

Sviðslistadeild

Leikarabraut

Karaktervinna í brechtísku leikhúsi

***Þjóna vinnuaðferðir Chekhovs og Stanislavski
hugmyndafræði Brechts?***

Rannsakandi greinargerð til BA-prófs í leiklist

Jónas Alfreð Birkisson

Vorönn 2019

Sviðslistadeild

Leikarabraut

Karaktervinna í brechtísku leikhúsi

***Þjóna vinnuaðferðir Chekhovs og Stanislavski
hugmyndafræði Brechts?***

Rannsakandi greinargerð til BA-prófs í leiklist

Jónas Alfreð Birkisson

Kt.: 231194-3479

Leiðbeinandi: Ásgerður G. Gunnarsdóttir

Útdráttur

Þegar aðferðir Chekhovs og Stanislavskis og þá sérstaklega Stanislavskis eru skoðaðar, þá er stefna þeirra skýr. Aðferðunum er ætlað að hjálpa leikaranum að leika sem best, sem mest sannfærandi, vera sem mest tengdur kringumstæðunni, senunni, leikritinu. Í þessari rannsakandi greinargerð skoða ég hvort Kerfið og ímyndaðir líkamar (e. Imaginary body) og líkamsmiðjur (e. Imaginary center) Chekhovs geti þjónað hugmyndafræði Bertolt Brecht og unnið samkvæmt hans vilja í verkinu Mutter Courage. Ég fer yfir hvernig ég skapa karakterana sem ég leik í verkinu sem eru þó nokkrir, hvað veitti mér innblástur og hvernig ég þróaði þá áfram þegar leið á ferlið. Einnig geri ég grein fyrir hvernig Bertolt Brecht vildi að leikarinn myndi vinna sína vinnu, hvernig hann getur kallað fram framangervingu í leikhúsi og leikið með sannfærandi hætti en þó ekki þannig að áhorfandinn týnist í framvindu verksins og gleymi að hann sé í leikhúsi. Ég para síðan þessar mjög svo mismunandi leiktúlkunar aðferðir saman og skoða hvort þær þjóni hvor annari. Einnig fjalla ég um helstu áskoranir sem fylgdu sýningunni og að leika fjölmarga karaktera. Helstu heimildir eru úr bókunum *To the Actor; On the technique of acting* eftir Michael Chekhov, *Brecht on Theatre* eftir John Willett, *Understanding Brecht* eftir Walter Benjamin og *Growing Voices* eftir Ros Steen.

Abstract

When examining the methods of Chekhov and Stanislavski, especially Stanislavski, their will is clear. The intentions of the methods are to help the actor act his best, in his most convincing way, to be as connected to the surroundings, the scene and the play as he can. In this essay I look at whether Stanislavski's System and Chekhov's Imaginary body and Imaginary center can serve Bertolt Brecht's philosophy and method accordingly with the play *Mutter Courage*. I analyze how I create the characters I play in *Mutter Courage*, which are a few, what inspired me and how I developed them as the process progressed. I explain how Bertolt Brecht wanted the actor to act, how he can achieve the Alienation effect in theatre but still act in a convincing way, though not so that the viewer gets lost in the story of the play and forgets that he is in the theater watching actors act. I pair these very different methods together and see if they are beneficial to each other. I also discuss the main challenges that I encountered and the difficulties of acting numerous characters. The main sources are from the books *To the Actor; On the technique of acting* by Michael Chekhov, *Brecht on Theater* by John Willett, *Understanding Brecht* by Walter Benjamin and *Growing Voices* by Ros Steen.

Efnisyfirlit

INNGANGUR	7
1. GREINING Á VERKINU	8
2. KARAKTERAR	9
LIÐPJÁLFINN:	9
KOKKURINN	11
AÐRIR KARAKTERAR	14
3. BRECHTÍSKA AÐFERÐIN	16
4. LOKAORÐ	19
5. HEIMILDASKRÁ	20
MYNDASKRÁ	20

Inngangur

Þegar ákveðið var að við myndum taka verkið *Mutter Courage og börnin hennar* eftir Bertolt Brecht vissi ég að það var mikil áskorun framundan. Verkið er eitt af stærri verkum Brechts með mörgum karakterum og lögum sem eru bæði krefjandi og flókin. Ég vissi strax eftir að hafa lesið handritið að ég myndi þurfa að nota mismunandi aðferðir til að ná fram mismunandi einkennum karaktera í verkinu. Brecht er þekktur fyrir að hafa verið frumkvöðull í nýrri tegund af leikhúsi, sem inniheldur framandgervingu, að sýna innviði leikhússins í stað þess að nota leikhúsið sem blekkingartól, nota myndir í stað leiks til að segja sögur og segja áhorfandanum framvindu sögunnar áður en hún á sér stað.¹ Ég hef ekki tileinkað mér í gegnum námið leiktæknaaðferðir Brechts en í þessari ritgerð ætla ég að skoða samhengi milli þeirra vinnuaðferða sem ég nota, sem eru aðferðir Michaels Chekhovs úr bókinni *To the actor; On the technique of acting* og Kerfi hinna líkamlegu gerða eftir Konstantin Stanislavski, við aðferðir sem Brecht vildi að leikarar sínir notuðu og sjá hvort eða hvernig aðrar vinnuaðferðir þjóna brechtísku leikhúsi.

Við settum upp verkið *Mutter Courage og börnin hennar* á mjög brechtískan hátt. Við vorum með öll búningaskipti og leikmyndaskipti á sviðinu, leikarar fóru mjög hratt í og úr karakter, leikurum var stillt upp í myndir og fluttu senur þannig í stað þess að leika þær. Einnig var öll tónlist flutt á sviðinu af tónsmiðnum og leikurum sem og handstýringar á ljósum. Með því að leika brechtískt í brechtísku leikhúsi með aðferðum annara en Brechts hægt að ná fram sömu áhrifum gagnvart áhorfendum? Brecht vildi að áhorfandinn myndi ekki tynast í framvindu sögunnar og tengjast karakterunum tilfinningalega. Heldur að halda ákveðinni fjarlægð frá verkinu og karakterunum til að ýta undir gagnrýna hugsun á boðskap sýningarinnar.² Til þess að ná því að þá þurfti sýningin stöðugt að minna áhorfandann að hann væri í leikhúsi að horfa á leikrit en ekki að draga hann inn í annan heim, heim verksins. Þannig getur áhorfandinn haldið ákveðinni fjarlægð frá söguhetjum verksins og þar af leiðandi verið gagnrýninn á hegðun þeirra.

¹ Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, bls. 15-22

² John Willet, *Brecht on theatre*, bls 57



1. Greining á verkinu

Við unnum ekki neina borðvinnu eða greiningarvinnu áður en við fórum út á gólf sem reyndist mér sem töluverð áskorun. Ég fann að ég var við miðbik æfingaferlisins svolítið týndur gagnvart heiminum sem við vorum að vinna innan. Ég gerði mér ekki alveg grein fyrir mikilfengleika harmsins í 30 ára stríðinu þar sem við sem leikhópur og leikstjóri skýrðum ekki fyrir okkur í hvaða heim við vorum að vinna eða í hvaða stefnu við ætluðum að taka verkið. Þetta gerði það að verkum að ég fann að karakterarnir mínir flutu upp og urðu flatari og grínkenndari. Með því að vera minna tengdur kringumstæðum og harmleik 30 ára stríðsins náði ég ekki tengja karakterana niður eða jarðtengja þá, þannig þeir urðu frekar loftkenndir og alvarleikinn varð skondinn. Þá þurfti ég að vinna enn frekar í að sækja í baksögu karakteranna og sækja harminn þangað. Þetta gat ég gert með því að búa til persónulegan harm hvers karakters og finna ásetning inn í hverri senu fyrir sig til að skýra baráttu karaktersins. Hins vegar gerði ég það ekki fyrir alla karaktera þar sem aðferðin kallaði ekki á vinna minni karaktera djúpt. Leikhópurinn lenti á smá vegg þegar við ætluðum að fara í leikhússpuna til að dýpka kringumstæður og skýra betur heiminn. Því þar sem grunnhugmyndin um í hvaða heimi við værum að vinna var ekki til staðar þá gátum við ekki dýpkað kringumstæður eða skýrt neitt betur. Þannig sá tími fór í það að kynnast baráttu verksins og 30 ára stríðinu. Hins vegar skýrðist baráttu verksins og karakteranna betur þegar leið á æfingaferlið, en við skoðuðum ekkert ástæður Brechts fyrir því að skrifa *Mutter Courage og börnin hennar*, það að hann hafi verið á undanhaldi frá nasistum og verið í útleigð í Svíþjóð þegar verkið er skrifað. Að mínu mati er borðvinnu og greiningarvinna mjög þétt og þétt fyrir leikhóp þar sem hann getur samstillt sig og allir byrja að vinna úti á gólfi með sameiginlegan grunn.

Ég vissi að Marta Nordal, leikstjóri sýningarinnar, vildi vinna verkið á brechtískan hátt og nýta sér aðferðir hins epíska leikhús sem ég hef þegar greint frá. Hins vegar vantaði þá með hvaða hætti og hvaða aðferðir hún hygðist nota í sýningunni eða í karaktersköpun. En samt sem áður skýrðist það líka að einhverju leyti þegar leið á ferlið. Marta vildi ekki að karakterarnir myndu sýna tilfinningar og þá sérstaklega ekki væmnar eða sorglegar tilfinningar. Brecht vildi ekki bjóða áhorfandanum uppá það að geta fundið fyrir samúð og samkennd með karakterum til þess að viðhalda gagnrýnni hugsun.

2. Karakterar

Ég skipti niður karakterunum í stærri hlutverk, sem þörfuðust meiri athygli og vinnu, og minni hlutverk, sem ég vinn á töluvert brechtískari máta. Brecht vildi ekki að leikararnir myndu sökkva sér í tilfinningalíf karakteranna sinna, heldur horfa á þá frá sjónarhorni 3. persónu og segja frá framvindu karaktersins í stað þess að leika hana.

[...the actress stood in a particular characteristic attitude in the center of the stage, and spoke the sentences as if they were in the third person...]³

Ég var með tvo karaktera í flokki stærri karaktera, Liðþjálfann og Kokkinn. Þessir karakterar voru með meiri texta og þjónuðu frekar framvindu verksins með lengri sviðsveru. Ég lagði ég upp með að hafa þá mjög mismunandi bæði til þess að koma í veg fyrir að það myndi vera óskýrt að þær væru mismunandi karakterar og til að láta reyna að breiðari svið minnar karaktersköpunar. Fyrstu skref mín í karaktersköpun eru eftirfarandi; Hver er karakterinn við fyrstu sýn út frá handritinu? Hvað segir karakterinn og hvernig hagar hann sér miðað við hvað hann segir og hvað segja aðrir um karakterinn? Svo spyr ég mig hvernig líkami hýsir svona karakter og hver eru hans líkamlegu karaktereinkenni. Síðan bý ég til baksögu, afstöðu karaktersins til annara karaktera og finn leyndarmál og harm karaktersins út frá því, í samræmi við hluta af Kerfi hinna líkamalegu gerða sem Konstantin Stanislavski þróaði.

Liðþjálfinn:

Liðþjálfinn er einn af þeim karakterunum sem hefja verkið og vill taka börn Mutter Courage í herinn. Í handritinu er Liðþjálfinn reglusamur, tilfinninganæmur, auðtrúa og þreyttur. Þetta tek ég frá því hvað karakterinn segir og hvað aðrir segja við hann. Til að þjóna þessari sýn höfundsins bjó ég til fleiri staðreyndir um liðþjálfann til að styrkja mína sýn á honum, að hann væri fullkominunarsinni, gjarn á að refsja sjálfum sér fyrir mistök sín

³ John Willet, *Brecht on Theatre*, Bls 58-59.



og fljótur upp. Það þjónaði hlutverki hans í verkinu sem var að taka Eilíf, son Mutter, með sér í herinn, einnig þar sem Mutter Courage gerir mikið grín af Liðþjálfanum og móðgar hann fyrir það að vera ekki með sitt á hreinu. Síðan fór ég að rannsaka líkamsstöðu og raddbeitingu karaktersins. Þar sem hann var hermaður og reglusamur varð til líkamstaða sem var bein og stíf. Ég vann út frá hugmyndum Michael Chekhov um *Thinking, Feeling* og *Willing Body*. Ég staðsetti líkamsmiðju Liðþjálfans í höfðinu og notaði aðferðir í tengslum við Thinking Body

But as soon as you try to shift the center to some other place within or outside your body, you will feel that your whole psychological and pshycal attitude will change⁴

Þessi aðferð Chekhovs lýsir sér þannig að í grunninn getur leikari staðsett líkamsmiðju karaktersins á þrjá staði. *The Thinking body*: þá staðsetur leikari miðju líkama karaktersins í höfði og *The Feeling body*: þá staðsetur leikari miðju líkama karaktersins í brjósti eða í hjartanu og í *Willing body*: Þá staðsetur leikari líkamsmiðju karaktersins í klofinu eða í kynorkunni. Þessar þrjár grunn staðsetningar bera með sér ákveðin karaktereinkenni. Líkamsmiðja í höfði gerir karaktera rökhugsandi og reglusama. Líkamsmiðja í brjósti eða hjarta gerir karaktera hjartahlýja og umburðalynda, en líkamsmiðja í klofi gerir karaktera plássfreka, stóra og fulla af kynorku. Til viðbótar við þessar þrjár grunn líkamsmiðjur þá getur leikarinn staðsett líkamsmiðju hvar sem hann vill. Hægt er að setja líkamsmiðjuna hvar sem er í líkamanum eða utan líkamans. Ég staðsetti Liðþjálfann í höfðinu þar sem það passaði vel við karaktereinkennin sem ég var búinn að ákveða; reglusamur, beinn og stífur. Með þessu fór ég í karakterspuna og rannsakaði göngulag. Ég ákvað að sá hluti *The Thinking Body* eða líkamsmiðju í höfði sem leiðir hreyfingar karaktersins væri nefið. Með því að láta nefið leiða hreyfimyntur karaktersins til viðbótar við beinan og stífan líkama varð til skemmtilegt hreyfimyntur sem ég þróaði áfram á æfingum úti á gólfi.

Til að passa að Liðþjálfinn og Kokkurinn væru nægilega mismunandi þá staðsetti ég rödd Liðþjálfans ofarlega í röddinni, var með nefrödd og notaði kinnbeinin til að

⁴ Michael Chekhov, *To the Actor*, Bls. 88-89.



röddinn bærst mest í gegnum höfuðið og yrði skræk. Að staðsetja röddina ofarlega í líkamanum var einnig í samræmi við að líkamsmiðja Liðþjálfanns væri í höfðinu.

Nadine George hefur þróað tækni sem hún kallar *Nadine George Technique*. Það sem ég notaði úr tækninni var staðsetning og eiginleikar raddarinnar, sem Nadine flokkar í fjóra flokka. *Lower Male*; þar sem leikarinn sækir röddina djúpt niðri í kviðnum. Eiginleikar raddarinnar er að hún er opin og djúp. *Higher Male*; Þar er röddin staðsett í brjósti og hefur mýkri eiginleika en þó kannski skrækari eiginleika, og beitir hærri tónum. *Lower Female*; röddin er staðsett frekar ofarlega og hefur skræka en djúpa eiginleika. *Higher Female*; röddin er mjúk og mjög ofarlega, hægt að bera eiginleikana saman við móður að syngja vöggvísu fyrir barn sitt. Fyrir Liðþjálfann notaði ég *Higher Male* tæknina frá Nadine George þar sem hún passaði vel við mína raddbeitingu og karaktereinkenni Liðþjálfans. Þessum aðferðum kynntist ég í gegnum Þóreyu Sigþórsdóttir og Snæbjörgu Sigurgeirsdóttur raddkennurum í LHÍ.

Við gerðum einnig karakteropnanir, sem er tól til að rannsaka innra líf og þær staðreyndir sem leikarinn hefur búið til fyrir karakterinn sinn með því að búa til stutt atriði sem lýsir téðu innra lífi og einkennum. Þá rannsakaði ég enn frekar hversu mikill fullkominarsinni hann væri og líkamsbeitingu hans. Út fra þessari karakteropnun varð Liðþjálfinn mjög fíngerður og nákvæmur í líkamanum. En vegna átök stríðsins þurfti að vera meiri harðleiki í honum þannig ég gerði hann eiginhagsmunasamari og slungnari. Þannig að hann gæti lifað af í þeim erfiða heimi sem verkið gerist í.

Liðþjálfinn varð með þessum skýru karaktereinkennum svo lítið ýktur karakter. Hann var ekki eins og hefðbundinn karakter í leikhúsi þar sem hann ætti að vera margslunginn og sýna margar mismunandi hliðar af sama manni. Heldur var Liðþjálfinn að mínu mati frekar eins konar ímynd frekar heldur en djúpur karakter. Sem er í anda brechtískrar fyrirmyndar og er ég mjög ánægður með þann karakter.

Kokkurinn

Þegar ég skoða staðreyndir sem eru í handriti er Kokkurinn karakter sem í fyrstu virðist vera hnyttinn og saklaus kokkur hershöfðingjans en síðan kemur í ljós að hann er hinn mesti kvennabósi og er ekki allur sem hann sýnist. Hann er eiginhagsmunasamur, slyngur og getur vafið konur um fingur sér. Hann á alveg sérstakt samband með Yvette þar sem hann fíflaði hana í byrjun stríðsins. Yvette talar mjög illa um Kokkinn og sömuleiðis



Herpresturinn. Þau segja að hann sé illa innrættur, harðstjóri og eiginhagsmunasamur og reyna að tala gegn því að Mutter Courage vingist við hann⁵ og kemur í ljós að er satt síðar í leikritinu. Út frá þessum staðreyndum sá ég Kokkinn fyrir mér sem flæðandi og mjúkan í samskiptum því hann hafði greinilega gott lag á því að tala fólk til og ljúga.

Til þess að bæta við ímynd mína á Kokkinum sem og að gera hann nægilega harðgerðan, til að lifa af í heimi Mutter Courage og til að réttlæta þessa kvennabósa hegðun, þá þurfti Kokkurinn alltaf að vera með plan, en á sama tíma var hann átakafælinn. Hann vildi að aðrir sáu um erfiðin fyrir hann og kom því þannig fyrr að aðrir sáu um að skemma fyrir sjálfum sér og víkja úr hans vegi eða takast á við eftirmála hans hegðunar. Ég byggði þetta á því að hann reyndi að bola Herprestinum burt en það gekk ekki og voru horfurnar ekki góðar fyrir Kokkinn, þar sem herpresturinn náði að koma upp um Kokkinn fyrir framan Mutter, hins vegar blessaðist það með drápi á Eilífi, sem hefði verið mikill harmur fyrir Mutter, en Kokkurinn lýgur að henni og fær að vera eftir hjá Mutter.⁶

Með þetta að leiðarljósi, að hann væri eiginhagsmunasamur, átakafælinn og kvennagull, fór ég að hugsa afhverju lætur hann svona? Hvað er það sem hann gerði eða kom fyrir hann svo hann láti svona? Það stríðir beint gegn hugmyndafræði Brecht en ég fór vísitandi gegn henni með Kokkinn og Liðþjálfann, þar sem Marta vildi að við gerðum baksögu og lékum senurnar sannfærandi þrátt fyrir að umgjörðin í kringum senurnar voru afhjúpanði gagnvart leikhúsinu og leikaranum.

Baksaga Kokksins, sem ég bjó til, byggði á því að stríðið tók ástina í lífinu hans. Þannig það sem sat eftir í hugarfari hans var að það skipt ekki máli hvað fólk gerði eða hvað það sagði, það var allt glatað hvort sem er. Hann hafði ekki mikið dálæti á stríðinu og skipti það hann litlu máli hverjir voru að berjast svo lengi sem hann lifði. Hann hafði gaman að félagsskap og þá sérstaklega kvenna, en vildi ekki tengjast þeim tilfinningalega þar sem það væri of sárt að hleypa fólki að. Þetta lýsti sér best í senu níu, þegar Kokkurinn skildi við Mutter Courage.⁷ Ég ákvað að dýpka karakter Kokksins enn frekar en aðra karaktera, Liðþjálfinn meðtalinn, þar sem hann spilaði töluvert stærri þátt í framvindu verksins en hinir karakterarnir.

⁵ Bertolt Brecht. „Mutter Courage og börnin hennar“. (Óútgefið handrit, október 1965). Prent. Bls 26-28 og 66-67.

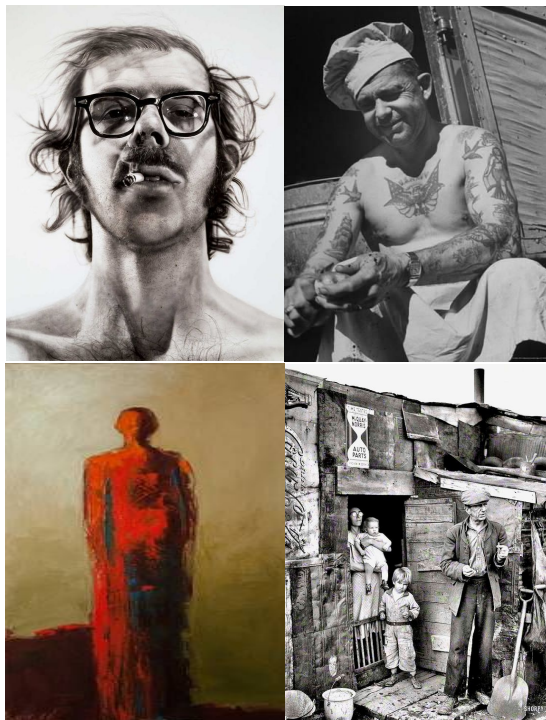
⁶ Bertolt Brecht. „Mutter Courage og börnin hennar“. (Óútgefið handrit, október 1965). Prent. Bls 81-85.

⁷ Bertolt Brecht. „Mutter Courage og börnin hennar“. (Óútgefið handrit, október 1965). Prent. Bls 86-92.

Gagnvart raddbeitingu og líkamstjáningu ákvað ég að vinna með *Lower Male* og *Willing body*. *Lower male* er að einhverju leyti gróteskari en *Higher male*. *Lower male* er einnig töluvert neðar en *Higher Male* og var það gott til að fá meiri fjölbreytileika á milli stóru karakteranna, Kokksins og Liðþjálfans. *Willing body* hefur líkamsmiðjuna í klofinu eða kynorkunni eins og ég hef þegar greint frá hér fyrir ofan. Þar sem Kokkurinn var kvennagull og slunginn var tilvalið að staðsetja líkamsmiðjuna hans í klofinu eða í kynorkunni.

Ég rannsakaði göngulag og hreyfimyndur út frá þessari ákvörðun um að the *Willing Body* leiddi hreyfinguna og baksögunni sem ég hafði tekið úr handritinu og bætt við sjálfur. Þá komu flæðandi hreyfingar, mjúkar hreyfingar sem flæddu um sviðið án áreynslu. Þetta var síðan grunnur minn að hreyfimyndri sem ég tók út á gólf og mátaði við senur og props. Kokkurinn var þekktur fyrir það að reykja pípu í verkinu og gekk meiri að segja undir nafninu Pípu-Pétur. Pípan varð einhvers konar auka líkamsmiðja Kokksins þegar leið á ferlið og leiddi líkamann áfram samhliða líkamsmiðjunni í klofinu.

Ég sótti mér einnig reffa fyrir kokkinn. Þar sem hann þurfti meiri harm og meiri vinnu til þess að virka fyrir mig innan þessa krefjandi heims. Ég skoðaði myndir af m.a. Chuck Close, efst til vinstri, sem er þekktur fyrir það að vera perri og óþægilegur og aðrar myndir sem veittu mér innblástur. Með þessu var ég finna hvernig útlit Kokksins getur haft áhrif á skynjun mína og annarra á Kokkinn. Einnig skoðaði ég video af ameríska söngvaranum Tom Waits⁸. Úr því kom að kokkurinn væri að öllum líkindum veikur fyrir víni, þar sem hann talar ótt og títt um brennivínið hennar Mutter. Tom Waits var mjög blautur og í mikilli fíkniefnaneyslu og samsvaraði það sig ekki alveg með Kokkinum, en hins vegar bætti það við baksögu Kokksins. Tom Waits hefur einnig sérstaka holningu



⁸ Youtube, „Tom Waits australia interview 1979 part1”, sótt 24. Maí, <https://www.youtube.com/watch?v=gCSc6E4yG9s&t=320s>

sem veitti mér innblástur í hreyfimyntur Kokksins. Ég rannsakaði sérstaklega samband Kokksins við vín og hvernig hann tókst á við að hafa misst ástina í lífinu sínu í karakteropnuninni.

Mér tókst vel, að mínu mati, að gera Kokkinn og Liðþjálfann að tveimur mjög mismunandi en sannfærandi karakterum. Þar sem aðferðirnar sem ég notaði voru með mismunandi með mjög skýrum hætti og kölluðu á mismunandi eiginleika.

Aðrir karakterar

Ég lék önnur minni hlutverk sem voru að miklu leyti lítið unnin. Þeirra hlutskipti í verkinu var það lítið og þjónaði í grunninn aðeins þeim tilgangi að koma upplýsingum til skila með sviðsveru eða örfáum línunum. Ég vann þessa karaktera að mestu leiti út frá holningu og rödd. Gamli höfuðsmaðurinn sem fylgir Yvette til að kaupa vagninn af Mutter var töluvert stærri karakter en minnkaði þegar leið á ferlið og endaði frekar eins og myndastytta. Ég þróaði karakterinn þannig að hann væri bara skýr mynd af karakter með holningu eins og gamall karl og röddinn sömuleiðis gömul. Ég beitti engri sérstakri aðferð til að búa til þennan karakter, heldur tók ég fyrirmælum leikstjóra og gerði karakterinn þannig að hann þjónaði senunni sem best. Senan var frekar brechtískt í okkar uppsetningu, þar sem Yvette og Höfuðsmaðurinn voru í uppstillingu alla senuna.

Maðurinn með lepp var með skýrt karaktereinkenni sem var leppurinn og átti að vera mjög hættulegur. Hann var einnig eini karakterinn sem labbaði um sviðið á meðan senunni stóð og hinir leikaranir voru í frosti. Þannig sterkasta einkenni hans var hreyfimyntur hans, því hann var sá eini sem hreyfði sig. Ég stækkaði hans mynstur út frá leikstjórn Mörtu og reyndi að gera röddina aðeins frábrugðna annarra karaktera. Hins vegar reyndist þetta áskorun og blæddi oft á milli hvernig rödd Kokksins var og Mannsins með leppinn. Maðurinn með leppinn hreyfði sig hægt og ógnandi og var eina augað sem virkaði það sem leiddi hreyfinguna. Sama gildir um Manninn með leppinn og Höfuðsmaninn, ég beitti engri sérstakri aðferð til að búa til karakterinn, frekar var það leikstjórn Mörtu sem þróaði karakterinn í þá átt sem þjónaði senunni. Senan var einnig brechtísk á þann hátt að leikhópurinn var stilltur upp í mynd frekar en að hún væri leikin.

Í lokasenu verksins stilltum við okkur upp sem grískur kór og fluttum nær alla senuna með þeim hætti. Ég lék hermann sem þurfti að finna leiðsögumann til að sýna

herdeildinni stíginn sem lá til bæjarins sem þeir ætluðu á ráðast á. Hermaðurinn átti ekki að vera með skýr karaktereinkenni, heldur átti leikhópurinn að segja þessa sögu í kór. Eina sem mætti reiknast til karaktereinkennis væri búningur karaktersins. Sama saga ber að garði hér þar sem enginn þörf var á karaktervinnu þessa karakters.

Síðasti karakterinn er sá minnsti og kemur í raun ekki fyrir sem karakter í verkinu. Það var bóndinn sem hafði misst bæinn sinn. Sá karakter var aðeins í uppstillingu og var fyrirmyndin fyrir þessa uppstillingu gömul trúarmálverk.



3. Brechtíska aðferðin

Eins og áður hefur komið fram, þá vildi Brecht ekki að leikarar sínir myndu sökkva sér inn í tilfinningalíf karaktera sinna. Heldur að þeir myndu segja söguna með þeim hætti að áhorfendur gætu gagnrýnt karakterinn og hegðun hans án þess að finna fyrir samsömun. Það átti að vera ákveðin fjarlægð milli áhorfenda og sýningar. Með þeim hætti gat áhorfandinn skilið sýninguna og boðskap eða gagnrýni hennar.⁹ Einnig þurfti leikrýmið að vera strípað af öllum töfrum leikhússins til þess að áhorfandinn myndi ekki sogast inn í sögu verksins og týnast þar. Einnig til að taka burt allar utanaðkomandi tilfinningar eins og stofa að kvöldi eða haustvegur með laufum, sem gefur áhorfandanum ákveðna tilfinningu eða minningu og þar af leiðandi samsömun.¹⁰ Leikarinn á þar af leiðandi ekki að leika karakterinn sem hann er að „leika“ heldur segja frá honum.

The actor does not allow himself to become completely transformed on stage into the character he is portraying.]...[He reproduces their remarks as authentically as he can; he puts forward their way of behaving to the best of his abilities...¹¹

En ef leikarinn á að sýna fram á hvernig karakterinn er, án þess að týnast í karakternum, þá þarf leikarinn væntanlega að draga fram og stækka þau karaktereinkenni sem eru í karakternum án þess að reyna að fá samsömun áhorfenda. Þeir minni karakterar sem ég lék þjónuðu algjörlega þessari hugmyndafræði, um hvernig leikarinn ætti að vinna í brechtísku leikhúsi. Þeir karakterar reyndu ekki að draga áhorfendur inn í sitt eigið tilfinningalíf heldur þjónuðu verkinu með þeim hætti að sagan skýrðist. Sama á við um sviðsetningu þeirra, allir minni karakterarnir voru sviðsettir með framandgervingu. Sem lýsir sér þannig að það sem karakterinn gerir og gerir ekki hefur jafn mikið vægi, þannig að áhorfandinn fer að lesa í tákmyndir og þýðingu senunnar en skoðar ekki innihald hennar sérstaklega. Það að karakterinn er fastur í uppstillingu segir töluvert um hvað hann er ekki að gera. Einnig

⁹ John Willett, *Brecht on theatre*, bls. 26-27.

¹⁰ John Willett, *Brecht on theatre*, bls. 136.

¹¹ John Willett, *Brecht on theatre*, bls. 137

brutu margir þessara minni karaktera fjórða vegginn með grískum kórum sem sögðu senulýsinguna áður en senan hófst.

Ef maður skoðar Liðþjálfann og Kokkinn í samhengi við að leikarinn á að gera sitt besta í því að sýna hvernig karakter hann er að leika, sýna hegðum og tal eftir bestu getu, en ekki reyna að draga áhorfandann inn, þá er hægt að færa rök fyrir því að ég ætti, sem leikari, að sýna sem skýrustu karaktereinkenni til að sýna fram á hvernig karakter ég er að leika. Með því að einblína á líkamsstöður, holningu og raddbeitingu í karaktarsköpun minni þá sýni mjög skýra mynd af karakterunum. Kokkurinn braut einnig fjórða vegginn með téðum grískum kórum sem gerði það að verkum að karakterinn sker samband sitt við áhorfendur og gefur þeim ekki færi á að ná línulegu samhengi í þróun karaktersins sem er einnig brechtískt

Einnig virðist það vera mikið í höndum leikstjóra og uppsetningar verksins hvort karakterar eða leikarar eru að sinna brechtískri nálgun á leik. Þar sem það er í höndum uppsetningarinnar að rjúfa samband áhorfandans við karakteranna. Það er hægt að gera það með margvíslegum hætti, en aðferðirnar sem við notuðum voru til dæmis að brjóta fjórða vegginn með því að leikhópurinn stillti sér upp í kór og sagði sviðslýsingar fyrir senur sem voru að byrja, stilla karakterunum upp í mismunandi stellingar sem voru táknmyndir fyrir sambönd karaktera, að leikarar taka sér tíma í að skipta um búning og leika aðra karaktera. Við fórum einnig í og úr karakter á augabragði. Allt þetta gerir áhorfendanum erfitt fyrir, hann nær ekki að fylgja línulegri þróun karakters þar sem leikarinn er stöðugt að fara í og úr karakter. Þannig ef leikstillinn hentar brechtískum stíl, virðist það ekki skipta svo miklu máli hvernig leikarinn fer að því að búa til karakterana. Þannig þær aðferðir sem ég notaði frá Stanislavski og Chekhov er alveg jafn gildar þar sem sýningin var brechtísk og leikstjórnin sömuleiðs. En skemmtilegt er þó að benda á að Brecht var mjög upptekinn af *Gestures* eða líkamsgjörðum til að tákna líf eða baráttu karaktera en Michael Chekhov bjó einnig til líkamsgjarðir sem hann kallar PG eða Psychological gestures. Sem eru líkamsgjarður sem eiga að kveikja innra líf fyrir leikarann.¹²

Ég fann einnig fyrir því að það var erfitt að ná sömu tengingu við karakterana sem ég var að leika þegar ég þurfti sífellt að fara í og úr karakter. Og leikurinn varð þar af leiðandi kannski einmitt brechtískari. Þegar sýningarnar hófust hafði ég sem leikari ekki tíma eða svigrúm til þess að komast í mikla samsömun, sem ég hafði tíma fyrir í

¹² Micheal Chekhov, *To the Actor*, Bls 63

æfingarferlinu. Það var einfaldlega of mikið sem ég þurfti að gera; færa leikmuni, skipta um búninga, stilla upp leikmyndum o.s.v.fr.. En þetta vandist hratt þegar sýningarnar hófust og leikritið fékk að rúlla. En þá getur áhorfandinn og leikarinn samt sem áður ekki náð fullkominni samsömun þar sem leikarinn er stöðugt að fara úr karakter.

4. Lokaorð

Það var mikil áskorun að leika fjölda karaktera og reyna að halda þeim frábrugðnum hvorum öðrum. Sérstaklega þegar skiptingar á milli karaktera voru örar og lítill tími gafst til að koma nýja karakternum í líkamann. Ég áttaði mig ekki alveg á þessari áskorun í æfingarferlinu þar sem hraðinn á skiptingum var töluvert minni. Þegar við byrjuðum að renna og sýna verkið og hraðinn jókst þá þurfti ég að sækja í skýrustu karaktereinkennin og slaka mér inn í karakterinn í gegnum þau. En brechtíska formið var örlátt þar sem samsömun leikarans við karakterinn átti ekki að vera alger og var mikið svigrúm fyrir leikarann að leika án þess að vera á kafi í kringumstæðum. Hins vegar var erfitt að ná þeirri samsömun sem ég hefði viljað, bæði útaf vöntun á greiningu á verkinu og skiptinganna á milli karaktera sem ég hef þegar greint frá. Þannig það má segja að ef sýningin og leikstjórnin er brechtísk þá getur leikarinn notað þær aðferðir sem henta honum í að ná fram karaktereinkennum og samsömun, svo lengi sem hann fylgir fyrirmælum leikstjóra um að fara ekki of djúpt í tilfinningalíf karakters sem hann hefur skapað.

5. Heimildaskrá

- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, London: NLB, 1973
- Willet, John, *Brecht on Theatre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964
- Chekhov, Michael, *To The Actor; On the technique of acting*, CT: Martino Publishing 2014
- Youtube. “Tom Waits australia interview 1979 part 1”, sótt 24. Maí 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=gCSc6E4yG9s&t=320s>
- Bertolt Brecht. „Mutter Courage og börnin hennar“. Óútgefið handrit, október 1965. Prent.

Myndaskrá

- Pinterest. „Iconic Artists Who Have Immortalized Themselves Through Famous Self-Portraits“, sótt 24.maí 2019.
<https://www.pinterest.com/pin/640637115723422451/>
- Pinterest. „January 1939. "Herrin, Illinois. Family on relief living in shanty at city dump." (Photo by Arthur Rothstein for the Resettlement Administration.)“, sótt 24.maí 2019. <https://www.pinterest.com/pin/640637115723422683/>
- Pinterest. „"Solitary Warrior" by Shelby McQuilkin“, sótt 24.maí 2019.
<https://www.pinterest.com/pin/640637115723422386/>
- Pinterest. „Miller Bros. Circus Chef Sitting and Peeling PotatoBy Cornell Capa“, sótt 24.maí 2019. <https://www.pinterest.com/pin/640637115723422296/>