

Marit Ulvund

Skuespillerens undertekst

Forholdet mellom tanke, kropp og følelser



HØGSKULEN I VOLDA



**MØREFORSKING
VOLDA**

2004

Forfatter	Marit Ulvund
Ansvarleg utgjevar	Høgskulen i Volda
ISSN	0805-8075
Sats	Marit Ulvund
Distribusjon	http://www.hivolda.no/fou

Marit Ulvund er tilsett som høgskulelektor i dramaseksjonen på Avdeling for lærarutdanning, Høgskulen i Volda.

Notatserien er for ulike slag publikasjonar av mindre omfang, t.d. forprosjektnotat, foredrag, artikkelutkast o.a. Eit hovudføremål med serien er å stimulere til publisering og fagleg debatt i miljøet. Spreiinga går i hovudsak til fagmiljøet i Volda, til eksterne fagmiljø og personar som forfattar(ar) ønskjer kommentarar frå. Kvar forfattar er ansvarleg for sitt arbeid.

Hvem vi var, vil fremtiden fortelle.
Fra Coriolanus av W.Shakespeare



Essay i vitskapsteori
Vestnorsk Nettverk, Forskarutdanninga

Innhold

Innledning	5
Del 1 Kroppens fenomenologi og teatrets fiktive talehandling	7
Kroppens fenomenologi.....	7
Fiktive talehandlinger.....	9
Det ikkeverbale.....	13
Del 2 – Skuespilleren og rollen	15
Mellom logosentrisme og différance.....	15
Skuespilleren og den ideale modell.....	18
Mellom kropp og tanke.....	20
Spill og ikke-spill	21
Tilstedeværelse	22
Følelser – skuespillerens dilemma	24
Del 3 Undertekst og forholdet mellom kropp, tanke, følelser og framføring	26
Undertekst	26
Skuespillerens understekst	26
Dekonstruksjon og undertekst.....	27
Dekonstruksjon og skuespillertrening	28
Sluttkommentar	29
Litteraturliste.....	30

Innledning

Begrepet *undertekst* er et kjent teaterbegrep lansert av Konstantin Stanislavskij¹ på begynnelsen av 1900-tallet. Begrepet er i utgangspunktet skriftspråklig, det kan egentlig kun forekomme i forbindelse med en faktisk lesbar overtekst. I en teatertekst er det i tillegg til den talte teksten også innimellom regibemerkninger og sceneanvisninger. Begrepet undertekst viser til den uuttalte fortelling som fortelles samtidig med den talte fortellingens tekst. Denne fortelling kommer til uttrykk gjennom alle de uttrykksmuligheter den menneskelige kropp har. Allerede i oldtidens retorikk gis anvisninger til hvordan bruke talen og det ikkeverbale for å oppnå en best mulig sammenheng mellom formen et uttrykk har og den mening og det innhold som ønskes uttrykt. Etter hvert er det kommet til mange undersøkelser og avhandlinger om bruk av kroppsspråket, selv om dette ikke lar seg klart avgrense og formalisere som noe eksakt. Undertekst i teatret er knyttet til det ikkeverbale slik vi møter det i dagliglivet, men det har et innhold som peker utover dette.

Det *ikkeverbale* er et omfattende forskingsfelt i seg selv. Mange forskerne mener at vi mottar mer en halvparten av all informasjon gjennom det visuelle. Christine Harvey (1995) viser til en undersøkelse som sier at 55% av det vi oppfatter knytter seg til kroppsspråket, 38% til stemmen og altså det auditive, og bare 7% blir igjen til selve ordene som blir sagt. Denne prosentinnelingen varierer i ulike undersøkelser, men alle peker entydig på den store betydningen av det ikkeverbale i kommunikasjonen.

Det ikkeverbale henviser både til den synlige adferden eller kroppsspråket, og den tonen vi taler i eller den type stemme vi snakker med. Ordet kroppsspråk blir derfor et mer begrenset uttrykk og ikke like dekkende som det ikkeverbale. Det er ikke slik at man kan lære seg å forstå det ikkeverbale like lett som å lære et fremmedspråk, eller at man kan lære seg å lese andre som en åpen bok. Til det er totaliteten for sammensatt og kompleks. Men å utvikle forståelsen for hele kommunikasjonsapparatet, kan føre til mer analytisk og bevisst holdning til nettopp å fortolke mening i kommunikasjonssituasjonen.

For å oppfatte ordet *hest* gjennom hørselen trenger vi 1/5 av et sekund, for å lese det 1/20, men ved å se en hest oppfatter vi på 1/150 av et sekund! (Ryum 1993:44) Dette eksemplet forutsetter at vi har sett en virkelig hest, og det forteller oss at grunnlaget for å oppfatte budskapet hest i stor grad ligger i kroppens fysiske eksistens. For å forstå både det ikkeverbale i dagliglivets kommunikasjon og hva som ligger i begrepet undertekst i teatret, må vi derfor ta utgangspunkt i kroppen. Filosofen Maurice Merleau-Ponty skrev i 1950 *Kroppens fenomenologi*. I denne boken begrunnes hvordan all kommunikasjon starter med kroppens eksistens og væren i rommet.

I teatrets grunntanke ligger *mimesis*, som betyr etterligning. Teater søker å etterligne det virkelige liv nettopp for å kunne si noe om det, og dermed føye noe til. Utgangspunktet for teaterteksten er derfor ofte den dagligdagse kommunikasjonssituasjonen. Ulla Ryum (1993) er opptatt av forholdet mellom den dagligdagse talehandlingen og *skuespillerens fiktive talehandling*. Hva er forbindelsen mellom teoriene om kropp som eksistens, den ikkeverbale kommunikasjonen i dagliglivets talehandlinger på den ene siden, og teaterteoriene om mimesis, gester, skuespillerens arbeid med rollen og dermed dramaets fiktive talehandling og undertekst på den andre? I svaret på dette mener jeg vi kan finne grunnlaget for å kunne

¹ Konstantin Stanislavskij (1863-1938): Russisk skuespiller, teaterleder og teaterteoretiker.

beskrive hva som kjennetegner underteksten og det ikkeverbale som del av scenisk framføring.

Vi finner teaterteori med henvisning til skuespillerens arbeid helt tilbake til antikken. Linjene strekker seg fra antikkens Aristoteles, via fransk-klassisismens Diderot og fram til det 20. århundrets teorier om skuespillerens arbeid. Drøftingen i dette essayet vil ta utgangspunkt i Konstantin Stanislavskij, Bertolt Brecht² og Jerzy Grotowski³ sine skuespillerteorier. De har hatt og har fortsatt stor innvirkning på utvikling av skuespillerkunsten både i Europa og Nord-Amerika. Relatert til mitt tema, vil jeg å si noe om hvilke forutforståelser som ligger til grunn for deres teorier om skuespilleren, og hva som skiller og forener dem i innhold og retning. Videre vil jeg peke på nyere retninger innenfor både teori og praksis tilknyttet skuespillerens arbeid. Som et konkret eksempel viser jeg til teaterinstruktør Mauricio Paroni⁴ sitt arbeid. Det representerer en ny type skuespillertrening som tar utgangspunkt i en dekonstruksjon av tekst og undertekst.

Min drøfting baserer seg på filosofiske og teoretiske kilder jeg har funnet relevante for det jeg ville undersøke. Jeg forsøker å favne noe videre enn det som finnes i teaterteorien innenfor emnet. Jeg referer både direkte og indirekte til praktisk erfaring med teater. Henvisningene til Mauricio Paroni sitt arbeid baserer seg på to artikler skrevet om en særdeles engasjerende workshop han holdt i Volda våren 2003 (Ulvund 2003/2004). Artiklene er basert på egne notater fra denne workshop'en, og på samtaler med Mauricio om hans arbeid. utfordringen er å begrense perspektivene både innefor teori og henvisning til praksis, slik at jeg holder meg innenfor essayets ramme.

Min innstilling til kildene og temaet er pragmatisk. Innenfor en pragmatisk basert forskning gjør man ikke krav på å beskrive den ene sannheten om hvordan verden er. Forskningen skal være målrettet, men uten å stenge for videre kritiske analyser innenfor samme tema. Forholdet mellom kropp, tanke, følelse og framføring er ikke lett å forklare. På den ene siden er formidlingen av framføringen, og på den andre er den kroppen som framføringen eier. Vi befinner oss mellom tanken om teater og den metatanken som spiller gjennom teater. Jeg ønsker å finne hvordan man kan skille ut og si noe om den delen av skuespillerens kunstneriske uttrykk som refereres til som underteksten.

² Bertolt Brecht (1889-1956): Tysk dramatiker, teaterinstruktør og teaterteoretiker.

³ Jerzy Grotowski (1933-1999): Polsk skuespiller og teaterinstruktør.

⁴ Mauricio Paroni (1960-): Italiensk-brasiliansk skuespiller og teaterinstruktør.

Del 1 Kroppens fenomenologi og teatrets fiktive talehandling

Kroppens fenomenologi

Menneskekroppen er ikke et objekt eller en maskin, men *har* eller *er* i et pre-objektivt forhold til verden. I dette forholdet ligger at kroppen har en intensjonalitet, den retter seg forstående mot verden. Det som intenderes er ikke objekter, men fenomener i deres væren. Kroppen og omverdenen er to momenter som gjensidig henviser til hverandre, og Maurice Merleau-Ponty viser til det som å *være til i verden*.

I *Kroppens fenomenologi* legger Merleau-Ponty fram sin eksistensfilosofi. Han tar utgangspunkt i at vi forstår verden gjennom *kroppens møte med verden*. Mens Paul Sartre mente bevisstheten må beskrives før kroppen, så starter Merleau-Ponty med kroppen. Menneskekroppens forhold til verden er eksistensielt. Han beskriver kroppen som et sansende, persiperende, handlende, følende og talende fenomen. Det vil si kroppen slik den er for oss i 1. person, *egenkroppen*. Det er ikke slik at man kan isolere sansingen i deler, mener han. Den inngår i helhetlige prosjekter. All oppfattelse og sansing foregår på en eksistensiell bakgrunn. Derfor bebor menneskekroppen rommet på en helt annen måte enn geometriens eller fysikkens rom. Dette rommet har mange betydninger for hver enkelt, og er et handlingens rom.

Kroppen kan ikke sammenlignes med en fysisk gjenstand, men snarere med et kunstverk. (Maurice Merleau-Ponty 1994:107)

Språket er intensjonelt ved det at det retter seg mot verden samtidig som det vil fatte verden. Det er en indre relasjon mellom tanken og talen. Her må det trekkes et skille mellom den talende og en talt tale. Når man snakker, skaper man talen som et uttrykk for tanken. Men det blir et annet forhold mellom tanken og en talt tale basert på en skrevet tekst. Dette blir et mer flertydig forhold som bringer inn nye moment. Men uavhengig av begge – talen og en talt tale – så er språket ikke bare et uttrykk, men det står alltid i et kommunikativt forhold til andre. Det er ofte uklare bånd og grenser mellom meg og den andre. Selve sameksistensen er en åpen kommunikativ situasjon. Vi kommuniserer ikke bare som via et dataprogram, men *i* situasjonen med den andres væren og vesen *aktivt medskapende* i talehandlingen. Merleau-Ponty mener videre at mennesket skiller seg avgjørende fra dyrene gjennom å ha et pre-objektivt forhold til sin omverden: Dette forholdet er preget av en intensjonalitet. Menneskekroppens forhold til verden er verken mekanisk, biologisk eller intellektuelt, men eksistensielt.

At være krop betyder, ...at være knyttet til en bestemt verden, og kroppen befinner seg ikke til at begynde med i rummet: den er til i rummet. (Merleau-Ponty 1994:104)

Når barnet griper etter leken, ser det på leken og ikke på hånden. Det er slik at kroppens forskjellige ledd bare kan kjennes gjennom deres funksjonelle verdi. Undersøkelser viser at det er vanskelig for mange mennesker å gjenkjenne sin egen hånd på et fotografi, eller egen håndskrift. Men derimot er det lett å gjenkjenne egen siluett eller holdning på film. Det vi ofte har sett, gjenkjenner vi altså ikke gjennom synet. Men vi gjenkjenner straks den *visuelle forestilling* om det vi ikke kan se av vår kropp. I den grad man kan snakke om fortolking i forbindelse med persepsjonen av egen kropp, så fortolker kroppen seg selv.

Hos den, der taler, omsætter det talte ord således ikke en allerede skapt tanke, men fullbyrder den. Endnu viktigere er det at erkende, at den, der lytter, modtager tanken fra selve det talte ord...Gjennom talen sker der således en overtagelse af den andens tanke, en refleksion i den anden, en evne til at eftertænke den anden, som beriger vore egne tanker. (Merleau-Ponty 1994:142-144)

Tanken er et uttrykk, skriver Merleau-Ponty. Talen er ikke tankens tegn, hvis man ved det forstår den som et eget fenomen som varsler om et annet fenomen. Tanken og talen omslutter hverandre, og meningen er i talen og talen er meningens ytre eksistens. Når selve uttrykksoperasjonen lykkes, gir den liv til en organisme av ord, nærmest som et nytt sansorgan.

På samme måte bliver skuespillerinden usynlig, og Fædra træder frem. Betydningen opsluger tegnene, og Fædra har i den grad taget Berma i besiddelse, at hendes ekstase i Fædra forekommer os at være højdepunktet af naturlighed og lethed. Det æstetiske udtryk forlener det, det udtrykker, med en egen eksistens, installerer det i naturen som en ting, alle kan oppfatte, eller berøver omvendt selve tegnene – skuespillerens person, malerens farver og lærred – deres empiriske eksistens og hænsætter dem til en anden verden. Ingen vil bestride, at denne udtryksoperation virkeliggør eller effektuerer betydningen og ikke bare tolker den. (Merleau-Ponty 1994:147-149)

Når talen uttrykker tanken, er det på samme måte. Merleau-Ponty skriver at talen er en ekte gest som inneholder sin egen mening slik som også gesten har sin mening. Det er en indre relasjon mellom talen og uttrykket. Videre skriver han at moderne psykologi har vist at tilskueren ikke søker mening i de gestene han er vitne til, gjennom seg selv. For å forstå en vredes- eller trusselgest, gjenkaller vi ikke i oss selv å ha utført samme gest. Vi persiperer heller ikke vreden eller trusselen som noe bak gesten, men gesten er vreden og/eller trusselen. Gestusmeningen er ikke gitt på forhånd, men forståes gjennom en aktivitet fra tilskuerens side. Et smil, et avslappet ansikt eller en jublende gest – disse rommer en måte at være i verden på, som er selve gleden.

Det finnes derfor ingen konvensjonelle tegn for en i og for seg ren tanke. Vi har bare det talte ord, og det finnes med hele språkets historie i seg. Det finnes heller ingen naturlige tegn. Hvis så var, måtte det finnes bestemte gester som svarer til spesielle bevissthetstilstander som for eksempel glede eller forelskelse.

Men i virkeligheden er ikke vredens eller forelskelsens mimikk den samme hos en japaner og hos en vesterlænding. Eller rettere sagt dækker forskellen i mimikk over en forskel mellom selve følelserne. Det er ikke alene gesten, som er tilfeldig i forhold til den kropslige organisation, det er selve måden at møte situationen og leve den på. En japaner smiler, når han er vred, vesterlændingen blir rød i hovedet og stamper med fødderne, eller også bliver han bleg og taler med vislende stemme. (Merleau-Ponty 1994:157)

Det er altså ikke noe skille mellom tanken og talen, ei heller mellom gesten og følelsen eller mellom talen og kroppen. Den uttrykksoperasjon skuespilleren gjennomfører på scenen virkeliggjør eller effektuerer betydningen av uttrykket, og ikke bare tolker det, i følge Merleau-Ponty.

Fiktive talehandlinger

Ulla Ryum (1993) kaller den dramatiske scenedialog for den fiktive talehandling. Hun mener at denne dialogen har utviklet seg til å bli et kulturuttrykk som er skriftspråklig, men som krever en muntlig kulturs uttrykksfullhet både av aktør og mottaker. Det viser på et vis tilbake til en tidligere tids kommunikasjon og sammenheng mellom aktør og mottaker. I denne sammenhengen er forståelse og opplevelse en udelelig helhet, som en og samme *synsakt* og en og samme *høreakt*. Det dreier seg altså om samtidighet i nærvær, tilstedeværelse og oppmerksomhet – og ofte også deltakelse. Men det blir umulig å lage allmenne forståelsesregler for talehandlinger, mener Ryum. For disse er ikke bare enten dagligspråklige eller skriftspråklige, men de følges også av før-skriftspråklige forventnings- og oppfyllelsesrudimenter som er med og avgjør i hvilken grad kommunikasjonen er vellykket. Som et grunnlag for å behandle redskapet språk har hun følgende teser:

1. Inntrykk er en mer opprinnelig erfaring enn uttrykk
2. De uttrykk som man som av følge av inntrykkserfaringer gir en språklig form (artikulerer) rommer alltid en uviss mengde inntryksrester i form av bildeerindringslag
3. Noen av disse lag av bildeerindring er bevegelser

Disse bevegelser beveger oss. Dette synes ikke å kreve en bevisst gjenkjennelse av en bevegelse. Vi beveges på en forunderlig og undefinerbar måte, mener Ryum. Men i det øyeblikk man begynner å søke en språklig form, enten det er en gest, en språkbevegelse eller en språklyd, så samler alle disse bevegelseserindringer seg som sand og samler seg for å uttrykkes. Ryum viser til Hans Lipps som i boken *Sproget som organum* (1941) sier at i ordet fatter man seg selv i sin bevegethet.

Ulla Ryums doktorgradsavhandling *Dramaets fiktive talehandlinger* tar utgangspunkt i hennes arbeid som dramatiker og instruktør. Dette bakteppe av tretti års erfaring med praktisk scenearbeid gjør denne avhandlingen til særlig interessant og relevant for diskusjonen omkring hvordan man kan forske på det ikkeverbale i teatret. I denne boken finnes nettopp et seriøst forsøk på å både skape en forbindelse og konkretisere en distanse mellom forskning og teori omkring kropp og det ikkeverbale i dagliglivet, og kroppsspråk og skuespillerens spesielle vilkår i det sceniske uttrykket. I hennes materiale ligger eksempler fra atten teatertekster, derav ti som ble overført til fjernsynsteater. Hun bruker både språklige, filosofiske og antropologiske tilnæringsmåter til sitt tema som i hovedsak er den talte sceniske dialogen med tilliggende gester.

Der var ikke bare tale om dialogens meningsfuldhed. Det handlede om begrundet tilstedeværelse ud over denne tale henvendelse. Det fik mig – i det næste stykke om en soldats hjemkomst – til at vente med dialogen til alle handlinger var på plads i situationerne...Det havde taget mig 7 år at finde ut af at det mellommenneskelige væsentligste ikke nødvendigvis udsiges direkte, men findes et eller andet sted; skjult – neden under det usagte...Det har ofte forekommet mig, at jeg bokstavelig talt overværede hvordan ordet blev til kød – for dernæst at tage sig selv på ordet – blive slaget av taushed. – i denne stillhed hører vi det vi ser. (Ryum 1993:10-11)

Muntlig språklig uttrykk

I de orale kulturer er intet nedskrevet og alt videreføres muntlig. I den muntlige tradisjonen overføres en del eldre viten og den daglige del av livsnødvendig fellesviten. All viten og formidling av denne bygger i disse kulturene på språklyd og språkbevegelse, og derigjennom gjenkalles og gjenbeveges den. I mange kulturer brukes faste bevegelser, for eksempel en rokkende bevegelse, for å gjenkalle viten og videreformidle viten. Både språklyd og språkbevegelser er slike hukommelseshjelpere.

En ung samekvinde fortalte mig hvordan hendes bedstemor, der ikke kunne skrive og lese, men som alle anså for meget klog og vidende, nok mente at barnebarnet kunne "se" mer i sine bøger end hun kunde i sin viden, men til gengæld vidste hun hvorfor hendes viden faktisk kom, og det vidste de der kunde læse sig til viden ikke. (Ryum 1993:25)

De unge var dermed atskilt fra sin viten, de hadde ingen *sansemessig* erfaring fra den person eller den situasjon som hadde gitt dem viten.

Dette talte muntlige språket er på mange måter det optimalt dramatiske uttrykk, og også det inntrykk som det hørte muntlige språk gir. Det kan synes som de man i de muntlige kulturer i større grad er seg bevisste på om de taler eller lytter. Ulla Ryum opplevde å få beskjed om at hun lyttet på en støyende måte da hun var hos *Nandifolket* i Kenya. Dette folket endret grad og art av oppmerksomhet i forhold til om de talte eller lyttet.

Det dansede språk kan i denne sammenheng også kalles det gestiske språk. En serie bevegelser og et skiftende ansiktsuttrykk er en del av en meningsutveksling og gir mening, så kaller vi bevegelsene gester og ansiktsuttrykket for mimikk. Men i tillegg finnes en mengde veldig små bevegelser og ansiktsuttrykk som også er meningsbærende. Disse kaller Ryum for betydningsbevegelser, og disse er avgjørende for om vi faktisk forstår hverandre.

Daglig språklig uttrykk

Det daglige uttrykk henviser både til den uformelle dialektbaserte og sjargongpregede språk, og det mer formelle talte skriftspråk i for eksempel skoler og høyere utdanning. Forskjellen mellom disse viser seg tydeligst i forhold til livsverdier, bevissthet om sameksistens og nærhet til allmenne livssituasjoner. De siste årene har mange dramatikerne mer og mer verditømt sine dialoger for å nærme seg den autentiske dagligspråklige taleformen, muligens fordi en allmenn verdiuthuling finner sted. Den dagligdagse dialogen fordrer en nærhet til livssituasjonen som ligner den man finner i orale kulturers talte språk. Det rommer også den menneskelige selvfølelse.

Det hørte dagligspråk er ikke det samme som det talte dagligspråk. Den som taler er opptatt av å avgrense seg, mens den som lytter er opptatt av å åpne seg mot verden. Vi oppfatter dessuten forskjellig avhengig av om vi mottar informasjonen først og fremst auditivt eller visuelt. I forholdet mellom lyd og bilde mottar vi informasjon og blir beveget følelsesmessig. Vi mottar 30% informasjon og 70% følelsesimpuls gjennom den auditive persepsjonen, og omvendt 70% informasjon og 30% følelse gjennom den visuelle persepsjonen (L. Strazovez i Ryum 1993:44). For en dramatiker blir det viktig å kjenne til mangfoldet i menneskelige uttrykksmåter og ikke minst alle de små betydningsbærende bevegelser som følger det talte dagligspråk.

Dramaets fiktive talehandlinger

Med fiktive talehandlinger henviser Ryum til monologer og dialoger på scenen. Forskjellen fra dagligspråkets talehandlinger ligger i at scenetekstene alltid er fiktive. Men selve synliggjøringen av talehandlingen gjennom skuespilleren på scenen, er en realitet. I dette spesielle forholdet mellom illusjon og virkelighet foretar dramatiker en lang rekke filosofiske og uttrykksmessige valg når hun eller han skriver sin tekst.

Det er viktig å skille mellom retorikk som talekunst og den replikkunst som hører til i teatret. I retorikken er det viktig å bruke kroppsspråket, gestene og tonefall for å underbygge budskapet slik at man når sitt publikum med det man vil si. Det latinske ordet replikk betyr å rulle, folde og bøye tilbake. Å replisere betyr da også å ta til motmæle, å fremføre en replikk. Dialogen er et dramatisk medium hvor det ikke først og fremst handler om det som sies, men om det som uttrykkes. Og det som uttrykkes kan være noe helt annet eller noe langt mer enn det som formelt sies. I teatret er det ikke det talte dialogen, men heller situasjonen som er dramaets urcelle, sier dramatiker Mads Ôden (i Ryum 1993:93). Egentlig er vår tale svært fattig på informasjon, og den krever derfor at lytteren anstrenger seg for å fylle i det som mangler.

Ryum viser videre til at dialogen ikke bare er et dramatisk medium. Hun mener den er selve handlingen som både den guddommelige og menneskelige kraft blir synlig gjennom. Dialogen sier derfor alltid noe om både den eller det som snakker, den eller det som det snakkes til og den eller det snakkes om.

Det er for meg som dramatiker altafgørende at merke kød og blod på personene – først da kan replikkerne ligesom føje sig rigtigt og bære alt det der også siges med sig. AT skrive dramatik uden at arbejde meget tæt på skuespillernes arbejde forekommer mig utæmeligt – først når underteksten – ”det der også siges” – begynder at binde bevægelser og tilsynelatende meningsløse højt udsagte replikker sammen, kan man som dramatiker virkelig vide hva der holder i ens tekst og hva der er uhjælpeligt umulig. (Ryum 1993:113)

Mulige fortellerregler for den andre samtidige tekst er det samme som undertekst. Begrepet undertekst viser til den uuttalte fortelling som fortelles samtidig med den talte fortellings tekst. Denne fortelling kommer til uttrykk gjennom alle de uttrykksmuligheter den menneskelige kropp har. Hver forestilling må finne sitt språk ved å hente sin uttrykksform fra den første fortelling og sin overveiende uttrykksmening fra den andre, samtidige fortelling. I den siste inngår de mange bildeerindringslag.

Både det gestiske språk, mimespråket og det koreografiske språket har sine notasjonsformer. Mange bevegelser har sin faste forståelse eller tolkning i forskjellige språk. Til skuespillerkunstens ansvarsområde ligger de fortellertekniske regler som finnes i teksten mellom og under de fremsagte replikker. Et tegns mulige betydning er nært forbundet med hvilken praktiske relevans, som vi forestiller oss at gjenstanden har for vår forestilling. Det finnes regler for det usagte mellom dialoger, enkeltreplikker og alle skuespillernes bevegelser, dette ligger i overensstemmelsen mellom bevegelse og lyd (stemmen) i konsonantene og vokalene. Disse er fundert i de samme førskriftsspråklige fortellererfaringer som den usagte replikk.

De fortælleregler som muligvis styrer den udtalte fortælling, ligger i den udtalte dialogs hørbarhed, språgets vigtigste strukturskabende egenskab. (Ryum 1993:146)

Tempo, rytme, trykk, toneområde, tonekarakter, klangfarge og styrke er alle aktuelle paralleller mellom musikkens notasjonssystem og den uttalte fortelling mellom og under den usagte replikk. Dette som ofte omtales som underteksten eller mellomteksten. Stanislavskij uttrykker det som den bevegelse, den strøm av menneskelig ånd, som tydelig, men usynlig følger tekstens ord, gir hvert enkelt av den mening og får dem til å leve (Stanislavskij 1960:87-106). Det er som om man må fylle hullene i dialogen, og disse må fylles i alle fortellinger, ikke bare på scenen. Lyden av mennesker i bevegelse, i berøring med hverandre, lyden av pusten, tilfeldige sammenstøt med ting, musikk, sang, dans, uro, venting, spising og så videre, gjennom dette omsettes lyden til fortelling.

Sannsynligvis er det gjennom lyden at både det høyt uttalte og det indre talte språks strukturer finnes i våre underbevisste lag av erindring, det Ryum kaller billederindringen. Likeså med den uttalte fortellingsstruktur. Både klassisk ballett, pantomime og i commedia dell'arte ledsages handlingen av trinn. Bertolt Brecht snakket om det gestiske språk. Han mente at dramatikerer selv kan velge et språklig uttrykk, en stil som i seg selv rommer gestiske elementer. Bevegelsene er til stede i språket, og medvirkende i handlesituasjonen. Det er viktig at dramatikerer ikke faller i den fellen at hun eller han *beskriver* situasjonen i dialogen i stedet for å *gestalte* dem. Ryum viser til det hun kaller hvert ords bevegelse, og dette knytter seg til hørbarheten i det talte språk, slik som klangfarger, rytmeforhold, toneforhold og trykk.

Dette er så allment at det muligvis ikke omfattes af almindelige erkendelsesudtrykk, som er skriftsproglige i deres art og argumentation, men som tidligere sagt ikke desto mindre altid forekommet mig, at hvert udsagte ord, foruden sin musikalske egenskab, har en iboende bevægelse, som ikke behøver at være synlig i gængs forstand, men som giver mening og lader sig tage i brug. (Ryum 1993:151)

Dersom en bevegelse ubevisst i dagliglivet eller bevisst på scenen, ikke gir mening eller lar seg bruke, så vil den forstyrre og kreve oppmerksomhet.

Ryum har formulert tre fortelleregler for å være i takt med den annen fortellings, altså undertekstens, uttrykksmåter. De knytter an til dramatikerer direkte og til den andre samtidige fortellings sammenheng med den faktiske fortelling:

1. Vær amoralsk – unngå bruken av modalverb
2. Vær asymmetrisk (og strukturert) – ikke kopier, men gjenta og søk likhet med
3. Vær oppriktig (og selvbevisst) – dvs tillat både forskjellighet fra og samtidighet med

Disse to sett med regler er grunnleggende for den immaterielle produktion, som en sceneforestilling – et scenedrama er, fordi de til en viss grænse formår å innordne den kaotiske aktivitet, ethvert mellommenneskelig møde er, i et set av gentagelser. (Ryum 1993:152)

Hvis de fiktive talehandlingene kun er etterligninger av menneskelig språk, da vil forestillingen ikke fungere. For å fungere er de avhengige av en bakgrunn av erfaringer, følelser og livsrelasjoner av enhver menneskelig art – både dramatikerens, skuespillerens og publikums.

Opplevelse av skuespillet og spillets troverdighet henger i stor grad sammen med gjenkjennelse av bevegelse og er bevissthet om bevegelse. Billederindring er et sett bevegelse forstått som en overgang fra en erindringstilstand til en annen.

En teaterforestilling kan beskrives som en vekselvirkning mellom gjenkjennelse og glemsel i karakteren, skuespilleren og tilskueren. Den sceniske forestilling omfatter en prosess som organiserer seg til kausalitet, forstått som meningsfullhet, når samtlige deltakende tillater tilfeldighet innenfor deres egne referanser. Ryum sammenligner denne tilfeldighet med følsomhet.

Det ikkeverbale

Det er naturlig å anta at språket først oppstod gjennom gestene, det vil si synlige tegn slik som hos mange dyrearter i dag. Kulturen har til alle tider formet og omformet språket så vel som det ikkeverbale i kommunikasjonssituasjonen. Hva som er universelt og hva som er kulturelt betinget kan være vanskelig å avgjøre. Både kroppsspråk, toneleie, lydstyrke og taletempo varierer i ulike kulturer. Det vil derfor være viktig å være oppmerksom på når en skal forske innenfor dette fagfeltet.

Dag Øyslebø (1988) gir en systematisk gjennomgåelse av hva det ikke-verbale er i boken *Ikke verbal kommunikasjon*. Hovedmodellen hos Øyslebø er hentet fra språkvitenskapen, og han starter med et kapittel om tegn og kommunikasjon. Tegnet forstås her som det sansbare uttrykket. For å forstå tegnet må man kjenne koden, det vil si det bakenforliggende systemet som tegnet forstås på bakgrunn av. Koder finnes på mange nivå, alt fra trafikkonstabelens håndbevegelser til de avanserte gestene i japansk No-teater. Men i begge tilfeller vil det være snakk om å avkode tegnet, det vil si forstå det, eller innkode tegnet, det vil si å bruke det. Ikkeverbal sensitivitet vil si det samme som evne til å avkode tegn. Det handler om en slags visuell leseferdighet. Evnen til å innkode tegn kan sammenlignes med en umiddelbar skuespillerevne. Denne faller ikke uten videre sammen med sensitivitet for avkoding, og disse behandles ofte atskilt. Mange paradigmer er lagt for å teste avkodingsevnen. Selv om det har vært gjort forsøk på å teste paradigmer for evnen til innkode et ikkeverbalt budskap, så er disse lite brukt i praksis.

Kommunikasjon og samhandling kan oppfattes som synonyme begrep. Men Øyslebø (1987) bruker kommunikasjon i betydningen informasjonsoverføring og samhandling om samspillet i den konkrete situasjonen. Den ikkeverbale kommunikasjon henviser til den kommunikasjon mellom individer som foregår i stedet for eller i tillegg til den verbale, språklige kommunikasjonen. Ledd i denne kommunikasjonen er kroppsadferd, stemmebruk, kulturprodukter og kunst. Det sistnevnte referer til både bildene kunst og scenekunst. Innenfor scenekunsten omfatter det ikkeverbale både teater, dans, ballett og pantomime.

Også skuespill er til en viss grad basert på ikkeverbal formidling av budskapet. Enhver teatermann vet det. Ja, faktisk virker det banalt for en erfaren iscenesetter å få høre om stemmekvalitetenes, kroppsholdningenes og avstandenes betydning med mer – koder som møysommelig er påvist og dokumentert ved eksperimenter og statistikk. Og hva med kostymer og sminke, eller maske? – Alt dette har teaterfolk visst av erfaring og intuisjon fra antikken av, bare ikke systematisk. (Øyslebø 1988:10)

Mimikk blir brukt i betydningen bevisst etterlikning med kroppen, særlig ansiktet. Mimus betyr da også skuespiller på latin. Minen derimot, brukes til å beskrive det naturlige ansiktsuttrykket. Dette siste er det sentrale i den generelle forskningen på det ikkeverbale.

Hvordan man skal skille mellom mimikk og minebruk hos skuespilleren, er ikke like selvfølgelig. I noen tilfeller vil det være snakk om en naturalistisk etterligning via innlevelse i en rollekarakter, og da mener jeg at vi snakker om rollekarakterens ansiktsmine. Men i en annen mer teatral framføring kan det være skuespiller benytter mimikk mer som inspirert av mimen, slik som for eksempel i en commedia dell'arte forestilling. Det henger altså nøye sammen med teatersyn, teaterform og skuespillertrening man har valgt å arbeide med.

I teaterforskningen er det mulig å dra nytte av modeller fra kommunikasjonsforskningen, for eksempel i forhold til mulige modeller for inndeling av det ikkeverbale i tegn, og gjennom tema som koding av avkoding. Dette kan være til hjelp når en skal beskrive instruktørens og skuespillerens arbeid i prosessen fram mot framføring.

Del 2 – Skuespilleren og rollen

Mellom logosentrisme og différance

Ulike teoretikere har de siste 75 årene konkludert med at språket ikke er virkeligheten, men gir oss en versjon av virkelighet.

If we accept the premise that all narratives are "inventions", then the discourses of acting/performance are locatable within a particular historical, socio-cultural context, that is, each narrative – including this one – has one or more implicit stories that were written for particular audiences in particular contexts. (Zarrilli 2002:8)

Det er derfor slik at alle spillets språk er metaforiske, og ikke absolutte, sannheter om hva som er eller burde være. Jaques Derrida (1978) har skrevet en kritikk av vestens filosofi hvor han blant annet er opptatt av *nuets metafysikk* og henviser til *logosentrisme* og *différance*. Logosentrisme henviser til meningens orden, det handler om tanke, sannhet, fornuft og logikk som noe som finnes i seg selv, som et fundament i verden. I sin dekonstruksjon av denne filosofi, benekter Derrida at et slikt fundament finnes. *Logosentrismen er ikke bare begrenset til filosofien, slik Derrida ser det, men gjør seg gjeldene overalt hvor mennesker prøver å forstå virkeligheten* (Maurseth 1995). Han mener at ethvert mentalt eller fenomenologisk fenomen er et produkt av sin forskjellighet, sin *différance*. Det er definert mer ut fra hva det ikke er, enn ut fra sin essens.

Derrida demonstrates that meaning is generated by a productive non-presence he calls différance, defined as "the playing movement that 'produces,' but does not precede, difference". (Auslander 2002:53)

Det finnes altså ikke et transcendentalt logos, ikke noe orden av mening som ligger til grunn for et tegn eller for selve aktiviteten å dele inn i tegn. Derridas kritiske teori har relevans for performativ teori. Å spille har ofte blitt forsøkt behandlet på samme måte som filosofer har nærmet seg språket. Det vil si at det har blitt oppfattet som et slags transparent medium som gir inngang til sannheten som logos, eller som et grunnleggende konsept som fungerer som et logos i forhold til en spesiell framføring. Disse grunnleggende konsept man søker sannheten om, kan knytte seg til skuespilleren selv, forfatterens visjon med stykket eller regissørens intensjon. *As semiotics who have studied acting have discovered, the performing actor is an opaque medium, an intertext, not simple text to be read for "content"* (Auslander 2002:54).

Vi ser en forestilling på bakgrunn av andre oppsetninger av samme stykke, og eventuelle andre tolkninger av de samme rollene, og våre oppfatninger av både skuespillernes spillestil, tidligere arbeid og privatliv. Vår oppfatning av skuespillerens rolletolkning blir dermed til på bakgrunn av dette spill av variasjoner som Derrida henviser til. Sentralt for performativ teori ligger forholdet mellom rollen og skuespilleren som spiller rollen.

Theorists as diverse as Stanislavskij, Brecht, and Grotowskij all implicitly designate the actor's self as the logos of performance; all assume that the actor's self precedes and grounds her performance and that it is the presence of this self in performance that provides the audience with access to human truths. (Auslander 2002:54)

Hos Stanislavskij blir dette med basis i skuespillerens egne opplevelser, Brecht vil skille rollen fra personen som spiller den, og Grotowskij ville bruke rollens forkledning til å avsløre skuespillerens egen forkledning for så å kunne avsløre de virkelige basale vilkår for selvet.

En examination of acting theory through the lens of deconstruction reveals that the self is not an autonomous foundation for acting, but is produced by the performance it supposedly grounds. (Auslander 2002:54)

Stanislavskij er opptatt av en logikk, sammenheng og enhet som en ubrutt linje i sin skuespillertrening, og han er slik sett godt plassert innenfor logosentrismen. Godt spill er basert på egne opplevelser og følelser. På en måte skal skuespilleren og rollen forsøke å bli ett i framføringen, men på den andre side så vil det ikke være mulig for skuespilleren å gi helt slipp på seg selv og sin sjel.

Vi älskar de fysiska handlingarna, emedan de lätt och omärkligt för oss in i rollens liv, i dess känslor. Vi älskar de fysiska handlingarna också därför at de hjälper oss att hålla kvar vår konstnarliga uppmärksamhet innom scenens, pjäsens och rollens område och inriktar vår uppmersomhet på den stabila, fasta och riktig bestämda linjen i rollen. (Stanislavskij 1937/1977:204)

Stanislavskij omtaler både skuespiller og rollekarakter som ulike enheter med hver sin sjel. Det er umulig for skuespilleren å bli helt i ett med rollen, men hun kan finne følelser og opplevelser fra eget liv som er analoge og som kan kaste lys over rollen. En skuespillers tolkning vil derfor kunne variere fra en annens tolkning nettopp på bakgrunn av det personlige materialet. Det spesielle med rolletolkning blir dermed nettopp knyttet til denne formen for *forskjellighet*, og ikke i hvilken grad skuespillerens eget *selv* skinner gjennom i framføringen. Selvet kan være både bevisst og ubevisst. Det ubevisste henviser Stanislavskij til som *den indre sannhet*, og mener at dette er den egentlige basis for sant og ekte spill. Dette forblir et paradoks siden han samtidig antyder at dette nærmest er umulig.

Derrida hevder at å gjøre det ubevisste bevisst handler om å skape noe, og ikke å gjenskape noe. Det ubevisste finnes ikke som ferdige formede data i det ubevisste, men som svake spor av noe som må gjenskapes for å bli virkelig. Derrida mener derfor at vi ikke kan henvise til det ubevisste som en kilde til den virkelige sannhet. Slik som språket er også det avhengig av mer eller mindre tilfeldig mediering. Stanislavskij var nok selv oppmerksom på at selvet ikke eksisterer uavhengig av den prosessen som framkaller det for en selv og andre. Det vil si at det selv som er antatt å vise seg gjennom spill er produsert gjennom medierte psykoteknikker i forholdet mellom det bevisste og ubevisste nivå i skuespillerens psyke. Skuespillerens emosjonelle repertoar utvikles altså gjennom selve spillprosessen. *The play of differences which produces a particular characterization is produced by the play of difference that defines the acting process (Auslander 2002:55).*

Brecht har en annen prioritering i forholdet mellom det bevisste og ubevisste. Han setter den bevisste tanken over det ubevisste, fori han mener at også det ubevisste er forgiftet av sosial indoktrinering. Han vil derfor at skuespilleren skal demonstrere sin kunnskap om menneskelige forhold og muligheter. Dette gjøres best ved å holde rollen litt på avstand fra seg selv, mener han. Også for Brecht står skuespilleren over rollen, men av en annen grunn enn hos Stanislavskij. For at skuespillerens kommentar til rollen skal gi mening for publikum, må hun selv være tilstede i spillet som seg selv så vel som i rollen, og dette selv må ha en større autoritet enn rollen. Dette selvet eller persona som Brecht henviser til, skal utgi seg for

å skjønne mer om livet og tingenes tilstand enn det som er historisk sett mulig å vite noe om. Dermed blir også denne *persona* som vises sammen med rollen i spillet, en slags fiksjonell karakter. Denne *fiksjonelle persona* skal på en måte tjene forestillingens mening. Brecht forutsetter at for at skuespilleren skal ha autoritet til å kunne kommentere sin rolle og spille i det rette sosiologiske perspektiv, så må hun begrunne dette i sine egne personlige opplevelser. Slik blir egne personlige opplevelser viktige for Brecht, slik som egne følelser er det for Stanislavskij. Brecht gir ikke like detaljerte beskrivelser av hvordan dette skal skje som Stanislavskij gjør, men like fullt forutsetter han at det skjer.

Although the ideological gap between Brecht and Stanislavskij is wide, the ethos behind their respective theories of acting is the same: performance can be truthful only if it invokes the presence and the actor's self. (Auslander 2002:57)

Grotowskij er mer radikal enn dem begge. Han er opptatt av å avsløre den maske av løgner vi har på oss i dagliglivet. Bak dem ligger den virkelige sannheten som en hemmelig motor vi må prøve å finne. Dette kan vi gjøre ved å bruke rollen som et verktøy til å arbeide oss fram til å se vårt virkelige jeg, og slik sett setter Grotowskij også selvet over rollen. Det fattige teater er derfor ikke bare skapt ut fra selvet, men også *for* selvet. Det skal tjene som en mulig terapi for både skuespiller og publikum. Derrida mener at selvet ikke er mulig å skille fra det språket det uttrykker seg gjennom. Det er en funksjon av språket og kommer ikke forut for det. Grotowskij var svært opptatt av mulighetene i det ikkeverbale språket, og foretrakk et språk bygd på ideogram, fysiske uttrykk for basale psykiske bevegelser. I dette vil han forsøke å fjerne tidsavstanden mellom indre impuls og ytre reaksjon, slik at impulsen allerede er en ytre reaksjon i ett og samme øyeblikk. Men selv om dette skjer er det ikke sagt at kroppen kommer gjennom det spill av forskjeller som Derrida grunner sin dekonstruksjon på. Kroppen er ikke mer rent tilstede i seg selv enn tanken er det, og den blir derfor ikke nødvendigvis en inngang til renere og mer autonom kommunikasjon enn tanken. Kroppen har på lignende vis som tanken sitt sett av forskjeller.

De ulike teoriene til Stanislavskij, Brecht og Grotowskij har vært og er fortsatt en viktig del av grunnlaget for utviklingen av performativ teori. Det interessante i denne sammenheng er å peke på noe av det filosofiske grunnlaget de hviler på. I forhold til Derrida sin filosofi omkring dekonstruksjon synes de grunnet på logosentrisme og klare formeninger om skuespillerens selv og dette selvets tilstedeværelse i framføringen. Dekonstruksjon eksisterer ikke i seg selv, men er avhengig av det tema eller den tanke som blir dekonstruert.

*Perhaps the actor can deconstruct her own work only to a limited extent within that work and it is the audience that makes the fundamental decision of whether to search for presence and determined meaning in a performance or to revel in the play and ungrounded significations. Deconstruction, fundamentally is the perception of *différance*. Whether or not the person who inevitably records the play of difference in art can also point it out is an open question. (Auslander 2002:60)*

Det er kanskje publikum mer enn skuespilleren som kan dekonstruere og gjenkjenne spillet av variabler i framføringen. Men som Auslander påpeker, det vil ikke si det samme som at publikum vil være i stand til å beskrive eller påpeke at det skjer og hvordan dette skjer.

Skuespilleren og den ideale modell

Aristoteles (335 f.Kr./1997) stilte kravet om at kunsten skulle være en etterligning av virkeligheten. For Platon ble kunsten alltid annenrangs siden den ikke etterlignet ideene, men selve sanseobjektene. Kunsten ble på en måte imitasjon av en imitasjon. Filosofien derimot kan beskrive og diskutere ideene. Aristoteles tar utgangspunkt i menneskes etterligningstrang. Hans kunstner ser det ideale i tingene selv og søker å uttrykke dette gjennom kunsten. På denne måten mener Aristoteles at kunsten kan gi et mer sannferdig bilde av virkeligheten enn historien selv kan gi. Enten etterligner dikteren tingene som de var, eller som de sies å være eller slik de bør være (Aristoteles 1997:77).

Mange teatervitere har siden Aristoteles skrevet om teatret som kunstuttrykk, blant annet Denis Diderot (1830)⁵ som skrev *Paradoks om skuespilleren*. Diderot mente at kunsten er og skal være skapende, og ikke bare imiterende. Han var videre opptatt av det *ideale forbilde*. Skuespilleren har fra naturen av sine personlige egenskaper. Studier av store forbilder, livsvisdom, hardt arbeid og sceneerfaring skal så fullende denne naturens gave (Diderot 1830:27) Den gode skuespiller har derfor ideen eller idealet som mål for sitt spill. Ettersom dette er en ide, eksisterer den ikke annet enn i skuespillerens bevissthet, men er like fullt nødvendig som fokus for den sublime skuespiller. To gode skuespillere spiller ikke samme tekst på samme måte;

Ordene (er) ikke annet og kan ikke være annet enn et tegn som mer eller mindre uttrykker en tanke, en følelse, en idé – tegn som først får sin fulle betydning gjennom bevegelser, gester, tonefall, ansiktsuttrykk og den gitte situasjon. (Diderot 1830:30)

Den største skuespilleren er derfor den som best kan gjengi de ytre trekk ved den beste og klareste erkjente ideale modell. Det finnes tre forbilder: det virkelige menneske, dikterens menneske og skuespillerens menneske.

I begynnelsen av forrige århundre var det mange teoretikere som arbeidet under den moderne illusjonen at det finnes en absolutt rett måte å spille på. Stanislavskij og Meyerhold og deres etterfølgere var blant de mange som utviklet system for skuespillerkunst basert på en oppfattelse av at det fantes en objektiv viten omkring tanke og/eller kropp. Opposisjon mot denne tenkemåte kom med blant andre Artaud og flere tyske ekspresjonister. De på sin side gjorde det intenst personlige til sannhetens kilde, og brukte både drømmer og det underbevisste som inspirasjonskilder. Men både objektivisme og subjektivisme representerer to sider av samme problematiske dualistiske sak.

Skuespilleren skaper gjennom sin framføring mulighet for meningsskaping gjennom et komplekst nettverk av tegn. Hvis og når det skapes mening og opplevelse, så skjer dette i spillet av signifikasjon mellom tegnene skuespilleren produserer og tilskuernes tolkning av signalene. Den potensielle mening i en framføring kan aldri bli fiksert.

På samme måte som lingvistisk sannhet eller performativ mening ikke kan bli fiksert, så må skuespilleren være oppmerksom på det doble problemet i møtet mellom subjekt og karakter. Dette problemet er viktig for skuespilleren særlig i forhold til to aspekt. Det ene er det på det estetiske og strukturelle nivå. Det å forstå dette forholdet kan endre den dramatiske teksten.

⁵ Denis Diderot (1713-1784): Filosof og kunstkritiker. Mest kjent for den store encyklopedien fra opplysningstida.

Det kan skje hvis man for eksempel ikke lenger skal spille en helhetlig karakter i tradisjonell forstand, og altså at det paradigmet blir utfordret. Det andre er for å forstå at diskusjonen omkring sannhet og indre følelser. De kan enten bekrefte organisk sannhet og essens som skuespillerens kunst, eller er opptatt av at det er skuespillerens tilstedeværelse som er kunsten.

Det har skjedd en destabilisering av den realistiske, psykologiske, hele rollekarakteren over tid, og denne har fått næring fra flere kanter. Endringen startet på mange måter med Antonin Artaud sitt grusomhetens teater som ville tilbake til teatrets røtter i ritualene og det teatrale. Artaud var en viktig brikke når det gjelder å vektlegge det fysiske, rommet og følelsene, og å opponere mot et teater underlagt tekst og psykologisering. Alle virkemidler som lys, lyd, scenografi, skuespillerens kropp og stemme skulle telle like mye. Skuespilleren skulle gå tilbake til å la seg inspirere av det rituelle og en fysisk forståelse av symboler (images).

Jerzy Grotowskij (1968) bygde videre på Konstantin Stanislavskij arbeid. Han laget et teaterlaboratorium og utviklet et intens psyko-fysisk metode. Den fokuserte på skuespillerens transformering inn i rollen slik at hun eller han til slutt ble en levende inkarnasjon av karakteren. På 60-tallet fikk den et ekstra løft gjennom opprettelsen av alle gruppeteatrene og utprøving av nye teaterformer som happening og performance. Noen eksperimentelle grupper kastet hele begrepet karakter over bord, slik som for eksempel Richard Schechner og hans *Performance group*.

All performance work begins and ends in the body. When I talk of spirit or mind or feelings and psyche, I mean dimensions of the body. The body is an organism of endless adaptability. A knee can think, a finger can laugh, a belly can cry, a brain walk and a buttock listen. (Schechner 1973:132)

Skuespillerne i slike grupper betraktet ofte teksten som et utgangspunkt for en forestillingsprosess, og ikke som selve kartet for hvordan utvikle forestillingen. De forholdt seg dermed mye friere til teksten og skapte i større grad forestillinger som inkluderte det subjektive, og kanskje også det nåtidige. Nye dramatikere har også utfordret det gamle handlingsmønsteret med sine tekster, kanskje særlig slike som Samuel Beckett og i de aller siste årene Jon Fosse. I Becketts stykker glir form og innhold over i hverandre på en måte som ofte kan stille svært store krav til skuespillerne. Form er innhold, og innhold er form.

The actor must develop psychological process, tactics, and a mode of engaging images different from most approaches to character acting in order to fulfil the rigorous demands of an embodied inhabitation of form and content (Zarrilli 2002:19)

Jon Fosse sine stykker er preget en åpenhet som gir stort rom for alternative tolkninger og undertekster. Repetisjonene i stykker som *Nokon kjem til å koma* (1996) gir enorme utfordringer nettopp for arbeid med undertekst. Nye regissører har også bidratt ved ulike tilnærminger til manifestasjon av rolle på scenen. Instruktør og teaterviter Philip Zarrilli (2002) viser til en produksjon hvor minst fire skuespillere spilte hver rolle, og i tillegg i forskjellige tidsepoker og stilarter. I ulike former for fortellerteater, monologteater og stand-up ser også at en og sammen skuespiller tolker og spiller mange roller, enten innenfor en og samme narrativ, slik som i Dario Fo's *Tigeren*, innenfor en sammenheng av flere narrativaer på ulike nivå, eller på en mer episodisk måte slik som i stand-up.

Det blir tydelig at den tradisjonelle psykologiske hele karakteren, ikke lenger representerer den ene sentrale spillestilen, eller er typisk i mange teaterformer. Semiotikken kan

bevisstgjøre skuespillerne på det intrikate system av tegn som inngår i en framføring. Men den kan aldri fullt ut beskrive eller gi et fullverdig bilde av det som foregår i en forestilling. Skuespillerens *hvem er jeg* på scenen kan heller aldri skilles fra *hvem er vi*. Det individuelle og det kollektive kan umulig skilles, men utgjør en kollektive identiteter i en samtalende dialektikk innenfor den performative praksis.

Mellom kropp og tanke

Sonia Moore (1979) mener at skuespilleren skal ha like god kontroll over kroppen sin som en danser, men at det alltid er tanken som skal styre kroppen. Den kartesianske rasjonelle hjernen dominerer, og tenkningen skal styre kroppen. Hjernen blir beskrevet som en slags konteiner som oppbevarer alle følelser, og disse må vekkes til live i forestillingen. *The actor's mind becomes an all-knowing entity, separate from the body, controlling all experience and embodiment* (Zarrilli 2002:11). Denne type skuespillertrening reflekterer en euroamerikansk opplevelse av dikotomien eller gapet mellom det kognitive, konseptuelle, formelle eller rasjonelle på den ene side, og det fysiske, perseptuelle, materiell og emosjonelle på den andre.

Stanislavskij skuespillertrening har fått sin egen amerikanske variant i metoden *method acting*. I den form for psykologiske realisme som denne treningen jobber ut i fra, er dualismen mellom kropp og tanke særlig tydelig.

The rhetoric and semantics used to represent "creating a character" all too often give the impression that the character is an object logically constructed by the mind, and then put into the body. (Zarrilli 2002:12)

De fysiske øvelsene og fokuset på sammenhengen mellom kropp og tanke er altså lite tilstede i diskusjon og praksis i den amerikanske *method acting*. Men Stanislavskij selv utviklet en egen metode som han kalte de fysiske handlingers metode. Særlig i de senere år av sitt liv forsøkte han å videreutvikle denne metoden for å forsterke sammenhengen mellom kropp, tanke og følelser.

Zarrilli mener at Merleau-Ponty sin bok *Phenomenology of Perception* (1962) markerer et paradigmeskifte i forhold til tenkningen om kroppens rolle i forhold til å konstituere en opplevelse. Gjennom boken *Grusomhetens teater* (1948) var også Artaud en viktig brikke når det gjelder å vektlegge det fysiske, rommet og følelsene, og å opponere mot et teater underlagt tekst og psykologisering. Alle virkemidler som lys, lyd, scenografi, skuespillerens kropp og stemme skulle telle like mye. Skuespilleren skulle gå tilbake til å la seg inspirere av det rituelle og en fysisk forståelse av symboler (images). Vi ser denne tenkningen videreført i dag ikke minst gjennom teaterformer som japansk *bhutto* og Pina Bausch sitt *tanzteatre*.

Polske Jerzy Grotowskij bygde videre på Stanislavskij arbeid. Han laget et teaterlaboratorium og utviklet et intens psyko-fysisk metode. Den fokuserte på skuespillerens transformering inn i rollen slik at hun eller han til slutt ble en levende inkarnasjon av karakteren. Noen eksperimentelle grupper kastet hele begrepet karakter over bord, slik som for eksempel Richard Schechner og hans *Performance group*.

All performance work begins and ends in the body. When I talk of spirit or mind or feelings or psyche, I mean dimensions of the body. The body is an organism of endless adaptability. A knee can think, a finger can laugh, a belly can cry, a brain walk and a buttock listen. (Schechner 1973:132)

De radikale innspill for å gjenreise fokus på kroppen har endret praksis, og bevegelsesorientert trening er allment akseptert i dag. Å skape en karakter foregår gjennom en psykofysisk gestalt som krever at skuespilleren utvikler fysisk disiplin og kontroll. Man skiller klart mellom den dagligdagse opplevelse av følelser og den lignende med likevel forskjellige tekstur av teatreale emosjoner.

Det er kommet mange de siste årene som kan bekrefte denne trenden omkring det vi kan kalle kroppens re-oppstandelse eller gjenreisning. Det har i mange teatergrupper vært et paradigme fra *skuespilleren-som-fortolker* av teatertekst, til det nye paradigme *skuespilleren-som-skaper*. Men denne kroppens gjenreisning er ikke uproblematisk. Hvis kroppen eller skuespilleren som seg selv, er virkelig, så forutsetter man på et vis at dette subjektet eller selvet er eller kan være et stabilt ideal.

In some improvisational, bodily and/or experimentally saturated approaches to acting where "being in the moment" is emphasized, a Cartesian dualism is simply reinscribed in the form of an overly simplistic and monolithic subjectivity often reinscribed as the actor's "presence", or as an "organic" or "natural" state of being. (Zarrilli 2002:15)

Hvordan skal vi da snakke om å spille når våre argumenter er fulle av dualistiske antakelser? Hvis alle språk om å spille er metaforiske, ufullstendige og provinsielle, må vi stadig revurdere språket og forholde det til den sammenheng og den ideologi det oppstod og blir brukt i. Vi må ikke og kan ikke finne et universelt språk en gang for alle. I stedet kan vi utvikle et språk som til en hver tid kan aktualisere det spesielle paradigme om framføring i den spesielle konteksten for det formålet vi måtte ha der og da.

Spill og ikke-spill

Å spille er å late som, å representere, å personifisere. Men ikke all framføring inkluderer det å spille på denne måten. I teaterformene *happenings* og *performance* er man ofte ingen annen enn seg selv. Vi kan derfor snakke om en skala med spill på den ene enden og ikke-spill på den andre. De som deltar på scenen uten å gjøre noe for å identifiseres som del av et stykket eller en scene, blir av Michael Kirby henvist til som nonmatrixed (Kirby 2002:41). I en fantastisk japansk forestilling av *Pericles* på *The National Theatre* i London, var det i enkelte scener dukkespillere som spilte med de ekte skuespillerne som marionetter. Disse dukkespillerne var svartkledde og anonyme i framtoning, og de forble helt utenfor spillet og scenen som sådan. De kan dermed karakteriseres som ikkematrisert.

Personer i kostyme – ikke i spill, men med en framtoning som representerer noe – kan kalles symbolsk matrise. *In symbolized matrix the referential elements are applied to but not acted by the performer (Kirby 2002:42)*. Det neste steget på skalaen mellom spill og ikke-spill er *received acting*, det jeg vil oversette som mottatt spill. Statister i en film eller på en scene blir oppfattet å være i spill, selv om de ikke gjør noe annet enn dagligdagse handlinger som å gå over en vei.

Det neste steget på veien blir *simple acting, enkelt spill*. Samme hvilken form det har, så er dette skuespilleren som gjør noe for å late som, å representere, å personifisere noe eller noen. Å spille forstått på denne måten involverer en psykisk og emosjonell komponent. Siden dette er en mental aktivitet, betyr dette at skuespilleren spiller selv om vedkommende er tilsynelatende inaktiv.

Kompleks spill (complex acting) involverer både fysisk karakteristik, sted man er på, følelser og andre element. Graden av kompleksitet avhenger av skuespillerens evner og muligheter.

Objectively, all points on the scale are equally “good”. It is only personal taste that prefers complex acting to simple acting or nonmatrixed performing to acting. The various degrees of representation and personification are colors, so to speak, in the spectrum of human performance; artists may use whichever colors they prefer. (Kirby 2002:52)

Dette er altså ikke en rangering av spill som godt eller dårlig, men heller en måte å fargelegge og variere spillet på. Denne inndelingen kan være nyttig å henvise til også ved beskrivelsen av det ikkeverbale.

Tilstedeværelse

Den transformativ stemmen mellom den egentlige fortelleren og skuespilleren blir på en måte den serien av til dels usammenhengende og engasjerte utsagn som fortelles direkte til publikum. I denne forståelsen ligger at det gjemmer seg en slags forteller i skuespilleren. *One kind of approaching the phenomenology of the actor is to consider him as a kind of storyteller whose speciality is that he is the story he is telling (States 2002:23).*

Formelen blir følgende: En forteller (jeg), snakker til (du), og snakker om (henne). Skuespilleren i første person oppleves som karakteren, og har dermed ikke en egen stemme (ibid). *Jeg’et* er ikke egentlig skuespillerens egen kropp, en framstilling av karakterens særegenheter. Samtidig vil det alltid være fornemmelse av skuespillerens *eget jeg* i hennes framføring. På bakgrunn av forståelsen av teater som en talehandling kan vi se at skuespillerens forhold til publikum skifter i løpet av en forestilling. Bert O. States viser til disse som følgende tre fenomenologiske former:

Jeg (skuespilleren)	=	selvekspressive form
Du (publikum)	=	kollaborativ form
Hun (karakter)	=	representativ form

I denne første spiller skuespilleren på egne vegne. Det er som han sier; se hva jeg kan gjøre. Enkelte store roller er naturlig nok særlig egnet til slik spill, slik som for eksempel *Faust*, *Hamlet*, *Medea* med flere. Rollen gir skuespillerne et idealportrett som kan virkeliggjøres på tusenvis av måter. Det spesielle skjer på scenen når skuespilleren underveis i forestillingen finner det punktet hvor han eller hun kommer med sitt spesielle bidrag og er medskaper til den grunnen som karakteren hviler på og utfolder seg ut i fra.

The distinction is roughly that between doing and being: when the artist in the actor comes fort, we are reacting to actor’s particular way of doing his role. (States 2002:26)

Den *kollaborative formen* har som fokus å minske avstanden mellom skuespiller og publikum, og gi publikum en mer aktiv rolle. Det er som om skuespilleren her lever i en verden som inkluderer publikum. Her snakker vi ikke om et hvilket som helst publikum, men mer om ideen om et publikum. Vi befinner oss fortsatt i spillets verden. Jeg har selv opplevd det særlig effektivt i en *Hamlet*-forestilling på *The Globe Theatre* i London. Skuespilleren som

spilte Hamlet henvendte seg i noen av sine replikker direkte til publikum *in the pit* (stående på gulvet foran scenen), og andre vendt til det sittende publikum i balkongen oppover sidene. Hva han sa til hvem, var med å definere oss som publikum. Noe av grunnen til at jeg opplevde og husker dette som noe spesielt, kan være at det skjedde nettopp i *Hamlet*, en tragedie. Slike former for direkte henvendelse skjer oftere i andre teaterformer, og er ganske vanlig i for eksempel komedier.

I Brechts teaterforståelse ligger det at skuespilleren skal ha en avstand til rollen og dermed vil denne type spill falle naturlig inn i denne kollaborative formen. I Brechts ide om teatrets fremmedgjøring ligger ønsket om å sende publikum tilbake til verden med en ny oppmerksomhet og forståelse av hvordan forholdene er. I den kollaborative formen ligger det en tanke om å rette publikums oppmerksomhet på teatret tilbake til en oppmerksomhet på publikum selv.

Hvis den selvekspressive formen kalles lyrisk, den kollaborative episk, så kan den representative formen beskrives som den dramatiske. Publikum ser gjennom teaterspråkets tegn til det signifikante bakom.

So the virtuosi now lies in the power of the subject, the collaboration in the mutual agreement by actor and audience on the value and appropriateness of the subject to the community of men. (Kirby 2002:33)

Vi er altså nå opptatt av det spesiell teaterstykket vi ser, og ikke det å være på teater i seg selv eller å overvære en forestilling som sådan. Det er som om selve subjektet av representasjon kommer mot oss og ber om oppmerksomhet.

Disse tre fenomenologiske formene er alle mulige innfallsvinkler til vår forståelse av skuespilleren. De må verken utelukke hverandre, eller må på noen måte ses atskilt. Fordelen med å bruke dem som en innfallsvinkel er ikke at vi nødvendigvis lærer noe nytt. Men de kan brukes som et redskap til å beskrive det som skjer når skuespillerens framføring berører oss på en spesiell måte. Skuespilleren spiller verden framfor oss. Dette gjør han ved dels å bli noe, gjøre noe, og dele dette med oss.

The problem of the actor, in fact, is that he is there, before us, all at once, doing artificially what the rest of us do naturally – in one sense the primary medium of theatre, in another its end and purpose. My intention here is not to offer a complete phenomenology of his art but to treat it as an act of speech – a discourse, one might say, on our, behaviour – that can be broken down to the pronominal triad that is the basis of all speech. (Kirby 2002:39)

Skuespillerens arbeid kan altså behandles som en diskurs om vår adferd og holdninger. Denne kan vi beskrive og formene noe om gjennom å se på hva skuespilleren blir til i rollen, hva hun gjør i rollen og hvordan hun deler dette med oss.

Følelser – skuespillerens dilemma

Aristoteles skrev om *Ethos* at bare hvis og når du selv føler at budskapet er riktig, kan du beherske de ikkeverbale kanalene. I retorikken er man opptatt av en naturlig bruk av gester for å understreke betydningen av budskapet. Quintilian skrev om bruk av gester i *Institutio oratori* i ca. år 95 e.Kr.

Han bygde på naturlige kroppskoder: Peking skjer med hode eller hånd; hvis begge deler, må de ikke motsi hverandre; håndgester over hodet eller under midja er teaterfakter; bevegelse forventes å komme fra venstre osv. (I Øyslebø 1988:19)

Det er gjort mange forskjellige inndelinger av emosjoner. De aller fleste legitimerer oppsplittingen av et sjelelig kontinuum i atskilte emosjoner, altså følelsesknipper eller grupper av følelser. Disse bygger på psykofysiologiske reaksjoner som man tenker seg opprinnelig stod i selvoppholdelsens tjeneste. De opprinnelige universale emosjonene modifiseres så av menneskenes kulturnorm.

Den følelsesmessige relasjon mellom samtalepartnere er selve fundamentet for kommunikasjonen mellom dem. (Øyslebø 1988:57)

Dette betyr at den sosiale rollen personene tar i forhold til hverandre er avgjørende for kommunikasjonen. I tillegg kommer et nett av konvensjoner som bestemmer adferden i sosial omgang, det vi kan kalle et *kulturfilter*. Dette filter er aktivt overfor alle delene i det sammensatte ikkeverbale uttrykket.

Diderot sin ideelle skuespiller skal ha både forstand og vurderingsevne, og være en dyktig iakttaker. Men han skal ikke la seg rive med av følelsene, det vil bare gjøre ham til en uevn skuespiller. Det følelsesmessige skal være kontrollert, slik at han er like god om det er første eller femte forestilling han spiller. For skuespilleren er det viktig å ikke spille med basis i egne følelser.

Jeg insisterer altså på dette punkt og hevder at det er den ekstreme følsomhet som skaper middelmådige skuespillere, den middels følsomhet som skaper middelmådige skuespillere, og den totale mangel på følsomhet som gjør skuespillerne sublime. (Diderot 1830:37)

Forholdet mellom skuespillerens egne følelser og rollens følelser er et mye debattert tema innenfor performativ teori. Ikke minst var det Diderot sin grundige diskusjon av temaet fra 1773. Diderot var opptatt av at den virkelig gode skuespiller ikke skulle føle rollens emosjoner på scenen. Det var det intelligente og teknisk gode spill som best styrket rollens innvirkning på publikum. Den motsatte holdningen går på at skuespilleren må føle ekte følelser på scenen for at hun skal vekke de samme intense emosjoner hos sitt publikum. Fortsatt er denne diskusjonen aktuell i forhold til de ulike typene skuespillertrening. Det blir ofte henvisning til som *skuespillerens dilemma*, slik Elly Konijn (2002:62) beskriver det.

De tre hovedtypene av skuespillertrening kan knyttes til begrepene *innlevelse* (involvement), *fristillelse* (detachment) og *egenekspresive* (self-expressive). Det første er knyttet til Stanislavskij og etterfølgeren method acting utviklet først av den amerikanske instruktøren Lee Strasberg (1987). Skuespilleren skal forsøke å leve seg inn i rollens følelser, og for å klare dette må hun knytte an til egne følelser. Målet er at publikum skal involvere seg og

oppleve innlevelse og empati med rollen. Den andre hovedretningen av skuespillertrening kan spore sine røtter tilbake til Diderot sin diskusjon og fant sin mer systematiske virkeliggjøring gjennom Meyerhold og Bertolt Brecht. Skuespilleren skal beholde et følelsesmessig fristilt forhold til rollen, men vil allikevel kunne vekke sterke emosjonelle opplevelser hos publikum. Den egenekspressive retningen blir først og fremst knyttet til Jerzy Grotowski og Peter Brook⁶.

Skuespilleren skal presentere sitt sanne jeg på scenen, dette for å røre ved publikums indre jeg og avsløre maskene. Dette blir på et vis motsatt av innlevelse fordi det blir et redskap for skuespillerens eget uttrykk. Uansett hvilken av disse man foretrekker, så må skuespilleren leve med en slags dobbel bevissthet. Denne referer på en eller annen måte til skuespillerens dilemma.

Konijn identifiserer i tillegg fire forskjellige oppgaver som er felles for alle disse retningene. Den første er at skuespilleren må skape en *indre modell* for rollens følelser. Den andre oppgaven er å forsøke å *gjengi troverdige og overbevisende følelser*. Dernest må skuespilleren gjenta en mer eller mindre *fastlagt form* eller komposisjon. Den fjerde og siste er at skuespilleren må skape *illusjonen av spontanitet*, geniunitet og opplevelse av virkelig liv i det emosjonelle uttrykket. En annen fellesforståelse mellom disse tre retningene er de ulike nivå skuespilleren er involvert i iscenesettelsen på; som privatperson, som håndverker med det å spille som fag, på det indre nivå i forhold til den indre modell av rollen og i realiseringen av rollen i framføringen på scenen. På alle disse nivå vil det være et følelseslag som skuespilleren må relatere seg til, og som derfor vil alle være aktuelle å kommentere i forhold til performativ teori.

I kognitiv emosjons teori hevdes det at følelser oppstår gjennom et individs møte og samhandling med omgivelsene (Fridja i Konijn 2002:65). Dette forholdet mellom individets anliggender og situasjonens krav kalles for den situasjonsavhengige meningsstruktur. Denne er det som former basis for den emosjonelle opplevelse og definerer en spesiell følelse. Med utgangspunkt i denne teorien vil skuespillerens følelser på scenen være bestemt av denne situasjonsavhengige meningsstruktur, og ikke karakterens antatte følelser.

Skuespilleren har flere oppgaver i selve spillsituasjonen. Disse kan være knyttet til kompetanse, oppmerksomhet rundt selvbilde, behov for opplevelser og estetiske hensyn. Det interessante i Konijn undersøkelse var følgende:

Regardless of acting style, the emotions onstage are illusions as far as character-emotions are concerned. (Konijn 2002:77)

Skuespilleren føler noe på scenen, men hva kan variere. Følelsene kan være hennes egne og situasjonsbestemte i forhold til aktuelle *nåtidige* øyeblikket i framføringen, og det Konijn referer til som *task-emotions*, oppgave-emosjoner. Eller de kan være knyttet til bevisst framhentede minner om egne opplevelser som skuespilleren knytter til rollefortolkningen, slik som i spill inspirert av method acting. Det kan også være at det som oppfattes som en intenst emosjonelt beveget skuespiller er en Derrida inspirert skuespiller. Hun er da teknisk meget god, og det er hennes *totale mangel på følsomhet* (Derrida 1830:377) som gjør henne sublim.

⁶ Peter Brook (1925-): Engelsk teaterviter og en av vår tids mest innflytelsesrike teaterinstruktører.

Del 3 Undertekst og forholdet mellom kropp, tanke, følelser og framføring

Undertekst

Begrepet undertekst kan knyttes både til *teksten* forestillingen bygger på (a), til den spesielle *iscenesettelsen* av et drama (b), og til *skuespillerens* direkte framføring av rollen (c). Når vi skal sette opp et teaterstykke, er det nødvendig å finne fram til en ensartet måte å lese dramateksten på. Da kan man sammen skape en felles forståelse av *dramaets* undertekst (a). Slik finner man fram til oppsetningens fokus og budskap, også gjerne kalt for lese måte. En og samme tekst kan dermed bli til vidt forskjellige teaterforestillinger, og en og samme rolle kan spilles på mange forskjellige måter ut i fra de valg man tar i forhold til tekst og undertekst. Vi kan sammenligne replikkene i et skrevet drama med isflak som flyter på en elv. Elva representerer underteksten, det som får replikkene til å flyte og driver handlingen i en retning med strømmen. I underteksten finner vi motiv og forklaring på både replikker og handlinger i et drama som vil være knyttet til *hver enkelt iscenesettelse* (b) av et drama.

Undertekst knytter seg også til *den enkelte rollekarakter* (c) i framføringen. For den enkelte skuespiller består en viktig del av arbeidet med rollen å finne fram til underteksten både i tilknytning til framføringen som en helhet, og i forhold til sin rolle. Hvem er jeg, hvor kommer jeg fra, hvor skal jeg etter denne scenen, hva vil jeg oppnå, hva er motiv for mine handlinger? Svar på disse spørsmålene er med å bestemme rollens stemme og kroppsspråk. Det er undertekst knyttet til skuespillerens arbeid med rollen som har vært mitt fokus.

Skuespillerens understekst

For en dramatiker er iakttagelser av dagliglivets talehandlinger, med identifikasjon av tid og rom, noe av det viktigste materiale en har for å skape en karakter. Ulla Ryum (1993) forteller at de redskap hun som instruktør bruker til å iscenesette en karakter, er hennes egne sansninger av språklyder og bevegelser, og videre disses referanser til omverdenen. En karakter blir levende på scenen når dramatikerens selv har deltatt, og ved dette har skapt plass til identifiserende referanser hos publikum. Det opprettes en rekke avtaler mellom publikum og karakter, og mellom karakterene. De siste har en klar kommunikasjonshensikt, mens den første typen avtaler er av mer eksistensiell art, som en mulighet til gjenkjennelse på et eller annet plan.

Ryum beskriver faktiske og fiktive talehandlinger i vår kultur som enten dagligspråklige eller skriftspråklige. Vi klarer ikke iaktta alle element i en talehandling, så graden av forståelse er til en viss grad tilfeldig. Betydningsbevegelsene er på den ene side usynlige, likevel nødvendige for forståelsen. Det å forstå er et sett mentale handlinger, det vil si *bevegelser*, og ved hjelp av disse må vi konstant avgrense, det vil si *velge*, i den samtidighet av muligheter som finnes omkring oss. Fiktive talehandlinger er i utgangspunktet skriftspråklige konstruksjoner, samtidig som en god del av dramatikerens og skuespillerens håndverksmessige kunnskap har oppstått som følge av en dyp mistillit til skriftspråkregler overført som allmenne forståelsesregler for talehandlinger. På bakgrunn av dette er det oppstått det en rekke spørsmål som knytter seg til teatrets fiktive talehandling.

Undertekst er skuespillerens bruk av erindringserfaring knyttet både til det kroppslige, til tanken og til følelsene. Denne erindringserfaring vil skuespilleren benytte både bevisst og

ubevisst for å gestalte rollen. Det ubevisste knytter seg til skuespillerens egen person og den tause kunnskapen (*tacit knowledge* – Polyani 1967) om dagliglivets talehandlinger hun eier og bruker uten å kunne formulere det eller forklare det eksplisitt. Både kroppen, tanken og følelsene har sine erindringer som øyeblikket tolkes gjennom. Dette er det også vanskelig å beskrive sett fra utsiden. Men det lar seg gjøre å arbeide med denne tause kunnskapen, som del av arbeidet før en forestilling. Det kan man gjøre ved aktivt å arbeide med personen og rollen i forhold til ulike emosjoner og handlinger knyttet til disse. Da kan man på et vis bringe dette nærmere overflaten og kanskje også helt fram til en konkret forståelse av hvorfor noe er som det er. Mauricios arbeid med regler og handlingsemosjoner er gode eksempler på dette i praksis.

Vi kan si noe om det ikkeverbale uttrykket som holdning, blick, gestikk, mimikk, i forhold til rom, ting og personer og så videre. Men for å si noe om underteksten slik jeg forstår begrepet, må vi sammenholde dette med skuespillerens arbeid i forhold til det å spille og måte å spille på. Den mer bevisste og innøvde del av det ikkeverbale uttrykket knytter seg derfor til

- grad av spill
- innlevelse, distanse eller fokus på egen uttrykk
- rollen basert på helhetlig karakter eller som et spill av variabler
- hode eller kropp som styrende prinsipp for uttrykket

Det ikkeverbale lar seg til en viss grad lar seg gjøre å inndele i *tegn*. Det som for øvrig bestemmer underteksten er det vanskelig å dele inn på denne måten. Vi kan si noe om skuespillerens forhold til og bruk av kropp, tanke og følelser som deler av en helhet. Men helheten vil alltid si noe mer enn delene, og begge deler må tolkes i lys av den konteksten framføringen står i. Slik sett må en dekonstruere skuespillerens arbeid for å kunne beskrive det.

Dekonstruksjon og undertekst

Å forsøke å synliggjøre konstruksjonen av et begrep eller en ideologi kan sies å være en form for dekonstruksjon. Dekonstruksjon forstås ikke som destruktivt, men som konstruktivt. Det kan åpne for nye meninger hos leseren. Dekonstruksjon omtales som en aktivitet for å analysere sosial mening, tegn, symboler og tekster i sammenheng, og dekonstruksjon er alltid knyttet til analyse av diskurser (Derrida 1978). Min gjennomgang av skuespillerens arbeid i forhold til det ikkeverbale uttrykket er på en måte en form for dekonstruksjon. Jeg forsøker å synliggjøre noe som ofte oppfattes som usynlig, ubevisst, flyktig og vanskelig å beskrive.

Det er flere mulig tolkninger av grunnlaget for det ikkeverbale og undertekst avhengig av den ontologi, teori om tings væren, som ligger til grunn. Det kan for eksempel knytte seg til en forutforståelse av logos eller *différance* slik Derrida sin inndeling tilsier. Ulla Ryum synes å støtte seg mot et logos. Mens Derrida er en av talsmennene for det siste. Et av hovedpoengene med dekonstruksjon er at den gjør det mulig med flere stemmer, flere meninger i stedet for bare en stemme eller samstemthet.

For å kunne si noe om det ikkeverbale i skuespillerens arbeid, er det flere forhold å ta hensyn til. Det første er knyttet generelt til forståelsen av forholdet mellom kropp, tanke, følelse og eksistens. Det vil si hvordan vi *er til i* verden, og hvordan vi *tar i mot* inntrykk fra verden. Vårt personlige levde liv, med den kulturbakgrunn og de opplevelser vi har bak oss, danner et bakteppe for enhver talehandling. Det neste er knyttet til vår kommunikasjon med hverandre

og verden. Det ikkeverbale er knyttet til våre gester, mimikk, blikk, holdning og så videre. Kommunikasjonen skjer i øyeblikket og er avhengig av en uendelighet av mulige variabler.

Kommunikasjonssituasjonen påvirkes av de menneskene og den situasjon vi møter. En eller annen form for inndeling av det ikkeverbale i tegn blir nødvendig for å kunne si noe om helheten. Om disse tegn er knyttet til en forståelse av tegn som logos eller som *différance* har betydning for hvordan man tolker tegnene og setter de i sammenheng. På bakgrunn av en slik inndeling i tegn og et standpunkt omkring hva et tegn er, kan vi si noe om den ikkeverbale kommunikasjonen generelt. Dette er også utgangspunktet for å kunne si noe om skuespillerens ikkeverbale kommunikasjon.

I teatret skjer en gjenskaping av virkeligheten på scenen. Hvordan vi gjennom teatret forholder oss til denne gjenskaping av virkeligheten, har betydning for skuespillerens arbeid. Ulike forestillinger vil dermed fordre ulike skuespillere og spillestiler. I tillegg vil den enkelte skuespillerens forhold til hvordan hun *vil* spille og hvordan hun *oppfattes å spille* av publikum, være av betydning.

Skuespilleren kan være i alt fra ikkematrise til mer kompleks spill, men er uansett i en eller annen form for kommunikasjon med publikum. Hun vil videre ha valgt spillestil, avhengig av den aktuelle produksjon hun er en del av, personlig preferanse og påvirket av den tid hun lever i. I begrepet spillestil ligger et mer eller mindre bevisst forhold til forbindelse mellom tanke, kropp og framføring, og forbindelsen mellom rollen og personen som spiller rollen. På bakgrunn av dette vil hva som er det styrende eller dominerende prinsipp for spillet variere. Litt forenklet kan man si at i spill inspirert av Stanislavskij method acting vil båndet til tanke og egne følelser være sterkt, i en Brecht inspirert spillestil vil en distansering til eget liv være viktig, og i en Grotovskij inspirert framføring vil både nærhet til eget liv og krevende fysisk arbeid med egen kropp være avgjørende for å lykkes. Disse ulike elementene vil være av betydning når vi skal beskrive den ikkeverbale kommunikasjonen og undertekst i teatret.

Dekonstruksjon og skuespillertrening

Mauricio Paroni (2003) arbeider med å dekonstruere både forholdet mellom skuespiller og rolle og forholdet mellom dramatekst og det som ble forestillingens tekst. Sammen med skuespillerstudentene i Volda skapte han en *teatermaskin*. Skuespillerne gikk mellom de ulike scenene i teatermaskinens utvidede rom. I tillegg kunne de velge å sette seg ned og være en del av publikum og være bare seg selv. På de ulike scenene hadde de faste handlinger å velge mellom. Disse handlingene var det Paroni kalte for følelsemomenter. De bestod av bevegelser skapt dels med utgangspunkt i rollens liv og følelser og dels med utgangspunkt i skuespillerens eget liv. I tillegg lå det lapper med replikker rundt om på gulvet. Når de som følge av det bevegelsesmønster de gikk etter, stoppet opp, skulle de si replikken på lappen. I tillegg var det et punkt i teatermaskinen hvor de skulle stå stille vendt mot publikum og vente på spørsmål. Publikum kunne da stille spørsmål, enten til rollen eller skuespilleren personlig.

Forholdet mellom rolle og person blir dekonstruert ved at de skilles og blandes på nytt og på nytt. Teksten blir delt opp i mer eller mindre tilfeldige bruddstykker, og disse dukker opp i stadig nye sammensetninger. Forestillingens struktur er åpen ved at den har ubegrensede variasjonsmuligheter, nærmest som en uendelighetsmaskin. Samtidig som rollen blir atskilt fra skuespilleren, blir nærheten forsterket ved at det personlige hos skuespilleren alltid blir utfordret samtidig med at rollen blir det. Paroni har, i tråd med oppløsningen av de store fortellinger og dekonstruksjon i fokus, laget noe nytt. Det nyskapende er at det løser linjer i

forholdet mellom person og rolle og samtidig foreslår å stadig binde nye bånd som ikke er faste, men stadig kan bindes på nye måter. Dette både utfordrer og utvider potensialet for skuespillerens arbeid med undertekst.

Jeg ser muligheter i dette som kanskje griper mennesket i vår tid bedre. Ikke i stedet for, men i tillegg til det grunnlaget Stanislavskij, Brecht og Grotowskij har skapt. Men andre ord; en ny og utrolig spennende vei for skuespilleren og instruktøren å utforske. På bakgrunn av Paroni sin utdanning og mye av sin teaterbakgrunn fra Italia har jeg i min artikkel kalt det *The Italian Way – skuespillertrening slik Mauricio Paroni underviser den* (Ulvund 2003).

Sluttkommentar

Med støtte i historiens teoretikere og på bakgrunn av min egen erfaring med teater og kommunikasjon har jeg forsøkt å kaste lys over et tema jeg er opptatt av. Hva er skuespillerens undertekst og hvordan lar den seg beskrive?

En bevisstgjøring omkring *hvordan beskrive det vi gjør*, håper jeg videre vil kunne bidra til å inspirere til *hvordan* vi kan gjøre det. Med andre ord; jeg håper at mitt bidrag til diskusjonen om forholdet mellom kropp, tanke, følelse og framføring vil kunne være til hjelp for arbeid med undertekst i teatret. Først og fremst for skuespilleren og instruktørens arbeid, men også for teaterviterens arbeid med forestillingsanalyse.

Det har vært både spennende og krevende å føre en diskurs omkring begrepet undertekst. Den store utfordringen har vært å *skrive* noe om det nærmest usigelige, det som vi best oppfatter gjennom kroppens væren i rommet. En god del av det jeg har skrevet hadde det vært enklere å *vise på en scene*, enn det har vært å *vise til det* i en tekst. Men det har allikevel vært en fornøyelse å prøve.

Litteraturliste

- Aristoteles(335 f.Kr/1997): *Om diktetekunsten*, Grøndahl og Dreyers forlag, Oslo
- Artaud, Antonin (1958): *The Theatre and its Double* Grove Press, New York
- Auslander, Philip(2002): "Just be your self – logocentrism and difference in performance theory" i Zarrilli, Phillip B. (red.): *Acting (Re)Considered*
- Brecht; Bertolt (1982): *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik* Gyldendal, Kjøbenhavn
- Grotowskij, Jerzy (1968): "Towards a poor theatre" I Barba Eugenio (red.) New York and Schuster
- Derrida , Jacques (1978): *Writing and difference* Routledge & Kegan Paul, London
- Diderot, Dennis (1976): *Paradox om skuespilleren* Solum, Oslo
- Fosse, Jon (1996): *Nokon kjem til å koma* Samlaget, Oslo
- Harvey, Christine (1995); *Når ordet er ditt* Hjemmets bokforlag, Oslo
- Kirby, Michael (2002): "On acting and not-acting" I Zarrilli, Phillip B. (red.) *Acting (Re)Considered*
- Konijn, Elly (2002): "The actors emotions Reconsidered: A psychological task-based Perspective" i Zarrilli, Phillip B. (red.) *Acting (Re)Considered*
- Lipps, Hans (1987): *Sproget som organum* NYS 13, Kjøbenhavn
- Maurseth, Anne Beate (1995): "Skriftens differensialitet" i *Agora* nr.1/1995
- Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of Perception* Routledge, London
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi* Pax Forlag, Oslo
- Moore, Sonia (1979): *Training an Actor – The Stanislavski System in Class* Penguin, New York
- Polanyi, Michael (1966/2000): *Den tause dimensjonen* Spartacus Forlag, Oslo
- Schechner, Richard: *Environmental Theatre* Hawthorn, New York
- Stanislavskij, Konstantin (1937/1977): *En skådespelares arbete med sig själv* Raben & Sjögren, Stockholm
- States, Bert O.(2002): "The actor's presence – three phenomenal modes" i Zarrilli, Phillip B. (red.): *Acting (Re)Considered*
- Strasberg, Lee (1992): *A Dream of Passion: The developement of the Method* Methuen Drama, New York
- Ryum, Ulla (1993): *Dramaets fictive talehandlinger* Borgens forlag, Kjøbenhavn
- Ulvund, Marit (2003): "The Italian Way – skuespillertrening slik Mauricio Paroni underviser den" i *Drama* nr. 4/2003
- Ulvund, Marit (2004): "Mauricio, Stanislavskij og Grotowskij" i *Drama* nr.1/2004
- Zarrilli, Phillip B. (red.): *Acting (Re)Considered* Routledge, New York
- Øyslebø; Olaf (1986): *Ikkeverbal kommunikasjon* Universitetsforlaget, Oslo

Forsidebildet er Else og Håkon I *As You Like It*, William Shakespeare
– Teateroppsetning ved HVO 2000