



Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst-  
og medievitenskap

# **Skuespill i teater og på film**

**Hva er de forskjellige utfordringene til en skuespiller på teaterscenen versus foran et filmkamera, og hvordan tar aktøren i bruk kropp, stemme og sinn på ulike vis?**

**Av Odin Halu**

Kandidatnr.: 10002

Veileder: Aaltonen, Heli

Antall ord: 5771

Våren, 2023, Trondheim

# Innholdsfortegnelse

Abstract .....	3
Innledning.....	3
Bakgrunn.....	3
Problemstilling .....	3
Mål og hensikt .....	3
Metodikk.....	4
Oppgavens struktur .....	4
Teori.....	4
Stanislavski.....	4
Stanislavskis system .....	5
Konsentrasjon.....	6
Fantasi.....	6
Kommunikasjon .....	7
Lee Strasberg, Stella Adler, og Method Acting .....	8
Teaterskuespill.....	9
Filmskuespill .....	10
Filmanalyse.....	11
Scener med teaterskuespill .....	12
Scene 1 – første øving .....	13
Scene 2 – Manusgjennomgang.....	14
Scene 3 – Første prøvevisning .....	16
Scene 4 – Andre prøvevisning .....	18
Scene 5 – Generalprøven .....	20
Scene 6 – Premieren .....	21
Diskurs .....	22
Konklusjon.....	23
Refferanser.....	25

## **Abstract**

I denne bachelor avhandlingen skal forskjellene mellom skuespill i film og skuespill i teater undersøkes og sammenlignes, med spesielt fokus på bruk av kropp, stemme og sinn. Skuespill er en kunstform som kan utføres på ulike plattformer, og det er viktig å forstå (særlig for en utøvende skuespiller) hvordan disse to formene skiller seg fra hverandre når det gjelder uttrykk og teknikker, samt hvilke ulike utfordringer man kan møte på i et teateroppsett og i en filmproduksjon.

## **Innledning**

### **Bakgrunn**

Jeg søkte meg inn på bachelor programmet til drama og teater på NTNU grunnet min interesse for skuespill. Mitt fokus var hovedsakelig på filmskuespill, da jeg anså teaterskuespill som overdrevent og urealistisk i forhold. Denne oppfatningen endret seg raskt da jeg startet på drama og teater. Gjennom mitt studieløp har jeg sett og erfart den verdien i teaterkunsten jeg tidligere ikke anerkjente, og jeg har lært at forskjellen på uttrykksformene innen de to mediene ikke handler om realistisk og urealistisk spill, men heller hvilke verktøy man må ta i bruk på de respektive plattformene. Bringer man teaterskuespill inn i film kommer man ikke til å få uttrykt karakterens følelser og intensjoner optimalt, og vice versa. Det er denne åpenbaringen som har ledet meg til denne bacheloroppgavens tema: Forskjellene mellom film- og teaterskuespill.

### **Problemstilling**

Hva er de forskjellige utfordringene til en skuespiller på teaterscenen versus foran et filmkamera, og hvordan tar aktøren i bruk kropp, stemme og sinn på ulike vis?

### **Mål og hensikt**

Målet med denne undersøkelsen av forskjellene mellom skuespill i teater og på film er å kunne dypere forstå disse to kunstformene fra en skuespillers perspektiv. Jeg har selv noe skuespiller

erfaring innen begge medier, så denne bacheloroppgaven har som personlig formål å knytte teori opp mot min egen forståelse i praksis.

## **Metodikk**

For å undersøke denne problemstillingen har jeg valgt å analysere en film som er veldig passende for tematikken: *Birdman* av Alejandro González Iñárritu. Dette er en film som handler om den stressende tilværelsen i teateret på Broadway i New York, like før premieren av et stykke. Det er mange forskjellige former for skuespill, særlig i teateret, så for å holde denne oppgaven konsis har jeg valgt å fokusere på realistisk, psykofysisk spill.

## **Oppgavens struktur**

Først skal jeg vise til relevant skuespiller teori basert på metode skuespill, og Stanislavskis teknikker. Etterfulgt av dette kommer filmanalysen, med en avsluttende del med diskurs rundt teorien i lys av filmanalysen, før oppgaven rundes av med en oppsummering og konkluderende del.

## **Teori**

### **Stanislavski**

Da denne oppgaven omhandler det vi anser som realistisk skuespill, er Stanislavski og hans system alltid et bra sted å starte. Konstantin Stanislavski ble født i 1863 og vokste opp i Russland (Hodge, 2010, s. 1). Han anerkjennes i dag som forløperen til den mest populære skuespill metoden i moderne tid, da særlig blant filmskuespillere: Method Acting. Metode skuespill (eller Method Acting) ble utviklet videre – noe vi kommer til senere i teori seksjonen – med utgangspunkt i Stanislavskis system. Stanislavski vokste opp i en rik familie, og tok gjennom sitt liv utnytte av denne rikdommen til å finansiere sine kunstneriske impulser innen teateret. Han viste tidlig en stor interesse for teaterkunsten, og hans far bygde i 1877 et eget teaterhus på familieeiendommen deres. Stanislavski jobbet både som regissør og skuespiller, og i 1888 opprettet han sin egen teaterbedrift kalt *the Society of Art and Literature*. Etterhvert endte han også opp med å opprette et eget studio i 1912, hvor han startet å utforme og lære bort sitt eget system for skuespillere (Hodge, 2010, s. 1).

## Stanislavskis system

Da Stanislavski utformet sitt system for skuespill var det med en intensjon om å skape 'oppleveling' hos skuespilleren.

“Stanislavsky designs the whole system to foster ‘experiencing’. From a theoretical point of view, the system merely collects and codifies the principles of human creativity necessary to the actor.” (Hodge, 2010, s. 8)

Hans filosofi betraktet kreativitet som et viktig redskap for skuespilleren. Kreativitet gir aktørene muligheten til å sette seg inn i situasjoner og emosjoner relevante for karakterene de skal utforske, og til slutt ta på seg i et skuespill.

Stanislavski antok at den optimale kreative sinnstilstanden oppstår av seg selv når skuespilleren jobber gjennom ulike elementer som utgjør de naturlige lovene til skuespillernes organiske kreativitet (Hodge, 2010, s. 8). Med andre ord: skuespilleren jobber med de verktøyene som vekker ens naturlige kreative sans, som igjen leder til en sinnstilstand hvor optimal kreativ flyt oppstår. For å vekke disse kreative sansene hos aktøren inneholdt Stanislavskis system en rekke skuespill øvelser, hvor karakteren utforskes, med skuespilleren selv som jorden til den spirende blomsten (karakteren), men også ren utforskning av ens egne sanser.

“the System suggests specific techniques that help actors develop a state of mind and body that encourages ‘experiencing’. Stanislavsky believes that this ‘sense of self’ (as he calls it) provides the soil from which the role can grow.” (Hodge, 2010, s. 8)

I Alison Hodges bok *Actor Training* skriver Sharon Marie Carnickle om Stanislavskis system, hvor hun gir oss noen eksempler på øvelser tatt fra Stanislavskis system. Mange av hans øvelser stammer i fra Stanislavskis fascinasjon av Yoga. For at skuespilleren skal kunne utvikle en teatralisk selvfølelse (theatrical sense of self) mente Stanislavski at det var viktig å kunne kontrollere ens ferdigheter innenfor konsentrasjon, fantasi og kommunikasjon. Han forventet total mental og fysisk konsentrasjon hos skuespilleren på scenen, og han kalte dette for «psychophysical state of *public solitude*.» (Hodge, 2010, s. 9)

## **Konsentrasjon**

Denne psykofysiske tilstanden kan oppnås ved å skjerpe sansene gjennom observasjon. Stanislavski systemets observasjonsøvelser gikk ut på å ta i bruk ens egne sanser, som syn, hørsel, berøring, lukt og smak.

### **Syn**

Som eksempel på noen av hans øvelser skulle aktøren se på et objekt eller en person, for så å se bort, og gi en nøyaktig beskrivelse av objektet eller personen.

### **Hørsel**

For å trene konsentrasjon gjennom bruk av ens hørsel skulle man lukke øynene og slappe av, for så å kun fokusere på lydene i rommet. Etter hvert utvidet man sitt fokus til lyder i bygningen, og til slutt lyder fra utenfor bygningen.

### **Berøring**

En annen øvelse gikk ut på å håndtere et objekt, med øynene lukket, for så å beskrive det før man til slutt fikk se det.

### **Lukt**

Med øynene lukket skulle man i en øvelse konsentrere seg om hva man kunne lukte i næromgivelsene, for så å gjenfortelle hva det var når man åpnet opp øynene igjen.

### **Smak**

Noen øvelser for smakssansene gikk ut på å beskrive smaken i ens egen munn til en annen person, eller å gjennom fantasi gjenskape smaker man før har opplevd.

## **Fantasi**

### **Visualisering**

Ved en av systemets visualiseringsøvelser skulle aktøren lukke øynene, og forestille seg at de var et tre. De skulle selv beskrive hvilken art de var, hva slags form de hadde, og hva slags farge de hadde på barken og bladene, etc.

### **‘The magic if’**

Under en ‘The magic if’ øvelse ønsket Stanislavski at aktøren skulle endre sitt forhold til et objekt gjennom ren fantasi. Her skulle man sende rundt et objekt, og stille seg selv spørsmål som for eksempel: hva om dette glasset med vann var et glass med gift, hva om dette askebeget var en frosk, eller hva om denne boken var en bombe?

### **Kommunikasjon**

Stanislavski var av den oppfatning at det umulig kunne være drama/skuespill uten interaksjon mellom scenepartnere, og mellom skuespillere og publikum. Her var det mest vektlegging på ikke-verbal kommunikasjon. Som skuespiller må man kunne forstå subteksten til en scene og en interaksjon for å gi en genuin og autentisk opptreden. Man må kunne kommunisere seg i mellom, og ut til publikum, kun gjennom kroppsspråk, blikk, tempo og pauser i ens handlinger på scenen.

### **‘Rays of energy’**

For å kunne kontrollere ikke-verbal kommunikasjon, forsøkte Stanislavski å lære aktørene å gjenkjenne og manipulere det han kalte for stråler av energi, eller ‘rays of energy’.

“Influenced by Yoga, Stanislavski imagines communication as the transmitting and receiving of *rays of energy*, much like the psychic radio waves.” (Hodge, 2010, s. 12)

Noen av disse mer metafysiske og Yoga inspirerte teoriene Stanislavski hadde kan muligens virke tvilsomme for de med sin virkelighetsoppfatning grunnet i materialisme, men om man selv har vært med på slike teaterøvelser (som for eksempel å bevege seg sammen i en ‘klump’ av mennesker, uten verken en leder eller verbale eller fysiske hjelpemidler) vil man mest sannsynlig kunne oppleve denne følelsen av kommunikasjon gjennom energi, i det man som en gruppe sakte men sikker utvikler seg til å bli en singularer organisme.

En av disse 'rays of energy' øvelsene – som utføres individuelt – krever at skuespilleren lukker øynene, slapper av, og fokuserer på pusten sin. Med fokus på pusten skal man så forestille seg at pusten er et varmt, skinnende lys som gir deg energi. I det man puster inn skal man se for seg denne strålen med lys reise gjennom kroppen fra topp til tå, og på utpust forestille seg den samme reisen av lys og energi fra tær til hode.

Stanislavskis kollektive 'rays of energy' øvelser omhandlet å kjenne på denne energien, ikke bare i ens egen kropp, men også mellom seg selv og sine scenepartnere. I en av disse øvelsene skal man forsøke å generere og sende energi fra håndflaten sin til en annen i rommet, for å se om denne personen bemerker seg denne overføringen av energi.

### **Improvisasjon i lydløse øyeblikk**

Gjennom improvisasjon mente Stanislavski at skuespillerne kunne øve seg på kommunikasjon og samspill. En av hans ikke-verbale improvisasjonsøvelser gikk ut på å sette seg inn i et lydløst scenario, som for eksempel to skuespillere i et bibliotek, hvor A forsøker å hilse på B, som ligner på en kjent skuespiller.

### **Improvisasjon med ord**

Noen eksempler på Stanislavskis verbale improvisasjonsøvelser, som Carnickle viser til i *Actor Training* gikk ut på å sette opp scenarioer som:

- En kunstutstilling med flere besøkende og en kunstforhandler.
- En bruktbuikk med flere kunder og en selger.
- A venter på B, men C møter opp isteden.
- En dag på jobb: sjefen, sekretæren og vaktmesteren.

(Hodge, 2010, s. 9-13)

## **Lee Strasberg, Stella Adler, og Method Acting**

Konstanstin Stanislavski la riktig nok grunnmuren til det som en dag ville bli metode systemet, bedre kjent som Method Acting, men anerkjente læremestere innenfor skuespillerkunsten, som Lee strasberg og Stella Adler, står ansvarlig for utformingen av metode skuespillet slik vi kjenner til det i dag. En av filmhistoriens skuespillere som var tidlig ute med å adoptere Method



Acting var den nå kjente skuespilleren Marlon Brando. Selv om det ved en tid ble antatt at Lee Strasberg hadde en stor innflytelse på, og lærte opp Brando som skuespiller, har han selv i intervjuer avkreftet denne oppfatningen. Hvor mye innflytelse Strasberg hadde på Brandos skuespiller opplæring er usikkert, ettersom det virket som Marlon Brando hadde sine reserverasjoner når det gjaldt Strasberg. I et intervju uttalte Brando seg om at han personlig anså Strasberg som en smakløs og talentløs person, som ikke hadde en sentral rolle i hans utvikling som skuespiller. Grunnen til at Brando oppsøkte Actor's Studio (som Strasberg var direktør for) var på grunn av Elia Kazan, og ikke Strasberg. Brando sa selv at han aldri ble opplært av Strasberg, men at han derimot var elev under Stella Adler (da hun underviste på *New School for Social Research*), før han engang studerte ved Actor's Studio. (Brestoff & Boertmann, 1999, s. 98-99)

## Teaterskuespill

Dog Method Acting I dag hovedsakelig forbindes med filmskuespill hos folk flest, så har denne skuespiller teknikken som sagt sine røtter i teateret, slik alt skuespill i bunn og grunn har. Film er et relativt nytt medie, som simpelt enn er en etterkommer av teateret, en underholdningstradisjon med en dyp og lang historie hos mennesket og dets samfunn. Så til tross for hvilke ulikheter vi finner ved de fysiske uttrykkene i teater og film så er kjernen, den psykiske delen, den samme. Det er så klart mange ulike former for skuespill innen teateret, som ikke alle forsøker å oppnå en form for av realisme i skuespillet, men når det gjelder psykofysisk spill, spill med formål om å autentisk etterligne det menneskelige følelsesliv, er denne mentale delen lik både for scene- og filmskuespillere. Men hva er det som fører til at de fysiske uttrykksformene vi finner hos filmskuespillere og teaterskuespillere? Grunnen til disse ulike uttrykksformene er i all hovedsak påvirket av en sentral faktor, og det er skuespillerens relasjon til et gitt publikum. I teateret finner vi det man kan kalle for et aktivt, og interaktivt publikum. Man får direkte respons fra de som ser på stykket, og man tilrettelegger spillet sitt til publikummets ønsker og behov. Som Bella Merlin påpeker i sin bok *Acting: the basics* er publikummet en essensiell del av skuespillet, det er de som gir aktørens arbeid mening.

“Let's face it: without an audience, we wouldn't have a job. It's the spectators who give our work meaning. Their responses are the final stage of the creative process, as they take

over the role of director and we listen to where they gasp, laugh, rustle wrappers, or engage so entirely that you can hear a pin drop.” (Merlin, 2010, s. 134)

Da forholdet mellom skuespiller og publikum er mer momentant i teateret enn på film, stilles det andre krav til hvordan en skuespiller skal uttrykke seg på den mest formålstjenlige måten for slik en plattform. I en sal full av mennesker må man som skuespiller ta i bruk sine fysiske verktøy på slik et vis at alle i publikum skal kunne tydelig oppfatte hva som forsøkes formidlet på scenen. Det må store gestikulasjoner til, og høyere volum i stemmebruk.

Når det kommer til utfordringer, eksklusive for teater skuespill, har vi potensielle problemer som kan oppstå når en opptreden framføres live. Hva om noe går galt under en forestilling, eller du glemmer replikkene dine? Den finnes ikke noe re-shoot i teateret, oppstår det et problem må man bare holde hodet kaldt, tenke kjapt, og jobbe seg gjennom det, og forhåpentligvis (og som oftest) vil ikke publikum merke at noe ikke gikk akkurat slik som det skulle. Andre utfordringer en har som teaterskuespiller er det å skulle lære seg et stykke i sin helhet, med alle replikkene i et manus. Mennesker er forskjellige, og noen foretrekker teaterets sammenhengende helhet i historiefortellingen, mens andre har vanskeligere for å lære et helt manus utenat, og vil derfor foretrekke arbeidsprosessen i en filmproduksjon.

## **Filmskuespill**

Gjennom filmmediet har prosessen for skuespillere, regissører, og alle involvert i slik en produksjon endret seg, og det har den medførende problematikken og. Vi ser i filmproduksjon andre utfordringer enn i en teaterproduksjon, og vi ser også andre fordeler, som blant annet gir regissøren mere kontroll, og skuespillerne mer frihet. Som Brestoff skriver om i *the Camera Smart Actor*, så på tross av disse endringene er det en ting som forblir det samme, menneskene.

“Greater microphone and film stock sensitivities, better film projection systems, more maneuverable cameras, more sensitive lenses, and improved lighting and sound technologies have given filmmakers more control over what can be filmed and how. But some elements in the production chain have resolutely refused to be controlled or improved. The people.” (Brestoff, 1994)

Omstendighetene og prosessen endres, men menneskene involvert forblir de samme, både på godt og ondt. Manusforfattere møter fortsatt ikke deadliner, regissører og produsenter har fortsatt sine uenigheter, og skuespillere har fortsatt sine reservasjoner og usikkerheter. Som sagt forblir den psykiske kjernen i skuespillerkunsten den samme i filmplattformen, men kravene til skuespillerens arbeidsprosess og fysiske uttrykksform endres. Hvor man på en scene må sørge for å nå alle i salen med store bevegelser og høyt volum, er dette så absolutt ikke det man burde gjøre som skuespiller på et filmsett. På film har man muligheten til å komme så tett innpå aktøren som mulig, med kamera istedenfor et live publikum, og man hører lettere hva som blir sakt gjennom en mikrofon enn i en sal fullt med folk. Her gjelder det å minimalisere bevegelsene sine fra det man lærer i teateret, volum og kroppsspråk må reguleres i forhold til omstendighetene, i samsvar med hvilke følelser (og intensitet på disse følelsene) som skal uttrykkes. Det er selvfølgelig rom for overdrevne, store gestikulasjoner og høyt volum på stemmebruk også på film, men kun når det er til formål for å gi en så realistisk skildring av karakterens følelsesliv som mulig.

Hvor man som tidligere nevnt slipper unna utfordringen om å lære seg et helt manus utenat, og framføre et sammenhengende hendelsesforløp uten stopp, så følger det også sine unike utfordringer med i en filmproduksjon. Som skuespiller er det ikke det samme krave om å lære seg hele teksten, men i forberedelsene til en film får man ikke nødvendigvis like lang tid på øving både av manus og selve opptreden før kameraet slås på. Med denne nedkortede forberedelsesperioden følger det også utfordringer knyttet til dynamikken mellom skuespillerne.

“In most screen contexts time constraints mean less rehearsals, especially in commercial television where the turnaround is so quick. It is not unusual for contact with the other actors to be very brief and perhaps to only run the scene two or three times before you shoot.” (Brennan, 2016, s. 260)

## Filmanalyse

I Alejandro González Iñárritus 2014 film *Birdman* får vi et innblikk i livet bak kulissene i dagene som leder opp til premieren på hovedkarakterens oppsetning av stykket *What do we talk about when we talk about love*. Filmen følger en avdanket hollywood skuespiller i det han prøver seg på det noen av filmens karakterer beskriver som ‘ekte kunst’, altså skuespill på teater scenen.

Filmen tar opp diverse temaer rundt film- og teaterskuespilleres holdninger til de to mediene, og konfliktene mellom publikum og kunstneres holdning til populærkunst (i form av film) og det som i sammenligning kan anses som kunst for særlig interesserte (i form av teater). I tillegg til å ta for seg tematikk knyttet til Hollywood berømmelse, kjendis-kultur og teater-kultur, skildrer Iñárritu et autentisk bilde av teateret gjennom filmteknikker som gir illusjonen av at filmen er filmet i et 'take', noe som gjenspeiler teaterstykkets kontinuitet sammenlignet med filmens mer fragmenterte form.

Dog filmens tematikk og visuelle form er meget interessant, fokuserer vi i denne bacheloravhandlingen på skuespillet. Grunnen til at *Birdman* er et passende verk å analysere i utforskningen av film- og teaterskuespillets ulike metoder og teknikker er filmens eksemplifisering av begge formene for skuespill. Vi får her se en rekke eksemplarer på teaterskuespill i film, et såkalt spill i spillet, hvor vi har filmskuespillere som spiller karakterer som igjen spiller karakterer i et teaterstykke.

## **Scener med teaterskuespill**

Det er seks scener i filmen *Birdman* som illustrerer teaterskuespill, og ved å analysere skuespillet i disse scenene får vi muligheten til å se kontrasten mellom de to skuespillformene.

## Scene 1 – første øving



(00:05)

I en av filmens første scener ser vi en øving med skuespillerne. Et ekstra interessant element (fra et skuespill perspektiv) i denne scenen er det man pent kan kalle mindre troverdig skuespill. En av skuespillerne blir her konfrontert av hovedkarakteren Riggan (spilt av Michael Keaton), som uttrykker sin frustrasjon over hans manglende skuespillerevner. Om vi tar Stanislavskis teorier i betraktning, kan vi analysere karakteren Ralph (spilt av Jeremy Shamos) sitt skuespill gjennom en psykofysisk linse. I teateret er det nødvendig med store bevegelser og uttrykk for å optimalt formidle spillet til alle publikummerne, men til tross for at Ralph teknisk sett bruker dette teatraliske uttrykket i spillet sitt blir det mer tydelig – i det vi får bildet tett på skuespillerne – at det er noe som mangler i hans opptreden. Med viten om Stanislavskis fokus på skuespillerens fantasi ser vi i denne scenen et menneske som har lært seg teksten, men som ikke lever seg inn i rollen og situasjonen. Man kan se dette gjennom karakterens tomme blikk, og skiftende tone og kroppsspråk som ikke samsvarer med replikkene, og situasjonens kontekst. Noen ganger er det overdrevne gestikulasjoner og stemmebruk som gir en skildring av intense følelser der hvor det ikke skal være, og en mangel på uttrykkelse av intense følelser der hvor de burde være til stedet. Som et konkret eksempel (avbildet ovenfor) konfronterer Riggan Ralph i det han går inn i en

monolog som starter med ordene: «We lived like fugitives then», i det rollen hans snakker om en tidligere opplevelse med et ustabil menneske som alltid bar våpen. Når han sier replikken sin er det en mangel på den intensiteten som var til stedet i de tidligere replikkene, hvor en slik intensitet ikke samsvarte med samtalen natur. I et forsøk på å korrigere sitt eget spill ender Ralph opp i den andre enden av skalaen, med et igjen alt for intenst uttrykk, med store gestikulasjoner og høyt volum. Karakteren prøver å uttrykke de rette følelsene gjennom kropp- og stemmebruk, men vi ser tydelig at han ikke forstår sin rolles intensjoner, han bare gjennomfører det fysiske på et overfladisk vis, uten å gjennomføre den psykiske delen.

## Scene 2 – Manusgjennomgang



(00:14)

I denne scenen møter vi karakteren Mike (spilt av Edward Norton) for første gang, i det han kommer inn i slutten av produksjonen for å erstatte Ralph. Mike er en anerkjent Broadway skuespiller, og vi får i denne scenen et eksempel på det man vil anse som «bra» eller troverdig skuespill. Mike viser her sin forkjærlighet for å ta i bruk det som er «ekte» i skuespillet. Han kommer inn og kritiserer Riggans manus, hvor han påpeker overflødige replikker som alle kan

kokes ned til en replikk. Deres første gjennomgang av scenen (bilde over, 00:14) er noe mer passiv enn deres andre gjennomgang (bilde under, 00:16). Etter første gjennomgang tar Mike opp hva som burde endres i manus, og i det Riggan snubler over hva han skal si forsøker Mike å vekke ekte følelser hos han, ved å provosere og presse Riggan til å si replikken sin med dens fulle underliggende intensjon. I hetens øyeblikk ender de opp med en mer intens versjon av scenen, hvor begge skuespillernes ekte følelser kommer til syne.



(00:16)

### Scene 3 – Første prøvevisning



(00:24)

Scenen starter med at Riggan framfører en monolog ut mot publikum. Her ser vi en av forskjellene på hvordan en skuespiller henvender seg til publikummet i en teater setting sammenlignet med en film setting. Midt i monologen avbrytes Riggan, og skuespillerne ender opp med å bryte ut av spillet i spillet. Karakteren Mike viser her hans trang til å ta i bruk det som er «ekte» til fordel for å «late som», i det han bestemmer seg for å drikke ekte gin på prøvevisningen. Etter Riggan diskret bytter ut den ekte alkoholen med vann bryter Mike ut av skuespillet i det han oppdager hva Riggan har gjort, for så å reagere med et oppsiktsvekkende, emosjonelt utbrudd på scenen. Plutselig går vi fra å se karakterene spille ut mot et publikum, til å nå bli dratt inn i en mer realistisk skildring av hvordan mennesker på en scene ville reagert i en slik situasjon. Som man lærer i teateret er ens første instinkt å ikke anerkjenne en scenepartners utbrudd, og late som at alt går bra, ettersom 'the show must go on'. Når Mike nekter å spille



med, og alle bryter ut av spillet ender de opp med å forlate scenen og senke sceneteppet.



(00:24)

## Scene 4 – Andre prøvevisning



(00:42)

Andre prøvevisning starter med karakteren Laura (spilt av Andrea Riseborough) som holder en monolog ut mot publikum, hvor hun henvender seg til de i salen med høyt volum på stemmebruk, og et fokus på å vise ansiktet slik at alle kan se og høre henne.



(00:43)

Scenen går raskt over til en mer ukomfortabel situasjon, i det vi ser Mike og Lesley (spilt av Naomi Watts) sammen under dynen på i seng. Nok en gang får vi her se et eksempel på Mikes trang, og nærmest behov for å ta i bruk ekte følelser og opplevelser på scenen, i det han forsøker å ha samleie med Lesley på scenen, mot hennes vilje.

## Scene 5 – Generalprøven



(01:16)

Som alle med erfaring innen teateret vet så er det en kjent overtro om at hvis generalprøven ikke går som den skal så blir det en bra premiere, og vice versa. Birdman følger denne overtroen da noe av det verste som kan skje på en generalprøve skjer. I det Riggan går ut for å ta seg en røyk lukkes døren bak ham, og den går i lås. I tillegg til dette har morgenkåpen hans satt seg fast i døra, og ender opp med å måtte marsjere gjennom Times Square i bare underbuksene for å komme seg rundt til hovedinngangen. Når han kommer inn improviserer han, og bestemmer seg for å bruke fingeren sin som pistol fram til noen kommer å gir han den ekte rekvisitten. Her ser vi et godt eksempel på hvilke utfordringer og potensielle problemer man kan støte på i teaterskuespill. Vi ser her også et godt eksempel på hvordan man burde takle slike situasjoner. Evnen til å improvisere som skuespiller er meget viktig, og da særlig i teateret hvor slike hendelser kan oppstå. Om man holder hodet kaldt, og gjør hva en som kreves for å redde forestillingen – og sørge for at illusjonen ikke brytes hos publikum – kan man ende opp med en situasjon publikum ikke engang innser er improvisert, og det som opprinnelig var en tabbe vil oppfattes som intensjonelt.

## Scene 6 – Premieren



(01:42)

I filmens siste scene som skildrer skuespill på en scene går alt tilsynelatende som planlagt. Riggans karakter avslutter alltid stykket med et selvmord, hvor han skyter seg selv i hodet, men denne gangen er det noe som er annerledes. Vi får gjennom filmen se Riggans turbulente følelsesliv, og hvordan han sliter med sin egen mentale helse. I scenen før premieren får vi se at Riggan lader en ekte pistol istedenfor å ta med seg rekvisitten på scenen. Gjennom filmen har det alltid vært Mike som har et konstant behov for å ta i bruk ekte følelser og opplevelser i skuespillet, men nå er det Riggan som velger å utføre en «ekte», meget alvorlig handling på scenen. Han har bestemt seg for å ta livet sitt i det stykket avslutter. Han forsøker på dette, men mislykkes, og ender opp på sykehuset med en ny nese isteden. Til tross for denne alvorlige hendelsen hyller alle Riggan for hvor ekte hans arbeid som skuespiller var. En kritiker som gjennom hele filmen har fortalt Riggan at hun planlegger å slakte stykket hans i sin anmeldelse, ender opp med å gi stykket en fenomenal anmeldelse, hvor hun legger vekt på det faktum at ekte blood ble sølt utover scenegulvet.

## Diskurs

Med Stanislavski, Strasberg og Adlers teorier i tankene kan man i filmen Birdman finne mange eksempler av sentrale prinsipper i Stanislavski- og metodesystemet tatt i bruk av aktørene på scenen og under øvinger. Et viktig fokus for Stanislavski var det han kalte for ‘oppleving’. Ideen om at skuespilleren skulle dra inn egne sanser og følelser i spillet. Denne ideen om å bringe inn det «ekte» i skuespillet er også veldig fremtredende i dagens versjon av Method Acting, og det er mye omdiskutert hvorvidt dette er en sunn metode for skuespillere å ta i bruk, en diskusjon det virker som om Birdman til dels tar opp. Det å dra fra egne følelser, og gjennomføre handlinger i skuespill på ekte istedenfor å faktisk spille skuespill (altså late som) kan ansees å potensielt være veldig skadelig for en skuespillers mentale helse. Dette er en bekymring skuespillere selv også ytrer i diverse intervjuer, og Birdman er et godt eksempel på hvordan ikke bare skuespillet i seg selv, men også hele prosessen og stresset den medfører, kan lede til alvorlige negative effekter på en skuespillers mentale helse.

Hvorvidt man vil ta i bruk de psykofysiske skuespiller systemene – og til hvilken grad man skal innleve seg gjennom ekte følelser og handlinger – er opp til hver enkelt aktør, men når det kommer til de spesifikke forskjellene man finner mellom teater og filmskuespill ser vi i filmen hvordan skuespillernes bruk av stemme og kropp endrer seg i det de beveger seg mellom de to skuespillformene. Foruten om scenene hvor karakterene øver til stykket, får vi ofte se det tradisjonelle teater skuespillet, hvor aktøren vender seg ut mot publikum når de snakker, med et formål om å bli hørt og sett så godt som mulig. Fra et rent realisme orientert ståsted gir ikke dette en autentisk skildring av hvordan en slik samtale ville ha foregått i en virkelig situasjon, og for mange kan dette sees på som et brudd med det realistiske, men i realiteten kan teaterskuespill være like realistisk som filmskuespill. Forskjellen er at på en teaterscene får man, på grunn av de fysiske omstendighetene, et skuespill med en form for forhøyet realisme. De underliggende intensjonene, og den mentale innlevelsen er fortsatt der, noe skuespillerne i Birdman gjør en god jobb med å skildre. Hvor vi i første scene ser et eksempel på utroverdig, urealistisk skuespill fra Ralph, en form for skuespill mange muligens forbinder med teateret, ser vi gjennom resten av teater scenene eksempler på troverdig og realistisk teaterskuespill. Bak øynene til karakterene kan man fortsatt se at de lever seg like godt inn i rollen som skuespillerne som spiller disse karakterene, til tross for det overdrevne kroppsspråket og stemmebruken.

Når det gjelder de ulike utfordringene man kan støte på innen de to mediene, får vi her kun sett siden av teaterets baksene, da det ikke er noen *behind the scenes* av filmen å vise til i denne avhandlingen (grunnet valg for avgrensninger av fokusområde). Allikevel kan man gjennom å se en film som publikumer analysere og reflektere over skuespillet i filmen, og i Birdman får vi se skuespillere i ypperste klasse beherske både teaterskuespill og filmskuespill i deres skildringer av karakterer som spiller et skuespill i skuespillet.

## Konklusjon

Gjennom denne avhandlingen har jeg med innsamling av relevant teori og analyse av teaterskuespill i film fått en bredere forståelse, ikke bare av forskjellene mellom film og teater sett fra et skuespillperspektiv, men også skuespillerkunsten i seg selv, noe jeg håper reflekteres i bachelor avhandlingen min. Da jeg først startet med denne oppgaven hadde jeg som formål å finne ulikhetene mellom de to plattformene for skuespill, men gjennom prosessen har jeg endt opp med å innse likhetene i større grad enn før. I startfasen var jeg veldig usikker på vinklingen min, følte meg ikke veldig sikker på min egen kunnskap rundt temaet, og hadde mest fokus på den fysiske delen av skuespillerkunsten. Gjennom oppfriskning av teorier jeg allerede har lært om på NTNUs Drama- og Teater linje, og noen nye tilskudd, har jeg innsett to ting: 1. Gjennom det jeg i mitt studieforløp har lært i praksis, kan jeg mer om teoriene som ligger bak enn jeg først antok. 2. Dog en stor del av skuespillet handler om måten man uttrykker seg på fysisk, er det mentale en elementer faktor, som ser seg ut til å være lik enten om du skal spille for et publikum eller et kamera. Det høres kanskje merkelig ut at en så stor del av skuespillerkunsten, det mentale, ble noe oversett før jeg startet på oppgaven, men jeg tror for min del dette skyldes mitt fokus på å finne ulikhetene man kan oppfatte under en skuespillers opptreden, uten å anerkjenne det som foregår på innsiden under forberedelse og opptreden. I mitt første utkast av problemstillingen la jeg vekt på å undersøke hvilke ulikheter vi finner mellom film- og teaterskuespill gjennom aktørens bruk av kropp og stemme, men endte opp med å legge til sinn gjennom prosessen.

Ettersom det psykiske i psykofysisk spill er likt både for en teater- og filmskuespiller, har jeg kommet til en konklusjon om at de ulikhetene vi finner, finner vi ved det fysiske aspektet, hovedsakelig på grunn en faktor: publikumsrelasjon. De ulike kravene som stilles til en skuespiller når det gjelder kropp- og stemmebruk kommer av hvilken form for publikum man

spiller til. I teateret finner vi et aktivt publikum. Et publikum som er fysisk til stede med deg og de andre aktørene i rommet. Publikum og aktør påvirker hverandre – noen ganger underbevist, andre ganger intensjonelt. Om man noen gang har spilt på en scene, gjerne med samme stykke gjentatte ganger, vil man merke at publikummets energi og humør har en innvirkning på deg som skuespiller. Man gjør sitt beste for å gi en så god forestilling som mulig, uavhengig av publikumsresponsen, men det blir langt tøffere å gjøre sin beste opptreden til et mindre responderende publikum. Som et konkret eksempel vil det være en helt annen opplevelse for en skuespiller å framføre et stykke for et publikum bestående av uengasjerte ungdommer som har blitt dratt med på teateret, enn å framføre det samme stykket for et publikum som har betalt og møtt opp for å se deg spille. Når det gjelder det fysiske, så må man på scenen ta høyde for at de som sitter bakerst i salen har større vansker med å høre og se det som foregår på scenen, og det er her man må ta i bruk sine fysiske verktøy på det mest formålstjenlige viset for skuespill plattformen.

Om man spiller skuespill foran et kamera derimot, spiller man til et passivt publikum. Et passivt publikum i den forstand at du kun spiller til et livløst objekt, og spillet ditt vil ikke bli betraktet av et reelt publikum før lenge etter du er ferdig med innspillingen. Dette endrer kravene til deg som skuespiller når det gjelder dine fysiske verktøy. I teateret snakker du ut til publikum, du opptrer foran dem, mens på film skal man overse publikum (i form av et kamera). Man skal som publikum komme nærmere inn på aktøren, i en kunstform som på en måte virker mer privat og intim, hvor man får observere en skuespiller som man vet ikke kan se eller oppfatte deg. Som å få en sniktitt inn i et øyeblikk du egentlig ikke har noe med. Når man tillater publikum å komme så tett inn på skuespillerne endrer de fysiske kravene seg fra det som gjelder på en scene. Regissøren bestemmer hvor mye av skuespillerens kropp som skal vises, og hvor mye som skal skjules, og på film er det viktig å kunne gi de små, subtile uttrykkene gjennom sitt fysiske apparat. Små bevegelser i øyne, ansikt, hender og føtter, og skiftende volum ved stemmebruk som kun dikteres av scenens formål, uten behovet for å skulle nå alle mennesker til stede i en sal.

Så til slutt er ikke skuespillet på en scene, ved sin kjerne, så ulikt det i en film. Ulikhetene finner vi i den fysiske delen av spillet, diktert av forholdet den gitte aktør har til et publikum, enten om man skal spille ut til en stor sal med mange mennesker, eller foran et kamera man må gjøre sitt beste for å ignorere.



## Refferanser

Brennan, A. (2016). *The Energetic Performer: An Integrated Approach to Acting for Stage and Screen*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Brestoff, R. (1994). *The Camera Smart Actor*. Smith and Kraus Inc.

Brestoff, R., & Boertmann, A. (1999). *Scenens læremestre og deres metoder*. Drama.

Hodge, A. (2010). *Actor training* (2nd ed. ed.). Routledge.

Merlin, B. (2010). *Acting : the basics*. Routledge.