



**SARAH
BOBERG
*INTERVIEW***

FRYDENLUND

LENE KOBBERNAGEL

A black and white close-up portrait of Sarah Boberg. She has dark hair pulled back and is looking slightly to the right of the camera with a subtle smile. The lighting is dramatic, highlighting her facial features.

»Jeg spiller ikke
noget. Jeg er
en funktion.
Jeg gør. Jeg
er mig,
skuespille-
ren, der gør
nogle ting,
som jeg har
tænkt rigtigt
grundigt over.
Jeg er Sarah, der
arbejder.«

Sarah Boberg er født i 1966
og uddannet hos David Gi-
deon, Actors Studio, New York
samt William Esper Studio, New
York.

Foto: Miklos Szarbo

SARAH BOBERG

For Sarah Boberg er der ingen tvivl: Sanford Meisner har gjort skuespilteknik mindre mystisk. Hos Meisner er det dramaturgien, der skaber karakteren, og skuespilleren kan derfor kun spille det, der står. Hvor mange andre skuespilteknikker mangler et sprog, opererer Meisnertechnikken med enkle og præcise begreber. Efter at have studeret og arbejdet 10 år i USA er Sarah Boberg nu fuldt beskæftiget på dansk teaterjord, hvor hun udover arbejdet som skuespiller også tilbyder kurser og workshops i Meisners teknik.

5 VIGTIGE OPGAVER

Personkreds 3
Betty Nansen Teatret 1999

Bænken
Zentropa 2000

Und
Mammutteatret 2000

Transport
Plan B 2002

Om et øjeblik
Edison 2007

OM ET ØJEBLIK

Edison 2006

instr.: Kamilla Wargo Brekling

tekst: Peter Asmussen

I bestræbelsen efter at lave teater om virkeligheden, havde Betty Nansen Teatret indrykket en annonce i en landsdækkende avis. Den opfordrede helt almindelige kvinder til at nedskrive en vigtig historie fra deres liv, og sende den til Betty Nansen Teatret. Materialet blev givet til dramatiker Peter Asmussen, som sammenskrev historierne til det, han kalder et stemmeunivers, hvor figurerne hele tiden kommenterer på hinandens historier, så de til sidst

fletter sig ind i hinanden. Historierne er grumme. Den historie Sarah Bøberg formidler, handler om en kvinde, der føder tvillinger, som viser sig at være dødfødte. Enkelte replikker gentages som et slags musikalsk ledemotiv, bl.a. denne her: »Man skal fand'me løbe hurtigt, hvis man skal danse alene rundt om juletræet«. På grotesk vis tematiserer replikken den følelse af ensomhed, som præger kvindernes historier.



Sarah Boberg om arbejdet med Om et øjeblik

Interview af Lene Kobbernagel

Jeg har noteret mig nogle af de mange figurer, du spiller i forestillingen »Om et Øjeblik«. Du spiller en kvinde, der bliver banket, en mor til dødfødte tvillinger, et familiemedlem i Camillas familie, en der fejrer jul alene, en kedsommelig mand, der tæver sin guldfisk med en tændstik, en lystekniker, en kommentator. Og så er du på scenen under hele forestillingen – også når du ikke spiller nogen. Hvem er det, du spiller, når du ikke har replikker?

Jeg spiller ikke nogen af de ting, du remser op. Jeg er **en funktion**. Jeg gør. Jeg spiller ikke noget. I det øjeblik jeg sidder og holder en lampe, gør den funktion mig til lystekniker. Det er helt konkret. Alt er konkret. Jeg er mig, skuespilleren, der gør nogle ting, som jeg har tænkt rigtigt grundigt over. Jeg er Sarah, der arbejder. Og sammen med teksten, rummet, instruktionen, medspilleren og publikum åbner det op til en fortælling.

Hvad er der i vejen med 'at spille'?

Når jeg opfatter spille som et negativt ord, er det, fordi jeg forstår det som at postulere noget, man ikke er. At spille ...? Jeg har egentlig altid syntes, det var ærgerligt, at det hed at være en skuespiller, og at spille. Det er meget bedre på engelsk. Der hedder det to be an actor og to act. Det betyder at være en, der udfører en handling. Actions er handlinger, og en fortælling består af handlinger og en, der handler. Det er en bedre beskrivelse. **En rolle er en funktion** i en historie. Rollen bliver skabt ved, at en dramatiker spørger: »Hvad er nødvendigt her?« Dramaturgien skaber karakteren. Som skuespiller kan man spare en hel masse tid ved at tænke rollen på samme måde. Og et andet ord på engelsk er a play, og det betyder en leg. Og det er også teater.

Funktion skaber karakter. Skuespilleren tænker ikke at skulle skabe karakteren, men tænker i stedet at skulle udføre den funktion, som dramatikeren har defineret karakteren som.

En rolle er en funktion. En rolle tænkes ikke som et menneske, men som en funktion i en historie.

Modsatte side: Camilla Bendix og Sarah Boberg i Om et øjeblik.

Foto: Natascha Thiara Rydvald

Ingen psykologisk motivation.

I Meisners teknik bliver skuespilleren ikke trænet til at forstå, hvorfor karakteren handler, som den gør, men skal i stedet fokusere på at give den handlen en tydelig form.

Hvordan gør man det?

Man behøver blot at godtage, at sådan her er det: Hun bliver skilt. O.k. Så bliver hun skilt! Jeg behøver ikke at fortælle hvorfor, hvis det ikke står der. Og hvis det står der, ja, så er det jo fortalt. Hvis jeg skal spille en, der skal råbe meget højt, så råber jeg højt. Jeg behøver ikke at have belæg for det. Jeg må stole på, at det er vigtigt for teksten, at jeg råber. Mit arbejde er så, **hvordan** jeg råber. Hvis jeg skal græde hér, så må jeg jo bare proppe noget tigerbalsam i øjnene. Eller skjule mig. Det er ligegyldigt. Det er en form.



Sarah Boberg i *Om et øjeblik*.

Edison 2006

Foto: Natascha Thiara Rydvald

Hvad gør skuespillere, når de er gode?

Det her går tilbage til Meisner. I sin tid satte Meisner sig ned og undrede sig over, hvad skuespillere gør, når de er gode. Hvorfor er de gode dér og ikke dér? Det måtte være andet end god kemi og talent. Meisner kom frem til, at det er nok at udføre den funktion, der står skrevet. Det er nok

at tænke: *Hvad er situationen?* I en situation er der som regel en, der har et projekt, som er relateret til det rum, man er i, og så bliver det projekt som regel afbrudt af en anden, som vil noget. Skuespilleren skal tage udgangspunkt i det konkrete, for det giver plads til nærvær, spontanitet, generøsitet, liv; alle de elementer, der er i godt skuespil. Så må man spørge: *Hvad er så nødvendigt for, at den kan blive udført?*

Kræver den arbejdsform ikke vanvittig god dramatik?

Jo.

Ville du kunne spille telefonbogen?

Det ville kræve, at jeg så var en god **dramaturg**. Jeg skal være god til at lave situationer, som ikke er der. Jeg skal opfinde de komponenter, der skal til: Der skal altid være en modstander og en, der vil noget. Og det er det.

Peter Asmussens tekst *Om et øjeblik*

Hvorfor står der dit navn i manuskriptet, og ikke figurens navn, Mette?

Peter Asmussen vidste fra start, at det var os, der skulle spille det. Præmissen var, at han skulle skrive et **stemmeunivers**, og derfor var der ikke indskrevet karakterer. Der er heller ikke skrevet regibemærkninger. Det var bare replik, replik, replik. For at holde styr på stemmerne var han nødt til at give dem nogle navne, og så brugte han vores.

Lad os kigge lidt på, hvordan du har arbejdet med Peter Asmussens tekst:

SARAH:

»Det bliver mørkere udenfor. Sådan ganske langsomt. Jeg ved ikke, hvorfor jeg havde troet, at mørket ville komme hurtigere. Jeg ved det ikke. De siger til mig, at jeg ikke må stå op af sengen, men det gør jeg alligevel.«

Skuespilleren som dramaturg.

I Meisner-teknikken tildeles skuespilleren et stort dramaturgisk ansvar.

Montagedramaturgi.

Peter Asmussens tekst er skrevet som et stemmeunivers, hvor figurerne løbende kommenterer hinandens historier og gentager enkelte replikker. Scenerne er monteret sammen.

ANNETTE:

»Hvorfor?«

SARAH:

»Jeg skal tisse. Jonas holder mig i hånden, og vi smiler til hinanden, og han kysser mig hele tiden. Jeg begynder at bløde meget. Det er omkring midnat nu, og så bliver jeg kørt ned på fødestuen. Der er vi alene igen. Jonas og jeg. Og han kysser mig også igen. Vi kan høre deres træsko ude på gangen. Men ellers er det ham og mig og de lyde, vi nu kan lave selv. Så kommer hun ind, jordmoderen, og siger, at der ikke er noget at gøre, de vil være i live under fødslen, men de vil dø, og de vil ikke gøre noget for at redde dem.«

Jeg stiller spørgsmål i lange baner

Hvordan arbejder du med det tekststykke?

Udgangspunktet er at tage det, der står, for pålydende. Jeg er nødt til at forstå ordene, så jeg lytter til dem og **stiller spørgsmål**: Hvad er det, hun gør? Hvordan har hun det med at fortælle det? Hvorfor mon hun kan høre de lyde? Hvorfor er lydene på gangen det, hun husker allertydeligst, lige inden hun skal føde? Hvorfor betyder det mon så meget for hende, at det bliver mørkere udenfor? Hvorfor mon det er taget med i forhold til at beskrive denne her frygtelige oplevelse? Hvorfor fortæller hun den historie? Hvor vigtigt er det at få det fortalt? Det vigtige er, at jeg stiller spørgsmålene. Det skaber lyst og fantasi. At jeg besvarer dem, er ikke altid vigtigt. Spørgsmålene hjælper mig til at træffe en masse valg, men jeg skal ikke finde en sandhed i teksten. Hvis jeg står deroppe og siger, at det her er sandheden, så kan publikum ikke finde nogen sandhed. Og så kommer de ikke til at opleve noget. Hver gang jeg besvarer et spørgsmål, må jeg finde et nyt, jeg kan stille. For det åbner.

Spørgsmål vigtigere end svar.

Arbejdet med at stille spørgsmål som en vigtig dramaturgisk teknik til at forstå karakteren som dramaturgisk funktion.

Pauserne gør, at jeg tuder

Mit fokus er altid på **den, jeg taler til**. I denne monolog er mit fokus på publikum, så når jeg taler, giver jeg plads til dem. Måden, hvorpå publikum reagerer, farver alt, hvad jeg siger. De bestemmer, om jeg kommer til at smile, fordi der er en, der smiler til mig. Når ham publikummet på første række falder i søvn, betyder det noget for mig. Så må jeg kæmpe for at få vækket ham. De definerer også, hvor lange mine pauser skal være. I det stykke, hvor hun fortæller, at børnene er døde, holder jeg mange pauser:

»Så kommer hun ind, jordemoderen. Pause. Og siger. Pause. At der ikke er noget at gøre. Pause. De vil være i live under fødslen. Pause. Men de vil dø. Pause. Og de vil ikke gøre noget for at redde dem. Pause. De vil lægge dem op i en seng som rigtige nyfødte børn. Pause. Jeg bryder ikke sammen. Pause. Jeg lytter.«

De pauser gør, at jeg næsten nu kommer til at tude. De giver publikum plads til at opleve det. Hvis jeg ikke holdt pauserne, ville publikum ikke kunne nå at se jordemoderen for sig. Det er bedre at give publikum pladsen, end hvis jeg selv fylder den ud. Pauserne viser, at Mette har en tanke. Hun undrer sig. *Jeg* behøver ikke at tænke tanken. Jeg behøver bare at holde en pause, så kan *publikum* opleve, at hun tænker en tanke. I pauserne når jeg også selv at lytte. Og når jeg lytter, bliver jeg også selv ked af det.

Man kan aldrig kræve publikums nærvær og opmærksomhed. **Man kan kun give** dem det. Når jeg giver publikum opmærksomhed, så giver de også mig den. Når jeg selv lytter til teksten, så giver jeg dem mulighed for også at gøre det. Det forudsætter, at jeg altid er til stede i nuet.

Relationen er mindste enhed.

I Meisners teknik er relationer vigtige, og derfor skal skuespilleren hele tiden have opmærksomheden på den anden.

Man kan kun give, ikke tage.

Sarah Boberg arbejder ud fra princippet om, at man også har ansvaret for andres handlinger.

The Repetition Game. I afsnittet om Meisner kan man læse mere om The Repetition Game, som Sarah Boberg her fortæller om.

Repetitionsøvelsen

Er det noget, man kan øve sig på?

Meisner har **en øvelse**, der netop går ud på at beskrive, hvad et nu er. Øvelsen træner ens reaktionsevne. Man øver sig på at registrere alt. Man øver sig på at lytte og at svare. At tage ind og sende ud. At tage plads og give plads. Man begynder med at lære at have sin opmærksomhed på den anden, så alt, hvad den anden gør, skaber liv i mig.

Kan du instruere mig i øvelsen nu?

Ja, det kan jeg godt. Du skal koncentrere dig om mig. Du skal forholde dig til, hvordan mon jeg har det lige nu. Du skal være til stede og mærke efter, hvordan du har det med det, jeg gør. Det er vigtigt, at du har øjenkontakt med mig. Du skal kigge på mig og prøve at opleve mig igennem dig selv. Det samme gør jeg med dig. Det vigtigste for mig er dig, og det vigtigste for dig er mig. Når der så er noget at sige, så siger man det. Og så skal den anden gentage det i jeg-form. Nu registrerer jeg for eksempel, at du nikker forstående, og så siger jeg: »Du nikker til mig.« Og så skal du svare: »Jeg nikker til dig.«

Lene: Jeg nikker til dig.

Sarah: Du nikker til mig.

Lene: Jeg nikker til dig.

Sarah: Du smiler.

Lene: Jeg smiler

Sarah: Du smiler

Lene: Jeg smiler.

Sarah: Du smiler

Lene: Jeg smiler

Sarah: Det gør mig glad

Lene: Det gør dig glad.

Sarah: Det gør mig glad.

Det er, hvad det er. Øvelsen handler faktisk om indstillingen til skuespillerarbejdet. Repetitionsøvelsen træner en til, at man forstår, hvor lidt der skal til. Jo mindre jeg gør, desto mere kan det her blive fortalt igennem mig. Men jeg skal tillade mig selv at være et kreativt redskab.

Forstå din funktion, skuespiller

Du lyder meget afklaret i forhold til din funktion ...

Ja, og det er en enorm befrielse. Jeg kan ikke gøre noget bedre. Det er, hvad det er. Jo mere jeg kan være i det, desto bedre. Hvis jeg prøver at spille det til noget, det ikke er, så bliver det kun værre. Det ser man tit i tv-serier, som ofte er dårligt skrevet. Skuespillere, der ikke forstår, hvad funktionen er, går ind og tror, at de kan gøre det bedre ved at spille følelser. Og det bliver forfærdeligt. Det bliver faktisk dårligere, fordi man kan høre replikkerne bøjet i neon. Sådan en som f.eks. Bjarne Henriksen forstår sin funktion. Jo dårligere det er skrevet, desto mindre kan du høre, hvad han siger. Han siger bare replikkerne, der står, men han spiller det ikke. ... Han er **til stede i situationen**, og derfor synes man, han altid er god. Han forstår, at man ikke kan forbedre teksten ved at spille, at han er vred.

Var alle spillerne i »Om et øjeblik« sporet ind på den tanke, at man er en funktion?

I begyndelsen var der nogle, der syntes, at det ikke var særligt skuespilleragtigt.

Hvorfor?

Fordi mange danske skuespillere tror, at skuespil ligger i karakteren og alt det der halløj der. Og det er noget pjat. Det er noget snyd. Man tror, man har brug for alt mulig for at kunne spille det, men man har kun brug for at sige: »Nu er jeg en indianer!« Og så er jeg en indianer. Hvis publikum så ikke kan se det, så kan det være, at jeg bliver nødt til at tage en

Til stede i situationen. Ligesom Meisner betragter Sarah Boberg skuespillerens vigtigste opgave som det at være til stede i nuet.



Meisners rollebegreb. Her fortæller Sarah Boberg om, hvor lidt der egentlig skal til, før forestillingen om en karakter opstår i publikums hoveder.

fjerprydelse på. Og der har skuespillere lært et eller andet sted fra, at man skal alt muligt for at sige, at man er indianer. Altså at man først skal forstå, hvordan indianeren har det. Men det er noget pjat. Hvis det ikke er til stede i det, du siger, så behøver du ikke at gøre det. Man tror, at man skal have en psykologisk forklaring for, at det er i orden. Men det er ikke rigtigt. Der sagde William Esper faktisk en meget klog ting. Han sagde: »Folk går til psykolog i årevis, og det tager dem 40 år at finde ud af, hvorfor de er blevet skilt, så hvordan fanden skal en skuespiller kunne gå ind på 14 dages prøveperiode og postulere at vide, hvorfor det her menneske bliver skilt. Det kan man da ikke. Og hvis man tror, at det er skuespillerarbejdet, så er det at være totalt overfladisk.«

Nåh, det li'som at være en ork

Nogle gange bliver jeg hyret til at arbejde med børn, der skal spille med i film. Og lige nu arbejder jeg med en lille dreng, der spiller hovedrollen i en film, der hedder *Kunsten at græde i kor*. Han spiller en hovedrolle i en voksenfilm. Han kommer fra en gård i Sønderjylland og har aldrig spillet skuespil før. Så vi går i gang med at arbejde, og jeg prøver at forklare ham lidt om, hvad det vil sige at spille. Efter 14 dage spørger jeg ham så, om han forstår, hvad det vil sige at spille og at være skuespiller. Så kigger han på mig i lang tid, og så siger han: »Ja, det er vel ligesom når jeg spiller rollespil. I rollespil er jeg en Ork. Så tager jeg en næse og en kappe på, og så er jeg en Ork. Og så har vi nogle regler; når man dør, skal man tælle til et eller andet, og så vågner man op. Og hvis de andre ikke er inde i reglerne, så er det rigtigt irriterende at lege rollespil. Og hvis de er enige, så er det sjovt. Det må vel være det samme, som når jeg er den dreng i filmen, for der får jeg jo også et kostume på og skal følge nogle regler. Er det ikke det samme?« »Jo«, sagde jeg.

Tænker
du dig selv som kunstner?

Åh, det ved jeg
sgu ikke. Fantasi og kunst kan
man ikke fastholde, men man kan lave en gro-
bund, så det kan opstå.

En stor
del af uddannelsen, du har fået
hos William Esper, handler kun om Shake-
speare. Hvorfor det?

Fordi de kloge siger, at man
bliver en bedre skuespiller af at arbejde med
Shakespeare. Det hænger sammen med den tænkning,
at det ikke er dig, der spiller det, men at du kan
lære noget af det, du spiller.

Kan du
beskrive dit virke som skue-
spiller med et billede?

Så vil
jeg bruge billedet af fod-
boldlandsholdet ... Træneren laver planer
og taktikker. Men det er nuet, der holder selve kam-
pen i gang. Det er hele tiden det, modstanderen og ens
medspillere gør, der afgør det næste øjeblik. Hvis de spil-
lede efter den plan, de havde inde i hovedet, så var
der jo ikke nogen kamp.

Og den
grobund hedder Meisnertechnik?

Ikke nødven-
digvis. Teknik, redskaber og
håndværk er lige som hovedpinepiller. Hvis
du har ondt i hovedet, så tager man en pille.
Ellers tager du dem ikke.



EKSTRA GODBIDDER FRA BÅNDET MED SARAH BOBERG

Kan du
give et godt råd til en, der
gerne vil være skuespiller?

Så burde man
sige: lad være. Omstændighe-
derne i et liv som skuespiller er hårde. Virkelig-
heden er, at det er svært at få arbejde. Man skal hele ti-
den vente på, at andre giver en jobs. Hvis man ikke kan
lade være, så skal man sørge for at lære sig selv noget
håndværk, så man bruger sig selv på en sund
måde.