

Listaháskóli Íslands

Leiklistardeild

Leikaranám

Hvað er svona fyndið?

Ritgerð til B.F.A. prófs

Lilja Nótt Þórarinsdóttir

Kt. 060679-3559

Leiðbeinandi: Bjarni Jónsson

Mars 2009

Efnisyfirlit

Inngangur	3
Fyndni	4
Tegundir gríns	4
Þrjár kenningar um fyndni	5
Eðli hláturs	7
Comedia dell'arte	8
Aðferð Rafaels Biancotto	10
Prettándakvöld Shakespeares	13
Uppsetningin í Þjóðleikhúsinu	17
Og hvað?	19
Heimildaskrá	21

Inngangur

Í því offramboði afþreyingar sem umlykur okkur í dag getur hver og einn einstaklingur fundið eitthvað sem höfðar til sín. Þetta er í rauninni þakklátt fyrir áhorfendur. Sem áhorfandi geturðu alltaf fundið eitthvað við þitt hæfi en sem flytjandi, hvort sem er í leikhúsi, uppistandi eða sjónvarpi og kvíkmyndum, þá eru kröfurnar, sem fylgja auknu framboði, orðnar mjög miklar og verða sífellt meiri.

Það hefur sýnt sig að almennt, og kannski ennþá frekar á krepputímum, sækir fólk gamanleiki og kómík sem afþreyingu frekar en þung dramatísk verk. Það er dýrt að fara í leikhús og hugsunin hjá stórum hluta almennings er sú að nóg sé af eymd og volæði í fréttum og í kringum okkur í heiminum. Því sé það óþarfi að sækja slíkt líka í leikhúsin. Þegar fólk fer í leikhús þá vill það sjá eitthvað skemmtilegt og hressandi. Eitthvað sem leiðir hugann frá raunveruleikanum og léttir lundina í þann stutta tíma sem sýningin stendur yfir. Vegna þess hversu dýrt það er að fara í leikhús er leikhúsið í grímmu stríði við kvíkmyndahúsin og sjónvarpið um áhorfendur. Til að vega upp á móti því er reynt að setja upp verk sem höfða til sem flestra. Að velja rétt er hægara sagt en gert þar sem skopskyn fólks er jafn ólíkt og við erum mörg.

Húmor mannfólksins þróast auðvitað jafnhliða þjóðfélagsbreytingum. Samt virðist sem í gegnum aldirnar hafi lifað nokkrir hlutir sem almennt enn þann dag í dag teljist fyndnir en þá hlýtur það að fara eftir framsetningu þeirra. Með hliðsjón af allri þeirri þróun og þeim epísku breytingum sem orðið hafa á menningu, samskiptum fólks og þjóðfélaginu frá tímum Shakespeares er þá ekki helber bjartsýni að ætla sér að setja upp gamanleik frá meistararanum og slá í gegn?

Spurningin er: Hvernig vinnur maður fyndni fyrir leikhúsgesti samtímans úr leikriti frá árinu 1602 með leikaðferð sem á rætur sínar að rekja u.p.b. 500 ár aftur í tímann?

Fyndni

Margir halda því fram að með því að rýna of stíft í fyrirbærin sem fá okkur til að hlæja þá séum við í raun og veru að drepa þau. En líkt og með aðrar mannlegar athafnir og tilfinningar hafa heimspekingar, hugsuðir og undir það síðasta sálfræðingar reynt að henda festur á þetta hugtak sem við köllum fyndni.

Í *Encyclopedia of Philosophy*¹ segir D.H. Monro skilgreiningu á fyndni bundna ýmsum skilyrðum. Þar er talað um að til að finnast eitthvað fyndið þurfum við að finna til mjög ákveðinna fagurfræðilegra tilfinninga, en það sé í raun og veru mjög erfitt að skilgreina nákvæmlega hvaða hlutar hlægilegu aðstæðnanna tendri þær tilfinningar. Til að svara þeirri spurningu þurfum við hinar þrjár kenningar fyndni. Þegar kemur að því að skilgreina kenningar um humor og fyndni þarf að athuga hversu vel þær eiga við ólíkar gerðir af bröndurum og spaugilegum aðstæðum. Til þess þurfum við fyrst að telja upp algengustu tegundir af gríni.

Tegundir gríns

D.H. Monro flokkar grín í grein sinni um humor² á eftirfarandi hátt:

- A. **Brot á hefðbundum aðstæðum.** Til dæmis að mæta í brúðarkjól í jarðarför eða að reyna að borða með prjónum þegar þú kannt bara að borða með hnífapörum og öfugt.
- B. **Brot á siðvenjum og/eða hegðunarreglum.** Til dæmis eru hræsnarinn, fylliraftrinn og nirfillinn allt kómískir karakterar sem falla í þennan flokk.
- C. Sérstök útgáfa af tegund B er **siðleysi.** Þetta er annað afbrigði af kómískum löstum.

¹ Monro, “Humor.”

² Ibid., 90-91.

- D. **Köttur í bóli bjarnar** - eitthvað er kynnt inn í aðstæðurnar sem þykir alls ekki eiga heima þar. Mark Twain notar þessa tegund til dæmis þegar hann kynnir Ameríkana á tímaflakki inn í hirð Artúrs konungs í *A Connecticut Yankee in King Arthurs Court*. Að finna tengingar milli hluta sem okkur finnst alveg aðskildir og að öllu jöfnu geymum hvorn á sínum staðnum í heilanum er, samkvæmt einni útgáfu misræmiskenningarinnar, aðaluppsprettu allrar fyndni.
- E. **Siglt undir fölsku flaggi** - eitthvað sem þykist vera eitthvað annað en það er. Þessi tegund er ef til vill mest notaða aðferðin á sviði, allt frá *Prettándakvöldi* til dagsins í dag, og er líka mjög algeng í öðrum útgáfum af gríni.
- F. **Orðaleikir** eru ein tegundin og þar af eru tvíræðnisleikir kannski augljósasta útgáfan þó hún sé langt frá því að vera sú eina.
- G. **Vitleysa** (nonsense) sem oft færist yfir í orðaleiki en er þó örlítið frábrugðin.
- H. **Ófarir annarra** - smá óhöpp eins og til dæmis „bananahýði í gangveginum“ eða „þumallinn undir hamrinum“.
- I. **Skortur á þekkingu**. Dæmi um það eru sirkustrúðarnir sem reyna að herma eftir loftfimleikafólkinu.
- J. Síðast í röðinni eru síðan **duldar móðganir**.

Þrjár kenningar um fyndni

Þegar fyndi eða húmor er greindur í dag er honum skipt í þrjár meginkenningar. Í bókinni *On Humor, thinking in action* hefur Simon Critchley³

³ Critchley, *On Humor*, 2-3.

tekið saman mjög skiljanlegar og hnitmiðaðar útskýringar á þessum þremur kenningum.

- **Yfirburðakenningin** kemur frá tímum Aristótelesar, Plató, og á síðari tímum frá Hobbes. Hún gengur út frá því að við hlæjum vegna þessa að við finnum til yfirburða gagnvart öðru fólki, finnist við skyndilega yfir það hafið eða finnum skyndilega til máttar okkar gagnvart þeim á einhvern hátt t.d. vegna fötlunar þeirra. Allt fram á átjándu öld var þessi kenning ráðandi í heimi heimspekkinnar.
- **Léttiskenningin** kemur fram í verkum Herberts Spencer á nítjándu öld þar sem hlátur er útskýrður sem losun á uppsafnaðri taugaveiklun eða spennu. Dr. Sigmund Freud birti hins vegar best þekktu útgáfu þessarar kenningar í bók sinni *Jokes and Their Relation to the Unconscious* árið 1905 þar sem hún segir að orkan sem losuð sé úr læðingi við hlátur veiti ánægju vegna þess að þessi orka væri annars notuð til að hemja eða bæla andlega virkni.
- **Misræmiskenningin** á rætur sínar að rekja aftur til bókar Francis Hutcheson *Reflections Upon Laughter* frá 1750. Margir fleiri heimspekingar á borð við Kant, Schopenhauer og Kierkegaard hafa þó rýnt nánar í hana og útfært hana betur. Árið 1870 skrifar James Russel að fyndni sé við fyrstu greiningu skynjun á misræmi. Fyndni verði til við upplifunina á tilfinnanlegu misræmi milli þess sem við vitum eða væntum og síðan þess sem í raun og veru er sagt eða gert í brandara eða gríni.

Sama hversu sammála fólk er ofangreindum kenningum og greiningum á fyndni og húmor, eða hvaða skoðanir fólk hefur á því hve mikið á yfir höfuð að rýna í þetta, þá er hlutverk gríns, brandara, húmors eða fyndni, hvað sem fólk vill kalla það, að breiða bros yfir andlit fólks og vekja hlátur. Plató lýsti hlátri sem skorti á sjálfsþekkingu en tvöþúsund árum seinna lýst Kant því yfir að hann tryði því að ástæða þess að fólk hlær væri „affection arising from the sudden

*transformation of a strained expectation into nothing.*⁴ Hvor þeirra hitti endilega naglann á höfuðið skiptir ekki öllu máli hér, en svo mikið er víst að fyrir leikara á sviði í gamanleik er fátt ljúfara en að heyra dynjandi hlátrasköll frá þétt setnum sal.

Eðli hláturs

„A day without laughter is a day wasted” (Charles Chaplin)

Hlátur er stór hluti af daglegu lífi manneskunnar og er eignaður mannverunum einum dýra. Hann er það algengur að við gleymum því að hann er manninum lífsnauðsynlegur. Að hlæja fellur í hóp með öðrum hálf ósjálfráðum krampakenndum viðbrögðum líkamans eins og til dæmis að gráta, fá fullnægingu eða jafnvel hóstakast. Hann losar um spennu, hleypir blóðinu af stað, hækkar blóðþrýstinginn og þó ekki sé full sannað læknisfræðilega að hláturinn lengi lífið þá hafa samt fundist þess merki að hann hækki endorfín framleiðsluna í líkamanum. Darwin lýsir hlátri á eftirfarandi hátt í riti sínu frá 1872⁵:

„During excessive laughter, the whole body is often thrown backwards and shaken, or almost as often, convulsed; respiration is much disturbed, the head and the face became engorged with blood, with the veins distended, the orbicular muscles are spasmodically contracted...to protect the eyes. Tears are freely shed.”

Ef við tökum burtu allar umbúðir og rómantík þá er hlátur ekki annað en runa af smáorðum, hljóðum, venjulega rituð sem ha ha ha, ho ho ho, eða hi hi hi. Hlátur er fyrst og fremst félagsleg athöfn þar sem þessi þrjú hljóð eru hluti af alheimstungumáli töludu og viðurkenndu af fólk frá öllum menningarheimum og af öllum þjóðernum.

Við rannsóknir sínar á hlátri og húmor komust dr. Robert R. Provine og nemar hans þrír t.d. að því að fólk hlær nánast aldrei í einrúmi⁶. Þeim fannst athyglivert að miðað við eðli og alheimsútbreiðslu fyrirbærисins að þá vitum við

⁴ Black, “Laughter.”

⁵ Ibid., 2996.

⁶ Provine, “The Science of Laughter,” 58-61.

sama og ekkert um hlátur. Við hlæjum á réttum stöðum alveg óhugsað án þess í raun að vita af hverju við gerum það. Flestir sem þau töluðu við svöruðu að hlátur væri einfalt svar við gríni og kómik eða kaþarsísk leið til að léttu lundina. Rannsakendurnir komust hinsvegar að þeirri niðurstöðu að hlátur væri fyrst og fremst félagsleg raddbeiting sem tengir okkur saman. Ekki lærð hópviðbrögð heldur eðlislæg hegðun forrituð í gen okkar. Hláturinn tengi okkur saman gegnum húmor og leik.

Provine og nemendur hans komust að því, eftir að hafa fylgst með um 1200 manns í alls kyns aðstæðum þar sem út sprakk hlátur, að aðeins í 10-20% tilvika kom hann á eftir einhverju sem flokka mætti sem brandara. Háværustu hláturrokurnar komu oft á eftir hversdagslegum og ófyndnum setningum væru þær bara sagðar sí svona. Þetta gaf til kynna að öflugasti hvati hláturs væri því lang oftast bara önnur manneskja, ekki brandari. Hvernig útskýrum við þá það að fólk hópast t.d. í leikhús og kvíkmyndahús að horfa á gamanleiki og grínmyndir og bókstaflega veltist um af hlátri?

Kvikmyndagerð og sálfræðikenningar í kringum hana eru viðfangsefni sem ekki verður farið út í þessari ritgerð en skoðum leikhúsið aðeins nánar. Sviðsleikari er lifandi manneskja sem stendur og fer með texta sem í 99% tilfella kemur ekki frá honum sjálfum. Þannig væri í raun hægt að segja að hann væri að segja nokkurs konar brandara. Leikarinn þekkir ekki nema í hæsta lagi lítið brot af þeim áhorfendum sem sitja úti í sal, þannig að ekki eru þeir endilega að hlæja að honum vegna þess hver hann er persónulega. Vitað er fyrir víst að hlátur getur verið smitandi og í stórum hópum getur verið mjög erfitt að hlæja ekki með þótt maður hafir ekki hugmynd um hvað er svona fyndið.

Comedia dell'arte

Comedia dell'arte er ítalskt hugtak sem þýðir bókstaflega gamanleikur atvinnumannar eða fagsins (Comedy of the profession). Þetta er skýrt í bókinni *The Theater: A Concise History*⁷. Comedia dell'arte er nafnið yfir þessa aldagömlu, ítölsku, frægu spunaleikaðferð sem á rætur sínar að rekja aftur til miðrar

⁷ Hartnoll, *The Theatre: A Concise History*, 76-77.

sextándu aldar, en hún var fyrst skjalfest 1545, og var vinsæl allt fram á átjándu öld.

Aðferðinni var fyrst og mest beitt af farandleikarahópum sem ferðuðust milli bæja og settu upp leiksýningar á torgum og mörkuðum. Nákvæm uppsprettar aðferðarinnar er ekki skýr en margir vilja rekja rætur hennar aftur til Plautusar og Terence á tínum Rómarveldis og rómverskra gamanleikja en þó eru ekki til neinar sannanir um hún sé runnin beint undan rifjum þeirra. Þetta kemur fram í *The Oxford Companion to the Theater*⁸. Í *The Theater A Concise History* er aðferðinni lýst svona⁹:

„An improvised masked comedy of traditional situation, social caricature, emblematic costume and high visual impact, with no basis in a written script [...] The scenario was a chronological plot summary which was pinned up backstage, designed as an aidemémoire for actors. The scenarios provided a schematic account of the intrigue (typically concerned with the ploys of tricksters in getting the girl, or the money, or both) and indicate the interpolation of the stock comic device known as Lazzo. the scenario was the framework which every improviser required to support a performance.“

Karakterarnir sem tilheyra þessari aðferð eru fastmótaðar erkítýpur sem hver hefur sínu hlutverki að gegna. Þeir þróuðust vissulega í gegnum árin og þá sérstaklega í höndum einstakra leikara sem aðlögðuðu karaktera, blönduðu þeim saman og bættu jafnvel nýjum við í hefðina.

Hver karakter átti sína grímu og sinn búning sem einkenndi hann hvar og hvenær sem var, óháð leikaranum. Sem dæmi má taka Harlequin (Arlecchino) sem áhorfendur þekktu á köflóttum búningi, sérstöku göngulagi og grímu. Karaktereinkenni hans var að hann var frekar vitlaus, alltaf svangur en oft á tíðum slægur í að ná sínu fram. Erkitýpurnar og mikil áhersla á einstaka líkamsburði hvers karakters og líkamlegan leik yfirleitt, frekar en talað orð, gerði ítölskum leikurum kleift að leika víðar um Evrópu, eins og í Frakklandi og

⁸ Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, 171-173.

⁹ Hartnoll, *The Theatre: A Concise History*.

Bæjaralandi, án þess að kunna tungumálið. Allir áhorfendur vissu fyrir hvað hver karakter stóð.

Eitt enn verkfæri var í fórum leikaranna sem áhorfendur þekktu og gerði sýningarnar klassískar. Dario Fo segir í bók sinni *The Tricks of the Trade* frá fyribærinu *Lazzi* og útskýrir það sem ótrúlegt safn sviðsbragða sem leikararnir hafi haft á takteinum¹⁰. Það voru ólíkar kringumstæður, samtöl, grín, rímur og þvættingur sem þeir gátu beitt fyrir sig á svipstundu til að láta líta út fyrir að um hreinan spuna hafi verið að ræða. Raunin hafi hins vegar verið sú að þetta safn hafi verið tilkomið í gegnum þrotlausar æfingar og óteljandi fjölda sýninga sem sannreyndu hvað það var sem fjöldinn vildi sjá.

Aðferð Rafaels Bianciotto

Nemendaleikhúsið setti upp *Prettándakvöld* í samstarfi við Þjóðleikhúsið í mars 2009. Var ákveðið að nota Comedia dell'arte aðferðina, og Rafael Bianciotto fenginn til að leikstýra.

Rafael Bianciotto er leikstjóri sem sérhæfir sig í Comedia dell'arte aðferðinni og trúðaleik. Hann er fæddur í Argentínu, en hefur verið búsettur í Frakklandi í yfir 20 ár. Hann nam grímu- og trúðatækni hjá hinum þekkta leikstjóra Mario Gonzales í París, og kom fyrst til Íslands sem aðstoðarleikstjóri hans árið 1995 til að setja upp sýninguna Trúðar í nemendaleikhúsi Leiklistarskóla Íslands. Síðan þá hefur Rafael verið tíður gestur við leiklistardeild Listaháskólans þar sem hann hefur kennt Comedia dell'arte og trúðatæknina.

Í vinnu sinni notar Rafael ekki hinar hefðbundu erkitýpur klassísku Commedia dell'arte aðferðarinnar heldur er hverjum og einum leikara sett það fyrir að skapa sína eigin karaktera sem eru þá nokkurs konar hliðarsjálf (alter ego) af leikaranum. Hann vinnur mjög kerfisbundið með sannleika karakteranna og spyr þá út úr um nafn og vinnu, drauma og þrár til þess að gefa hverjum einstökum karakter sitt líf sem raunverulegri persónu¹¹.

¹⁰ Fo, *The Tricks of the Trade*.

¹¹ Þórarinsdóttir, “Vinnubók um Prettándakvöld.” (stuðst við þessa heimild stöðugt á næstu síðum, fram á blaðsíðu 13)

Rafael er með safn af grínum sem hann notar við vinnu sína, en í stærri verkefnum eru grímurnar stundum sérsmíðaðar fyrir hvern og einn leikara. Í þessari aðferð geta margir karakterar notað sömu grímuna, ólíkt klassísku aðferðinni þar sem hver gríma er bundin fyrirfram ákveðnum karakter.

Í þessari aðferð, sem er einnig notuð í trúðavinnu, eru mjög strangar reglur sem setja leikurunum mjög þróngan ramma. Innan þessa ramma er hins vegar oft á tíðum að finna meira frelsi en án reglna. Mikilvægasta reglan af öllum er auðvitað sú sem aðferðin byggist á og án hennar væri allt hitt ekki til. Það er reglan um samskiptin við áhorfandann. Án hans er leikarinn ekki á lífi. Því verður áhorfandinn að vera með í öllu sem leikarinn gerir og allt sem leikarinn gerir er fyrir hann gert.

Markmið grunnreglnanna er að auðvelda þessi samskipti við áhorfendur og vera þeim til skemmtunar. Allir mæta til vinnu svartklæddir frá toppi til tár. Það gerir umhverfið stílhreinna og einbeittara. Í upphafi hvers dags er tekinn tími til að „setja upp sokkinn“. Það er eins konar athöfn þar sem leikararnir vinna í pörum í þögn og vefja svörtum nælonsokkum um höfuðið hver á öðrum eftir mjög ákveðnum reglum. Þetta er gert til að fela allt hár og þar með fækka einstaklingseinkennum, t.d. hárlit og stíl, og gefa pláss fyrir nýju einstaklingana (grímukarakterana). Þögnin er auðvitað ekki algjör, en einungis er leyfilegt að spyrja nauðsynlegra spurninga og þá þannig að allir heyri og fylgt er líka þriggja sekúndna reglunni. Þetta er allt gert til að skerpa einbeitinguna og er nokkurs konar hugleiðsla.

„Þriggja sekúndna reglan“ snýst um að alltaf áður en leikarinn talar, hreyfir sig eða svarar spurningum þarf hann að taka sér 3 sekúndur í að hugsa hvað hann ætlar sér að gera. Þetta dregur úr fumi og tilgangslausum uppfyllingum sem ætlaðar eru til að kaupa tíma. Leikarinn hefur leyfið og skylduna til þess að taka sér þann tíma sem hann þarf áður en hann svarar eða bregst við. Minnst þrjár sekúndur.

Önnur regla er að brjóti fólk reglu er því þakkað fyrir það með lófataki sem það þarf sjálft að stöðva. Talað er um að „þakka fyrir“, því í hvert sinn sem einhver gerir mistök er honum þakkað fyrir það. Það hjálpar til við að kenna hinum og eins koma oft dásamlegustu augnablikin einmitt út úr mistökunum.

Næsta regla er að gefi leikari frá sér hljóð án tilgangs, eins og algengt er til að kaupa sér tíma, svokölluð hik hljóð eins og „mmmmmm” eða „aaaa” eða „öööööööö” þá taka allir í salnum undir með honum og framkvæma „ööööööö” kórinn svokallaða sem hjálpar leikaranum þá að fylla tímann. Leikarinn þarf svo sjálfur að stoppa kórinn líkt og í mistakareglunni. Eins og gefur að skilja getur þetta verið hinn mesti hávaði og skerpir fólk einmitt í því líka að hugsa og hlusta áður en það framkvæmir.

Fyrstu dagana og/eða vikurnar vinnur Rafael með grímur sem kallast „hlutleysisgrímur”. Þetta eru svartar grímur, alveg lokaðar utan tveggja lítila gata fyrir augun. Með þessar grímur er æfður kórinn sem er samhæfingarleikur með ströngum reglum um samskipti milli leikaranna. Á gólfí salarins er nákvæmur hringur þar sem inn eru merktar höfuð áttirnar átta. Í miðjunni er svo merkt stjarna. Þetta er leikvanguðinn. Með hutleysisgrímurnar er bannað að tala þar eð munninn vantar. Samskiptin eru því bundnin við einfaldar en skýrar höfuðhreyfingar sem gefa í skyn já eða nei. Þetta er ætlað til að gera líf leikaranna einfaldara og þægilegra og þjálfa þá í að „afflækja“ sig ef svo má að orði komast og bregðast í sannleika og einlægni eins einfaldlega og hægt er við hverjum þeim aðstæðum sem upp kunna að koma.

Að loknum kórleiknum er svo spilaður leikurinn „að gefa á milli og komast saman út af leiksviðinu (hringnum)“, aftur fyrir leiktjöldin og þannig úr augsýn áhorfanda því aðeins þar er leiknum lokið. Til að komast áfram útaf sviðinu þarf leikarinn að vera með athyglina eða fókusinn eins og það er kallað. Sá sem síðastur er að taka af sér hlutleysisgrímuna tekur fyrstur fókusinn og stendur með augu allra hinna á sér. Hann lítur þá fram til áhorfenda og aðeins með þeirra hjálp og athygli kemst hann útaf sviðinu. Vilji hann ekki fara alla leið sjálfur strax getur hann gefið einhverjum af félögum sínum athyglina/fókusinn með því að líta á hann. Sá hefur þá fókusinn og tekur þá áhorfendur inn með því að líta fram til þeirra og þá má hann koma sér út ef honum sýnist svo. Svona geta allir á sviðinu gefið á milli sín og hjálpast að út af sviðinu eða farið hver fyrir sig.

Verði mönnum á mistök á leiðinni, svo sem að ganga á einhvern eða eitthvað eða hrasa, er það regla að endurtaka þarf mistökin þrisvar sinnum til að allir sjái og geti verið með í upplifuninni. Þessi regla verður oft til þess að út úr mistökunum koma nýjar hugmyndir sem geta svo af sér ófyrirséð og einlægt

grín. Þess vegna er í þessarri aðferð talað um að mistökin séu gjöf frá guði. Þessar reglur gilda nákvæmlega eins þegar grímukarakterarnir eru fæddir. Þeir þurfa hjálp frá salnum og hver öðrum til að ljúka verkefnum sínum sem fyrir tilstilli mistaka og ruglings verða oft á tíðum allt öðruvísi og mun fyndnari en upphaflega hefði getað orðið.

Munurinn er sá að með karaktergrímurnar eru það nýfæddu karakterarnir sem bregðast við í stað leikaranna sjálfra og koma þeir leikurunum oft mest í opna skjöldu. Oscar wilde sagði "*Man is least him self when he talks in his own person. Give him a mask and he will tell you the truth.*" og með þessari aðferð sannast þau orð betur en nokkru sinni.

Við sköpun karakteranna gilda svo enn nýjar reglur. Hver karakter þarf sína eigin rödd sem ekki er eðlileg rödd leikarans. Þegar leikarinn hefur valið grímu/andlit karaktersins og komið sér fyrir í miðju hringsins kveður leikarinn og lítur niður, kemur grímunni fyrir á andlitinu og prófar raddir. Því næst er karakterinn boðinn velkominn með því að telja t.d. upp að tíu með lokuð augun, líta svo upp og opna þau með háu hljóði. Þar með er karakterinn mættur og þarf að kynna sig. Alveg eins og með venjulegt fólk getur karakterinn ekki bara rifið í andlitið á sér, svo ef einhverjar lagfæringar þarf að gera á grímunni eða staðsetningu hennar á leikaranum þarf hann að gera það með tilheyrandi hávaða og látum. Karakterinn situr svo fyrir svörum áhorfenda um hver hann er, hvað hann gerir o.s.frv. Oftast nær koma allt önnur svör en þau sem leikarinn var fyrirfram búinn að ákveða því þetta er jú ekki hann eða hvað?

Lykillinn að þessarri tækni er alger einlægni og hlustun. Fyrir þær sakir hefur henni oft verið lýst sem einu tærasta leikhúsforminu. Það er enginn fjórði veggur og karakterarnir þurfa fullkomna hlustun því þeir taka allt inn og bregðast við öllu, hvort sem er hnerri í salnum, þeirra eigin mistök eða jarðskjálfti. Áhorfendur alltaf alveg með í öllu sem er að gerast. Ekkert er falið fyrir þeim og það er svo þakklátt.

Þrettándakvöld Shakespeares

Þrettándakvöld Shakespeares er einn af þekktustu gamanleikjum skáldsins, og inniber margar tegundir fyndni. Í honum má finna misskilning,

dulargervi, kynusla, hrekki og flókinn ástarþíhyrning. Það sem færri þekkja þó eru tengsl verksins við Comedia dell'arte aðferðina.

Í *The Riverside Shakespeare* skrifar Anne Barton um upphaf Prettándakvölds að þess sé fyrst minnst í dagbókarskrifum lögfræðingsins John Manningham þar sem hann lýsir því að í veislu sem hann var í hafi verið flutt leikrit sem het Prettándakvöld eða hvað sem þér viljið¹². Veislan sem um ræddi var kyndilmessa 2. febrúar 1602 og staðurinn var Middle Temple. Hún segir að líklega hafi þetta ekki verið fyrsta skiptið sem verkið var sýnt. Hún álítur út frá stílbrögðunum og út frá ákveðnum umfjöllunar- og ádeiluefnum sem leyast í verkinu að líklega hafi verkið verið sýnt 1600 eða 1601.

Anne rekur kenningar Leslie Hotsons úr bók hans *The First Night of "Twelfth Night"* þar sem hann reynir að staðsetja frumsýningu verksins á nákvæmari hátt. Hann heldur því fram að verkið hafi verið skrifað fyrir tilstilli konunglegrar skipunar, af tilefni heimsóknar Don Virginio Orsino, hertoga af Bracciano og að það hafi verið fyrst frumsýnt á prettándakvöld, þ.e. 6. janúar, 1601. Fréttirnar af komu Hertogans bárust þó í raun ekki bresku hirðinni fyrr en 26. desember 1600. Kenning Hotsons gengur sem sagt út frá því að Shakespeare hafi náð að skrifa verkið, Lord Chamberlain's men hafi náð að læra hlutverkin sín og æfa verkið til sýningar á tíu dögum. Þetta segir Anne að sé harla ólíklegt.

Hotson heldur því líka fram að upphaflegir áhorfendur hafi átt að þekkja Elísabetu I. Englandsdrottningu sem Ólivíu fögru, Hertogann frá Ítalíu sem Orsíno og Malvolíó í uppskrúfuðum ríkisendurskoðanda bresku hirðarinnar, Sir William Knolly. Hann heldur því fram að verkinu í heild hafi verið ætlað að heiðra gestinn, skjalla drottninguna og egna hin óvinsæla ríkisstarfsmann. Aftur telur Anne að þetta sé mjög ólíklegt. Hún telur að hvorki drottningin né erlendir gestur hennar hefðu tekið vel í að vera líkt við Óliviu og Orsínó sé tekið tillit til brestanna í karakterunum og þess hve auðmýkt þau eru í gegnum verkið. Hún heldur áfram og segir að það að byggja Malvolíó á raunverulegum manni dragi úr áhrifum og dýpt karaktersins og takmarki allar hinar mismunandi upplifanir áhorfendana á honum.

¹² Baker et al., *The Riverside Shakespeare*, 437-441.

Anne segir að þrátt fyrir að verkið hafi ef til vill verið frumsýnt á þrettándakvöld þá sé mjög ólíklegt að Shakespeare hafi gefið verkinu það nafn af svo einfaldri ástæðu. Í leikritinu sjálfu eru engar tilvísanir til hátíðarinnar. Atburðarásin allt frá því að Víólu skolar á land á ströndum Iliríu þar til allt kemst upp í lokasenunni spannar um það bil þrjá mánuði. Það er tíminn sem Antoníó segist hafa þekkt Sebastian og sem Sesaríó segist sjálfur hafa þjónað Hertoganum. Shakespeare hefði auðveldlega getað haft það augljóst, ef hann hefði viljað, að drykkjulæti herra Tobíasar í þríðusenu annars þáttar væru þrettándakvöldsfagnaður en hann gerði það ekki. Líklegast er að hann hafi viljað forðast að negla þannig niður ákveðinn árstíma því hann hafi viljað draga athygli áhorfenda að þrettándakvöldsþemanu í verkinu á fíngerðari og útsmognari hátt.

Anne bendir á Kristnitrúarhátíðin sem kom upp á þrettándakvöld hafi smám saman aftur snúist til heiðinna siða og orðið að nokkurskonar Karnivali. Titillinn *Þrettándakvöld* hafi samt ekki einungis gefið til kynna Karnivalheim heldur hafi líka átt að vara áhorfendur við því að spyrja of margra óþægilegra spurninga eins og til dæmis um ótrúlega líkt útlit tvíeggja tvíbura, drengs og stúlku sem ekki eru endilega neitt lík á sviðinu. Né heldur má spyrja um ást við fyrst sýn, eða um hertoga sem samþykkir sem eiginkonu, þjón sem hann hélt fimm mínútum áður að væri drengur.

Fyrst Shakespeare skírði verkið *Prettándakvöld* þá er óhætt að áætla að verkinu hafi verið ætlað að hrista upp myndir í hugum áhorfenda af þrettándahátíðinni sjálfri eins og hún var á hans tínum. Anne lýsir því þannig¹³:

....a period of holiday abandon in which the normal rules and order of life were suspended or else deliberately inverted, in which serious issues and events mingled perplexingly with revelry and apparent madness. This in effect, is the atmosphere in Illyria: a country where everyone (except, perhaps, Feste) is very much in earnest, but also a little insane."

Í *Riverside Shakespeare* kemur fram að árið 1537 hafið verið gefin út ítalskur gamanleikur sem heitir *Gl'Ingannati* og inniber dulargervi, misskilning og rugling á karakterum. Leikurinn skaut upp kollinum allt í gegnum umrædda öld í

¹³ Ibid., 438.

mismunandi útgáfum, aðlögunum og mörgum tungumálum, stundum undir nafninu *Inganni* og sagt er að verkið hafi sett mark sitt á minnst eitt bókmenntaverk sem Shakespeare mun hafa þekkt. Það var "Apolonius and Silla" eftir Barnabe Rich frá 1581. Fram kemur að *Gl'Ingannati* snýst um systkini sem af slysni skiljast að og stúlkan tekur á það ráð að dulbúa sig sem dreng og lendir í því að sækja heim undursamlega fagra hefðarkonu í nafni herra síns sem hún sjálf er ástfangin af. Anne Barton heldur því hins vegar fram að þrátt fyrir að finna megi alla þessa hluti í *Prettándakvöldi* þá sé ekki hægt að líta á *Gl'Ingannati*, né neitt að þeim verkum sem spruttu út frá því, sem uppsprettu að verki Shakespeares. Það rökstyður hún með því að ítalska verkið og þau sem frá því spruttu séu undir mjög augljósum áhrifum Plautinskra gamanleikja sem eru með hennar eigin orðum¹⁴:

....they are slick, fast-moving, unemotional, and certainly unpoetic, concerned primarily with plot and intrigue. In general shape, let alone in tone and spirit, they are worlds away from Twelfth Night."

Vissulega er samt áhugavert að velta því fyrir sér hvernig hægt er að hundsa svona ótrúlega samsíða söguþræði og halda því fram að þeir hafi ekkert með hvorn annan að gera.

Um sama leyti og *Gl'Ingannati* kemur fyrst er út er Commedia dell'arte að ryðja sér til rúms á markaðstorgum Ítalíu. Ekki er erfitt að ímynda sér að þetta verk hafi jafnvel verið skrifað með þann sérstaka stíl í huga og þess vegna farið vel í almúgann á þessum tíma. *Prettándakvöldi* er lýst sem ljóðrænni, tilfinninganæmari og sannari útgáfu af ítölsku sögunni. Þá er mögulega hægt að rökstyðja að okkar tíma Comedia dell'arte, sem ekki er byggt á fastmótuðum erkitýpum heldur karakterum sköpuðum sérstaklega fyrir verkefnið, eigi betur við upsetningu þessa verks en klassískra aðferðin. Ef tillit er tekið til alls þess væri mögulega hægt að álykta að okkar tíma aðferð sé jafnvel best til þess fallin að skila þessu verki á svið.

¹⁴ Ibid.

Uppsetningin í Þjóðleikhúsínu

Þar sem ekki var um hreina spunasýningu að ræða heldur vinnu eftir þéttu og skipulögðu handriti þurfti að gera smávægilegar aðlaganir á sumum reglunum.

Fyrstu vikurnar var unnið mest megnis tæknilega með hlutleysisgrímurnar, kórleikinn og fæðingu karaktera eins og venjan er en munurinn var sá að karakterarnir voru látnir vera í áheyrnarprufum fyrir hlutverk í Prettándakvöldi Shakespeares. Leiknum var snúið þannig að í stað leikaranna sjálfra voru þarna komnir ellefu furðufuglar frá öllum heimshornum til að leika í verkinu undir styrkri handleiðslu Rafaels Bianciotto og með smávægilegri tilsgögn frá bestu vinum sínum, leikurunum¹⁵.

Á hverjum morgni var byrjað á hefðbundinn hátt. Hugleiðsla í sokkauppsetningu, í kórleiknum og að gefa á milli. Eftir hádegi var síðan farið í karaktervinnu. Fyrstu 1-2 vikurnar voru að fæðast inn í heiminn nýir karakterar sem svo fóru að hittast í annarri og þriðju viku. Þeir spjölluðu saman og við áhorfendur um sig, leikritið, hlutverkin sem þeir voru að fara að leika og afstöðu sína til þessa alls. Þriðja til sjötta vika fóru í textavinnu og lögn á senunum í verkinu og samhliða því þróun karakteranna sem urðu sífellt skýrari og skýrari, en samhliða því var sleppt aðeins takinu á sumum reglunum. Það að hafa samband við áhorfendur og tala fram til þeirra var þó allan tímann aðalpunkturinn enda eitt af því sem skilgreinir leikstílinn.

Með því að gefa þessum dásamlegu karakterum tækifæri til að spreyta sig á Stóra sviðinu var verkið og uppsetningin um leið frelsuð frá öllum kröfum naturalismans, sem er algengasti leikstíll nútímans. Með þessum leikstíl eru allar tilfinningar ekki síður sannar en í naturalismanum, og þurfa sennilega að vera enn sannari ef eitthvað er, því þær eru leiknar allar út. Allt er tekið út frá líkamanum og líkamlegrí tjáningu.

Í gegnum æfingarferlið runnu svo smám saman karakterar leikritsins saman við karaktera grímnanna. Til dæmis varð karakterinn Blíða Blöndal smám saman að Ólivíu greifynju og gáfu þær hvor annarri stóran hluta af sjálfri sér eins

¹⁵ Þórarinsdóttir, "Vinnubók um Prettándakvöld."

og til dæmis rödd, göngulag, hreyfingar og fas þar til úr varð sú Ólivía sem stendur á sviðinu.

Þar sem gríman hylur stærstan hluta andlitsins þá nota leikararnir mikið augun í bland við líkamshreyfingar til að tjá það sem er að gerast í verkinu. Þessar stóru hreyfingar eru líka hluti af stílnum og minna oft um margt á mellodramatískan stíl. Það er þó alls ekki raunin. Grímurnar, og barnsleg einlægni karakteranna krefjast skýrra hreyfinga.

Mest notaða nóta sýningarinnar var "STÆRRA, gerðu stærra". Þetta skilaði sér svo uppi á Stóra sviði þar sem fólk þurfti að geta séð af aftasta bekk af svölunum viðbrögð og ásetning hvers og eins. Oft komu upp efasemdir hjá óvönum leikurum um ýktan stílinn og stærðina enda var þetta fyrsta verkefni alls hópsins í þessum stíl. Óttuðust sumir að þetta yrði of ýkt og þá ótrúverðugt og klunalegt á sviðinu. Þegar á hólminn var komið sannaðist þó að til að halda úti þessum stíl þurfti enn að stækka til að verkið skilaði sér sem best. Fóru síðustu tvær vikurnar í þessa vinnu á sviðinu sjálfu en það áhugaverðasta var þó þegar síðasta vikan var notuð til að renna með áhorfendum.

Eins og fram hefur komið þá spila áhorfendur mjög stórt hlutverk þegar þessi stíll er valinn og væri hægt að líkja því við að áhorfendur væru síðasti leikarinn í verkinu. Það að fá raunverulegt fólk að leika á móti færði nýtt líf í verkið og sannaði að meira að segja þá þurfti að stækka enn frekar til að koma verkinu sem best til skila.

Grímurnar voru sérstaklega gerðar á hvern og einn karakter og leikara og unnar í samvinnu við leikarana. Þetta reyndist mjög vel enda höfðu leikararnir þá þegar kynnst sínum karakterum vel í gegnum vinnuferlið. Þegar grímurnar voru tilbúnar þurftu leikararnir að takast á við þá hindrun að skila texta í gegnum þær sem loka svolítið andlitið af. Þar kom þjáfunin í skýrleika og samskiptum með augunum, líkama og beint við áhorfendur vel að notum en þurftu leikararnir þó sérstaklega að þjálfa framsögn til að verkið nyti sín sem best.

Stílhreinir hvítir búningar og einföld leikmynd studdu svo enn frekar við hina ýkta leikstíl. Sviðsgólfíð var klætt háglans svörtu gólfefni sem speglaði myndum af karakterunum og átti að gefa tilfinningu um tvöfeldni og dýpka

hreyfinguna á sviðinu. Hafði Silja Aðalsteinsdóttir hjá *Tímariti Máls og menningar* þetta um málið að segja¹⁶:

„*Það voru líka mörg frábær atriði í Prettándakvöldi á föstudagskvöldið var - sem bar upp á 13. dag marsmánaðar og var því eins konar "prettándakvöld". Svið Helgu I. Stefánsdóttur með sínum gríðarmikla blævæng var verulega smart og búningarnir líka þótt þeir yrðu kannski helst til einhæfir. Grímurnar voru sniðugar..."*

Þrátt fyrir að hafa lagað reglur leikstílsins að verkinu svo að leikararnir taki ekki langa útúrdúra burt frá sögunni þá eru enn stoðirnar til staðar eins og að sýna mistökin ef þau verða og hafa leikararnir leyfi til þess að rjúfa söguþráðinn og taka þau inn og deila með áhorfendum. Útkoman varð Shakespearesýning í Comedia dell'arte stíl, aðlöguðum að okkar tíma þó.

Og hvað?

Að finna út hvað fólk fannst fyndið er viðfangsefni sem hefur verið mörgum af þekktustu hugsuðum heimsins hugleikið í gegnum aldirnar. Það er sama hversu mikið fólk les sér til - niðurstaðan er alltaf sú sama. Það er engin formúla til sem tryggir að allir hlæi. Þegar hlátur og kómík er greindur í þaula er vissulega margt til í því að þá tapi hann töfrunum, verði þurr og tyrfinn.

Staðreynindin er sú að fyndni snýst um tímasetningar, manneskjur og einfaldlega smekk. Vissulega fær maður á tilfinninguna að sumir hafi sérstaka hæfileika til þess að fá fólk til að hlæja og það er vissulega rétt. Það þýðir þó ekki að ekki sé hægt að þjálfa sig í fyndni, þvert á móti, en það krefst mikilla æfinga og óhjákvæmilega áhorfenda. Þetta getur reynst mörgum erfitt þar sem það er fátt erfiðara en að standa á sviði og fara með grín sem enginn hlær að. Það getur tekið á sálina en sé úthaldið gott þá er hægt að læra af reynslunni.

Oft á tíðum er staðan þannig, sérstaklega við æfingar á gamanleikjum í leikhúsi, að fólkini sem vinnur við sýninguna er svo löngu hætt að finnast verkið fyndið að það missir yfirsýnina. Alveg á sama hátt og ef þú heyrir sama brandarann oft þá fannst þér hann yfirleitt sífellt minna fyndinn. Við vinnu á verkum sem *Prettándakvöldi* er óhjákvæmilegt að það sama gerist. Reyndar fer

¹⁶ Aðalsteinsdóttir, "Ég elsk hana, hún elskar annan mann."

fólk í hringi með það hvað því sjálfa finnst fyndið og hlær oft að mismunandi hlutum eftir því hvaða dagur er og hver það er statt í ferlinu. Þá er mikilvægt að treysta sýn leikstjórans og gera mikið úr þeim stöðum í verkinu sem augljóst er að eru skrifaðir til að vekja hlátur.

Þetta verk inniheldur ef til vill fyndni sem er að vissu leyti tímalaus, en hvernig hún er sett fram skiptir sköpum, og er þar enginn vafi á að nútímovæðing aðferðarinnar er lykillinn að því að vinna fyndnina fyrir samtímann. Undir lok tímabilsins vorum við löngu hætt að hugsa um hvað væri fyndið og hvað ekki og einbeittum okkur bara að því að halda stílnum. Þegar síðan fyrstu forsýningarnar með áhorfendum fóru fram, fundum við sælustraum og létti þegar fullur salur af fólkni hló dátt að uppskeru erfiðis okkar. Elísabet Brekkan segir í gagnrýni sinni: „...sýningin sem myndræn upplifun var hreint stórskemmtileg...”¹⁷. Við fundum að okkur hafði tekist ætlunarverkið. Við höfðum unnið fyndna sýningu úr þessu gamla verki með endurunninni Comedia dell'arte aðferð. Útkoman er kannski ekki fyrir alla, en nógu marga samt - og það er byrjunin.

¹⁷ Brekkan, "Áfram Shakespeare"

Heimildaskrá

Aðalsteinsdóttir, Silja. "Ég elska hana, hún elskar annan mann." *Tímarit Máls og menningar*.

<http://tmm.is/default2.asp?strAction=getPublication&intPublId=1748>.

Baker, Herschel, Anne Barton, Frank Kermode, Harry Levin, Hallett Smith, and Marie Edel, eds. *The Riverside Shakespeare*. Second Edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997.

Black, Donald W. "Laughter." *Journal of the American Medical Association (JAMA)* 252, no. 21 (12, 1984).

Brekkan, Elísabet. "Áfram Shakespeare." *Fréttablaðið*, 17.mars, 2009.

Critchley, Simon. *On Humor*. Thinking in Action. London: Routledge, 2002.

Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. United Kingdom: Methuen, 1991.

Hartnoll, Phyllis, ed. *The Oxford Companion to the Theatre*. Fourth Edition. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Hartnoll, Phyllis. *The Theatre: A Concise History*. Third Edition. London: Thames and Hudson, 1998.

Monro, D.H. "Humor." In *The Encyclopedia of Philosophy*, edited by P. Edwards, Volume 4:90-93. London: The Macmillan Company & The Free Press, 1967.

Provine, Robert R. "The Science of Laughter." *Psychology Today*, December 2000.

Þórarinsdóttir, Lilja Nótt. "Vinnubók um Þrettándakvöld," 2009.