

Den psykologiske tilgang

I dag forbinder de fleste mennesker skuespilkunsten med det at kunne indleve sig i en rolle og gengive en figurs tanker og følelser på en ægte og overbevisende måde, dvs. en psykologisk tilgang til rollen. Historisk brød den psykologiske tilgang først for alvor igennem sidst i 1800-tallet, og der er specielt én instruktør, teaterteoretiker og -praktiker, som fik afgørende indflydelse på skuespilkunstens udvikling, nemlig den russiske teaterleder og instruktør Konstantin Stanislavskij (1863-1938). Senere fulgte mange andre i hans fodspor og videreudviklede hans ideer, heriblandt den russiske skuespiller og instruktør Michael Chekhov (1891-1955).

KONSTANTIN STANISLAVSKIJ

Gennem sit arbejde som skuespiller, teaterleder og instruktør stræber Konstantin Stanislavskij efter at gøre op med den mekaniske skuespilkunst, som i hans øjne præger tiden. Han vil gøre op med det, man kan kalde "skuffekomeden", en skuespilteknik, der består i, at skuespilleren billedligt talt "trækker en skuffe ud" for hver følelse: glæde, bekymring, sorg osv. Det giver et spil uden nuancer og indlevelse.

Inspireret af tankerne i det naturalistiske teater ønsker Stanislavskij sig i stedet en naturlig og troværdig spillestil. Han vil gerne opleve ægte og indlevede følelser på scenen. Derfor var han hele sit liv optaget af at udvikle skuespilteknikker, der kunne gøre skuespillet realistisk og troværdigt. Hans metoder er kendt under navnet "Systemet".

Stanislavskij har formidlet sine skuespilteknikker i flere værker, herunder i romanen *En skuespillers arbejde med sig selv* (1938), hvor vi følger livet på en skuespillerskole. I romanen siger Tortsov, som er lærer på skolen, det følgende om skuespilkunsten:

"Vi giver liv til det, der ligger skjult under ordene; vi lægger vore tanker ind i hans replikker; vi etablerer forbindelser imellem os selv og stykkets andre figurer og deres livsvilkår; vi lader hele det materiale, vi modtager fra forfatteren og iscenesætteren, gennemstrømme os; vi arbejder med det og fornyr det i vort indre, gør det levende og fylder det med vor fantasi".

Systemet omfatter en lang række forskellige elementer. Vi har udvalgt de mest grundlæggende:

Hovedformål, motivering og undertekst

For at spille troværdigt og med indlevelse er det nødvendigt at forstå, hvad karakterens hovedformål i stykket er: Hvad stræber karakteren efter at opnå? Realisere sig selv, slippe fri af en fastlåst situation, skabe harmoni i familien eller noget helt fjerde? Karakterens hovedformål skal gerne fungere som en rød tråd i spillet gennem hele stykket og afspejle sig mere eller mindre tydeligt i alt, hvad karakteren siger og gør.

Spørgsmålet om, hvad karakteren vil opnå, er også vigtigt for den enkelte handling og replik i stykket. For at skabe troværdighed i spillet må skuespilleren gøre sig klart, hvad der ligger bag ord og handlinger: Hvad vil karakteren gerne opnå med sine handlinger, dvs. hvad er karakterens motivering, og hvad ligger egentlig bag replikkerne, dvs. hvad er underteksten?

Hvis der fx i en regibemærkning står "Han går ud ...", skal skuespilleren gøre sig klart, hvorfor karakteren går ud, og hvad karakteren vil opnå med det. Vil karakteren ikke længere finde sig i det, der foregår i rummet? Har karakteren brug for frisk luft? Eller skal karakteren mødes med en vigtig person? På samme måde må skuespilleren gøre sig klart, hvad der er karakterens bagvedliggende intention med replikkerne. Spørgsmålet er, hvorfor karakteren siger en bestemt replik, og hvad karakteren vil opnå med den.

Forskellige motiveringer og forskellige undertekster vil automatisk udløse forskellige udtryk i formidlingen af handlinger og ord. Derfor er indkredsningen af motivering og undertekst et vigtigt redskab til at gøre spillet præcist, troværdigt og virkelighedsnært.

De givne omstændigheder

De givne omstændigheder er en vigtig nøgle til skuespillerens præcise og nuancerede forståelse af en karakter. De givne omstændigheder er den kontekst, som karakteren befinder sig i. Og den kontekst har selvfølgelig betydning for, hvem karakteren er, og hvad karakteren vil, dvs. hovedformålet, motiveringen og underteksten.

For at indkredse de givne omstændigheder må skuespilleren finde svar på en lang række spørgsmål, fx: Hvordan var karakterens barndom og opvækst? Hvordan kan karakterens familieforhold beskrives? Hvilke værdier og holdninger har karakteren? Hvilke særlige oplevelser har præget karakteren og hvordan?

Nogle af spørgsmålene kræver research, mens andre kræver, at man som skuespiller bruger sin forestillingsevne.

Det magiske hvis

Ordet "hvis" er ifølge Stanislavskij lidt af en trylleformular for skuespilleren. Ordet kan skabe en stærk og tydelig personlig forbindelse mellem skuespilleren og rollen. Specielt hvis skuespilleren har sat sig godt ind i de givne omstændigheder.

Stanislavskij opfordrer til, at skuespilleren bruger det magiske "hvis" helt konkret i sin proces med rollen og spørger sig selv: "Hvad ville jeg gøre, hvis jeg var karakteren (Romeo/ Julie/Nora ...)". Til forskel fra: "Hvad ville karakteren (Romeo/Julie/Nora ...) gøre? Det magiske "hvis" betyder uvilkårligt, at skuespilleren tænker sig selv ind i rollen og investerer sig selv. Med det magiske "hvis" kan skuespilleren altså med ét enkelt ord indleve sig i karakteren og tilføje ægthed til spillet. Det magiske "hvis" fritager skuespilleren fra at skulle tænke, handle

"Du skal elske
kunsten i dig
selv. Ikke dig
selv i kunsten"

Konstantin
Stanislavskij.



Indlevelse i skuepillet

Matthew Lopez: "Arven" (2018) på Det Kongelige Teater, 2023.

I forestillingen "Arven", som varer godt 8 timer, portrætteres det homoseksuelle miljø med tråde tilbage til AIDS-epidemien. Vi følger en gruppe homoseksuelle mænd og deres forhold til kærlighed, venskaber, fester, karriere, og til temaer som at være udstødt af samfundet og retten til fri kærlighed. Stykket er meget følelsesbetonet. Det bliver spillet med stor indlevelse, hvilket også skaber indlevelse hos publikum. Man kan derfor forestille sig, at skuespillerne har anvendt en Stanislavskij-inspireret tilgang i deres karakterarbejde. Skuespiller Alvin Olid Bursøe (f. 1993) siger om sin oplevelse som skuespiller:

"Jeg har aldrig oplevet et rum, der bølger så meget af følelser, som når vi spiller "Arven". Det er, som om manuskriptet fordrer, at der sker en særlig forbindelse mellem publikum og os, der står på scenen. Det er kort sagt magisk for en skuespiller at opleve og efterlader mig med en følelse af taknemmelighed."

Foto: Palle Steen Christensen.



Model 6.1.

Koncentrationscirkler

Den lille koncentrationscirkel.
Det rum omkring en person, som er inden for en armslængdes afstand.

I den lille koncentrationscirkel sanser skuespilleren primært sig selv og eventuelt en genstand, som er i nærheden. En person er fx i den lille koncentrationscirkel, hvis hun befinder sig i en stopfyldt metro, og på trods af menneskemylderet kun er optaget af sin telefon.

Den mellemstore koncentrationscirkel
Det lidt større rum omkring en person, som er inden for 2-3 meters afstand.

I den mellemstore koncentrationscirkel har skuespilleren sin opmærksomhed fokuseret på de karakterer, der befinder sig i nærheden, og er optaget af interaktionen med dem. Som i den lille cirkel sanser skuespilleren stadig kun en del af rummet.

Den store koncentrationscirkel.
Hele scenerummet.

I den store koncentrationscirkel har skuespilleren øje på alle tilstedeværende og bruger aktivt alle sine sanser til at registrere det hele rum. En person i den store koncentrationscirkel kan være en paranoid person, der nervøst registrerer og sanser enhver bevægelse og lyd, både tæt på og langt fra.

og føle som karakteren. Skuespilleren skal alene fokusere på, hvad hun eller han selv ville gøre i en tilsvarende situation.

Stemningserindring

'Stemningserindring' er et lidt gammeldags udtryk for at huske følelser. Stemningserindring handler om et komme i tanker om og aktivere sine følelser, så man kan bruge dem i rollearbejdet og på scenen. Det er ikke alle følelser, der er lige nemme at aktivere for en skuespiller. I de tilfælde, hvor man skal spille en følelse, som volder særligt besvær, kan stemningserindring være et effektivt redskab.

Stanislavskij har den opfattelse, at man ikke bare kan fremtvinge følelser med et knips, men at man kan lokke følelser frem ved at huske de oplevelser og sanseindtryk, der gav anledning til dem. Jo tydeligere man kan fremkalde oplevelsen, jo stærkere vil følelserne kunne mærkes. Stemningserindringen, altså det at vække følelserne til live, forudsætter derfor, at skuespilleren bruger hele sanseapparatet til at fremkalde en udvalgt oplevelse i alle detaljer.

Stemningserindringen kan fx benyttes, hvis man som skuespiller skal spille en karakter, hvis ven bliver dødeligt syg, og som derfor føler en altopslugende sorg. I det tilfælde skal man lokke en følelse af sorg frem i sit eget følelsesliv ved at trække på en personlig oplevelse, der gav anledning til sorg. Det kan være oplevelsen af blive forladt af sin bedste ven, da hun skulle flytte til Australien. Oplevelsen behøver ikke være identisk med karakterens; det væsentlige er, at følelsen er en ægte følelse. Stemningserindring betyder, at man "låner" af sine egne tidligere oplevelser og bruger de ægte følelser i sit spil.

Koncentrationscirkler

Det naturlige, troværdige spil med ægte følelser kræver scenisk nærvær og en bevidsthed om det rum, man er i. Stanislavskij bruger begrebet koncentrationscirkler for at markere, at skuespilleren kan veksle mellem at give opmærksomhed til større eller mindre dele af scenerummet.

Når skuespilleren er bevidst om at veksle mellem forskellige koncentrationscirkler, kan det give fine nuancer til spillet. Skuespilleren kan også aktivt vælge at bevæge sig fra en større koncentrationscirkel tilbage til en mindre for at lukke unødigt "støj" ude og skærpe sin koncentration.

De fysiske handlingers metode

Stanislavskij mener, at krop og psyke hænger sammen som to sider af samme sag. Med de fysiske handlingers metode kobler skuespilleren det fysiske udtryk sammen med den indre følelse og den mentale drivkraft: intentionen i scenen. De fysiske handlingers metode drejer sig om at indkredse de handlinger, karakteren udfører for at nå sine mål. Der er mange forskellige mulige handlinger, og skuespilleren må improvisere sig frem til, hvad der virker bedst i scenen.

Stanislavskij mener desuden, at de fysiske handlinger kan give adgang til følelser, som ellers er svære at lokke frem. Netop fordi han ser krop og psyke som forbundne, er han overbevist om, at en fysisk handling kan bidrage til at fremkalde de relevante følelsesmæssige reaktioner.

Sekvensering

Sekvensering er et helt konkret redskab til at skabe et præcist og nuanceret udtryk i spillet. Man deler skuespillet op i mindre sekvenser for at fokusere på motivering, undertekst, følelser og fysiske handlinger i hver sekvens for sig. Sekvenseringen er et stærkt redskab, når skuespilleren skal navigere dynamisk imellem et væld af forskelligartede følelser på kort tid. Den kan tydeliggøre de underliggende følelser og dermed nuancere indholdet. En sekvens kan have meget forskellig længde. Den kan være så kort som en enkelt replik eller brede sig over et længere udsnit af teksten. En tommelfingerregel er, at en ny sekvens indledes, når man oplever et skift i teksten.

Sekvenseringen foregår i fire faser:

1. Læs teksten grundigt igennem og find frem til karakterens hovedformål.
2. Inddel teksten i sekvenser. Hver sekvens indikerer et skift i en følelse, en ny motivering eller handling.
3. Find en hovedoverskrift til hver sekvens. Overskriften skal have udgangspunkt i den følelse som er styrende hos karakteren.
4. Oversæt følelsen i hver sekvens til et aktivt verbum, der omsætter den konkrete følelse til en fysisk handling.

Hvis man skulle bruge Stanislavskijs værktøj om sekvensering på denne dialog mellem Nora og Sagfører Krogstad i Ibsens "Et Dukkehjem", kunne det se sådan her ud: