

" Skuespillerens

Værktøjer "

- en indførings

skuespillerens metode vs
teknik.

Zens Arntzen (2002)



3.

ØVELSENS KUNST - OM AT ØVE PÅ GULVET!

»Hurtigt lørt er bedre end langsomt«

John Price

Hvis ikke du har forberedt dig på hvad du skal gøre på gulvet, bliver alt tilfældigt og afhængig af, om du nu er i godt humør, eller har spist for meget spaghetti. Dette kapitel handler om at komme ud på gulvet og låne dig til karakterens konflikt, få arrangement på. En skuespiller arbejder med én scene ad gangen, og det skal du også. Du skal give scenen et fysisk arrangement, give din karakter handlinger at udføre, opstille modstande til deres opnåelse og gøre hele scenen til et løbende »dramatisk nu«, hvor alt sker tilsyneladende »pludseligt« - som reaktioner på modspillerens udfald, fysiske handlinger og indfald, der »kommer til« karakteren som lyn fra en klar himmel. Du skal inddele scenen i handlingsretninger og vendepunkter. Du skal stille dig midt i orkanens øje - i dit forud-tilrettede lagte konflikthav - samtidig med at du (for din karakter) forsøger at gennemføre handlinger (dét karakteren vil opnå). Du skal lære

impuls og selvoverraskelse – at slippe spørgingen i bentøjet. Du skal lægge fast, hvornår du råber og hvornår du råber i hvilke retninger. Hvor erindringer er placeret. Hvornår du løber stærkt i replikkerne og hvornår du laver kæmpe momenter, hvor ét ord bliver til en åbenbarelse.



FLOW OG MOMENT

Det er fint, at du lader opmærksomheden rejse indad og mærker sorg, frygt, tvivl – ambivalens. At du glemmer publikum og din medspiller og opholder dig i dit erkendelses- og billedrum, sådan som du har lært i de foregående kapitler. Men alt med måde. Det er klart, at hvis du putter modstand og dobbelt motorvej ind i hver replik og er i tvivl om hvert ord, du siger – du håber og frygter og har længster og smerter – så bliver det simpelthen en ørkenvandring og præstationen dør. Du trækker publikums grænse for langt. Det hedder med et fagudtryk at du »føder« dine replikker uden at synkopere, uden at lade det »løbe« let og impulsivt i strømme. Hvis du føder alle ordene bliver det tungt, endimensionalt, umusikalsk og uodynamisk.

Ofte føder danske skuespillere deres ord, så man kan nå at gå til bageren efter brød mellem replikkerne. Jeg har prøvet at lade danske skuespiller-elever fremføre en Marlon Brando-monolog fra filmen *Sidste Tango i Paris* (1972) – de var ca. 8 minutter om at sige den, mens Marlon Brando kun er ca. 3 minutter om at fyre sin monolog af i filmen. Langsommeligheden fortæller, at skuespiller-eleverne stadig er i indstudningsfasen og ikke i udøvelsens rum. Thi hér, i performancens rum, gælder NUETs lov, nærværets evigt

boblende NU – dét der sker lige nu, hvor det indstuderede skal »komme til eens«, fødes på mikrodelen sekunder og serveres sådan. I Flow! Strømmende ubevidst! Øveprocessen skal lægges bag dig – al tanke om hvad du skal. Handlinger skal komme som pr. refleks.

I skuespil – både på teater og film – beskæftiger man sig med to hovedtempi: Flow og Moment. Indtil nu har vi primært beskæftiget os med momentet, der kræver at skuespilleren går indad og stiller sig i dobbelthed (hvorfor han »føder« replikker). Dette giver dit spil tyngde og et sindigt tempo, hvilket er godt, men ikke et slutresultat. Et moment udhæves for publikum, så tilskuerne bliver forventningsfulde – »hvad mon hun nu vil sige? Tiden står stille. Det modsatte af moment er 'Flow': Når replikkerne knalder af sted i én lind strøm indtil næste moment. Enten strømmer replik og handling af sted, eller også er du i ophold/moment. Når du kommer til et topmål af konflikt og det bliver uoverskueligt for karakteren, så laver du et moment, en udhævelse: Din karakter har et projekt i scenen – en handlingsretning udadtil – men går så ind og mærker forvirring og føder en ny plan, hvorefter din karakter kommer frem igen med sit nye projekt, sin nye handlingsretning.

Et visuelt eksempel fra *The Godfather*: Al Pacino's Michael stopper midt i en middag han har med sin kæreste og mærker intuitivt (indfald), at noget er galt. Han løber hen på hospitalet, hvor hans far er indlagt. Her opdager han, at der hverken er læger eller sygeplejersker, og stormer rundt på gangene. Han kigger ind på et vagtkontor, hvor der står en halvafnavet ostemad og en halv kop kaffe. Der vender han sig pludselig i et erkendelsesblik – i nærbillede – og hele flowet går i stå i filmens længste kameraindstilling. Der bliver han klar over, at alle er flygtet, fordi der skal laves et overgreb på faderen (Marlon Brando). Og så tager han en ny handlingsretning (red far!) og stormer afsted. Der var flow – en mand kom stormende ind på et hospital – og moment – erkendelse: Min far er ved at blive slået ihjel – og ny handlingsretning: Redderen går i aktion! Det er der klippet efter, det er der indstuderet efter: At i dét moment går det op for Michael, hvad indfaldet på restauranten handlede

om. Det har han til gengæld udhævet, forstørret, gjort »bigger than life«, så vi pludselig kommer ind i hans opdagelse og erkender sammen med ham. Derefter går det atter hurtigt...

På samme måde er det med tekst: Om du spiller en scene, eller om du læser op. Det handler om at kunne modellere og synkopere, om at kunne skifte tempo. Du kan ikke bare spille helnoder hele tiden – det bliver tungt og har ingen dynamik. Alting kræver kontrast for overhovedet at kunne opleves! Hvis noget skal fremstå hurtigt, kræver det at der har været nogle langsomme passager. Hilder var en temmelig dygtig kommunikator, bl.a. berømt (berygget!) for da han talte i Sportspalast i 1939 – en tale man mener forandrede verden. Han bestreg talerstolen og gjorde intet. Meget stille. Han kiggede ikke på publikum (var i sit erkendelsesrum) og holdt en pause på et halvt minut inden han begyndte – i det mindste stemmeleje han overhovedet kunne tale i. Hviskede. Herfra kørte han langsomt op – begyndte at se udad – til et fuldstændigt frådende kontroltabsvanvid og et kropsligt stormangreb med Heil-hilsner, der sendte folket i ekstase. I mini-format er det, hvad enhver popsang gør: At man starter i et almindeligt a-stykke, udvikler med et b-stykke, hvorefter der kommer flere og flere udviklinger til for til sidst at køre op i ekstase. Selv i en popsang på to minutter er der udvikling, fremdrift.

Prøv at se på børn, der genfortæller den film de lige har set i biografen. De ved godt, hvordan man skifter mellem »løb« og moment. Eller læg mærke til, hvordan vittigheder er bygget op: – »der sad tre kyllinger på et plankværk – og så pludselig...« (moment). Her – i den mundtlige fortælletradition – er det essentielle forskellen på løb og moment: At der er ophold før pointen, hvorefter man så griner.

Ligesom en karakter med øjnene kan være nede i gulvet og det bliver fantastisk, når han endelig kigger op, skaber det dynamik, at du har haft ét tempo og så pludselig sætter et andet tempo på. Hvis du har haft pauser og tvivl, så bliver det FANTASTISK, hvis lynet slår ned og pokker pludselig tager ved din karakter, der begynder at tale som et vandfald og pludselig ikke kan nå at få sagt alt det, der

skal siges. Hvis du ønsker at skabe et moment betydning, må du derfor »kaste bort«, løbe varvigtigt stærkt, lig- inden – op til – faldet, for at et moment får betydning og netop bliver et moment. Tale, tale, tale og så pludselig lang, la n g pause! IKKE: pause, pause, pause og så endnu en lang pause.

Få krop på!

Genfortæl en druktur

– Gå op og genfortæl den sjoveste, pinligste og dumme druktur, du nogensinde har været på. – »Åh, fuck, det var så langt ude... vi var...«

Læg mærke til, hvad du naturligt gør med dine hænder. Hvordan du former ølglass, peger og taler i forskellige retninger. Se hvordan hænderne går og kroppen parodierer – endda dig selv! Bevidstheden når overhovedet ikke at være med! Du peger til venstre når du siger – nå, men så kom hele flokken. Peger bagud når du siger – og min mor, mand, hun måtte sgu ikke vide... Peger på gulvet når du siger – og det, lige der... lå hun, 'baf' sagde det!

Hvis ikke en skuespiller har denne fysik med i spillet, mens han siger sine replikker, er det fordi hans indstudering er forkert, koncentreret om hvordan man siger replikkerne. Men teater og film er ikke »hvordan man siger«, skuespil er dynamik, liv, krop og følelser – fortællinger om liv. Handlinger.

Når du privat genfortæller en druktur – eller en film – bruger du kroppen. Har placeret steder og personer henne og ude, oppe og nede. Du genfortæller ved at se i billedet, og det bedes du også gøre, når du spiller Shakespeare eller Lars Norén. Sådan skal Romeo også fortælle om sit møde med Julie.

Hvis en skuespiller står ret op og ned, eller sidder suft på en stol og fortæller, skal det være et bevidst valg og ikke kroppen, der er blevet hjemme (så det hele er blevet tekst). Du kan godt sidde på en stol tilsyneladende uden at gøre noget, men kun hvis du forsøger at opnå noget med det, du siger: Komme til afklaring, finde mening,

overbevise dig selv eller Gud, være i indre kamp. Men da har du også med ét flyttet fokus fra fortælling (tekst) til en eksistentiel kamp.

De 7 taleretninger

Selvom du ifølge replik-anvisninger i et manuskript tilsyneladende taler til Tove, så husk, at meget siger man egentlig til sig selv. Dem jeg i min dagligdag arbejder sammen med gør det ofte – ej, før helvede nu er e-mail'en gået ned igen. Jeg hopper på den hver gang og spørger – hvad siger du? Og så er svaret – nåh, jeg taler bare med mig selv. Dét gør karakterer også!

Hvis du sætter dig på en stol i et øvelokale og tager en replik, fx »Jeg tror jeg var et mærkeligt barn som lille«, kan du sige den i retning af en. der sidder foran dig. Eller du kan sige den til et publikum. Eller du kan sige den til dig selv. Eller du kan sige den til Gud. Eller du kan sige den til en i værelset ved siden af. Eller du kan sige den til en der sidder bag dig, som du ikke kan se, men fornemmer. Eller du kan råbe til den lille mand i kirketårnet. Det er i skiftet mellem taleretninger at livligheden opstår, i stedet for som nogen gør at tale monotont enstonigt, i samme retning.

– Sig en replik i alle 7 taleretninger.

– Fortæl en vittighed, hvor du skifter mellem de syv taleretninger.

Tag replikken »så være Cæsars' lod« fra Shakespeares Julius Cæsar, hvor Brutus skal holde tale for sin myrdede kammerat for det gamle Roms indbyggere. Der kunne første del af replikken – »så være...« – være sagt i taleretning til en forsamling (Caféteaterudgave, løfter). Men da Brutus pludselig genser for sig liget af Cæsar, kan denne vækkelse få karakteren væk fra den taleretning han er i, så han siger resten af replikken til sig selv i det mindste mumleleje (Natradio) – »...Cæsars lod«, næsten underforstået – min bedste vens uretfærdige skæbne. Karakteren forglemmer sig, glemmer tilhørerne i salen og taler pludselig til sig selv! Herefter vækkes han måske atter og fortsætter med at tale til forsamlingen. Skifter taleretning!

ger og dufte. Og så siger du hvad du ser – din første replik – det, du har indstruderet, at du skal sige, hvis du har set dit første billede, dit første billedforløb...

– Og sådan rejser du – uden at bevæge hovedet – rundt kun med øjnene. Fra rum til rum – fra dimension til dimension – mens du bare trækker vejret (gennem næsen!). Fra at have været ude at se dig selv pjatte som lille til at rejse ind og mærke, hvor lykkelig du var dengang. Fra at blive helt ked af at have oplevet hvad du oplevede som lille, til at mærke en tilgivende imødekommelse fra den gamle mand/kvinde, som holder af dig – uanset. Du rejser bare rundt, ser billeder/indre film, trækker vejret, fortæller hvad du ser og mærker hvad du føler ved det. Du vil opleve, at det helt af sig bliver naturligt at rejse mellem de tre rum. At der KOMMER følelse til dig. Måske vil du opleve, at du bliver bange, fordi der kommer gråd. Don't worry – lad det ske, mens du går videre – træk vejret!

– Evaluér din præstation.

Fik publikum billeder på? Ja, i dén grad! Tænkte du på publikum? Nej! For du var optaget af dine billeder. Det er nok længe siden, du har været i så stor hengivelse og har turdet være så langsom. Du oplevede forhåbentlig det helt fantastiske, at du glemte hvordan du virkede. Netop derfor fik du følelser for det du talte om, som du ikke havde regnet med. Du blev sat i en tilstand af hengivelsesevne. Blev i stand til – uden forsvar – at se dig selv som lille. At se mor for dig. Din syge hund. Dit hemmelige sted. Helt af dig selv fik du overvældende følelser af det, du talte om. Fordi du blev låst fast i tre stykker gaffatape og kun flyttede øjnene, fik sjælen lov til at tale – bevidstheden blev koblet fra – om alt det, du har indeni. Det at blive låst blev en gave for dig!

Måske blev du undervejs bange for, at du ikke kunne gennemføre/styre dine følelser. Bange for at de »tog dig«. Men når du ser dig selv – hvis din monolog blev optaget på film – eller ser de andres

præstationer, vil du opdage, at man slet ikke tænker på, at du på et tidspunkt var ude af fortællingen. Tværtimod. Du var sjældent selvfor-glemmende, så utroligt dejlig ud og lavede en bevægende præstation. At den så blev lige lovligt langstrakt, det vender vi tilbage til.

Når du indstruderer ved hjælp af billeder-for-ord vil der ske det, at du erindrer med kroppen i stedet for at du »lagrer« sætninger i bevidstheden, og dette er skuespilletens metode til udenadslære. Hvis du forstår, at udtalte sætninger kun er fattige symboler på indre billeder for vores blik, »indre film«, og at der i billederne er langt mere end vi med ord kan benævne – så begynder du at forstå, hvordan du lærer en given tekst udenad og hvordan du får følelser for det, du taler om. Det gælder ikke om at udtale ordene pænt eller velspillet. Du skal slet ikke bryde dig om, hvordan du lyder, men koncentrere dig om at »se det for dig«, være inde i situationerne og sige hvad du ser – hvad der skete.

De tre rum

Da man i gamle amerikanske film som *Ninotchka* (1939) sminkede Greta Garbo med tommetykr puder, var det ikke for at hun skulle se lækker ud, men for at lægge en maske, så publikum ikke blev distraheret af fedtet og glinsende hud. For at øjnenes spejl af sjælen blev det centrale: Følelserne bag masken. På film har man totalbiler (hele kroppe), halvtotaler (fra livremmen og op) og nærbilleder af skuespillerens ansigter. Hvorfor fokuserer man på ansigter? Fordi sjælen sidder i øjet!

Der er tre »rum«, du kan være tilstede i med din opmærksomhed og med dine øjne, både når du fortæller og når du lytter. At være dig bevidst om disse tre øjenspositioner og opmærksomhedsrum vil være dig en hjælp til at undgå, at du bliver offer for dine springende associationer. De tre rum vil hjælpe dig til at finde hvile i din fortælling og glemme publikum. De vil give dig en forankring i dig selv, der gør at du »sender« – uanset om du anstrenger dig eller ej. Du spærre nemlig ikke for at publikum får billeder på, samtidig med at du får hengivelsen foræret gennem indre erindringsbilleder



og forestillingsrum – mærkelser fra dig selv. At have billeder på – at have kontakt med dig selv – gør dig fuldstændig upåvirket af rampepelyset og ligeglad med hvordan andre tænker om dig.

De tre øjenpositioner / opmærksomhedsrum er:

NÆRVÆRSRUMMET er kommunikationsrummet. Her er du i akse med en andens øjne – Den Anden. Når I taler / spiller sammen – eller med et publikums, et helt øjenhav. Vi ser os selv i hinanden, er i andres øjne. Jeg spejler dig og du spejler mig. Som skuespiller udstråler du: »Hvad synes du / om mig?«. Du er i din Persona, i »masken«, i hvordan du gerne vil opleves – (selv)bekræftes (side 52, FIG. A).

Det andet rum har den svenske filminstruktør Ingmar Bergman kaldt **FORESTILLINGS- OG ERINDRINGSRUMMET**, det er her vi »ser for os«. Du kan ikke pr. natur, hvis jeg spørger dig om noget: – »Hvad lavede du sidste juleaften?« – blive i mine øjne. Du må ryge ind i erindringen, op med øjnene, for at nå ind i bagehovedet og huske, hvor du var. Prøv at se noget for dig – hvordan mor vaskede op i din barndom. Bemærk hvordan øjnene rejser ud, op. Du ser hen for dig – »får billeder på« – selvom mor jo ikke bor i loftet! (side 52, FIG. B).

Det tredje rum, **ERKENDELSESRUMMET**, er det emotionelt selvforankrede rum, hvor man hverken er i hensyns-akse til et andet menneske / publikum eller opslugt af erindrings- og fremtidssyner. Det er hér man er i sig selv, føler efter og mærker hvordan man har det lige nu. Visuelt ser det for en betragter ofte ud, som om personen stirrer ned i gulvet eller »frem for sig«. Men sandheden er, at man ikke ser nogetsteds hen. Man rejser derimod ind i sjælens dyb, mærker populært sagt sin egen mave – sin uro, sin sult, sin vrede, sin forbitrelse, sin sorg, sin livsløst, sin tvivl. Erkendelsesrummet er dét rum, hvor din karakter »forsvinder for verden« og mærker sin egen private helt-alene-følelse indeni og den tvivl, der ofte forsøges holdt skjult for omverdenen, men som på de mest ubelejlige tidspunkter blander sig i karakterens vilje, når han/hun bliver urolig – kommer i følelsesrørelse. Der hvor man »taber ansigt« (side 52, FIG. C).

De tre rum er også et redskab til at forankre karakterer med, så de får et eget indre liv, hvilket spil-sammen-klicheer ofte smadrer. Dårligt skuespil opstår når skuespillerne kun spiller sammen i en se-i-øjnene-stil, hvor de låser sig i hinandens øjenspejle. Denne stil finder du i åndssvage soaps, eller hos angstfulde mennesker – »øjnøjnere« (som Jægerkorpsets psykologer kalder dem). De fleste danskere er overforbrugere af at være i andres øjne, hensyn – bedømmelse og selvbedømmelse – fordi det er en del af opdragelsen at »rette ryggen og se folk i øjnene«. Spillestilen har da også sneget sig ind i tv-serier og på Det Kongelige Teater (og – uden sammenligning i øvrigt – på socialkontorer, mellem klient og rådgivere).

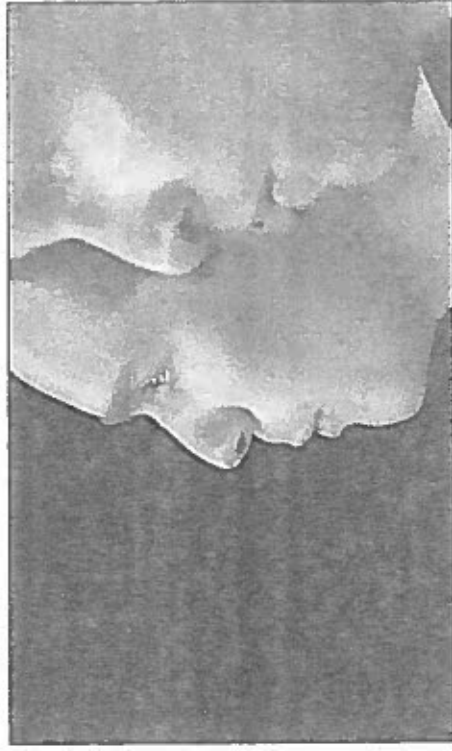
Du har lært »ret ryggen og se folk i øjnene, når du taler til dem«. Dette gælder HELLER IKKE når du spiller skuespil.

Hvis man ser et interview med Leonard Cohen eller ser øjenvidner til terror-angrebet mod *World Trade Center* fortælle om deres oplevelser i tv-avisen, vil man opdage, at disse fortællere ikke låser deres øjne fast i Den Anden, men at deres øjne drøner rundt mellem de tre rum. Sådan gør mennesker, og det bør skuespillere også gøre på teater og film! Ellers mister karakteren forankringen i sig selv og sine indre billeder. Karakteren bliver ren Persona (sådan som man gerne vil opleves), uden ryngde – *elsk mig, elsk mig!*

- Placér jer 2 og 2, modspiller over for modspiller, og lav over for et publikum – eller et kamera – en improvisationsdialog over – »*hvad skal vi have købt ind?*«. Se hinanden i øjnene.
- Spil derefter samme dialog, mens I sidder vendt bort fra hinanden – uden at se hinanden i øjnene.
- Evaluer – hvilken scene var bedst?

Det vil vise sig at den sidste scene opleves som langt den bedste. Den første scene gav plads til tekst/replikker – »*hvem vinder på ord?*«, fordi skuespillerens opmærksomhed var i deres nærver-

rum, hos modspilleren. Tilsvarende var publikums opmærksomhed rettet mod den interpersonelle konflikt – tekst frem og tilbage. Da skuespillerne derimod sad bortvendt fra hinanden, var der ikke nogen øjenkontakt, som spejlede skuespillerne i hinanden. I stedet var de kropsligt sammen og hver »i sig selv«. Den personlige følelse kom ind i hver af karaktererne. Derfor oplevedes den sidste scene som den bedste.



Hvis skuespilleren ikke låser sig i medspillerens øjne, men også har sit Selv med, får publikum større indlevelse.