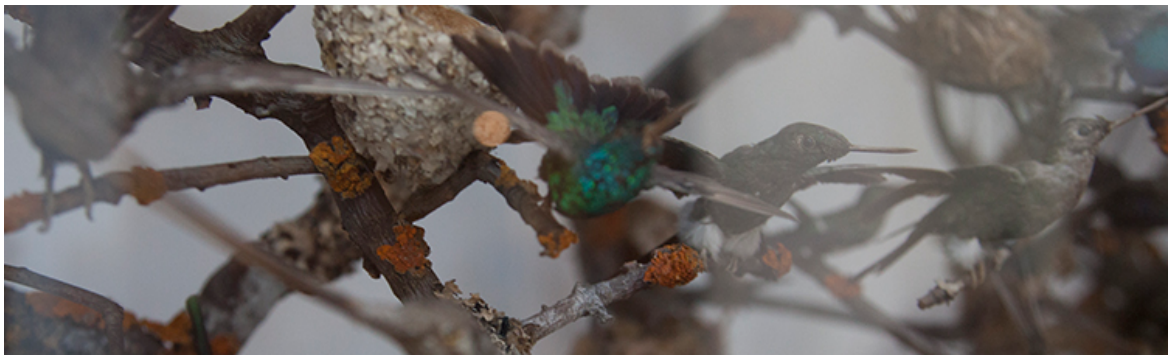


Maibritt Saerens er landskendt skuespillerinde, Finn Hesselager har, som skuespillerlærer med ansvar for talrige skuespilleres gennembrud til deres egne dybere kreative ressourcer, øvet og øver stadig gennemgribende indflydelse på dansk teaterliv.
I denne samtale foretager de sig noget man sjældent eller aldrig har set en kunstnerisk lærer og hans dybe elev gøre: De går langt ind mod kernen af hvad skuespil og i det hele taget kreativ performance er.
Begge har de en enestående forudsætning for denne samtale ved både at være udøvende kunstnere og indadvendt praktiserende.
Det betyder at samtalen spiralsnoet fører længere og længere indad, og at læseren igen og igen oplever at stå meget tæt ved døren ind til selve teatrets grundmysterium: Hvordan masken, den på scenen og den vi alle bærer til dagligt, på én gang kan være spillet og sand, beskyttelse og blottelse, trussel og åbenbaring.

***

Eksistentiel fordybelse – gennem en radikalitet i skuespillerens grundtekniker
af Maibritt Saerens og Finn Hesselager
Finn Hesselager har gennem mere end 30 år undervist en lang række af Danmarks skuespillerelever. Han har i samme periode fulgt Jes Bertelsens undervisning i spiritualitet og selvudvikling på kurser og i hverdagen, hvor han som fastboende på Vækstcenteret i Nørre Snede med jævne mellemrum har optrådt som fællesskabets maskerede nar. I 20 år har han på et lille kursussted i et nedlagt landbrug lige uden for byen kombineret indre fordybelse med maskearbejde og træning i skuespillerens grundteknik.
Grundtræningen er en radikal kortlægning af, hvordan man får sig selv med, når man skaber en rolle, og hvordan man opnår et optimalt samspil skuespillerne imellem. Hvis man arbejder længe nok med disse mekanismer, begynder det drama, man spiller på scenen, at få en mærkbar genkendelighed i det almindelige hverdagsliv.

Skuespiller Maibritt Saerens har on and off gennem 15 år modtaget træning af Finn Hesselager. Hun har på scenen og foran kameraet afprøvet teknikkerne gennem et utal af roller.

Den følgende samtale lukker op for en anderledes vinkel på begrebet ´eksistentiel fordybelse´ baseret på maskens psykologi og enkle principper for menneskelig adfærd og bevidsthed. Skuespillertræningen giver mulighed for at tage nogle skridt i retning af større fordybelse i den besynderlige disciplin, det er at spille et menneske så troværdigt, at det ikke virker som om, at det er et spil, selv om vi alle ved, at det er det. For derved også at pege på at menneskelig adfærd er et skuespil, selv om vi alle for vores eget vedkommende ved, at det er det ikke!

GRUNDTEKNIKKEN

FH:
Nå, så sidder vi her.

MS:
Ja, det er sket før.

FH:
Det er efterhånden mange år, vi har haft den her udveksling om skuespillerens grundtræning.
Og du bliver ved med at komme tilbage med nye erfaringer og nye spørgsmål.

MS:
Jeg har også bandet og svovlet over, at du bor ude på en mark i midten af Jylland, hvor der ikke engang findes en togstation. For det har virkelig optaget mig, den grundtræning du har givet generationer af danske skuespillere.

FH:
Udgangspunktet har i alle årene været, hvad masker kan tilføre det arbejde og i det hele taget kan gøre for at hjælpe skuespilleren til at komme tættere på sig selv og forbi sig selv på samme tid. Den dobbelthed kan være svær at forstå uden en fysisk maske.

MS:
Ja , skuespillerfaget er et paradoks. Du skal være bevidst om alt det, vi i det daglige er ubevidste om, og samtidig skal du videregive det fuldstændigt frit og ægte. Ydermere

med en vågenhed, som kigger ud gennem spillet fra et indre rum. Der er ikke noget at sige til, at jeg kommer igen.

FH:
Vi har konsekvent arbejdet på to sideløbende spor. På den ene side en grundteknik, der er baseret på helt almene rytmiske, energetiske, kropslige principper, og på den anden side masken som redskab til at finde og udtrykke det dybt personlige og unikke i hver enkelt. Det har vist sig at være en meget dynamisk cocktail.

MS:
Jeg hører ofte, at det har gjort et stort indtryk på den enkelte skuespiller. De kan ikke altid formulere hvad og hvorfor. Nogle synes træningen var svær, andre får modstand, men alle lytter, så vidt jeg kan se, på en anderledes måde. Nogle vågner lidt mere op. Andre øjner dét skuespillerfaget kan give gennem din træning.
Vi har tit talt om, hvordan man skriver det ned. Kan andre forstå det? Hvordan gør man dét håndgribeligt, som ikke er håndgribeligt.

FH:
Teorien og den praktiske metode er opstået ved at iagttage det konkrete nærvær i udvekslingen, både med og uden masker og med og uden ord, så mere uhåndgribeligt er det ikke. Men man skal helst se og mærke det for at forstå, hvor enkelt og hvor omfattende det på samme tid er. Og det er der efterhånden et sprog for.

MS:
Okay, så synes jeg, det vil være interessant at spørge ind til, hvad det er for en mulighed, der ligger i skuespillerfaget i forhold til en eksistentiel indre og ydre fordybelse?

FH:
Lad os først se det fra skuespillerens vinkel. Fra kunstens perspektiv.
Så kan vi tillade os at bruge store ord.
Det er nemlig en helt usædvanlig, grænseoverskridende mulighed, vi skuespillere har for fordybelse. Det siger sig selv. Vi sætter vores krop, vores evne til at udfolde os emotionelt, vores mentale beredskab og vores livserfaring ind i alle tænkelige historier, for at andre sammen med os kan fordybe sig i dem og forstå mere om, hvad det vil sige at være menneske. Alt, hvad vi forbinder os selv med, kan komme i spil. Og det foregår i et afgrænset rituelt rum. Det er blandt andet det masken hjælper med til. Og det er nødvendigt, fordi der kan være mange kræfter på spil. Og hvis man ikke har en metode og et defineret, trygt rum, så kan det være et risikabelt foretagende at dykke ned i den

menneskelig psyke. Vi er beskyttede, samtidig med at vi langsomt åbner til rollens psykologi, dens adfærd, dens relationer og virkningerne af det samspil, som man kan kalde dens skæbne. Det den er fanget af. Og måske det vi selv er fanget af.
Og i mødet med tilskueren kan vi tydeliggøre mekanismerne. Vi går ind og ud af store følelser og forfiner det med kropslige detaljer, og vi tager publikum ved hånden med vores bevidsthed og teknik. Og det er livsvigtigt, at nogen gør det. For vores dagligdag er båret af så mange ubevidste handlinger og forestillinger, at det er nærmest umuligt at leve autentisk, hvis ikke man har en skuespillers radikale tilgang. Og den radikalitet er i vores grundarbejde forbundet helt konkret med brugen af masker, som kan tages på og af på et øjeblik. Og det er for det meste masker, vi selv laver. Så masken er meget personlig. Men det er bare en maske. Men en maske er ikke bare en maske. Ligesom du er en maske, men du er ikke bare en maske. Så hvad er du?

MS:
Jeg føler det som om, at masken med sin ydre form og farve gennemlyser min egen form og viser en anden mulighed. Den rammer mig bagom det hele og åbner et ukendt landskab, som jeg ikke selv havde kunnet regne ud. Mulighedernes land har overtaget præstationen. Jeg fornemmer friheden med det samme.

FH:
Og det åbner til den indre fordybelse, som er en subtil undersøgelse af, hvem er jeg, udover den historie, jeg er i gang med at spille med i. Det betyder, at du som skuespiller peger på den bevidsthed, rollen i større eller mindre grad har om det spil, den er en del af.
Som skuespiller har man mange midler til at skabe en illusion af liv, og man kan derfor også midt i den skaben vise, at livet på samme måde har klare elementer af illusion.

MS:
Det er den underlige følelse, der kommer hos skuespilleren, når man har arbejdet med forskellige roller, forskellige identiteter, forskellige masker. Så kan spørgsmålet begynde at ankomme – hvem er jeg så?

FH:
Det har vi tilfælles med tilskueren. Vi lever os ind i et spil, der ligner et liv, vi kender, eller mennesker vi forstår og føler med, en kultur vi lever i, og vi har mulighed for at blive mere rummelige, tolerante og klare indeni, mentalt og emotionelt.
Men udover at der er en befrielse i, at vi lever os ind i nogle menneskers liv og i en historie, der berører os dybere end det liv, vi har mulighed for at leve og forstå til

hverdag, så er der en bagvedliggende virkelighed, som det er svært at komme udenom: Der er nogen, der spiller det. Så tilskueren har en mulighed for at spørge: Hvordan spiller jeg mit liv? Hvem spiller mit liv?

HVEM SPILLER?

MS:
Umiddelbart virker det fuldstændig uforståeligt. Hvordan kan jeg spørge: ”Hvem spiller mit eget liv?” Det gør jeg sgu da selv, kan jeg høre mig selv sige. Men fordi jeg som skuespiller kan bevidstgøre de virkemidler, du taler om, og som er menneskets daglige drama, så tvinger det mig til at komme lidt mere hen imod de kodninger, som min rolle er sammenvævet af.

FH:
Det er selvfølgelig provokerende, men samtidig er det helt indlysende, at hvis det kan spilles, så er det et spil. Og grunden til at du kan spille en rolle er, at du i forvejen er en rolle. Nu er du bare bevidst om det. Og i den erkendelse kan der være et slip, som er en tilbagevenden til et udgangspunkt. En frihed som er forudsætningen for det næste, der opstår. Det mærkelige er, at der strømmer energi og tilstedevær ind til det, der kommer efter. Det slip kan skuespilleren gøre mere renset, og med en mere radikal tilgang end tilskueren. Fordi man kender alle de virkemidler, der skaber illusionen. Og derfor har man mulighed for at bryde den.

MS:
Jeg fornemmer mere og mere, at skuespillertræningen peger på muligheden for at mærke, opdage og arbejde med de menneskelige og umenneskelige masker, lytte til identifikationen, alle kodningerne og illusionen hen imod lidt mere frihed bag. Det er det, skuespillerfaget tilbyder.

FH:
Ja, det ligger inderst inde i den illusion teater og film skaber, og som har skuespillerens virkemidler som sin forudsætning. Vi bruger f.eks. høj og lav status som en teknik til at spille mange situationer. De drejer sig næsten altid om magt og afmagt. Det har vi lært af livet på den hårde måde og gennem iagttagelser, og vi viser, hvordan mennesker interagerer. Vi tager kontrol over andre med rumfornemmelse og handlinger og replikføring. Vi ydmyger hinanden og lader os ydmyge gennem rollerne. Og vi kender mekanismerne ud i de mindste detaljer med kropsholdning, blik, minespil og betoninger i rollernes samspil.

Når vi så oplever de mekanismer uden for spillerummet, så virker det så gennemskueligt, at det kan være svært at blive helt fanget af det, fordi vi ved, at det dybest set er en illusion, som mennesker skaber hele tiden. Den er instinktiv og altid aktiv i dyreverdenen, mere illusion er det selvfølgelig ikke, og ekstremt udbredt i alle samfundslag og kulturer over alt på kloden, men det er trods alt muligt at genkende det som en mekanisme, som man kan bruge og lade være at bruge, og man kan til en vis grad undvige mange af dens virkninger.
På teatret er det en effektiv leg og en afsløring af kynisk hjerteløst magtspil. Udenfor kalder vi det virkelighed. Man kunne lige så godt kalde det uvidenhed eller ubevidsthed.

MS:
Det er befriende at se teater, som undrer sig over måder, vi interagerer og udfolder os på.
Jeg elskede for eksempel at spille Nora i Et Dukkehjem. Det var spændende at skildre Noras og andres billede af, hvem hun er, den skønne, levende og hjertelige lærkefugl. Mærke dilemmaet når hun opdager den, hun troede hun var, ikke længere er sandheden. Hendes identitet smuldrer, og hun står pludselig med sin egen maske i hånden og skal finde ud af, hvem hun egentlig er, lidt dybere inde. Det er konfronterende at undersøge et menneskes sind og landskab – både som skuespiller og som tilskuer. Er det ikke det, teatret kan, mere end nogen anden kunstart?

FH:
Det kan det, som enhver skuespiller kan med en enkelt præcis bevægelse, nemlig fange publikums opmærksomhed og i næste øjeblik føre den hen, hvor den ikke før har været. Og det er i samme rum, samme nu. Det er en mild hypnose udført med fysiske bevægelser, følelser, ord, lyd, lys, og det er magisk.
Når så opmærksomheden er stimuleret og fornyet igen og igen, krydret med detaljer i den ydre fortælling, i personskildringen, og i bevidsthedens mange veje og vildveje, så står skuespillerne der bagefter og siger: Det var os, der gjorde det. Og vi gjorde det sammen med jer. Vi gemte os i en historie, i et spil og i roller og bag masker. Men her er vi. Og på den måde peger teatret på den fælles menneskelige bevidsthed, som det hele er rummet af.

DEN PRAKTISERENDE MASKE

MS:
Så når jeg spiller tørklædemonologerne: Vi er tre på scenen, og vi har 6 monologer hver. 18 kvinder, 18 mennesker, 18 værdier, 18 meninger, 18 virkeligheder, 18 roller, 18

masker.
Så har hver enkelt undervejs ret i sin virkelighed, men efter 18 monologer, efter de 18 masker, har ingen ret. Det er som om man er vågnet lidt til gamet, det menneskelige game. Det der afskærer os fra hinanden. Det der er masken. Illusionen. Mange tænker på masketræning som en sød, sjov måde at lege og frisætte skuespillerens spontanitet på. Andre vil betegne maskespil som gøgleri. Men for hver gang jeg arbejder med masker, bliver jeg forundret over den dybde og indsigt, jeg får.
Så jeg får lyst til at spørge: Hvad er den mediterendes maske eller illusion?

FH:
Hvis jeg skal gøre mig klog på det, så må jeg tage udgangspunkt i skuespillerens identitet som skuespiller. Og hvis skuespilleren husker åndedrættet som forudsætning for både sit eget og sin rolles liv, så bliver det tydeligt, at alt derefter er noget, man gør som rolle, og at også ens egen identitet som skuespiller dybest set er en rolle. Og en arketypisk en af slagsen. Det kommer ikke bag på nogen. Men hvad skal man stille op med det? Rollen er så tæt på en selv, at man ikke mærker, at det er en rolle.
Men man kan bare lave et lille eksperiment. Man sidder i en position, som man plejer, med en følelse af, "det her er mig". Så laver man en minimal forskydning, så man får en klar følelse af, "det her er ikke mig". Og så spørger man sig selv: hvad pokker er forskellen?
Man tror sædvanligvis, at roller er noget, man spiller, og da man ikke synes, at man spiller, så opfatter man sig ikke som en rolle. Men der kan jeg bare sige, at masken ved ikke, at den er en maske. Den er sig selv. Tit mere end man selv er. Men den er stadig en maske.
Som skuespiller kan man spille en skuespiller, der spiller en rolle. Der måske ovenikøbet spiller komedie. Prøv bare at se Tootsie med Dustin Hoffman. Det betyder, at den første skuespiller har anbragt skuespilleridentiteten hos rollen som skuespiller, og dermed på vej til at frigøre sig fra sin egen rolle.
På samme måde kan den praktiserende se sig selv som en maske, der praktiserer.
Det er en formsat identitet, der bliver gennemlevet og omformet gennem opmærksomhed på åndedrættet og det store spørgsmål: Hvem er jeg?
Der har skuespilleren sin egen tilgang, fordi man gennem masken altid har mulighed for det fokus.
Men hvis masken spørger: Hvem er jeg? Så vil den aldrig få et svar, den kan forstå.

SPROGET – SAMSPILLET – SAMTALEN

MS:

Som skuespiller kan jeg godt mærke, at i det øjeblik jeg ved, hvad jeg skal sige, fordi jeg har fået replikkerne, og jeg har fået dramaet, så skal jeg bruge skuespillerens vågenhed til at orkestrere dramaet. Og så er der en opmærksomhed på det nu, jeg orkestrerer det i.
Og det er forskellen på mit eget liv. Jeg føler mig faktisk mere vågen på scenen, fordi det er dét, det kræver, for at samspillet kan folde sig ud. For at jeg kan lade det flyde igennem.

FH:
Og den teknik hvor du arbejder på, at du ikke ved, hvad du skal sige, eller hvad det næste du gør er, det er en særlig udfordring for en skuespiller.
Hvis det spilles for trygt, så kan man se, at skuespilleren ved, hvor rollen skal hen. Eller man har for nemt ved at sige sin replik, og så er der ikke noget dybt drama. Så derfor er der en konstant udfordring: Hvordan sikrer jeg mig, at jeg ikke nødvendigvis ved, hvad det næste jeg skal sige eller gøre er? Og det samme gælder det så om at finde i sit liv. Vi lever ofte ubevidst i overgangene, mellem det jeg ved og det næste, jeg ved.
Når vi så får udleveret et manuskript med et på forhånd færdigt sprog, der som regel er sammenhængende og logisk, så får vi svært ved at finde de huller, som giver kontakt til det ubevidste, som jeg'et ifølge Kierkegaard skal synke ned i, for at selvet kan vokse. Vi bliver fanget i sproget. Det er et af vore store problemer.

MS:
Det vil sige i sproget her og nu. Når vi taler. Mellem os. At huske det hvide papir når man taler, som du engang har sagt. Så det ikke bare bliver en rolle, der snakker. Man peger på det, der ikke snakker. Til hverdag er identifikationen indkapslet og det sproglige en automatik. Man registrerer på en måde ikke, at man snakker. Den form man snakker i er blevet en maske.
Bare det at have en teknik med ind i sproget giver en vågenhed, som du siger.

FH:
Det vil de fleste skuespillere nok mene, at de har. Men hvilken teknik?
Man bruger sproget meningsmæssigt og energimæssigt til at skabe dramaet.
På den måde bliver man let opslugt af sprogets enorme fascinationskraft og meningsbærende evne. Det kan hænge sammen med den udbredte opfattelse, at skuespillere fortæller historier.
Men man kan også bruge sproget som afsæt til at komme forbi sproget.
Man bruger rytmen og kontraster i energiudvekslingen til at åbne til stilheden og den opmærksomhed, som er en forudsætning for dramaet.

Det har den besynderlige virkning, at det åbner til flere lag i det, der bliver sagt, og man lytter og forstår bedre, hvad der foregår. Fordi man lytter til noget, der er udover sproget.
Det betyder, at fortællingen ikke bliver det primære i skuespillerens virke, men derimod at skuespilleren med de åbninger, der kommer i sproget, peger på, hvordan det er at være menneske i den historie, der bliver fortalt.
Og det er der ikke nødvendigvis noget sprog for. Og det er det fascinerende ved skuespilfaget.

MS:
Ja, og den opmærksomhed i samspillet er interessant for mig som skuespiller.
Både på scenen og uden for scenen.
På scenen har vi automatisk en opmærksomhed på rummet, og hvad der er behov for, for at skabe et møde med publikum eller en medspiller. Hvert eneste øjeblik er en leg med ur-impulsen, som du kalder det, og som normalt er en del af de ubevidste dynamikker, vi har mellem os i det daglige. På scenen sanser jeg mere klart, hvornår den anden vælger at åbne og lukke, hvornår man kan lade sig ramme, lave dynamik, og skifte for ikke at tillade automatik.
Det er et konstant arbejde omkring udspringet for en impuls, og den effekt det har og for fornemmelsen for gamet, som rollen er en del af. Og det game falder jeg selv ud i, når tæppet går for.
Og der er en smerte ved at opdage, at hvis man kun er på rollens form og sprog og ikke har inviteret sansningen af det fælles, der foregår, med ind, så får man aldrig et samspil. Men det er det faget tilbyder som træning eller som en opdagelse.

FH:
Det ligger i improvisationen, som masken er suveræn til, men det er på en måde skjult og ikke lige nemt for skuespilleren at overføre i den mere tilrettelagte faste form. Det er heller ikke nemt at finde det dybere udspring i spontaniteten. Men det har blandingen af masker og praksis lært mig at lede efter. Og nogle af de bedste skuespillere, de har fundet det. Og der er det tydeligt, at de arbejder med arketyper og arketypiske kræfter. Ikke kun fordi rollen kræver det, men fordi de har fundet det i sig selv. Man kommer nok ikke rigtig nogen vegne uden arbejdet med arketyper.

ARKETYPER

MS:
Det med arketyper har vi efterhånden en del erfaring med. Vi har arbejdet med det ret

metodisk endda. Plancher med de enkelt arketyper, musik, tekst og billeder til hver af dem. Og det har været meget brugbart for mig i mine forberedelser til en karakter. Første skridt, når jeg nærmer mig det arketypiske i en rolle, er gennem fysikken. Hvilke attituder og hvilken kropsform har for eksempel dronningen. Jeg finder frem til gangarten. Giver hende tre gangarter og måske en fjerde, som jeg kombinerer eller sprænger de andre tre gangarter med. Øvelser som du har trænet med os igen og igen. Jeg kan give dronningen tre musikstykker og danser til det for at åbne andre sider af hende. Jeg kan for eksempel mikse rollen med inspiration fra Stravinskys Ildfuglen, Vanessa Maes Storm, Mozarts Tryllefløjten, gerne blandet med heavy rock eller en børnesang. Jeg bruger min intuition eller finder et maleri ved et tilfældigt opslag i en kunstbog, som vi så ofte har gjort, når vi er på gulvet. Det er også sjovt at bruge dyr. Min dronning kunne have hajen, hønen og dådyrets struktur og energi. Hun er vist ikke en helt normal dronning. Gode kontraster.
Det er for at opdage nye skuespilmæssige ressourcer. Man har ofte tillid til én tone i sig selv som skuespiller; eller branchen har tillid til kun én tone i dit spil. Man skal selv sørge for at vise andre muligheder.

FH:
Ja, det ser ud til, at man kan bruge arketyper både som kreativ inspiration og som vejledere til at forandre sig eller revidere sin opfattelse af sig selv.
Og fordi vi forbinder det med maskerne, har vi en slags sikkerhed for eller hjælp til, at vi ikke så let kommer til at identificere os med energien eller bliver bange for den. For vi kan bare tage masken af. Og når den kommer af, er der bagefter en neutralitet, som ligner en blanding af uskyld og usynlighed.
Det har jeg set igen og igen på arbejdsgulvet, når masken bliver taget af.
Derfor, når du kigger ud igennem dronningens mange lag af masker, så kigger du på en måde ud af alle de muligheder et menneske har. Og gennem alle maskerne kan du mærke, at en sjæl, kigger ufordærvet ud gennem alt det fordærvede. For nu at bruge det ord. Og din opgave som skuespiller kunne være, at du i glimt viser, at dronningen selv har en anelse om, at der en noget bag, som ikke er dronning. Som er fri. Og det opdager den "dronning", der sidder blandt publikum. Hun opdager, at hun er både fanget og fri. Det er en blandet indsigt. Det er den indsigt narrens arketype hjælper til med i de klassiske dramaer. Og i enhver kultur.

MS:
Hvad er narren egentlig som arketype?

FH:

Narrens rolle påtager sig den underfundige afsløring af spillet, af selvbillederne, af det vedtagne.

MS:
Men gør det ikke narren superior?

FH: Jo, det gør det på en måde. Men den lever af latteren, og der er vi alle lige. Som i gråden.
Desuden har narren en funktion i det sociale og kan let blive fanget der. Den gennemskuer spillet, og det kan godt give anledning til en vis misantropi og følelse af meningsløshed, og selvfølgelig også bedrevidenhed. Især på et mindre udviklet niveau. Men den har også en visdomsdimension. Det er jo den sidste arketype i den klassiske 12-trinsmodel, lige efter magikeren og vismanden. Så der kan man da tale om muligheden for en transformation. Og så er narren jo ingenting i sig selv. Snarere et spejl.

MS:
Det er derfor man hele tiden mærker døden omkring narren, når man for eksempel læser Shakespeares narre-roller. Hvad nu hvis narren mødes af narren?

FH:
Hvis narren gør nar af sin egen nar, hvad er er så tilbage af narren? Så er spillet ude, og vi er forbi det arketypiske landskab. Inden det kommer så vidt, vil narren normalt blive en del af det, den møder hos andre. Og for ikke at blive superior, som du siger, er narren nødt til i sit væsen at pege på, hvad der er bag ved alt det, der bliver gjort nar af. Hvad enten det er sig selv eller andre. Og det må være et hjerte for mennesket og dets vilkår. Det kan komme frem som humor og blidhed og en legende uskyld, som klovnen især har. Men klovnen er et barn, narren er voksen. Narren skal elske den rolle, der bliver gjort nar af. Og hvis det er dronningen, så skal dronningen kunne mærke det. Ellers ryger hovedet.

MS:
Så hvis jeg skal spille en dronning, og ikke en nar, så skal jeg have noget af narrens vågenhed ind i dronningens rolle eller fastlåste form.

FH:
Ja, så definerer du skuespilleren som en nar, og når du så spiller hende med narrens indsigt, kan du indirekte afsløre hende for sig selv. Hun kan undervejs opdage, hvad det er hun gør eller siger, mens det foregår. Det som narren ville have gjort nar af for at

sende det tilbage til hende selv. Og det kan ligge i opmærksomheden på en enkelt bevægelse eller i en enkelt sætning. Og det udspiller sig især i efterklangen.

MS:
Og det er dér, en rolle bliver interessant.

FH:
Ja det er der, den får dybde. Det er dér, den eksistentielt er i stand til at møde sig selv. Hvis man kan finde det i sig selv og i sin egen rolle, så skal man ikke elske rollen som sådan. Man skal elske det, der er bag rollen. Men man bruger rollen til at finde det. Så derfor kan man jo på en måde også godt elske rollen. Ikke det ene uden det andet.
Det er det, jeg bruger maskerne til. Jeg elsker mine masker. Og jeg elsker den maskefornemmelse, der er tilbage, når jeg tager dem af.

MASKEFORNEMMELSEN

MS:
Hvordan definerer du maskefornemmelse?

FH:
Jeg definerer den som en forfinet vibrerende formsætning med opmærksomhed. Og den kan variere med mange nuancer.

MS:
Prøv at forklare det lidt nærmere.

FH:
Ja, jeg kan give et lidt specielt eksempel. Jeg har en blå maske og en rød maske. De er meget forskellige i form og farvespil, og jeg kan spille dem med hver deres karakteristiske stemme, kropslighed og begrænsning.
Hvis jeg nu tager den uskyldige blå maske på, så fornemmer jeg formen og farven i et samspil og scanner kroppen med den fornemmelse. Og så begynder jeg at lade masken udfolde sig, så den fremstår som et menneske med en særegen personlighed. Det sætter sig som en fornemmelse, jeg hele tiden refererer til, mens jeg spiller og udfolder masken i flere retninger
Hvis derefter den blå maske tager den røde maske på, så masken spiller med maske, så vil den blå maskefornemmelse undersøge den røde maske, hvorved den røde maskes personlighed ændrer sig. Man kunne også sige, at den blå maskes personlighed ændrer

sig ved at tage en rød maske på. Og bagefter kan den blå maske udfolde sig "som sig selv" med en rød maskefornemmelse. Og jeg kan bagefter udfolde min egen personlighed med en blå/rød maskefornemmelse.
Det græske ord for maske er persona. Det betyder "gennem lyd" og henviser til, at masken blev brugt til at forstærke skuespillerens stemme.
Vi bruger den til at forstærke skuespillerens fornemmelse for personlighed.
Så personligheden er inderst inde en maskefornemmelse. Når jeg tager masken af, tager jeg personligheden af, og der er en fornemmelse tilbage.

MS:
I forhold til det menneskelige spil, som vi spiller som skuespillere, kan jeg mærke, at når jeg praktiserer, når jeg sidder på puden, så arbejder jeg med den fornemmelse, og når jeg rejser mig op fra puden, så falder opmærksomheden hele tiden ud i livet. Skuespillertræningen har været det eneste, der har kunnet lave et bindeled fra puden og til det selvforglemmende jeg. Og jeg er godt klar over, at det er Maibritt, der prøver at sige, at nu er jeg opmærksom på det her nu. Derfor er jeg nødt til at proppe et endnu større slip ind i forhold til at opdage, hvem jeg er bag rollen. Altså lytte til – jeg er identifikationen, jeg er rollen, og derfra er jeg nødt til at lytte til det, der ikke er rollen. Bare i det mindste at lytte, have en intention hen imod det, der ikke er en rolle. Det er det eneste jeg kan gøre.

ARBEJDET MED KAMERAET

FH:
Det må du også have oplevet i særlig grad, når du filmer, hvor det er meget udbredt at sige, " du skal ikke gøre noget" eller " du skal bare være dig selv".

MS:
Ja, ens opmærksomhed bliver kraftigt skærpet, og hvis man ikke kender sin egen maske i grove træk, så stivner man i kameraets fokus. Og hvis man ikke har friheden til at lave det om, så bliver man fanget. Det kræver en særlig radikalitet som skuespiller ikke at surfe ind og ud af sit eget. Det er en kunst at blive bevidst om gamet i de mindste detaljer og samtidig være fri og ikke fastholde det kreative nu.

FH:
Jeg synes, det er meget centralt i skuespillerens grundarbejde, og noget overset, fordi arbejdet normalt er så fokuseret på fortællingen og på, hvordan skuespilleren formidler den, men ikke så meget på, hvor man styrer det fra. Jeg ser en del skuespillere, som

arbejder lidt for langt ude.
Man prøver at få dem til at lade være ved for eksempel at sige, at de ikke skal spille.
"No acting please" som en af de utallige bøger om skuespil på det engelske marked hedder.
For at kunne matche kameraet skal man som udgangspunkt neutralt kunne registrere alt, hvad der sker i de situationer, man er i. Og indefra iagttage det kameraet iagttager udefra. Og lade kameraet se, at man ser ud gennem sig selv, mens man deltager i dramaet.
Det giver en helt speciel centrering, som gør, at kameraet og tilskueren har nemt ved at falde til ro, når skuespilleren er på. Men det giver ofte lidt for stillestående billeder og stillestående spil, især i tv-dramaer, og der er ikke så meget for skuespilleren at gøre andet end at være til rådighed for kameraet, med den udstråling man har i sin personlighed. Men det forstår den bevidste skuespiller at finde sit eget liv i.

MS:
Det er det, som er befriende i arbejdet med kameraet. Det er ikke mig, der er i fokus, jeg har fokus på at give kameraet noget. Det er en meget intim og åben dans, jeg har med kameraet. Det er som om, kameraet hjælper mig til at komme lidt mere hjem, og jeg ved, at når jeg er bedst foran kameraet, så hviler jeg længere inde. Ligeså snart jeg ikke kan hvile i den levende vågenhed, bliver det for ubehageligt og intimt, og jeg mærker alle bevægelserne, der kommer. Alle de bittesmå detaljer vi normalt laver i det ubevidste, de kommer som beskyttelse. Men så snart neutraliteten er der, så er det nærmest befriende. Så kan jeg tillade kameraet at komme lidt tættere på. For mig er det en konstant kamp mellem, hvor meget jeg tør lade kameraet komme helt tæt på, og hvor meget jeg vægrer mig. Og det er vel ikke anderledes ude i verden. Men i verden opdager jeg det bare ikke så præcist.

FH:
Det er klart. Når det ydre kamera ikke er der, så er du alene om at være et kamera.
Og så kan du få du en fornemmelse af, at dit liv er et spil, som du oplever og optager samtidig.
Det kan være svært at fastholde eller holde ud. Samtidig med at det kommer til at føles vanvittigt selvoptaget. For ikke at sige ensomt og isoleret fra verden.
Medmindre du netop lader dit indre kamera komme helt tæt på dig selv, som du siger. Sådan at du også taler ind til dig selv, samtidig med at du taler ud.
Det kunne godt give en god selvfølelse eller en følelse af selv.

GODT SAMSPIL ELLER DEN GODE SAMTALE

MS:
Hvordan kan jeg som almindeligt menneske kende forskel på at tale ud, samtidig med at jeg taler ind?

FH:
Altså hvis det er os, der taler, så lytter jeg til mig selv, og ved af, at du lytter til dig – og det udveksler vi. Jeg kontakter dig og kontakter mig selv i en stadig vekslen. Jeg bruger rytmen i sproget og efterklangens toneskift til at lande hjemme hos mig selv, lige meget hvor i rummet jeg i øvrigt har placeret min energi og opmærksomhed. Sproget danser i det rum, der er imellem os. Det så at sige tolker den lytten, vi begge har. Jeg lytter til det indre i dig gennem det indre i mig.
Det kan formuleres som: vær hos den anden, vær hos dig selv, vær i situationen.
Og hvis det skal oversættes til en teknik i en dramatisk dialog, så hedder det:
Ram den anden, ram dig selv, bliv ramt af den anden, hold dig til sagen.

MS:
Når jeg mærker et rigtig godt samspil som skuespiller, så har vi den overenskomst.

FH:
Og hvis man ikke har den teknik, så virker det som om, man selv har alle svarene på forhånd. Man venter bare på, at den anden tier stille, så man kan komme til. Det er især svært at komme forbi for en skuespiller, fordi man jo kender replikkerne på forhånd. Derfor risikerer man, at der ikke kommer en virkelig ægthed ind i situationen. Så kunsten er at komme af med replikkerne. Placere dem hos sig selv, hos den anden og i det rum der er imellem. Og på den måde komme forbi sproget og lande i en mere nuanceret rytmisk fornemmelse af krop og sind.
Som udgangspunkt lytter man, fordi man i virkeligheden dybest set ikke ved, hvad det næste er.

(pause)

MS:
Så bliver det også en anden dialog man får.
For der er noget ude i livet, som ikke altid får den frihed med i dialogen eller det personlige rum.Så hvordan overfører man erfaringen fra skuespillerens arbejde til ens eget liv?

FH:

Altså, man må kunne bruge den rytmiske bevidsthed, som man taler og bevæger sig med på scenen og foran kameraet, og som er nødvendig for at skabe en dynamisk dialog og et levende samspil. Der er i virkeligheden ingen forskel. Der er bare en bevidsthed og en grundteknik, som har sit udspring i det almindelige liv.

OPLEVE OG VENTE MED DEFINITIONERNE

MS:
Hvad ville du ønske, vi gjorde i det almindelige liv, som vi gør, når vi har masker på?

FH:
Opleve. Masken oplever – udad og indad, og den undrer sig, som om det er første gang, og så bliver den optaget af det, den oplever, og så handler den. Umiddelbart når du tager masken på, flytter fokus fra dit jeg til din oplever, med hjertet som naturlig reference, og så reviderer du løbende dine vanemæssige reaktioner, mens du opbygger en ny identitet. Men den oprindelige, bløde, ikke-vidende, ikke-definerende måde at opleve på, kan du jo komme tilbage til igen og igen. Det giver meget nyt liv. Og derfor ser det også ud som om, at opfindsomhed, indlevelse og udfoldelse og timing fungerer optimalt, fordi livet ikke er styret af så meget ubevidst vilje. Handlingerne er hele tiden gennemlyst af den oprindelige lytten og uskylden i det at se og høre og mærke. Det tager mange spillevaner og kontaktvaner væk, fordi den forskydning i personligheden fjerner forlegenhed og facon, som normalt står i vejen for ægte kontakt. Men det er klart, at det også åbner til sider i personligheden, som har været gemt væk. Og de er måske ikke alle lige nemme at tackle til hverdag. Men det tager masken, eller i det almindelige liv maskeforbemmelsen, sig af. Og så har det ubehagelige et sted at være, som man ikke forbinder direkte med sig selv, samtidig med at det ikke er uden for en selv. Hvis vi gjorde sådan i det almindelige liv, så ville det blive meget ualmindeligt, men det ville komme ud af noget meget almindeligt.

MASKEN

MS:
Sidst vi to arbejdede havde jeg den blå maske på. Den hjalp mig til at finde lidt mere ind til uskylden, det poetiske og hjertet. Ikke som mig. Men som en mulighed udefra.
Når man lidt mere nærmer sig arketypens energi og form, så føles det som om, det sprænger ens egen struktur for en stund, og man opdager et skjult potentiale lidt dybere inde.

FH:
Ja, det er en meget speciel fornemmelse. Men den kan være svær at huske i længere tid.

MS:
Dagene efter ser jeg mig selv og andre som masker. Det smertelige er at opdage, hvordan vi, helt uden viden om det, spiller livet i vores masker.
Vi aner ikke, vi har masker på. Vi definerer verden ud fra vores maske, men har glemt at det er en maske, der definerer verden. Hver gang jeg arbejder med masketræning, bliver jeg forundret over den dybde og indsigt jeg får som skuespiller, men også som menneske.

FH:
Okay, lad os et øjeblik holde fast i tanken om, at skuespillertræningen kan være en ydre udgave af en indre praksis, og at man som skuespiller kan finde inspiration i det ene til det andet. Så kan replikken for eksempel erstatte tanken. For at komme i kontakt med "hvem der tænker", tager man replikken og skiller den ad i en rytmisk leg med lyd og mening og energi og tempo. Pauserne ligger som perler på en snor. Man falder ikke ud i tankerne, for man styrer hele tiden ind og ud af dem, mens de placeres i rummet omkring én. Så det kommer ikke på tale som et problem. Man er i dem og er ikke i dem. Opmærksomheden leger med sig selv i en verbal udfoldelse.
Og man lader i princippet historien passe sig selv. Den har sit eget liv. På samme måde skaber man sit eget liv, og så lander historien i det.
Ligesådan med kropsligheden. Man formsætter energien i små og store bevægelser, der opstår og forsvinder i et organisk flow, hen imod ingenting, eller næsten ingenting, der igen bliver til noget.
Man bevæger sig i kroppen og med kroppen i rummet. Som en dans, der når som helst kan standse og starte igen. Og man gør det med forskellige masker på.
Bruger maskerne til at kontakte arketypiske aspekter i psyken og frisætter energien i kroppen og rummet og i en udveksling med andre masker.
Så tager man maskerne af og finder maskefornemmelsen.
Og nu er man klar. Til at gå på scenen. Gå ud i livet.

MS:
Og hvad så hvis man ikke er skuespiller?

FH:
Jamen det er man!
Og for at opdage det kan man bare prøve at sætte tempoet ned i … aaaalt …hvvad … maaan …gøøør.

MS:
Og så opdager man, at det er noget, noget i én … gøøør.

FH:
Ja. Og så skuer man det spil.
Det er en god begyndelse.
Skal vi ikke slutte med det?

MS:
Jo.
Jeg får det alligevel ikke defineret.

FH:
Nå?
Hvad mangler du at få defineret?

MS:
Det hele.

FH:
Det gør vi på gulvet.



Maibritt Saerens
født 1970, uddannet på Statens Teaterskole, er kendt af hele Danmark for en lang række af overrumplende forskellige figurer på teater og film. Ved siden af sin skuespillerkarriere underviser hun.



Finn Hesselager
er teaterinstruktør, skuespiller, teaterpædagog og maskemager. Han har undervist i en lang række forskellige sammenhænge og har, ikke mindst gennem sin undervisning på teaterskolerne, haft en gennemgribende indflydelse på generationer af skuespillere. En række af vores mest kendte skuespillere peger på Finn som den mest betydningsfulde lærerinspiration i deres karriere, og som den person der hjalp dem til afgørende kreative gennembrud.
Han har haft eget kursussted i Nørre Snede siden 90'erne. Han er født i 1943.