollene (IMDB, u. å.b).

Det siste eksempelet er de fysiske endringene skuespilleren Christian Bale har gjennomgått for sine roller, med utgangspunkt i hans største vektendringer i filmene *The Machinist* (54kg) og *Vice* (102kg) (Tyler, 2020).

Jeg har valgt disse eksemplene fordi de representerer hver sin situasjon. *Man on The Moon* er et eksempel på hvordan en skuespillers dårlige oppførsel påvirker resten av produksjonen. Kubrick og Duvall viser hvordan en anerkjent og innflytelsesrik regissør kan presse en skuespiller hardere enn hun selv ønsker. Det siste eksempelet viser en skuespiller hvis handlinger kun påvirker ham selv, men med potensielle alvorlige konsekvenser.

5. Eksempler og analyse

5.1 Jim Carrey i Man on the Moon.

I 1999 fikk Jim Carrey rollen som Andy Kaufman i den biografiske filmen om hans liv. Kaufman (1949-1984) var en svært eksentrisk og anerkjent komiker, kjent for sine bisarre opptredener og påfunn. Han likte å forvirre publikum ved hver eneste mulighet og brøt så å si aldri ut av karakter i offentligheten, selv etter en opptreden (IMDB, u. å.c). Under produksjonen av *Man on the Moon* bestemte Jim Carrey seg for å adoptere dette til sin karakter, hvor han gjennom hele produksjonen levde og oppførte seg som om han var Kaufman. Dette til tross for hans svært uforutsigbare, forvirrende og til tider vanskelige

oppførsel. Carrey har selv ved senere anledning uttalt at han “ikke hadde kontroll over sin egen kropp” (Smith, 2017).

I løpet av produksjonen var Carrey (i rollen som Kaufman) notorisk vanskelig å arbeide med. Han truet med å trekke seg fra filmen, legge ned produksjonen og havnet i et fysisk sammenstøt med en av Kaufmans tidligere samarbeidspartnere, wrestleren Jerry Lawler. Han adopterte navnet Andy, og nektet å anerkjenne sitt eget navn gjennom produksjonen, både på og utenfor settet. Han gjorde tilsvarende med Kaufmans karakter Tony Clifton, hvor han drakk på sett og måtte bli tvunget inn for å fikse sminke og hår. På et punkt tok han seg inn på områdene til et annet filmselskap for å slå av en prat om haier med regissøren Steven Spielberg. Regissøren Forman fortalte under produksjonen at Tony Clifton var den første mannen som noensinne hadde gjort ham redd (Smith, 2017).



Figur 1: Andy Kaufman (t.v.) og Jim Carrey (i rollen som Kaufman i *Man on The Moon*).

5.1.1 Analyse

Carrey provoserte som kjent flere av sine kolleger i løpet av innspillingen av *Man on The Moon*, men var hans handlinger umoralske? Det vil i dette tilfellet være klare indikasjoner på at Carrey brøt noen moralske grenser hvis man ser på situasjonen fra et konsekvensetisk standpunkt. Hans handlinger førte til en sum av negative konsekvenser og opplevelser for de rundt ham. Disse konsekvensene var riktignok i stor grad relatert til vanskeligere arbeidsforhold og ikke store personlige skader, men det finnes også unntak. Mills' skadeprinsipp sier at et individs handlinger kun kan stoppes rettferdig hvis de forårsaker

andre skade. Andre handlinger skal være tillatt, selv støtende oppførsel (så lenge den ikke oppfordrer til vold). Det er kun et fåtall av Jim Carreys handlinger som derfor kan kvalifisere som skadelige. Slagsmålet med Jerry Lawler som Carrey baserte på sin misoppfatning om at Kaufman og Lawler var bitre fiender kan derfor definitivt regnes som uetisk. Det samme kan sies om hans blinde kjøretur, da dette risikerte stor skade på folk rundt. Til tross for at dette var de eneste hendelsene som førte til eller risikerte fysisk skade kan man si helhetlig at Carrey brøt flere etiske grenser hvis man tar hensyn til konsekvensene.

Ser man derimot på situasjonen fra et pliktetisk standpunkt så kan resultatet endre seg. Hvis man setter mindre fokus på de faktiske konsekvensene, og i stedet tar hensyn til Carreys motivasjon får man sett på saken i et nytt lys. Først og fremst: hvis Carrey var motivert av penger, personlig anerkjennelse eller kun muligheten til å behandle sine kollegaer dårlig, kan ikke hans handlinger i følge pliktetikken regnes som moralske. På den andre siden var *Man on The Moon* en biografisk film som handlet om en av Carreys idoler. Det er ikke usannsynlig at han hadde et dypt indre ønske, og motivasjon om å gjøre sitt livs arbeid for å hedre Kaufman, ned til minste detalj. Han utnyttet i tillegg de samme metodene som Kaufman ved at han aldri brøt karakter til tross for reaksjonene rundt ham. Dette endrer plutselig naturen av Carreys handlinger. Selv om man kan argumentere for at konsekvensene ikke alltid var verdt det, var disse resultatet av et ønske om å gjøre noe godt. Carreys handlinger kan derfor klassifiseres som moralsk riktige. Også i møter med Kaufmans nærmeste familie hvor Carrey fortsatt forble i karakter kan man si at han handlet moralsk, hvis han ønsket å hjelpe. Dette til tross for hvor merkelig, og muligens også støtende det kan virke som å posere som et søskens avdøde bror.

Noen grenser ble riktignok også brutt fra et pliktetisk syn. Det er vanskelig å rettferdiggjøre Carreys slåsskamp med Lawler, selv om han selv var under oppfatningen av at Kaufman og Lawler var fiender. Summen av konsekvenser kan regnes som negative, men tar man hensyn til Carreys potensielle motivasjon kan denne veie opp for store deler av hans handlinger og oppførsel. Carreys oppførsel gikk i størst grad utover ham selv, enten det var et resultat av en liten slåsskamp eller en kollisjon. Han har selv også sagt at han ikke visste hvem han var lenger etter innspillingen (Smith, 2017).

5.2 Stanley Kubrick i *The Shining*

Stanley Kubrick regisserte i 1980 filmen *The Shining* med Jack Nicholson og Shelley Duvall i hovedrollene. I denne produksjonen var det mindre method acting som skapte problemer, men regissørens ønske om en virkelig livredd opptreden av den kvinnelige hovedrollen, Duvall. Kubrick presset Duvall hardere enn hun selv ønsket i løpet av produksjonsperioden. I dette eksempelet er det mindre fokus på skuespillerens moralske ansvar, men heller regissørens. Regissøren har ofte stor makt over skuespillerne i en produksjon, og spesielt i dette tilfellet når regissøren var så anerkjent som Stanley Kubrick kan det føre til vanskeligheter med å si nei til noe man ellers ikke ville akseptert.

Duvall ble stadig utsatt for store påkjenninger og forventninger fra Kubrick. Kubrick ba de andre menneskene i produksjonen om å ignorere Duvall, og mens hennes motspiller Jack Nicholson ble prisert for sitt spill, mottok hun selv aldri ros for jobben hun gjorde. Hun ble bedt om å holde seg i en konstant tilstand av stress og panikk, og gjorde det hun kunne for å holde seg trist og gråtende hele dager, flere dager i strekk. En av de sterkeste, mest emosjonelle scenene i filmen, hvor hun skulle frykte for sitt eget liv og slå vilt rundt seg med et balltre, ble hun tvunget til å spille inn 127 ganger, noe som resulterte i en sår hals, skader på hendene og dehydrering. Påkjenningene var så alvorlige at Duvall på et punkt begynte å miste deler av håret sitt. (Sur, 2021).

Til tross for dette bærer ikke Shelley Duvall nag til Kubrick. Hun har i intervjuer fortalt om gode episoder hvor Kubrick viet henne mye positiv oppmerksomhet, men dette var hovedsakelig under spontane pauser som Kubrick bestemte seg for å ta. I tillegg opplevde hun ved enkelte tilfeller en form for katarsis etter lange, krevende dager med mye skriking og panikk (Sur, 2021).



Figur 2: Stanley Kubrick (t.v.) og Shelley Duvall fra *The Shining*.

5.2.1 Analyse

Det må sies at maktbalansen mellom Kubrick og Duvall spiller en stor rolle i dette eksempelet. Som en av datidens største og mest anerkjente regissører kan det fort bli vanskelig for en skuespiller å sette grenser de selv er komfortable med hvis de blir forespurt noe mer. Det er derimot viktig å anerkjenne at Kubrick ikke behandlet Duvall dårlig utenfor arbeidet. Man kan derfor argumentere for at hans motivasjon for å gjøre Duvall opprørt var for å forsterke hennes reaksjoner og følelser på film.

Til tross for dette var det fortsatt Duvall som ble påtvunget disse sterke påkjenningene mot sin vilje. Kubrick var den ansvarlige for disse handlingene, mens Duvall satt igjen med konsekvensene. Disse konsekvensene var til å begynne med ikke veldig alvorlige, men den kontinuerlig dårlige behandlingen fra Kubrick eskalerte disse til store fysiske og psykiske endringer hos Duvall. Gjennom Benthams *lystkalkyle* kan vi se på alvorligheten av Kubricks handlinger: konsekvensene berørte kun Duvall, med en økende intensitet over hele produksjonen. Sannsynligheten for konsekvenser er aldri enkle å forutse, men det skal være rimelig å anta at Kubrick kunne forutse at hans handlinger ville påføre Duvall en form for smerte. Disse smertene fortsatte også i etterkant av produksjonen, men ble i noen tilfeller etterfulgt av kortere positive konsekvenser, som Duvalls følelse av katarsis eller gode, positive samtaler med Kubrick i diverse pauser.

Hvis man bruker skadeprinsippet kan man si at Kubricks individuelle handlinger og krav i seg selv ikke har ført til skade, men summen av disse har åpenbart påført Duvall store mengder stress, til det punktet kroppen hennes reagerer fysisk. Dette tilsier derfor klart at Kubricks handlinger burde blitt stoppet før de gikk så langt. Det samme kan sies hvis man følger *humanitetsprinsippet*, da denne påkjeningen ikke var ønskelig fra Duvalls' side, men Kubrick brukte disse teknikkene, og Duvall, som et middel for å skape en bedre film. Når man i tillegg tenker på at Kubrick behandlet Duvall bra mellom opptakene kan hans arbeid med Duvall ses på som en form for manipulasjon.

På den andre siden har Duvall sagt at hun har forståelse for Kubricks mishandling og ikke bærer noe nag. Det er tross alt Duvalls opplevelse av konsekvensene som er det viktigste i denne situasjonen. Med det sagt så kan ikke Kubricks handlinger kalles moralske allikevel, da han presset en skuespiller betydelig lenger enn hun selv ønsket. Selv om han hadde de beste intensjoner så var det i bunn og grunn hans produkt som eventuelt ble forbedret av en eventuelt bedre prestasjon av Duvall, som følge av hans misbruk. Kubrick kan muligens i mindre grad forsvare enkelte episoder, men hele Duvalls opplevelse på sett kan ikke kalles moralsk.

5.3 Christian Bale

Christian Bale (f. 1974) er en prisvinnende engelsk skuespiller som blant annet er kjent for de store fysiske endringene han gjennomgår for sine roller. Han fikk sitt gjennombrudd i 1987 i filmen *Empire of the Sun* og har siden begynnelsen av 2000-tallet etablert seg som en talentfull og svært dedikert skuespiller (IMDB, u. å.d).

Bale har hatt flere store opp- og nedganger i vekt gjennom sin karriere, hovedsakelig de siste 20 årene. I filmen *The Machinist* fra 2004 slanket han seg ned til 54kg, mens han for *Vice* i 2018 klatret opp til 102kg (Tyler, 2020). Dette har ført til både kortvarige og langvarige konsekvenser for Bale. Under *The Machinist* slet han med å spille inn de mest anstrengende scenene, da han hadde såpass redusert muskelmasse at han slet med å løpe (IMDB, u. å.e). Bale hevder det hjelper han å ikke kjenne seg igjen i speilet når han skal fordype seg i en rolle (Mahmoud, 2019). På lang sikt har kroppen hans gjennomgått permanente endringer som et resultat at hans store vektopp ganger og han har selv uttalt at han ikke kan fortsette slik på grunn av den store effekten det har. Metodene han har brukt har ført til økt risiko for

hjerter- og karsykdommer, selv etter at han har slanket seg ned til normalvekt igjen (Martin, 2019).



Figur 3: Christian Bale som Dick Cheney i *Vice* og Trevor Reznik i *The Machinist*.

5.3.1 Analyse

Bale sine metoder kan regnes som mer ekstreme og alvorlige enn de tidligere eksemplene, da de resulterer i store fysiske påkjenninger og en stor økende risiko for kortsiktige og langsiktige helseplager. Det som skiller ham fra de andre er derimot at vektendringene hans kun påvirket ham selv, og ingen andre tok skade av det. I følge skadeprinsippet har han ikke gjort noe som tilsier at hans handlinger burde stoppes. En konsekvensialist kunne muligens argumentert for at de negative konsekvensene av Bales vektendringer er såpass store at hans handlinger er umoralske overfor seg selv, men det er i bunn og grunn kun Bale selv som kan sette en verdi på sin egen prestasjon i filmene han har spilt i.

Christian Bale er et godt eksempel på en som finner uortodokse metoder for å oppfylle det Kant kaller *uperfekte plikter*. Han er villig til å gå til ekstreme lengder for å utvikle seg videre og forbedre seg. Derfor kan hans ekstreme forvandlinger ikke kritiseres. På den andre siden så påfører kanskje hans handlinger ingen andre direkte skade, men det kan indirekte ha en innvirkning på de rundt ham. Han har til tider levd et svært usunt liv både under oppgang og nedgang i vekt, og dette har endt opp med å øke risikoen hans for diverse livsstilsykdommer. Hvis han som følge av disse dramatiske livsstilsendringene ender opp med akutt sykdom eller død, kan det få store konsekvenser for de rundt ham. Familie og venner som mister en av sine nære, eller profesjonelle prosjekter som mister en viktig brikke i

sitt arbeid. Hvis man tar hensyn til disse potensielle skjebnesvangre konsekvensene kan man som konsekvensetiker si at det er en umoralsk høy risiko involvert med disse forandringene. Heldigvis har Bale gjennomført disse i relativt ung alder og har etter sin film *Vice* bestemt seg for å slutte med disse ekstreme kroppsendringene, nettopp på grunn av helsa.

6. Avslutning

6.1 Drøfting

Hvor går så de moralske og etiske grensene ved bruk av method acting i film? Det er vanskelig å definere klare grenser, men i mine tre eksempler har aktørenes handlinger resultert i negative konsekvenser. Carrey og Kubrick har påvirket andre, mens Bale i størst grad kun har påvirket seg selv. Det er mange faktorer som spiller inn når man skal vurdere en handlings moralitet, men det bør være et grunnleggende prinsipp at man ikke skal forårsake skade på sine medmennesker. Utover dette på man se an de forskjellige situasjonene man ender opp i som skuespiller eller regissør for å kunne ta gode moralske avgjørelser. Hvis man i sitt arbeid har behov for å ha mindre hyggelige perioder mot de rundt seg bør det være rom for dette, og enkelttilfeller av dårlig oppførsel trenger ikke være umoralske av den grunn, innenfor rimelige grenser. Blir det derimot en vedvarende trend eller tilfeller av økende intensitet kan man nå et punkt hvor det kan bli vanskelig å rettferdiggjøre, slik som Carreys slåsskamp mot Lawler, eller Kubricks kontinuerlige press og forventninger mot Duvall.

Kubrick og Carreys metoder var ikke uetiske i seg selv, men deres mangel på hensyn for de det påvirket viste seg å være det. Holder man seg innenfor rimelighetens grenser, og stopper seg selv mens leken er god, og unngår å skape for stort ubehag eller negative konsekvenser for dem rundt seg så kan man holde seg innenfor de etiske grensene. Kubrick og Carrey krysset disse grensene ved noen anledninger. Kubrick gjorde det sakte, men sikkert over en lengre periode med en sum av små negative påkjenninger. Carrey hadde derimot sterke utbrudd som resultere i plutselige brudd på de etiske grensene. Bale har trukket seg fra sine metoder mens han fremdeles er relativt ung og har helsen i behold, selv om det har ført til endringer i kroppen hans livet ut.

6.2 Konklusjon

Carrey, Kubrick og Bale har alle vist seg å være svært dedikerte i sitt arbeid, på hver sin måte. Carreys method acting i *Man on the Moon* førte til mye uprofesjonell oppførsel og et par fysiske sammenstøt, Kubrick brukte en form for systematisk misbruk av Duvall, men kun når det var nødvendig, og Bale har påført seg selv varige konsekvenser som følge av sine valg. Bale er blant disse tilfellene den eneste som har vært helt frivillig med på konsekvensene av sine handlinger. Duvall og Carreys kolleger har måttet tåle mye som en følge av andres handlinger.

Det finnes ingen fasit på hva som kan regnes som rett og galt når man bruker method acting for en rolle. Det finnes en del handlinger som er forbudte og en del handlinger man helst bør gjøre for å ha en god moral. Det er dog mye i mellom disse ytterpunktene som i stor grad er situasjonsbestemt. Faktorer som maktbalanse, alvorlighetsgrad og hvem man påvirker med sine handlinger spiller alle en viktig rolle. Dette fører også til en varierende grad av hvor ille en umoralsk handling er. Det er for eksempel verre å misbruke sin maktposisjon til å presse noen til sine yttergrenser, enn det er å være vanskelig å samarbeide med.

Noe man kan si med absolutt sikkerhet er at man ikke skal påføre andre unødvendig skade. Utover dette er det viktig å alltid huske på konsekvensene av sine handlinger, og hvordan det er riktig å behandle de rundt seg. Hvis din karakter har en dårlig dag er det ikke umoralsk å følge opp dette og kanskje behandle de rundt deg litt annerledes for å holde på denne følelsen. Hvis det derimot fører til å bli en unnskyldning for å trakassere kolleger, venner eller fremmede så kan man fort finne seg i et umoralsk handlingsmønster.

7. Kilder

- Krasner, D. (2010). Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. I A. Hodge (Red.), *Actor Training*. (2. utg, s. 144-163). Routledge.
- Luo, H. & Zhang, L. (2021, 19. mai). *Measuring the Impact of #MeToo on Gender Equity in Hollywood*. Harvard Business Review.
<https://hbr.org/2021/05/measuring-the-impact-of-metoo-on-gender-equity-in-hollywood>
- Mahmoud, S. E. (2019, 24. januar). *Christian Bale Admits He Has To Stop Changing His Weight So Much For Roles*. CinemaBlend.
<https://www.cinemablend.com/news/2465697/christian-bale-admits-he-has-to-stop-changing-his-weight-so-much-for-roles>
- Martin, L. (2019, 23. januar). *Christian Bale weight: Nutritionist explains why the Vice and Machinist actor's extreme dieting is a bad idea*. inews.
<https://inews.co.uk/culture/christian-bale-weight-gain-loss-change-vice-the-machinist-diet-nutritionist-health-249474>
- Mikalsen, K. K. (2021). Politisk filosofi. I E. M. Dons & K. Skjerve (Red.), Kompendium EXPH0100 Examen Philosophicum For Humaniora Og Estetiske Fag Høst 2021. NTNU Universitetsbiblioteket.
- Skjerve, K. (2021). Generelt om normativ etikk. I E. M. Dons & K. Skjerve (Red.), Kompendium EXPH0100 Examen Philosophicum For Humaniora Og Estetiske Fag Høst 2021. NTNU Universitetsbiblioteket.
- Smith, C. (Regissør). (2017). *Jim & Andy: The Great Beyond*[Dokumentarfilm]. Vice Studios.
- Stene, Ø. (2015). *Skuespillerkunsten*. Universitetsforlaget.
- Stølen, T. (2022, 29. mars). *John Stuart Mill*. Store norske leksikon.
https://snl.no/John_Stuart_Mill
- Subair, E. (2021, 22. april). *Has the Black Lives Matter Movement Changed Hollywood's Approach to Inclusivity?* Vogue.
<https://www.vogue.com/article/black-lives-matter-hollywood>
- Tyler, A. (2020, 25. april). *How Much Weight Christian Bale Has Gained & Lost For Movie Roles*. ScreenRant.
<https://screenrant.com/christian-bale-movies-weight-gained-lost-how-much/>
- IMDB. (u. å.a) *Man on the Moon*. Hentet 23. mai 2022 fra
<https://www.imdb.com/title/tt0125664/>
- IMDB. (u. å.b) *The Shining*. Hentet 23. mai 2022 fra
<https://www.imdb.com/title/tt0081505/>
- IMDB. (u. å.c) *Andy Kaufman: Biography*. Hentet 23. mai 2022 fra
https://www.imdb.com/name/nm0001412/bio?ref=nm_ov_bio_sm
- IMDB. (u. å.d) *Christian Bale: Biography*. Hentet 23. mai 2022 fra
https://www.imdb.com/name/nm0000288/bio?ref=nm_ov_bio_sm
- IMDB. (u.å.e) *The Machinist: Trivia*. Hentet 23. mai 2022 fra
https://www.imdb.com/title/tt0361862/trivia/?ref=tt_trv_trv

7.1 Bilder

LA Times. (2017). *Figur 1: Andy Kaufman (t.v.) og Jim Carrey (i rollen som Kaufman i Man on The Moon)*. LA Times.

<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-jim-and-andy-20171118-htmstory.html>

Express. (2022). *Figur 2: Stanley Kubrick (t.v.) og Shelley Duvall fra The Shining*. [Fotografi]. Express.

<https://www.express.co.uk/entertainment/films/1568628/The-Shining-Shelley-Duvall-Stanley-Kubrick-excruciating-Jack-Nicholson>

DailyMail. (2018). *Figur 3: Christian Bale som Dick Cheney i Vice og Trevor Reznik i The Machinist*. [Fotografi]. DailyMail.

https://i.dailymail.co.uk/1s/2018/10/12/09/4980182-0-image-a-56_1539331482048.jpg

