

# Skuespillerfaget – Hva er en “god skuespiller” (nå)?

- 1. pasning<sup>1</sup>

av **Tore Vagn Lid**

(*Forbemerkning*: Norsk teater har en rekke fremragende skuespillere. Dersom dette essayet skulle ha et kritisk tilslag, rettes det ikke mot disse, men mot en foreldet *forestilling* av hva som er “god” og “dårlig” skuespillerkunst. Andre får skrive ditto om regikunst! Jeg velger å tro at kanskje nettopp skuespilleren – som mest av alt vil hemmes av slike gamle skjema – ikke bare kan ta i mot, men også slå denne ballen videre.)

## Håndverket - jovisst! Men hvilket håndverk skal beherskes?

*"Kan noen forklare meg hvorfor en fiolinist - om han så spiller første eller tiende fiolin i orkesteret - må øve timevis hver dag? Hvorfor må en danser daglig trene hver eneste muskel i kroppen? Hvorfor må malere og billedhuggere modellere hver eneste dag, og betrakte en dag uten å arbeide som meningsløst bortkastet, mens en skuespiller går på tomgang (...) Si meg, hva er det for en kunstart, hvor yppersteprestene tenker som dilettanter? Det fins ingen kunst som ikke krever virtuositet, og det finnes ingen "øverste nivå" for denne virtuositeten."*

*Konstantin Sergejevič Stanislavskij<sup>2</sup>1925*

I sin legendariske tekst fra 1925, i selve avslutningskapitlet av “Mitt liv i kunsten”, slår teaterkunstner og teaterviter Konstantin Stanislavskij til orde for en "profesjonalisering" av skuespillerkunsten. Som musikeren, ballettdanseren og kunstmaleren skal også skuespilleren lære å beherske et *håndverk*. Dilettantenes, inspirantenes og kaffedrikkerenes tid skal erstattes av en kunstner som "kommer seg opp om morgen", øver etyder, trener, kort sagt - kommer på nivå med de andre kunststartenes utøvere. Så langt, så godt. Men:

Dermed presser det seg hos Stanislavskij fram et helt enkelt men nødvendig spørsmål; *hva er så en god skuespiller?* I motsetning til vår tids ordbruk, er den russiske regissøren pinlig klar over at dette ikke er noe innlysende og selvforklarende spørsmål. For å kunne svare på noe så tilsynelatende banalt, går det for Stanislavskij med nitide diskusjoner, kontroverser, demonstrasjoner og -til slutt - flere tusen siders teori ("Systemet"). Stanislavskij vet at "god" og "dårlig" skuespillerkunst henger sammen med synet på "godt" og "dårlig" teater. Han vet også at det ikke bare historisk - men også i hans egen samtid - eksisterer helt forskjellige forståelser av hva godt teater, og dermed også hva god skuespillerkunst er.<sup>3</sup> Og når han tar seg bryet med - i teori og praksis - å begrunne sitt syn (det tar ham flere tiår), gjør han det ved å knytte an til datidens *rådende drama- og dramateori* på

<sup>1</sup> Essayet springer – og står i forlengelsen av min nye bok – *“Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik”*, som utgis på Peter Lang Verlag i september/oktober.

<sup>2</sup> Fra *Bilans und Zukunft*, avslutningskapitlet i *“Mein Leben in der Kunst”* (1925) trykket i *“Texte zur Theorie des Theaters”*, Reclam s.261/62

<sup>3</sup> Og her er konflikten med W. Meyerhold bare en av flere.

ene siden, og til en av datidens like så *rådende psykologiske teorier* (naturalismen) på den andre. Stanislavskij gjorde det m.a.o. ikke lett for seg selv, så hvorfor skal vi - snart 100 år senere, og med helt nye drama og like nye vitenskapelige innsikter gjøre det lettere?

Det som ble klart etter Stanislavskij, er at skuespillerkunst er - og må behandles som – fag eller håndverk. Men hvilket håndverk? Hva rommer dette håndverket? Det var ikke bare et relevant og brennbart spørsmål på 1930-tallet. Det er det i enda større grad i dag.

### **Soloppgang/Oppvåkning: en produktiv konfrontasjon**

*Et lite steg til siden:* Det fenomenet Brecht kalte ”Verfremdung” lar seg fange inn omtrent slik : Tenk deg at du er alene i en svært personlig setting, foran speilet – syngende for deg selv etc. Du gjør ting automatisk, og selv om du er avspennt, ved dine fulle fem og klin edru, tenker du ikke nærmere over hva du gjør. Så står plutselig noen i døren; ja - går det opp for deg – har faktisk stått der i flere minutter. Perspektivet skifter, rommet endres, dine automatiserte handlinger står plutselig for deg som store og underlige. Lynraskt tenker du igjennom hva du egentlig har gjort, hvorfor. Alt blir stort, - forstørret - og du og dine høyst personlige handlinger rykker på distanse og blir til noe underlig, som om du med ett betraktet deg selv *utenfra*.

Av og til – ikke ofte – inntreffer dette fenomenet på scenen. Av og til (oftere?) utenfor. Etter premieren på Gerhart Hauptmanns *For Soloppgang* (Den Nationale Scene/Festspillene i Bergen 2011) satt det en eldre russisk regissør i salen. Navnet var Vladimir Sergeevich, mangeårig stjerneregissør på nettopp *Moskva Kunsterteater*, Stanislavskijs eget teater – selve høyborgen (mange vil si museet) for den ”psykologiske realismen”, ja for selve ”Systemet”. Hans unge datter – 19 år og bosatt med moren i Norge siden 10års alderen – spilte i forestillingen, men regissøren selv hadde aldri vært i Norge før, snakket ikke et ord norsk, og hadde heller aldri sett sin datter på scenen. Men han kjente til Hauptmann fra før, og var godt forberedt. Ut fra måten stykket var satt opp på, valget av scenisk kor, et (svært) aktivt barokkorkester, utstrakt bruk av video etc., så jeg for meg en reell konfrontasjon: Den gamle russiske ”mestertradisjonen” i møte med en ”postdramatisk” jyppling mistenkt for ”dekonstruksjon” og det som verre er. Slik ble det ikke. Eller rettere: når konfrontasjonen kom (via tolk), var det ikke den typisk norske defensive varianten med avvikende manøvrer, ord som ”interessant”, ”fin musikk” , plutselige forsvinningsnumre etc., men en diskurs; åpen, real og respektfull – og, skulle det vise seg, *produktiv* begge veier. Etter en lang dialog – han snakket rosende om regikonseptet som ”forfatterkonsept”, om video og musikk – sa han at han kom fra en skole hvor nok skuespillernes emosjoner hadde større ”spillerom”. Ikke overraskende stoppet vi på sluttscenen; kanskje den mest emosjonelle og ekspressive av alle ”naturalismens” selvmordscener. ( I god Stanislavskij ånd gir jeg dere problemet – før løsningsforslagene. Tenk og føl som regissører). Hauptmanns Helene går sin naturgitte skjebne i møte på følgende måte<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Gerhart Hauptmann, *For Soloppgang* (*Vor Sonnenaufgang* 1889) oversatt av Torgeir Skorgen og Tore V. Lid, Norsk urpremiere på Den Nationale Scene i Bergen, Festspillene 2011.

Helene er alene. Hun ser seg rundt og roper spakt: Alfred! Så hurtigere og hurtigere: Alfred! Alfred! Hun er nå ved døren til vinterhagen, og stirret ut. Så ut i vinterhagen. Etter en stund synes hun på ny: Alfred! Stadig mer urolig, ved vinduet: Alfred! Hun åpner vinduet og stiger opp på en stol som står i nærheten. I dette øyeblikket høres ropene fra den fulle bonden på vei tilbake fra vertshuset – hennes far: Hei!? Er ikke jeg litt av en mann? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Har ikke jeg noen lekre døtre, hva? Hei!? Fra Helene høres et kort skrik, og som om noen jaget henne styrter hun mot mellomdøren. Derfra oppdager hun et brev som Loth har lagt på bordet. Hun springer bort, river det opp og leser besatt. Bruddstykker høres: "Uoverstigelig!" ..."Aldri igjen!". Hun lar brevet falle, vakler: Det er over! Retter seg opp, holder seg til hodet med begge hender og skriker voldsomt: Over! Styrter ut langs midten. Bonden utenfra, nå nærmere: Hei!? Er ikke dette min gård? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Er ikke jeg litt av en mann?

### **Løsningsforslag: (musikk)dramaturgisk arbeidsdeling**

Tenåringsjenta Helene – i følge stykkets lege – forutbestemt (determinert) til selvmord, styrer ikke livet selv, så hvorfor - tenkte jeg - skal hun da styre på scenen? Hun er ikke hovedperson i eget liv (som jo er forutbestemt av arvelige egenskaper), så hvorfor skulle hun være det i teateret? Dermed ble min løsning følgende: Helene blir ikke aktivt subjekt, men passivt objekt. Hun observerer ikke, men blir observert (som pasienten blir det foran legestudentene), av oss- og av de øvrige sceneaktørene. "Sceneanvisningen" blir forelest for oss av hennes lege eller psykiater, som med rolig stemme forutsier hva hun kommer til å gjøre, slik en musikers partitur ligger "foran ham" i løypen. Dermed blir legen, "fortelleren", til dirigent, og tenåringsjenta – og hennes selvmord - blir til del av en plan, bestanddeler i et partitur, bokstavelig talt: På scenen, foran henne, sitter en "strykekvintett" av sangere som framfører Franz Schuberts eneste strykekvintett – her arrangert og uroppført som acapella-stykke. De gjentatte ordene "Alfred", "Alfred" i teksten ovenfor, gjorde jeg til noter i partituret, og Helene ble dermed tvunget "inn i orkesterets" forløp. Ingen frihet m.a.o., ingen selvbestemmelse. Kun "regelfølgende" (noen vil si mekanisk) adferd. (Helt i tråd med naturalismens og biologismens menneskesyn – i dag som for 120 år siden.<sup>5</sup>) Denne 'metoden' har jeg forsøkt å kalle *arbeidsdeling*, eller *dramaturgisk arbeidsdeling* i teateret.<sup>6</sup> I *Soloppgang* var det viktigste å få til en slik arbeidsdeling mellom skuespillere, video, orkester og kor. Dermed ble emosjonene i dette tilfellet "tatt over" av musikken – av sangerne - som i denne langsomme, ekspressive satsen rykket i forgrunnen. Her lå den (musikk)dramaturgisk

<sup>5</sup> I den nye naturalistiske forskningen (nevrovitenskapen) lanseres i disse dager teorier om selvmordet som forutbestemt (genetisk). Tenk det, Hedda! [www.soloppgang.blog.com](http://www.soloppgang.blog.com)

<sup>6</sup> I boken min *Gegenseitige Verfremdungen - Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*, som kommer ut på Peter Lang Verlag høsten 2011, har jeg forsøkt å gjøre rede for dette, regimessig så vel som dramaturgisk. (under utgivelse)

arbeidsdelingen: Skuespilleren ble til musiker, ordene til rytme mer enn til (ekspressivt) uttrykk, og musikken – orkesteret uten instrumenter, men med masker av seg selv som barn, ble scenisk, ekspressiv, kroppslig. Spissformulert: Musikken ble til del av teateret og teateret del av musikken) For skuespilleren ble oppgaven omtrent scende slik ut:

**strykekvintett** F. Schubert (arr. Tore Vagn Lid)

**Adagio**

The image shows a musical score for a string quintet. The title is "strykekvintett" (string quintet) by F. Schubert, arranged by Tore Vagn Lid. The tempo is "Adagio". The score is for Soprano Solo, Alto Solo, Tenor Solo, Baritone Solo, and Violoncello. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 18/8. The score is divided into two systems. The first system includes performance instructions like "pizz.", "Al-fred", and "Al fred?". The second system includes "pizz." and "Al fred?".

([www.soloppgang.blog.com](http://www.soloppgang.blog.com))

Ikke overraskende så min russiske kollega for seg en regi, hvor skuespilleren – som han sa – kunne spille større, uttrykke denne emosjonelle scenen gjennom et mer utagerende og ekspressivt spill. Overraskende – derimot – var hans ekskones dom, også hun russisk utdannet skuespiller. Hun hadde i tillegg sett generalprøven, og hadde da ment det samme som Sergeevich, men hadde nå lyttet til musikken, og – som hun sa – som skuespiller totalt endret mening. Også hun hadde registrert at selve kampen mot emosjonene – Helenes kamp - i seg selv ble til en emosjonell kamp.

Det viktigste er ikke her om hvilke estetikk som er best. Det viktigste, etter samtalen med den russiske regissøren, manifesterer seg i to radikalt forskjellige løsninger, som igjen krever *to helt forskjellige skuespillermessige innganger og kvaliteter*.

## Håndverket x 7: Hva skal bygges?

At det nettopp var en "Stanislavskij-regissør" som anerkjente differensen i "faget", og ikke malte grått i grått, ensrettet og stod på sitt, gjorde en ting - en gang for alle - tindrende klart for meg. Nemlig at det ikke er mulig å snakke uproblematisk om "godt" og "dårlig" – ja om ett "skuespillerhåndverk" i det helle tatt, uten først å klarer hva så dette håndverket består i.<sup>7</sup> M.a.o. uten å definere hva som skal bygges! Inspirert (og engasjert) av dette produktive møte med en Stanislavskij-guru, har jeg igjen gått løs på – og forsøkt å skille – noen helt sentrale definisjoner av "godt skuespill" med de kravene til en "god teknikk" som logisk følger. Spørsmålet blir da:

- *Er faget = den psykologiske realismens individualiserte situasjonsforståelse? (K. Stanislavskij)*
- *Er faget = evnen til absolutt innlevelse/ identifikasjon gjennom "emosjonell hukommelse"? (Lee Strasberg)*
- *Er faget = fysisk presisjon og kontroll som kan viske ut grensen mellom skuespiller og turner? (W. Meyerhold)*
- *Er faget = evnen til selv intellektuelt å ta stilling til rollen, ironisere, kritisere, og vise den fram for et publikum? (B.Brecht)*
- *Er faget = evnen til total (energetisk) selvtutlevering, til fysisk og psykisk blottstilling av alt det som ikke kan sies som over eller undertekst i et drama? (A.Artaud)*

Eller to forslag som treffer nærmere min egen måte å tenke/arbeide med teater på:

- *Er faget = evnen til å samtale direkte med publikum, beherske retoriske teknikker og dermed nærme seg den gode foreleserens- eller talerens teknikk?*
- *Er faget = en evne til rytmisk presisjon, til nøyaktig frasering og musikalsk presis samhandling?*

## Dersom fag = fag, er da Chaplin = Brando

Stiller en spørsmålet om god og dårlig på denne måten, blir det klart at det er umulig - ja illusorisk - å ty til den gamle slageren - "*Ja takk, alt sammen!*" En av norsk teaters største (og farligste) klisjeer er at det skal være mulig for en enkelt skuespiller å beherske "alle spilletyper", eller til og med at det er en "forutsetning" for en god skuespiller å være "teknisk komplett". For hva skulle det egentlig bety? Som om en bluesgitarist, for å være teknisk komplett, skulle beherske klassisk gitar med alle sine tekniske krav like så suverent? Eller som om Charlie Chaplin, når som helst og under den "rette regissøren", skulle kunne erstatte en Marlon Brando og vice versa?<sup>8</sup>

<sup>7</sup> I en filosofis terminologi kunne man sagt at det altså ikke er ontologisk (ontologi = læren om det som er) mulig å snakke entydig om "Den gode skuespilleren". Begrepet mister m.a.o. sin ontologiske status.

<sup>8</sup> Eksemplet er relevant, nettopp fordi det den gang - også i den Hollywoodske filmindustrien - faktisk fantes konkurrerende "skoler", likestilte teknikker og uttrykk etc. Denne flerstemtheten er forelengs industrialisert bort og

## Godt & Dårlig sett fra scenen (innsiden)

*Her [Babanova] performance is based on rhythms, precise and economical like a construction. Not the rhythm of speech, of words and pauses. No, the rhythms of steps, surfaces and space. [...] Few words to speak of. The part is built on movement, and the words are thrown at the audience with unusual power, like a ball hitting a target. No modulation, no crescendo or piano. No psychology [...]*<sup>9</sup>

### ”Allrounder”-teateret

I idretten, hvor det ikke er et absolutt krav om å gå alle distansene eller kjøre alle disiplinene - er det en selvfølge at ordet "teknisk komplett" ikke betyr det samme som "allrounder", men knytter an til en spesifikk disiplin. En sprinters teknikk er annerledes enn en langdistanseløpers, slik også en jazzgitarists teknikk er kvalitativt annerledes enn en flamencogitarists. Når Stanislavskij sammenligner skuespillerkunstens tekniske krav med andre kunsthåndverk, ligger dette logisk implisitt. At norsk teaters vanligste organisasjonsform har *allrounderen som forutsetning* - altså krever at samme teknikk skal gå til alt ( fra Musical til Brecht) - underslår ikke det riktige i dette: Et flerstemt teater forutsetter også spesialistens plass (som det gjør det i musikken, billedkunsten og idretten). Om man derimot - økonomisk, organisatorisk og estetisk - velger å se bort fra dette, og likestille "godt teater" med "allrounder-kravet", er dette et valg man tar, ikke et svar som er innlysende, nødvendig eller naturgitt.

### Ny tid, nye drama, ny teknikk? Om definering av håndverket

En rivende teknologisk utvikling har gjort skjønnskriften mindre vesentlig. Ingen kan lenger sitte i administrerende stillinger uten å beherske ny computerteknologi. Mao. har kravet til håndverket forandret seg grunnleggende. Sikre kvalifikasjoner - som var gyldige igjennom årtier - har gått ut på dato. Nye håndverksmessige krav har kommet til. Ja, ikke bare krav men også helt nye håndverk. Kan det tenkes at det samme har skjedd- skjer i teatret?

Ikke bare den klassiske avantgarden (Brecht, Piscator, Artaud osv.), men også det postdramatiske teaterets uttrykk og estetikk har forlengs tatt spranget over fra det frie - til det kanskje litt mindre frie norske teateret. Men - som mange skuespillere (og teaterledelser) ofte smertelig har fått erfare; en ny estetikk krever nye tenke- og arbeidsformer, slik en ny dramatik krever ny teknikk. Dermed omdefineres også faget på en måte som - i siste instans - innvirker på hva som nå engang er god/dårlig skuespillerkunst. Det er verdt å huske på at nettopp Stanislavskij så sitt vesentligste bidrag i å få skuespillerkunsten teknisk på høyde med en *ny naturalistisk/realistisk* samtidsdramatik. *Teknikk og dramatik var uloselig knyttet sammen*, med det siste som premissleverandør for det første. Stanislavskijs "system" var ment for *samtiden*, ikke for

---

erstattet av et dominerende psykologisk-naturalistisk skuespillerideal med tilsvarende teknikk. Scenekunsten på sin side har nettopp bevart og utviklet, som et gode, dette mangfoldet (pluraliteten) i uttrykk og spillestil. Dermed har dagens Oscar, eller Amanda-juryer langt enklere kjøreregler for å måle skuespillerprestasjoner enn det verdens teaterjuryer har. (selv om det ikke alltid virker slik.)

<sup>9</sup> Skuespilleren Vera Yureneva beskriver her Maria Barbanovas spill i Meyerholds oppsetning av "The Magnanimous Cuckold", 1922. (Brown, 1995) S.182

evigheten. Og selv om systemet fortsatt er en gullgrube for skuespillere og regissører, er *konteksten* for teknikk, spill, regi og dramatik radikalt endret. La oss derfor ikke være mer konservativ enn Stanislavskij selv, og møte også *våre* litterære og dramaturgiske utfordringer med nye systemer, nye metoder, nye verktøy og nye krav til god og dårlig skuespillerkunst.

### **”Ikke spill” er også spill**

Nærmest mot sin vilje, avlet postmodernismen en innsikt eller (paradoksalt nok) en sannhet som har blitt stående: *Alt på en scene er spill. Alle* forsøk på å 'nøytralisere' seg selv - nullstille seg selv i et sosialt rom er dømt til alltid å være en eller annen form for (selv)iscenesettelse. Å snakke om 'ikke-spill' i en skuespillersammenheng er ikke mulig. Et eksempel: i forestillingen *Embargo* (2009) arbeidet skuespillerne med en studie av egne- og andres hersketeknikker. For at noe skal kunne være en hersketeknikk, det vil si *virke* som hersketeknikk, må nettopp teknikken gjøres usynlig. Når skuespillernes mål og oppgave var å benytte sine perfektionerte ferdigheter i et rom som også omfattet publikum, galt det altså å vinne spillet gjennom å spille spillet. Dermed ble ikke-spill, det tilsynelatende avspente og private, opplevd av publikum som spill, og spilt nervøsiteten (en jobbet bevisst med egne "svakheter", m.a.o. perfektionere det "dårlige") ble oppfattet som ikke-spill.

Dette er viktig av to grunner: for det første fordi det handler om å utvide et altfor snevert begrep om "skuespillerteknikk", om godt og dårlig håndverk. (Arbeidet med å iscenesette sin egen nervøsiteten etc. er et glimrende eksempel på dette). Viktigere er det at en slik utvidelse av skuespillerteknikken (og bedømmelsen av denne) henger nøye sammen med teaterets kritiske- enn si politiske potensial: I et samfunn hvor "naturlighet", "det ekte" og autentiske menneskelige uttrykket forlengs er blitt instrumentalisert (noen vil si pervertert) av politiske mediestrategier, av audition-konsepter med potensial av lærestykker for hele befolkningen (*Idol, Norske Talenter* etc.), og av universitetenes karrieresentre ("Hvordan takle jobbintervjuet-kurs"), er det helt vitalt for et moderne teater å kunne ta opp i seg, beherske, og dermed kanskje også trenge bak dette iscenesatte "ikke-spillet". Da nytter det ikke å holde fast på en forlengs foreldet forståelse av den "naturlige" skuespilleren, en "naturlighet" som for et publikum enten oppleves som underlig og kuriøst påtatt, eller som opphøyet og - "slik det skal være i teatret". Begge deler egner seg dårlig for en kunstform med kritiske ambisjoner for den tiden og det samfunnet den befinner seg i.

### **Fra det "naturlige" til det retoriske; forsøket *Enron***

Snare enn noen form for "nysaklighet", dreier det seg egentlig her om det motsatte: En bevisst studie av sosiale, retoriske spill, hvor det "naturlige", det "tilforlætelige", og "spontane" for lengst inngår på selgerens og informasjonsdirektørens repertoar, markedets ABC. Derfor har jeg begynt å arbeide bevisst og målrettet med det jeg har kalt for en *retorisk metode*, hvor målet er å gjøre det retoriske feltet, samtalen *mellom* (- ikke til, eller over) mennesker i ett rom til material og fokus for skuespilleren. I forsøket på å iscenesette historien om finanssvindelen "Enron" ble viktigheten av slike forsøk klarere for meg. Problemet ligger oppe i dagen. Spørsmålet var: Hvordan skal en gruppe skuespillere gestalte en gruppe mennesker som fører en hel finansverden, og førti tusen ansatte bak lyset i årevis? Som "onde fyrster"? Sleske skurker i mørke dress og solbriller? I manuset lå nettopp en slik "demonisering" latent, noe den britiske uroppførelsen gjorde manifest.

Problemet med en slik tilnærming ligger oppe i dagen; for hvordan skulle Enron-ledelsen, eller alle verdens "Enron-ledelser", lykkes så godt på toppen av verdens finanshierarki – i vår verden? Dermed droppet vi Lucy Prebbels "onde" psykopater, gikk motsatt vei, og bygget karakterene opp fra det disse hyperintelligente menneskene hadde til felles, nemlig et økonomisk språk – et språkspill. Slik forsøkte vi å la karakterene oppstå gjennom det kyniske markedets "retoriske kraftfelt", ikke som onde aktører i et ondere spill. Nedenfor forslaget til prøvemethodikk (som vi gjennomførte):

### **Til skuespillerne – i Enron**

*METODE: Språkets virkning: Selgeren som skuespiller og skuespilleren som selger*

Noen tanker til Enron:

Dyrk *overtalelsen* (det retoriske): å spille en "Skilling", en "Lay" eller "Fastow" godt = å *selge* disse historiske personenes varer, ord, tanker og visjoner like godt til ditt publikum, som Skilling gjorde det til sitt.

Personer som Lay, Skilling og Feastow var (og er!) først og fremst *selgere* - mennesker som har som fokus, motivasjon og intensjon å påvirke andre mennesker. Det var den rollen de spilte i Enron, og det var den rollen de spilte så godt at en hel verden lot seg forføre. Når man skal "bli", eller leve seg inn i disse rollene - spille dem godt - gjelder det derfor først og fremst for dere, som for dem, å *overbevise et publikum, selge* en ide, en tanke, et argument. Det gjelder om - med deres eget språk og personlige utgangspunkt - å jobbe retorisk, ikke for de "kundene" som på 1990-tallet var Lay, Feastow, Skilling og Roes kunder, men for dem som er deres, i Molde og i Stavanger.

Målestokken for om "rollen" din er troverdig (som Skilling helt sikkert ville sagt til sine ansatte) er om kunden *kjøper visjonen din*, godtar argumentet ditt. Prøv derfor å selge inn tanken om det geniale ved Hedgefond (Feastow) like troverdig, engasjert og dermed effektivt som du selv for eksempel vil selge ideen om det geniale ved din nye Iphon, ditt nye huskjøp eller valg av livsstil. Med andre ord: Blir du som selger for påtrengende og voldsom, går det ikke. Blir du for reservert, går det heller ikke! Tenk igjennom når "salget" strander, og når det fungerer. Ta i bruk dine egne triks, dine egne oppfattelser av hva som "når fram"; og lær gjerne av "selgere" du kjenner, eller av Skilling, Lay og Fastow for den del. Kort og godt - tenk og arbeid retorisk – som en selger.

En glansstudent på handelshøyskolen NHH sa til meg en gang at en god selger, som tok på seg selgerrollen over lang nok tid, til slutt *ble* selger av personlighet. (Det galt om å passe seg) Valget av ord, den kalkulererte sjarmen - som man de første ukene satt med en beklemmende følelse av å måtte "ta på seg" og spille - ble til slutt umulig å skille fra "seg selv". Man *ble* rollen av å spille rollen. Det galt nok minst like grunnleggende for Skilling, Lay, Roe og Fastow. Jeg tror at dere, ved å "ta på dere" disse fires språk, vil - om enn under mer kontrollerte forhold - kunne oppnå noe av det samme!

Beste hilsen



## Godt og Dårlig sett fra salen (utsiden)- eller hvem bedømmer skuespillerprestasjonen?

Over flere produksjoner har jeg nå bevisst forsøke å observere hva så *tilskuere* bedømmer som gode eller mindre gode skuespillerprestasjoner på scenen. Jeg har sett hvordan en ung debutant loyprises av Aftenposten, mens hun avfeies av eldre og erfarne kolleger. Jeg har sjekket systematisk med et dramaturgiat av studenter hva de likte og ikke likte når det galt skuespilleres uttrykk og forslag, og sett at dette - igjen og igjen - korresponderer dårlig med miljøets dominerende oppfattelse av seg selv. Og jeg skriver dette først og fremst fordi resultatene forvirrer meg. Jeg er kommet i tvil. Ikke i forhold til hva jeg selv mener er gode og mindre gode prestasjoner i egne og andres oppsetninger, men fordi gamle skjema i mindre og mindre grad synes å stemme med de tilbakemeldingene som kommer fra *betrakterne*, det være seg unge studenter, "vanlige" kjernepublikum eller kritikere/teoretikere. Skyldes det alder og generasjonsskifter? Kanskje. I hvert fall tyder mye på at oppfattelsene brytes mot aldersstigen. Skyldes det internasjonal innflytelse? At et norsk publikum i større grad enn på 90-tallet er eksponert for ulike spilleideal og teatertechnikker, og dermed selv har bedre beredskap til individuelt å skille godt og dårlig ("for seg"), slik at vi - som er bransjefolk - må finne oss i at enkelte mener en "profesjonell amatør" av og til appellerer bedre til henne enn en skolert og rutinert fagmann? Mulig det også. Jeg sitter overhodet ikke på noen fasit. Til det trengs systematiske undersøkelser og et bredt forskningsmateriale. Noe slikt har vi som kjent ikke – enda.

### Best i hva?

Det som imidlertid er sikkert, er at hva oppfattelsen av godt og dårlig på scenen gjelder, er tingene ikke lenger sikre. Det som var sant er ikke lenger sant. Derfor bør også vi være varsomme og aktpågivende når vi bruker våre begreper og kategorier for å felle skråsikre dommer. Ellers risikerer vi å insistere på riktigheten av gulnende kart som forlengs har blitt avvist av vårt eget publikum. Jeg kunne ønske at komiteer, juryer, utdelere og skrivende i et lite land med et lite språk og små byer, kunne ta dette i betraktning neste gang de diskuterer "Beste skuespiller". Da kunne det - før det kåres vinnere - blitt tydelig (her som i idretten) hvilken disiplin det konkurreres i, eller helt enkelt; *best i hva?* Jeg tror, uten å håpe, at det kunne ha blitt - i hvert fall ett lite men kjærkomment - bidrag til (videreutviklingen) av et flerstemt norsk teater.

Leser man grundig og historisk, er kanskje dette en av de viktigste lærdommene vi kan plukke med oss fra salige Stanislavskijs krav til en skuespillerteknikk *tilpasset sin egen samtid*. For, som han skriver på 1920-tallet: "*Fremskrittets verste fiende er fordømmen. Den bremser og forhindrer utviklingen.*"

Vilnius, august 11

Forfatter 17.8.11 13.10

### Merknad [1]:

Under arbeidet stilte jeg- og stiller jeg meg følgende spørsmål: Hvorfor skulle vi dramatisere monologen mer enn hovedpersonen – krigskommunistene - selv gjorde det på 1970-tallet?

#### Derfor.

#### Høringsstemme til skuespillere:

Til hver enkelte av dere: Så langt du kan under denne høringen: Vær stille på scenen. Vis respekt. Du kan likevel ikke spille smerten til dem som blir slått i hel, oppleve redselen til den som med bind for øynene og tau rundt livet blir stilt opp mot murveggen. Du kan ikke leve deg inn i det som tar livet fra deg. Det er ikke din feil. Fortell oss heller om det; så saklig og rolig du kan. Lær av tonene og de trøtte gestene til den gamle legen som må nok en gang må fortelle en ventende far at sønnen likevel ikke kan reddes. Ikke gjør farens smerte til din; kanskje vil du selv en gang få eie den. Så prøv å unngå å skrike på scenen. Vis respekt for skriket – en lyd som denne kroppen har felles med deres, og som dere har felles med dem som fryktet døden i går, og som vi (også) deler med dem som kommer til å frykte døden i morgen. Overlat det heller til oss som er her for å lytte. Husk at skriket er en grunntone i historien. Den kan ikke forfalskes.

(TVL)