

Listaháskóli Íslands

Leiklistardeild

Leikaranám

Rétta leiðin

Kolbeinn Arnbjörnsson

Leiðbeinandi: Magnús Þór Þorbergsson

Vorönn 2012

“ Alice, when in Wonderland, asked the caterpillar which road she should take, and the caterpillar responded by asking her where she wanted to end up.”¹

¹ Mamet David, True and false, Vintage books, New York, 1999, bls. 19.

Efnisyfirlit

INNGANGUR.....	5
TILRAUN 1	6
AÐ FRAMKALLA TILFINNINGU MEÐ MINNINGUM	7
FRÁ RÚSSLANDI TIL BANDARÍKJANNA.....	8
EFASEMDIR	11
DAVID MAMET.....	11
MAMET UM SJÁLFSMEÐVITUNDINA.....	12
TILRAUN 2	14
TILRAUN 3	16
LOKAORD	17
HEIMILDASKRÁ	19

Nemendaleikhúsið er rannsóknarstofa þar sem höfundurinn leitar svara um hvernig eigi að upplifa sannar tilfinningar og hvort hægt sé að kveikja sömu tilfinninguna sýningu eftir sýningu.

Litið er til leiktækniaðferða sem byggja á reynslu leikarans þar sem hann er hvattur til að nota minningar í leit að sönum tilfinningum og þær sannreyndar í á svíði.

Í gegnum tilraunir sem framkvæmdar voru í senu rétt fyrir lok leikverkssinns *Jarðskjálfar* í London eftir Mike Bartlett leitast höfundurinn eftir að finna svör við þessum spurningum og ber saman aðferðir Stanislavski og Lee Strasberg annarsvegar og David Mamet hins vegar.

Inngangur

Þegar einstaklingur gengur í gegnum nám í leiklist þá styrkist hann á óteljandi sviðum en veikist ef til vill á öðrum. Það hlýtur að gagnast hverjum leikara að hafa styrk á líkama og rödd og hafa um leið góða stjórn á þeim verkfærum sem hann notar við sína grein. En það sem hefur alltaf verið umdeildasti þáttur leiklistar og leiklistarnáms eru tilfinningarnar, hvernig við notum þær, hvernig við komumst að þeim, og hvenær sé rétt að framkalla þær.

Það eru flestir sammála því að „sannar“ tilfinningar sé eitthvað sem leikarinn eigi að leitast eftir, en það eru alls ekki allir á sama máli hvernig eigi að nálgast þessar tilfinningar.

Ég vildi komast að því hvernig maður getur framkallað ósviknar tilfinningar á sviði í magnþrungnum aðstæðum. Ég vildi líka komast að því hvort þetta væri hægt að gera kvöld, eftir kvöld, sýningu eftir sýningu og hvaða áhrif það hefði á leikarann? En mest að öllu vildi ég finna *leiðina*. Tækni sem ég gæti treyst á.

Ég fór því þá leið að nota Nemendaleikhúsið sem rannsóknarstofu. Tilraunin sneri að því að finna og upplifa „sannar“ tilfinningar í einni af tilfinningarþrungnustu senu verskins *Jarðskjálftar í London* eftir Mike Bartlett sem við í Nemendaleikhúsini frumsýndum 2. Desember 2012. Senan er í grófum dráttum þannig að Steve, persónan sem ég túlkaði, situr við hlið eiginkonu sinnar, Freyju, sem liggar í rúmi sínu á spítala í dáí eftir að hafa fallið fram af brú, ófrísk í þokkabót. Eftir langa bið kemur loks læknirinn Dr. Harris inn á stofuna og ávarpar Steve. Læknirinn heldur þá á ungabarni sem er vafið reifum og leggur það í arma Steve. Eftir það kallar hann inn faðir og systur Freyju áður en hann sprautar hana með óskilgreindu lyfi sem leyfir henni að vakna í fáeinum sekúndum áður en hún kveður þetta líf að lokum.

Þegar leið að lokum æfingatímabilsins fór ég svo að verða áhyggjufullur og óruggur vegna þess að mér fannst ég ekki vera að upplifa nægilega stórar tilfinningar í þessari senu þar sem persóna míin verður faðir og missir konuna sína á svo til sama augnablikinu.

Ég fór því að gera tilraunir, ég fór að leita í raunverulega sárar myndir og nota þær til að komast í tilfinningalegt uppnám. Ég kannaðist við þessa aðferð í gegnum Stanislavski, og ekki síður forboðnu leiktæknina sem maður hafði svo oft heyrtað talað um í tengslum við þekkta Hollywood leikara, *Method* tæknina.

Tilraun 1

Í huga mér bjó ég til mynd þar sem ég setti manneskju sem er mér mjög nán í hræðilega aðstöðu. Þetta var mynd sem ég var búinn að nota síðustu 10 sýningar, með litlum breytingum til að halda henni lifandi. Þetta framkallaði grátur, nefrennsli, brotakennaða rödd og í raun mikla vellíðan á sviði þrátt fyrir þá viðkvæmu leið sem ég þurfti að fara. Vellíðanin sem yfirtók mig á sviðinu var kominn til míni vegna þess að mér fannst ég vera svo góður leikari, en mér fannst ég samt sem áður vera að leika þrátt fyrir að tilfinningin væri sönn. Ég var samt allan tímann með fullkomna stjórn og hefði getað slökkt á þessari tilfinningu á augabragði.

Við höfum nefnilega verið vöruð við þessum svokallaða *Method* leik og því að nota viðkvæmar minningar. Ég trúði því lengst framan af, að leikari myndi hreinlega brenna út, það væri ekki hægt að ganga svo lengi á sárar minningar án þess að brotna á endanum. Ég ætla ekki að leggja neinn dóm á það hvort þetta sé rétt eða rangt einfaldlega vegna þess að ég endurtók þessa minningu 10 til 12 sinnum en leikari gæti þurft að leika sama verkið 200 sinnum

Það sem ég gerði líka var að búa til minningu, ég ímyndaði mér sorglegan atburð sem hafði í raun ekki átt sér stað en þrátt fyrir það var míni skoðun sú að þessir atburðir sem ég ímyndaði mér ristu ekki eins djúpt og raunveruleg sorg, raunveruleg sorg er í maganum og kvelur mann, en þetta var eins og skynfærin fáru af stað og líkamlegu viðbrögðin sem ég sóttist eftir, gráturinn, svipbrigðin, andardrátturinn og röddin og þessi viðbrögð stóðu yfir eins lengi og ég vildi. Eftir að ég kom úr senunni yfirtók mig iðulega verðlaunandi sælutilfinning þar sem ég hafði staðið mig svona vel, þar sem mér hafði tekist áætlunarverkið mitt.

Að framkalla tilfinningu með minningum

Stanislavski hafði ákveðnar skoðanir í sambandi við tilfinningaminni og hvernig hægt væri að nota það. Einn mikilvægasti tengiliður Stanislavski í þeim efnum var franski sálfræðingurinn, Théodule Ribot sem veitti honum þrjú mikilvæg hugtök. Eitt þeirra var *Vegur viljans* sem er í fáum orðum; vilji sjúklingsins til að ná bata er jafn nauðsynlegur í ferli hans að betra lífi og viljinn til að skapa er nauðsynlegur í ferli leikarans. Annað var *Útgeislun hugsanna og tilfinninga*; fólk á oft samskipti án þess að tala eða hreyfa sig, því má líkja við útvarpssendi sem tekur við og sendir út tilfinningar. Þriðja hugtakið var *Tilfinningaminnið*:²

Affective (emotion) Memory.

According to this, the nervous 'System' bears the traces of all previous experiences. They are recorded in the mind, although not always available. An immediate stimulus – a touch, a sound, a smell – can trigger off the memory. It is possible to recreate past events, to relive past emotions, vividly. Not only that; similar experiences tend to merge. The memory of a particular incident can evoke memories of similar incidents, similar feelings. Experiences of love, hate, envy, fear come together; they are distilled so that an individual can experience an overwhelming emotion apparently unrelated to any particular event.³

Stanislavski komst semsagt að þeirri niðurstöðu að með því að endurupplifa skynjunina frá ákveðnum atburði þá myndi tilfinningin kvíkna ósjálfrátt. Hin raunverulega minning væri þá í raun skynjun en ekki tilfinning. Leikarinn einbeitir sér þar af leiðandi ekki að tilfinningunni heldur líkamlegum upplifunum í kringum atburðinn.⁴

² Brestoff Richard, The great acting teachers and their methods, Smith and Kraus, inc. Lyme, 1995, bls. 52.

³ Benedetti Jean, Stanislavski: An introduction, A&C Black Publishers Ltd. London, 2008, bls. 36.

⁴ Brestoff Richard, The great acting teachers and their methods, bls. 110.

Þegar leikrit er flutt þá er það hlutverk leikarans að glæða orðin lífi. Þegar textinn er fluttur gerist það í huga áhorfandans að hann leggur saman það sem er sagt ásamt líkamlegri túlkun leikarans og þannig verður til persónan á sviðinu.⁵

Í gegnum *Emotional-Memory* er hlutverk leikarans að framkalla „sannar“ tilfinningar í gegnum sína eigin reynslu og minningar. Stanislavski komst hinsvegar fljótt að því að þegar leikarinn vakti upp tilfinningarminnið var allt of algengt að það skilaði sér í formi stíflleika, yfirkeyrslu og móðursýki. Öðrum stundum lokaði heilinn á minningarnar, gerði leikaranum það ókleyft að komast þar af leiðandi í ákveðið tilfinningalegt ástand.

Stanislavski vissi vel hversu viðkvæmt það var að vekja upp tilfinningar. Það er ekki hægt að skipa undirmeðvitundinni fyrir. Hana verður að lokka og tæla. Það leið ekki að löngu þar til Stanislavski sneri baki við þessum hugmyndum, bein leið að tilfinningum ætti að forðast.⁶

„If the intellect can inhibit, and the emotions are fickle, where can an actor begin in his exploration of a role? The answer is, with what is most immediately available to him, with what responds most easily to his wishes – his body.“⁷

Frá Rússlandi til Bandaríkjanna

Stanislavski skrifaði þrjár bækur um leiktækni leikarans. Sú fyrsta var, *An Actor Prepares*, þar sem hann einbeitti sér að innri tækni leikarans, sálarlífina og tilfinningunum. Önnur bókin, *Building A Character*, fjallaði um ytri tæknina sem kom útfrá líkamanum. Upphaflega áttu þessar bækur að koma út á sama tíma, en sú varð ekki raunin. Fyrri bókin var gefin út árið 1936, en sú síðari var ekki fáanleg á ensku fyrr en 1949. Þriðja bókin, *Creating A Role*, kom svo ekki út fyrr en 1961, en hún ber yfirskriftina *Method of Psycho-Physical Actions*.

⁵ Mamet David, True and false, bls. 9.

⁶ Benedetti Jean, Stanislavski: An introduction, bls. 64.

⁷ Benedetti Jean, Stanislavski: An introduction, bls. 64.

Vegna þessara óheppilegu útgáfutíma fóru Strasberg og kollegar hans algjörlega á mis við ytri tæknina og kynntust í raun bara annari hlið peningsins.⁸

Það er því kannski ekkert svo skrítið að bandarísk leiktækni hafi þróast í þessa átt, að innra tilfinningalífi leikarans. Það voru þó ekki einungis bækur Stanislavski sem höfðu þessi áhrif á bandarísku samtímamenn hans. Á þessum tíma var nefnilega einn allra mikilvægasti leikhópur Evrópu, og jafnvel víðar, staddur í Bandaríkjunum. Listaleikhúsið frá Rússlandi. Þetta var leikhópurinn sem Stanislavski og leikskáldið og leikstjórinn Vladimir Nemirovich-Danchenko stofnuðu.⁹ Á sýningum þeirra sá fólk að það var mögulegt fyrir leikara að upplifa miklar tilfinningar sýningu eftir sýningu. Einn þeirra sem sótti þessar sýningar var Lee Strasberg sem þekktastur er fyrir að vera upphafsmaður *Method* tækninnar.

Þegar Strasberg var ungar varð hann fyrir miklum áhrifum bókar sem var gefin út árið 1911 og ber heitið *On The Art Of The Theater*. Þar heldur rithöfundurinn Gordon Craig því fram að leikarar geti ekki talist listamenn, þar sem þeir geti ekki framkallað sömu tilfinninguna kvöld, eftir kvöld. Tilfinningar leikarans væru miklu áhugaverðari en hugsanir hans, en tilfinningunum væri ekki hægt að stjórna. En eftir að hafa fylgst með Listaleikhúsini varð Strasberg hinsvegar fullviss um að þetta væri ekki bara möguleiki, heldur rétta leiðin að sönum leik.¹⁰

Lee Strasberg kynntist fyrir alvöru aðferðum Stanislavski í *The American Laboratory Theatre*. Kennararnir voru Richard Boleslavsky og Maria Ouspenskaya. Sá fyrrnefndi hafði lært og leikið með Stanislavski í fimmtán ár og Maria var leikkona sem Stanislavski hafði sjálfur nefnt besta kennara kerfisins sem hann hafði þá þróað.¹¹

Strasberg stofnaði síðar *The Group Theater* þar sem hann leikstýrði og lék sjálfur. Leikhópinn stofnaði hann ásamt Harold Clurman og Stellu Adler.¹²

⁸ Brestoff Richard, *The great acting teachers and their methods*, bls. 110-111.

⁹ Benedetti Jean, *Stanislavski: An introduction*, bls. 24.

¹⁰ Brestoff Richard, *The great acting teachers and their methods*, bls. 95.

¹¹ Hull Loraine, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Inc. Connecticut, 1985, bls. 13.

¹² Hull Loraine, *Strasberg's Method*, bls. 12.

Hann hélt síðan áfram að þróa aðferðir Stanislavski í gegnum leikhópinn, en þar kynntist hann meðal annars Elia Kazan, Robert Lewis og Cheryl Crawford sem stofnuðu árið 1947 *The Actors Studio*. Þar sem Strasberg sat við stjórnvöld frá árinu 1951-1982. Út frá þessum kenningum Stanislavski varð til kerfi sem átti eftir að hafa gríðarleg áhrif á leiklistarsögu Bandaríkjanna og þá sér í lagi kvíkmyndaiðnaðinn.¹³

The Group Theater vann sér inn gott nafn á sínum tíma þar sem Strasberg þjálfaði leikarana sjálfur eftir aðferðum Stanislavski, eða þeim sem hann hafði aðgang að á þessum tíma. Meðal leikara hópsins voru einstaklingar sem áttu eftir að verða áberandi í Bandarískri leiklistasögu. Þeirra á meðal var Robert Lewis sem talar hér í framhaldi um gagn og gildrur þess að nota *Affective Memory*:

“The emotional memory exercise that we [the Group Theater] used mostly before we started a scene, before we came on the stage to “rev up” our motors, very often tended to place the actor in a psychological grip. Unless used correctly, what can happen is that the emotion that you get from the exercise, if you do get it, feels marvelous—as you know if you’re an actor. You’ve got that thing going in you. You come on now. You’re on the stage and you’ve got this felling. It somehow blinds you and deafens you so that you don’t really see, you don’t really hear, you don’t really play the action of the moment, but you hang on because it’s a marvelous feeling. You don’t want to let that feeling go. But you are using emotion for its own sake, and that is no better than using characterization for its own sake. That is one of the dangers that came from the work. The trick was to release yourself from the exercise as you came in and play whatever the situation was, so that the feeling that you had in you would went up and down normally the way emotion does in life, depending on what is happening as you play out the moment.”¹⁴

¹³ Hull Loraine, *Strasberg’s Method*, bls. 16.

¹⁴ Hull Loraine, *Strasberg’s Method*, bls. 96.

Efasemdir

Það sem Robert Lewis útskýrir þarna er einmitt það sem ég fór að finna fyrir á næstu sýningu. Ég fann fyrir því að það gat tekið mislangan tíma að framkalla þessar tilfinningar og það krafðist algjörrar einbeitingar inn á við. Það var vissulega góð tilfinning þegar ég fór að verða fyrir áhrifum hugsanna minna en það gerðist ekki nema ég útilokaði allt í kringum mig og leitaði eins og áður sagði inn á við.

Það er ekki einungis staðreyndin hversu innhverf þessi aðferð er sem truflar mig heldur líka hversu sjálfhverf hún er. Ég get ekki hægt að hugsa um það hvort þetta sé í raun betra fyrir áhorfandann. Hvort ég er í raun að styrkja senuna og um leið verkið eða þvert á móti, veikja það.

David Mamet

Ég las í framhaldi bókina *True And False* eftir David Mamet og tengdi vel við aðferðafræði hans.

Þar talar hann um að hlutverk leikarans á sviðinu sé að miðla verkinu til áhorfenda. Til að gera það þarf leikarinn að búa yfir sterkri rödd, afburðar framsögn, vera þjáll og hafa góða samræmingu líkama, og grunnskilning á verkinu. Leikarinn þarf ekki að „verða“ persónan. Sá frasi hefur í raun enga merkingu. Það er enginn karakter. Það eru bara línur á blaði.

Þegar leikarinn fer með texta í þeirri von um að ná einhverju fram, sem meir og minna er gefið upp af höfundinum, sér áhorfandinn persónu sem er í raun tálsýn. Til að ná fram þessari tálsýn þarf leikarinn ekki gangast undir neitt. Það er algjörlega óþarf fyrir leikarann að upplifa tilfinningar, líkt og töframaðurinn þarf ekki að búa yfir yfirláttúrulegum kröftum. Töframaðurinn býr til tálsýn. Það gerir leikarinn líka.¹⁵

Einstein skrifaði að hinn raunverulegi kraftur kvíkmyndanna væri framköllunin sem ætti sér stað í huga áhorfandans af skoti A og skoti B: Skot A

¹⁵ Mamet David, True and false, bls. 9.

væri af sjóðandi katli og skot B af konu líta upp frá skrifborði. Áhorfandanum fær þá hugmyndina „stund milli stríða“. Ef skot A er hinsvegar dómari sem fær í hendur umslag, hann opnar það og ræskir sig en skot B er hið sama – kona sem lítur upp frá skrifboði – þá býr áhorfandinn til þá hugmynd um að hún sé að hlusta eftir dómi. Leikur konunnar er sá sami í báðum klippunum en það sem hefur breyst er framköllun áhorfandans, hvernig hann leggur þessar myndir saman, sem gefur honum allt aðra sýn.¹⁶

Á sama hátt trúir David Mamet því að þegar áhorfandinn leggur saman textann sem höfundurinn hefur skrifað saman við einfaldar gjörðir leikarans verði til þessi tálsýn af karakter. Í flestum leiklistarskólum er áherslan á að líkja eftir handritinu. Leikurum er sagt að þeir eigi að læra að vera „glaðir“ eða „hryggir“, vera „annars huga“ á þeim tímapunktum í leikritinu þar sem „karakterinn“ ætti að vera þannig. Slík hegðun er ekki einungis óþörf, hún er skaðleg, bæði leikaranum og áhorfandanum.¹⁷

Mamet um sjálfsmeðvitundina

Skoðun Mamet eftir þrjátíu ára reynslu er sú að ekkert er jafn óspennandi og að horfa á leikara á sviði vera að kljást við sínar eigin tilfinningar. Sú athöfn, að reyna að komast í tilfinningalegt ástand, tekur leikarann út úr verkinu. Þetta er algjör sjálfsmeðvitund, og sé það gert í einhverjum tilgangi er það engu áhugaverðara þrátt fyrir það.

Hann talar einnig um að við séum svo dugleg að hylma yfir sálrænar tilfinningar okkar að fyrstu viðbrögð við skipunum er uppreisn. Hann biður okkur um að hugsa um öll skiptin þegar einhver sagði „hresstu þig við“ eða leikstjóri í prufu sagði „slakaðu bara á.“ Ef maður gæti í raun stjórnað meðvituðum hugsunum sínum, til að stilla tilfinningarnar eftir vilja, þá kæmist maður aldrei í tilfinningalegt uppnám, þá væru engar breytingar á geði, engin sorg.

¹⁶ Mamet David, True and false, bls. 10.

¹⁷ Mamet David, True and false, bls. 11

Við getum ekki stjórnað hugsunum okkar né tilfinningum. En er hinsvegar möguleiki á því að hafa stjórn á „tilfinningum“ á sviði með einhverjum öðrum hætti. Að sjálfsögðu, það kallast að leika.¹⁸

I don't care to see a musician concentrating on what her or she feels while performing. Nor do I care to see an actor do so. As a playwright and as a lover of good writing, I know that the good play does not need the support of the actor, in effect, narrating its psychological undertones, and that the bad play will not benefit from it.

„emotional memory,“ „sense memory,“ and the tenets of the Method back to and including Stanislavsky's trilogy are a lot of hogwash. This „method“ does not work; it cannot be practised; it is, in theory, design, and supposed execution supererogatory – it is as useless as teaching pilots to flap their arms while in the cockpit in order to increase the lift of the plane.¹⁹

Í hinu raunverlega lífi, þegar móðir biður um fyrirgefningu, þegar ástfangni maðurinn biður um eitt tækifæri í viðbót – þetta fólk hugsar ekkert um eigið ástand, öll þeirra athygli er á manneskjunni sem þeir þarfnað einhvers af. Það að binda athyglina og mikilvægi ásetnings þíns við aðra persónu kveikir líf í leikaranum og gerir hann trúverðugan og um leið ótrúlega áhugaverðan að fylgjast með.

Á sviðinu er þetta mjög svipað. Það er framvinda leikarans sem einbeitir sér að markmiðum sínum í stað þess að einbeita sér að eigin líðan sem skiptir máli. Leikarinn sem einbeitir sér að því að bregðast við mótleikaranum er leikari sem er spennandi að horfa á. Gott drama hvort sem er á sviðinu eða lífinu, er ekki að gera hluti með magnaðri tilfinningu, heldur að gera magnaða hluti án tilfinninga.

Þá spyr Mamet okkur hvort að leikarinn sem einbeitir sér út á við í stað inn á við geti ekki orðið fyrir áhrifum annað slagið? Auðvitað, eins og hver sem myndi lenda í þeim kringumstæðum, að gefa einhverju ákveðnu verkefni alla sína

¹⁸ Mamet David, True and false, bls. 12.

¹⁹ Mamet David, True and false, bls. 12.

athygli – en þessi áhrif eða tilfinningar eru aukaafurð, árangur þess að gera hluti, ekki tilgangur senunnar.²⁰

Hann líkir leiklistinni við íþrótt og þegar leikarinn lendir í erfiðleikum, líkt og íþróttamaðurinn, sé besta leiðin í gegnum einfaldleikann, verða ekki í vegi fyrir sjálfum sér, takast á við óvissuna og njóta óþægilegu stundanna. *Method* aðferðin myndi stinga upp á því að undirbúa minningu, tilfinningu fyrir hvert skipti og halda sig við það sem þar var gert. Það er eins og körfuboltabjálfari myndi segja leikmönnum að halda sig við sama leikplan og þeir æfðu daginn áður sama hvernig andstæðingurinn spilar.²¹

Ég hef alltaf verið þeirrar skoðunar að góð list sé sprottin út frá raunverulegum tilfinningum. Það var ein af ástæðum þess að ég valdi mér þá leið sem ég fór fyrstu sýningarnar. Hins vegar er ég farinn að hallast að því að þrátt fyrir raunverulegar upplifanir á sviðinu þá séu þær falskar þar sem þær tengjast í raun ekki því sem ég er að verða fyrir á sviðinu. Ég ákvað því fyrir næstu sýningu að fara allt aðra leið.

Tilraun 2

Þegar ég settist í stólinn og fór í stellingar, slakaði á og hvíldi höfuðið í höndum mér milli hnjánna og hugsaði um það sem á hafði gengið, fann ég afskaplega lítið. Ég hugsaði með mér að þetta væri nú ekki alveg nógu gott, að ég væri nú ekki að „finna“ neitt. Á sama tíma hugsaði ég að þetta væru eðlileg viðbrögð hverrar manneskju, leikarans sem og manneskju sem væri að lenda í þessum kringumstæðum. Stundum eru kringumstæðurnar bara svo ótrúlegar og svo stórar og allt gerist svo hratt að maður nær ekki alveg að bregðast við þeim, fyrir utan það þá er auðvitað mjög misjafnt hvernig fólk bregst við hinum ýmsu tilfellum. Reynsla míni hefur þó sýnt mér fram á að stundum fer ekkert í gang fyrr en einmitt á augnablikinu sem það á að gerast.

²⁰ Mamet David, True and false, bls. 13.

²¹ Mamet David, True and false, bls. 19-20.

Svona hugsaði ég fram og til baka og var þá kannski í leiðinni að vinna gegn því sem flestir leiktækni kennarar setja fram sem frumskilyrði, þar á meðal Stanislavski; að slaka á. Önnur góð og gild regla er einbeiting, en hún var kannski ekki á réttum stað á þessum tímapunkti. Þessar hugsanir mínar rakst ég svo seinna á í bókinni *True and False*:

The actor on the stage, looking for or striving to create a “state” in himself can think only one of two things:

- (a) I have not reached the required state yet; I am deficient and must try harder; or
- (b) I have reached the required state, how proficient I am!

(at which point the mind, ever jealous of its prerogatives, will reduce the actor to (a)).

Both (a) and (b) take the actor right out of the play. For the mind cannot be forced. It can be suggested, but it cannot be forced. An actor on stage can no more act upon the order “Be happy” than she can upon the order “Do not think of a hippopotamus.”²²

Þegar leið að þeirri stundu í verkinu þar sem ég hef yfirleitt verið byrjaður að kjökra og skæla á milli fóta mér fann ég allt í einu svo ofboðslega vel fyrir áhorfendunum og um leið fyrir sjálfum mér, leikaranum. Egóið var komið á vinstri öxlina og farið að hvísla í eyrað á mér að þarna væru nú 50 manneskjur sem væru að öllum líkindum að fara að missa af þessum stórkostlega leik sem hefur farið hér fram síðastliðnar 11 sýningar. Ég hugsaði um David Mamet og þetta traust á verkið, ég verð bara að treysta á handritið, treysta á mig, ekki „sýna“ áhorfandanum, vertu bara!

En rétt áður en að Dr. Harris kemur með dóttur mína nýfædda, þá guggna ég, og næ ég í huganum að fletta á milli allra þeirra tilbúnu mynda sem ég hafði notað síðastliðnar sýningar og kreisti út einhvern dapurleika og nokkur tár, og þegar ég stend loks upp fannst mér þetta eitthvað svo aumingjalegt að ég bætti við smá kjökri og kreisti saman á mér andlitið til að ná fram þessari nýstandi sorg sem mér fannst endilega að ætti að vera til staðar. Eftir að ég kem út af sviðinu

²² Mamet David, True and false, bls. 11.

hugsa ég með mér að þetta hafi nú örugglega reddast og verið frekar sorglegt, en það sem ég hugsa meira um er hversu aumur ég er gagnvart eigin egói, hversu erfitt það er að „sleppa“ hækjunum og standa berskjaldaður á sviðinu.

Eftir þessa sýningu var ég ósáttur við sjálfan mig og var enn ákveðnari í því að sleppa takinu á næstu sýningu. Ég minni sjálfan mig á að Nemendaleikhúsið er skóli og þessar tilraunir mínar geta ekki haft nein slæm áhrif. Það versta sem getur gerst er að ég verð ekki alveg nóg sannfærandi í þessari ákveðnu senu, en ég get allt eins átt von á því að finna nýja leið og þar með vaxið sem leikari.

Tilraun 3

Um leið og ég settist í stólinn fann ég fyrir ró. Ég var afslappaður, sýningin hefði gengið frábærlega fram að þessu, fannst mér. Ég var yfirvegaður, öruggur og mér fannst ég virkilega lifandi á sviðinu. Ég var einbeittur en samt furðulega kærulaus.

Á þessari stundu átti ég mun auðveldara með að gefa eftir og treysta. Treysta á verkið, treysta á mótleikarana en fyrst og fremst á sjálfan mig. Ég viðurkenni það fúslega að eftir smá stund fór hugurinn að leita í gamla farið og egóið fór að gera vart við sig en ég náði að þagga niður í þeim fljótt. Ég var spenntur fyrir því að vita hvað ætti eftir að gerast. Ég var ekki stressaður. Ég hafði hugsað fyrir sýninguna hvað þetta væri góð hugmynd hjá mér að gera þessa litlu tilraun og hversu dýrmætt það væri að fá þetta nemendaleikhús einmitt til þess. Þegar augnablikið nálgauðist hugsaði ég um verkið, bara renndi fljótt yfir hvað hafði gerst, hvaðan ég var að koma og um Freyju sem lá við hliðina á mér. Ég var laus við alla spennu í líkamanum, ég var ef til vill of afslappaður, jafnvel syfjaður, en ég hugsaði með mér að það væri eðlilegt því ég (Steve) væri búinn að sitja hér í einhverjar klukkustundir.

Þegar Dr.Harris náði loks athygli minni með því að ávarpa mig með nafni leit ég á hann og sá að hann hélt á barni, mínu barni! Ég spratt á fætur en aðeins til að sjá framan í það. Þetta er Emely, dóttir mín. Dr. Harris réttir mér hana

varfærnislega og ég geri mér enga grein fyrir því hvernig mér á að liða. Ég horfi framan í hana. Ekkert. Það er eins og það líði mínumútur en í raun eru þetta örfáar sekúndur. Ég lít á Tim, læknanemann og hann brosir viðkæmu brosi sem segir til hamingju og ég samhryggist á sama tíma. Ég lít aftur á Emily, er hún lík mér? Ég skoða nefið, augun, varirnar, eyrun... ekkert. Ég lít til hægri og sé að Dr. Harris er að munda hárbeitta sprautunál við handlegg Freyju og um leið fæ ég kökk í hálsinn, gæsahúð á bakið og byrja ósjálfrátt að berjast við tárin. Ég bít fast saman kjálkanum og reyni að vagga barninu rólega til að róa það þrátt fyrir að hún sofi rótt í örmum mér. Ég veit ekki nákvæmlega hvað er að gerast eða hvers vegna, en þetta augnablik sem fyrir mér var „náttúrulegt“ fékk að lifa alveg þangað til að ég settist við hlið Freyju sem er að vakna úr dáinu og ég sýni henni Emily dóttur okkar. Ég reyndi ekki að halda í þessa tilfinningu en var þess í stað að einbeita mér að fólkinu sem skipti mig svo miklu máli, dóttur minni og konunni minni. Þegar ég sýni Freyju svo barnið og segi: „Freyja, sérðu hver er komin?“ Þá finn ég fyrir því að ég er aftur dottinn í gamalt far þar sem ég barðist við gráturinn áður en ég lagðist á öxl hennar í síðustu sýningum og ég gerði hið sama í þessari. En ég er ánægður. Ég fann nýja leið.

Lokaorð

Eftir tilraunir mínar og rannsókn á þeim leiktækniaðferðum sem tengdust á einn eða annan hátt þessari leit minni komst ég að þeirri niðurstöðu að aðferðin sem ég sóttist eftir að ná tökum á gagnaðist mér upp að vissu marki. Hún var hinsvegar í raun óáreiðanleg og innhverf. Ég náði engu að síður ágætis tökum á verkfæri sem gæti reynst mér vel í öðrum verkefnum eins og t.d. kvikmyndaleik þar sem leikstjórinn sækist eftir einhverjum ákveðnum viðbrögðum eða tilfinningum.

Með því að láta forvitnina ráða og fara út fyrir þann ramma sem ég hef fengið í gegnum kennslu í Listaháskóla Íslands komst ég enn lengra og um leið styrkti samband mitt við þær aðferðir og leiðbeiningar kennara minna í gegnum árin í þessu námi.

Ég get ekki enn svarað því hvort hægt er að vekja upp raunverulegar tilfinningar á sama augsnablikinu sýningu, eftir sýningu. Ég get hins vegar sagt það að ég hef engan áhuga á því.

Ég er algjörlega ósammála orðum Gordon Craig sem talaði um að leikarinn væri ekki listamaður vegna þess að hann gæti ekki vakið um sömu tilfinningar og sýnt sama leik á hverri sýningu. Þvert á móti er listin í augsnablikinu þar sem allt getur gerst: „Craig’s call for perfection makes the actor more of a machine than a human. He asks not only for the impossible, but denies the value of spontaneity.“

²³

Listin að leika líkt og öll önnur listform eru byggð á reynslu, hvort sem það er tengt listgreininni eða lífinu sjálfu, og hana notar maður alltaf, hvort sem það er meðvitað eða ómeðvitað. Það sem gerir mig einstakan er saga mín. Viðbrögð míni eru ólík mótleikarans því við erum mótaðir á allt annan hátt. Þess vegna verður leikarinn að finna sína eigin leið og þá verður maður að byrja á því að spyrja sig, hvert vil ég fara?

Don't get set into one form, adapt it and build your own, and let it grow, be like water. Empty your mind, be formless, shapeless — like water. Now you put water in a cup, it becomes the cup; You put water into a bottle it becomes the bottle; You put it in a teapot it becomes the teapot. Now water can flow or it can crash. Be water, my friend.²⁴

²³ Brestoff Richard, *The great acting teachers and their methods*, bls. 96.

²⁴ Lee Bruce, *A Warrior's Journey*, Documentary, Chris Ennis, UK 2001.

Heimildaskrá

Benedetti Jean, *Stanislavski: An introduction*, fourth edition, A&C Black Publishers Ltd. London, 2008.

Brestoff, Richard, *The great acting teachers and their methods*, Smith and Kraus, inc. Lyme, 1995.

Hull Loraine, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Inc. Connecticut, 1985

Lee,Bruce, *A Warrior's Journey [Heimildarmynd]*. Chris Ennis, Bretland 2001.

Mamet David, *True and false Hersey and common sense for the actor*, Vintage books, New York, 1999.