

*Det verbale som estetisk virkemiddel i tysk regiteater- eksemplifisert
ved Thomas Lang og Armin Petras.*

MASTEROPPGAVE
I TEATERVITENSKAP

Ingvild Kivijärvi Hals

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, LLE



Universitetet i Bergen.

Våren 2011

«Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas Beständiges und in jedem Augenblick Vorübergehendes. [...] Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energia).[...] Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen.» *Wilhelm von Humboldt*

Forord

Denne masteroppgaven er blitt til gjennom min interesse for hvordan ord formes, utvikles og brukes i teateret, under prøvetiden og i en forestilling. Når jeg nå avslutter skrivningen og setter punktum for denne masteroppgaven, står jeg rikere enn før på opplevelser med ord som skaper magiske øyeblikk, og ord som ikke skaper noe som helst. Når denne skapende kunsten utøves på sitt beste gjennom skuespilleren, kan man bli trukket inn i en altoppslukende opplevelse og glemme den kritiske distansen som mange teaterregissører ønsker å skape i sine produksjoner. Noen ganger legges elementer inn i dramaturgien som minner oss om hvor vi er. Regissøren vil gjerne at teateret skal forføre og provosere, men uten at publikum lever seg så mye inn i handlingen at de glemmer hvor de er, nemlig i teateret. Når en slik innlevelse skjer opphører distansen mellom publikum og skuespillere. Jeg har studert to regissører som arbeider med både å skape og anvende et språk i teateret, hvor publikum forføres men likevel holder seg våkne. Spørsmålet er hvor godt de lykkes i nettopp dette?

Min fascinasjon for teaterspråket som scenisk virkemiddel fikk jeg gjennom å studere og arbeide med Thomas Lang, tysk regissør og teaterpedagog. Derfor ønsker jeg å takke ham for inspirasjon, motivasjon og konstruktiv kritikk i arbeidet med dette prosjektet. Han har også gitt meg verdifull kunnskap og undervisning i praktisk teaterarbeid. Jeg ønsker å takke min veileder Knut Ove Arntzen for veiledning, inspirasjon og engasjement gjennom hele prosessen. Etter anbefaling fra Arntzen begynte jeg som student ved Universität Hildesheim i 2003. Dette oppholdet har vært svært viktig for meg, både personlig og faglig. Det har resultert i denne masteroppgaven jeg nå legger fram for dere. Jeg vil takke Prof. Dr. Hartwig Gromes, fra Institut für Theater und Medien ved Universität Hildesheim for veiledning, undervisning og gode samtaler. Stor takk til Armin Petras og hans stab som lot meg observere prøveforløpet til *Baumeister Solness* ved Maxim Gorkis Theater Berlin høsten 2006. Jeg takker Tor Bastiansen Trolie for gode råd og konstruktiv kritikk. Videre vil jeg gjerne takke mine gode venner Maria Wolgast og Anette Pettersen for lærerike samtaler, sensur og faglige innspill. Stor takk til korrekturlesere, språkvaskere, rådgivere og barnevakter Åshild Bu, Kine Holden Meling, Maria Kivijärvi Heggen, Inga Kivijärvi Claudia Kothgasser Hafell, Anna Watson og Laila Melkevoll. Dere har alle på hver deres måte bidratt til at jeg ikke mistet motet og kom i mål.

Jeg vil også takke min kjære familie for støtte, tålmodighet og omsorg, særlig min mann Hallgrim Hals for uvurderlig støtte og utholdenhet.

Sitat forside: skrevet av Wilhelm von Humbolt, hentet fra *Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, av Hans Martin Ritter, (1999) Henschel Verlag, side 12.

Abstract

In this thesis, I studied directing methods and aesthetics in two German directors, Thomas Lang and Armin Petras. My main focus has been on the linguistic expression, in combination with the use of dialects, everyday language and Hochdeutsch, movement and improvisation in relation to the spatial aspect. In my research the training is the key, but I have also included the final result; the performance.

I have studied with Thomas Lang and had more access to his work than what I had in relation to Armin Petras. Therefore, I have in the practical part of the thesis referred to Langs work through three different examples: a rehearsal process: Die Troerinnen of Euripides, an educational project: Das Popcornverbot which consists of many different texts and passages, and a finished performance; Vor long Zeit im Mai by Roland Schimmelpfennig. In connection with Thomas Lang's work, I have alternated between being passive and active observer. In the first two examples, I was a part of the ensemble and in the last example I observed from the audience. In the chapter on Armin Petras, I have been passive observer and was present during the training process to Baumeister Solness by Henrik Ibsen. I was also present during several of the performances.

Both directors belong to German contemporary directing theatre and their methods to instruct the actors are clearly inspired by Bertolt Brecht. Therefore, Brecht is visible through the entire thesis. In addition to him, I have also written about directors such as Konstantin Stanislavsky and Antonin Artaud in the theory chapter because they also play an important role in directing theatre tradition.

To understand the verbal expression the best way possible, and to describe it theoretically, I have chosen to put it in the context of a semiotic and rhetorical approach to language as an aesthetic tool. This has given me greater opportunities to move between theory and practice, which in many ways is the framework for the thesis. The thesis is written with the general focus on German contemporary theatre.

Innhold

Kapittel 1: Innledning, problemstilling og kontekst.....	7
1.1. Det verbale uttrykket.....	7
1.2. Problemstilling.....	11
1.3. Personlig bakgrunn og rammebetingelser.....	12
Kapittel 2: Metodisk fremgangsmåte og teoretiske perspektiver.....	19
2.1. Observasjon som metodisk grep.....	19
2.2. Språket som estetisk virkemiddel i regiarbeidet.....	21
2.3. En semiotisk innfallsvinkel til språk som estetisk virkemiddel.....	22
2.4. En retorisk innfallsvinkel til språk som estetisk virkemiddel.....	24
2.5. Regiarbeid og stemmebruk	28
2.6. Historisk kontekstualisering av regiarbeid og stemmebruk.....	30
2.6.1 Konstantin Stanislavskij.....	30
2.6.2 Antonin Artaud.....	31
2.6.3 Bertolt Brecht.....	33
2.6.4 Postdramatiske posisjoner.....	38
2.7. Skuespillerutdanning i Tyskland.....	41
Kapittel 3: Noe gjøres, noe vises, noe sies. - Det verbale uttrykket i teaterøvelse og teateropplevelse.....	47
3.1. Thomas Lang: «Hva skuespillerne gjør på scenen i dag, vil i morgen være uinteressant.»	47
3.1.1 «De små bevegelsene».....	52
3.1.2 Kroppsholdning i kombinasjon med tekst.....	53
3.1.3 Bruk av stemme i ulike rom.....	55
3.2. Et Prosjekt: Die Troerinnen av Euripides	57
3.3. En prøvetid: Das Popcornverbot	67
3.4. En forestilling Vor langer Zeit im Mai av Roland Schimmelpfennig.	76
3.5. Oppsummering og drøfting av et prosjekt, en prøvetid og en forestilling i regi av Thomas Lang	82
Kapittel 4: Armin Petras: «All die Dinge, die den meisten, besonders der Kultur-Schickeria, peinlich sind, genau das interessiert mich, weil genau da meistens auch etwas verborgen ist.»	84

4.1. Et prøveforløp og en forestilling: Baumeister Solness av Henrik Ibsen.....	87
4.2. Armin Petras' regiestetikk og arbeidsmetoder i forbindelse med Baumeister Solness	89
Kapittel 5: Drøfting av teori og praksis.....	96
5.1. Likheter og ulikheter i Thomas Lang og Armin Petras' regiarbeid.....	96
5.2. Problemstillingene i kontekst.....	101
5.3. Thomas Lang og Armin Petras i kontekst med teatersemiotikken, retorikken og det teaterhistoriske.....	104
5.4. Konklusjon og «veien videre».....	107
Litteraturoversikt:.....	110

Kapittel 1: Innledning, problemstilling og kontekst

1.1. Det verbale uttrykket

Å skrive denne masteroppgaven har vært en prosess hvor jeg har fått anledning til å dykke ned i mine egne fascinasjoner og spørsmål, og oppdage at interessen for det verbale uttrykket er et felt jeg ikke klarer å legge fra meg. Læringsprosessen, hvor jeg har sett teater, lest om teater og skrevet om teater, strøket ut, omformulert og satt punktum mange ganger har vært svært viktig for å forstå den skapende prosessen i teateret, og også i forhold til å oppdage hva jeg ønsker å jobbe med videre. Prosessen har også gitt meg mange motløse øyeblikk, men det har ofte vært etter disse øyeblikkene at jeg har oppdaget nysgjerrigheten min på ny. Nysgjerrigheten stopper ikke med å sette punktum når jeg leverer masteroppgaven inn til bedømming, den har heller gitt meg nye ideer til hvordan jeg kan undersøke det verbale uttrykket ytterligere.

Min masteroppgave går ut på å studere det verbale språket innen teaterprøver i sammenheng med hvordan en regissør trener skuespilleren i språkbruk. Her mener jeg teaterprøver i form av workshops og teaterprøver i forbindelse med utvikling av en forestilling. I sistnevnte vil språktreningen ofte være knyttet til et manus. Jeg vil også se på hvordan det språklige uttrykket brukes i flere forestillinger. Det er ikke teaterspråk som sådan jeg tar for meg. Med «teaterspråk som sådan» mener jeg eksempelvis språket satt inn i en historisk kontekst, noe som jeg kun vil gå kort inn på i teoridelen. Jeg vil ta for meg den estetisk-dramaturgiske «øvelsessituasjonen», kalt teaterprøver. Her ønsker jeg å belyse det verbale språket som estetisk virkemiddel med utgangspunkt i de tyske regissørene Thomas Lang og Armin Petras' arbeidsmetoder.

Mitt mål med masteroppgaven er å få en bredere og mer inngående forståelse for metodiske teaterprøver med hovedfokus på det verbale uttrykket. Gjennom prosjektet ønsker jeg å utvikle min forståelse for bruk av språket i teateret. Jeg ønsker at dette kan være interessant

lesning for de som arbeider med teater og personer med yrker hvor språk og formidling generelt står sentralt.

Teaterspråket har stor spennvidde. Det finnes mange forskjellige typer språk, og det finnes forskjellige måter å bruke språk på, fra eksempelvis språklig Verfremdung¹ hos Brecht til språklig improvisasjon i mimiske og mer gjøgleraktige uttrykk. Teaterspråk i historisk sammenheng er ofte knyttet til bruk av kroppsbevegelser for å understreke ordene og vise hvilken betydning de har, som innenfor Commedia dell'Arte. Utøverens forhold til scenerom spiller også en avgjørende rolle ved bruk av språk og hvilke ulike virkninger man kan oppnå ved å variere både de romlige aspektene og forholdet mellom skuespiller og tilskuer.

Min interesse for det verbale språket dreier seg om bruken av dialekter, hverdagspråk og stemme og bevegelse i samspill med hverandre. Jeg vil også se på stemmebruk i forhold til spillerrommet. I tillegg vil jeg undersøke stemmeimprovisasjon knyttet til språkstrukturer i tekst og med referanser til musikk gjennom rytmikk og stemmemodulasjon.² Med improvisasjon tenker jeg blant annet på språkbruk som gjerne kommer uventet på publikum, for eksempel hvisking når man vil understreke et veldig viktig poeng eller en alvorstynget stemme på noe uvesentlig. Slike modulasjoner kan påvirke både situasjonen og publikumsopplevelsen på ulike måter. Hans Martin Ritter gir mange eksempler på slik kreativ språkbruk i sin bok *Sprechen auf der Bühne*.

Det som vil være mitt hovedfokus er regissørens instruksjon av skuespilleren i prøveforløpet, hvordan det verbale uttrykket utvikles og hvilket resultat det får i forestillingen. Med vekt på prøveforløpet skal jeg undersøke de kroppslige bevegelsene. Hvordan kan man sette sammen stemme og kropp for å oppnå et mest mulig interessant uttrykk? Bruk av et hverdagspråk, eller et utdannet teaterspråk, hva fungerer best? Hvilke forskjellige virkninger kan man oppnå

¹ Verfremdung betyr på norsk fremmedgjøring eller underliggjøring. I denne oppgaven kommer jeg til å bruke den tyske terminologien, ettersom det er tysk teater jeg har fokus på. I forordet skriver jeg «Om denne kunsten utøves på sitt beste gjennom skuespilleren, kan man bli trukket inn i en opplevelse og glemme den kritiske distansen». Hos Brecht er den kritiske distansen et eksempel på Verfremdung.

² Med improvisasjon innen språkstruktur menes gjentakelse av bestemte ord, fraser, bruk av tilleggsord fra hverdagspråk eller andre litterære referanser. Med improvisasjon knyttet til musikk menes det at teksten kan bygges som en musikalsk komposisjon med melodi, rytmikk, artikulasjon og modulasjon av stemmespekter.

med de forskjellige språkvariantene som nevnt over?³ Et språk kan koreograferes som et dansenummer hvor rytmen er knyttet til bevegelse. Man kan også oppnå en språklig variasjon ved å velge bort den kulturavhengige setningsmelodien⁴ i språket. Om man bygger opp setninger med en unaturlig rytme eller melodi kan dette ha en annen effekt på publikum enn ved bruk av en vanlig, mer nøytral rytme. Jeg vil se på hvilken effekt det kan gi å legge inn en unaturlig melodi i det som sies på scenen. Dette vil jeg komme nærmere inn på i den praktiske delen av masteroppgaven.

Årsaken til at jeg har valgt å skrive om det verbale uttrykket i teatertraining, er at jeg ved å studere Thomas Langs teatermetoder ble spesielt interessert i å arbeide med språk selv. Lang er regissør og teaterpedagog i delstaten Niedersachsen i Tyskland og jobber innenfor institusjonelle teatre og den frie scenen. Han er leder for teateravdelingen ved Bundesakademie für Kulturelle Bildung i Wolfenbüttel hvor han arbeider med blant annet videreutdanning av skuespillere, regissører og teaterpedagoger. I tillegg er Lang gjesteregissør ved en rekke teatre og universiteter i Tyskland. I mitt prosjekt vil jeg undersøke det verbale uttrykket som estetisk virkemiddel ved å se på arbeidsmetodene til to ulike regissører: Thomas Lang og Armin Petras. Sistnevnte er regissør og teatersjef ved Maxim Gorki Theater Berlin. Som tidligere nevnt observerte jeg hans arbeidsmetoder da jeg var til stede i Berlin under teaterprøvene til *Baumeister Solness*⁵ av Henrik Ibsen høsten 2006.

³ Utøvere utdannet ved statlige teaterhøgskoler i Tyskland, skal lære å bruke både hverdagspråk og *Hochdeutsch* (norsk høytysk), bygget opp av bevisst stemmeteknikk og taleteknikk. Høytysk betegner alle standardiserte og overregionale uttalevarianter av det tyske skriftspråket. Standardtysk brukes som motsetning til all tale som ikke er standardisert, slik som for eksempel dialekter, sosiolekter, fagspråk og dagligspråk. Dette kan sammenlignes med RP- received pronunciation (også kjent som Oxford English) i Storbritannia. Informasjonen her er hentet fra Wikipedia.no og fra uttalelser av tyske skuespillere jeg snakket med under feltarbeidet i 2006. Wikipedia, 2011. "Dialekt", <http://no.wikipedia.org/wiki/Dialekt> 09.02.2011 "Sosiolekt", <http://no.wikipedia.org/wiki/Sosiolekt>. 21.12.2010. "Dagligspråk" <http://no.wikipedia.org/wiki/Dagligspråk> 26.08.2006/14.02.2011

⁴ Med kulturavhengig setningsmelodi mener jeg det tonefallet som ligger plantet i hvert enkelt språk. Norsk inneholder ulike setningsmelodier som varierer gjennom ulike dialekter og kulturelle forskjeller. Tysk har andre setningsmelodier basert på sine dialekter og kulturelle forskjeller. Dette kan være klassebestemt, historisk og politisk bestemt. Til tross for variasjonene så har de fleste land en eller flere melodier i språket som kjennetegner landet.

⁵ Jeg kommer i denne oppgaven til å bruke den tyske oversettelsen av Henrik Ibsens' stykke *Byggmester Solness* ettersom det er en tysk produksjon jeg tar for meg. Dette gjelder både tittel og manus. Jeg har i tillegg

Denne erfaringen gjorde min store interesse for det språklige enda større. Jeg ønsker å studere deres arbeidsmetoder i forhold til hvordan de jobber det språklige uttrykket i forhold til bevegelse, dialekter, hverdagspråk og improvisasjoner med både moderne og klassiske tekster. De tilhører begge en postmoderne posisjon innen tysk teater. Den viktigste forskjellen mellom dem er at Lang arbeider med det språklige uttrykket i en pedagogisk sammenheng, i tillegg til hans virke som regissør. Han arbeider først og fremst med å utdanne andre. Petras arbeider innenfor profesjonelt institusjonsteater som regissør. Jeg vil gi en mer utfyllende personkarakteristikk av Lang og Petras som innledning til kapittel 3 og 4.

I denne masteroppgaven er det som tidligere nevnt prøvetiden jeg har tatt utgangspunkt i. Jeg vurderer det som viktig å ta med det endelige resultatet ettersom alle mine eksempler som endte i forestilling eller visning. Thomas Lang arbeider prosessorientert hvor prøveforløpet er likestilt med det ferdige resultatet. Det er en selv-reflekterende prosess for ensemblet som i ett av eksemplene i kapittel 3 ender i en visning, ikke en forestilling i tradisjonell forstand da prosessen sees mer som et forsøk - et slags eksperiment. Denne måten å arbeide på kan sammenlignes med Jerzy Grotowskis' teaterlaboratorier som også ofte endte i en visning for spesielt inviterte publikummere. Armin Petras arbeider derimot innenfor en tradisjonell ramme ved tysk institusjonsteater, hvor man har 6 til 10 ukers prøvetid fram mot ferdig forestilling. Forestillingen er her selvsagt overordnet prøveprosessen.

For å ta for meg teaterspråket i en historisk kontekst vil jeg se på regissørens rolle i prøvesituasjoner, eksemplifisert gjennom Konstantin Stanislavskij, Bertolt Brecht og Antonin Artaud. Jeg mener disse regissørene er viktige å ta med i denne sammenhengen da deres teorier og praktiske erfaringer om skuespillerkunst representerer svært individuelle og ulike måter å arbeide med teater på. Et semiotisk innblikk i teaterspråket vises ved å se på hvordan Tadeusz Kowzan og Erika Fischer-Lichte inkluderte teaterspråket i sine utredninger om de teaterestetiske virkemidlene i kapittel 2.2. Hans-Thies Lehmann kan også plasseres innenfor teatersemiotikken, men i teoridelen blir han nevnt i forbindelse med de postdramatiske posisjonene i kapittel 2.5.4. Jacqueline Martin blir mest referert til i den historiske delen av teorikapittelet. Hennes metodiske innfallsvinkel med fokus på språk satt inn i en historisk sammenheng har vært svært informativt for meg ettersom hun legger stor vekt på språket i praktisk teaterarbeid.

lest manus på norsk.

Gjennom litteratur som omhandler teaterpedagogikk og teaterøvelser, har jeg erfart at *Theatre Training* er det mest brukte begrepet når det gjelder selve treningsituasjonen i teateret. I forhold til mitt fokus på teaterprøvene⁶ velger jeg å oversette *Theatre Training* til *teaterteknisk skuespillertrening*, hvor teaterøvelser, teaterprøver- og prøveprosess og teaterpedagogikk passer innenfor dette begrepet. Skuespillertrening som begrep er allerede etablert innenfor norsk fagforståelse, men da det er selve teaterprøven i kraft av regissørens påvirkning jeg undersøker, så er *teaterteknisk skuespillertrening*⁷ et mer dekkende begrep på min innfallsvinkel i denne oppgaven. Dette begrepet fungerer godt når man skal beskrive teatertrening i forbindelse med utdanning, isolert fra et forløp som leder til forestilling. Ettersom mine undersøkelser veksler mellom teaterpedagogikk, teaterøvelser og prøveforløp i forbindelse med forestilling blir *teaterteknisk skuespillertrening* et paraplybegrep på den måten at de tre nevnte aspektene inngår i begrepet: Disse aspektene kombineres også med hverandre i flere av mine eksempler, med unntak av Armin Petras' arbeid som ikke er pedagogisk i samme forstand som hos Thomas Lang. Av praktiske hensyn vil jeg bruke *teatertrening* og *teaterøvelser* om det som skjer i prøverommet uten direkte link til forestillingen, og *teaterprøver* og *prøveforløp* når det er snakk om prosesser hvor øvelser resulterer i forestilling. Dette gjør jeg fordi *teaterteknisk skuespillertrening* som begrep blir for omstendelig og tungt å bruke ofte i teksten.

1.2. Problemstilling

Oppgavens problemstilling har tre hovedaspekter. Jeg fokuserer på å studere *språk som estetisk virkemiddel knyttet til hverdagsspråk, dialekter og improvisasjoner, i forbindelse med bevegelse og forholdet til det sceniske rommet*. Her vil jeg undersøke de forskjellige måtene å snakke på ut fra Thomas Lang og Armin Petras' arbeidsmetoder. Hvordan treffer språket

⁶ Med teaterprøver mener jeg både trening uavhengig av et prøveforløp og teaterprøver i forbindelse med en forestilling. Man kan sammenligne teatertreningen med å øve seg på noe for å teste ut forskjellige metoder og bli bedre i ulike aspekter innen teater. Teaterprøver i tradisjonell forstand dreier seg mer om et forløp som ender med en forestilling til slutt

⁷ Med teaterteknisk skuespillertrening mener jeg først og fremst selve treningsituasjonen, som ble forklart i fotnote nr. 6.

publikum når man legger inn elementer fra Brechts Verfremdungseffekt? I innledningen sier jeg litt om hva jeg mener med stemmeimprovisasjon. Jeg vil også gå nærmere inn på *det språklige aspektet i sammenheng med kroppens bevegelser*. Dette punktet er en viktig del av Thomas Lang og Armin Petras' regi-estetikk. I tillegg vil jeg se på *forholdet mellom språk og rom*, variasjoner knyttet til ulike spillesteder og til rommets klang. Hvordan treffer ordene publikum gjennom varierende styrke og avstand skuespillerne imellom og avstand til publikum? Disse aspektene; språk i forbindelse med hverdagspråk, dialekter og improvisasjon, språk i forbindelse med bevegelse og språk i forbindelse med rom, har direkte betydning for hvilken påvirkning språket som estetisk virkemiddel har på både aktører og publikum i de ulike situasjonene. Jeg vil diskutere disse aspektene i lys av Lang og Petras' arbeid og med den teoretiske delen i kapittel 2 som plattform. Det er språket som står i fokus men jeg vil i den praktiske delen sette dette inn i en større sammenheng, hvor flere sceniske elementer blir tatt med. Språket har i de praktiske eksemplene sterk tilknytning til blant annet bevegelse, verfremdungseffekt og bruk av tekst og musikk. Min metode vil være deltakende og passiv observasjon. For å se på publikums mottakelse av de forskjellige språkvariantene, vil jeg ta utgangspunkt i meg selv som tilskuer samt andre publikummere jeg har snakket med i etterkant av forestillingene.

1.3. Personlig bakgrunn og rammebetingelser

En viktig kilde til utviklingen av scenespråket er internasjonaliseringen i teaterkunsten. Ulike festivaler og festspill har ført og fører til økende utveksling og samarbeid nasjonalt og internasjonalt. Et eksempel på internasjonalisering i teateret er Robert Wilsons oppsetning av *Peer Gynt*, laget som en samproduksjon mellom Det Norske Teatret i Oslo og Den Nationale Scene i anledning Festspillene i Bergen i 2005. Knut Ove Arntzen skriver i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* at med Wilsons regigrep satt inn i norsk teaterkontekst blir konsekvensen «et lekende, postmoderne teater mellom illusjon og snerten lek med performancekunst i skuespillet.»⁸ Da jeg så forestillingen merket jeg meg hvordan det nynorske språket, oversatt av Jon Fosse, fungerte godt sammen med et tablåaktig

⁸ Arntzen, Knut Ove, artikkel «Wilson og 'opplevelsens teater'», hentet fra *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr 1, 2005.

bevegelsesmønster. Språket bar tydelig preg av å være regissert av Wilson med innslag av Verfremdungseffekt, og gjennom hans særegne registil var dette en forestilling som for meg var full av tegn som kom til uttrykk gjennom hans interesser; det arkitektoniske, visuelle, musikalske, avantgardistiske og performative blandet sammen i språk, holdning, bilder og bevegelse. Bruken av nynorsk ga spillet en forfriskende kvalitet, noe som førte til at teksten framstod tydeligere for meg. Følelsen av et lekent språk understreket ordene og språket bar preg av en musikalsk oppbygning. Her mener jeg at det tidvis ble lagt inn underliggende melodier i språket, noe man hørte spesielt godt i karakteren Solveigs replikker. Det var som om hun til tider sang ordene. Hvordan oppbygningen av setningene var på slutten med å gå opp eller ned i setningsmelodien gav også språket assosiasjoner til musikk. Et annet særpreg ved forestillingen var rytmen i teksten i forhold til rytmen i bevegelsene. Skuespillernes bevegelsesmønster var komponert på en *kunstig* måte som ga assosiasjoner til skulpturelle tablåer. Det *kunstige* var for eksempel hvilke stilling hodet hadde i forhold til resten av kroppen. En person kunne trippe på tå over scenen med siden mot publikum, samtidig som hodet var vendt mot publikum i en unaturlig posisjon. Øynene var vidåpne og munnen formet til trutmunn. Det *kunstige* kom til uttrykk på flere måter. Skuespillerne beveget seg til tider som dukker og gikk i frysposisjon, i nettopp skulpturelle positurer. Scenespråket deres inneholdt innlagte pauser og rytmer som dekonstruerte kroppsholdningene og gav dem et annet uttrykk enn det vi kjenner fra en mer naturalistisk spillestil. Noen av skuespillerne snakket i falsett mens andre i grovere mål. Elementene i forestillingen bar preg av lek og fantasi satt sammen med et alvorlig budskap og på denne måten ble nettopp budskapet synliggjort på en ny måte for meg.

Et annet tydelig eksempel på internasjonalisering innen teateret er Calixto Bieitos stykke *Se dette menneske (VOICES) -en moderne pasjon-* som ble vist ved Festspillene i Bergen i mai 2010. Dette var en samproduksjon mellom Betty Nansen Teateret i København og Festspillene i Bergen. Her blandes dialekter, musikk og lyd sammen til et kraftfullt resultat som traff meg som tilskuer på flere plan, særlig det emosjonelle. Man ble vitne til noe som var vakkert og vondt på samme tid. Scenespråket var dansk med engelsk tekst vist på store monitører plassert over scenen. Det språklige uttrykket var effektfullt til tross for at man tidvis ikke fikk med seg alle ordene, budskapet var likevel forståelig og nervepirrende nært. Jeg ble tidlig revet med av forestillingen og grublet videre på opplevelsen etter teppefall. Oppsetningen ble en av de teateropplevelsene som kvernet rundt i hodet mitt i flere dager. I samtale med Bieito etter premieren forklarte jeg hvordan stykket hans hadde truffet meg og

satt både tanker og følelser i sving. Det var uventet at Bieito ble så rørt av tilbakemeldingen, noe han viste tydelig. Han understreket at et av målene hans med stykket, var å treffe mennesker på måter som gav dem mulighet, og nærmest tvang dem til, å kjenne på en egen lidelse som har vært, som er, og som kan komme. Han mente min reaksjon som tilskuer passet inn i det han ønsket å oppnå med stykket, samtidig som han understreket at han ikke ønsket seg forhåndsbestemte reaksjoner hos publikum, men at hver og en skulle oppleve lidelse og kjærlighet individuelt. Dette samsvarer med Antonin Artaud som i ytterste grad framførte lidelse for at publikum skulle oppnå renselse. Ja, jeg følte meg litt rensert, men først noen dager etter, når jeg hadde fått opplevelsen på avstand. Armin Petras' oppsetning av *Lenz*, skrevet av Georg Büchner, ved Torshovteateret i Oslo i 2006 er nok et eksempel på en type internasjonalisering. Han ble leid inn som regissør til Torshovteateret og brukte utelukkende norske skuespillere i sin oppsetning. Gjennom lesning av forarbeidet til teaterprøvene med *Lenz* har det tydelig fungert som et kollektivt arbeid, noe som også er typisk for hvordan Petras jobber. Her brukes et norsk ensemble som er vant med norske regitradisjoner i samarbeid med en tysk regissør som setter det norske inn i en tysk kontekst. Den eksperimentelle og kontroversielle regissøren Petras med bakgrunn fra teaterarbeid både fra Vest- og Øst-Tyskland tilførte et norsk teater en annen regitradisjon enn de var vant til. Det kunne lett oppstå en språklig barriere for regissøren uten norskkunnskaper, men samtidig fikk språket et desto større fokus i bearbeidelsen av teksten og gjennom utallige improvisasjoner som preget prøvetiden. Dette førte også til at skuespillerne ble mer bevisst det språklige uttrykket under regi av Petras.⁹ I denne forestillingen ble nordmenn og deres forhold til naturen og det norske trukket tydelig fram. Intervjuer mellom Petras og skuespillerne fra den norske fjellheimen ble vist på videoprojeksjoner.¹⁰ Under mitt opphold i Berlin senere samme år snakket Petras ofte om arbeidserfaringen i Norge og hvordan nordmenns relasjon til nettopp den norske naturen fascinerte ham.

Hvilken type språk som blir brukt på scenen viser ofte til hvilken type bakgrunn skuespilleren og regissøren har. Teaterfaglig utdannelse er et viktig grunnlag for skuespillerens og regissørens språklige uttrykk. Den er med på å sette en standard for hvilke språklige modeller som blir praktisert. I kapittel 2.5. vil jeg gi en kort oversikt over de tyske

⁹ Samtale mellom Petras og undertegnede i Berlin, september 2006.

¹⁰ Teateranmeldelse skrevet av IdaLou Larsen 13.02.2006. Hentet fra *Scenekunst.no*, artikkel; «Eksperimentelt på Torshov.»

utdanningsinstitusjonene og deres oppbygning, da dette har stor betydning for språket som praktiseres i teateret. Regissørens bakgrunn og personlige arbeidsstil har i mange tilfeller mest å si for hvilket uttrykk som blir brukt på scenen. Det er hans/hennes instruksjon og kunstneriske ide som skuespillerne skal videreutvikle med sine ferdigheter. I frie grupper og kompanier hvor man ikke alltid baserer seg på å ha en regissør som ledende hånd, praktiseres dette noe annerledes. Her er det større fokus på improvisasjon og kollektivt samarbeid i utviklingen av en forestilling. Alle involverte er sidestilte aktører med fokus på det kollektive uttrykket. I dag spiller ensemblet en viktig rolle også når det kommer til selve utviklingen av et stykke innenfor det institusjonelle teateret. I de produksjonene hvor kollektivarbeid er mindre framtrædende er det likevel en tradisjon der alle i produksjonen er likestilte. Verken i tysk eller norsk sammenheng er det et stjernepreget fokus, hvor for eksempel hovedrollen(e) har en mer betydningsfull og høyere status enn resten av ensemblet. Dette finner man mer av i land som Storbritania.

Jeg kommer ikke til å sammenligne tysk og norsk teater, men vil likevel legge til at min opplevelse med tysk og norsk teater er forskjellige, blant annet når det gjelder måter å bruke språk på, hvordan spillet på scenen er og flere og lengre tradisjoner teater og performance. I denne sammenhengen er det viktig å understreke at Tyskland og Norge på mange måter har ulike utgangspunkt. Først og fremst på grunn av at man har mange flere valgmuligheter i Tyskland når det gjelder utdanning og yrkesmuligheter innen teater. Når det gjelder utdanning er det viktig å forstå at man i Tyskland finner et hovedskille mellom de statlige og private utdanningsinstitusjonene. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2.5.

Det som interesserte meg mest ved tysk teater var de ulike måtene å arbeide med språk på. Det var fascinerende å oppdage de forskjellige typer språk som ble utformet gjennom en blanding av dialekter, rytmeteknikker, narrativ og deklamatorisk fortellerstil. Disse språktypene ble forsterket i kombinasjon med tekniske virkemidler som video og lydeffekter, og bruk av sceniske rom utenfor tradisjonelle spillesteder. Dette innebar forestillinger i en stall, en slotts-garasje, et basseng, i en bil, på et mørkeloft og i en trapp i et egyptisk museum. Den forestillingen som gjorde sterkest inntrykk på meg visuelt var *König Midas hat Eselsohren* basert på Gustav Schwabs versjon av *König Midas*.¹¹ Forestillingen utspant seg

¹¹ Framført under teaterfestivalen *Antike Intermediale*, ved Universität Hildesheims prosjektsemesteret, sommeren 2004.

høyt oppe i et eiketre med skuespillere som firet seg opp og ned i trapeser. Skuespillerne kommuniserte ved hjelp av roperter og framførte korsang fra sine ulike posisjoner i treet. Bruken av roperter for å kommunisere kunne ha resultert i at dialogen ble upersonlig og fremmedgjort. Men istedenfor å heve stemmen, noe som ville vært den mest typiske måten å bruke en roperter på, senket skuespillerne stemmen og unngikk en høylytt, unaturlig og upersonlig dialog. Ved å snakke lavt mestret de å holde samtalen på et intimt og personlig nivå og gav spillet en helt spesiell effekt gjennom denne språkbruken. Bruk av rom fikk i denne sammenhengen en ny betydning og gav publikum et uvanlig perspektiv som tilskuere. At alle svevde høyt oppe i et tre, over publikum som lå tilbaketrukket i solstoler tok absolutt ikke bort alvorret i spillet. Det gjorde det mulig å betrakte alvorret fra en annen vinkel, bokstavelig talt.

Hovedfokuset i min masteroppgave er på det verbale uttrykket slik det blir brukt i teaterprøver fram til ferdig forestilling. I denne sammenhengen var den frie teaterscenen, da først og fremst i delstaten Niedersachsen, et viktig møtepunkt som hadde stor betydning i forbindelse med mine undersøkelser av de ulike språkvariantene som estetiske virkemidler på scenen. Den frie scenens virke og betydning for utviklingen av teater og performancekunst, og det unike samarbeidet mellom den frie scenen og institusjonsteatrene, var alle viktige faktorer i forarbeidet til masteroppgaven. Den frie scenen virket å være mer anerkjent og besøkt av et bredere publikum i Tyskland enn i Norge. Miljøet i Tyskland er større og mange ser på den frie teaterscenen som stedet hvor de fleste «nyhetene» innen teater blir presentert. Også den norske fritateaterscenen gir oss ofte de ferskeste «nyhetene» slik vi ser i Tyskland. Dette er særlig gjennom et samarbeidet innenfor alternativt teater, hvor flere teatergrupper som vises i Tyskland også kommer til Norge på grunn av dette samarbeidet. Bit teatergarasjen i Bergen er en viktig scene for slike gjestespill. Niedersachsen er en betydningsfull delstat innenfor samarbeidet mellom det frie teatermiljøet og de institusjonelle teatrene. Denne type arbeid stammer fra den såkalte «Hildesheimer Modell» ved tidligere Stadttheater Hildesheim.¹² Hildesheimer Modell er en arbeidsmodell bestående av samarbeid mellom institusjonsteateret Stadttheater Hildesheim, frigrupper innen teater og performancekunst og Universität Hildesheim. Denne modellen ble etablert av *Kulturenquetekommision im Deutschen*

¹² I dag heter teateret *Theater für Niedersachsen Hildesheim Hannover* og er en sammenslåing av *Stadttheater Hildesheim* og *Landesbühne Hannover*. Denne sammenslåingen fant sted ved oppstart for spilleperioden 2007/08. Det nye teateret bruker ikke lenger «Hildesheimer Modell»

Bundestag, et kulturråd for det tyske parlamentet i 2003. Mange som i dag jobber innenfor den frie teaterscenen i Tyskland har sin utdannelse fra Universität Hildesheim. Her tilbys studentene to ulike studieretninger innenfor «angewandte theaterwissenschaft»,¹³ som i hovedsak er en kombinasjon av både praktisk teater og teatervitenskap. Dette utdanningsprogrammet finnes kun ved Universität Hildesheim og ved tilsvarende Universität Giessen i Tyskland. Ved Universität Hildesheim har man i tillegg til teater som hovedfag ett til to støttefag som man velger mellom forskjellige kunstfag, som musikk, kunst, foto, scenografi og film. Under mitt opphold ved Universität Hildesheim hvor jeg studerte Szenische Künste, fikk jeg anledning til å se og diskutere mange forestillinger, innen det institusjonelle og det frie teateret. Jeg tilegnet meg mange praktiske erfaringer med teater som skuespiller, sanger og produksjonsorganisasør, samt at jeg var med i regi- og dramaturgigrupper i tillegg til å ha musikalsk ansvar. Jeg fikk selv erfare å arbeide i en samproduksjon innenfor Hildesheimer Modell da jeg et semester ble engasjert som skuespiller ved Stadttheater Hildesheim. Disse erfaringene ble viktige impulser for nærmere undersøkelser i prøveprosesser i tysk samtidsteater, med fokus på det språklige uttrykket.

Ideen til denne masteroppgaven ble til da jeg studerte hos Thomas Lang¹⁴ hvor jeg ble overbevist om hvilket felt jeg ønsket å studere videre og senere jobbe med. Gjennom refleksjoner over det språklige uttrykket i Langs arbeid og hans estetikk startet utviklingen av masteroppgaven. Jeg samarbeidet med Lang som skuespiller ved to produksjoner, hvor jeg også bidro i regi- og dramaturgigrupper. I tillegg fungerte jeg som musikalsk ansvarlig for produksjonene. Jeg hadde flere innholdsrike samtaler med Lang underveis, og også etter mitt studieopphold i Hildesheim. Det er med bakgrunn i erfaringene som observatør og deltaker under hans instruksjon, jeg legger fram mine undersøkelser i denne masteroppgaven. Sammen med refleksjonene over Armin Petras' arbeid vil dette utgjøre hoveddelen i oppgaven. Etersom mine erfaringer med Thomas Lang ble gjort over lengre tid enn de med Armin Petras, i tillegg til at jeg her viser Langs arbeidsmetoder eksemplifisert i tre ulike produksjoner i motsetning til en hos Petras, vil disse to regissørene ikke bli viet like mye plass og fokus. Slik blir Lang min hovedkilde i den praktiske delen av masteroppgaven. Armin Petras overtok rollen som teatersjef ved Maxim Gorki Theater Berlin i 2006, og det var et

¹³ Betyr anvendt teatervitenskap. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2.1.

¹⁴ Sammenlagt studerte jeg hos Thomas Lang fra 2003 til 2005, og fikk ekstra undervisningstimer i skuespillerteknikk utenom klasseundervisningen.

spennende tidspunkt å ta kontakt med ham på. Petras inviterte meg til å overvære teaterprøvene på *Byggmester Solness* av Henrik Ibsen høsten 2006. Han så det som en fordel å ha en norsk tilskuer i salen. Dette gjorde seg gjeldende gjennom stadige spørsmål om norsk uttale, norske referanser til naturen og nasjonalromantikken, nordmenns forhold til ski og bergensernes forhold til regn. Det var svært interessant for meg å få observere prøveprosessen fra dag til dag. Petras arbeidet intensivt og lidenskapelig med skuespillerne som kontinuerlig prøvde ut mange ulike fysiske og språklige teknikker i sin søken mot et bærende visuelt uttrykk med en tydelig undertekst.

Kapittel 2: Metodisk fremgangsmåte og teoretiske perspektiver

«En metode er en fremgangsmåte, et middel til å løse problemer og komme fram til ny kunnskap. Et hvilket som helst middel som tjener dette formålet, hører med i arsenalet av metoder.» Sitat Vilhelm Aubert.¹⁵

2.1. Observasjon som metodisk grep

Ved å undersøke det verbale uttrykket i teaterprøver og i forestillinger har den metodiske fremgangsmåten hovedsaklig vært å observere teaterarbeid. I tillegg har jeg vært både deltaker og observatør i det utøvende kunstneriske arbeidet. Ved Universität Hildesheim, som ved Universität Giessen, er teaterfaglige studier grunnlagt som «angewandte Theaterwissenschaft», oversatt anvendt teatervitenskap. Som tidligere nevnt består dette av en kombinasjon mellom teoretisk og metodisk teatervitenskap, som utvikles til utøvende teaterpraksis. Forstaelen av sammenhengen mellom det vitenskaplige og praktiske feltet fungerer som en viktig del av den grunnleggende metoden for dette arbeidet. For å gi et eksempel på denne typen studium, «angewandte Theaterwissenschaft», kan jeg nevne at til hvert eneste teatervitenskaplig fag eller forelesningsrekke ved Universität Hildeseim var det tilknyttet et praktisk fag. På denne måten ble det man arbeidet med teoretisk i forbindelse med seminarer og forelesninger prøvd ut eller improvisert over gjennom praktisk teater dagen etter. Eksamensformen var både teoretisk og praktisk. Det var også et tett samarbeid mellom studiet og arbeidserfaringer utenfor universitetet. Slik stod teori og praksis i en utfyllende posisjon til hverandre. For meg førte dette til utvidet forståelse av begge felt.

Fr jeg går videre vil jeg gi en definisjon på de ulike typene observasjon jeg benyttet meg av. I hovedsak bestod min metode av deltakende og passiv observasjon.  bruke observasjon som metode inneberer at man selv må være aktiv og danne seg en mening i forhold til det man

¹⁵ Sitat Vilhelm Aubert, hentet fra boken *Metode og oppgaveskriving for studenter*, av Olav Dalland, Universitetsforlaget AS 1997, side 14. Sitatet bruker jeg her som et «pyntesitat» og blir derfor ikke forklart ytterligere i teksten men det blir nevnt i drøftingen under 5.2.

observerer. Det er også viktig å huske på at det man observerer ikke gir var på hvorfor handlingen man observere er slik den er eller blir framstilt. En annen metode som ofte kombineres med observasjon er intervju. Her får man oftest en persons mening, noe som heller ikke forteller hele historien. En kombinasjon mellom observasjon og intervju gir et mer dekkende inntrykk av det man opplever. Et intervjuet gir et bilde ut fra en persons uttalelser om handlingen mens observasjonen kan gi den som observerer større rom for egne oppdagelser. Observasjon som metode består av skjult og åpen observasjon, og deltakende og passiv observasjon. Under mine undersøkelser brukte jeg åpen observasjon som vil si at jeg ba om tillatelse om å få observere de ulike ensemblene før jeg begynte arbeidet. I boken *Metode og oppgaveskriving for studenter* skildrer Olav Dalland deltakende og passiv observasjon på følgende måte: «Ved deltakende observasjon inngår en selv som en del av det feltet som skal studeres. [...] En passiv observatør prøver å virke minst mulig inn på det feltet som studeres.»¹⁶ Gjennom mine undersøkelser har jeg altså vært både deltakende og passiv observatør. I to av Thomas Langs eksempler var jeg deltakende, og legger materialet fram med utgangspunkt i denne metoden først og fremst gjennom observatørrollen. I det siste eksemplet av Thomas Lang legges undersøkelsen fram som passiv observatør. Når det gjelder mine undersøkelser av Armin Petras' arbeid legges dette fram med bruk av passiv observasjon som metode.

Materialet som ligger til grunn for masteroppgaven er litteratur, notater fra samtaler, notater fra prøveprosesser, brev skrevet til undertegnede og kunnskap om både det praktiske og teoretiske feltet fra tidligere studier og erfaringer innen utøvende kunst. Min metodiske tilnærming kan i utvidet forstand sies å være både en teoretisk og empirisk observasjon. Den er teoretisk gjennom at jeg har studert teatervitenskaplig teori, artikler og andre teoretiske kilder for å forstå mer av det jeg har observert og for å kunne behandle det praktiske feltet gjennom teoretiske perspektiver. Empirisk observasjon i kombinasjon defineres i utgangspunktet som:

«Empirisk er et begrep som betegner informasjon, frembragt ved observasjon, erfaring eller eksperiment. [...] 'Empirisk' som et adjektiv eller adverb blir brukt i sammenheng med både naturvitenskap og sosialvitenskap, og referere til bruken av hypoteser som er testbare ved hjelp av observasjon eller eksperiment. I denne bruken av ordet er vitenskaplige utsagn basert på våre erfaringer og observasjoner.»¹⁷

¹⁶ Dalland, Olav 1997. *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 56.

Når teorien ikke taler for seg selv ligger den i bunn for empirien, som i denne masteroppgaven vil delvis være subjektiv¹⁸, ettersom de empiriske undersøkelsene bygger mye på mine egne undersøkelser, opplevelser og erfaringer i felten. Men jeg har også innhentet mye informasjon fra andres erfaringer både fra skuespillere, regissører, scenografer og teatervitere som har delt av sine synspunkt. I tillegg til å støtte meg på teorier hentet fra teaterlitteraturen vil disse praktiske erfaringene til de menneskene jeg personlig har snakket med utspille en viktig rolle i drøftingen. Metodisk sett er dette materialet i krysningspunktet med samtaler og intervju. Sistnevnte metode har mange fellestrekk med kvalitativ observasjon

2.2. Språket som estetisk virkemiddel i regiarbeidet

Det finnes flere måter å se på språket som estetisk virkemiddel. I dette kapittelet vil jeg vise ulike innfallsvinkler til hvordan man kan definere språk, samt se på regiarbeid, stemmebruk, postdramatiske posisjoner og tysk skuespillerutdannelse. Jeg vil i de første underkapitlene fokusere på en semiotisk og retorisk innfallsvinkel til min kontekstualisering av praksis. Deretter vil jeg legge vekt på hvordan regissøren arbeider med språk som estetisk virkemiddel, og hvordan han/hun instruerer skuespillerne i dette regiarbeidet. I mitt masterarbeid har jeg valgt å ta utgangspunkt i dagens tyske teatertradisjon, og mine historiske referanser, Stanislavskij, Artaud og Brecht, står i relasjon til de regissører jeg undersøker i oppgaven. Med relasjon mener jeg at Thomas Lang og Armin Petras i større eller mindre grad er inspirert av dem, eller at de har likhetstrekk til de ulike teoretikernes praksis. De siste punktene i dette kapitlet vil dreie seg om postdramatiske posisjoner og skuespillerutdanning i Tyskland. Først vil jeg se på språk i forhold til teatersemiotikken som vitenskapelig metode, eksemplifisert gjennom Tadeusz Kowzan og Erika Fische-Lichte. I kapittel 2.4. om retorikk vil jeg vise en enkel skisse over bruken av språk i teaterhistorien hvor jeg referer til blant andre Jacqueline Martin som kilde. Måten hun legger fram teatervitenskapelige teorier og praksis på har vært en interessant lesning i forbindelse med det språklige uttrykket. I 2.5. ser

¹⁷ www.wikipedia.org

¹⁸ Her bruker jeg følgende oversettelse av begrepet empiri: *Kunnskap el. dyktighet ervervet gjennom erfaring*. Hentet fra thefreedictionary.com. Ettersom erfaring i dette tilfellet er en subjektiv opplevelse så mener jeg at man også i denne sammenhengen kan si at empirien er subjektiv

jeg på regiarbeid og stemmebruk, og i 2.6. setter jeg dette inn i en historisk kontekst, eksemplifisert gjennom Stanislavskij, Artaud og Brecht, og deres forhold til språk. Før jeg avslutter med et underkapittel om skuespillerutdanning i Tyskland i 2.7., setter jeg fokuset på postdramatiske teaterposisjoner, som kjennetegner flere aspekter ved både Lang og Petras samtidsteater. Dette vil jeg eksemplifisere ved å se på noen av Hans-Thies Lehmanns aspekter.

2.3. En semiotisk innfallsvinkel til språk som estetisk virkemiddel

I nyere teaterforskning er det Tadeusz Kowzan som først brukte teatersemiotikk til å vise språkbruk i teateret basert på språkets *tegnsystem*. Teatersemiotikken er i ettertid blitt kritisert og debattert, men i denne framstillingen viser jeg til Tadeusz Kowzan og Erika Fischer-Lichte for å tematisere det verbale gjennom det teoretiske ved å se på semiotikken i teateret. Kowzan og Fischer-Lichte representerer hver sin plattform, og er viktige referenter innenfor det teatersemiotiske feltet. I sin bok *Litterature et Spéctacle*¹⁹ har Kowzan satt opp et tegnsystem med utgangspunkt i en praktisk teateropplevelse, hvor han skiller mellom kunstige og naturlige tegn. Hans undersøkelser er basis for utviklingen av et skjema hvor han skisserer de mest brukte, kunstige tegnene inndelt i 13 hovedgrupper. I neste omgang systematiseres disse inn i fem større grupper. De 13 gruppene er: 1. det verbale, 2. lyd knyttet til det verbale, 3. mimikk, 4. gesten, 5. skuespillerens sceniske bevegelser i rommet, 6. teatersminke og maske, 7. håret, 8. kostyme, 9. rekvisitter, 10. scenografi, 11. lyssetting, 12. musikk, 13. lyd.²⁰ Jeg baserer ikke mine undersøkelser av Thomas Lang og Armin Petras på Kowzans skjema, men vil gi en kommentar til i hvilken grad deres arbeid kan passe inn i et slikt skjema. Dette vil jeg komme tilbake til i drøftingen med utgangspunkt i kapittel 3 og 4.

Erika Fischer-Lichte begynte sitt teaterteoretiske arbeid ut fra et semiotisk perspektiv og ser på teater som et komplekst tegnsystem.²¹ Innen tysk teatervitenskap var Fischer-Lichte den

¹⁹ Kowzan, Tadeusz, *Litterature et Spéctacle* La Haye, Mouton 1975.

²⁰ Kowzans skjema ligger som vedlegg til oppgaven. Vedlegg nr 1.

²¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Gunter Narr Verlag Tübingen. Tyskland 1983 side 25-30 (+ 30-87). Støttelitteratur: Fischer-Lichte, E. *The semiotics of theater*, oversatt av Jeremy Gaines and Doris L. Jones,

første som definerte teatrale tegn på scenen, og hennes viktigste budskap var at alle komposisjoner av akustiske, fysiske og visuelle tegn skaper mening. I sitt første bind *Das System der theatralischen Zeichen* greier hun ut om de teatrale tegn som et sammensatt system. Fischer-Lichte tar for seg skuespillerens aktivitet som tegn; herunder språkbaserte tegn, lingvistiske tegn, paralingvistiske tegn, kinesiske tegn (her forstått som ansikt- og kroppsbewegelse som plasseres i samme gruppe som mimiske, gestiske og proksemiske tegn), tegn ved mimikk, tegn gjennom gester og proksemiske tegn.²² Hun ser på skuespillerens egenskaper gjennom bruk av tegn ved å gå inn på maske, hårstil og kostyme. I tillegg tar Fischer-Lichte for seg tegn i det teatrale rommet: scenen, dekorasjoner, rekvisitter og lyssetting, lyder og bruk av musikk. Det er mye av det samme vi finner i Kowzans skjema. Fischer-Lichte setter fokus på likhetene mellom et moderne og et postmoderne teater, da særlig Dada-bevegelsen som viser en utvikling hvor selve talen, det verbale uttrykket blir dekonstruert. I en verden hvor, ifølge Fischer-Lichte, identitet bærer preg av usikkerhet hevder hun at begge bevegelsene, moderne og postmoderne teater, avslører en desintegrasjon av individuelle karakterer hvor handlingen består av fragmenter.²³ For å oppnå større forståelse av teateret i forbindelse med en forestillinganalyse, anbefaler hun å bruke en semiotisk tilnærming, men understreker at det alltid vil være en subjektiv prosess for publikum å se en forestilling. Jeg ser nytteverdien av å kjenne til det semiotiske aspektet ved en praktisk teateropplevelse, og i mitt arbeid med å drøfte mine undersøkelser har jeg forsøkt å sette dem inn i en semiotisk sammenheng. Den umiddelbare konklusjonen er at det kan brukes begrenset, men passer nok desto bedre til en forestillingsanalyse. Teatralitet er et begrep som blant andre Fischer-Lichte og Josette Feral har vært med på å utvikle de siste tiårene. Utgangspunktet for teatralitet er, ifølge Fischer-Lichte og Feral, at det er snakk om en helt konkret type kommunikasjon. Ut fra en situasjon eller begivenhet hvor man har en tilskuergruppe og en gruppe som iscenesetter noe, kan teatralitet oppstå.²⁴

I boken *Theatre as sign-system* tar Elaine Aston og George Savona for seg hvilken nytte vi kan ha av teatersemiotikk med følgende utsagn «Fundamentally, we view theatre semiotics

Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, USA, 1992.

²² Ibid Fischer-Lichte, E. side 32-88.

²³ Op.Cit Martin, J: side 26.

²⁴ Eigtved, Michael. *Forestillingsanalyse. En introduktion*. Forlaget Samfundslitteratur, 2007. Frederiksberg C. side 12-14.

not as a theoretical position, but as a methodology: as a way of working, of approaching theatre in order to open up new practices and possibilities of 'seeing'.»²⁵ Forfatterne av boka viser til diskusjonen rundt teatersemiotikk, der mange mener den ikke har noen nytteverdi og slett ikke er nødvendig for å produsere teater. Aston og Savona ser verdien i semiotikken som en lære innenfor teater, og viser særlig til publikums rolle og hvor mye dette kan være med på at tilskueren²⁶ lettere forstår det han/hun ser. «...the usefulness of the approach lies in its potential to make us more aware of *how* drama and theatre *are made*.»²⁷ Det er noe av det samme Fischer-Lichte skriver om i forbindelse med å bruke semiotikken for bedre å forstå teater i et analysearbeid. Om publikum generelt får mer ut av en teateropplevelse hvis de forstår hvordan teater blir skapt, som dette sitatet indikerer, tror jeg er svært individuelt. I mange tilfeller vil jeg heller si at det kan være en fordel å ikke gå inn i teatersalen med en slik type bakgrunnskunnskap nettopp for å få gleden av en ny opplevelse. Noen ganger kan det være mer givende å sitte i en teatersal uten å gjenkjenne teknikker, stilarter og effekter som gir grunnlag for et analytisk arbeid.

2.4. En retorisk innfallsvinkel til språk som estetisk virkemiddel

Gjennom teaterspråkets utvikling kan man se store forandringer i hvilke metoder og teknikker som tas i bruk når en tekst skal fortolkes, utvikles og framføres av skuespillerne. Utviklingen av teaterspråket kan leses helt tilbake til Aristoteles og hans verk *Poetikken* og *Retorikken*, datert til omkring 400 f.Kr. Her delte skuespillerne talespråkets rolle med koret som til tider sang teksten, viste dens betydning gjennom bevegelser og flyttet seg rundt i spillerommet. Det var også et krav til skuespilleren at han i tillegg til å mestre talekunsten på en tilstrekkelig måte, også måtte kunne synges pent og alltid ha en visuell balanse mellom ordet, ansiktsuttrykket og kroppsbevegelsen²⁸. Til tider har tradisjonen vært den at skuespillerne har båret masker av tre, senere halvmasker i *commedia dell'arte*. Ved bruk av tremasker ble korets

²⁵ Aston, Elaine/Savona, George: *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*, Routledge, London 1991, side 1.

²⁶ Jeg bruker begrepet publikum når det er snakk om en gruppe og tilskuer om enkeltpersoner.

²⁷ Ibid Aston/Savona. side 5

²⁸ Martin, Jacqueline, 1991. *Voice in modern theatre.*, London and New York, England, Routledge s. 2

rolle enda mer fremtredende da de måtte stå for talen mens maskebæreren mimet bevegelser tilpasset teksten slik at illusjonen om hvem som snakket var til stede. På Aristoteles' tid var det vanlig å gi ut priser for blant annet beste språkkuttale, noe som krevde intens trening fra skuespillernes side når det gjaldt stemmeutvikling. Teater fungerte som en slags konkurranse under de velkjente Dionysosfestivalene og talekunsten ble satt under lupen av et kritisk publikum og dommerpanel.²⁹ En av hovedoppgavene til en skuespiller var å klare å framføre den korrekte emosjonelle talemåte. Quintilian, som levde under det romerske imperiet (35-97 e. Kr.) gav et viktig litterært bidrag med sine tolv bind om den antikke retorikken, *De Institutione Oratorum*,³⁰Verket har vært av stor betydning for den vokale overlevering og Jacqueline Martin uttrykker det slik i *Voice in Modern Theatre*:

«All delivery is concerned with two different things, namely voice and gesture, by which the one appeals to the eye and the other to the ear, the two senses by which all emotion reaches the soul. But the voice has the first claim on our attention since even the gesture is adapted to suit it. [...] the voice is the index of the mind and is capable of expressing all its varieties of feeling»³¹

Her blir stemmen satt over gest, og sett på som det virkemidlet som i høyest grad kan uttrykke alle variasjonene i våre følelser. Bevegelsen er skapt til å følge stemmen samtidig som de to uttrykkene vil henvende seg til ulike sanser: det man hører og det man ser. I antikken var det ikke uvanlig med 14.000 tilskuere i teateret, og for å ha mulighet til å nå ut til publikum med sitt budskap, fikk skuespillerne spesialtrening. De ble instruert hvilken vinkel hode skulle ha, hvordan man skulle stå, riktig bruk av hendene og vokal intonasjon passende til enhver emosjon og situasjon. Dette var vesentlig for å nå fram til så mange publikummere som mulig med sitt budskap. Kunsten bak framførelsen hadde ingen naturalistisk stil, men var en grasiøs, til tider skulpturell form, for språk og kroppsholdning. Skuespilleren måtte i tillegg til å beherske tale av beste kvalitet mestre musikk og dans på et tilsvarende høyt nivå.³²

²⁹ Brockett, Oscar G. 1999. *History of Theatre, Eight Edition*. London, Allyn and Bacon.

³⁰ Op.Cit Martin, J. 1991. s. 3

³¹ Ibid Martin, J. 1991. s. 4.

³² Ibid Martin, J. 1991. s. 4.

På 1700-tallet i England og Frankrike beveget skuespillere seg bort fra den deklamatoriske spillestilen i retning av en mer sannferdig fremførelse av de klassiske tragediene. For å oppnå dette gikk de stadig mer bort fra stilen som var strengt bundet til vers og rytme. Den mest kjente skuespilleren fra denne tiden var David Garrick. Han var student av Charles Macklin, skuespiller og teaterinstruktør som brøt med den deklamatoriske stilen og underviste unge teater elever i å spille og snakke på en mer naturlig måte. Macklin oppfordret dem til å hente erfaringer fra sine egne liv i arbeidet med teksten for å oppnå en mest mulig virkelighetsnær fremførelse. Denne teknikken ble senere videreutviklet, først av Denis Diderot og utdypet i hans verk *Paradoxe sur le comédien* i 1773, senere av Konstantin Stanislavskij. Sistnevnte kommer jeg tilbake til. På 1800-tallet var skuespillerstilen, og særlig scenespråket, i sterk endring. Mange ulike spillestiler ble prøvd ut og flere verk skrevet for å etablere teaterarbeidet ikke bare som kunst men også som vitenskap. Et eksempel er franske Francois Delsartes' *System of Oratory* basert på retorikkens prinsipper. I motsetning til den klassiske tradisjonen og idealet fra antikken ble ordet henvist til den svakeste posisjonen blant tegnene for bedre å fremheve tanken og gesten. Arbeidet gikk blant annet ut på å undersøke menneskelige emosjoner og hvordan de kom til uttrykk gjennom kroppsspråket. Dette systemet var gjeldende for skuespillertreningen i Europa og Amerika på slutten av nittenhundretallet og begynnelsen av det 20. århundre³³.

Utviklingen har gått fra retorikkens deklamatoriske stil via naturalismen til ekspresjonismen i begynnelsen av det 20 århundre. Fra ekspresjonismen til bruken av det non-verbale uttrykk i dagens teater ser vi en utvikling som har skjedd over relativt kort tid. Vesentlig for denne utviklingen er en ny tilstedeværelse i bruk av språk i teateret. Dette kom av en mer vitenskapelig tilnærming til hvordan man trener og bruker stemmen. Stemmeteknikkens betydning kan spores tilbake til antikkens teater, men læren og vitenskapen rundt stemmen som organ gav rom for en helt ny bevissthet rundt bruk av stemme. Her mener jeg blant annet stemmebruk i kombinasjon med kroppen, som pusteteknikk, hvordan stemmen bør trenes og tas vare på. Stemmélære er blitt svært viktig innenfor skuespillerutdanning, og blir i dag regnet som nødvendig kunnskap for å ivareta stemmen og være i form til å gjenta flere teaterprøver og forestillinger etter hverandre. Kommunikasjonskunnskap og stemmelære er i dag, som tidligere, også viktig for mange ulike yrker utenfor kunstfeltet, som politikere, prester og lærere for å nevne noen. Jeg mener det vil være nyttig å utvikle en modell for å

³³ Ibid Martin, J. 1991. s. 1-10.

trene språk som scenisk uttrykksmiddel for yrkespersoner både innenfor og utenfor teaterfeltet. Det er viktig å holde et høyt nivå innenfor teaterkunstens språk, særlig når man arbeider i en større internasjonal sammenheng. Med dette tenker jeg på det økende samarbeidet mellom kunstnere på tvers av landegrenser der man kan få stort utbytte av en slik utveksling av kunnskap, også når det gjelder formidling av tekst. Dette vil i neste omgang kunne gi inspirasjon og variasjon til spillet. Jacqueline Martin, Hans-Thies Lehmann og flere andre konstaterer at den største forandringen innenfor teater fra 1960-tallet fram til i dag, ligger i måter å bruke tekst på.³⁴ Martin sier at:

«In the modern theatre the 'performance' text has come to replace the 'dramatic' text, where the words of the playwright are only one of the 'signs' in the performance matrix, which includes costume and scenography, lighting and sound, proxemics and kinesics».³⁵

Jeg mener selv at dette utsagnet må modifiseres litt sett i sammenheng med moderne teater ettersom det finnes mange forskjellige teaterarenaer. At de fleste innenfor både den institusjonelle og de frie teaterscenene opererer med en dramatisk tekst som grunnlag for mange omskrivninger, tekster som blir lagt til og regianvisninger på flere plan stemmer nok. Men det er viktig å ikke ekskludere den dramatiske teksten i alle sammenhenger. At anvisningene i originalteksten har blitt mer og mer ubetydelige med tiden er riktig. Regissørens oppgave er å utvikle sin individuelle ide eller konsepsjon for hvordan forestillingen skal se ut. Man har ingen fasit som må overholdes i regien, slik som disse anvisningene til originaltekstene kunne forstås som.

Fra begynnelsen av det 20. århundre har også improvisasjon spilt en viktig rolle for det språklige uttrykket, hvor for eksempel teksten brytes opp og språket i seg selv blir redusert til lyder. Artaud, Grotowski og Brecht har allerede arbeidet praktisk med disse prinsippene og har også utviklet dem til skriftlige refleksjoner.³⁶ Det verbale språket som estetisk virkemiddel i teateret endret seg kraftig på 1900-tallet og utviklingen er sterkt forankret i framveksten av regissørens rolle. Gjennom sin individuelle forståelse av teaterkunsten finner

³⁴ Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater* Rowohlt Verlag Reinbek.

³⁵ Op.Cit Martin, J. (1991), Sitat av P.N. Campell, side xiv .

³⁶ Brauneck, Manfred (1999): *Theater im 20. Jahrhundert*. Rowohlt Verlag Reinbek side 276.

han nye måter å «spille» teater på og hvordan man bruker stemme, bevegelse og dramatisk tekst på. Regissøren instruerer skuespilleren i en helt ny konversasjons-stil i teateret etter 1900. Før jeg går inn på Brechts syn på det verbale uttrykket vil jeg gå nærmere inn på regissørens rolle for å klargjøre begreper som regissør i forhold til instruktør og sceneinstruktør.

2.5. Regiarbeid og stemmebruk

I det 20. århundre har de store forandringene i teaterspråkets estetiske ideal i hovedsak utviklet og etablert seg fra en lang rekke sceneinstruktører, og behovet for å innføre en regissør kom med 1800-tallets *Mise-en-scène*, *iscenesettelsen*. Knut Ove Arntzen skriver i *Det marginale teater*: «*Mise-en-scène* forstått som arrangementkunst ble historisk sett til ut fra et behov for at en samlende hånd skulle føye sammen de forskjellige elementene som en teaterforestilling består av.»³⁷ Dramatikeren selv satte opp forestillinger, og fram til 1850 fungerte han ofte som *iscenesetter*, med ansvar for innstudering og forståelse av rollen sammen med skuespillerne. Personinstruktøren var den som stod ansvarlig for den sceniske tilretteleggelsen.³⁸

Arrangementkunsten i Norden ble praktisert av Henrik Ibsen da han fungerte som sceneinstruktør og husdramatiker ved Det Norske Theater i Bergen på midten av 1800-tallet. Ved senere arbeid i Tyskland og Italia tilegnet han seg kunnskap som fikk mye å si for hans kunstneriske utvikling. Han importerte nye arbeidsmetoder innenfor regifeltet til Norge, som det å ha flere teaterprøver etter hverandre enn tidligere, noe som forståelig nok førte til et mer gjennomarbeidet resultat.

Nært knyttet til fremveksten av regikunsten er utviklingen av selve scenerommet, hvor særlig det elektriske lyset spilte en viktig rolle for rom-arrangementer. Før gassbelysningens inntog revolusjonerte teateret i forhold til bevegelsesfrihet på scenen, var skuespillerne avhengig av å

³⁷ Arntzen, Knut Ove (2007): *Det marginale teater. Et nordisk blick på regikunst og ambiente forsøk*. Alvheim og Eide Akademiske Forlag, Laksevåg, side 27.

³⁸ Ibid Arntzen, K. O.(2007) side 11.

kun oppholde seg frontalt mot publikum. Den vanligste posisjonen var å stå i halvbue foran sufflørkassen. Dette førte til et statisk spill og en unaturlig kommunikasjon som ikke var forankret i virkeligheten, men preget av en deklamatorisk spillestil. Omkring 1900 ble den moderne yrkesfunksjonen regissør utviklet. Iscenesetterens og personinstruktørens roller ble slått sammen og resulterte i den moderne regissøren. Arntzen beskriver regikunstens fremvekst på følgende måte:

«Fremveksten av det moderne regiteater på begynnelsen av 1900-tallet innebar at hver oppsetting skulle ha sin egen genuine sceniske fortolkning, noe som kom til uttrykk i Max Reinhardts arbeid med regibøker som 'kart og kompass' for denne unike tolkningen, sedvanemessig omtalt som *konsepsjon* .³⁹

Denne holdningen til hvordan man arbeider med en individuell, kunstnerisk ide og utviklingen av en scenisk konsepsjon er grunnlagt i det romantiske kunstneridealet som blir sett på som en emosjonell holdning til verden. Stanislavskij, Artaud og Brecht skapte alle teater preget av sine individuelle kunstnersyn og på ulike måter tilknyttet det emosjonelle plan. Når jeg nå tar for meg disse tre kunstnerne vil jeg kun ta med hovedtrekkene uten å gi en grundig utredning om hver enkelt av dem. Jeg vil særlig kommentere deres holdning til språk, hvilket treningsaspekt de brukte og drøfte deres virke opp mot problemstillingene mine. Dette siste punktet vil jeg ikke ta for meg i dette kapittelet, men komme tilbake til i analysen og konklusjonen av oppgaven. Utvalget av teoretikere er gjort på grunnlag av at de har relevans for mine analyseobjekter og at de representerer tre ulike retninger innenfor skuespillerkunst, regikunst og bruk av språk. Historisk sett er de også tre av våre aller viktigste referanser innenfor teaterets utvikling. Nå vil jeg kort skissere deres hovedtrekk samt deres forhold til det språklige aspektet.

³⁹ Ibid, Arntzen, K. O. 2007. s. 13

2.6. Historisk kontekstualisering av regiarbeid og stemmebruk.

2.6.1 Konstantin Stanislavskij

En av de første som utviklet et utdanningssystem for skuespillere – både praktisk og metodisk – var Konstantin Stanislavskij (1863-1938). Her omfatter begrepet metodisk både teaterpraksis og teater teori. En metode i dette tilfelle betyr altså en utvikling av et utdanningskonsept, et metodisk konsept. I 1898 ble han kunstnerisk leder av «Kunstner teater i Moskva» og tilhørte den naturalistiske teatertradisjonen som var gjeldende på slutten av 1900-tallet i Europa. Forbindelsen mellom og vekselvirkningen av det psykiske og fysiske i skuespilleren var Stanislavskijs største interessefelt gjennom hele hans karriere. Han gjorde undersøkelser på hvordan kropp og stemme kunne fungere best mulig sammen, og utviklet et utdanningsprogram for skuespillere for å skape en ny bevissthet rundt dette. Skuespillerens hovedfokus skulle være å fordype seg i karakterens sjel og forstå karakterens følelser.⁴⁰ Han skulle ikke bare spille en rolle, men leve seg så godt inn i rollen at karakteren kunne ha så ekte følelser som mulig. På grunnlag av en slik bevisst rolle-innstudering skulle det være mulig å oppnå en tydelig personifisering av karakteren. Stanislavskijs ideal var en detaljert, illusjonistisk reproduksjon av virkeligheten på scenen basert på det han kalte følelsenes logikk, *Logik der Gefühle*.⁴¹ Det dramatiske tekstgrunnlaget var veldig viktig for Stanislavskij, og i utviklingen av en forestilling skulle man ifølge hans teaterideal bevare originalteksten mest mulig. Han jobbet ikke med dekonstruksjon av tekst, men brukte det litterære grunnlaget bevisst for å finne fram til egne følelser og opplevelser i seg selv. Gjennom dette kom han fram til et eksakt, språklig uttrykk.⁴² Stanislavskij skapte et system hvor man skulle komme i kontakt med den indre stemmen, noe som skulle bidra til å utvikle forståelsen i forholdet mellom indre og ytre handlinger. I 1920-årene utviklet han et konsept som gikk fra følelsenes logikk, *Logik der Gefühle*, til handlingenes logikk, *Logik der*

⁴⁰ Brauneck, Manfred og Gérard Schneilin, (2007): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Verlag Reinbek, side 946.

⁴¹ Brauneck, Manfred (1993). *Theater im 20 Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Rowohlt Verlag. Reinbek. Side 386.

⁴² Ritter, Hans Martin (1999), *Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Henschel Verlag, Berlin. side 15-16.

Handlung.⁴³ For å kunne oppnå handlingenes logikk måtte skuespillerne ved hjelp av konsentrasjonsøvelser leve seg så godt inn i karakterens følelsesaspekter at de ble i stand til å oppnå ekte følelser som i neste omgang førte til ekte handlinger. Dette skulle utføres så godt at publikum ble overbevist om at det var sannhet de bevitnet på scenen. Denne prosessen var helt nødvendig for å oppnå en kunstnerisk helhet på scenen.⁴⁴ Stanislavskij var en del av en tradisjon (beslektet med *Gesamtkunstwerk*.⁴⁵) hvor alle teatrale virkemidler ble satt sammen til en kunstnerisk enhet hvor man, i tillegg til å fordype seg i karakterens rolle på det indre og ytre plan, måtte skuespillerne trenes hardt for å oppnå et høyt fysisk nivå. Slik omfattet den teatertekniske skuespillertreningen også ballett, rytmiske bevegelser og fekting. Flere av Stanislavskijs øvelser blir brukt i dagens tyske teaterutdanning, men blir stadig diskutert og reflektert over, «er dette fortsatt en aktuell metode?» «Passer det inn i dagens teaterestetikk?». Mange av hovedelementene i Stanislavskijs metode finner man også hos forgjengeren Diderot,⁴⁶ som var en viktig foregangsfigur og hadde stor betydning for tysk skuespillertradisjon. Diderot har også hatt betydning for Brechts arbeidsmetoder og var svært sentral i skuespillertrening før 1970-tallet.

2.6.2 Antonin Artaud

Antonin Artaud (1896 – 1948) førte en regiteknikk sterkt knyttet til det emosjonelle, da særlig det grusomme i mennesket. Han hadde en visjon om at publikum skulle konfronteres med de verste tankene og følelsene i seg selv. Gjennom å overvære sine verste fantasier skulle man oppnå renselse. Dette er hovedfokuset i *Grusomhetens teater*.⁴⁷ Han mente at teksten var for

⁴³ Op.Cit Brauneck, M. (1993) side 386.

⁴⁴ Op.Cit Brauneck, M. (1993) side 387.

⁴⁵ *Gesamtkunstwerk* er den tyske betegnelsen for helhetskunst, hvor flere kunstformer sidestilles i en større helhet. Begrepet stammer fra den tyske filosofen Eusebius Trahndorff som skrev om dette i 1827. Richard Wagner er spesielt kjent for å ha skrevet om og innført *Gesamtkunstwerk* i sine operaoppsetninger.

⁴⁶ Diderot, Denis (1830) *Le Paradoxe sur lecomédien*. Dette er hans hovedverk om skuespillertrening. Han skapte en tosidig treningsmodell for skuespillere som gikk ut på at ens indre tanker skal kontrollere de ytre følelsesuttrykkene og dermed ville skuespilleren oppnå et spill som gjenga følelser på sensitiv, detaljert og individuell måte.

⁴⁷ Artaud, Antonin, (2000): *Det dobbelte teater*. Oversettelse ved Kjell Helgheim. Solum Forlag, Oslo.

dominerende. Artaud jobbet mye med montage- og collageprinsipper⁴⁸ Han hadde en eksperimentell holdning til stemme- og språkbruk, og basert på undersøkelser ville han utvide mulighetene knyttet til stemmebruk. Det verbale uttrykket var mindre viktig. Det som betydde mest i denne sammenhengen var å ha frihet i lyd. Modulasjoner og stemmeimprovisasjoner gav et lydbilde langt utover hva teksten kunne gjøre, og i sammenheng med å bruke kroppen på nye eksperimentelle måter ble resultatet et fysisk, non-verbalt uttrykk. At kropp og stemme hadde en emosjonell holdning i det som ble gjort var vesentlig. En viktig forandring i Artauds teaterfilosofi skjedde i overgangen mellom 1920- og 1930-tallet. Artaud hadde stor tro på improvisasjon i teaterarbeid og planla tidlig på 20-tallet etableringen av *Théâtre Spontané* for så å forandre mening totalt.⁴⁹ Etter dette ble det meste av improvisasjon som fremgangsmåte forlatt og *Grusomhetens teater* etablert «som et ekstremt regiteater hvor alt, hver eneste detalj, skal være innøvd med 'matematisk nøyaktighet'».⁵⁰ Men improvisasjon med lyd og stemmebruk ble ikke forkastet. Han så på bevegelse i rommet som viktigere enn språk.⁵¹ Jerzy Grotowski har sagt om Artaud at han ikke etterlot seg en konkret teknikk eller metode, men visjoner og metaforer.⁵² I sin bok *Twentieth century Actor training* siterer Alison Hodge Grotowski når det gjelder noen av hans uttalelser om Artaud og hans ønske om et teater som framhevet en bevissthet rundt det non-verbale, som i neste omgang kunne medføre terapeutiske følelser hos tilskueren. Grotowski viser også i samme sitat til Artauds lidenskapelige tro på at teater vil aldri kunne gjenvinne sin handlingskraft før det har gjenvunnet sitt eget språk.⁵³

«He called for a theatre which celebrated the non-verbal elements of consciousness that could ultimately arouse therapeutic emotions within his spectators. It was Artaud's passionate belief that 'theater will never recover

⁴⁸ Collage og montage kommer fra billedkunst og avantgardebevegelsen, hvor de bruker forskjellige tekster, former og referanser for å sette det sammen til et nytt konsept. Montage betyr at noe monteres i hverandre, går inn i hverandre mens collage betyr lag på lag.

⁴⁹ Denne forandringen kom særlig fram etter at hans møte med Det Balinesiske Teater på verdensutstillingen i Paris i 1931. Ibid Artaud, A. side 8.

⁵⁰ Ibid Artaud, A 2000. side 8.

⁵¹ Op.Cit Ritter 1999, H. M. side 14

⁵² Sitat av Grotowski, Jerzy 1969:86, hentet fra Hodge, Alison (2000): *Twentieth Century Actor Training*. Routledge London, side 6

⁵³ Hodge, Allison (2000) *Twentieth Century Actor Training*. Routledge London, side 6

its own specific powers of action until it has also recovered its own language'.»⁵⁴

Artaud jobbet svært forskjellig fra Stanislavskij og deres syn på tekstens rolle stod i sterk kontrast til hverandre. Artaud ville ha slutt på de store mesterverkene og en overtro bundet til teksten og den skrevne poesien betydning. Med dette mente han ikke at han ønsket å avskaffe teaterteksten, hans poetiske visjon var knyttet til nettopp poetiske tekster. For Artaud dreide det seg heller om å gi teksten en annen funksjon, og han forklarer det slik:

«Es geht nicht um die Unterdrückung des Wortes auf dem Theater, sondern um die Änderung seiner Bestimmung, vor allem um die Einschränkung seiner Stellung, [...] handelt es sich doch fürs Theater nur darum, wie Gefühle und Leidenschaften miteinander kontrastieren und der Mensch mit dem Menschen im Leben.»⁵⁵

Her kommer Artauds forhold til språklige uttrykk i forbindelse med tekst til uttrykk. Han forklarer at det ikke dreier seg om å undertrykke ordet, men om å endre ordets betydning; hva det er bestemt til å være og ikke begrense det. I teateret dreier det seg ifølge Artaud om hvordan lidenskap og følelser står i kontrast til hverandre og hvordan mennesker lever sammen. Han er sterkt preget av et emosjonelt teatersyn med store visjoner for hva han kan utrette for og i publikum.

2.6.3 Bertolt Brecht

«I aim at an extremely classical, cold, highly intellectual style of performance. I'm not writing for the scum who want to have the cockles of their hearts warmed»
*Bertolt Brecht*⁵⁶

Bertolt Brecht (1898-1956) jobbet hele sitt yrkesaktive liv med praktisk og teoretisk med teater, ut fra sitt ideal om å skape et nytt teater; *det episke teateret*. Det inkluderte narrative,

⁵⁴ Ibid Hodge, A (2000) side 6.

⁵⁵ Op.Cit Ritter, H. M.(1999) side 14

⁵⁶ Willett, John, 1964. *Brecht on theatre*, Hill and Wang, New York, Methuen, London, side 14.

lyriske og musikalske former for å bryte med en illusjonistisk teaterforestilling. Teateret skulle peke på aktuelle konflikter for å vekke publikum fra å leve seg inn i dramaet. Konfliktene Brecht tok tak i var først og fremst politiske og sosiale samfunnskonflikter. Her var Brecht totalt forskjellig fra Stanislavskij, som Brecht selv anså som mystisk og kultisk. I Brechts teater skulle den dramatiske situasjonen demonstreres kunstnerisk for publikum. I forholdet som oppstod mellom utøvere og publikum kom et av Brechts viktigste varemerker inn, nemlig «Verfremdungseffekt».⁵⁷ Det ble tatt i bruk for å forstyrre publikum konstruktivt, for å få tilskueren til å se noe på en annen måte enn tidligere. En ønsket virkning av dette er følgende: Publikum blir forstyrret og blir mer oppmerksomme idet noe skjer på scenen som de ikke forstår eller er uventet. Dette fører til at de selv må reflektere over handlingen og begynne å tenke nytt. Slik aktiveres publikum og effekten er, ifølge Brecht, vellykket.⁵⁸

Brechts ideal innenfor det verbale uttrykket står i samsvar med hans teorier om et ikke-illusjonistisk teater, et episk teater. En annen grunn til at det ble kalt et episk teater var at formen var narrativ, i motsetning til den aristoteliske formen. Ifølge Brecht utartet den aristoteliske formen seg som om den kun foreviget de borgerlige idealene av det 'dramatiske teater' fra hans egen tidsalder. Brecht mente at den aristoteliske formen kun var en videreføring av det borgerlige teateret preget av naturalisme og psykologisk realisme.⁵⁹ I det episke teateret var de teatrale virkemidlene oppdelt, spesielt språket ble annerledes ved at det stadig ble avbrutt. Dette ble ofte gjort med sanginnslag, skanderte protester, bruk av dialekter og visuelle virkemidler som plakater, film-, foto- og lysbildeprosjeksjoner på forheng eller prospekter. Grunnen til noen av bruddene var ønsket om å oppnå en alarmerende virkning og en distanse til publikum for at de aldri skulle glemme at de befant seg i teateret. Publikum skulle aktiveres for å selv utvikle en egen mening om det de så. Dette kunne være en politisk eller sosial holdning. Hans teater stod midt i mellom naturalismen og symbolismen, og Brecht mente at publikum måtte adresseres gjennom fornuft, for å oppnå fornuft tilbake. I *Kleines Organon für das Theater* fra 1948 sier Brecht det slik:

«Seine Muskeln müssen locker bleiben, führt doch zum Beispiel ein Kopfwenden mit angezogenen Halsmuskeln die Blicke, ja mitunter sogar

⁵⁷ Op.cit Martin, J. (1991) side 53.

⁵⁸ Op.cit Brauneck/Schneilin, (2007) side 348.

⁵⁹ Op.cit Martin, J. (1991) side 54.

die Köpfe der Zuschauer 'magisch' mit, womit jede Spekulation oder Gemütsbewegung über diese Geste nur geschwächt werden kann. Seine Sprechweise sei frei von pfäffischem Singsang und jenen Kadenzen, die die Zuschauer einlullen, so dass der Sinn verlorengiht. Selbst Besessene darstellend darf er selber nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt?»⁶⁰

Ifølge Brecht skal altså skuespilleren ha en avslappet kroppsholdning. Publikum skal ikke kunne forutse bevegelsene, og uttrykkene skal ha overraskende effekt. Om man strammer musklene i halsen og nakken i det man snur hodet, vil det føre til at publikum legger merke til spente muskler eller bevegelser og at de på 'magisk' vis trekkes etter bevegelsen. Noe av det mest sentrale hos Brecht var nettopp at publikum skulle vekkes, de skulle føres bort fra det psykologiske som ofte tekstinnholdet i en aristotelisk dramaturgi førte med seg. At de her trekkes mot en gest, en handling i motsetning til å leve seg inn i stykkets dramatiske innhold er et mål. Ifølge Brecht skulle språket ha en annen rolle enn hos Stanislavskij for å videre opprettholde distansen til den psykologiske teateropplevelsen. Dette gjøres ved å la den fysiske handlingen forhindre den følelsesmessige opplevelsen. Skuespillerens språk må være fritt for alle tegn på at en tekst messes fram, og fri for språklige gester som omfavner publikum slik at meningene går tapt. Selv når en skuespiller skal spille en rolle som besatt må han passe seg for selv å bli besatt. Om dette mislykkes kan heller ikke publikum forstå hva som ligger bak besettelsen hos karakteren. Skuespilleren må altså alltid ha full kontroll over seg selv, slik at han eller hun ikke faller inn i en slags transe når de spiller. Mislykkes dette kan publikum selv falle i transe ved å følge en teatral illusjon. Skuespillerens spill skal avsløre at han alltid er klar over at han har et publikum. Blir spillet for følelsesladet mister skuespilleren distansen til seg selv og i neste omgang mister publikum distansen til spillet.

Brechts dramatiske språk var sterkt knyttet til gestens rytme. Han utviklet en teknikk for vokal overlevering som han kalte «Gestus». Denne teknikken innebar at setningene alltid skulle følge gesten, holdningen, til den som snakket. Dette resulterte i identifikasjon av den som snakket, gjennom bestemte «gestiske» rytmer i språket. For å oppnå den nødvendige distansen var det vanlig at skuespilleren snakket i tredje person, og uttalte alle sceneanvisninger under prøvene. Å trene stemmen fikk en stor betydning for Brecht. Han ønsket ikke at resultatet

⁶⁰ Brecht, Bertolt (1967) *Gesammelte Werke Band 16, Kleines Organon für das Theater*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, paragraf 47 side 683.

skulle være vakkert, men tydelig. For å kunne spille roller fra ulike samfunnsklasser brukte de dialekter som virkemiddel i motsetning til å kun snakke høytysk, som var mer vanlig på den tiden.

Jeg vil her gi et lite utdrag fra en dialog mellom Brecht og en ukjent person hentet fra John Willetts *Brecht on Theatre*⁶¹. Dialogen dreier seg om nettopp det å spille teater. Den viser tydelig hans visjon for hvordan han ønsket at skuespillerne skulle forholde seg på scenen, men også at dette ikke har vært en enkel omveltning å få sine egne skuespillere til å gjøre.

« - The actors always score great successes in your plays. Are you yourself satisfied with them?

- No

- Because they act badly?

- No. because they act wrong.

- How ought they act then?

- For an audience of the scientific age.

- What does that mean? Demonstrating their knowledge.

- Knowledge of what?

- Of human relations, of human behaviour, of human capacities.

- All right; that`s what they need to know. But how are they to demonstrate it?

- Consciously, suggestively, descriptively.

- How do they do it at present?

- By means of hypnosis. They go into a trance and take the audience with them.»

⁶¹ Op.cit Willett, J. (1964) Originalteksten er fra 'Dialog über Schauspielkunst' fra *Berliner Börsen-Courier*, 17 februar 1929. Jeg har ikke lyktes i å finne navnet på den som Brecht var i dialog med.

Videre i denne dialogen fortelalte Brecht om sine forsøk på å få skuespillerne sine til å mestre denne nye måten å spille på. Han fryktet at publikum ikke vil like denne stilen i første omgang, men avviste muligheten for å endre teateret gradvis, slik at både skuespillere og publikum fikk mulighet til å venne seg til det nye. Om en gradvis tilvenning sa Brecht følgende:

If it happened gradually it wouldn't seem to the audience that something new was being gradually developed but that something old was gradually dying out. And the audience would gradually stay away. For if the new element were introduced gradually it would only be half introduced and as a result it would lack force and effectiveness. For this isn't a matter of qualitative improvement but of adaption to an entirely different purpose; that is to say, the theatre would not now be fulfilling the same purpose better, but would be fulfilling a new purpose, quite possibly very badly at first.⁶²

Gjennom artikler og avhandlinger reflekterte Brecht på 30-tallet over det episke teateret, og han forsøkte å overbevise leserne om at teateret burde være episk. I sine siste teoretiske skrifter fra 1956 dreide hans kunstneriske standpunkt rundt det «dialektiske teater». Et dialektisk teater var en konsekvent videreutvikling av det episke teateret. I det dialektiske teateret var ikke lenger alarmvirkningen eller en direkte oppklaringsappell det viktigste i teateret. Publikum var på dette tidspunktet opplært til å tenke selv når de var i teateret. Man trengte ikke lenger å «vekke» dem. Nå krevde de mer, og tiden var moden for å gi dem en mer kompleks opplevelse på scenen. Dette var et tema som ble annonsert allerede før 1933, men iverksatt først under Berliner Ensemble tiden. Det som tidligere var en slags politiske appeller ble erstattet med det Brecht kalte «Historisierung». Det vil si at man viser en del av realiteten på scenen. Den historiske utviklingen er etablert og ved hjelp av referanser vil et mer opplyst publikum selv kunne trekke linjer og analysere de budskap de finner i forestillingen. Publikum blir en del av å realisere nye perspektiver.

⁶² Op.Cit Willet, J. (1964) side 26-28.

2.6.4 Postdramatiske posisjoner

Brechts teaterteori og praksis med dekonstruksjon av virkemidlene, kollektivarbeid og tilskuernes kritiske resepsjon ble grunnleggende for utviklingen innen teaterkunsten i det 20. århundre. Det var særlig etter 1970 og senere at de postmoderne posisjoner preget både regissører og utøvere. Med referanser til blant annet Brecht og Artaud på begynnelsen av det 20. århundre var postmodernismen en kritikk av modernismen. Knut Ove Arntzen beskriver et postmoderne teater som et «opplevelsens teater», et teater mellom illusjon og autentisitet. Dekonstruksjon er et sentralt grep i det postmoderne teateret, særlig når man ser på bruk av tekst og språk. Teaterteoretiker Hans-Thies Lehmann, som skrev boken *Postdramatisches Theater* i 1999, var den første som brukte begrepet og gir i boken en omfattende oversikt over postmoderne teaterform og postdramatiske karaktertrekk. Brecht brøt med den borgerlige, dramatiske tradisjonen ved blant annet å ønske seg en distansert tilskuer i sitt teater, i motsetning til det borgerlige teateret som ønsket at tilskueren skulle leve seg inn i spillet. Lehmann hevder derimot at Brecht kun brøt med deler av den borgerlige tradisjonen, ikke den dramatiske da fabelen var uunnværlig for Brecht. Derfor er, ifølge Lehmann, det postdramatiske teatret et *post-brechtiansk teater, post-brechtsches Theater*, som fortsetter å være opptatt av tilskueren, men som tar avstand fra den politiske stilen og det rasjonelle aspektet.⁶³ Lehmann ser på det postdramatiske teateret som en ny måte å anvende tegn på i teateret. I hans oversikt over postdramatiske karaktertrekk viser han også hvordan tegnene likestilles og er gjenstand for lek og improvisasjon. Han ser på forestillingen mer som en hendelse, en event hvor den fiktive og det virkelige verdenen blander seg. Disse trekkene er tydelige i produksjonene til Thomas Lang, noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven. I et postdramatisk teater blir publikum oppfordret til individuelle tilskueropplevelser. Det forløper ikke som et absolutt, kronologisk hendelsesforløp men legger opp til en mer simultan dramaturgi hvor tilskuerne selv velger hva de opplever og hva de vektlegger av det som skjer på scenen. Lehmann sier om endringen av den strukturelle kvaliteten av det performative uttrykket: «...it becomes more presence than representation, more shared than communicated

⁶³ Lehmann, Hans-Thies, (2006) *Postdramatic Theatre*, Routledge, London og New York. Sitat hentet fra «Avstand og nærhet» *En postdramatisk lesning av teatertendenser i Oslo 2004-2006*. Pettersen, Anette T. 2006, Oslo, side 6.

experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.»⁶⁴

Postdramatisk teater er et begrep som karakteriserer heterogene former for samtidsteater. Med heterogen menes det at man har mange forskjellige former for samtidsteater og det aspektet som knytter dem sammen er at fokuset ikke lenger ligger på et litterært eller dramatisk grunnlag men en dramaturgi bestående av likestilte elementer på scenen. Gjeldende er arbeid med collage- og montageprinsipper og noen ganger helt uten tekst. Fokuset går ofte inn i en vekslende, intens eller spontan situasjon på scenen, et performativ radikalt øyeblikk som er unikt og finner sted bare en gang. Bruk av tradisjonelle karakterroller er i det postdramatiske teateret uviktig og uvesentlig. Her er det heller begrepet *performer* som blir brukt, og hvor performeren også til tider bruker sin egen autensitet som tilskuermulighet. Dette innebærer at performeren veksler mellom å være utøver og tilskuer. Eksempler på teatergrupper som arbeider på denne måten er britiske Forced Entertainment, den tyske fritheatergruppen She She Pop og tysk/engelske Gob Squad. Ofte finnes det likheter mellom de teatrene virkemidlene som utvikles i et interdisiplinært, eksperimentelt og prosessorientert kollektivarbeid. Teksten og det verbale språket innenfor denne type teater står som sagt ikke lenger i sentrum på scenen. Derimot er subteksten sentral sammen med en simultanitet av forskjellige språknivåer, bevegelser, musikalske og visuelle elementer som video og multimedia som utgjør en kompleks polyfoni. Et eksempel på dette er Robert Wilsons «Bildertheater», Achim Freyer og Jan Fabre.⁶⁵ Disse ble påvirket av Dada, Fluxus og Performancebevegelsen fra Billedkunst.⁶⁶ Internasjonalisering innen teaterarbeid blir i denne sammenhengen synlig i det språklige uttrykket. Man opplever bruk av flerstemmighet gjennom ulike etniske og kulturelle kontekster hos performeren. Ofte brukes ulike språk, dialekter, sosiolekter og språkmelodier samtidig, og dette krever en egen musikalitet eller et eget klanglandskap. Det finnes også eksempler på forestillinger hvor man bevisst bruker et utrenet og uerfarent, i klassisk forstand, teaterspråk. Her mener jeg amatører uten språktrening, folk som stammer og bruker det bevisst som en slags kamp med språket på

⁶⁴ Ibid Lehmann, H-T. (2006) side 85.

⁶⁵ Lehmann, Hans-Thies, (1999) *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren Frankfurt, side 149

⁶⁶ Simhandel, Peter, (1993) *Bildertheater im 20. Jahrhundert*. Gardegast Verlag, Berlin, side 15-40

scenen eller tydelig bruk av talefeil. Robert Wilson og Einar Schleef har begge brukt denne type språklig uttrykk på scenen.

Hans-Thies Lehmann skiller mellom tre forskjellige former av postdramatisk stemmeestetikk. Først tar han for seg stemmens fysikk som arkaisk element: stemmens lyd uten semiotisk betydning. Eksempler på dette er når skuespilleren puster og peser på scenen, og når de hvisker eller skriker. Også innen samtidsdans finnes det mange prosjekter med fokus på body percussion. Her danser ensembler eller solistperformere samtidig som de kombinerer bevegelse med koriske eller non-koriske lyder. Her er det altså snakk om lyder som er individuelle og lyder som er satt i system. Begge deler, både bevegelse og lyd, er i samsvar med hverandre, og til tider er de avhengige av hverandre. Her brukes kroppen som instrument. Pina Bausch, Johann Kresnik og William Forsythe har i flere produksjoner bruk denne teknikken.⁶⁷ En annen form innen Lehmanns klassifisering av postdramatisk stemmeestetikk er en ny måte å bruke solostemmen på. Dialoger og monologer fra ulike roller blir konsentrert og modulert til monologer utført av kun en person på scenen. Det vil si at en og samme person spiller alle rollene og framfører alle stemmene gjennom en hel forestilling. Et godt eksempel på nettopp dette er *Gretes* av Goethes *Faust* spilt og produsert av Anja Gronau som gjestespill på Lot Theater i Braunschweig høsten 2004.⁶⁸ Presisjonen og stemmeteknikken var imponerende og det språklige uttrykket er det beste jeg har opplevd til nå. Hun modulerte uttrykket gjennom rytme, volum og dialekter på en måte som gav hver enkelt rollekarakter farge. At alt ble gjort av samme person kom i bakgrunnen for en helt spesiell evne til å forestille publikum et hendelsesforløp.

Bruk av en «elektronisk stemme» er nok en form Lehmann trekker fram. Dette innebærer å bruke stemmen gjennom mikrofon eller andre tekniske virkemidler som fører til en kunstig forandring av stemmen. Lehmann kaller dette «Dissemination», forstått som en forstyrrelse av subjekt og identitet. Kroppen og stemmen blir på et vis delt opp når vi kun hører stemmen fra høyttalere på scenen, eller man ser den fysiske kroppen men hører stemmen gjennom playbackeffekter.⁶⁹ Frank Castorf, regissør og teatersjef for Volksbühne i Berlin, er kjent for å

⁶⁷ Op.Cit Lehmann, H.-T. (1999), side 273

⁶⁸ *Grete*, fra Goethes *Faust*, gjestespill ved LOT-Theater Braunschweig, spilt av Anja Gronau, 28.04.06.

⁶⁹ Op.Cit Lehmann, H.-T. (1999), side 279

ofte bruke denne stemme-estetikken. Dette viser seg som en trend blant flere tyske teaterregissører. Denne inspirasjonskilden er tydelig forankret i Transiteatret fra Bergen. Jeg har selv sett en forestilling⁷⁰ med Transiteatret hvor de blant annet brukte elementer som lek med rytme, til tider språkbruk uavhengig av den kulturavhengige setningsmelodien og bruk av talekor gjennom rytmiske variasjoner. Forestillingen inneholdt fragmenter som minnet meg sterkt om populære grep som i lengre tid har vært brukt innen tysk samtidsteater.

Med denne oversikten over regiarbeid og stemmebruk i det 20. århundre, eksemplifisert gjennom Stanislavskij, Artaud og Brecht samt postdramatiske teaterformer vil jeg nå ta for meg den teatertekniske skuespillerutdanningen i Tyskland.

2.7. Skuespillerutdanning i Tyskland.

Den moderne skuespillertreningen i Europa og Nord-Amerika er et fenomen av det 20. århundre. Denis Diderot, Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov og Jacques Copeau stod for utviklingen i det vestlige teateret. Videre kommer også læren om Bertolt Brechts ensemblespill og kollektivarbeid inn i regikunsten. Fra Brecht via Joan Littlewood, Lee Strasberg, Stella Adler og Sanford Meisner trekkes denne linjen videre. I siste halvdel av forrige århundre stod Joseph Chaikin, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba og Włodzimierz Staniewski for nyskapningen i europeisk og nord-amerikansk teater. I Østen ble skuespillerkunsten derimot etablert lenge før. Noh-teatret stod bak en skuespillertrening som kan dateres helt tilbake til 1500-tallets Japan.⁷¹ Dette feltet er imponerende stort og spennende. Bare i Europa finner man flere ulike skuespillertradisjoner etter Shakespeares tid, men ettersom mitt fokus i denne oppgaven ligger på det tyske teateret vil jeg begrense feltet ved å se på den teatertekniske skuespillertreningen i Tyskland i dag.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) var den første til å lage regler for skuespillere – *Regeln für Schauspieler*. Allerede i 1803 grunnla han en skuespillerutdannelse basert på praktiske metoder og øvelser. Det viktigste var å fremstille den dramatiske karakteren på et

⁷⁰ *Polyfonia – eller født mot bedre viten*. Forestilling av Transiteatret, november 2007.

⁷¹ Hodge, Allison (2000): *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London, side 1.

høyt profesjonelt nivå. Skuespilleren skulle lære å beherske stemme, språk og kropp perfekt for den sceniske formidlingen. Språk som virkemiddel på scenen, eller deklamasjon som var mest vanlig på denne tiden, stod for tydelig uttale uten dialektbruk eller betoning, med fokus på tekstens innhold. Det ble stilt høye krav til skuespillerne om å forstå de store rollene i den tekstbaserte teatertradisjonen, ikke bare spille dem. Her menes at skulle man spille Hamlet så var dette et arbeid med uskrevne regler. Som skuespiller skulle man ikke bare spille Hamlet, men *være* Hamlet. Man ville også unngå store variasjoner mellom dem som fikk æren av å spille Hamlet. Dette komplekse arbeidet krevde sitt talent. I denne sammenhengen måtte nivået på språkformidlingen være høyt. Det skulle være et tydelig og kraftfullt språklig uttrykk, til tider i en form som lignet et foredrag.⁷² Med dette utgangspunktet utviklet Stanislavskij og Brecht ulike teorier om skuespillerkunst på begynnelsen av det 20. århundre. Deres vidt forskjellige teorier, Stanislavskij og hans naturalistiske–mimetiske estetikk og Brecht med sitt episke teater og verfremdungseffekt, er grunnlaget for de fleste skuespillerutdanningene i Tyskland og Europa i dag. I den tyske konteksten, historisk sett, var det likevel først og fremst Denis Diderot som var foregangsfigur innen skuespillerutdanning, særlig i Øst-Tyskland og DDR. Hans kalde og varme skuespiller ble en del av den arven som Brecht førte videre i utviklingen av sin distanserte skuespiller. Ifølge flere teaterfolk jeg har snakket med er Brecht visstnok i dag en forutinntatt hovedkilde når man snakker om grunnlaget for tysk skuespillerutdanning, men hans posisjon fikk først på 70- og 80-tallet den betydningen vi kjenner i dag.

På flere måter finner man i Tyskland større konkurranse mellom skolene enn det tilsynelatende er tradisjon for i Norge. Mange tyske, statlige teaterskoler bygger på like prinsipper. Hvilke modeller de utdanner skuespillere etter kan variere, mens hvilken type språkmodell(er) som blir brukt ofte er felles. Hver skole kjennetegnes likevel av sitt individuelle, estetiske særpreg. I tillegg til de mange statlige skolene finnes det et mangfold av private teaterskoler. Disse skiller seg fra de statlige skolene på flere felt, hvor en viktig forskjell i denne sammenhengen er hvor detaljert skuespillerne trenes i blant annet språkbruk. Ved de statlige skolene blir det lagt stor vekt på å oppnå en så god kompetanse som mulig når det gjelder å snakke både høytysk og dialekter. Her har de spesialister som trener skuespillerne i bruk av høytysk basert på den hannovianske språkmodellen, i tillegg til at de skal kunne bruke dialekter som scenisk uttrykk på samme nivå. Den dialektiske tradisjonen

⁷² Hinck, Walter (1982): *Goethe – Mann des Theaters*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, side 82.

står sterkt i tysk teatertradisjon etter Brecht og hans dialektiske teater. De private skolene praktiserer ofte det dialektiske og hverdagslige språkuttrykket, men når det gjelder praktisering av høytysk på et profesjonelt nivå er standarden ikke den samme, hovedsaklig på grunn av manglende midler. Det samme gjelder i hvor stor grad det dialektiske språket trenes, da ressursene er for små til å gjennomføre individuell, detaljert språk- og stemmetrening. Å beherske høytysk perfekt er et krav ved de statlige skolene, og forventet ved svært mange arenaer ute i arbeidsfeltet. Dette er en av grunnene til at skuespillere utdannet ved statlige teaterskoler blir foretrukket framfor de fra de private institusjonene. Det må likevel legges til at der finnes anerkjente privatskoler. At det er vanskeligere å komme inn ved de statlige skolene er en kjent sannhet, og at det ved noen private skoler ikke er noen nevneverdig stor utfordring å bli elev, gir altfor mange arbeidssøkende skuespillere og et overmettet arbeidsmiljø. I den tyske utdanningstradisjonen er den harde konkurransen mellom de statlige skolene med på å stadig presse dem til å bli bedre og fornye seg samtidig som de skal ivareta tradisjonene som kjennetegner dem og gjør dem attraktive.

I dette underkapittelet vil jeg se på eksempler innenfor forskjellige utdanningsinstitusjoner/studieprogram fra tidligere Øst-Tyskland og tidligere Vest-Tyskland (som naturlig nok har forskjellige bakgrunnshistorier.) Tyskland har i dag 13 statlige institutt for skuespillerutdanning, som alle er medlemmer i paraplyorganisasjonen kalt Ständige Konferenz Schauspielausbildung/SKS.⁷³ Samtlige studieprogram varer i åtte semestre, inntil studentene oppnår diplom eller bachelor- eller mastergrad etter gjennomført eksamensoppsetning. I tillegg til de statlige utdanningsinstitusjonene finnes det som sagt mange private skoler, hvor de fleste studentene ikke når samme nivå som ved de statlige og ikke får en statlig godkjent eksamen. Studenter med fullført privat utdanning har betydelig færre muligheter til få engasjement ved institusjonsteatrene enn dem med statlig utdanning. Det finnes også unntak og skoler som har oppnådd et godt renommé; Schauspielstudio Freese i Hamburg er et eksempel på dette. Når vi ser på de statlige institusjonene er det særlig én skole som skiller seg ut fra de andre: Hochschule für Schauspielkunst (HfS) «Ernst Busch» i Berlin-Schöneweide.⁷⁴ Dette er den mest kjente og velrenommete teaterskolen i Tyskland. Den bygger på en øst-tysk tradisjon og ble grunnlagt etter 2.verdenskrig som en etterfølger til Max Reinhardts «Schauspielschule des Deutschen Theaters Berlin» fra 1905. Reinhardt,

⁷³ www.Schauspielausbildung.de 28.10.10.

⁷⁴ www.hfs-berlin.de/schauspiel/index.html

teatersjef ved Deutsches Theater Berlin, etablerte og utviklet denne skolen fordi han ønsket nye profesjonelle krefter til det språkbaserte teateret, Sprechtheater. Han arbeidet bevisst for at skuespillere skulle utvikle sine ferdigheter til å fylle sterke personligheter på scenen, og at de på et høyt nivå kunne arbeide individuelt og reflektert. En praksisorientert utdanning skulle heve de fysiske og mentale mulighetene til skuespillerne, og arbeidet fant sted i Deutsches Theater og Berliner Arbeitertheater (BAT), som fungerte som et studiotheater.

Ernst Busch bygger på Reinhardts grunnleggende arbeid for skolen, og grunnstudiet består av studentenes arbeid med å utvikle en sterk basis for forestillingen, både individuelt og i kollektivt ensemblespill. Brecht og Stanislavskij er viktige kilder for det metodiske og teoretiske arbeidet og blir brukt av skuespillerne/studentene i arbeidet med seg selv, arbeid med rollestudiet og arbeidet i ensemblet. Det er viktig å legge til at Brechts og Stanislavskijs metoder ikke står som absolutte sannheter, de blir stadig diskutert, kritisert og reflektert over. Det vektlegges at skuespillere bør ha et aktivt forhold til disse metodene i forhold til om de fungerer i dag og hva som kan gjøres bedre. Skuespillerne oppfordres også til å undersøke om de kan bruke metoder hentet fra andre kilder. Uttrykksmulighetene gjennom stemme, språk og kropp skal trenes på og man skal ha en sensibel bevissthet for eget språkuttrykk, kroppsholdning og posisjon på scenen og så videre. Studieprogrammet omfatter derfor scenisk improvisasjon, analyse av litterære tekster og studier av forskjellige roller, samt bevissthet rundt bevegelsestrukturer. Sistnevnte kan være ulike treningsformer som forskjellige standard- og folkedanser, fekting, akrobatikk, pantomime og kurs i contact improvisation⁷⁵, steppdans, showdans og ridning. Når det gjelder språk og stemmetrening er dette et viktig felt. Artikulasjonsøvelser individuelt og i en gruppeprosess er sentralt her. Spesielt viktig er det tyske verse-språket. Dette er en viktig del av undervisningen, men brukes ikke på scenen. Det ble grunnlagt av Goethe og Schiller (deutsche Verssprache und Diktion) og innebærer oversettelse av det skriftlige språket til et analogt klangspråk. I tillegg får studentene undervisning i sang, både solo og ensemblesang. Utdanningen er ikke bare praktisk orientert, det blir også satt stort fokus på teaterhistorie, dramaturgi, kunst- og

⁷⁵ Contact improvisation er en type improvisasjonsdans, basert på kommunikasjonen mellom to kropper i bevegelse. Dansen tar utgangspunkt i kroppens fysiske lover, og øvelser som rulling, falle, være opp ned og være hverandres vekt og motvekt er viktig for dansen, som ble etablert av koreograf Steve Paxton i 1972. Han beskriver dansen slik: «Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges.» kilde www.contactquarterly.com

estetikkhistorie, kultursosiologi og ikke minst den teoretiske bakgrunnen for skuespillerkunsten. Dette omfattende studieprogrammet er basisen for teaterpraktiske erfaringer på hovedstudiet ved Ernst Busch. Studentene spiller på BAT eller i andre studioproduksjoner i samarbeid med studenter fra scenografi og regi fra andre kunsthøyskoler i Berlin.

Mange anerkjente skuespillere har fått sin utdanning ved HfS; Julia Jentsch, August Diehl, Lars Eidinger, Devid Striesow og Armin Petras er bare noen av en lang rekke kjente teatermennesker, som i dag jobber ved flere av Tysklands mest anerkjente teaterhus og innenfor filmbransjen. I tillegg til Ernst Busch hadde det tidligere Øst-Tyskland flere høyt respekterte skoler å vise til, som Hochschule für Musik und Theater Rostock og Hochschule für Musik und Theater Leipzig Mendelsohn Bartholdy. Disse skolene bygger på samme tradisjon som den mest anerkjente av dem alle; Hochschule für Schauspielkunst (HfS) Ernst Busch.

Situasjonen er litt annerledes når man ser på de ulike utdanningsprogrammene for skuespillere i tidligere Vest-Tyskland. Et fellestrekk med tradisjonene i tidligere Øst-Tyskland er at de også baserer seg sterkt på det språkbaserte teater, *Sprechtheater*, med fokus på språk og stemme. Her finner man også flere samarbeidsmodeller innenfor de ulike utdanningsinstitusjonene. Produksjonssamarbeid mellom de forskjellige studieprogrammene (regi, dramaturgi, scenografi, kostyme, lysdesign og så videre.) mellom ulike høyskoler og teatre er etablert som en del av utdanningen. En av de mest anerkjente skuespillerutdanningene i tidligere Vest-Tyskland er Universität der Künste (UdK) i Berlin-Charlottenburg.⁷⁶ På samme måte som ved HfS er målet å utdanne autentiske, selvbevisste og reflekterte skuespillere ved UdK. Denne tradisjonen spores tilbake til Reinhardt. Også ved UdK er idealet å kombinere alle studieprogrammene innenfor scenekunst (scenografi, kostyme, sang, musikal, skuespill, scenisk skriving med hverandre og la dette resultere i produksjoner i UNI.T teaterstudio. Det vil si at studentene ved skuespillerlinjen allerede på grunnstudiet involveres i samarbeidsprosjekter med offisielle forestillinger. Hovedfagene ved studiet tar for seg spill og fremstilling, kropp og bevegelse, pust, stemme, språk og sang i tillegg til teatervitenskap og dramaturgi, i likhet med HfS. På hovedstudiet har studentene

⁷⁶ www.udk-berlin.de/darstellende_kunst/studiengaenge/studiengang_schauspiel/index_ger.html

ansvar for å utvikle hele konsepter, fra egenproduserte forestillinger, innstudering av roller til å ha ansvar for større samarbeidsprosjekter.

En slik samarbeidsmodell finner vi også ved Bayrische Theaterakademie «August Everding» i München, som får bruke Prinzregententheater som eget spillested.⁷⁷ Her arbeider studenter fra forskjellige kunstretninger innenfor teater sammen. Studentene kommer fra Hochschule für musik und Theater München, Ludwig-Maximilian-Universität, Hochschule für Film und Fernsehen og fra Akademie der Bildenden Künste.

Internasjonale kontakter, gjestespill ved de ulike festivalene og nettverksarbeid er naturligvis svært viktig for teaterstudentene ved alle de forskjellige statlige utdanningsprogrammene. Det er også viktig for dem med privat skolebakgrunn, men tilgjengeligheten til slik utveksling er her mye vanskeligere, blant annet på grunn av nettopp skolens lavere status og renommé. De statlige instituttene har tradisjon for å sende sine skuespillerstudenter med egne forestillinger til en festival, «Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender», koordinert av Ständige Konferenz Schauspielausbildung/SKS siden 1990.⁷⁸ Fruktbare diskusjoner og intensiv idéutveksling finner som ofte sted på denne festivalen og kan være svært utslagsgivende i forhold til framtidig engasjement for studentene videre .

De statlige, tyske skuespillerutdanningene har lange tradisjoner for å utdanne individuelle, reflekterte scenekunstnere på et høyt nivå. Utdanningen er praksisorientert og undersøkende når det gjelder å se på kunst mellom tradisjon og innovasjon. Med dette menes at kunsten alltid er avhengig av en historisk kontekst som i en slags vekselvirkning vil føre til at kunsten endrer seg i takt med tid og periode, i tillegg til at kunsten selv også fører til endringer. Det er viktig å utvikle en bevissthet om at kunst ikke bare er kunst, men at den kun fungerer i en sosial, kulturell og historisk kontekst. Med Brecht som en sentral hovedkilde ved dagens utdanningsinstitusjoner og innenfor det tyske teaterfeltet generelt, er nettopp språk og stemme en av de mest sentrale elementene i alle de tyske studieprogrammene for skuespill.

⁷⁷ www.theaterakademie.de/de/studium/schauspiel_studium/index.html

⁷⁸ www.theatertreffen.com/pdfs/20JahreTT.pdf

Kapittel 3: Noe gjøres, noe vises, noe sies. - Det verbale uttrykket i teaterøvelse og teateropplevelse.

I kapittel 3 og 4 kommer jeg til å gi en beskrivelse av Thomas Langs og Armin Petras' arbeidsmetoder med fokus på språk og skuespillertrening. Som sagt vil jeg fordype meg i bruk av dialekter, hverdagspråk, improvisasjoner og se dette i forhold til bevegelse og det romlige perspektivet. Jeg vil se på prøveprosessen og det endelige resultatet, og avslutningsvis drøfte de observasjonene jeg har gjort opp imot problemstillingene.

For å eksemplifisere Thomas Lang sitt arbeid vil jeg ta for meg tre forskjellige teaterprosjekter; en prøveprosess, et teaterpedagogisk undersøkelseprosjekt og en ferdig forestilling. Lang er tilknyttet Universität Hildesheim som gjesteregissør, og er spesielt involvert i det såkalte prosjektsemesteret som finner sted ved universitetet annet hvert år. Dette fungerer som en relativt stor festival bestående av utøvende kunst innen flere felt. Prosjektsemesteret er en viktig kontekst for et av eksemplene jeg har valgt ut, og vil derfor beskrives kort i denne delen. De ulike eksemplene har hatt betydning for meg, enten som tilskuer, aktiv eller passiv deltaker. Når jeg legger det fram her er det först og fremst som observatør.

3.1. Thomas Lang: «Hva skuespillerne gjør på scenen i dag, vil i morgen våre uinteressant.»

Thomas Lang har studert teatervitenskap, litteratur- og sosialvitenskap, teaterpedagogikk og er utdannet regissør i Tyskland. Han var kunstnerisk leder for barne- og ungdomsteateret ved Staatstheater Braunschweig fra 1984 til 1998. I tillegg har Lang arbeidet som gjesteregissør flere steder i Tyskland blant annet ved Universität Hildesheim. Han har siden 1999 ledet teateravdelingen ved «Bundesakademie für kulturelle Bildung» i Wolfenbuttel, som er en instans innenfor kunstnerisk videreutdanning, basert på kursvirksomhet og workshops. Lang leder en teatergruppe for pensjonister og arbeider også med barn, ungdom, teaterstudenter og

voksne, amatører og profesjonelle skuespillere. «Sprechtheater»- taleteater - er hans spesialitet og han oppgir Brecht som en av sine viktigste inspirasjonskilder. Han jobber bevisst med å få fram ukjente eller mindre brukte sider hos den enkelte i hans teaterprosjekter for å oppnå et bestemt uttrykk. Jeg har selv opplevd å se teaterstykker regissert av ham hvor jeg glemmer tid og sted fordi rolletolkningene er så gjennomført gode. Noe av grunnen til at de blir så vellykkede, er nettopp hans evne til å få fram sider hos den enkelte som kan virke overraskende og fascinerende på publikum. Rolleinndelingen i Lang sine prosjekter er ofte utradisjonelle, og med dette forfriskende for publikum. Dette kommer jeg nærmere inn på senere i kapitlet. Han blander klassisk og moderne litteratur med personlige tekster ensemblet har utviklet i sine forestillinger. I tillegg benytter Lang seg av annet tekstmateriale, som avisutklipp, utdrag fra skjønnlitteratur og fagbøker, og intervjuer for å nevne noe. Dette ble flettet inn i handlingen. Han tilhører tysk samtidsteater med en blanding, eller i noen tilfeller variasjon, av Sprechtheater og performance. Det vil si at han fokuserte detaljert på språkbruk i kombinasjon med det tekstlige grunnlaget, hvor han blandet det klassiske med det moderne. Slik tilhørte han sterkt en regitradisjon, men kombinerte et teksttro uttrykk med hyppige innslag av performance, i en bildekunsttradisjon. Dette viste seg gjennom bruk av tablåer, collage og montage, ulike former for installasjon og postdramatiske trekk. I en brevveksling med Lang spurte jeg ham hvor nær han forsøkte å være til originalteksten i en moderne kontekst. Han sa følgende:

«Eigentlich gibt es keine 'Werktreue'. Ein poetischer Text, gesprochen auf einer Bühne, mal an diesem Ort, mal an einem anderen Ort, mal von diesen, mal von jenen, von Studenten, Schauspielern oder andere Interessierten, ist bereits als so entscheidend anders zu betrachten und verändert die «lesende» Wahrnehmung mächtig. Gerade die «klassischen» Texte sind in heutiger Zeit kaum «treu» zu behandeln, sondern stets für diese Zeit zu untersuchen und zu bearbeiten. Dazu gehören Kürzungen, Fragmentierungen, Verknappungen, Streichungen von Nebenhandlungen ggf., aber: keine Verbesserungen, keine Korrekturen, keine Umschreibungen, kein Eliminieren von Unklarem, Unverständlichem. Respekt vor dem Text deswegen: Ja.»⁷⁹

I dette sitatet framhever Lang tekstens rolle ut fra en generell posisjon. Han mener at teksten, uansett spillested og hvem som iscenesetter den, skal behandles med respekt. Før man bearbeider teksten skal den studeres nøye. Dette fordi grunnlaget for enhver tolkning skal

⁷⁹ Brevveksling mellom Thomas Lang og undertegnede, november 2010.

være tydelig fra starten. I de arbeidsprosessene jeg observerte hvor han jobbet med klassiske tekster, var det sjelden at han skrev om selve tekstene. Han strøk flere av replikkene hvis det var behov for det, men endret ikke selve tekstgrunnet. Måten han satte det inn i en postdramatisk situasjon dreide seg mer om å blande ulike tekster sammen. Ofte var det kun utdrag som ble brukt; som da han blandet sammen deler hentet fra Shakespeares *Romeo og Juliet* og *Wer findet mir das Glück* av Peter Fischli og David Weiss. Han kunne ta tekstutdrag, bryte de opp og legge inn forskjellige modulasjoner. Noen ord ble sagt i en bestemt rytme, gjentatt og sunget fram. Neste setning kunne uttales på en mer tradisjonell måte. Disse «bruddene» ble lagt inn av ulike grunner, alt fra å markere forskjellige karakterer til å servere teksten på en annerledes måte for å vekke publikums interesse.

En annen interessant kommunikasjonsmodell som Lang brukte, var fraværet av tekst som en alternativ måte til kommunikasjon. I sammenheng med dette trakk han fram den «stumme person» som et viktig bidrag til kommunikasjon på scenen som man finner både i antikkens teater og i stykker av Brecht og Hauptmann. Peter Handke var en annen dramatiker Lang trakk fram i samtalen om tekst og språkbruk. Handke skrev på 60- og 70-tallet stykker uten tekst som kun bestod av regianvisninger. Her var det andre former for «språk» som var gjeldende, som viseforestillinger, danseteater, visuelt teater og bildeteater på gaten. I Langs regi, ble alle disse referansene blandet og resulterte i en spennende uttrykk. Dette ble uttrykt på følgende måte: «Markanter Beleg für die Bedeutung des Textes auf der Bühne, des gesprochenen Wortes, ist die Abwesenheit desselben, als Besonderheit, als Sprechverweigerung vielleicht, als Versuch, anders und alternativ zu kommunizieren». Denne måten å jobbe på, hvor man erstatter det tradisjonelle talte ordet, var objekt for flere øvelser. Et eksempel var da studentene ble delt inn i grupper og fikk utdelt forskjellige utdrag fra klassiske teaterstykker. Her skulle teksten og talen erstattes med kroppsbevegelser, holdninger, ansiktsuttrykk og *body percussion* for å formidle innholdet. Det skulle ikke brukes mime eller proklamerende bevegelser. Alle uttrykk skulle være så knappe og presise som mulig, blottet for overspill og et overdrevent forsøk på å få tilskuerne til å forstå. Deres oppgave var å tolke det de så individuelt og i etterkant forklare hvilken opplevelse det gav dem. Tilskuerne ble også utfordret på å prøve å gjenkjenne hvilken teatertekst som lå til grunn. Denne prosessen gjorde begge parter mer observante på hverandre og på hvor mye en kan få sagt gjennom holdning, bevegelse og uttrykk - uten ord.

Prøvetiden i Langs arbeid fungerer først og fremst som en slags treningsperiode. Her får teaterøvelser mer fokus enn teaterstykket som skal øves inn. Gjennom improvisasjonsøvelser, bruker studentene mye tid på å utvikle seg i nye retninger og på å oppdage interessante kvaliteter hos seg selv og hverandre. Små individuelle sekvenser, med eller uten tekstutdrag, blir i neste omgang flettet inn i selve teaterstykket. I sitt teaterarbeid jobber han med profesjonelle utøvere og amatører på en likestilt måte. Det er ikke dermed sagt at disse ulike gruppene kan oppnå samme profesjonelle nivå på scenen, men han understreket ofte at gode teateropplevelser ikke utelukker amatørteater. Det viktige er evnen til å oppdage nye sider hos seg selv og overbringe dette til publikum. Dette er utfordringer både profesjonelle og amatører fikk utdelt, forskjellen var hvilke verktøy de hadde tilgjengelig for å løse utfordringene. Her er utdanning et eksempel på et slikt verktøy. Skuespillerne skulle ikke bli så trygge og flinke på sin nyoppdaget kvalitet at det ble en vane å vise den fram for tilskuerne. I det øyeblikket ble spillet uinteressant. Et sitat som demonstrerer hans arbeids-estetikk er: «Was interessiert mich mein Schweiss von gestern?».⁸⁰ I Lang sitt regiarbeid finner man denne stemningen som en rød tråd gjennom prøveforløpet og som et hovedargument for at han ofte la inn endringer i regien også mellom forestillinger. Et konkret eksempel på hans metode var da en musikalsk åpning skulle planlegges. Det kom forslag om å velge en av studentene med musikalsk bakgrunn, men da Lang forstod at studenten hadde en god del erfaring med sang ble forslaget avslått. Han gravde dypere og fant ut at studenten for lenge siden spilte fiolin, men ikke mestret kunsten noe bra. Av denne grunn ble studenten satt til å åpne forestillingen med et stykke avansert folkemusikk. I den usikkerheten som oppstår når man blir satt til å utføre noe man ikke mestrer, gir det spillet den nerven Lang er ute etter. Når man går helhjertet inn for det usikre, for så å trekke seg, da kollapser spillet. Det skal være synlig at skuespilleren ikke mestrer kunsten, men ettersom det legges selvsikkert fram blir inntrykket likevel overbevisende i sin skjøre tilstand.

En viktig del av hans regiarbeid er å trene andre i hvordan de uttrykker seg gjennom språk og bevegelse når de er seg selv, for så i neste omgang overføre resultatet, en naturlig og sannferdig kvalitet, til spillet. Hans kommentar til dette var at det er først når man slutter å spille, godt teater kommer til syne. Det ble ofte understreket at vi skulle prøve å unngå å spille for mye, da dette ble tydelig påtatt. Helst skulle vi ikke spille i det hele tatt, heller være oss selv i ny drakt. På mange måter kan denne teorien settes i sammenheng med Stanislavskij og

⁸⁰ «Hvorfor skulle gårsdagens svette interessere meg i dag?»

hans lære om å hente fram personlige erfaringer for at spillet skulle være troverdig nok. Det er ikke mitt inntrykk av Lang at han var sterkt influert av Stanislavskij. Men til tross for hans sterke tilknytning til Brecht og hans ekstreme disiplin, var det likevel viktig at de følelsene som skulle formidles skulle være ekte og genuine. Det var framgangsmåten som var preget av Brechtsteknikker kontra de som Stanislavskij arbeidet etter. Lang ville ha fram det ekte hos hver enkelt, og mente at han fant dette i nettopp de usikre sidene til skuespillerne. Det skulle være gjennomskiktig og ikke farget av et følelsspill, ekte men brytes opp av unaturlige elementer som fremmedgjorde øyeblikket. Og det var spesielt her han brukte Brecht som en inspirasjonskilde i sitt eget arbeid.

Jeg møtte Lang første gang da jeg studerte «Szenische Künste» ved Universität Hildesheim og i løpet av studietiden var jeg med på to store teateroppsetninger hvor han regisserte og underviste. Lang gav meg et spennende innblikk i hvordan han trener skuespillere. Det var som sagt teaterøvelsene han fokuserte på, det endelige resultatet var også viktig, men ikke målet med arbeidet. Resultatet – forestillingen - bygget på alle øvelsene og treningen han introduserte i prøvetiden. Noen av øvelsene ble innlemmet i handlingsforløpet, ofte som brudd sammenlignbare med Brechts episke dramaturgi. Men øvelser ble også brukt som mentalt bakteppe for handlingen i stykket for å ta bort det forutinntatte og oppnå en klassisk tekst i et nytt perspektiv. Til tross for at publikum ikke hadde innsikt i hvilke øvelser som lå til grunn for det de så, gjorde det noe med utøvernes forhold til det de gjorde på scenen, en effekt som smittet over på publikums opplevelse. Et eksempel på dette var da studentene skulle fremføre en tekst som dreide seg om en konflikt mellom to parter. Før de begynte arbeidet med teksten lærte de grunntreningene hos en bokser. Dette bevegelsesmønsteret ble i neste omgang forminsket og gjort så minimalistisk og presist som mulig. Samtidig som det nesten ikke var synlig lengre, lå det som en kontinuerlig rytme bak teksten. Dette ble ikke gjort for å sette konflikten i symbolsk sammenheng med bevegelsene på den måten at man kan løse en konflikt med fysisk handling. Bevegelsene lå der med sitt rytmemønster, som var preget av letthet, for å være en motvekt til den tunge samtalen. Og ikke minst for å få publikum til å undre seg. Oppmerksomheten er, gjennom denne rytmiske kroppsbevegelsen, konsentrert på personen som snakket. I samtaler med publikum etter forestillingene kom det fram at nettopp denne rytmen hadde fått dem til å se konflikten i et annet lys. Regissøren var fornøyd med effekten og glad for å ha oppdaget at en av studentene trente boksing som tenåring. Ved å utforske ulike uttrykksider hos seg selv, ønsket Lang at man skulle

videreutvikle de sidene hver enkelt fokuserer minst på og er mest usikre på. Ifølge ham vil man da oppnå et mer autentisk uttrykk i sitt spill.

3.1.1 «De små bevegelsene»

Et annet regigrep som gikk igjen i undervisningen til Lang dreide seg om å bruke det han kalte «de små bevegelsene». Dette var svært sentralt for hans uttrykk og presentert som noen av de viktigste byggestenene for teaterarbeidet. Disse bevegelsene gikk også i overført betydning på det språklige. Jeg vil forklare hva «de små bevegelsene» går ut på litt nærmere før jeg går inn på de tre arbeidsprosessene med Lang. Med de små bevegelsene menes blant annet blikkretning i forhold til publikum og medspillere, måten man går på, måten å stå stille på, hvordan man puster (synlig eller usynlig pust) og bevegelser gjort så små og eksakte som mulig. Og med disse grunntrinnene ble det øvd nøye på hvordan ord uttrykkes i sammenheng med bevegelse.

Ordet som estetisk virkemiddel stod i sentrum, men var ikke opphøyet over bevegelsen, heller avhengig av bevegelser og holdning for å mestre å stå i sentrum. Bevegelsene skulle ikke usynliggjøres, men understreke at jo mindre de er, dess tydeligere kan de være. Like viktig som bevegelse i tradisjonell forstand, der man beveger seg fra et sted til et annet, var bevegelse i form av holdning. Holdningen hadde enorm effekt i form av å være en saltstøtte. Bevegelsene skulle være transparente. I arbeidet med kommunikasjon skulle man innta en transparent figur, hvor teknikken på holdning og tekstarbeidet ligger solid i rollen, men fokuset skulle alltid være på motspilleren. Hvis man ikke var transparente nok ville spillet bli for følsomt. Overspill kom av å være selvopptatt i rollen noe som var svært viktig i arbeid med tragedier. Hvis dette skjedde hadde Lang råd. Man kunne eksempelvis tenke på «grønne frosker» for å distansere seg fra de store følelsene man ble fristet til å spille ut. I starten var dette en utfordring å få til uten å bli revet med av det komiske i situasjonen, men etterhvert erfarte flere av studentene at dette fungerte. Det komiske i bakgrunnen gav det alvorlige den distansen det trengte for å virkelig bli tatt på alvor.

En viktig øvelse på metoden med «de små bevegelsene» var for eksempel: når en setning skal sies, beveg først hodet til siden med blikket først, etterfulgt av nesetippen, uten å bevege på

resten av kroppen. Deretter sies setningen med blikket festet på et fast punkt. Gjør så det samme men nå skal setningen sies samtidig som hodet beveges til siden. Her er det viktig at bevegelse og setning ikke styres av samme rytme, da kan man lett legge trykk på feil sted i setningen. Hvis man mestrer dette er effekten svært forskjellig fra den første øvelsen som virker stiv og trinnvis til den neste som er meget kontrollert, men samtidig jevn. Resultatet skal utifra denne øvelsen inneholde to helt forskjellige rytmemønstre. Man skal kunne snakke fort og bevege seg langsomt samtidig, og omvendt. Dette er vanskeligere enn man tror og studentene øvde i flere dager på dette i arbeidet med *Das Popcornverbot* som jeg kommer tilbake til senere.

Store bevegelser kan også ofte forveksles med overspill. Små, knappe bevegelser kan, ifølge Lang, skjerpe oppmerksomheten til publikum og bedre understreke tanken bak teksten, men kun hvis de utføres riktig. Her menes ikke at man skal skifte ut de store bevegelsene med små, men man skal gi de store bevegelsene en slags knapphet som gir dem en kvalitet og følelse av å være mindre enn de er. Og i noen tilfeller skal de ikke oppnå å virke mindre, men tydeligere. Dette trente gruppen på med samme teknikk. Målet var at dette skulle fange interessen til publikum bedre. Ikke at de ble fanget kun av tekstens budskap, men at interessen ble vekket på en ny måte for at publikum selv skulle la inntrykkene og teksten utvikle seg videre hos den enkelte.

3.1.2 *Kroppsholdning i kombinasjon med tekst.*

Kroppsholdningen og de små bevegelsene står i sammenheng med hverandre, men jeg velger å dele dem opp her ettersom de store bevegelsene ikke var forvist fra spillet i Langs regi. De var for det meste forminsket, bokstavelig talt, og gjort transparente, men til tider skulle de beholdes i sin utfoldelse som store bevegelser. Her gjaldt selvfølgelig visse regler som å unngå naturlige kurver og bevegelser, rene og rette linjer ble fremdyrket og halvbuer var absolutt forbudt. Man fikk ikke lov å hvile på den ene foten. Skulle man ikke stå rakrygget, skulle kroppsholdningen bære preg av å være i spenning. Man skulle heller stå med bøyde knær til man dirrer i lårene enn å stå avslappet, dette vil farge det man sier. Bli man for avslappet i kroppsholdningen eller språkbruken reflekterer dette at man ikke er så nøye med det man vil formidle. Når det er sagt, la Lang også inn en kontrast til en kropp i spenning,

nemlig at når utgangspunktet var en ansent kroppsholdning kunne man holde for eksempel hodet avslappet. Eller om armene var i en unaturlig, ansent stilling samtidig som bena var løse og ledige, er et annet eksempel. Kontraster var essensielt i Lang sitt regiuttrykk. Et eksempel på en øvelse Lang brukte på skuespillerne når det gjaldt bevegelse i sammenheng med tekstframføring var følgende: Hold en tallerken i hånda, sving den inn mot kroppen, deretter over hodet. Etterhvert gjør dette med begge hendene, samtidig som man sier noe. I utgangspunktet er dette en øvelse med store bevegelser. Men her var det viktig å utføre øvelsen knapp og meget kontrollert, samtidig som den skulle ha et språk som hørtes naturlig ut. Dette var mulig hvis man, samtidig med bevegelsen, klarte å fortelle om hvordan man skulle løse en vanskelig matteoppgave, hva man skulle vektlegge på et jobbintervju og lignende. Konklusjon, det interessante er når man gjør to ting samtidig, med ulike rytmer, uttrykk og intensitet.

Holdning er en ting, men hvordan man beveger hodet samtidig som man snakker, er en annen side av samme sak. Begge var like viktige og ble behandlet hver for seg. I undervisningen lærte altså studentene at man ikke skulle ha en avslappet holdning på scenen, den skulle preges av å være i spenning. Og i noen tilfeller skulle man inkludere spenning kontra avspenning i samme øvelse. For å oppnå dette øvde studentene på elementer hentet fra moderne ballett, spesielt ble «contract–release»⁸¹teknikk brukt, som er et av hovedelementene i den moderne ballettformen Martha Graham utviklet, kort forklart på følgende måte:

«Contract: A basic modern movement used in all styles. This is where the dancer contracts the mid section and pull back against a movement for emphasis. Release: The opposite of contract. A release is only done after the contraction. It is a «letting go» of whatever forced movement or pose your body was in.»⁸²

I denne danseteknikken basert på Grahams lære, er det ryggspylen og hofte/bekkenpartiet som er utgangspunktet for all bevegelse. Med contract-release teknikken trenes kroppen i å innta skulpturelle posisjoner med høy muskelspenning. Det var disse skulpturelle posisjonene Lang

⁸¹ Med Contract menes i denne sammenhengen spenning mens Release er avspenning. Jeg velger å bruke de engelske uttrykkene i denne masteroppgaven ettersom det er de som brukes i de fleste sammenhenger med moderne ballett.

⁸² www.dance-help.com

syntes gav et spennende uttrykk til spillet. Idet skuespilleren var i en release-posisjon kunne publikum slippe taket og oppmerksomheten ble mer avslappet. Var man i contract-posisjon tilførte man spillet en intensitet med sin egen kropp, noe som kunne øke spenningen. Og dette førte i neste omgang til at teksten fikk en ny betydning. Men det var viktig å skifte mellom contract og release for å gjøre publikum oppmerksomme på spenningen som oppstod, og for at skuespillerne kunne tilføre fornyet energi til spillet. Det fungerte ikke om kroppen var i en statisk contract-posisjon. Her brukte Lang ulike øvelser for å bevisstgjøre studentene på virkningen av en slik kroppsholdning, i kombinasjon med et språk som var i et annet spenningsforhold enn kroppen. En øvelse foregikk på følgende måte: «Mari» ligger på gulvet med fotsålene inn mot en vegg, stiv som en planke. Fire andre står rundt «Mari» og løfter henne opp, samtidig som hun går oppover veggen. Når de fire bærerne står helt oppreist snur de kroppen til «Mari» mot høyre slik at hun går vannrett bortover veggen. Dette gjøres samtidig som hun sier replikkene sine. Denne overraskende måten å sette bevegelse og ord sammen på, kan gi en annen opplevelse til publikum enn den de kanskje forventet. Den bryter opp dramaturgien ved å legge inn et fremmed element som vekker publikum. Dette grepet, inspirert av Brecht, brukte Lang i *Vor langer Zeit im Mai*, som består av bilder med liten, men detaljert variasjon. Dette grepet og forestillingen vil jeg utdype i underkapittel 3.4.

3.1.3 *Bruk av stemme i ulike rom*

Når vi som publikum entrer et spillerom, kan rommet i seg selv starte forestillingen i tankene våre. Før skuespillerne entrer scenegulvet gir veggene, lyset, fargene og luktene sansene våre impulser til å ha et individuelt utgangspunkt til opplevelsen vi om et lite øyeblikk skal overvære eller ta del i. Dette står i sammenheng med hva regissøren ser vår rolle til å være. Ofte kan rommets størrelse gi oss en intuisjon om hvordan stemmen til skuespilleren skal bæres gjennom rommet. Det jeg selv synes er utfordrende og spennende, er når regissører har lagt en stemmeregi *på tross av* rommets utfordring. Jo mer klang rommet gir desto lavere lydnivå bør man ha. Snakker man høyt og tydelig i et klangfullt rom, som for eksempel i en kirke, drukner ofte språket i klang. Det blir mindre tydelig og kan miste troverdighet. Men hvis man kan tenke at man skal fortelle en hemmelighet i et slikt rom, og at man må senke stemmen, men snakke veldig knapt og tydelig samtidig, vil ordene bære fram til tross for størrelsen på rommet.

Ved framførelser i kirkerom hadde Lang en tre punkt regel når det gjaldt språkbruk. 1: «*Nah zum Publikum*» Skuespillerne skulle stå nærme publikum. 2: «*Heisser und schneller sprechen.*» Språket skulle være engasjert, intensivt og i hurtig tempo. 3: «*Direkten konversation.*» Direkte kommunikasjon ovenfor publikum. Alle tre punktene krever dyktighet, disiplin og hardt arbeid. Et eksempel hvor rom og lyd ble utfordret var *Die Troerinnen*, som ble framført i en gammel slottsgarasje for traktorer og andre driftskjøretøy. Bygningen minnet mest om et fabrikklokale hvor det var sementvegger, veldig høyt under taket, rått, fuktig og med mye klang. I tillegg til en liten dør i den ene vegg, bestod inngangspartiet av en garasjedør i blikk. Larmen etter at den ble åpnet og lukket hang lenge i lufta. I utgangspunktet var dette et utfordrende rom å bære fram en tekst i, men løst på nettopp den måten at stemmen stod i kontrast til rommets størrelse. I noen tilfeller ble det brukt mikrofon, men det var like mye et visuelt regigrep som en nødvendighet for kommunikasjonen. Her kom all detaljtreningen til Lang inn. Alle treningstimene i forbindelse med å si et ord, eller en setning så knapt og konkret at det også i lydstyrken piano nådde publikums ører kom godt til nytte her. Og øvelsene på å gjøre dette samtidig med en kontrasterende bevegelse, gjorde utfordringen overkommelig for alle involverte. Det var disse små detaljerte kunnskapene som fikk publikum til å bruke alle sine sanser for å begripe budskapet. Ved å heve stemmen og rope ut, ble en distanse skapt i rommet. Om en skuespiller stod en meter fra publikum var det likevel tydelig at handlingen fant sted med stor avstand til publikum. Her brukte regissøren bevisst klangen i rommet og spilte på den.

Tekniske hjelpemidler blir i flere anledninger brukt for å ivareta nerven i det som blir sagt. Særlig effektivt opplevde jeg dette i Frank Castorfs *Forever Young* som er en bearbeidelse av *Sweet bird of Youth* av Tennessee Williams. Bearbeidelsen har Castorf selv gjort. Her ble mikrofoner brukt i de mer private samtalene som ikke skulle avsløres for medspillerne, og for å formidle rollens tanker. Video ble brukt i direkte tale til publikum og for å skape en kontrast til dialogen ved å gå ut av rollen. Slik ble en dialog ført via en tredje part og kanskje ble dette grepet gjort for å understreke at dette var et delikat tema og for sårbart til å si direkte til den andre i dialogen, men viktig nok til at også en usynlig tredjepart bevitnet det hele. Ved hjelp av kamera ble dialogen på et vis sensurert, samtidig som den gav en annen nerve til innholdet. Dette er en annen type dramaturgi når det gjelder stemme versus rom og har relevans til temaet ved å skape nye «rom» med stemmen. Gjennom en ny setting får ordet og budskapet

en ny betydning. Kameraet ble spesielt brukt da skuespillerne befant seg i et lite rom, ute av syne for publikum.

Et annet eksempel på hvordan formidlingen endres i forhold til rommet fikk jeg oppleve da jeg så Gob Squads forestilling *Room service – Help me make it through the night*. Dette var et av gjestespillene under festivalen «Theaterformen 2004» i Hannover og Braunschweig sommeren 2004. Hele forestillingen foregikk i forskjellige hotellrom og i hvert rom var det en skuespiller som via tv-kamera var synlig for publikum. Det hele ble vist i en simultan dramaturgi slik at publikum var vitne til alle rommene samtidig. Skuespillerne vekslet mellom å henvende seg direkte til publikum, snakke med seg selv til kamera som om de så seg selv i et speil, og ringe til det de kalte «konferanserommet» når ensomheten ble for pressende. Dette var i praksis det rommet publikum befant seg i, og det var opp til publikum å ta telefonen når den ringte. Stort sett bestod kontakten mellom utøver og tilskuer kun gjennom denne telefonsamtalen, og ved et par anledninger ble tilskueren invitert til utøverens hotellrom. Språket varierte mellom tysk, ulike tyske dialekter og engelsk. Sang, hvisking, skriking og normalt toneleie kom vekselvis med hvilken stemning aktørene var i. Gjennom hele forestillingen, som varte i 360 minutt, fikk vi oppleve modulasjoner i stemmebruk, språkbruk, språk i forhold til rom og tekniske virkemidler, interaksjoner med publikum og modulasjoner i utøvernes sinnsstemninger. Ettersom det var lagt opp til at man kom og gikk underveis under performansen, ble dette en annerledes og interessant opplevelse for publikum. Denne måten å legge opp regien på gav også publikum en annen rolle enn den tradisjonelle rollen man inntar i et teaterrom, hvor spillet blir begrenset til rommet på en annen måte. Her kunne publikum til en viss grad velge å være passiv eller aktiv til det som skjedde på monitorene, ved at skuespillerne og publikum kunne kommunisere sammen via telefon. Friheten til å komme og gå gav også spillet en annen format enn en tradisjonell forestilling, det minnet nesten om en slags messe – som i reiselivsmesse og lignende. Med en liten pause i løpet av spilletiden ble inntrykkene også lettere å ta imot.

3.2. Et Prosjekt: *Die Troerinnen* av Euripides

Nå vil jeg utdype Thomas Langs metoder eksemplifisert gjennom et prosjekt tilknyttet Universität Hildesheim. Alle skuespillerne var teaterstudenter og jeg kommer fra nå til å

adressere studentene som skuespillere når jeg beskrive prøvetiden og produksjonstiden. Dette gjør jeg for å holde meg til en og samme terminologi i oppgavens to praktiske kapitler. I dette eksempelet vil prøveforløpet, hver dag i tre måneder, og spilleperioden den fjerde måneden ligge til grunn for utredningen og analysearbeidet. Språket vil ha hovedfokus, men jeg kommer også til å ta for meg andre sceniske elementer som bevegelse, romforhold, tekstarbeid og musikk da dette henger tett sammen med det språklige uttrykket.

Prosjektsemesteret ved Universität Hildesheim fungerer på følgende måte: ved slutten av vintersemesteret ble sommersemesterets prosjekter presentert i plenum for de litt over hundre teater-, film-, kunst- og kulturstudentene. Hvert prosjekt har et bestemt antall plasser og studentene må søke om å få plass i det prosjektet de ønsker seg mest. Alle har et overordnet, felles tema, men gruppene er svært ulike. Noen grupper ledes av de fast ansatte ved Institut für Theater und Medien, andre ledes av innleide kunstnere. Det er også mulig for avgangstudenter å lede et prosjekt som en del av Diplomgraden deres. Hele semesteret er man i den gruppen man får plass i og blir daglig undervist i den spesialiteten man utdanner seg i. I tillegg til den utøvende delen skal man skaffe seg ulike erfaringer fra de forskjellige sidene ved en produksjon. Innen teater og film kan dette være erfaring fra blant annet en regi- eller dramaturgigruppe, å være ansvarlig for musikk, kostyme, scenografi eller kunstutstillinger, eller innenfor teknisk avdeling. Tradisjonen er at sommersemesteret annethvert år kun brukes til å jobbe med prosjekter og ender i to uker med forestillinger åpne for alle. Dette fungerer som en festival og er så anerkjent at mange kommer langveisfra for å få med seg mest mulig teater, film, musikk og kunstprosjekter på kort tid. Og det er særlig ut fra denne tradisjonen at flere av dagens kjente fri-teatergrupper i Tyskland har hatt sitt utspring. Etter å ha sett *Vor langer Zeit im Mai*, en svært interessant forestilling med Thomas Lang som regissør, søkte jeg meg inn i hans prosjekt for sommeren 2004. Temaet for alle prosjektene var «Antike Intermediale». Alle skulle arbeide ut fra et klassisk stykke fra antikken og sette det inn i en moderne kontekst, preget av dagens medieteknikk. Thomas Lang tok utgangspunkt i *Die Troerinnen* skrevet av Euripides.

Hver dag i løpet av prosjektsemesteret startet undervisningen med at skuespillerne ble bedt om å gjøre ulike øvelser. En av de mest brukte øvelsene var følgende: en skuespiller ble bedt om å gå opp på scenen og fortelle hva han eller hun hadde gjort etter gruppen sist var samlet. Idet skuespilleren begynte å fortelle om en tur på kino, en fotballkamp på tv eller et bursdagsbesøk startet regiarbeidet. Lang tok for seg alle estetiske tegn; bevegelser,

blikkretning, hvordan ord ble uttrykt, om man brukte unødvendige ord, lyder eller slang, hvilken kroppsholdning man hadde og om man mestret å fange oppmerksomheten til publikum. Noe som gikk igjen, var at de fleste ubevisst brukte ordlyden «ehm» før en setning, innimellom setningene eller når man tenkte, særlig hvis man var litt usikker på hva man skulle si. Det ble også ofte brukt som erstatning for stille pauser. Etter å ha trent på dette grundig over flere uker, la alle godt merke til at dette «ehm»-ordet finner sted i mange taler og innlegg. Når man er så bevisst på dette, blir det en distraksjon og fører til at spenningen og interessen avtar. Nettopp fordi konsentrasjonen svekkes, var det viktig for Lang å bevisstgjøre skuespillerne på det og luke det vekk, både fra hverdagspråket og scenespråket. Han oppfordret hver tilskuer til å komme med tilbakemelding på hvordan fremførelsene var, men kun av den konstruktive og positive arten. Enhver som påpekte noe som kunne forbedres gjennom å kritisere det som ikke fungerte ble stoppet. Den type tilbakemelding var det kun Lang selv som skulle stå for i første omgang. Ved å trene på måten noe ble sagt på, kunne man for eksempel bli bedt om å si en setning satt sammen med en liten bevegelse åtte ganger før det var bra nok. Men brukte man samme tanke og teknikk bak neste utsagn var det ikke lengre interessant. Kunsten var å hele tiden bringe noe nytt til setningene, det være seg trykk på en stavelse eller en endring i hvilken vinkel øynene eller hodet hadde. Det var særlig «de små bevegelsene» Lang jobbet med i denne sammenhengen. Og etter å ha øvd åtte ganger på en og samme setning til den innfridde regissørens krav, ble den endret. Samme setning utført for niende gang, basert på det perfekte fra åttende gang, ble karakterisert som utgått på dato. For skuespillerne var dette en stor utfordring, da de etter hardt arbeid endelig «kom i mål» for så å legge inn en variasjon. I starten følte som om de måtte starte helt forfra igjen. Etter mye trening ble skuespillerne stadig bedre på å legge inn ørsmå detaljvariasjoner for å holde intensiteten og interessen oppe. Og man forstod at alt arbeidet var gjennomtenkt på samme detaljnivå som øvelsen. Denne teknikken ble brukt i alle sammenhenger med hovedvekt på «de små bevegelsene» og de språklige uttrykkene.

Samme øvelse satt inn i en ny ramme var at en skuespiller sto midt i en ring dannet av de andre skuespillerne. De som dannet ringen skulle stille spørsmål til den i midten. Hver gang et spørsmål ble stilt skulle skuespilleren i midten først, med rolige kontrollerte bevegelser, snu seg mot den som stilte spørsmålet. Dette skjedde trinnvis. Først beveget han/hun øynene, deretter nesen og til slutt hele kroppen. Hele kroppsholdningen og ansiktsuttrykket skulle være transparent. Først når disse trinnene var unnagjort svarte skuespilleren på spørsmålet. De sekundene det tok før han/hun begynte å svare var det helt stille. Denne stillheten bygget opp

mot et slags klimaks. Øvelsen var utfordrende i forhold til at disse tre bevegelse-trinnene skulle være så eksakte, presise og knappe som mulig. Kroppen var i spenning, og stemmen skulle være avslappet.

Kontrasten var hentet fra Martha Grahams contract releaseteknikk. Skuespillerne som dannet sirkelen bestemte selv hva de ville spørre om. Alt fra yndlingsfarge til politisk engasjement. Før hver runde ble det bestemt hvilke temaer man *ikke* fikk spørre om. Noen få fikk likevel lov å prøve seg, men kun for å demonstrere hva som skjedde da de ikke fikk svar. Spurte man altså om et «forbudt» tema oppstod kun stillhet. Den som stilte spørsmålet måtte da stille et nytt spørsmål uten å vise tegn til usikkerhet, tenke høyt eller vise det hvis de følte seg avvist. Personen i midten ventet uten å bevege seg. I denne øvelsen oppstod det et kunstig uttrykk, til tider ble personen i midten som en slags skulptur. Når han/hun beveget seg grenset det til det unaturlige. Språket som ble rensket for tilleggsord -og lyder bygget opp under dette skulpturelle. Det eneste som brøt dette kunstige uttrykket av spørsmålene fra de andre som hadde en mer avslappet kroppsholding. Poenget med denne øvelsen var at man først skulle rense bort alle uttrykk og følelser for i neste omgang legge på de uttrykkene regissøren var ute etter. Denne øvelsen ble direkte brukt i innøvingen av Euripides sin tekst.

Øvingstiden ble også brukt mye til å jobbe med hvordan man beveger seg fra et sted til et annet i et rom. Gangen ble trent i ulike formasjoner med et fellestrekk som var at man alltid skulle følge en linje. Man skulle aldri slentre avgårde fra den ene siden til den andre. Denne øvelsen startet med at skuespillerne gikk enten to og to sammen, eller alene over gulvet. Gangen skulle varieres med små ulikheter, men aldri spilles stort ut. Blikket var i denne øvelsen vesentlig og vinkelplassering på bena hadde et stort spekter av variasjonsmuligheter når det gjaldt hvilket uttrykk man ville oppnå. Pekte skotuppene en anelse innover betydde dette usikkerhet, og at man var nervøs eller at man gruet seg til noe. Peker tuppene en anelse utover kunne man være usikker og prøve overlegent å skjule det eller man trodde man mestret noe og innså ikke at dette var feil. Dette er eksempler på hvordan Lang arbeider med kroppsholdningen til hver enkelt og de forklaringene han gav til de ulike øvelsene. Han la gjerne inn ulogiske holdninger som for eksempel at en som formulerer seg verdensvant, halter når han/hun går, eller går med bøyde knær når han/hun forklarer hvor lykkelig og enkelt livet kan være. En som stammer eller stotrer fram ord, gjør samtidig perfekte piruetter med hevet hodet. Alt dette springer ut fra Langs ønske om kontraster i spillet. Disse kontrastene øves grundig inn, forminskes og fungerer til slutt som et bakteppe for originalteksten. Når det

etterhvert ble lagt på tekst til gangen, viste det seg ofte at det mest interessante i denne sammenhengen var å snakke med ryggen til publikum. Her ble man utfordret på flere plan, det samme ble publikum. Et eksempel på denne øvelsen var følgende: tekstutdrag fra *Amy's View* av David Hare ble brukt i denne øvelsen. I handlingen skal rollekarakteren Amy konfrontere sin mor med noe som er veldig vanskelig for henne å si. Med ryggen til, og med klar og sikker stemme forklarer hun situasjonen, men idet hun går tom for ordene hun vil fram til blir hun stille. Amy leter ikke merkbart etter hva hun skal si, og ingen lyder eller ord stotres nølende fram. Det eneste publikum ser i dette øyeblikket er pusterytmen som endres fra å veksle mellom dype pust til å holde pusten, og at hun beveger hodet litt til siden. Meningen med denne variasjonen er at hun skal klare å holde på publikums interesse. Stillheten varer akkurat lenge nok til at publikum kan kjenne på den trykkende spenningen mellom de to kvinnene. Idet hun kommer på en måte hun kan forklare seg videre på, ser man på kroppsspråket og pusten hennes at hun tar sats og med selvsikker stemme innrømmer hun det mest delikate i situasjonen. Dette skjer samtidig som hun snur seg, går en liten bue etterfulgt av en rett linje rett mot moren/publikum. Når motet svikter, snur hun ryggen til igjen, men fortsetter å snakke. Denne øvelsen ble etterhvert prøvd ut med ulike tekstutdrag. Stemningen skulle være den samme, men ordene skulle være forskjellige. Meningen med dette var å få publikum til å oppfatte underteksten og bli nysgjerrige.

Etter noen uker med teater trening, begynte ensemblet å arbeide med teksten til *Die Troerinnen*. Først del i arbeidet med stykket var viet til en «forskningstid» hvor temaet i *Die Troerinnen* skulle undersøkes. Dette ble gjort ved å se filmatiseringer av stykket, studere historien og sette seg inn i tradisjonene bak det greske teateret. Samtidig brukte ensemblet tid på å studere en krigssituasjon i dag ved å ha samtaler med mennesker som har opplevd å miste alt de eide, mennesker som har opplevd krig og flukt. Ved siden av å jobbe i gruppene måtte alle studenter delta i et felles teoriseminar rundt temaet «Antike Intermediale» som ble undervist i hver uke. Her ble antikkens teater og trender studert, samt samtidsteaterets bruk av media og tekniske hjelpemidler. En til to studenter fra hver gruppe skulle, i tillegg til professorene, være ansvarlige for en forelesning i løpet av sommersemesteret. Jeg stilte fra min gruppe og foreleste rundt bruk av musikk i gresk teater kombinert med en postmoderne form. Her var fokuset særlig på episk dramaturgi og hvordan musikk brukes som en verfremdungseffekt ved å brukes som brudd i handlingen. I *Die Troerinnen* ble originalteksten brukt, og kun noen få strykninger ble gjort. Musikkvalget i seg selv var en stor kontrast til teksten. I tillegg til originalteksten var det lagt inn flere andre tekstutdrag. Et

utdrag fra *Kong Lear* av Shakespeare samt presstekst hentet fra krigsreportasjer under urolighetene i Bagdad etter Saddam Husseins arrestasjon. Musikken som ble brukt var alt fra italiensk og norsk folkemusikk til elektronika og hardrock. Noe ble spilt over høyttaler, og noe ble framført av ensemblet, både solo og tutti.

Under teaterøvelsene ble det lekt og eksperimentert med de forskjellige temaene i dramaet. Øvelsene som var gjennomført den første måneden ble etterhvert flettet inn i originalteksten hvor noen øvelser fungerte som et grunnlag for hvordan man skulle spille, mens andre kun fungerte som en inspirasjonskilde. Jeg vil nå kort skissere stykkets gang for å vise hvor det ble lagt inn brudd i originalstykket og hvordan det «intermediale» ble en del av oppsetningen:

Ensemblet er delt inn i to grupper strukturert ut fra tradisjonen med greske kor i antikkens teater. Kor 1 består av krigsreportere fra hele verden som skal symbolisere verdens øyne på et krigsrammet folk. Dette koret har en forklarende rolle i stykket og observerer den greske handlingen ut fra dagens perspektiv. Kor 2 består av Trojas kvinner og er de som bærer handlingen og som opplever angsten og fortvilelsen som ligger i tekstens handling. Enkeltroller blir utløst fra koret da de trer ut av gruppen og inn i en karakter for så å bli en del av gruppen igjen. Når de er i gruppen, spiller de ikke lengre enkeltroller. Kontrasten i møtet mellom disse to korene består hovedsaklig i kontrasten mellom dagens teknikk og mediebruk kontra et drama fra antikken. Språkbruken her er en av de viktigste forskjellene på de to korene. Det meste av teksten for begge korene er originaltekst, men måten den brukes på er forskjellig. Kvinnene fra Troja har en transparent måte å snakke på hvor alle ord er like viktige og setningene skal ha så lite melodi som mulig. Teksten de sier inneholder mye emosjonelle uttrykk, men stemmene skal stå i kontrast til dette emosjonelle aspektet. Lang hadde mange kommentarer til hvordan man skulle snakke og en av dem var følgende: «Man spricht seine Haltung und nicht der Inhalt!»⁸³ Denne kommentaren går nettopp ut på å ikke leve seg inn i det man sier og her passer øvelsen med å tenke på noe helt annet enn det man sier, når man sier det. Som tidligere nevnt, ble skuespillerne anbefalt å eksempelvis tenke på grønne frosker når de skulle formidle tragiske hendelser.

Det var viktig å ikke spille hellig, men mer direkte. Dette er en av flere sterke assosiasjoner Lang hadde til Brecht. Krigsreporterne snakker en type hverdagspråk som veksler mellom

⁸³ Sitat fra Thomas Lang under teaterøvelse på *Die Troerinnen* av Euripides, Hildesheim 23.04.2004.

ulike dialekter og ulike språk. Her er også «reportersjargong» benyttet. Med dette mener jeg en adaptasjon av hvordan man opplever reportere snakke i en nyhetsreportasje. Språket er hektisk og beskrivende som yrkespråket til en reporter kan gi inntrykk av å være. De veksler likevel mellom et yrkespråk og et privat språk. Det er i den private varianten de språklige forskjellene kommer fram, både når det gjelder dialektbruk og internasjonale språk. Dette er i situasjoner hvor samtalen er mellom reporterne, privat i en telefonsamtale eller når de observerer de klagende kvinnene og går ut av sin yrkesrolle og inn i en privat rolle. Forskjellene ligger altså i hovedsak på bruk av rytme, klang og melodi. Kvinnene fra Troja bruker, i tillegg til et til tider kunstig språkuttrykk, sanginnslag. Sangene er først og fremst klagende, med og uten tekst og på forskjellige språk.⁸⁴

En tredje variant er språkbruk brukt i forestillingen var i forbindelse med tekniske hjelpemidler. Begge korene snakket til tider i mikrofon og derfor stod det to mikrofonstativer på scenen hele tiden. Hver gang noen snakket i dem var det direkte tale til publikum. Thomas Lang hadde ulike ønsker med dette grepet. Regien var lagt slik at publikum skulle få en følelse av at skuespillerne gikk ut av karakterene sine og henvendte seg til publikum i håp om at det skulle ta dem bort fra den vanskelig situasjonen. Andre ganger ble mikrofonene brukt til å formidle tankene til karakterene, de tankene de ikke kunne si høyt når de andre hørte på. Eller man brukte mikrofon for å understreke ovenfor publikum at dette var alvor. Kvinnene fra Troja snakket i tillegg via en båndopptaker. Utenom karakterrollen Hekabe var det ikke direkte samtale mellom de to korene. Et unntak til dette var samtale gjennom båndopptakeren. De trojanske kvinnene snakket først og fremst til sine medsøstre, men idet en reporter tok utsagn opp på bånd og spilte det høyt ble kvinnene gjort oppmerksom på at samtalen hadde nådd reporterne. Båndopptakeren var ikke av beste kvalitet noe som var et bevisst valg for å oppnå den sprakende lyden man ofte hører fra gamle båndopptakere. Poenget med dette var å skape avstand til det som skjedde. Spraking og susing antydte at det skjedde noe et sted langt

⁸⁴ «*Kringsatt av fiender*» av Nordahl Grieg nynnnes. Dette skjer med variasjoner i forhold til tempo og tonehøyde. De begynner individuelt på ulike steder og samles på slutten av sangen. Dette fungerer på den ene siden som en stillegående framdrift og på den andre siden som et rop om hjelp de egentlig ikke har noe tro på selv. Sangen fremføres monoton og uten innlevelse. Den andre sangen er en Italiensk klagesang som heter «*Qua drentro a ste mura.*» Denne sangen ble delt opp i strofer og fordelt på de klagende trojanske kvinnene og fremført i scene 2 før Hekabe og Talhtybios sin dialog. Den synges til publikum som en klagesang. Kvinnene står spredt rundt på scenegulvet eller sitter på de hvite plaststolene som saltstøtter.

borte. Noe vi vet om, men «takket være» avstanden ikke kunne gjøre noe med. Opptakene ble satt på repetisjon og ved hjelp av teknikken ble det lagt inn variasjoner i rytmen. Noen ganger ble setningene spilt som replikker, andre ganger som et slags bakteppe til eksempelvis sang.

Iscenesettelsen er ikke plassert inn i en historisk korrekt ramme. Alle på scenen har helt ordinære klær hentet fra vår tid. Scenografien er enkel og skal gi publikum følelsen av å være i et tomt og varmt drivhus. Vannflasker står oppstilt flere steder på scenen, for å slukke tørsten i den drepene imaginære heten. Kvinnene fra Troja sitter på hvite plastikkstoler sammenlignbare med den billigste sorten man kjøper på Europris. Stolene er plassert langs den ene kortveggen av den enorme garasjehallen. Ved siden av hver stol står en flaske Evianvann. På motsatt side sitter reporterne på sammenleggbare turkrakker i trekantform av den typen man bruker eksempelvis ved laksefiske eller på fjelltur. Rundt dem ligger mengder med kamerautstyr, datautstyr og en fiolinkasse med en fiolin i. På den ene langveggen henger et stort lerret til venstre og på motsatt langvegg sitter publikum på en spartansk tribune av den sorten de har ved utendørs volleyball-turneringer.

Forestillingens gang.

Rommet er helt mørkt. Etterhvert kommer et svakt lys på. En reporter kommer inn på scenen bærende på en fiolin. Hun går en diagonal linje inn i lyset. Hun ser på publikum og starter å spille *Kringsatt av fiender* av Nordahl Grieg. Etterhvert kommer resten av reporterkoret inn bærende på foto- og filmutstyr, kamerastativer og en laptop. De stiller seg opp i posisjon kalt Thomas Lang kor-posisjon.⁸⁵ Musikken opphører og alle stirrer på publikum i stillhet. Så begynner den ene reporteren å snakke spansk. Deretter er det originalteksten som blir brukt. Reporterne forklarer publikum hva som har skjedd. Plutselig går rulledøren opp og høy musikk spilles over høgtalerne. Kvinnene fra Troja entrer scenen, går bort til rekken med hvite plaststoler og setter seg. Sporadisk drikker de av vannflaskene. Reporterne observerer dem mens de fortsetter å snakke, men kvinnene lar seg ikke hefte av reporterne før de kommer helt opp i dem med kameraene sine. Noen henter så et videokamera og begynner å filme kvinnene. Det som filmes vises på det store lerretet på bakveggen. Samtidig sier en reporter en tekst hentet fra en reell krigsreportasje fra Bagdad. Dette gjøres i mikrofon til

⁸⁵ Thomas Lang korposisjon er når ensemblet stiller seg opp rundt i rommet men aldri i bueformasjon til hverandre. Her skal man stå på rette linjer, om det er snakk om bak hverandre, diagonalt for hverandre eller nesten på linje. Man står spredt men i et kaos av linjer.

publikum. Scenisk er det, som nevnt tidligere, som om man ved å snakke i mikrofon går ut av handlingen for å opplyse publikum og gi dem relasjoner til dagens virkelighet. Dette gjøres for å observere den «virkeligheten» som Trojas kvinner nå opplever, gjennom dagens øyne. Begge korene veksler etterhvert på å si originalteksten, med de språklige forskjellene som tidligere forklart. Etter Hekabes første monolog reiser kvinnene seg og synger en Italiensk klagesang. Dette blir det fjerde bruddet Lang har lagt inn i regien, noe som gir stykket et postmoderne grep. Originalstykket fortsetter, hele tiden med reportere som springer fram og tilbake, tar pressefoto, filmer, ordner med ledninger og annet teknisk utstyr. Noen skriver hele tiden på en laptop, andre sender nyheter fra et hjørne av salen ved hjelp av radioutstyr. Idet originalteksten tas opp på båndopptaker begynner den tekniske eksperimenteringen med selve originalteksten. Dette gjentas flere ganger i løpet av stykket, men i ulike varianter. Rolleskikkelsen til Talhtybios vises aldri på scenen, men er løst på følgende måte: En innleid mannlig skuespiller spiller rollen, men dette vises i hver forestilling kun ved videoopptak på et stort lerret på scenen. Han er framstilt som en rik snobb uten empati med kvinnenes skjebne. I forkant av forestillingene ble han filmet sittende i baksetet på en Mercedes. Bilen kjører mens han snakker med kvinnene via mobiltelefon. Det hele fungerer som i en intervjuform, hvor han for det meste ser nonchalant ut av vinduet, røykende på en sigar og av og til ser han inn i kamera eller på reporteren bak kamera. Særlig når han blir sint eller konfronterer en eller flere av de trojanske kvinnen med noe alvorlig ser han inn i kamera. I de alvorlige øyeblikkene ler han hånlig eller bagatelliserer det hele. Det er språkbruken, samt kroppsholdningen som varierer sinnstemningene, ellers er alt annet minimalisert så mye som mulig. Til forskjell fra de trojanske kvinnene ser Talhtybios ikke ut som en saltstøtte eller en transparent person. Han gir uttrykk av å være seg selv og ikke spille en rolle. Her menes ikke at skuespilleren i virkeligheten er en nonchalant snobb. Alt er nøye timet og øvd inn med ensemblet. Fra første gang han snakker er regien bundet til tid. Publikum ser Talhtybios på lerretet, og de rolleskikkelsene han snakker med står vekselvis med ryggen til publikum under samtalen med ham mens de ser opp på lerretet, ellers står de vendt mot publikum og snakker i en mobiltelefon. Dette gir en spennende og annerledes regi i forhold til språk, setting og kulturelle kontraster mellom kvinnene fra Troja på den ene siden og Talhtybios og reportercoret på den andre. Det er en krevende måte å bruke dialog og samtale på, og alle øvelsene på språkbruk kommer godt med her. I prøvetiden øvde ensemblet med stoppeklokke for å trene på å time det riktig. Riktig tempo måtte overholdes for at de ulike rollenes replikker ikke skulle overlape de fra Talhtybios ettersom hans replikker ble overført via

videoopptak. Dette, i kombinasjon med Langs ønske om å legge inn små endringer i språket for å fornye det, ble en stor utfordring.

En viktig og lærerik inspirasjonskilde til å bruke tidstimer som et dramaturgisk grep, var forestillingen *Super Night Shot. Instant video journeys from the streets of* med den kjente teatergruppen fra Berlin og London; Gob Squad. Flere i ensemblet så dette stykket i Berlin vintersemesteret 03/04. Forestillingen var mer som en performance og foregikk på følgende måte: Alle utøvere befinner seg på ulike steder i en av Berlins bydeler hvor de snakker til håndholdte kameraer. Publikum sitter i en teatersal og ser alle sekvensene komme etter hverandre. Noen sekvenser går ut på at to utøvere som befinner seg flere kilometer fra hverandre har en samtale. For at dette skal fungere, snakker de til kamera og bruker stoppeklokke for å beregne når den andre skal responderer eller stille et spørsmål. Dette krever timing på detaljnivå og må gjennomføres fra begynnelse til slutt av forestillingen ettersom den inneholder live-kamerainnlegg fra syv personer på ulike lokasjoner. Til slutt møtes alle utøverne på scenen hvor publikum til det punktet har overvært hele handlingen via monitorer. I *Die Troerinnen* var der kun en liten sekvens av denne type arbeid innebygget, men det krevende arbeidet som lå bak denne sekvensen var en viktig del av å lære seg Thomas Lang sin detaljerte og konsentrerte måte å arbeide på. Å se Gob Squad sin forestilling var derfor en sentral del av forberedelsestiden.

Videre i forestillingen *Die Troerinnen* vekslet det mellom originaltekst fremført med den regien jeg allerede har beskrevet og det intermediale aspektet. Jeg har tidligere nevnt at de individuelle karakterene blant de trojanske kvinnene fremstilles som saltstøtter. To unntak er rolleskikkelsene Hekabe og Kassandra. Hekabe trer jevnlig inn i den verdenen reporterne befinner seg i ved å tale direkte til dem. Kassandra skiller seg ut ved å ha en ironisk betoning på det hun sier. Det skapes en kontrast ved hennes måte å spille på i forhold til det hun sier. Til tross for et alvorstynget tema snakker hun med en lett munter stemme, nesten viskende til tider. Andre steder bruker hun ironi i det hun sier. Under en lengre monolog må en av reporterne løpe bort å stille en mikrofon foran Kassandra for å høre det hun sier. Fram til det ser man kun munnen som beveger seg uten lyd.

Publikum fungerer stort sett som passive tilskuere, også når de blir snakket direkte til via mikrofonene på scenen. Mot slutten av forestillingen gjør reporterne forsøk på å få dem til å kommenterer det de ser, uten hell. Stykket slutter med at en av reporterne leser opp en rapport

hentet fra en nyhetsreportasje fra Bagdad om en ung gutt som blir skutt på gaten. Historien er sann og proklameres gjennom mikrofon, blottet for det hektiske språket reporterne har hatt gjennom stykket. Nå leses teksten opp med lite melodi og ingen innlevelse. Kun som en konstatering før livet går videre. Rulledøren går opp. Black out.

Hele prosessen med *Die Troerinnen* varte fra begynnelsen av april til midten av juli 2004 og utgjør det mest omfattende eksemplet fra Thomas Langs arbeid som er tatt med i oppgaven. For å fordype seg i og forstå hvordan Lang arbeider er prøvetiden absolutt nødvendig å sette seg inn i. Han har mindre fokus på selve spilletiden, men sier selv at den er svært viktig for å kunne avgjøre om studentene har forstått hans budskap og vært i stand til å formidle det.

Die Troerinnen startet og avsluttet med en alternativ tekst lagt til originalteksten og skapte en postdramatisk ramme rundt forestillingen. Dette eksempelet er det største av de jeg har valgt for å legge fram arbeidet til Lang. Innledningsvis i kapittel tre om Lang delte jeg inn noen aspekter ved hans regiestetikk og hvordan hans arbeidsmetoder er. Disse vil integreres i alle eksemplene, men jeg har også tatt enkelte øvelser med i beskrivelsen av de enkelte eksemplene⁸⁶ for å vise hvordan de blir brukt i forbindelse med det valgte stykket. Jeg vil nå gå videre og gjøre rede for et pedagogisk prøveprosjekt, *Das popcornverbot*, som gir en annen innfallsvinkel til hvordan Lang jobber.

3.3. En prøvetid: *Das Popcornverbot*

Das Popcornverbot var først og fremst et teaterprosjekt med intensjoner om å finne nye måter å jobbe med teaterpedagogikk på. Prosjektet ble ledet av Thomas Lang og Gesche Wartemann ved Universität Hildesheim, vintersemesteret 04/05. Formen på dette prosjektet, hvor prøvetiden står i fokus, har gjort det mulig å studerer selve treningsaspektet ved Langs teaterarbeid. Måten han arbeidet i dette prosjektet har noen likhetstrekk til Jerzy Grotowskis teaterlaboratorie. Sitatet under beskriver typiske trekk ved Grotowskis teater trening, som han utforsket sammen med sine skuespillere i Det Polske Teaterlaboratorium:

⁸⁶ 3.2: *Die Troerinnen*, 3.3: *Das Popcornverbot*, 3.4: *Vor langer Zeit im Mai*.

«treningsmetodene la vekt på fysisk og vokal trening, konsentrasjon og selvdisiplin og ikke minst var improvisasjon en viktig del av treningsarbeidet. I Det Polske Teaterlaboratorium ble prosessen bak forestillingen etter hvert viktigere enn forestillingen.[...] Forholdet skuespiller-publikum ble utformet på nytt for hver forestilling, avhengig av teaterrommets form og forestillingens intensjon. Grotowski hadde lenge hevdet at hans arbeid ikke primært hadde som mål å produsere teater, men å undersøke mulighetene for ekte kommunikasjon [...].»⁸⁷

De samme elementene for teatertrening som her ble beskrevet er elementer som for Thomas Lang baserer sitt virke som regissør og pedagog på. *Das popcornverbot* bestod av mange individuelle sekvenser satt sammen. I flere av sekvensene kan man også trekke likhetstrekk til Grotowskis syn på skuespilleren; at de først og fremst skal spille sine karakterer som om de spiller seg selv.⁸⁸ Det gjenspeiler Langs ønske om å *spille* mindre og være mer transparent for lettere å ha en ekte utstråling. Ettersom jeg i denne oppgaven fordyper meg i Langs arbeid, er *Das Popcornverbot* et viktig prosjekt å se nærmere på fordi det som sagt viser hans metoder så tydelig. Han har ved flere anledninger referert til Brecht som en stor inspirasjonskilde, men i nettopp dette prosjektet mener jeg at Grotowski tilsynelatende deler inspirasjonsrollen med Brecht. Det er flere grunner til at jeg tar med dette eksemplet. En viktig del av mine undersøkelser er nettopp å se på øvelsesituasjonen, og i tillegg er oppbygningen så tydelig inspirert av Brecht og hans språksyn. Det gav rom for å utforske språket i mange retninger; rytmisk, dialektisk, i forbindelse med bevegelse og gjennom improvisasjon. Og med henvisningene til Grotowskis teater passer det godt inn i denne avhandlingen. *Das Popcornverbot* skiller seg spesielt fra de andre eksemplene da det hovedsaklig består av mange teaterprøver som ender i en slags visning kontra forestilling i tradisjonell forstand. Med visning mener jeg at ensemblet viser de metodene og sekvensene de har utviklet gjennom teaterprøver. Visningen var en samling med forslag til hvordan man kan spille teater for barn og hvordan man kan utvikle nye pedagogiske innfallsvinkler til teater for barn.

Tilbakemeldinger fra publikum var i dette prosjektet viktig og var også med på at det ble lagt inn endringer mellom hver visning. I noen av sekvensene ble publikum bedt om å gi

⁸⁷ http://www.sn1.no/Jerzy_Marian_Grotowski. Dato 20.01.2011.

⁸⁸ Mitter, Shomit, 1992, *Systems of rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Routledge, New York, side 79-80.

tilbakemeldinger eller svare på spørsmål underveis i spillet. Etter visningen kunne de også gi utfyllende kommentarer på et spørreskjema som ble utdelt underveis.

Arbeidsprosessen bak *Das Popcornverbot* var sterkt preget av improvisasjon og samarbeid i ensemblet. Samtidig fikk vi mulighet til virkelig å komme inn på Langs registil og pedagogiske tenkemåte, hans språkbruk, hans «små bevegelser» og selve treningsaspektet ved hans arbeid. Han gav alle studentene hjemmelekser og ønsket at man skulle aktivt komme med forslag til hvordan de ulike sekvensene kunne utvikles og framføres. Samtidig som han til tider inntok en passiv rolle var han sterk tilstede gjennom å gi tilbakemelding og råd. Ensemblet ble ofte delt inn i grupper og en av oppgavene var å vise forslag til hverandre slik at man kunne utveksle meninger og ideer rundt hvilke sekvenser som funket bedre enn andre. Å la så mye være opp til ensemblet når det gjaldt utvikling av prosjektet skilte seg ut fra erfaringen fra prøvetiden i forkant av *Die Troerinnen*, hvor et slikt ansvar først ble gitt ensemblet i siste del av prosessen. På denne måten ble altså *Das Popcornverbot* en interaktiv prosess på flere nivå. Først mellom de ulike gruppene innad i ensemblet, deretter mellom ensemblet og regissøren for til slutt å være mellom ensemblet og publikum. I dette prosjektet var det prøvetiden som fikk hovedfokus. Prosjektet ble ledet av Lang og Wartemann som jobbet med hvert sitt ensemble og hadde separate visninger. Min utredning her tar kun for seg den delen Lang stod ansvarlig for. Visningen som prosjektet resulterte i, bestod av mange små sekvenser og øvelser satt sammen på en måte som gav meg assosiasjoner til det som Jannek Szatkowski har kalt for en simultan dramaturgi, og til en metafiksjonell dramaturgi. Simultan dramaturgi kan defineres på flere måter, men her setter jeg begrepet i sammenheng med den simultaniteten som blir brukt i Szatkowskis modell «hvor tilstedeværelsen av flere budskaper, bilder, fiksjonsuniverser etc.» blir brukt samtidig i en forestilling.⁸⁹ Det var nettopp dette som gikk igjen som en rød tråd i både prøvetiden og visningen; at publikum skulle få presentert flere ulike sekvenser og bilder, samtidig og etter hverandre. Metafiksjonell dramaturgi kan også defineres på flere måter. I denne sammenhengen henviser jeg til dens tilknytning til den «moderne dramapedagogikk, der det oppfattes som en struktur for selvrefleksive praksiser i det postmoderne rommet av flyktige identiteter og selviscenesettelser. Det er også blitt brukt for å undersøke lekens struktur.»⁹⁰ Grunnen til at jeg bruker denne definisjonen er at den

⁸⁹ Gladsø, Svein / Gjervan, Ellen K. / Hovik, Lise / Skagen, Annabella. 2005. *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget, Oslo. Side 169.

⁹⁰ Ibid, Gladsø, S. / Gjervan, E. K. / Hovik, L. / Skagen, A.. 2005. side 170-171.

passer inn med prosessens kjerne som var å undersøke individuelt, i et ensemble og sammen med publikum, hvordan man kunne leke med klassiske og moderne tekster, og hvilken innflytelse barns alvor hadde på en forestilling gjort av voksne. Med dette viser jeg til at flere av sekvensene var direkte og indirekte influert av barn. Dette vil jeg utdype nærmere etterhvert.

Das Popcornverbot endte som en forestilling i den forstand at den ble fremført for et publikum, men som allerede sagt fungerte den mer som en slags interaktiv visning av forslag til publikum, hvor skuespillerne ved jevne mellomrom intervjuet publikum om deres meninger om det de så. Dette ble altså gjort underveis og ikke konsekvent etter forestillingen var ferdig, noe som ville vært en mer tradisjonell måte å gjøre det på. Grunnen til at ensemblet gjorde dette, etter ønske fra regissøren, var for å se på den subjektive utviklingen som den enkelte publikummer opplevde underveis, særlig når det gjaldt hva de trodde ville treffe og fascinere barn mest. Noen steder ble publikums svar utslagsgivende for hvilken retning spillet kunne ta videre. Slik ble publikum med på å avgjøre spillets konklusjon. Dette ble eksempelvis gjennomført i en sekvens hvor skuespillerne presenterte et plott og publikum valgte hvilken retning historien skulle ta. Dette ble gjort ved at de ble tilbudt tre ulike lapper med forskjellig farge. De visste ingenting om hva som stod på lappene. Skuespillerne framførte så historiens slutt ved å iscenesette det som stod på den valgte lappen. Etterpå ble publikum konfrontert med spørsmål om de selv mente at de hadde gjort et godt valg. *Das Popcornverbot* bestod av en blanding klassiske teatertekster og samtidstekster fra både teaterstykker og annen skjønnlitteratur, avisoppslag og mer dokumentarisk tekstmaterialet, da for det meste i form av utdrag og i noen tilfeller gjort om til intervjuform. Det ble også brukt innslag fra båndopptak og video hvor barn intervjuet voksne eller gav sine personlige uttalelser om hva *de* mener teater er. Alle sekvensene ble satt sammen på kryss og tvers av genrer og stilarter. Etter en dialog mellom Julie og hennes amme, hentet fra *Romeo og Juliet*, fikk publikum oppleve *Stage Walking*, som i neste sekvens ble avløst av et utdrag basert på forestillingen *Quizoola*, produsert av Forced Entertainment⁹¹. *Quizoola* består i utgangspunktet av 2000 spørsmål skrevet av Tim Etchell i 1996 som Forced Entertainment laget en 6 timers lang forestilling av.⁹² Vi tok utgangspunkt i en oversettelse fra engelsk til

⁹¹ Britisk performancegruppe som ble etablert i 1984. Produserer teater og performance innenfor et vidt spekter av kunst verden over. Kilde: www.forcedentertainment.com

⁹² Ibid, www.forcedentertainment.com

tysk⁹³ hvor vi kombinerte et utdrag av spørsmålene med spørsmål hentet fra boken *Findet mich das Glück?*⁹⁴ skrevet av Peter Fischli og David Weiss. Innimellom alle tekstpassasjene flettet ensemblet inn ulike kollasjer uten ord. Lek var fellesnevner for hvilken spillemåte som skulle brukes, og lek og alvor var et viktig og interessant aspekt i dette prosjektet. Meningen bak dette var å ta barn mer på alvor, og sette de voksnes alvor inn i lekens kontekst. Dette ble utført ved blant annet å spille av lyd og videoopptak hvor barn leser opp spørsmål de ville stilt Nobels fredsprisvinnere. Spørsmålene hadde barna selv utviklet og varierte fra dypt alvor til humor og lek. Det var et bevisst valg fra regissørene sin side å unngå å bruke typiske barneleker i prosjektet, men heller forsøke å blande de voksnes verden i leken. Dette ble gjort for å utfordre barna og unngå å vise dem noe de allerede hadde prøvd ut mange ganger selv. Like mye ble valget gjort for å utfordre de voksne som tilsynelatende kan ha en tendens til å undervurdere barna når det gjelder hva de får tilgang til av teateropplevelser og hvor mye de forstår av kulturelle opplevelser.

I flere uker øvde ensemblet på blant annet gange over gulvet. Rytme i trinnene, hvordan man beveger seg frontalt, sidelengs, på skrått og i firkant ble terpet på om og om igjen. Dette ble i neste gjort om til en Mannekengoppvisning, i programmet kalt *Stage Walking*, som ble framført for publikum. Ved å observere 30 forskjellige måter å gå over gulvet på, ble publikum utfordret til å oppdage historier bak gangen til den enkelte utøver. En type gange ble repetert to ganger for å kunne bli gjenkjent i det en annen utøver overtok «historien». På denne måten ville historien bli gjenkjennbar, men likevel inneholde små, presise endringer slik at historien utviklet seg. Det interessante her var spesielt hvordan man bevisst prøvde å fortelle en historie uten språk, men ved bruk av andre tegnsystemer. Skuespillerne gikk to og to sammen hvor den ene «fortalte» historien og partneren hadde i oppgave å imitere gangen med variasjoner. Visningen i sin helhet bygget på et collageprinsipp hvor publikum ble presentert for ulike visuelle tegn og måter å jobbet med språk på, i synlig og usynlig kontekst. Der ord ikke fantes var det rytme som gav mening (usynlig kontekst), og i det bevegelser ble gjenkjent ble ord satt til for å trekke handlingen bak bevegelsen videre (synlig kontekst). Tilbakemeldingene fra publikum skulle gi ensemblet et grunnlag for improvisasjon til å skape historier. Etersom publikums uttalelser var individuelle, ble ensemblet hele tiden utfordret i å

⁹³ Hvem som har oversatt teksten *Quizoola* fra engelsk til tysk er ikke oppgitt i manuset og jeg har heller ikke i ettertid klart å finne ut av dette.

⁹⁴ Fischli, Peter / David Weiss. 2004. *Findet mich das Glück?* Verlag der Buchhandlung Walter König.....

prøve å sette dette inn i en sammenheng uten å endre på rammene rundt sekvensene. Tekstgrunnlaget til visningen var i flere sekvenser forhåndsbestemt, så utfordringen lå også i å la improvisasjonen utvikle seg uten å bryte med teksten. Det spennende aspektet med nettopp dette var at teksten som på den ene siden var konstant fikk på den andre siden et innhold i en ukjent utvikling.

Fokuset på stemmebruk stod sentralt i utviklingen av *Das Popcornverbot* og jeg vil vise til forskjellige aspekter ved språkbruk i dette prosjektet. Språktreningen fikk en betydelig rolle i både prøvetiden og selve visningen av *Das Popcornverbot*. Rytme i språkbruk var et sentralt tema, noe jeg var inne på i innledningen hvor jeg beskrev en språkøvelse med bruk av bokseteknikk. Her ble en bokserytme lagt under teksten i en dialog for å skape en kontrast i intensiteten mellom tekst og bevegelse. En stor del av prosjektet gikk ut på å arbeide med spørsmål og i prøvetiden ble dette improvisert over på ulike måter. En variant var at spørsmål skulle overlape hverandre, skape kaos og til slutt skulle rytmen i hvert individuelle spørsmål lede dit at flere personer sa et og samme ord samtidig. For å klare dette måtte hver person ha en individuell rytme i setningen sin, og etter noen runder ville det ordet som flere hadde felles bli sagt samtidig. Hvis øvelsen ble gjort riktig skulle man altså til slutt kunne skille det ordet alle tre setningene hadde felles ut fra kaoset. En annen øvelse innen stemmer i kaos, hvor flere skuespillere snakker til publikum samtidig er følgende: En person snakker totalt forskjellig fra de andre. I et kaos av stemmer kan en skille seg ut ved å viske. Lydkvaliteten fra denne ene person vil skille seg ut fra de andre. I tillegg kan den som hvisket snakke i halvt tempo i forhold til de andre. Disse kontrastene kan føre til at oppmerksomheten til publikum blir skjerpet. En annen variant av denne øvelsen er hvis en person synger setningen istedenfor å snakke den. Dette er vanskelig å få til, men med all den tekniske språktreningen som lå bak *Das Popcornverbot* ble resultatet vellykket, og publikum gav tilbakemelding på at de oppfattet mesteparten av de som ble sagt til tross for mangfoldet i gruppen. Under språktreningen var det visse retningslinjer, nærmere sagt uskrevne regler for hvordan man skulle snakke på scenen. Mange har jeg allerede nevnt, som språkøvelser alene og i forbindelse med bevegelse og romperspektivet.

En av de mest sentrale øvelsene er å snakke samtidig som man gjør noe, med kontrasterende rytmer og spenning. Et av mange sitat Lang kom med under øvelsene var følgende «Drama heisst in die Zukunft zu schauen. Wissen wollen wie es weiter geht.»⁹⁵ Det sitatet sier er at

⁹⁵ Sitat Thomas Lang, 18.11.2004.

drama dreier seg om å se framover og at et mål er å formidle hva som skal skje videre. Dette ble sagt i forbindelse med hvordan setninger uttrykkes, at det er tankene som ligger i setningene vi skal fokusere på. Man skal ha en utvikling også når det kun er snakk om her og nå. Setningene må preges av fremdrift for at publikum skal ønske å følge med. Om tankene bak setningene inviterer for mye til følelser så er det et triks i følge Lang å distansere følelsene ved å tenke på noe totalt annet, som altså grønne frosker. Ensemblet fikk i løpet av treningsperiodene med både *Die Troerinnen* og *Das Popcornverbot* utdelt noe teori rundt hvordan man kan jobbe med skuespill og særlig det språklige uttrykket. Ifølge Lang var han selv ikke glad i å skrive ned sine egne teorier, de formidlet han heller i løpet av undervisningen. Men han lot seg inspirere av det andre skrev ned og det var dette materialet han delte med sine skuespillere, både amatører og profesjonelle. Teorien om å tenke på grønne frosker, som jeg også har vært inne på i kapittel 3.1.1, fant han i en uttalelse av Thomas Ostermeier, hentet fra *Innere Welten*. Jeg vil ta med et utdrag fra denne artikkelen her. Ostermeier sier dette i forbindelse med å skape angstfrie rom å arbeide med teater i:

«[...] Auch ich (Ostermeier) habe Angst, deshalb versuche ich, in meiner Arbeit angstfreie Räume herzustellen. Wenn ich dem Schauspieler einen Handlungsablauf gebe – 'Du kommst rein, setzt dich an den Tisch, nimmst das Glas, hebst es , überlegst einen Moment, ob du trinken sollst, trinkst, und stellst das Glass ab' -verliert er seine Angst. Als Regisseur bin ich dafür zuständig, dass dieser äussere Ablauf innere Vorgänge plastisch macht. Das ist eigentlich alles, das ist der Punkt. Ich erzähle die inneren Welten der Figuren durch Klänge, Licht, Raum und die Art, wie sie sich in ihm bewegen, 'und du', sage ich dem Schauspieler, 'du denkst, Bitteschön, an gelbe Frösche, und nicht daran, eine emotionalen Zustand herstellen zu müssen. [...]»⁹⁶

Det Ostermeier beskriver i dette sitatet er først hvordan han forbereder en scene med skuespillerne sine. Dette arbeidet går i denne sammenhengen ut på å skape et angstfritt rom, hvor man kan arbeide uten at man blir stresset av potensielle ting som kan gå galt i prosessen, i en premiere, etter premieren eller rett og slett om skuespillerne har angst for sin regissør. Ostermeier snakket i artikkelen om dette, i forkant av sitatet jeg har tatt med ovenfor. Så for å skape et angstfritt rom forklarer han nøyaktig hva som skal skje når scenen starter. Som regissør ønsker han å påvirke sine skuespillere slik at de ytre handlingene skal føre til at de indre handlingene blir «plastiske», at de ikke skal preges av et rikt følelsesspekter. Ostermeier

⁹⁶ Sitat: Ostermeier, Thomas. Intervju av Gerburg Treusch-Dieter for *Innere Welten* 03.06.2004.

skaper rammene for rollefigurens følelser gjennom klang, lys, rom og kunst, mens skuespillerne blir utfordret til å tenke på gule frosker for å forhindre at de skal fremstille en følelsesladd situasjon. Dette har Lang tatt med seg og bruker ofte i sin regi-estetikk, hvor eneste forskjell er at det er snakk om grønne frosker istedenfor gule.

Bruk av dialekter på scenen var for Lang, som Brecht, viktig for å komme i kontakt med et ekte uttrykk som bekreftet folks ulike geografiske tilhørighet. Lang hadde flere skuespillere i sine produksjoner som også hadde et annet morsmål enn tysk, noe han benyttet i det språklige uttrykket. Noen ganger ble setninger fremført på begge språk, andre ganger brukt for å tilføre en effekt til spillet ved blant annet å erstatte det tyske. Lang understreket at gjennom konsekvent fokus på tanken og meningen bak teksten skulle det være mulig for publikum å få et inntrykk av hva teksten dreide seg om, til tross for språkbarrieren. Dette kan minne om måten Jo Strømgren kompani jobber språklig i flere av sine produksjoner. Et typisk trekk for dette ensemblet er å bruke et oppdiktet språk, kalt kaudervelsk. På spørsmål om kaudervelsk bygger på et språklig system og om det inneholder grammatiske regler har Jo Strømgren selv sagt at de bevisst har valgt «et annet språk for å sette publikum og oss selv fri, ikke for å lage et nytt system. Teaterteknisk er problemet for en skuespiller ofte å si slike ting som 'Jeg elsker deg' med overbevisning. De har også ofte en skrekk for ikke å klare det. Dette er en måte å frigjøre seg fra den problemstillingen på, slik at vi kan konsentrere oss kun om innlevelse og motivasjon.»⁹⁷ Strømgren legger til at ordene endrer seg fra gang til gang. Det gir han også rom for og understreker at «det eneste han er beinhard på, er uttalen av nonsensspråket.»⁹⁸ At publikum i sterk grad klarer å forstå hva skuespillernes nonsensspråk kan tyde på at innøvingen er detaljert og som Lang sier, det er tanken i det man skal si som må fram. Strømgrens utsagn passer på alle måter inn med Langs regiestetikk. Det eneste som skiller dem i akkurat dette sitatet er at Lang ikke gjennomført bruker et annet, oppdiktet språk. Han tar for seg de dialekter og internasjonale språkene ensemblet behersker og blander dem sammen med høytysk. Dette mener han gir farge til karakterene og er et godt utgangspunkt for språklig improvisasjon. Man finner også likhetstrekk mellom Lang og Jo Strømgren når det gjelder hvordan spenningsforholdet i kroppen er, at skuespillerne til tider inntar skulpturelle positurer og beveger seg med innslag av moderne ballett. Ettersom Strømgren

⁹⁷ Sitat Jo Strømgren, programbladet til forestillingen *Ekperimentet* framført av Jo Strømgren kompani (JSK) under Festspillene Nordiske Impulser i Bergen 2010. side 10-11.

⁹⁸ Ibid, Strømgren J. 2010. Side 11.

kompani opprinnelig et dansekompani er det naturligvis mange innslag fra ulike typer dans i hans produksjoner, også i de senere produksjonene som er mer etablert ut fra å være et teaterkompani. Thomas Lang har ikke danseerfaring men er fascinert av den disiplinen en danser har over kroppen når han/hun danser. Det er denne disiplinen og teknikken han ønsker å overføre til sine skuespillere, særlig når det gjelder arbeid med språk, holdning og bevegelse. Jeg har i løpet av kapittel 3 nevnt flere språklige framgangsmåter og øvelser, under de kapitlene de passer inn. De ulike øvelsene ble brukt i enten *Die Troerinnen* og *Das Popcornverbot*, og noen av øvelsene passet inn i treningen til begge prosjektene.

Jeg vil avslutte dette underkapittelet med å nevne noen uskrevne regler og noen absolutte forutsetninger for språk og bevegelse i Lang sine arbeidsmetoder og estetikk. Det er ikke alt jeg tar med her da dette allerede er nevnt tidligere i oppgaven. Alt er sitater av Lang, sagt under teater trening⁹⁹ eller ved skriftlige uttalelser.¹⁰⁰

I arbeidet med en tekst er det viktig å se på hva som er spesielt med setningen som skal sies. Man må være nysgjerrig på setningen for å kunne gjøre den interessant. En måte å gjøre dette på er ved å legge vekt på hvert eneste ord, uten at det blir mekanisk. Det er viktig at setningen har dynamikk og fremdrift. For å holde språket konsentrert og interessant skal det være transparent, hurtig, intensivt, disiplinert og kalt. Det skal ikke være følelseladd eller temperamentsfullt. Sistnevnte er likevel viktig å ta med, men bare om det gjennomføres med den knappe, intensive måten å snakke på som jeg allerede har vært inne på. I forbindelse med temperament på scenen vil jeg vise til et sitat av Bertolt Brecht som Lang formidlet videre til sitt ensemble i undervisningen:

«Um zu einer realistischen Spielweise zu kommen, ist es nötig, gewisse Manieriertheiten zu bekämpfen, die sich auf unseren Bühnen entwickelt haben. Da ist das sogenannte Bühnentemperament [...] Dieses ganz äusserliche Temperament ist weder nötig, um das Publikum zu interessieren, noch mitzureissen. Dann ist da die sogenannte Bühnensprache, welche zu einer leeren Form erstarrt ist. Allzu artikuliertes Sprechen erleichtert nicht, sondern erschwert die Verständlichkeit. Und Hochdeutsch lebt nur, wenn es

⁹⁹ Sitater av Thomas Lang, hentet fra tidsrommet april 2004 til mars 2005.

¹⁰⁰ Skriftlige sitater eller gjenfortellinger av Thomas Lang, hentet fra samme tidsrom som fotnote 80, og fra høsten 2006 + høsten/vinteren 2010.

von den Volksdialekten durchtönt wird. Die Schauspieler müssen die Sprache mit immer wachem Fleiss lebensnah erhalten, sie dürfen nie aufhören, 'dem Volks aufs Maul zu schauen.»¹⁰¹

I dette sitatet sier Brecht at «for å oppnå en realistisk spillestil må emosjonelle holdinger lukes vekk,» og i denne sammenhengen trekker han fram et temperamentsfullt scenespråk som verken er nødvendig eller interessant for å få publikum interessert i stykket. Hvis scenespråket blir for artikulert blir det vanskeligere å forstå det som foregår. Han trekker fram høytysk som en språkform som kun fungerer og blir levende på scenen, når den brukes sammen med dialekter. Skuespillernes utfordring er å holde liv i språket, og aldri glemme å høre på «mannen i gata.» Dette utsagnet passer inn hos både Thomas Lang og Armin Petras. Men i kontrast til Lang som erstatter temperamentet med et kontrollert temperament som brukes på en knapp og kald måte er Petras' versjon av *Baumeister Solness* gjennomsyret av temperamentsfulle øyeblikk. Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 4. Før det vil jeg legge fram det siste eksempelet hvor Lang sine arbeidsmetoder kommer til uttrykk.

3.4. En forestilling *Vor langer Zeit im Mai* av Roland Schimmelpfennig.

For å se på det verbale uttrykket i form av ferdig forestilling har jeg valgt *Vor langer Zeit im Mai* av Roland Schimmelpfennig. Jeg vil i kapittel 4 om Armin Petras og hans regiarbeid behandle en annen forestilling, *Baumeister Solness*, hvor jeg har observert prøveperioden i forkant av forestillingen og det ferdige produktet som forestillingen ble utviklet til. Med forestillingen *Vor langer Zeit im Mai* vil jeg kun beskrive det ferdige produktet da jeg ikke har sett noen av prøvene. Ettersom jeg ikke kjente til Thomas Langs arbeid da jeg så forestillingen, vil denne refleksjonen baseres på inntrykket jeg fikk i etterkant av forestillingen kombinert med den kunnskapen jeg etterhvert har tilegnet meg om regissøren. Etter forestillingen bestemte jeg meg for å søke om plass i hans prosjekt for neste semester da det jeg så i *Vor langer Zeit im Mai* gav meg et spennende og interessant inntrykk av en registil jeg gjerne ville lære mer om.

¹⁰¹ Brecht, Bertolt *Neue Technik der Schauspielkunst, Schriften zum Theater*. Suhrkamp.

Jeg så forestillingen vinteren 2003 og denne er en av de beste amatørteateropplevelsene jeg hadde som publikummer i løpet av tiden i Tyskland og en klar favoritt ved siden av *König Midas hat Eselsöhren*, som jeg nevnte i innledningen. Stykket ble fremført på en studioscene av teaterstudenter ved Universität Hildesheim. Regissør og dramatiker kjenner hverandre personlig og Lang har selv uttalt at disse stykkene passer veldig godt til hans måte å arbeide med teater på. Når man kjenner til hans arbeidsmetoder, så er det enkelt å se at disse to kunstnerne er en god kombinasjon. Særlig effekten med å bryte opp en handling og bruk av episk dramaturgi er typiske trekk hos begge to. Man kunne lett ta ut et avsnitt av handlingen i stykket og plassere den et annet sted. Da *Vor langer Zeit im Mai* faktisk består av bildesekvenser, var det i denne oppsetningen rom for å leke fritt med teksten og de billedlige sekvensene. Flere av bildene var uten tekst, med bevegelser som ble gjentatt med ørsmå variasjoner. Dette ble som et musikkstykke hvor temaet stadig modulerte, men aldri så mye at det var tvil om hva som var gjennomgangstema. I lesningen av stykket i etterkant av forestillingen var det interessant å trekke linjer til blant annet oppbygningen av musikalske verk, hvor jeg mener at særlig *Vårofferet* av Stravinskij er et godt eksempel som kan sammenlignes med hvordan nettopp dette teaterstykket var bygd opp. I *Vårofferet* ligger temaet solid i komposisjonen hvor variasjoner etterhvert blir lagt til grunntemaet i likhet med *Vor langer Zeit im Mai*. Denne oppbygningen står i samsvar med den pedagogiske registilen Lang har. Gjennom vennskap, kunnskap og kjennskap til Schimmelpfennig og hans teaterarbeid har Lang hatt muligheten til å sette opp noen av stykkene hans før de er blitt publisert. Jeg har som sagt ikke vært involvert i prøveprosessen til denne forestillingen og legger derfor kun fram det endelige resultatet, som tilskuer. Stykket *Vor langer Zeit im Mai* er i utgangspunktet 81 bilder¹⁰² som består både av tekstlige passasjer og spillsekvenser uten ord hvor et minimalistisk kroppsspråk står i sentrum. Manuset ble omskrevet av ensemblet til å bestå i hovedsak av dette stykket i tillegg til noen få utdrag fra to andre stykker av Schimmelpfennig, *Push Up 1-3!* og *Vorher/Nachher*. Ensemblet arbeidet med scener bestående av overganger fra dialogiske spill til fortellende passasjer. Scenerommet som ble brukt er en slags blackbox. Selve scenen var helt tom for rekvisitter og scenografien bestod kun av de elementene som tilhørte rommet, fire søyler på ca 1 ganger 1 meter.

¹⁰² I manus er de 81 sekvensene nummerert. Jeg kommer her til å henvise til dem ved å kalle dem bilder eller sekvenser.

Forestillingens gang:

Publikum entrer en tom sal og setter seg ned, og det første man opplever er lyden av en dynamo som surrer. Etter en stund kommer en ung mann syklende inn på scenen på en gammel sykkel. Han sykler i ring en stund før han stanser og stirrer på et punkt på motsatt side, til høyre for publikum. Han tar fart og sykler mot punktet. Blackout. Et par sekunder senere høres et forferdelig brak som indikerer at han har syklet inn i en stor haug av metall og glass. Rommets størrelse tatt i betraktning er dette en uventet grep, hvor uventet mye lyd gir assosiasjoner om en hel verden bak den ene søylen. Den syklende mannen i tillegg til lyssettingen er de første tegnene vi får på at vi befinner oss et sted i mai måned for lenge siden. Lyset går på. En dialog mellom en mann og en kvinne erstatter tomrommet etter brakket, men har ingen direkte forbindelse til hendelsen utenom at begrepet sykkel er tema. Dialogen består av spørsmål som til tider ikke blir fullført og aldri besvart skikkelig, kun antydninger til svar. Teksten, og i neste omgang dialogen, kan minne om stilen Jon Fosse skriver i, hvor spørsmål stilles men ikke alltid blir besvart. De skaper stemninger og de forteller publikum hva handlingen går ut på, og ikke minst får de publikum til selv å tenke seg ut individuelle handlingsforløp. Publikum blir på denne måten en stum deltaker. Det første bildet blir avløst av nok et bilde som bryter totalt med det vi har fått presentert hittil; nå er fokuset på en dør på bakerste vegg, tvers ovenfor publikum. Den åpnes sakte og en jente titter fram av døråpningen før hun våger å gå ut. Hun er liten og sart og kledd i en stor, pompøs rokokkokjole. Jenten er barføtt og når hun beveger seg over gulvet, etterlater hun seg tydelige fotspor på scenegulvet. Jenten blir stående foran døren, nøler og overveier om hun skal gå videre til midten av scenegulvet. Hun beveger seg usikkert, men med kontrollerte skritt, listende og forsiktig, men som om det er en kraftanstrengelse i seg selv. Jenten beveger seg i en rett linje.¹⁰³ Idet hun er kommet til midten av gulvet stopper hun opp og ser forskrekket på publikum, holder pusten, lytter, puster ut og iler plutselig tilbake dit hun kom fra. Blackout.

Bevegelsene til jenten er fascinerende å studere. De er så små at man nesten ikke får øye på dem, men gjennomført med stor kraft og så detaljert at de fyller hele rommet. Her kommer knappheten og den transparente bevegelsen som Thomas Lang trener skuespillene sine i, tydelig til uttrykk. Neste bilde går tilbake til dialogen mellom en mann og en kvinne, som

¹⁰³ Uansett i hvilken retning skuespillerne beveger seg er linjene rette, aldri buet. Ved senere prosjekter med Lang i regien har jeg lært at dette er et av hans sterkeste bevegelseuttrykk og det øves detaljert på i alle prosjekt.

fortsatt dreier rundt samme tema som sist vi møtte disse to menneskene. På det svarte scenegulvet kan vi fornemme den sarte piken i rokokkokjolen som var der et øyeblikk tidligere ved de hvite fotavtrykkene. For dialogen mellom mannen og kvinnen er det som om ingenting har stoppet opp, og handlingen i teksten har heller ikke utviklet seg. Det eneste nye er fotsprene som kun publikum legger merke til. Neste bilde består igjen av en surrende dynamo etterfulgt av en ung mann syklende i sirkel. Her er ingen variasjon og bildet ender med blackout, etterfulgt av skramlende bråk som tegn på at han nok en gang har syklet inn i en haug av metall og glass. Dette er aldri synlig for publikum. Slik utvikler stykket seg videre med små variasjoner: dialogen kan variere fra å dreie seg om en gammel sykkel til en gammel koffert, eller gjentas likt, men med ørsmå endringer i stemmebruk. Nok til å få et inntrykk av at dialogen likevel utvikler seg uavhengig av det tekstlige innholdet, og akkurat litt for lite til å definere et tydelig handlingsforløp. Det samme gjelder syklisten og jenten kledd i rokokkokjole. Variasjonene går ut på blikkretning, pusterytme og hvilken retning de henvender seg før de begge forsvinner samme vei som de kom fra. En endring som skjer med jenten i rokokkokjole er at hun noen ganger ikke løper ut den samme veien hun kom fra. Etterhvert er det også små endringer i tekstsekvensene.

Det neste bildet som skiller seg helt ut fra de til nå presenterte bildene, er en sekvens med et kjærlighetspar. Mannen løper på en diagonal linje inn på scenen, kvinnen løper etter og holder ham tilbake. De blir stående mot hverandre, kysser og løper videre, ut av scenen. Etter nok en allerede kjent dialogsekvens kommer enda et nytt bilde. En kvinne styrter inn på scenen, kun iført nattkjole og med en koffert i hånden. Hun faller. Blackout. Disse to nye bildene vil også utvikle seg gjennom små, presise detaljer for hver gang de blir presentert etter denne første gangen. I bilde 21 kommer det første tydelige bruddet. En kvinne kommer inn i rommet og koster gulvet mens hun synger for seg selv. Sangen er en konkret henvisning til stykkets tittel og dreier seg om et vennskap som fantes, for lenge siden, en gang i mai.¹⁰⁴ Sangen blir framført innenfor to forskjellige sangstiler, på den ene siden tydelig overdrevet, på den andre siden fremføres den svakt. Det er som om vi som publikum i det ene øyeblikket kan sette oss tilbake og nyte vakker sang, men rett før vi «faller for fristelsen» endrer sangeren klangen til en mer klagende, uforskjønnert sang.

¹⁰⁴ Sangteksten ligger som vedlegg 2, med originaltekst på tysk.

Dette er et annet typisk trekk for Lang sin regi med direkte henvisning til Brecht, at det blir lagt inn brudd som vekker publikum opp fra å leve seg inn i handlingen. Sangen bærer preg av savn etter svunnen tid, men kvinnen synger klagesangen monotont for å unngå for mye innlevelse. To sangteknikker ligger som sagt i bunn for måten hun synger på, den ene er klassisk og heller mot opera, og den andre minner litt om hvordan klagesanger ble sunget i forbindelse med slavenes klagesang på bomulls-markene. Det er ikke det samme som teknikken bak negro spirituals men ligner litt. Den måten å synge på som ble brukt her henviser til en sangteknikk som på engelsk kalles Curbing.¹⁰⁵ Begge sangtyper krever en viss sangteknisk kunnskap, og dette skinner gjennom at skuespilleren har. Kvinnen kan altså tydeligvis synge, men stemmen blir til tider forvridd og sangen gjøres mindre vakker for at publikum ikke skal trollbindes, men holdes våkne. Dette er min tolkning av det som skjer musikalsk på bakgrunn av min kunnskap til Langs arbeidsmetode og estetikk. Savnet og den klagende undertonen i sangen forsterkes av et transparent blick. Lang brukte ofte transparente blick og ønsket at skuespillerne i noen tilfeller, som her, skulle virke gjennomsiktige. Uansett hvilken retning kvinnen står, om det er mot en vegg eller en halv meter fra en publikummers ansikt ser hun gjennom det som er foran henne. Det er som om scenerommet ikke har en front, en bakvegg og to sidevegger, men består av fire vegger og det spilles uavhengig hvor publikum sitter, som om ingen av veggene har betydning. Dette understrekes med lydeffekter som hentyder handling langt borte. Kvinnen fortsetter med kostingen til hun ikke er på scenen lenger. Blackout. Neste bilde er dialogen mellom samme mann og kvinne som før. Nå har samtalen utviklet seg, men fortsatt består den av spørsmål og svar, knyttet til nåtid og fortid. Kvinnen med kofferten kommer styrtene over scenegulvet og faller. Hun blir liggende en god stund før hun reiser seg og løper videre.

Heretter blander bildene seg mer og mer. Den syklende mannen klarer ikke lenger å gjenta de store sirklene over scenegulvet fordi det står en jente kledd i en rokokkokjole i veien. De ser hverandre men ingen ord uttrykkes, de knappe bevegelsene taler for seg. Samtalen er den som skjer i hodet til hver enkelt publikummer. Her skjer det største bruddet i stykket. Det kommende bruddet har jeg beskrevet som en øvelse tidligere i kapittel tre og gjentar det her ved å sette det inn i en scenisk sammenheng. Jenta i rokokkokjole blir lagt ned på gulvet av de andre karakterene. Når hun ligger strak som en stakk løfter de henne sakte opp liggende,

¹⁰⁵ Teknikken Curbing har vært brukt i lang tid, men stemmepedagog og forsker Cathrine Sadolin har satt den inn i et system. Dette viser hun i boken Complete Vocal Technique.

slik at hun går oppover veggen. Når de andre står oppreist snur de kroppen hennes og går sidelengs slik at jenten ser ut som hun går vannrett bortover veggen. Deretter løfter de henne forsiktig ned. Hun ser på veggen en stund før hun forsvinner ut av scenen. Slik utvikler bildene seg videre, men hovedsaklig med små variasjoner. Neste bilde viser kjærlighetsparet som faller overende idet kvinnen med kofferten styrter inn i dem. Etter dette går de tre bort i hver sin retning.

De neste bildene inneholder stadig større variasjon og nå treffer de ulike karakterene hverandre på tvers av allerede etablerte møter. Fra bilde nummer 38 begynner karakterene å doble seg. To kvinner i nattøy løper inn på scenen med kofferter, faller, reiser seg og går ut. Slik fortsetter doblingen med to kjærestepar og to jenter i rokokkokjoler. Mannen på sykkel slutter å sykle i sirkler og etterhvert er det tre kvinner som styrter over gulvet, faller og idet koffertene åpner seg begynner de å kle på seg de som ligger i koffertene. En av kvinnene kler seg i en rokokkokjole og fra det øyeblikket blandes karakterene mer og mer. Jenten i rokokkokjole kommer også i tre formater etter dette bildet deretter tre syklistler. Rollene byttes uten av sekvensene endrer profil mer enn gjennom små detaljer. Det oppstår tause konflikter mellom de ulike karakterene; kjærlighetsparet brytes opp og danner et nytt par. Man ser for første gang i stykket sjalusi og sinne. Til nå har de følelsesladde uttrykkene dreid seg om usikkerhet, savn, forvirring og irritasjon. Sangen som ble sunget av kvinnen med kosten blir etterhvert sunget av ulike karakterer. Sykkelen brukes til å sitte på, sykle på og stå på før noen kaster den til side bak en av søylene på gulvet. De siste bildene går ut på at ulike karakterer, uavhengig av sekvensene som ble etablert i første del av stykket kommer med hver sin koffert på scenen. De kler av seg til de har nattøy eller undertøy på, tar avskjed med hverandre før de skiller lag og forlater scenen. Dette skjer også med små variasjoner. Til slutt feier kvinnen og mannen, som gjennom hele stykket har holdt en dialog gående, bort klærne og avslutter med Hun: «Leb wohl! Han: Du auch!»¹⁰⁶ Den ene skrur av lyset. Black out.

Noe av det som fascinerte meg mest ved denne forestillingen var det sarte, forsiktede uttrykket, hvor man la merke til alle detaljene. Og måten Lang hadde lagt inn de forskjellige bruddene gav en interessant veksling mellom tekstpassasjer, sang, bilder uten tekst og det mest uventede av alle bruddene; da jenten i rokokkokjole gikk på veggen. Tekstutdrag fra de andre to stykkene *Vorher/Nachher* og *Push Up 1-3* ble flettet inn i dialogen mellom mannen

¹⁰⁶ Tekst fra manus: Hun: lev vel! Han: Du også!

og kvinnen og noen ganger fremført av andre karakterer. Dette ble gjort uten at det knyttet seg til de ulike karakterene men gav istedenfor inntrykk av å være tilfeldig. Man ble servert teater av høy kvalitet og utfordret til å danne historien i hodet. Særlig rollefordelingen i dette stykket fungerte godt. Lang hadde valgt personer til å fylle karakterene på en interessant måte hvor skuespilleren og karakterens personlighet stod i kontrast til hverandre. Dette så man blant annet i den forelskede kvinnen. Karakteren hennes var selvsikker og omsvermet mens personen som spilte henne var svært sjenert, innesluttet og sart. Dette gjorde at da hun ble kysset på scenen hadde hun en holdning og et uttrykk i ansiktet som om det virkelig var første gangen hun ble kysset. Om dette stemmer eller ikke er uvesentlig. Opplevelsen ble magisk gjennom en kjærlighetshistorie som virket å finne sted for aller første gang. En annen rollebesetning som var interessant var jenten i rokokkokjolen. Skuespilleren er en jente som spiller en voksen dame. Hun kommer ut på scenen i en rokokkokjole som er minst tre nr for stor. Dette spilles ikke, karakteren fremstår som om hun er kledd for anledningen. Disse kontrastene gjør spillet annerledes og minner meg som publikummer om at jeg har visse ideer om hva jeg forbinder med de ulike menneskekarakterene. Derfor ble forestillingen også en anledning til å reflektere over egne forutbestemte meninger og en anledning til å kvitte seg med disse.

Jeg vil nå oppsummer kort de tre eksemplene, *Die Troerinnen*, *Das Popcornverbot* og *Vor langer Zeit im Mai* og se på likheter versus ulikheter, før jeg går videre til kapittel 4 om Armin Petras og *Baumeister Solness*.

3.5. Oppsummering og drøfting av et prosjekt, en prøvetid og en forestilling i regi av Thomas Lang

I samtidsdramaet av Roland Schimmelpfennig *Vor langer Zeit im Mai* er det mye rom for improvisasjon. Hvis man sammenligne dette stykket med musikk er det som en sart melodios fortelling hvor et av målene er å få fram de små detaljene og finessene. I motsetning til de andre eksemplene av Thomas Lang er dette en forestilling hvor de små detaljene kommer til uttrykk. Det er ikke et dramatisk handlingsforløp som i *Die Troerinnen* av Euripides, hvor sorg, krig og smerte rammer inn forestillingen sammen med store dialoger, monologer og talekor i kombinasjon med media og tekniske innslag. *Das Popcornverbot* skiller seg også

betydelig fra *Vor langer Zeit im Mai* ved at den er sammensatt av totalt forskjellige sekvenser i forhold til tekst og tema, enn i sistnevnte, og at utgangspunktet er et helt annet hvor det blant annet ikke bygger på komplette dramatiske tekster, kun fragmenter fra de ulike tekstene. I tillegg skiller *Das Popcornverbot* seg ut ved at flere sekvenser er utviklet fra ideer, som for eksempel «hvordan kan vi leke med en lyskaster, og skape en handling ut fra leken?» Slik sett er dette tre forskjellige forestillinger som gir oss tre forskjellige tilnærminger til Langs teaterarbeid. likevel er der mange fellestrekk. De viktigste er øvelsene i forkant. Nå kjenner jeg som sagt ikke til øvelseforløpet til *Vor langer Zeit im Mai* men ut fra at denne utredningen er skrevet i etterkant basert på mine erfaringer med Lang, er det lett å kjenne igjen hans metoder når jeg ser tilbake på forestillingen. Språket er det teatrale tegnet som i alle tre eksemplene gjengir Langs estetikk mest. Den presise, knappe og intense måten å snakke på er typisk for Lang. I intens legger jeg først å fremst måten energien blir brukt i setningene, ikke i den betydning at den kan virke pågående. Intensiteten vises gjennom at energien er så til de grader tilstede. Det rytmiske og språkets melodi i variasjoner er også noe som går igjen i alle tre eksemplene. Bevegelser, holdninger og gange er andre regigrep som kjennetegner Lang. Og et trekk som går igjen i alle forestillingene er det transparente uttrykket hos hver enkelt skuespiller. Det at man skal unngå å spille for mye med kropp, ansikt og holdning. Først skal man ideelt sett være blottet for tegn og kun framstå som en transparent figur på scenen. Etter mye øvelse kan man legge til tegn som hvordan øynene beveger seg og hvordan bevegelse følger tekst med kontraster i rytme og spenning. Deretter legges gangen, i kombinasjon med tekst. Og språket som skal være knapt, intenst og nært gjør skuespilleren interessant å se på. Helt til han/hun gjentar det som for et øyeblikk var vellykket. Da må endringen legges inn. Lang var mange ganger fornøyd med sine skuespillere, men det var absolutt ingen selvfølge. Og hans skuespillere var alltid, gjennom frustrasjon og nysgjerrighet, innstilt på å knekke koden og aldri slutte å utvikle seg i teaterrommet.

Kapittel 4: Armin Petras: «All die Dinge, die den meisten, besonders der Kultur-Schickeria, peinlich sind, genau das interessiert mich, weil genau da meistens auch etwas verborgen ist.»

Dette åpningsitatet har Armin Petras beskrevet som sitt arbeidsmotto, og det passer godt inn med inntrykket han gav meg under mine observasjoner av hans arbeidsmetoder. De pinlige sidene man prøver å skjule i noen situasjoner, synes Petras er noe av det mest interessante å blottstille. Og det er særlig pinlige situasjoner hos de han kaller «kultursossen» han søker etter. Noe av det samme deler han med Thomas Lang, men her vil jeg påstå at Petras går lengre i sine interesser. Petras avslører mer enn hva som er forventet, og til tider kanskje mer enn hva som er nødvendig?.

Petras er utdannet teaterregissør ved den anerkjente skolen Ernst Busch, Hochschule für Schauspielkunst i Berlin mellom 1985-1987. Han er født i Meschede i Sauerland i 1964, og flyttet til DDR i 1969. Fram til 1988 oppholdt han seg i Øst-Berlin, da han flyttet til Vest-Berlin. Han begynte med regiarbeidet innen den frie scenen i Berlin og jobbet også som regiassistent ved Theater am Turm (TAT) i Frankfurt og ved festspillene i München. Etter Berlinermurens fall arbeidet han som regissør både i Øst- og Vest-Tyskland ved teatre i Leipzig, Hannover, Hamburg og i Berlin ved Berliner Ensemble, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Deutsches Theater og ved teaterfestivalen Berliner Theatertreffen. Denne erfaringen fra å jobbe både i Øst- og Vest-Tyskland ble tema for en samtale *Theater Heute*¹⁰⁷ tok initiativ til sammen med andre, svært ulike regissører og teaterskapere fra øst og vest. *Theater Heute* ble representert ved Eva Behrendt, Barbara Burckhardt og Franz Wille. Armin Petras var en av fem regissører som ble intervjuet. Ettersom det brutale ofte er noe Petras tiltrekkes når han skaper teater, ser han på Øst-Tyskland som mest interessant å ta utgangspunkt i. Dette kommer fra en mann som har jobbet på begge sider, både i Øst- og Vest-Tyskland. Petras gryende interesse og utdannelse i regi fant sted på 80-tallet og han mener at dette var en tid som hadde sitt utgangspunkt i 50- og 60-tallet, og derfor er han svært

¹⁰⁷ *Theater Heute* er et tysk teatertidsskrift.

opptatt av teatertradisjonene og de politiske tendensene fra denne tiden. En av grunnene er at hans egen tid som han stadfester til 70 og 80 tallet spinner utfra nettopp 50 og 60 tallets tradisjoner. Han uttrykker det ovenfornevnte på følgende måte, som en kommentar på et utspill fra kollega Jürgen Gosch:

«Mich interessieren diese fünfziger und sechziger Jahre im Moment sehr, weil das die Zeit ist, aus der meine Zeit, die Siebziger und Achtziger, kommen. Mir geht es dabei genau anders als Ihnen, Herr Gosch, ich persönlich habe eine grosse Sehnsucht nach der Brutalität, der Radikalität der Widersprüche, deshalb interessiert mich im Moment auch der Osten viel mehr als der Westen.»¹⁰⁸

Dette kommer også til syne i hvordan han arbeider og i hans estetikk, og det passer med åpningsstatet til dette kapittelet. Ingenting ble forskjøvnet i teaterrommet og det brutale stod ofte for «virkelighetens jeg». Han sier i statet at, i motsetning til sin kollega Jürgen Gosch, lengter han personlig etter brutalitet og radikale motsigelser, og Øst-Tyskland foran Vest-Tyskland

Petras har mange erfaringer fra lederrollen i teatre. Blant sine oppdrag utenlands har han jobbet i Oslo hvor han satte opp *Lenz*, sammen med skuespillere fra Torshovteateret vinteren 2006. I tillegg til sitt arbeide som regissør er Armin Petras selv dramatiker og skriver teaterstykker under pseudonymet Fritz Kater. For stykket *Time to live, time to die* mottok han Mülheimer Dramatikerpreis i 2003 og ble samme år kåret til Årets dramatiker av *Theater Heute*. I 2005 ble han tildelt Leipziger Theaterpreis og Lessing-Preis og i 2008 fikk han Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis.¹⁰⁹

Fra sesongen 2006/2007 overtok Petras som intendant ved Maxim Gorki Theater i Berlin og åpnet sin nye arbeids tilværelse med et «Theaterspektakel» hvor han hadde premiere på 10 teaterstykker i løpet av to dager. Navnet på åpningsfesten stemte godt med virkeligheten, og det var et riktig teater spetakkel for Maxim Gorki Theater, det minste profesjonelle institusjonsteateret i Berlin. Og Petras ønsket fra første dag å vise det berlinske

¹⁰⁸ *Theater Heute*, Jahrbuch, Sondernummer 5, 2005, side 49.

¹⁰⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Armin_Petras

teaterlandskapet at dette lille teateret skulle man rekne med. Noe han absolutt har lyktes med. Premierer på *Baumeister Solness* var en del av spetakkelet og etter selv å ha fulgt alle prøvene fram til da, var det en spennende opplevelse. Jeg befant meg et sted mellom å være publikummer og en på innsiden, vel vitende om hvilke deler av forestillingen det var knyttet mest spenning til.

Som regissør er Petras kjent for å være rastløs, vågal og eksperimentell. Han er tilhenger av å bruke ironi og lekenhet i alle sine produksjoner og ikke sjelden klarer han å overraske. Til tider splitter han både publikum og kritikerne med sine nyskapende kvaliteter. Hans registil er karakterisert på følgende måte:

«All seine Inszenierungen zeichnen sich durch eine prinzipielle Ironie und eine große Verspieltheit aus, womit er Publikum und Kritik immer wieder überrumpelt, oft auch spaltet. Egal, ob er Klassiker oder zeitgenössische Stoffe interpretiert – er macht daraus satte, lustvolle Schauspielorgien, angereichert mit Gags, Slapstick und ironischen Brüchen, oft unter Einsatz von Mikrofonen, modernen Medien und Popmusik. Diese Sampletechnik ist seine Art eines zeitgenössischen Erzähltheaters: ein Theater, das bei aller Forciertheit der Mittel durchaus Fragen nach der Moral, nach dem „Wie lebe ich?“ stellt.»¹¹⁰

Dette sitatet beskriver hvordan alle hans produksjoner inneholder ironi og lekenhet, om det er klassiske eller moderne stykker han setter opp. Det er en beskrivelse som treffer veldig bra med det inntrykket jeg selv også har fått av Petras. Han blander virkemidler til en teaterorgie bestående av pek, vitser og slapstics, i tillegg til tekniske virkemidler som mikrofon, popmusikk og media. Han sier om seg selv: «Sätze, Bilder, Zeichen sammeln. Mitten im Bekannten, im Alten kramen und mit einem neuen Blick herausuchen, kreuzen, kommentieren. Schönheit und Fremdheit stehen lassen wie eine unbegehbare Zone.»¹¹¹ Her forklarer Petras litt om hvordan han arbeider med å forberede et teaterprosjekt; nemlig å samle setninger, bilder og tegn, og særlig det å finne fram gamle gjenstander og oppdage dem med et nytt blick. Han søker etter nye måter å bruke det gamle på som framdyrker skjønnhet og fremmedhet i kombinasjon. Dette er en del av det inntrykket jeg fikk da jeg observerte en av prosessene hans. I forberedelsestiden, før selve innstuderingen av manus startet, skapte

¹¹⁰ <http://www.goethe.de/KUE/the/reg/reg/mr/pet/por/enindex.htm>

¹¹¹ *Theater Heute*, Jahrbuch 2005, intervjuet av Michael Börgerding, *Die Technik des Glücks*, side 158.

Petras et virtuelt rom for ensemblet sitt. Dette rommet ble brukt som en slag byggeplass, inspirert av tradisjonelle hobbyverksted. Her lekte og eksperimenterte skuespillerne med de ulike temaene i teksten og gjenskapte temaene fysisk gjennom tegning, maling, snekring og lignede. I samme forberedelsestid fikk ensemblet ulike oppgaver som skulle løses rundt om i byen, for eksempel skulle ord, dialekter, meninger og rekvisitter fra det virkelige livet bli samlet inn. Etter hans oppsetning i Norge med *Lenz* skrev IdaLou Larsen:

«Norske institusjonsteater trenger en ung eksperimenterende scene som er åpen for nye internasjonale trender. Det er derfor bra at Torshovteatrets faste medlemmer, Trond Espen Seim og Jon Øigarden, har invitert den markerte unge tyske regissøren Armin Petras til å gjeste teatret.»¹¹²

At han er eksperimentell og leken, kom godt fram i *Lenz*, og også *Baumeister Solness* var sterk preget av eksperimentering og lek. Jeg vil nå legge fram mine observasjoner fra *Baumeister Solness*, fra høsten 2006 i Berlin, hvor jeg fordypet meg i Petras regiestetikk. I dette underkapittelet vil jeg ta for meg prøveforløpet og også gjøre rede for Petras arbeidsmetoder utfra samtaler med ham og skuespillerne som var med i *Baumeister Solness*.

4.1. Et prøveforløp og en forestilling: *Baumeister Solness* av Henrik Ibsen.

Datoen er 12 september 2006 og jeg har funnet meg en plass i den mørke teatersalen etter en omvisning på huset, Maxim Gorki Theater i Berlin. Jeg blir fort gjort oppmerksom på at jeg sitter på feil side, på Armin Petras side. Det viser seg at dette er en regel alle vet og at den er meget viktig å overholde. Regiassistenten forklarer meg at regissøren skal ha fritt spillerom til å bevege seg fram og tilbake i rekkene og dette gjør han fordi han: a) skal få flest mulige forskjellige syns- og hørselsvinkler, b) er frustrert eller sint og må gå fram og tilbake for å få ut frustrasjonen c) har fått en genial ide og må raskt fram til scenekanten, d) må fysisk stoppe

¹¹² Larsen, IdaLou: *Scenekunst.no*. mandag, den 13. februar 2006

skuespillerne i å gjøre alvorlige feil, altså raskt fram til scenekanten også her. Jeg reiser meg kjapt og med alles øyne festet på meg finner meg en plass på høyre side av salen.

Prøveforløpet har holdt på et par uker, og ensemblet har utviklet og «lekt med» tekst og tema. I denne perioden fant prøvene sted på forskjellige prøvescener¹¹³ som ligger spredt rundt i Berlin. Når jeg kommer inn befinner vi oss i hovedsalen på Maxim Gorki Theater hvor forestillingen skal finne sted. Prøvene er delt i to, den første økten er fra kl.10.00 til 15.00 og den andre fra kl.18.00 til kl.22.30 (23.00) Prøvene av enkeltscener er allerede i gang. Peter Kurth står på scenen i rollen som Halvard Solness, og spiller mot Christin König i rollen som Aline Solness.

«Weniger Stadttheater!!!» roper Petras ut idet en av skuespillerne sier «Endlich kann ich mit jemanden reden.»

«Weniger Stadttheater» beskriver ikke bare en stor del av Petras' regiestetikk, men også en trend man finner hos mange regissører innen tysk samtidsteater. Og begrepet er velkjent for tyske teaterfolk. I tysk sammenheng gir dette utsagnet assosiasjoner til «Stadttheater-Klischeen», nemlig klisjeer knyttet til et institusjonsteater som gjør nøyaktig det som en bestemt gruppe blant teaterets besøkende ønsker. Denne gruppen er de såkalte abonnementpublikummerne; de ønsker seg et tradisjonelt, følelsesladd teater som ikke forandrer seg med tiden, men tilbyr noe publikum kjenner igjen. Spillemåten er sterkt naturalistisk og overdrivelser er brukt flittig¹¹⁴. Så om en regissør sier dette til en skuespiller, vet han/hun at her har de gjort feil. I kritikken ligger et påbud om å minimere det psykologiske spillet og heller spille mer uttrykksløst. Denne dagen som ovenfor ble beskrevet satte på flere måter standarden for alle de teaterprøvene jeg i de kommende ukene overvar. Improvisasjon hadde hele veien en sentral rolle i prøveforløpet, men etter hvert knyttet mer opp til det aktuelle hendelsesforløpet i *Baumeister Solness*. Det vekslet mellom enkeltprøver, masseprøver og prøver der Petras kun trente skuespillerne i overgangene mellom scenene. De mest private scenene, kjærlighetsscener og scener hvor skuespillerne ble utfordret på intime eller spesielt

¹¹³ Prøvescener er oversatt fra Probebühne som er et etablert begrep i tysk teater og gjelder øvelsesrom. Disse rommene inneholder sjelden en scene, mange minner mer om klasserom.

¹¹⁴ Forklart av Maria Wolgast, freelance scenograf ved en rekke tyske teatre, juni 2010. Støtter samme forklaring fra Armin Petras, september 2006..

psykisk krevende scener ønsket Petras at skulle gjennomføres uten noen andre i salen. Resultatet av disse scenene ble ikke vist for resten av ensemblet før storprøvene begynte. Disse prøvene fant sted siste uken før generalprøven. Årsakene til dette var på den ene siden å holde på spenningen i ensemblet ved å hemmeliggjøre de mest private scenene, noe som i neste omgang gav motspillerne noe å respondere ekte på, ettersom de ikke rakk å bli vant til disse scenene. På den andre siden var det for å verne om det private utfordringene det gav de skuespillerne som spilte i de aktuelle scenene.

4.2. Armin Petras' regiestetikk og arbeidsmetoder i forbindelse med *Baumeister Solness*

I forkant av arbeidet med selve teaterstykket brukte Petras mange uker på å lese manuset. I følge sjefsdramaturg på Maxim Gorki Theater Berlin, Carmen Wolfram, bruker Petras lengre tid enn de fleste hun har jobbet med, på innstuderingen av manus. Ved å lese det om og om igjen leter han etter nye oppdagelser i teksten og hos rollekarakterene. Etter en tid fortsetter han dette arbeidet sammen med dramaturgen. Petras ser også etter områder i teksten som kan kombineres med andre tekster. Han er svært opptatt av å ivareta originalteksten og bruker moderne oversettelser bevisst for at det skal passe inn i dagens samtidsteater. Om det skal strykes noe i originalteksten skal dette være godt begrunnet. Han er tilhenger av å kombinere originalteksten, med andre tekster, det kan være lyrikk, skuespill, musikktekster, nyhets-tekster eller annen type tekstlig informasjon, og her spiller den møysommelige leseperioden i starten inn; han leter etter steder i teksten som kan være utgangspunkt for å kombinere dem med andre tekster. Dette kan være tematisk, metodisk eller kontrastfullt, og så lenge det finnes en slags sammenheng mellom tekstene kan han gå vidt i sine valg. Han har en forkjærlighet for Ibsens skuespill på grunn av konfliktene. Han mener at Ibsen beskrev de samme konfliktene vi har i dag, og ettersom han ønsker gjennom sine teaterstykker å belyse samfunnskonflikter, avsløre pinligheter og utfordre publikum til å aktivt forholde seg til de mindre glamorøse sidene av livet, har han gang på gang funnet rammene til dette hos Ibsen.

Etter at Petras har brukt den tiden han trenger på tekstarbeidet på egen hånd, kobler han inn dramaturgen og deretter skuespillerne. Her starter en forberedelseperiode på et par uker hvor målet er å få ensemblet til å bli bedre kjent med hverandre. De blir oppfordret til å utforske

sine lekne sider og til å eksperimentere med temaet bak *Baumeister Solness*. Petras er svært opptatt av byen han vokste opp i og det arkitektoniske har stor betydning for ham. Så første uken i prøveperioden gav han hver skuespiller en sykkel, tegneark, filmkamera og fotoapparat, og sendte dem ut på oppdagelsesferd. Oppgaven var å se på ulike byggverk, tegne dem og fotografere dem og skrive noe om hvorfor nettopp dette byggverket fascinerte hver enkelt. De ble også bedt om å legge merke til byggeplasser og snakke med unge og eldre i hver bydel av Berlin for å spørre dem om hva de likte best ved sin bydel, i sin gate og nærmiljø. Som arkitektstudenter, syklet ensemblet rundt alene eller to sammen, for å «oppdage» byens arkitektoniske sjel. Tilbake i prøverommet skulle alt materialet de hadde samlet inn eksperimenteres med. Prøverommet var gjort om til et hobbyverksted, hvor fargeark, limtuber, trepinner og papp og andre typiske hobbygjenstander dekket bordene. Nå skulle Berlin gjenskapes og et tårn skulle skapes. Dette tårnet skulle lede dem inn på ideen om hvordan det tårnet Solness klatret til toppen av, skulle se ut. De skulle finne ut hvilken funksjon det skulle ha på scenen, og hva som gjorde at Solness en gang hadde sin lidenskap knyttet til nettopp å klatre opp de tårnene han hadde bygget for å legge en krans rundt spiret, for så i senere tid å legge ned veto om aldri å gjøre dette igjen. Slik lekte og eksperimenterte ensemblet med selve den arkitektoniske kjernen til teaterstykket, bygningen som stod i sentrum for skjult angst, bortgjemte minner, fantasier og forelskelse. Bygget knyttet en liten jentes drømmer til en voksen mann. Etter at jenta, Hilde Wangel, selv var blitt voksen, ble tårnet et symbol på løfter som til nå ikke var innfridd.

I tillegg til det skapende forarbeidet ble skuespillerne utfordret i sine rollekarakterer. De gikk hele tiden inn i rollene sine i et forsøk på å finne ut hvem de var. Petras intervjuet dem en etter en, hvor de etter beste evne måtte svare på spørsmålene ut fra hvordan de trodde rollefigurene deres tenkte, følte og hva de mente. På denne måten oppdaget de viktige bakgrunnshistorier til rollefigurene.

Etter to uker med hobbyverksted og rolle- og temaforskning gav Petras skuespillerne 1 måneds teaterfri. Denne måneden utviklet regissøren en plan for rammene rundt stykkets handling og utvikling, med bakgrunn i de øvelsene ensemblet hadde jobbet med de første ukene. Etter endringer, stryk og videreutvikling så man fortsatt sporene etter arbeidet ensemblet hadde lagt ned. Etter ferien begynte Petras arbeidet med skuespillerne. Også nå var improvisasjon en viktig del av arbeidet, denne gangen mer konkret rettet i forhold til stykket. De improviserte over tekster og over ulike handlingsforløp, i tillegg til at de fikk streng

språktrening. For den ungarske skuespilleren i ensemblet var språktreningen den største utfordringen i prosessen. Petras ønsket at skuespillerne skulle snakke hurtig, til tider unormalt hurtig for å trene diksjon og artikulasjon, og for å skape et høyt energinivå i spillet gjennom språket. Petras jobbet ekstremt hardt og aggressivt med skuespillerne, men samtidig gav ham dem rom til å feile. Petras var svært streng på det språklige og i likhet med Lang, og sin inspirasjonskilde Brecht, var han alltid på jakt etter det særegne i hver enkelts språklige kvaliteter og bakgrunn. Ifølge to av hans skuespillere varierer det noe hvordan Petras vil de skal snakke, men helst skal språket være så naturlig som mulig. Ikke nødvendigvis gjennomsyret av hverdagstale (Altagsprache¹¹⁵) og slang, men han ønsker heller ikke Hochdeutsch som er det trente, klassiske teaterspråket de fleste av skuespillerne er utdannet i. Underveis i arbeidet med teksten bygger Petras inn stasjoner i stykket, hvor hver scene har sin spenningskurve.¹¹⁶ Scenene skal henge sammen og man skal kunne følge utviklingen fra det som har skjedd tidligere. Men for å unngå en dalende spenningskurve hvor scenen utvikler seg i samme retning fra begynnelse til slutt, bygger regissøren og skuespillerne inn stasjoner i spillet. Det som blir mest brukt i dette stasjonsystemet er kontrasten mellom språk og bevegelse. Språket skal være mest mulig naturlig og skuespillerne kan i denne sammenhengen tillate seg å snakke stille, privat og uten å tenke på å fylle rommet. Skuespillerne i ensemblet sammenligner dette med måten en snakker på film, da særlig ved nærbilder. Dette er en stor utfordring for publikum og derfor trener Petras' ensemblet strengt i diksjon og det å snakke tydelig uten at det blir teatralt eller unaturlig. Under øvelsene opplevde jeg ofte at enkelte ord måtte øves på om og om igjen, ofte opptil 20 ganger før regissøren lot spillet gå videre.

Denne regimetoden hvor hvert enkelt ord øves på gjentatte ganger, i tillegg til at språk og bevegelse ofte skal stå i kontrast til hverandre, er typiske trekk Armin Petras deler med Thomas Lang. For å skape en kontrast til dette «naturlige» språket blir holdninger og bevegelser gjort desto større, mer teatrale og overdrevne. Når det gjelder kroppsholdning, understreket Petras denne kontrasten mellom språk og bevegelse gjennom en dialog på følgende måte: skuespillerne står ikke vendt mot hverandre, men står side ved side og ser ut i rommet under en samtale. Istedenfor å se på den de snakker til, har de øyekontakt med

¹¹⁵ Altagsprache betyr hverdagsspråk og er et etablert begrep innen tysk samtidsteater. Det dreier seg om det hverdagslige, dialekter og måten «mannen på gata» snakker.

¹¹⁶ Utdrag fra samtale mellom to av skuespillerne, Anja Schneider og Andreas Leupold og undertegnede, Berlin, 18.09.2006.

publikum. Dette blir gjort så tydelig at publikum kan undre seg over det unaturlige spillet med det naturlige språket. Samme type regi skjer i en situasjon der en person skal betro en annen noen vanskelig og svært privat, og vedkommende sliter med å finne ord som beskriver det som er vanskelig. Den stille private samtalen brytes plutselig opp ved å erstatte ordene med store bevegelser i et forsøk på å få fram det alvorlige bedre. Men bevegelsene bryter med illusjonens alvor og blir kunstige. I *Baumeister Solness* gjøres dette på en interessant måte der tekst går over til bevegelser som ligner en marionette som danser. Gjennom disse bruddene kan man trekke linjer til Brechts Verfremdungseffekt. Petras bruker denne teknikken begge veier; i tillegg til eksemplet ovenfor, snur han rekkefølgen til å bruke et språklig uttrykk som er unaturlig og som skifter over i knappe, små og mer naturlige bevegelser og holdninger. Andre typiske trekk med Petras språkføring er å instruere skuespillerne i ujevn dialogføring. Her menes at dialogen er utviklet slik at den ikke balanseres mellom skuespillerne, men er ujevn for å oppnå en spenning. Når den ene snakker er han/hun mest opptatt av hva en selv sier enn hva den andre spør om eller svarer på. Det er en egosentrisk dialog og man merker tydelig at kommunikasjonen ikke er på samme linje. At dette er et bevisst trekk fra Petras' side, var fascinerende å følge med på under teaterprøvene.

Det språklige er det estetiske virkemidlet Petras bruker mest tid på å trene, men bevegelser og gange er, i likhet med Lang, også viktige referanser i hans regiarbeid. Han har separate prøver på nettopp å trene hvordan skuespillerne skal bevege seg over gulvet, hvor i rommet de beveger seg fra og til, og hvilken kroppsholdning de har når de går og står i ro. De ulike karakterene skal ha ulik gange og holdning, noe det brukes mye tid på å utvikle og øve inn. Et av målene med dette er at man gjennom de ulike måtene å bevege seg på, her menes konkret gangen, skal man kun gå inn og ut av forskjellige stemninger. Med det menes at man ikke har en linje som skal følges fra A til Å når det gjelder kroppsspråk, men at det også her skal bygges ulike stasjoner for å tilføre en fornyende effekt. Et eksempel på dette i *Baumeister Solness* er følgende: Vi ser en samtale mellom Halvard Solness og Knut Brovik, hvor den gamle ber om at hans sønn, Ragnar, skal frigjøres fra sin lærlingtid hos Solness og begynne å jobbe selvstendig, en forespørsel som Solness avslår. Som en reaksjon på dette avslaget begynner den gamle Brovik, sønnen Ragnar Brovik og forloveden Kaja Fosli å bevege seg i en hurtig, komisk gange som minner om dans hvor bevegelsene er statiske og robotaktige. Etter en stund med disse trinnene bryter de opp og forlater samtidig, med normal gange scenen.

I innøvingen av enkeltscener har Petras også en bestemt måte å trene skuespillerne. Scenene blir øvd inn grundig, men ikke tilstrekkelig mange ganger slik at skuespillerne kan dem skikkelig godt. Petras kjeder seg fort, og istedet for å endre på scenene for at de skal fornyes, legger han dem til side og trener bevisst kun på overgangene mellom scenene. Dette gjør skuespillerne usikre, men desto mer konsentrert både under prøvene og i forestillingene, noe som fører til at spillet holder på spenningen og intensiteten og ikke blir kjedelig. Hvis man blir for trygg og avslappet, må scenen endres og tryggheten fjernes. Petras finner da på noe nytt for å utfordre skuespillerne og holde dem våkne. Dette er noe som også preger Petras når han selv er tilskuer til andre forestillinger. Om spillet blir forutbestemt, lider han sterkt og ender ofte med å gå i pausen. Dette forteller Anja Schneider og Andreas Leupold om de erfaringene de har med å gå på teater som publikummere sammen med Petras.¹¹⁷

Petras utvelgelse av hvilke skuespillere han vil bruke er svært bevisst og han ønsker at de har ulik bakgrunn, ulik utdannelse og ulike kvaliteter. Men de må utfylle hverandre og kunne kombinere sine sterke og svake sider. I *Baumeister Solness* brukte han skuespillere med utdannelse basert på både Brecht og Stanislavskijs metoder, noe som var synlig i deres spillestil og hvordan de fokuserte innstuderingen av roller og teksten som helhet. Ensemblet bestod av seks personer, hvor fem av dem var tyske og en fra Ungarn. Det ungarske språket ble automatisk flettet inn i forestillingen og de tyske skuespillerne brukte først og fremst sine dialekter. For tre av dem var deres naturlige hverdagspråk tilnærmet lik høytysk. Det språklige uttrykket var svært viktig i Petras' regi, men det viktigste uttrykket hos skuespillerne var, ifølge ham selv, holdningen. Dette kom tydelig til syne i både treningen som i det ferdige resultatet, forestillingen. I selve prøvetiden jobbet Petras veldig forskjellig fra Lang. Den psykologiske forberedelsesdelen, hvor de blant annet var ute i Berlins gater for lettere å forstå de forskjellige aspektene i stykket, er en framgangsmåte Petras har brukt flere ganger. Da han satte opp *Lenz* i Norge tok han med seg skuespillerne opp i den norske fjellheimen for å komme tettere inn på nordmenn og deres berømte forhold til naturen. Under en av våre samtaler fortalte han om dette og trakk fram hvor fascinerende det var at der fantes et folk i verden som etter dagens forelesninger på universitetet eller dagens jobb økt, tok med seg skiene på bussen, trikken eller i bilen for å ta seg en skitur i Nordmarka eller annet egnet sted hver gang det var snø der. Han mente tyskere ikke hadde et slikt forskjønnet forhold til naturen rundt seg, dog min erfaring ut fra tiden jeg bodde i Tyskland viste meg også det

¹¹⁷ Ibid, samtale med Anja Schneider og Andreas Leupold Berlin, 18.09.2006.

motsatte. Ifølge Petras er det gatene, bygningene, Berlin og Hamburg som fascinerer tyske kunstnere.¹¹⁸ Og på samme måte som han tok den norske fjellheimen inn i *Lenz* tok han Berlins gater inn i *Baumeister Solness*.

I starten av prøvetiden rundt stykket var ensemblet delt i to grupper når det gjaldt hvilken spillemåte de skulle ha.¹¹⁹ Halvard Solness, Aline Solness og Hilde Wangel var i utgangspunktet psykologiske rollefigurer, mens Kaja Fosli, Ragnar Brovik og den gamle herr Brovik/doktor Herdal¹²⁰ var i opposisjon til de andre. Dette gikk de etter hvert til dels vekk fra. Jeg mener likevel at for de fleste var denne inndelingen også i forestillingene synlig. Med tydelig unntak for rollefiguren Kaja Fosli som ble spilt av ungarske Iringó Réti. Hennes rolletolkning var typisk psykologisk og sterkt influert av Stanislavkijs metoder som hennes skuespillerutdanning er basert på. Hos karakterene Hilde Wangel og Kaja Fosli ønsket regissøren at de i en og samme karakter utviklet og spilte flere personligheter. Dette var en stor utfordring i prøveprosessen, noe som styrket Petras' ønske om å få det til. Han argumenterte i denne sammenhengen med at det som var vanskelig å få til, ville han alltid beholde ettersom det gir både skuespilleren og stykket ekstra energi når man må kjempe for noe. Som regissør er Petras streng og har meget høye forventninger til de han jobber sammen med, men han har også en sterk sympatisk side som hjelper alle underveis om de står fast. Men denne hjelpen er ikke alltid så lett å forstå for de som står midt oppi det. Han kan foreslå nye løsninger når noe stagnerer eller er vanskelig, men hører ikke på tilbakemeldinger som «dette klarer vi aldri!» eller «dette er umulig!» Nettopp da blir han enda mer innstilt på at slik skal det gjøres. Det interessante, for Petras, er nettopp når noen må gjennomføre det tilsynelatende umulige. Petras' særegne måte å utfordre sine skuespillere på fører til at de alltid jobber ut fra flere plan enn de som de selv kjenner til og gjennom dette får de ny kunnskap om seg selv, noe som beriker dem i arbeidet som utøvere. I et relativt teknisk og vanskelig spill i forhold til språk og bevegelse får de noen steder i stykket lov til å utvikle det emosjonelle i spillet., Her kan de blande rollene med seg selv og spille ut det de selv ville ha følt i lignende situasjoner ute i virkeligheten. Dette er det trekket som skiller Armin Petras fra Thomas Lang aller mest. Der Lang henviste til grønne frosker for å unngå emosjonelle

¹¹⁸ Utsagn fra Armin Petras i samtale med undertegnede september 2006.

¹¹⁹ Her kommer jeg til å bruke karakterenes navn.

¹²⁰ Disse to rollene ble spilt av samme mann, Andreas Leupold.

bølgedaler og innlevelse, oppfordrer Petras til å bruke de sidene en ønsker å holde skjult for andre. Gjennom å blottstille det pinlige ble «nerven» i spillet mer til stede og dette skulle bedre holde på skuespillerens oppmerksomhet. Det emosjonelle var absolutt til stede i Petras' oppsetning, men i en rå kontekst, ikke i en forsiktig kontekst som inneholder for mye føleri. Her ser jeg likheter til Calixto Bieito som også får fram det råde og følsomme i sammenheng med hverandre. Der Bieito virker som han lager teater med tanke på et mer voksent publikum er mitt inntrykk av Petras at hans teater til tider minner om teater basert på ungdom. Den råde stilen med et høylytt aggressivt språk, fokus på sex og opprør jevnlig avbrutt av Verfremdungseffekt framstår som en sterk kontrast til Thomas Langs regi hvor alt skal være intenst, knapt og minimalistisk. Energien er like intens. Fokuset på det språklige like viktig og antall timer med trening på gangen over gulvet like mange. Resultatet derimot er svært forskjellig. Dette vil jeg diskutere videre i drøftingen, hvor jeg begynner med å oppsummere mine undersøkelser av Thomas lang og Armin Petras, og setter problemstillingene inn i den praktiske konteksten. Før jeg avslutter drøftingskapitlet vil jeg gå inn på hvordan jeg har brukt teoridelen i sammenheng med det praktiske, som er mitt hovedfokus i denne masteroppgaven.

Kapittel 5: Drøfting av teori og praksis

5.1. Likheter og ulikheter i Thomas Lang og Armin Petras' regiarbeid

I undersøkelsene mine har jeg sett på to ulike regissører, og dermed to ulike uttrykk på scenen. Thomas Lang har jeg kjent lengre enn Armin Petras og fått muligheten til å undersøke Langs arbeid i tre ulike spillsituasjoner. Ved å studere Langs arbeid har jeg brukt både passiv og aktiv observasjon som metode; aktiv observasjon i *Die Troerinnen* og *Das Popcornverbot*, og passiv observasjon i *Vor langer Zeit im Mai*. Den praktiske erfaringen med å selv bli instruert av Lang, har selvfølgelig vært svært lærerikt for meg og har stor betydning for resultatet her. I prosessen med denne masteroppgaven har jeg valgt en observerende tilnærmingen til dette arbeidet fordi jeg mener det gjør arbeidet tydeligere, og det lettere kan kombineres med de erfaringene jeg gjorde under min observasjonstid av Armin Petras' arbeid. Samtaler med Lang og medstudenter, samt monologtreningen jeg fikk på slutten av min studietid har også hatt stor betydning for mine studier av hans arbeidsmetoder. Arbeidet med Armin Petras bestod av undersøkelser, observasjon og samtaler med ham, i tillegg til sjefsdramaturg Carmen Wolfram og noen av skuespillerne; Anja Schneider, Andreas Leupold og Iringó Réti. Jeg har ikke personlig jobbet med Petras slik som med Lang. Ved å bruke aktiv og passiv observasjon som metode, fikk jeg muligheten til å undersøke temaet mitt fra to ytterpunkt, og for meg er dette den viktigste erfaringen i forbindelse med mitt masterarbeid. Ved å se på språk som estetisk virkemiddel satt inn i en semiotisk og retorisk kontekst, i tillegg til observasjonene tilegnet jeg meg kunnskap innenfor teaterets utøvende, pedagogiske og vitenskaplige plan, og er blitt en viktig impuls til videre arbeid.

For å fordype seg i og forstå hvordan Thomas Lang og Armin Petras arbeider så var prøvetiden hos dem begge absolutt nødvendig å sette seg inn i. Lang har mindre fokus på selve forestillingen, men sier selv at den er svært viktig, blant annet for å kunne avgjøre om studentene har forstått hans budskap og vært i stand til å formidle det. Petras var, i motsetning til Lang, hele tiden fokusert på forestillingen under prøveforløpet. Det vil si at Petras var fokusert på forestillingen i forhold til at innholdet i teksten, de alternative temaene han ønsket å bygge inn i forestillingen og hans visjoner om hvordan det ferdige produktet skulle se ut,

fra dag én var synlig for alle involverte. Lang var kjent for sitt fokus på teaterteknisk skuespillertrening og satte prøveforløpet over forestillingen, men han var bevisst alle sine valg i forhold til resultatet. Han jobbet, i likhet med Petras, intenst med teksten(e) han skulle bruke i forkant av øvelsene. På grunn av deres ulike fokus på forestillingen, har prøveprosessen fått størst plass i kapittelet om Lang, mens jeg i kapittelet om Petras har prioritert Petras arbeidsmetoder knyttet til en prøveforløp fram mot forestilling. Jeg har lagt fram mine undersøkelser av Petras som regissør, med bakgrunn i mine observasjoner, skuespillernes erfaringer og det som jeg har tatt med fra andre skriftlige kilder. I rollen som passiv observatør har jeg fokusert på forarbeidet til prøveprosessen og de første ukene med ensemblet da det er dette som best demonstrerer Petras' interesser og arbeidsmetoder. Resten av prøveforløpet var naturligvis også interessant, og jeg ble godt kjent med hans metoder av å sitte i teatersalen hver dag i så mange uker.

Å sammenligne prøveprosessene til Lang og Petras er utfordrende på den måten at de består av så ulike innfallsvinkler. Lang med sin blanding av pedagogikk og regi i arbeid med amatører og profesjonelle, og Petras' regiarbeid kontekstualisert i et av Berlins kjente institusjonsteatre. Med så ulike utgangspunkt har de likevel svært mange likheter, og det postdramatiske står sentralt i dette forholdet. Deres måte å instruere skuespillere på var en av de største forskjellene på de to regissørene. Lang arbeidet møysommelig, detaljert og kontrollert, mens Petras til tider beveget seg rundt i hele teaterrommet, full av engasjement, og regisserte detaljert, men med mye større bevegelser. Viktigheten av den språklige treningen var for begge høyt prioritert og stod som en nødvendighet i forhold til deres kvalitetskrav innen teater.

En av forskjellene på Lang og Petras når det gjaldt prøveprosessene, var at Lang holdt kortene tett til brystet, og ønsket ikke at skuespillerne skulle få innsikt i hans tanker rundt produksjonen for tidlig i prosessen. Hvis de var opptatt av resultatet på samme måte som sin regissør ville det begrense deres evne til å forstå ideologien bak de individuelle øvelsene og deres egne evner til å improvisere fram forslag. Med «ideologien» mener jeg at Lang ønsket at skuespillerne skulle være fri fra forhåndsbestemte retningslinjer og tankemønstre, slik at improvisasjoner kunne gjøres uten begrensninger, og med utgangspunkt i hver enkelt tanker i enhver situasjon. Av disse grunnene bestemte han hvilke tema og opplegg han ville fokusere på i de ulike øvelsene på forhånd, og temaene var uavhengig av teaterstykkets tema, det kom inn i prosessen først senere. Petras' ensemble brukte også tid på improvisasjon, lek og

utforskning, men dette var tydeligere knyttet opp til de ulike temaene Petras ønsket å inkludere i det ferdige resultatet. Hvilken framgangsmåte som gir best resultat generelt er vanskelig å si, spørsmålet bør kanskje heller stilles slik: hvilken framgangsmåte utfordrer og utvikler skuespillerne mest? Og fører denne utviklingen til noe positivt i forhold til publikums opplevelse? Jeg mener at både Langs og Petras' framgangsmåter var svært utfordrende for skuespillerne, men på ulik måte. Lang arbeidet på en detaljert, innfløkt måte som tydet på at det lå lang forberedelsestid bak. At han tilsynelatende ikke ville avsløre sine mål bak sin arbeidsteknikk virket for meg å være en bevisst del av opplæringen. Jeg opplevde mye frustrasjon fra skuespillernes side når de ikke forstod hvordan de skulle løse utfordringer. Her hadde Lang en god evne til å likevel få dem til å fortsette å kjempe for å oppnå det uttrykket han var ute etter. Han «plantet» en nysgjerrighet i frustrasjonen deres slik at de brukte frustrasjonen til å prøve videre. Og i de fleste tilfellene, klarte skuespillerne å knekke koden og levere et interessant resultat. Det skal sies at han ikke bare var tilbakeholden og mystisk, men hjalp sine skuespillere når de stod fast. Han demonstrerte teknikker, la alltid til at de skulle studere tanken bak holdningen hans og ikke prøve å gjenta nøyaktig det han gjorde. Hver gang Lang selv stod på scenen proklamerte han en kritisk holdning til sin egen spillestil, og understreket at det var viktig å se på holdning, bevegelse og, som sagt, tanken bak hans spill. Man skulle verken kopiere hans eller noen andres uttrykk. For en skuespiller uten en profesjonell bakgrunn og utdanning kunne dette være svært vanskelig og jeg har flere ganger hatt inntrykket av at utviklingen gikk til et visst punkt, men ikke lengre.

Petras utfordret sine skuespillere på en annen måte. Han hadde en mer aggressiv og intens måte å arbeide på. Han oppfordret også til improvisasjon, men hadde i forkant lagt føringer på hvilket stykke han ønsket å utvikle. Når man sammenligner utgangspunktet til Lang og Petras utfra at den ene jobber kun med profesjonelle mens den andre jobber med både profesjonelle og amatører ser man både fordeler og ulemper med begge deler. Lang hadde definitivt en større utfordring enn Petras på flere områder, blant annet med at noen i ensemblet hadde begrenset eller ingen skuespillerbakgrunn. At de var uformet av utdanning og teknikker kunne også være en fordel da det førte til at de var svært lærevillige og åpne, og oppdagelsen av nye sider i seg selv, som var så viktig for Lang, falt kanskje mer naturlig. I mange tilfeller er det likevel en fordel for regissøren å slippe å lære opp de man skal arbeide sammen med på forhånd. Denne fordelene hadde Petras, men dette gav ham også utfordringer i løpet av prøveprosessen og under forestillingene. Det ble synlig gjennom blant annet at Petras forsøkte å få fram bestemte uttrykk hos noen av skuespillerne, for at de bedre skulle passe inn i hans

rollearbeid. Særlig synlig var dette hos de karakterene som skulle spille flere roller, som Andreas Leupolds rollefigurer doktor Herdal og den gamle mannen Knut Brovik, og i en mer psykologisk forstand for Anja Schneider, Hilde Wangel og Iringó Rétis Kaja Fossli, som alle skulle spille flere ulike roller i en og samme karakter. For meg som observatør virket det som om en person skulle spille to roller basert på to ulike teknikker. Det var som om Brecht og Stanislavskij ble synlig i hver sin karakter. Dette var ikke alltid vellykket, og her tror jeg utdannelse spiller inn, hvor den ene karakteren ble både tydeligere og mer gjennomført enn den andre fordi skuespilleren kunne den ene teknikken så mye bedre enn den andre og klarte ikke helt å finne en kombinasjon for dette. Arbeidsprosessene til Lang og Petras var ulike, og ut fra min observasjon var Langs prøveprosess mer spennende fordi den inneholdt så mye mer enn kun et produksjonsløp. Samtidig er det ikke mulig å gjøre en rettfærdig sammenligning av framgangsmåtene ettersom bakgrunnene og forutsetningene deres var så ulike. På spørsmålet *Og fører denne utviklingen (-hvilken framgangsmåte utfordrer og utvikler skuespillerne mest?) til noe positivt i forhold til publikums opplevelse?* er det ikke et absolutt svar, her må man gå inn i hvert enkelt eksempel og se på dem i ulike kontekster ettersom de består av så ulike prosesser. Det var heller ikke mitt mål med denne masteroppgaven å undersøke disse regissørene, for å finne den perfekte regien og det perfekte språklige uttrykket. Dog ideen om et perfekt scenespråk hadde vært fristende å prøve å oppdage. Resultatene av alle prosessene varierte, særlig innenfor de tre eksemplene Lang hadde regi på. Prosessen bak *Die Troerinnen* var den mest inngående og utfordrende prosessen av de tre eksemplene, blant annet fordi den varte lengre og var mer intens, hvor man hver dag i et helt semester jobbet sammen rundt dette. Her fikk alle involverte mulighet til å lære Langs teknikk nøye og oppnå betydelig kunstnerisk vekst. Det var likevel ikke dette eksempelet som endte i det beste resultatet. *Das Popcornverbot* var også svært vellykket som prosess, men her var resultatet aldri endelig ettersom prosjektet fungerte som et prøveprosjekt. Resultatet var ulikt i hver visning da det baserte seg på tilbakemeldingene fra publikum og var et pedagogisk forsøk. I de andre to forestillingene av Lang, endret han selv regien mellom forestillingene, mens det i *Das Popcornverbot* var publikum som stod for de fleste endringene, det vil si ut fra publikums tilbakemeldinger valgte regissøren og ensemblet i fellesskap hvilke endringer de skulle legge inn. For meg var det *Vor langer Zeit im Mai* som utpekte seg som det beste resultatet. Kanskje fordi dette stykket passer så godt til Thomas Langs regigrep og scenerommet kledde hans regi godt. Lang har en gjennomført god regiteknikk men jeg opplever at den ikke passer like godt til enhver tekst. Det interessante ved å blande moderne og klassiske tekster er spennende,

spesielt hvis alle involverte tekster «tillater» Verfremdungseffekten. *Vor langer Zeit im Mai* fungerte godt til dette, *Die Troerinnen* ikke fullt så bra.

Når det gjelder Petras' oppsetning av *Baumeister Solness* var prosessen som sagt annerledes enn Langs. Petras er en krevende regissør som utfordrer skuespillerne sine, både fysisk og psykisk. På en måte kan man si han presser dem lengre enn nødvendig på å spille ut det som er pinlig, vanskelig eller sårbart, for så å dempe det. Prøvetiden inneholdt mye skrik, tårer og svette, og det lidenskapelige temperamentet stod i sentrum, særlig i scenene med Hilde Wangel og Halvard Solness. Resultatet til *Baumeister Solness* overasket meg med å framstå som mer psykologisk og følelseladd enn hva prøvene, og Petras, tilsa at det skulle bli. Leken som var en så viktig del av prøvetiden var fortsatt synlig, men kom litt i skyggen av dramatikken. Her spiller Petras bakgrunn en viktig rolle. Samtidig som han framstilles som en svært leken, eksperimentell, kontroversiell og moderne regissør som er svært ettertraktet i dagens samtidsteater, så er hans klassiske utdannelse fra Ernst Busch godt synlig i hans arbeid. Før jeg hadde muligheten til å observere hans metoder kjente jeg kun til Petras gjennom det jeg hadde lest og blitt fortalt, og han ble utelukkende beskrevet som ovenfor. Derfor ble jeg litt overasket da hans metoder framstod så klassisk. Det eksperimentelle og lekne var absolutt til stede, men både regissør og skuespillere stod tydelig i en klassiskmoderne teatertradisjon som man ofte finner på institusjonsteatrene. Prøveprosessens forarbeid gav meg inntrykk av å være mer unikt og særegent for Petras, enn selve prøveprosessen i teaterrommet. Denne delen bar selvfølgelig tydelig preg av Petras visjoner og arbeidsteknikker, men med klassisk skolerte skuespillere kom der likevel fram en del fellestrekk innenfor institusjonsteater-tradisjonen. Her skiller Thomas Lang seg fra Petras med å arbeide så pedagogisk med skuespillere fra ulike bakgrunner. Det kan nok sies at han framstår som mer moderne og individuell enn Petras, og som regissør står han med en fot i det institusjonelle og en i den frie teatertradisjonen. Med dette går jeg direkte inn på problemstillingene satt i kontekst med Lang og Petras.

5.2. Problemstillingene i kontekst

Når det gjelder problemstillingene mine har jeg til nå valgt å belyse dem med å gi en grundig innføring i hvordan Lang og Petras arbeider med det språklige uttrykket, med bevegelse og improvisasjon.

Problemstillingens tre aspekter er *språk som estetisk virkemiddel knyttet til hverdagsspråk, dialekter og improvisasjoner, i forbindelse med bevegelse og forholdet til det sceniske rommet*. Disse aspektene står svært sentralt i arbeidet til Lang og Petras. Ut fra deres bakgrunn og arbeidsmetoder kan man plassere dem inn i en klassisk-moderne regitradisjon innenfor tysk samtids-teater. Dette føre med seg et naturlig fokus på det verbale uttrykket som de løser på ulik måte, Lang med en pedagogisk innfallsvinkel til regissørrollen og Petras innenfor den mer klassiske institusjonsteater-tradisjonen. Og i tillegg til det språklige fokuset er deres arbeid med teksten med på å sette dem inn i en tysk regiteatertradisjon. Når Fischer-Lichte og Kowzan gjennom teatersemiotikken likestiller alle sceniske virkemidler opphever Lang og Petras *viktigheten ved å trene* det språklige uttrykket. De framstiller ikke språket som overordnet virkemiddel over alle andre, men det er heller arbeidet med språket som blir viet mest tid i prøveprosessen. Lang arbeider med språk ut fra at det skal gjøres så knapt, presist og detaljert som mulig. Dette setter han inn i en kontekst som krever stor konsentrasjon fra publikums side, men ved hjelp av den strenge detaljerte treningen gjør han det umulige mulig. Han klarer å få skuespillerne til å bli hørt enkeltvis i et kaos av lyder. Ved å bryte opp den naturlige setningsmelodien og rytmen skiller ordene seg ut. Men det krever at man bruker ulike måter å kommunisere på i samme framføring. Gjør alle denne teknikken likt, og samtidig, klarer språket ikke lenger å stikke seg fram. Tett til det språklige ligger bevegelsen, hvor kontrast er det gyldne ordet. Hurtighet i det verbale krever langsomhet av bevegelsen, og omvendt. Dette trekket benytter Petras seg også av men i en annen variant. Hos han er det ofte skillet mellom alvor og komikk som setter språk og bevegelse sammen. Når språket er hurtig, alvorlig og hverdagslig er bevegelsene komiske og marionetteaktige. I dialogføring står personene i ulogiske posisjoner i forhold til den eller de som samtalen er mellom. Som for eksempel at de står med skulder mot skulder og ser på publikum en hel samtale. Dialogen hos Lang dreier seg mer om å legge inn brudd. Den ene parten kan tydelig innta en klassisk dialogposisjon vendt mot samtalepartneren, samtidig som den andre står med ryggen til og ved hjelp av rytme høres dialogen allikevel samstemt ut. Innlevelse i dialogen erstattes ofte

med at skuespillerne får beskjed om å være saltstøtter, uten å spille skal de fortelle en gripende historie hvor de ikke får ty til følelser for å få fram budskapet.

Bruk av dialekter står sentralt hos dem begge, men har ulik betydning. Armin Petras bruker ofte dialekter for å oppnå lokal tilknytning. I *Baumeister Solness* blir innslag av berlinerdialekt brukt bevisst for å oppnå denne tilknytningen, men den brukes ikke gjennomført. Denne dialekten kommer best fram i de dokumentariske delene som omhandler Berlins historie og arkitektur. Hos Petras brukes dialekter og internasjonale språk for å gi lydbilde en variasjon. Her brukes det ikke for å formidle teksten tydeligere, men heller for å sette fokus på lyden og vekke interessen. Og med dette trinnet unnagjort, kommer fokuset på teksten. Jeg mener at Langs måte å leke med språket på i denne sammenhengen kan minne om lek med forskjellige instrumenter i musikken, mens Petras leker med språket for å gjøre innholdet i teksten tydeligere. Hos Lang er det tanken bak teksten som er viktigst å få fram og her kommer holdning og bevegelse inn i bildet. Og i spennet mellom det tekstlige og bevegelsen har man også den stumme samtalepartnern. Et stumt språk kan ofte være det beste språket, og stillheten kan gjøre teksten tydeligere. Hverdagspråk er viktig for både Lang og Peras. Petras sa i en samtale høsten 2006 at han foretrakk å samle sammen et ensemble som kunne tilby ulike varianter i krysningspunktet mellom høytysk og hverdagspråk. Han la en ungdommelig stil i det verbale uttrykket i *Baumeister Solness*, men ønsket ikke at språket skulle bli for hverdagslig. Han mente at ved å gjøre det for hverdagslig ved for eksempel bruk av slang ville energien blir mindre ettersom man slapper mer av. Samtidig innførte han sekvenser hvor skuespillerne skulle snakke mer privat og stille, mer som på film. Uansett språkmodell måtte det være energisk og mulig å detaljtrane det. Lang mente at valget ikke stod mellom hverdagspråk eller høytysk, men at det heller var snakk om å legge inn verfremdungseffekter i språket, som rytme, melodi og noe jeg vil kalle språklig tablå her. Det minnet til tider om det språklige uttrykket jeg har sett i Robert Wilson sine forestillinger.

Jeg mener at den største forskjellen i det språklige uttrykket hos Lang og Petras er at Lang setter språket mer inn i en performancesetting. Språket koreograferes, noen ganger som et dansestykke, andre ganger som musikk, og til tider som språklig installasjon men uten å miste betydningen bak teksten. Det er en mening med alt som skal sies og alle ord likestilles. Petras bruker språket på en røffere måte. Tekstens betydning er like viktig som hos Lang men budskapet er knyttet mer til teksten bokstavelig talt, mens hos Lang er budskapet noen ganger

et annet enn det teksten inneholder. I dette tilfellet blir teksten et verktøy for å få tilskueren til å forstå tankene bak.

Når det gjelder det romlige reflekteres betydningen gjennom teksten. Lang er svært bevisst på å bruke uttradisjonelle rom, og eksperimenterer med å skape kontraster. Eksemplet *Die Troerinnen* viste dette godt. Her kommer lydstyrke versus rommets størrelse inn og det viktigste var å ikke gjøre det publikum forventet. Gjennom bruk av tekniske hjelpemidler ble rommets potensiale fornyet. Det samme gjaldt for Petras men ettersom han brukte en tradisjonell teatersal ble det romlige aspektet noe helt annet. Hans regi la opp til kontakt med publikum i forbindelse med at skuespillerne henvendte seg stadig mot publikum. Likevel var avstanden mellom scene og sal tydelig markert. Dette hadde med rommets fysiske utseende å gjøre men også spillet som tilsynelatende var vendt mot publikum, men med unntak av «historieforelesningen» i starten av *Baumeister Solness*, var skuespillerne aldri synlig bevisst sitt publikum. Denne avstanden brøt Lang i alle sine stykker som er tatt med her. Ikke gjennomført nærhet men det vekslet mellom avstand og nærhet. Til tider var skuespillerne saltstøtter som så gjennom alt og andre ganger satt de seg ned med publikum for å prate.

Språk i forbindelse med bevegelse er også viktig for dem begge. Dette feltet har jeg allerede i kapittel 3 og 4 gått grundig inn på men jeg vil gi noen kommentarer til det her. Det største likheten mellom regissørene er deres fokus på gange, men her er også de største ulikhetene. Lang trener skuespillerne på målrettet gange, som i likhet med det verbale skal være knapt, kalt, presist og gull av energi. Man skal etter behov legge inn kontraster til det språklige, altså når språket består av kjennetegnene nevnt ovenfor hvor det er minimert, skal bevegelsene stå i kontrast til dette ved å være store. Her er det visse regler som må følges. Store bevegelser innebærer aldri kurver og buer. Hos Petras derimot er de store bevegelsene fri for denne strenge disiplinen og kan framstå på grensen til overspill. Men en svært interessant side ved Petras' bruk av kontraster mellom språk og bevegelse er at han nettopp her innfører det lekne og eksperimentelle han er kjent for. Bevegelsene kan framstå som dansetrinn med komisk faktor eller marionettepreg. Dette gir spillet en kvalitet av å være absurd, og i noen tilfeller minner det svært om Robert Wilsons regi. Bevegelse i forhold til holdning er også ulikt mellom Lang og Petras. Der Lang innfører saltstøtter, bruker Petras dialoger hvor ingen ser hverandre. Begge tilfellene gir inntrykk av utilgjengelighet, noe som kan skape avstand til publikum. Jeg opplever den passive rollen som da oppstår som et godt utgangspunkt for å studere detaljene i regien, noe begge med sine ulikheter har mye av i sin regi. Det mest

lærerike for meg som observatør når det gjelder aspektene i problemstillingene mine har vært studien av de små detaljerte ulikhetene mellom Lang og Petras. Resultatet blir annerledes, og opplevelsen annerledes, men detaljene og fokuset på det språklige er slående likt. Jeg har ikke konkludert med at en type gange, i et bestemt type rom med et språklig uttrykk er den beste. Men jeg har lært veldig mye om hva detaljert språktrening kan føre til og legger godt merke til der det ikke er et tema en gang. Jeg vil nå gjøre rede for hvordan jeg har brukt teorien for å sette meg inn i praksisen i denne masteroppgaven.

5.3. Thomas Lang og Armin Petras i kontekst med teatersemiotikken, retorikken og det teaterhistoriske

Innledningsvis i kapittel 2 « Metodisk fremgangsmåter og teoretiske perspektiver» åpnet jeg med et sitat av Vilhelm Aubert: *«En metode er en fremgangsmåte, et middel til å løse problemer og komme fram til ny kunnskap. Et hvilket som helst middel som tjener dette formålet, hører med i arsenalet av metoder.»* Å finne fram til ny kunnskap i forbindelse med teaterarbeid er på mange måter det Thomas Lang og Armin Petras gjør, og det er her det postdramatiske kommer inn. I teorikapitlet tok jeg for meg postdramatiske posisjoner og nå vil jeg vise til postdramatiske trekk hos Lang og Petras. Et felles trekk hos dem begge er at de går bort fra en aristotelisk enhetsdramaturgi og til en dramaturgi hvor de blander sammen originaltekster, moderne tekst, tablåer og leker med de de visuelle teatertegnene. Ønsket om å skape noe nytt i det gamle er sentralt. Petras gjorde dette tydelig med å bruke en klassisk tekst fra Ibsen og kombinere det med historiske, arkitektoniske og politiske faktaopplysninger fra Berlin. Hele åpningen av *Baumeister Solness* fungerte som et dokumentarisk seminar i Berlins historie, og gjennom innlagte brudd i løpet av forestillingen kom det postbrechtianske til syne. Som nevnt tidligere så valgte Petras ut sine skuespillere bevisst ut fra deres ulike bakgrunn. Satt inn i en postdramatisk ramme mener jeg at dette valget ikke var gjennomført vellykket. Ulikheter i et ensemble kan være forfriskende og interessante, men i *Baumeister Solness* fungerte ikke alle ulikhetene optimalt. Kontrasten mellom de tyske skuespillerne kom først og fremst av at de hadde ulik utdanning og personlig uttrykk. Men kontrasten mellom tysk teaterbakgrunn og ungarsk teaterbakgrunn ble for tydelig til at det fungerte. Sitatet «Wenigere Stadttheater» ble av Petras understreket at måtte unngås, men i det ferdige resultatet var det til tider hos noen av skuespillerne en anelse for mye «Stadttheater»spill. Det var muligens fordi

Petras ønsket så mye temperament i spillet, at det da tendenserte til overspill. Akkurat på dette punktet mener jeg at den knappe, presise og hurtige kvaliteten i Langs regi fungerte bedre for det postdramatiske, og for selve det språklige uttrykket. Han brukte også klassiske tekster i kombinasjon med moderne tekster, men istedet for å tilføre et energinivå som var så høylytt som hos Petras, gjorde Lang det motsatte. Det minimalistiske blandet med en intens tilstedeværelse i kropp, språk og energi kledde det postdramatiske godt.

Når det snakkes om observasjon som metode er det som sagt flere retninger å velge mellom, som skjult og åpen observasjon, deltakende eller passiv observasjon. Ved at jeg i teorikapitlet satte fokus på ulike måter å studere det verbale språket som estetisk virkemiddel på, tilegnet jeg meg ulike metoder for å behandle og forstå inntrykkene fra mine praktiske erfaringer med nye øyne. I mine undersøkelser rundt det språklige aspektet pekte teatersemiotikken seg ut som en interessant innfallsvinkel. Sammen med en retorisk innfallsvinkel, hvor det verbale settes inn i en historisk kontekst ble dette en spennende måte å kombinere teori og praksis på. Ved å ta for meg semiotikken var det som tidligere nevnt naturlig å gå tilbake til utgangspunktet for faget i teatervitenskaplig sammenheng, nemlig til Tadeusz Kowzan, som i sitt skjema gir en oversikt over ulike tegn på scenen. Jeg ser nytten av dette skjemaet på den måten at det kan være et redskap som passer best inn i en analytisk sammenheng, for å kartlegge tegnene en blir presentert for i en forestillingen. Hvis man setter dette skjemaet inn i sammenheng med Lang og Petras er det nettopp for å synliggjøre de visuelle tegnene. Etersom jeg har fokusert på det språklige i forbindelse med bevegelse, improvisasjon og det romlige aspektet, begrenser det Kowzans skjema til noen få av tegngruppene han har satt opp. Av de 13 gruppene han starter sin inndeling med er det ord, lyder, gester og bevegelser som passer inn med mine undersøkelser. De er alle innenfor kategoriene auditive og visuelle tegn, og står i forhold til skuespilleren, rommet og tidsaspektet i følge hans videre inndelinger. De sistnevnte inndelingene satt inn i en klassisk teateroppsetning vil oppfattes ulikt enn når det settes inn i en oppsetninger med postdramatiske grep. I den klassiske konteksten vil særlig tidsaspektet fungere ulikt ved at det her følger en tidsutvikling gjennom forestillingens gang. I oppsetningene til Lang og Petras som er tatt med her kommer tidsaspektet til syne på helt andre måter. Tiden er ikke gjennomført bundet til en naturlig utvikling fra begynnelse til slutt, og forestillingene består, i flere av eksemplene, mer av sekvenser som kunne byttet plass. Tid har også betydning i forbindelse med det språklige hos Lang og Petras' eksempler gjennom improvisasjon med rytme, gjentakelser av ord og den innøvde timing mellom skuespillerne gjennom bruk av teknisk utstyr. Her brukes tidsaspektet som *Verfremdung* og man kan trekke

linjer til hvordan Gob-Squad improviserer over tidsaspektet som virkemiddel. I Lang sitt arbeid ble dette gjort ved repetisjon av hendelser via teknisk utstyr.

Erika Fischer-Lichte følger i tradisjonen til Tadeusz Kowzan med at hun også kartlegger de teatrale tegnene. Der Kowzan sin utredning virker mer teoretisk og basert på en mer tradisjonell teaterposisjon syns jeg Fischer-Lichte setter det semiotiske mer i kombinasjon med det praktiske og postdramatiske. Hun har også et større fokus på tegnene innenfor kommunikasjonen på scenen. Hun hevder at alle tegnene, eller virkemidlene, på scenen har betydning, men inndelingen av de ulike tegngruppene er noe ulikt fra Kowzans inndeling, da Fischer-Lichte setter særlig fokus på det kommunikative. De første tegngruppene hun tar for seg i sin kartlegging er nettopp språkbaserte tegn, lingvistiske tegn, paralingvistiske tegn, kinesiske tegn (ansikt- og kroppsbevegelse) mimiske, gestiske og proksemiske tegn. Hun skriver om teatralitet som en bestemt måte å kommuniserer på og slik representerer Fischer-Lichte et semiotisk syn som passer bedre inn i mine undersøkelser enn det Kowzan representerer. Men også hos Fischer-Lichte er det mer en kartlegging og analyse av tegnenes betydning hennes teorier passer til.

For å kunne snakke teoretisk om det verbale var det nyttig for meg å se det i lys av det semiotiske og det retoriske. Det retoriske aspektet går inn i det teaterhistoriske. Grunnen til at jeg velger det retoriske begrepet er at i underkapittelet om teaterhistorien trekker linjene for det verbale, ikke teaterhistorie i vid forstand.

Jeg har videre i teorikapittelet tatt med Stanislavskij, Artaud og Brecht samt gått inn på tysk skuespillerutdannelse. Dette gjorde jeg for å bygge opp en historisk plattform og fordi utdanning står så sterk i samband med den store betydningen disse tre regissørene har for det språklige uttrykket i tysk samtidsteater. For å oppsummere kort så har jeg i løpet av prosessen sett hvordan de to bruker Brecht som inspirasjonsfaktor og blander dette sammen med ulike andre uttrykk. Jeg mener det var tydelige tegn til Stanislavskij også i Petras regi, men det postdramatiske grepet og bruk av *Verfremdung* var så til stede at det vekket meg opp fra den emosjonelle innlevelsen. Her er det viktig å understreke at opplevelsen med *Baumeister Solness* ble også bevist styrt i retning av en følelsesmessig innlevelse. Petras ønsket også at publikum skulle leve seg inn og bli grepet av det de så, men sørget for at innlevelsen ikke ble til en slags transe. Vekslevirkningen på dette fungerte, og her gjorde skuespillernes ulike bakgrunn det mer mulig å ha nettopp en slik vekselvirkning. Petras har også tydelige

likhetstekk til Artaud, gjennom fokuset på det røffe, grusomme og pinlige. Lang er mer gjennomført inspirert av Brecht. Disse tre regissørene har alle hatt en betydning for Lang og Petras, og jeg tror at ved å sette sammen ensembler bestående av skuespillere med så ulike bakgrunn sørger de for å holde seg oppdatert på om deres inspirasjonskilder krever å bli justert og gjenoppdaget. Her sikter jeg til oppfordringen ved alle de tyske teaterinstitusjonene innenfor utdanning, til å stadig stille seg kritiske til og reflektere over de metodene som så lenge har stått i fokus, og da særlig metodene til Brecht og Stanislavskij. Jeg oppfattet både Lang og Petras som reflekterte og nytenkende på dette punktet.

Det er nettopp spennet mellom teori og praksis jeg ønsker å jobbe videre med, og min erfaring er at jeg forstår teatervitenskapen bedre nettopp ved å oppleve teater i praksis, og utbyttet ved å oppleve og forstå det praktiske utvides gjennom det teoretiske. Derfor mener jeg at et studietilbud som *Angewandte Theaterwissenschaft* gir en svært god plattform hvis man ønsker å arbeide i krysningspunktet mellom praksis og teori. Man blir ikke ekspert i utøvende skuespillerkunst, men man kan observere og forstå kunsten med andre øyne enn de som utøver kunsten. På mange måter kan man si at denne masteroppgaven er skrevet i et «angewandte Theaterwissenschaftliches» perspektiv. Den ligger i krysningspunktet mellom teori og praksis, og det har vært en spennende prosess å gå inn i begge kunstfelt, det teoretiske og det praktiske. Fellesnevneren til disse feltene har vært empirien; den observerende rollen.

5.4. Konklusjon og «veien videre»

Etter å ha brukt så mye tid på å forstå arbeidet til to regissører og deres likheter og ulikheter står jeg tilbake med mange flere spørsmål enn da jeg begynte. I utgangspunktet hadde jeg en idé om å undersøke om det finnes en språkmodell som fungerer bedre enn alle andre. Framstilt slik høres dette nok ut som en veldig naiv idé, og det var ikke tenkt som en hovedtese. Heller et utgangspunkt satt på spissen som gav et nyttig utgangspunkt i den forstand at et slikt spørsmål setter i gang mange ulike utsagn fra alle de jeg har snakket med om temaet i løpet av den tiden denne prosessen har tatt. I brevveksling med skuespilleren Svein Tindberg ble dette spørsmålet diskutert. Han understreket at et språklig uttrykk alltid vil variere med hvilken type litteratur som brukes, hvilken tid stykket er satt inn i, hvem som har oversatt stykket og hvem som har regien. Det er for eksempel stor forskjell på å jobbe med en tekst av William

Shakespeare om det er en overraskelse av André Bjerke eller av Edward Hoem. Og dette gjelder også innenfor tysk regiteater, men i mine analyser av Thomas Lang fikk jeg inntrykk av at han ikke la om stilen så mye på grunn av tekstens geografiske og historiske plassering. Jeg fikk heller inntrykk av at han hadde utviklet en språklig teknikk som han ønsket å kombinere med all type tekst. Dette var nok også grunnen til at ikke alle resultatene til eksemplene med Lang tatt med her, var like vellykkede. Så da er spørsmålet, skal man ha en språkmodell som «fasit», eller skal teksten legge føringene for språket. Jeg sitter igjen med at å utvikle en så gjennomført og detaljert språkmodell som skuespillerne trenes i er et viktigere verktøy enn å hele tiden være fleksibel og endre uttrykk. Men det krever veldig mye av ensemblet å kunne en slik teknikk med en fleksibel holdning, uten at det går på bekostning av verken det språklige eller det man ønsker å formidle i tekste. Her er det ikke snakk om å opphøye teksten, men å få fram tanken i teksten gjennom et språklig uttrykk som fascinerer.

Illusjonen om et perfekt scenespråk har gitt meg muligheten til å oppdage sider ved språkbruk som jeg ikke var bevisst i samme grad tidligere. Petras sin språkmodell var tydelig og i sammenheng med bevegelsesmønsteret han la inn i regien vekket resultatet interessen min. Til å være en regissør jeg først og fremst undersøkte med den viten at forestillingen var overordnet må jeg si at det også her var prøveforløpet som fascinerte meg mest. Det var der hans visjoner var synlige og det var i denne prosessen resultatet ble formet, endret, overrasket og forvirret. Han var komplisert og leken på samme tid. Da vi kom fram til en overstått premieredag satt jeg likevel igjen med et inntrykk av at Petras var litt mindre synlig. Følelsen av å se et «ungdomsteater» har jeg i ettertid forstått at er litt hans visjon med teateret.

Det finnes mange individuelle måter å lytte til språk på, så resultatet av denne oppgaven er at det er enda mer klart for meg at der ikke finnes en fasit på hva som er det beste språket å lytte til på en teaterscene, det er derimot, som allerede nevnt, hvor gjennomført et språk formidles. Hvor godt et språklig uttrykk er vil alltid avhenge av hvem som lytter. Noen tilskuere vil foretrekke høytysk på grunn av geografisk plassering, kulturelle vaner og hva de selv snakker selv. Det samme gjelder for dem som foretrekker hverdagspråk og bruk av dialekter. Så da kan jeg iallefall konkluderer med en kjent «sannhet» om at all opplevelse av teater, og her det språklige satt sammen med dialekter, bevegelser, det romlige og gjennom improvisasjon, vil alltid være individuell. I prosessen har jeg begynt å se på noen teorier som omhandler hvordan folk med musikalsk bakgrunn oppfatter språk på en annen måte en folk med mindre musikalske talenter. De musikalske har visstnok bedre forutsetninger for å tilegne seg språk. Denne påstanden pirrer nysgjerrigheten og gir meg inspirasjon til et potensielt, neste prosjekt!

Jeg vil avslutte med et sitat av Thomas Lang som sier mye om hans måte å arbeide på samt de metodene Armin Petras bruker: «Theater ist nie komplett, nur ein Schritt in einer Richtung.» Dette sitatet beskriver mye av det jeg føler nå når jeg skal sette punktum for dette masterarbeidet. Den er ikke komplett, men den er et skritt i riktig retning for meg. Prosessen har klargjort tydeligere hva jeg vil videre, hvilke skritt jeg ikke rakk å gå og at det fortsatt er det språklige uttrykket som fascinerer meg mest.

Litteraturoversikt:

Primær litteraturliste:

Aristoteles 1997. *Om diktetekunsten*. Oslo, Grøndahl og Dreyers Forlag AS.

Arntzen, Knut Ove 2007. *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forøk*. Laksevåg, Alvheim og Eide Akademiske Forlag.

Arntzen, Knut Ove 2005. «Wilson og 'opplevelsens teater'». fra *Norsk Shakespeare- og teatertidskrift* nr 1.

Arntzen, Knut Ove 1980. *Skuespillerkunst og gruppeteater*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Bergen.

Artaud, Antonin 2000. *Det dobbelte teater*, oversettelse, kommentarer og etterord ved Kjell Helgheim, Oslo, Solum Forlag.

Aston, Elaine og George Savona 1991. *Theatre as sign-system. A Semiotics of Text and Performance*. London, Routledge.

Brauneck, Manfred og Gérard Schneilin 2007. *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek, Rowohlt Verlag.

Brauneck, Manfred 1999. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek, Rowohlt Verlag.

Brauneck, Mannfred 1993. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek, Rowohlt Verlag.

Brecht, Bertolt, 1966. *Om Tidens Teater. En ikke-aristotelisk dramatik*. oversatt av Harald Engberg, København, Gyldendals Uglebøger.

Brecht, Bertolt, 1963. *Skriften zum Theater, band 3 (neuen Technik der Schauspielkunst)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt, 1963. *Skriften zum Theater, band 7 (Kleines Organon für das Theater – Die Dialektik auf dem Theater)*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag,

Brecht, Bertolt, 1964. *Gesammelte Werke*, bind 16. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt, 1975. *Brecht om teater*. Texter i urval av Leif Zern. Stockholm, Bokförlaget Pan/Norstedts.

Brockett, Oscar G. 1999. *History of Theatre, Eight Edition*. London, Allyn and Bacon.

- Eigtved, Michael 2007. *En forestillingsanalyse En introduktion*. Frederiksberg C., Forlaget samfundslitteratur.
- Dalland, Olav 1997. *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo, Universitetsforlaget AS.
- Fischli, Peter og David Weiss 2004. *Findet mich das Glück?* Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Gjervan Ellen K., Lise Hovik og Annabella Skagen 2005. *Dramaturgi Forestillinger om teater*. Oslo, Universitetsforlaget AS.
- Hinck, Walter 1982. *Goethe-Mann des Theaters*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Holm, Ingvar 1981. *Teater 2. Tecken Språk Struktur*. Sverige, Studenlitteratur, Lund.
- Hodge, Alison 2000. *Twentieth Century Actor Training*. London, Routledge.
- Everett, Euris Larry og Inger Furseth 2004. *Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre*. Oslo, Universitetsforlaget AS.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*, oversatt av Karen Jürs-Munby, Oxon, Routledge.
- Martin, Jacqueline. 1991. *Voice in modern theatre*. London, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 1992. *The semiotics of Theater*. Oversatt av Gaines, Jeremy og Doris L. Jones. USA, Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, 1983. *Semiotik des Theaters. Band 1-3*. Tübingen, Tyskland, Gunter Narr Verlag.
- Ritter, Hans Martin 1999. *Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Berlin, Henschel Verlag.
- Kowzan, Tadeusz 1975. *Litterature et Spéctacle*. Mouton La Haye.
- Sadolin, Cathrine 2000. *Complete Vocal Technique*. København, Shout Publishing.
- Simhandel, Peter 1993. *Bildertheater im 20. Jahrhundert*. Berlin, Gardegast Verlag.
- Mitter, Shomit 1995. *Systems of rehearsal Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York, Routledge.
- Willett, John 1964. *Brecht on Theatre*. New York, Hill and Wang.

Teatermanus og sangtekster:

Ibsen, Henrik 1892. *Baumeiseter Solness*. Fassung vom 4.9.2006. Oversatt til tysk av Heiner Gimmler, (originaltekst *Bygmester Solness*, Skuespil i tre akter. København). Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

Euripides 1987. *Die Troerinnen*. Arbeitsfassung 2004. Berlin, Reclam.

Forced Entertainment 1996. *Quizoola!*

Shakespeare, William *Romeo und Juliette*, 3 scene, utdrag, Julies rom.

Nordahl Grieg, *Kringsatt av Fiender*.

Qua Drentro aste mura, italiensk folkemusikk, ukjent komponist.

Sekunder litteraturliste:

Trolie, Tor Bastiansen 1994. *Teater. Tekst - regi – skuespillerkunst*. Universitetet i Bergen, Teatervitenskaplige studier Nr.4.

Trolie, Tor Bastiansen 1987. *Teatervitenskap strategi og analyse*. Universitetet i Bergen, Teatervitenskaplige studier.

Stanislavski Constantin 1981. *Creating a role*, oversatt av Elizabeth Reynolds Hapgood. London, Methuen.

Brecht, Bertolt 1963. *Schriften zum Theater, band 4 (über den Beruf des Schauspielers)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Fortier, Mark 1997. *Theory/Theatre*. London, Routledge.

Malochevskaia, Irina 2002. *Regiskolen*. Vollen, Tell forlag AS.

Barthes, Roland 2001. *Schriften zum Theater, Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*. Berlin, Alexander Verlag.

Fischer-Lichte, Erika 1993. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel.

Birkenhauer, Theresia, 2005. *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov Genet, Beckett, Müller*. Berlin, Verlag Vorwerk 8.

Delgado, Maria M. og Paul Heritage 1996. *In contact with the gods? Directors talk theatre*. Manchester & New York, Manchester University Press.

Holm, Ingvar 1981. *Teater 3 Publik Organisation Samhälle*. Lund, Sverige, Studentlitteratur.

Leirvåg, Siren og Rolf Eriksen 2009. *Teater i perspektiv*. Oslo, Thalia Publishing.

Programblad fra forestilinger:

Wilson, Robert 2005. *Per Gynt*. Bergen, utgitt av Festspillene i Bergen.

Volksbühne im Prater 2003. *Super Night Shot. Instant video journeys from the streets of Berlin*. Berlin, utgitt av Volksbühne im Prater.

Volksbühne am Rosa-Luxenburg Platz 2003. *Forever Young*. Berlin, utgitt av Volksbühne am Rosa-Luxenburg Platz.

Gob-Squad 2004. *Room service – Help me make it through the night*, Hannover, utgitt av Festival Theaterformen 2004.

Gronau, Anja 2006. *Grete nach Goethes Faust*, utgitt av LOT-Theater Braunschweig.

Bieito, Calixto 2010. *Se dette mennesket (Voices) – En moderne pasjon*, Bergen, utgitt av Festspillene i Bergen.

Strømgren, Jo 2010. *Eksperimentet*, utgitt av Festspillene i Bergen.

Ostermeier, Thomas 2005. *Hedda Gabler*, Bergen, Schaubühne am lehniner platz.

Verdensteateret 2010. *And all the questionmarks started to sing*, studio Bergen.

Transiteateret 2009. *Operasjon Almenrausch*, Bergen, Logen teater.

Internettkilder:

Carlshamre, Staffan 2009. «»Strukturalism, semiologi & narratologi.«»
<http://www.philosophy.su.se/kurser/Fakultetskurs/fktexter/semiologi.html#3.1>. 17.11.09

Larsen, IdaLou 2006. «Eksperimentelt på Torshov». *Scenekunst.no*
http://www2.scenekunst.no/imedia_2089.nml 13.02.2011

Store Norske Leksikon 2010. Elsebeth Wessel . ”Tysland-Litteratur”,
<http://www.snl.no/Tyskland/litteratur> hentet 06.10.10.

Contact Collaborations Inc. ”About Contact Improvisation”.
<http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/resource.html> 08.02.11

Store Norske Leksikon 2011. Redaksjonen. ”Jerzy Marian Grotowski”

http://www.snø.no/Jerzy_Marian_Grotowski, 20.01.11

Forced Entertainment 2011. www.forcedentertainment.com 14.01.2011

Wikipedia 2010. ”Armin Petras”. <http://no.wikipedia.org/wiki/armin-petras> 14.09.2010

Goethe Institut 2011. Christine Dössel ”Portrait: Armin Petras”

www.goethe.de/KUE/the/reg/reg/mr/pet/por/enindex.html

Carlshamre, Staffan 2010. ”Staffan Carlshamre”

<http://people.su.se/~snce/personlighetsida/index.htm>, 27.04.2010

Wikipedia 2010. ”Empirisk”. <http://no.wikipedia.org/wiki/Empirisk> 15.04.2010

Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbütter, 14.02.2011. ”Publikationen – Wolfenbütteler

Akademie-texte (WAT)” <http://www.bundesakademie.de/publikationen.htm>

Translation Journal Volume 6, No 4, 2002. Dr. Ekaterini Nilolarea ”Performability versus Readability - A

Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”

<http://www accurapid.com/Journal/22theater.htm> 14.02.2011

Farlex Inc. 2011. www.thefreedictionary.com

Hochschule für Schauspielkunst ”Ernst Busch” Berlin, 2011. ”Studienfach Schauspiel” [www.hfs-](http://www.hfs-berlin.de/schauspiel/index.html)

[berlin.de/schauspiel/index.html](http://www.hfs-berlin.de/schauspiel/index.html) 14.02.2011

Udk Berlin, 2011. ” Studiengänge der Fakultät Darstellende Kunst” [http://www.udk-](http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/index_ger.html)

[berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/index_ger.html](http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/index_ger.html) 14.02.10

Bayerische Theaterakademie, 2011. Prof. Jochen Schölch. ” SCHAUSPIEL STUDIUM:

Ausbildung zur Schauspielerin / zum Schauspieler für Bühne, Film und Fernsehen ”

http://www.theaterakademie.de/de/studium/schauspiel_studium/studieninfos.html

Theatertreffen.com, 2011. "20 Theatertreffen deutschsprachiger Schauspiel Studierender".
<http://www.theatertreffen.com/pdfs/20JahreTT.pdf>. 26.10.2009/14.02.2011

Wikipedia, 2011. "Dialekt", <http://no.wikipedia.org/wiki/Dialekt> 09.02.2011 "Sosiolekt",
<http://no.wikipedia.org/wiki/Sosiolekt>. 21.12.2010. "Dagligspråk"
<http://no.wikipedia.org/wiki/Dagligspråk> 26.08.2006/14.02.2011

Wikipedia 2009. "Ferdinand de Saussure". http://no.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure
25.11.09.

Wikipedia 2009. "Charles S. Peirce". http://no.wikipedia.org/wiki/Charles_S._Peirce 25.11.09.

Vedlegg 1: Tadeusz Kowzan skjema

Auditiva tecken (skådespelaren)	Visuella tecken (skådespelaren)	Visuella tecken (utanför skådespelaren)	Auditiva tecken (utanför skådespelaren)
Tid		Rum och tid	Rum
Auditiva tecken	Visuella tecken		Auditiva tecken
Skådespelaren			
Talad text	Kroppsligt uttrykk	Skådespelarens ytre utseende	Scenens utseende
1 Ord 2 Ton	3 Mim 4 Gester 5 Rörelser	6 Sminkning 7 Håruppsättning 8 Dräkt	9 Attribut 10 Dekor 11 Ljussättning
		Ikke arti-kulerade ljud	12 Musik 13 Ljudeffekter
Utanför skådespelaren			

Vedlegg 2: Sangtekst «Vor langer Zeit im Mai»

*Wann immer ich zwei Freunde seh,
dann denk ich an uns zwei.
Wir waren auch zwei Freunde einst,
doch das ist lang vorbei.
Wir waren doch,
das denk ich dann,
so waren wir wir zwei,
wie diese dort es heute sind,
vor langer Zeit im Mai.*

*Verzeih, dass wir nicht wir mehr sind,
so wie wir einmal waren,
dass auch der Mai nie mehr so wird
wie einst vor vielen Jahren.
So waren wir,
nur du und ich,
das ist so langeher-
das war wohl so,
so waren wir
und werden so nie mehr.*

*Allein zu sein, das ist so leicht
schwer ist das nur zu zweit,
wann immer ich zwei Freunde se,
dann denk ich an die Zeit,
als wir so waren
wie der Mai,
und es tut mir so leid,
denn als der Mai
so war wie wir,
da waren wir einmal zu zweit.*