



**SKUE  
SPILLEREN  
PÅ ARBEJDE**

**FRYDENLUND**

**LENE KOBBERNAGEL**

## Fire kunstsyn – fire arbejdsprocesser

af Lene Kobbemagel

Når man læser om en skuespilteknik og hører en skuespiller fortælle om sit arbejde, er der en række arbejdsgange, som tages for givet, og som hverken ophavsmanden til skuespilteknikken eller skuespillerne derfor sætter ord på. Det drejer sig blandt andet om måden instruktør, dramatikere, scenograf, skuespillere, teknikere og lys- og lyddesignere er organiseret i forhold til hinanden på. I mange skuespilteknikker tages det eksempelvis for givet, at skuespilleren er underlagt instruktørens og scenografens beslutninger. Organisationsstrukturen betinger, hvilket ansvarsområde *skuespilleren* tildeles i den skabende proces; og det siger noget om, hvilke *typer* af opgaver, det er skuespillerens arbejde at udføre. I de fleste skuespilteknikker tages det eksempelvis for givet, at skuespillerens opgave er *at spille en karakter* i den betydning, at karakteren tænkes som et andet menneske. Ønsker man at forstå skuespilteknikkerne i forhold til hinanden, er det en befrielse at kunne få øje på de værdier, de enkelte skuespilteknikker er funderet i. Selv blev jeg introduceret for idéen om, at enhver skuespilteknik hviler på en bestemt måde at tænke kunst på, af teaterteoretikeren Torunn Kjølnér.<sup>1</sup> Hun gjorde mig opmærksom på, at man ikke kan forstå skuespillerens arbejdsproces uafhængigt af en grundlæggende forståelse af skuespillerens måde at tænke teaterkunst på. På den baggrund har jeg valgt at gruppere de 12 skuespilteknikker efter hvilken kunstforståelse, de udspringer af.

Den norske filosof Lars Frederik Händler Svendsen redegør i sin bog *Kunst – en begrebsafvikling*<sup>2</sup> for en række forskellige måder, man kan forstå begrebet kunst på, som han udleder af den kunstideologiske udvikling fra Platon og frem til i dag. Svendsen bruger begrebet *kunstforståelse*, men da der er tale om måder at anskue kunst på, foretrækker jeg begrebet *kunstsyn* frem for begrebet kunstforståelse. Med afsæt i Svendsens arbejde har jeg i denne bog valgt at fokusere på fire kunstsyn:

- Det romantiske
- Det moderne
- Det postmoderne
- Det institutionelle

Jeg oplever at disse fire måder at anskue kunst på, kan bruges som grundlag til at få øje på, hvordan en skuespiller, lærer at *tænke* om teaterkunst, i det han arbejder med en bestemt skuespilteknik. Den måde, en skuespiller tænker teaterkunst på, får indflydelse på, hvilke opgaver, han påtager sig ansvaret for at løse. Følgende to områder er særligt med til at sætte nogle rammer for skuespillerens ansvarsområde i teaterprocessen:

- Rollebegrebet: Den fremherskende opfattelse af, hvad en rolle er for en størrelse.
- Organisationshierarkiet: Indblik i hvem af teaterkunstnerne, der har beføjelse til at træffe de kunstneriske afgørelser.

Ud fra de fire kunstsyn har jeg konstrueret fire typer af arbejdsprocesser, som opererer med hver sit rollebegreb og organisationshierarki. Procestyperne kan anvendes som et værktøj til at få øje på nogle forskelle og ligheder mellem skuespilteknikkerne. Når jeg inddeler skuespilteknikker og interviews så kategorisk i forhold til disse procestyper, er jeg helt bevidst om, at nogle nuancer går tabt i min iver efter at fremhæve de væsensforskellige træk. Men jeg har valgt at forenkle i formidlingens navn – og jeg håber de fire forenklede procestyper kan tjene som afsæt for refleksion og videre debat, eksempelvis i en undervisningssituation. I det følgende giver jeg en kort gennemgang af de fire typer af arbejdsprocesser og de fire kunstsyn de udspringer af. For en nærmere udfoldelse af de fire kunstsyn henviser jeg til Lars Svendsens bog.

### Den psykologiske proces og det romantiske kunstsyn

I den psykologiske proces dominerer forestillingen om, at skuespilleren er en kunstner, der skal investere egne følelser og tanker i rollen. Skuespilleren skal have noget på hjerte i forhold til rollen og fremstille sin egen personlige fortolkning for publikum. Skuespillerens primære arbejdsområde er rollen. Rollen betragtes som et levende menneske med egne følelser og tanker, og det er skuespillerens opgave at forstå, hvorfor rollen tænker, siger og handler, som han/hun gør. Skuespilleren får sine idéer til rollearbejdet ved at forstå rollen ud fra sine egne erfaringer ved eksempelvis at stille spørgsmålene: Hvad ville jeg gøre i den situation? Hvorfor mon hun nu siger sådan, når hun lige før sagde sådan? Arbejdet stimulerer til at tænke i, at enhver hændelse har en årsag og en virkning, og det får skuespilleren til at arbejde med at forbinde handlinger i kausale forløb. En sådan tænkemåde kan man kalde lineær. Den egner sig særlig godt til at arbejde med dramatik, der har en lineær dramaturgisk struktur. I den psykologiske proces skal skuespilleren primært arbejde med rollen. Øvrige områder – såsom at træffe beslutninger om, hvad forestillingen skal handle om, beslutte spillestil og scenografi – er overladt til andre teaterkunstnere og ligger uden for skuespillerens arbejdsområde. Teaterkunstnerne er oftest organiseret i et hierarki med dramatikeren øverst, dernæst instruktøren, så scenografen, så skuespillerne og nederst teknikerne.

Den psykologiske proces udspringer af det romantiske kunstsyn. Lars Svendsen forklarer, at i romantikken kom selve kunstneren i fokus, når man skulle definere kunst. Han skriver: »Kunsten handler nu om subjekter [kunstnere], som kan skabe suveræne udtryk for hver deres egen subjektivitet og personlighed. Og værket vil kun være vellykket, hvis dette udtryk er autentisk«. Før romantikken definerede man kunst ud fra værkets evne til at efterligne virkeligheden så teknisk præcist som muligt.

Med det romantiske kunstsyns opståen betragtes en kunstner, som en person med et særligt sensibelt sind, der gør det muligt at udtrykke en personlig gengivelse af ens erfaringer. Det er i den sammenhæng, at forestillingen om kunstnere som personer med et særligt talent opstår. Lars Svendsen skriver, at man i malerkunsten interesserede sig for penselstrøgene, for det var her, man kunne mærke kunstneren. Overført på teaterkunsten bliver det til en særlig interesse for rollefremstillingen, for her kunne man mærke kunstneren bag; altså skuespilleren.

Den psykologiske proces er langt den mest anvendte procestype i dansk teater. Jeg indleder kapitlet om den psykologiske proces med kort at fremhæve nogle aspekter ved Konstantin Stanislavskijs, Michael Chekhovs og Mike Leighs skuespilteknikker og de medfølgende interviews, som jeg oplever som udtryk for den psykologiske procestype og det romantiske kunstsyn.

#### Den dramaturgiske proces og det moderne kunstsyn

I den dramaturgiske proces er skuespilleres vigtigste opgave at træffe valg ud fra hvilke formål, han tjener værket. Rollen betragtes her som en dramaturgisk funktion, der taler og handler i overensstemmelse med den måde, der skaber mest dramatisk spænding og mest fremdrift i fortællingen. Skuespilleren forstår sin rolles måde at reagere på – ikke ud fra rollens personlige psykologi – men ud fra rollens funktion i det dramatiske samspil med de øvrige figurer. Det stimulerer til det, man kan kalde *cirkulær tænkning*. Når man tænker cirkulært, arbejder man med at forstå rollens udsagn og handlinger i relation til det dramatiske interaktionsmønster, de er en del af. Det adskiller sig fra den lineære tænkning i den psykologiske proces, hvor spilleren arbejder med at forstå rollens udsagn ud fra karakterens psykologi. En skuespiller, der tænker lineært, kunne for eksempel stille spørgsmålet: Hvad er min rolles dybeste ønsker?,

mens en spiller, der tænker cirkulært, kunne spørge: Hvilken funktion tjener jeg, når jeg som rollen siger sådan og sådan? Hvorfor siger jeg ikke noget andet i stedet for? Hvordan kan jeg forstærke min funktion som talerør for det synspunkt? Hvad skal min rolle gøre, så min medspillers rolle kommer til at fremstå på den mest hensigtsmæssige måde? Når man tænker cirkulært, udgør relationen den mindste enhed. Skuespilleren skal tænke på, hvordan han er med til at skabe de andres skuespilleres roller, og skærpe sit blik for hvilken effekt hans udsagn og handlinger har på modparten.

I den dramaturgiske procestype forholder skuespilleren sig dramaturgisk til rollen ved at realisere tekster eller skabe materiale på en måde, så det fungerer efter den dramaturgiske hensigt. Skuespillerens arbejde med at tage dramaturgisk stilling, gør at principperne egner sig godt til andre dramaturgiske former end de lineære, eksempelvis montageformen. Hierarkiet, som teaterkunstnerne organiseres efter, placerer skuespillerne på samme niveau som dramatikerne og instruktøren, fordi de hele tiden inddrages i beslutningsprocessen omkring forestillingens samlede udtryk.

Den dramaturgiske procestype udspringer af det moderne kunstsyn. Lars Svendsen forklarer, at modernismens syn på kunst opstod som en reaktion mod videnskabens forsøg på at afmystificere verden. Kunstværket skulle derfor føre mystikken tilbage til verden. Det skulle ske ved at sætte fokus på naturens iboende kunstneriske kvaliteter. Malerkunstneren interesserede sig for selve malingens og lærredets teksturer, og skulptører arbejdede med materialernes iboende kvaliteter. Overført på teatret udmønter det sig i en interesse for at fremhæve teaterforestillingens iboende struktur, altså dramaturgien. Med modernismen opstår derfor en række nye dramaturgiske kompositionsprincipper, blandt andet den russiske filmskaber Sergei Eisensteins montage teori og Brechts episke montageform.

Den dramaturgiske processtype er ikke så dominerende i dansk teater. Skuespilleren Sarah Boberg har bemærket, at det at tænke i dramaturgi ikke er så populært: »Mange danske skuespillere tror, at skuespil ligger i karakteren og alt det der halløj der. Og det er noget pjat«. I Tyskland dominerer processtypen i højere grad, hvor det at tænke dramaturgisk anses som en vigtig kompetence i arbejdsprocessen. Jeg indleder kapitlet om den dramaturgiske proces med kort at fremhæve nogle aspekter ved Bertolt Brechts, Sanford Meisners og Jacques Lecoqs skuespilteknikker og de medfølgende interviews, som jeg oplever som udtryk for den dramaturgiske processtype og det moderne kunstsyn.

Den konceptuelle proces og det postmoderne kunstsyn  
I den konceptuelle processtype foreligger et koncept, enten ved arbejdsprocessens begyndelse eller det formes undervejs. Konceptet kan være udarbejdet af instruktøren eller af flere forskellige kunstnere i fællesskab. Undervejs i processen har spillerne til opgave at følge konceptets retningslinjer og spilleregler. Spillerne skal tænke sig selv som en brik i et billede, eller som teaterkunstneren, der leder Hotel Pro Forma, Kirsten Dehlholm, forklarede en spiller, der spurgte hende til råds om, hvordan hun skal forholde sig til sin rolle: »Rolle? Du er et tegn«. Med det udsagn refererer hun til en forståelse af rollebegræbet som et visuelt element med særlige fysiske karakteristika. Skuespillerens opgave bliver at sende meget præcise signaler med krop og stemme, og spilleren går til opgaven ved f.eks. at spørge: Hvilke spilleregler skal jeg følge her? Og: Hvordan kan jeg skærpe mine bevægelser og min stemme, så jeg signalerer mere præcist? Spilleren skal være i stand til at tænke abstrakt og skal føle sig tryk i visheden om, at hans løsrevne handlinger giver mening, når det sættes i relation til konceptet. Da spillerne sjældent har indflydelse på selve konceptets udformning, rykker skuespillerne ned i bunden af det hierarki, kunstnerne er organiseret efter: Øverst står konceptudvikleren,

som oftest både har scenografens og instruktørens funktion. Da lys og lyd er vigtige dele af konceptet, placeres lys- og lyddesigner på næste trin. Nederst placeres så spillerne.

Den konceptuelle procestype udspringer af det postmoderne kunstsyn. Lars Svendsen forklarer, at da det ikke længere synes at give mening at gengive kunstnerens eget indre, eller at gengive materialers iboende kvaliteter, begynder kunstnere at beskæftige sig med at lade kunstværker reflektere selve kunstbegrebet. Kunsten stiller spørgsmålstegn ved sig selv. Kunsten vil provokere ved netop ikke at følge tidligere traditioner, konventioner og stilarter. Den postmoderne kunst blander stilarter, og meningen med værket skal publikum finde ved at fortolke værket i relation til det bagvedliggende koncept. Malerkunsten interesserede sig for collagen, hvor enkeltdele refererer til tidligere værker, mens helheden vækker til forundring. Teaterkunstnerne interesserer sig ligeledes for at blande tidligere stilarter og udtænker forestillingskoncepter, der gør brug af stilarter på tværs af kulturer eller mikser kunstarter som f.eks. arkitektur, billedkunst, musik, klassisk og moderne teater. Skuespilteknikkerne handler om at skulle arbejde med at stilisere krop og stemme. Musikalitet, rytme- og rumforståelse får ekstrem opmærksomhed. Skuespillerens arbejde nærmer sig danserens.

Jeg indleder kapitlet om den konceptuelle proces med at fremhæve nogle få aspekter ved Edward Gordon Craigs, Vselovod Mejerholds og Eugenio Barbas skuespilteknikker og de medfølgende interviews, som jeg oplever som udtryk for den konceptuelle procestype og det postmoderne kunstsyn.

Den hyperkomplekse proces og det institutionelle kunstsyn  
Begrebet hyperkompleks er lånt fra den danske sociolog Lars Qvortrups tanker om det vestlige samfund som et hyperkomplekst samfund. En

hyperkompleks teaterproces er kendetegnet ved ikke at have et fast sæt af grundværdier, som alle automatisk er enige om. Som udgangspunkt er »måden man plejer at arbejde på« død. De traditionelle professionsopdelinger opløses, og hver enkelt teaterkunstner står over at skulle vælge sig nye ansvarsområder. Alt stilles frit og beslutninger om, *hvad* man skal arbejde med, og *hvordan* man skal arbejde, forhandles løbende deltagerne imellem. I en hyperkompleks teaterproces skal skuespilleren samtidig med, at de opfinder forestillingen, også opfinde måden hvor på, de ønsker at opfinde forestillingen. Spillerne skal altså forholde sig dobbelt til arbejdsprocessen: 1. De skal forhandle indbyrdes om, hvilke præmisser og spilleregler der skal styre arbejdet, og 2. de skal generere materiale ved at følge deres egne retningslinjer. Det, at skulle *reflektere*, bliver en af skuespillerens vigtigste opgaver. Dels skal skuespillerne reflektere materialets sceniske kvalitet og potentiale, men skuespilleren skal også reflektere deres egen fremgangsmåde, ved eksempelvis at stille spørgsmål som: Kan vi give os til at arbejde anderledes? Kan vi sætte nogle anderledes spilleregler op for os selv, som giver os mulighed for at udvikle materialet i en ny retning?

Når alt sættes til forhandling, bliver de beslutninger der træffes undervejs om arbejdsform og indhold, afgørende for hvilket rollebegreb, man vælger at arbejde med. I en hyperkompleks arbejdsproces skal skuespilleren kunne veksle mellem forskellige rollebegreber. En af rollebegreberne er en såkaldt *readymade*. Begrebet *readymade* blev opfundet af dadaisten Marcel Duchamp i 1917, da han udstillede en pissekumme underskrevet R. Mutt på en anerkendt kunstudstilling. Det, der gør Duchamps 'værk' til kunst, er, at det er indsat i en kunstnerisk kontekst, som tilskriver pissekummen kunstnerisk værdi. Overført på teatret bliver det til, at skuespilleren ikke indtager en rolle, men at skuespilleren (såvel som øvrige mennesker) kan iagttages som teaterkarakterer. Når skuespilleren

bruges som ready-made, iagttager publikum skuespilleren *som om*, det var en karakter, altså i en *fiktionsoptik*. Når skuespilleren arbejder som ready-made, skal han ikke tænke i distinktion mellem sig selv og rolle eller i distinktion mellem virkelighed og fiktion, men blot stille sig selv til rådighed. Arbejdet består da i at stille refleksive spørgsmål som for eksempel: Hvordan opfatter en iagttager, det jeg gør? Og Hvilken betydning tilskriver konteksten mit tilstedevær?

Den hyperkomplekse proces udspringer af det institutionelle kunstsyn. Lars Svendsen definerer det således: »Det eneste der kræves for at opnå status som kunstværk, er, at en genstand placeres i en kunstnerisk kontekst«. Kunst opstår, når vigtige personer, som handler på vegne af visse institutioner i kunstverdenen, siger, at det er kunst. I teaterkunsten udforsker teaterkunstnerne samme idé: Kan man sætte hvad som helst ind på scenen på Det Kongelige Teater og dermed give det status af teaterkunst? Teaterkunstnere giver sig til at arbejde med mennesker, som de er, og giver sig så til at eksperimentere med, hvordan de ville tage sig ud i en teaterinstitutionel kontekst. Ofte anvender disse teaterkunstnere slet ikke skuespillere, men helt almindelige mennesker, som har en mere uskolet og utrænnet tilgang, og dermed virker mere autentiske. Det kan for eksempel være ud fra tanken om, at ved at placere en ung pige med Downs Syndrom i kostume i en Hamlet-opsætning på Det Kongelige Teater, gør den kontekst hende til rollen Ofelia.

Den hyperkomplekse proces vinder mere og mere indpas i dansk teater. Mange teaterkunstnere søger væk fra institutionsteatrenes mere restriktive arbejdsbetingelser og giver sig i kast med devising-inspirerede teknikker. Inden for børneteateret har man længe kunnet genfinde en hyperkompleks arbejdsproces, idet der i det miljø altid har været tradition for at skabe forestillingerne kollektivt fra bunden. Jeg indleder kapitlet om den hyperkomplekse proces med at fremhæve nogle aspekter ved

Devising, The Viewpoints, postdramatiske arbejdsformer og de medfølgende interviews, som jeg oplever som udtryk for den hyperkomplekse procestype og det institutionelle kunstsyn.

Oversigt over de fire procestyper:

	Den psykologiske procestype	Den dramaturgiske procestype	Den konceptuelle procestype	Den hyperkomplekse procestype
<b>Kunstsyn</b>	Udspringer af et <b>romantisk</b> kunstsyn	Udspringer af et <b>moderne</b> kunstsyn	Udspringer af et <b>postmoderne</b> kunstsyn,	Udspringer af et <b>institutionelt</b> kunstsyn
<b>Skuespillerens arbejdsområde:</b>	<b>Karakteren</b>	<b>Dramaturgien</b>	Konceptets <b>spilleregler</b>	<b>Forhandle</b> egne rammer og spilleregler
<b>Rollebegreb:</b>	Et <b>menneske</b> med følelser og tanker	En dramaturgisk <b>funktion</b>	Et visuelt <b>tegn</b>	At kunne veksle mellem at tænke rolle som <b>ready-made, karakter og materialitet</b>
<b>Tænkemåde:</b>	Arbejdet domineres af en <b>lineær årsag-virkning</b> tænkemåde	Arbejdet domineres af en <b>cirkulær</b> tænkemåde	Arbejdet domineres af en <b>abstrakt</b> tænkemåde	Arbejdet domineres af en <b>refleksiv</b> tænkemåde
<b>Velegnet til:</b>	Lineær dramaturgi	Montagedramaturgi, herunder episke former	Montagedramaturgi, herunder simultane og polyfone former.	At udvikle nye dramaturgier, herunder meta-fiktionelle former
<b>Eksempel på tilgang</b>	»Hvad vil min karakter og hvorfor?«	»Hvilken effekt har min rolles handlinger på fortællingen?«	»Hvilke spilleregler skal jeg følge her?«	»Hvilken betydning tilskriver konteksten mit tilstedevær?«
<b>Eksempel på organisations hierarki</b>	Dramatiker Instruktør Scenograf Skuespillere Teknikere	Instr./dramatiker/spillere Scenograf Teknikere	Konceptkunstner Lys og lyddesigneren Skuespillere	Til forhandling løbende undervejs
<b>Eksempel på skuespilteknik:</b>	Konstantin Stanislavskij	Bertolt Brecht	Edward Gordon Craig	The Viewpoints