

Háskóli Íslands  
Hugvísindasvið

# Líkani sundrað

*Stiklur um leikhússögu tuttugustu aldar*

Ritgerð til MA-prófs í Almennum bókmenntum

María Kristjánsdóttir

Kt.: 1903443049

Leiðbeinandi: Guðni Elísson

Janúar 2013

## Ágrip

Ritgerðin „Líkani sundrað. Stiklur um leikhússögu tuttugustu aldar“ er fagurfræðilegt og sögulegt yfirlit yfir vestrænt leikhússtarf á tuttugustu öld. Hún tengist yfirlitsriti í leikhúsfræðum sem er í undirbúningi og gefa á innsýn í rannsóknir, kenningar og tækni í leiklist og leikhússtarfi sem þróast hafa á öldinni. Þar eiga að birtast í íslenskri þýðingu þekktar lykilgreinar sem gefa dæmi um hugmyndir og starf leikskálda, leikara, leikstjóra, leikmyndateignara og leikhúsfræðinga víðsvegar að úr heiminum. Þeir ræða allar hliðar leikhússins: aðferðir leikarans, líkama hans og návist; áhorfandann og áhorfsleikarann; rýmið og myndina; leik götunnar og sviðsetningu lífsins; goðmöggn og útópíur.

Ritgerðin er bundin þessum ólíku höfundum og margvíslegum viðfangsefnum þeirra. Um þá flesta er fjallað með hliðsjón af ákveðnum tímaskiðum. En stóratburðir aldar öfganna og menningarleg hvörf sem og ríkjandi menningarheimar hvers tíma ráða að mestu afmörkun í flokka. Tilraun er gerð til að byggja brýr milli einstakra höfunda og hugkvía, setja verk ólíkra manna í sögulegt og leikhúslegt samhengi, en jafnframt fylla og styrkja þá mynd sem þeir draga sjálfir upp af starfi sínu. Hugmyndin sem lögð er til grundvallar er að meginviðfangsefni leikhússfólks á tuttugustu öld hafi falist í tilraunum til að losa sig við leikhúslíkan borgarastéttarinnar sem var nær fullmótað í upphafi aldarinnar.

## Abstract

This essay is a historico-aesthetic survey of Western theatre in the twentieth century. It is written in conjunction with a proposed overview of theatrical theory intended to throw light on research, theory and technique in dramatical and theatrical activity as it has evolved during the century. The overview will include key articles in Icelandic translation which address the ideas and work of playwrights, actors, directors, scenographers and dramaturges world-wide, and encompass all facets of the theatre: the methodology of the actor, his body and his presence; the onlooker and participator; the critic and the stage, the theatre of the street and the performance of life; the divine and the eutopic.

This essay addresses these various authorial presences and their different spheres of activity. Most of them are discussed in relation to a certain era. However the main organisation into categories is informed by the major events of this century of extremes, cultural upheavals and the dominant cultural attitudes of each particular period. An attempt is made to build bridges between the various authors and paradigms, to delineate their historical and dramatalogical contexts while at the same time elaborating and consolidating the pictures they themselves draw up of their activities. The underlying concept is that the overriding task of the theatrical community in the twentieth century has been the attempt to rid itself of the bourgeois theatrical model which may be said to have fully evolved at the beginning of the century.

## Efnisyfirlit

Formáli.....	6
1. Öld tilrauna.....	7
2. Forskriftir í upphafi aldar.....	8
2.1 Varan leikrit.....	9
2.2 Trúverðugur persónuleiki.....	10
2.3 Fagurfræði heildarinnar.....	12
3. Uppreisn sögulegu framúrstefnunnar: Listin renni saman við lífshætti.....	17
3.1 Áhorfandinn uppgötvaður.....	17
3.2 Út úr leikhúsinu.....	18
3.3. Leikarinn sem viðfang leikstjórans.....	20
3.4 Leikarinn sem vél.....	22
3.5 Áhrif sirkusins.....	24
3.6 Hinn nýji maður leiksviðsins.....	26
4. Umbreyting áhorfandans.....	27
5. Pólitískt leikhús í Þýskalandi.....	30
5.1 Mynd og vélvæðing leiksviðsins.....	30
5.2 Tilraunastofa marxismans.....	32
6. Áhrif síðari heimstyrjaldar.....	35
6.1 Nýtt leikhús.....	38
6.2 Merkingarlaus heimur.....	40
7. Þriðji heimurinn.....	42
8. Pólskt leikhús.....	45
8.1 Hinn heilagi leikari.....	45
8.2 Nálægð dauðans.....	48
9. Menningarbyltingin.....	51
9.1 Leikhúsið sem lífsmáti.....	51
9.2 Áhorfs-leikarinn.....	54
10. Múrar hrynja.....	56
11. Sýningarlist verður til.....	58
11.1 Gjörningar.....	59
11.2 Líkamslist.....	61
11.3 Umhverfisleikhús.....	62

11.4 Félagslegt drama .....	64
11.5 Einföldun leiklistar .....	66
11.6 Menning verður sýning.....	68
11.7 Sýndarheimar .....	70
12. Óræð splundruð framtíð.....	73
Heimildir: .....	74

## Formáli

Í ritgerð minni „Líkani sundrað. Stiklur um leikhússögu tuttugustu aldar“ hef ég valið mér það viðfangsefni að skoða ákveðna einstaklinga og stefnur sem gegnt hafa lykilhlutverki á tuttugustu öld; leikhúsmenn sem taldir eru hafa valdið straumhvörfum með kenningum sínum og verkum; eða ef til vill réttara sagt eru fulltrúar fyrir tilhneigingar vissra tímabila. En einnig horfi ég til fræðimanna sem rannsakað hafa einstök fyrirbæri innan leikhússins. Ég rataði að þessu viðfangsefni þegar ég í námi mínu kom að vinnu við yfirlitsrit í leikhúsfræðum sem er í undirbúningi. Höfundar að greinum sem þar birtast eru meðal annars: Adolpe Appia, Antonin Artaud, Augusto Boal, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Judith Butler, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugène Ionesco, Erika Fischer-Lichte, Michael Kirby, Filippo Tommaso Marinetti, Vsevolod Jemíljevítj Mejerhold, Carolee Schneemann, Richard Schechner, Wole Soyinka, Konstantin Stanislavskíj, Viktor Turner og Frank Wedekind.

Tilraunir til að fá yfirsýn yfir þennan ólíka alþjóðlega hóp, tengja hugmyndir, horfa á einstaklinga hans í sögulegum aðstæðum, sjá samhengi leiddu til rannsóknarspurningarinnar: Er eitthvað sameinkenni í djörfustu hugmyndunum og tilraununum? Ýmsir fræðimenn hafa velt þeirri spurningu fyrir sér og aðstoðað mig við að draga ályktanir. En sú sem frekast er leitað til er þýski leikhúsfræðingurinn, Erika Fischer-Lichte.

Ritgerðinni er skipt í tólf kafla. Reynt er að fylgja rás tímans, þó tuttugusta öldin sé hér nokkuð lengd og hefjist árið 1880 m.a. til að hægt væri að ná þeirri ríkjandi mynd sem við blasti á fyrsta áratug aldarinnar. Oft og tíðum var þó nauðsynlegt að raða einstaklingum saman eftir þjóðerni, menningarstraumum og hugkvímum eða láta þá standa eina vegna sérstöðu þeirra. En engin tilraun er gerð til að sýna þróun heldur stiklað á stóru milli sögulegra aðstæðna og hugmynda sem breyttust hratt á öldinni.

Ég þakka Guðna Elíssyni leiðsögnina.

# 1. Öld tilrauna

Við upphaf tuttugustu aldar var borgaralegt raunsæisleikhús Vesturlanda fullmótað. Áhorfandinn mætti þrúður og stilltur í leikhússal sem hafði ekki tekið róttækum breytingum allt frá endurreisnartímanum og settist fyrir framan kassalagað svið. Inni í kassanum, þjónuðu leikarar ósýnilegum höfundum með sýningu á leikriti hans, dramatísku samtali byggðu á aristótelísku einingunum þremur: tíma, stað og athöfn. Átökin voru í tíma sem opnaðist sem línuleg samhangandi röð í núinu. Ósýnilegur fjórði veggur lokaði af bein samskipti sviðs og salar. Með hjálp hugarflugs og innlifunar dróst áhorfandinn inn í þá eftirlíkingu af heimi, þá tálsýn sem brugðið var upp á sviðinu samkvæmt forskrift leikskáldsins.<sup>1</sup>

Enda þótt evrópsk leikhús hafi hvorki fyrr né síðar verið betur sótt en á síðari hluta nítjándu aldar og í upphafi hinnar tuttugustu, var þetta leikhúsform jafnframt komið í kreppu um aldamótin. Rétt eins og borgaraleg samfélagsgerð var orðin spennitreyja fyrir ört vaxandi verkamannastétt kapitalíks hagkerfis og borgaralegt fjölskyldumynstur fangelsi fyrir konur og ungu kynslóðina, var það rými sem leikhúsið gaf jafnt áhorfendum sem listamönnum orðið of þröngt. Mörgum þótti að þar væri hvorki hægt að hreyfa sig né hugsa og að sjálft tungumálið væri varla nothæft lengur.<sup>2</sup>

Kynni af leiklist nýlendanna, einkum leikhópa frá Asíu, opnuðu augu fyrir öðrum aðferðum og hefðum. Glaumur, gleði og sjónarspil vaxandi og fjölsóttar skemmtana borganna, svo sem kabaretta, sirkusa, markaða, söngleikjahalla og óperuhúsa örvuðu ímyndunaraflíð. Framleiðsluafstæður, vöxtur neyslusamfélagsins, vélvæðingin, ótal tækninýjungar, tilkoma kvikmyndar og hljóðvarps, almenn vísindahyggja, aukin þekking á manningum og stöðu hans í samfélaginu, kölluðu einnig á nýjar athafnir, leiðir, tilraunir.

---

<sup>1</sup> Í grein sinni „Sjálfstæði listar og vandi þess innan borgarlegs þjóðfélags“, *Ritið* 1/2006, bls. 241–244, setur Peter Bürger fram sögulega flokkun á trúarlegri list, hirðlist og borgaralegri list sem hann smættar niður í þrjú atriði: Notagildi, framleiðslu og viðtökur. Þar dregur hann fram að notagildi borgaralegrar listar felist í því að bregða upp mynd af sjálfsskilningi eigin stéttar. Framleiðsla og viðtökur þessa sjálfsskilnings sem komið er á framfæri í listinni verði einstaklingsbundnar en ekki samfélagsbundnar eins og áður hafi verið í trúarlegri list og hirðlist; þær tengist sem sagt ekki lífsháttum. Viðtökurnar, segir Bürger, „eru nú verk einstaklings engu síður en framleiðslan. Viðeigandi aðferð til þess að tileinka sér þá sköpun sem hefur fjarlægst lífshætti borgarans er sú að sökkva sér niður í verkið í einrúmi, gildir þar einu þótt sköpunarverkin geri enn tilkall til að túlka þetta líferni.“ Þó Bürger sé fyrst og fremst að skoða skáldsöguna og leikhúsreynsla sé aldrei í einrúmi, virðist þó hægt að sjá sömu tilhneigingu innan leikhússins ef litið er til áhorfandans sem einangraður í myrkri sökkvir sér í verkið.

<sup>2</sup> Þar má meðal annars benda á áhrif ýmissa rita Nietzsche til dæmis „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn“ frá árinu 1873.

Þær raddir voru orðnar háværi er gerðu kröfu um nýjan skilning á hugtakinu leikhús. Það skyldi, eins og Goethe hafði kallað eftir forðum, þrengrt niður í hreint fagurfræðilegt hugtak og á það bæri að líta sem sjálfstæða listgrein sem ákvörðuð væri af eigin efniviði. Leikhúsið átti ekki lengur að þjónusta bókmenntirnar. Áherslan átti að flytjast á líkamann sem fagurfræðilegt viðfang. Á hinn bóginn komu einnig fram kröfur um að opna leikhúsið mót áhorfandanum, rjúfa múrinn milli lífs og listar, flytja leikhúsið út í samfélagið. Tilraunirnar sem þarna hófust með leikhúsformið, afbyggingu bókmennta og einangrunar settu svip sinn á tuttugustu öldina og margar þeirra hugmynda sem þar voru settar fram á fyrstu þremur áratugunum gengu reglulega aftur alla öldina. Því má fullyrða að saga vestræns leikhúss á tuttugustu öld endurspegli annars vegar stöðugar tilraunir til að sprengja líkanið þar sem leikverkið er í aðalhlutverki, hins vegar þörf fyrir að ríghalda í líkanið með ákveðnum endurbótum. Enda veitti leikritið og þeir faglegu mælikvarðar sem það hafði sett leikhússtarfinu leikhúsfólki ákveðið öryggi.

## 2. Forskriftir í upphafi aldar

Í námi mínu hef ég komið að vinnu við yfirlitsrit í leikhúsfræðum sem er í undirbúningi. En þar taka til máls ýmsir þeirra sem mest höfðu til málanna að leggja eða voru hvað sýnilegastir í tilraunum tuttugustu aldarinnar. Hvati minn til að skrifa þessa ritgerð var áhugi á að komast að hvort hjá þessum stóra og fjölbreytta hópi væri eitthvað sameinkenni. Jafnframt því að tengja einstaklingana sögulegum og menningarlegum aðstæðum og öðlast fyllri mynd af þeim.

Öldin hefst með tveimur mönnum: rússneska leikstjóranum og leikaranum Konstantín Stanislavskij (1863–1938) og franska leikskáldinu Augustin Eugène Scribe (1791–1861). Sá fyrirnefndi er allsstaðar nálægur í orðræðu leikhúsfræða, sá síðarnefndi fáum kunnur. En jafnan þegar rætt er um að „vel sé leikið“ og „vel sé skrifað“ er enn þann dag í dag oftast verið að vísa í forskriftir þeirra tveggja, hvort sem menn gera sér grein fyrir því eður ei. Þær eru í reynd viðmið um gæði leikhússins í orðræðu almennings í vestrænum samfélögum.



## 2.1 Varan leikrit

Líta má á Augustin Eugène Scribe sem dæmi um þá stöðu er leikskáldið öðlaðist innan borgarlegs leikhúss á níttjándu öld. Í augum borgaranna var leikhús þeirra á frumdögunum fyrst og fremst ræðustóll, samfélagslegur vettvangur til að efla rökhyggju, vísindi, og siðmenningu. Í Frakklandi og síðar í Þýskalandi höfðu menntamenn og heimspekingar upplýsingarinnar reynt með aðstoð ritlistar og prentlistar að láta textann stjórna og hafa eftirlit með leikhúsinu; beygja ímyndunarafl og spuna leikarans undir boðskapinn og láta líkama hans hverfast í táknrænan líkama. Samkvæmt fornri fyrirmynd, þótti enn fremur leikskáldið eitt uppfylla þær kröfur innan leikhússins sem almennt voru gerðar til listsköpunar: að líkja eftir veruleikanum og skapa skáldaðan heim, blekkingu. Nýklassísk form harmleiks og gamanleiks voru löguð að heimssýn borgarans og miðluðu þekkingu og goðsögnum borgarastéttar um föðurinn, fjölskylduna, kristið siðgæði og einstaklinginn sem sjálfstæða, samstæða eind. Leikskáldið, sem í hirðleikhúsum hafði verið álitnið handverksmaður, var sett á stall og varð þegar fram liðu stundir sjálfstæður framleiðandi.<sup>3</sup> Þegar Scribe stígur fram á sviðið í Frakklandi árið 1815 með fyrsta skemmtileikrit sitt (vaudeville) þá hefur melódramað, í kjölfar amerísku og frönsku byltinganna, rutt sér til rúms sem nýtt form leikritunar, milli nýklassíkur og gamanleiks. Það sækir efnivið sinn í skáldskap Sturm og Drang og gotnesku skáldsöguna. Í stað þeirrar heimsmýndar að maðurinn sé í eðli sínu góður, skiptir melódramað nú mönnum í góða og vonda og skapar fastmótaða siðferðilega skipan þar sem æðra réttlæti ríkir og það góða sigrar ætíð það illa að lokum. Boðskapurinn hitti beint í mark í því tilfinningalega og siðferðilega tómarúmi sem franska byltingin hafði skilið eftir meðal lægri stétta. Í upphafi þótti melódramað ekki mjög fínt og það voru helst hermenn, æskufólk og verkamenn sem hópuðust á slíkar sýningar. En með verkum Eugène Scribe og sporgöngumanns hans Victorien Sardou (1831–1908) fær millistéttin annað form, smíðað úr Moliere, nýklassíkinni og fornum uppskriftum Aristótelesar. Það er kallað „vel gerða leikritið“ (la pièce bien faite/well-made play). En aðferðin er í stuttu máli sú að byggð er upp atburðarás í fimm þáttum á alveg rökréttan hátt og eftir

---

<sup>3</sup> Leikskáldið ávann sér fyrst leikhúsmanna höfundarréttargreiðslur og lögvarin réttindi og eftirtektarvert er að allir aðrir listamenn og starfsmenn leikhúsa í Evrópu mynda með sér stéttarsamtök eða ganga í stéttafélög uppúr aldamótum 1900. Sjá: *Theatre Histories, an Introduction*. Ritstj: Gary Jay Williams. New York/London:Routledge, bls. 250–51.

nákvæmum reglum. Í fyrsta þætti er efniviður kynntur og undirbúnar leiðir og lokaniðurstaða; spennuþrungin flétta fer af stað, sérhver þáttur rís í hápunkt. En hæstum hæðum nær fléttan í lokaðætti þar sem allir þræðir eru raktir saman og meginátök afhjúpuð og leyst. „Vel gert leikrit inniheldur jafnframt stundum einhverskonar boðskap sem ekki er hamrað á, heldur komið á framfæri með satíru eða gamansemi.“ Scribe skrifaði alls 374 leikrit samkvæmt þessari aðferð og varð fljótt þekktur sem frábær fagmaður. Hann varð fyrsta leikskáldið sem tókst að semja um höfundaréttargreiðslur og lifði góðu lífi af leikverkum sínum og rak að lokum eigið verkstæði þar sem fjöldi manna aðstoðaði hann við skriftirnar. Leikverkin voru þýdd á mörg tungumál og ýmsir lærðu af meistaranum. Henrik Ibsen, Oscar Wilde og Bernard Shaw voru meðal annars vel kunnugir verkum hans, en áhrif Scribe á þá og hið félagslega leikrit (f. pièce a thèse) voru mikil. Segja má að alla nítjándu öldina og langt fram á þá tuttugustu hafi menn fetað í fótspor Scribe með ýmsum endurbótum, einkum í Frakklandi og á Bretlandi, og enn í dag setur formúla hans mark sitt á leikverk, sjónvarpsþætti og kvikmyndir menningariðnaðarins.

## 2.2 Trúverðugur persónuleiki

Hafi Scribe styrkt stöðu raunsærrar leikritunar með formúlu sinni, er það rússneski leikstjórinn og leikarinn Konstantín Stanislavskij (1863–1938) sem leggur grunninn að þeirri leiklist sem hæfði nýjum persónugerðum raunsæis. Í Listaleikhúsinu í Moskvu (MIT), sem hann og Vladimir Nemirovich Danchenko (1858–1943) stofna að franski fyrirmynd í lok 19. aldar í þeim tilgangi að setja á svið verk natúralista í friði fyrir ritskoðun valdhafa, fer Stanislavskij að rannsaka tækni leikarans og laga hana að nýjum persónugerðum sálfræðilegs raunsæisdrama.<sup>4</sup> Tignarleg framsögn, staðlað látbragð og látæði, sem flust hafði frá einni kynslóð leikara til annarrar, allt frá tilfinningasamri hetjudýrkun rómantíkur og jafnvel lengra aftur, og hafði styrkst með tilkomu ljósmyndar og prentmiðla, hæfði ekki hvunn dagsmannelkjum nýrrar

---

<sup>4</sup> Undir lok níunda áratugar nítjándu aldar voru opnuð svokölluð listaleikhús í París, London, Dublin, Stokkhólmi, Berlín og Moskvu til að hægt væri að setja á svið verk leikskálda natúralista eins og Zola og Ibsen. Þau störfuðu sem listfélög er létu félagsmenn greiða áskriftargjald að sýningum og sluppu þannig undan ritskoðun. Áhrif þeirra á fagurfræðileg viðhorf og leikhúsrekstur almennt urðu djúpstæð. Öll voru listaleikhúsin miklu minni í sniðum en staðlaðar leikhúsbyggingar samtímans sem varð þess valdandi að leikarar þurftu hvorki að beita ýktu látæði né nota þann raddstyrk sem fram að því hafði verið talinn nauðsynlegur til að ná upp á efstu svalir. Í verkum natúralistanna var tími mikilmenna nýklassíkur og rómantíkur einnig liðinn og í þeirra stað var komið hvunn dagslegt fólk í hvunn dagslegu umhverfi sínu. Það kallaði einnig á nýjar aðferðir í leiklist.

leikritunar. Sorg var ekki lengur hægt að tákna með útglenntum fingrum á hjartastað né reiði með reiddum hnefa. Ýmislegt sótti Stanislavskíj þó til forvera sinna, svo sem Púskíns, Gogols og Shchepkins, í samfelldu kennslukerfi sem hann kallaði „sálrænt raunsæi“ og hann breytti og vann stöðugt að meginhluta starfsferils síns.

Erika Fischer-Lichte hefur einnig dregið fram skyldleika kenninga hans við upphaf raunsærrar sálfræðilegrar leiklistar á 18. öld sem birtist í tilraun til að draga úr spennunni milli líkama leikarans og táknræns líkama (hlutverksins) með því að reyna að láta líkama leikarans hverfa, „sem aldrei getur fullkomlega lukkast.“<sup>5</sup> Í „kerfi“ Stanislavskíjs er hugtakið einstaklingur, heilsteyptur persónuleiki, miðlægt eins og í borgaralegri hugmyndafræði. Áður hafði rómantíkin með áherslu sinni á tilfinningar og ímyndunaraflíð einnig styrkt þá þróun að menn leituðu innra með einstaklingnum að tilgangi og skilningi á tilvist sinni. Stanislavskíj er því í fyrstu þeirrar skoðunar að leikarinn eigi á grundvelli eigin reynslu og eigin „tilfinningalegs minnis“ að lifa sig inn í hlutverkið. Þegar honum sjálfum sem leikara nægir ekki það meðal, bætir hann við aðferð „líkamlegra athafna“ og rökstyður að innri upplifun náist gegnum ytri athafnir. Enn síðar sameinar hann innri upplifun og ytri athafnir. Innra raunsæi og innri undirbúningur eru samt grunnur „kerfisins“ eins og það birtist í kennslubókum hans.<sup>6</sup> Líkama og sál álítur hann háð hvort öðru og því þurfi hið ytra að endurspeglar sérhverja tilfinningu sem vaknar hið innra, sérhverja stemningu, sérhverja upplifun. Á hinn bóginn orki hið ytra á hið innra og breyti því óhjákvæmlega, án þess að leikarinn verði var við það. Leikarar hans áttu að geta fundið auðþekkt líkamlegt látæði fyrir fingerðustu sálræn blæbrigði. Nákvæmni í látæði, svokallaður trúverðugleiki eða „að vera sannur“, að gefa tilfinningu fyrir djúpum sálrænum skilningi, eru einkennandi þættir í „kerfi“ Stanislavskíjs. Og eins og áður segir eru þessir þættir enn þann dag í dag taldir prófsteinn á „góðan leik“ á Vesturlöndum.

Kennslubækur Stanislavskíjs, sem bárust mjög fljótt um heiminn einkum fyrir tilstilli rússneskra útlaga, eru ritaðar í skáldsöguformi. Í ímyndaðri kennslustofu eru leiddir fram leiklistarnemendur og kennarinn þeirra, Tortsoff alias Stanislavskíj, sem í nokkuð óskipulegum einræðum eða samræðum rannsaka leiklistina. Ýmsar útgáfur af

---

<sup>5</sup> Sjá: Erika Fischer-Lichte, 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, bls. 40.

<sup>6</sup> Fyrsta ritið, *Líf í listum* (Moja zjizn y iskusstve), kom út árið 1924 og var að hluta sjálfsævisaga, að hluta lýsing á tækni hans. Það hefur komið út í íslenski þýðingu Ásgeirs Blöndals Magnússonar, (Reykjavík: Heimskringla, 1956). En í *Leikari undirbýr sig* (1926) setur hann fram kennsluáðferðir sínar. Í kjölfar hennar komu svo tvær aðrar kennslubækur: *Að byggja karakter* (1950) og *Að skapa hlutverk* (1957), en báðar voru gefnar út eftir dauða hans.

„kerfinu“, einsog það er venjulega kallað, eru enn kennsluefni í flestum leiklistarskólum heimsins og þar skiptir ekki minnstu að afbrigði þess, „aðferðin“, var fljótt innleitt í leikaðferðir Hollywoodiðnaðarins til að skapa raunsæja eftirlíkingu veruleika.

### 2.3 Fagurfræði heildarinnar

Samhliða stigmögnun raunsæis í leiklist þróaðist á síðasta tug 19. aldarinnar önnur andstæð hreyfing sem kennd hefur verið við sýmbólisma og sækir hugmyndir til eldri rómantískrar heimspeki en þó fyrst og fremst til fagurfræði eins manns, tónskáldsins Richards Wagners. Wagner leit svo á að með hjálp tilfinninga öfluðum við okkur vitneskju í dramanu. En dýpstu tilfinningar yrðu aðeins tjáðar í „tón-ræðu af kór“ og hljómsveit, þ.e.a.s. í formi tónlistar. Mannsröddin væri elsta, sannasta og fegursta hljóðfæri tónlistar, en hljómsveit gæti tjáð það sem ekki væri hægt að orða og þess vegna þyrfti að blanda saman markmiði ljóðskáldsins og tónlistarmannsins í eina órofa heild. Það kveikti hjá Wagner hugmyndina um al-leikhúsið þar sem ljóð, mynd, tónlist og leikhúsbygging legðust á eitt við að skapa slíka heild. Hann leitaðist við að skapa leikhús sem var byggt á frumgerð, goðsögn, draumi og yfirnáttúrulegum, dulrænum þáttum sem áttu eftir að verða ríkjandi í sýmbólisku drama.<sup>7</sup> En raunsæið og sýmbólisminn sköruðust í leikhúsinu. Ýmsir fremstu raunsæismennirnir rituðu einnig verk sem fella má í kví sýmbólismans, svo sem August Strindberg, Anton Tjekof og Henrik Ibsen. Oscar Wilde skrifar eitt sýmbólískt verk, *Salome*, sem frumsýnt var í París árið 1891, en þar í borg leit sýmbólismi í leikhúsi fyrst dagsins ljós. Þar fengu menn ekki aðeins innblástur frá goðsagnaheimi tónlistar Wagners, heldur líka frá gotneskri dulúð Edgars Allan Poe (1809–1849) og ljóðlist Baudelaires (1821–1867). Franska skáldið Stéphane Mallarmé (1842–1898) ritaði fyrstu yfirlýsingu hreyfingarinnar og Théâtre de l’Oevre, sem Aurélian Marie Lugne-Poé (1869–1940) veitti forstöðu, var miðstöð sýmbólisma í Evrópu. Sýmbólistarnir andæfðu rökhyggju og tilhneigingu natúralista til að rýna af nákvæmni í félagslegar aðstæður. Þeir vildu losa áhorfendur undan því sem þeir töldu vera ljótan veruleika raunsæis en miðla þess í stað fagurfræðilegum upplifunum og því sem þeir töldu mikilvægan andlegan veruleika undir yfirborði hlutanna. Áhugaverðar voru tilraunir sýmbólisma með

---

<sup>7</sup> Sjá J. L. Styan, 1981, *Modern Drama in Theory and Practice*, 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, bls. 4–6.

samræmi milli litar og hljóms, en þeir lögðu áherslu á tjáningarríkan hljóm og breytingar á tónhæð fremur en að skila skilningi á texta.

Látbragðsleik notuðu þeir til að draga með líkamanum upp snöggar lýsingar á sálrænu uppnámi í stað þess að lýsa þeim í samtölum. „Takmarkið var að ná til dýpri þátta veruleikans en blekkjandi yfirborð var megnugt – að líkamna innri náttúru erkitýpisk manns í hlutbundnum táknum, öfugt við náúralíska uppdrætti af félagslega skilgreindum persónum.“<sup>8</sup> Tímabil sýmbólistahreyfingarinnar varaði stutt en áhrif hennar á leikhússtofnunina urðu varanleg og þar má fyrst nefna alveg nýja myndsyn.

## 2.4 Hreyft við forskriftum myndar og hreyfingar

Svisslendingurinn Adolphe Appia (1862–1928) og Englendingurinn Gordon Craig (1872–1966), sem báðir aðhylltust í byrjun sýmbólismann, settu á svipuðum tíma fram hugmyndir sem ollu byltingu í skilningi manna á sviðsrýminu og notkun þess. En tækniþróun, m.a. tilkoma rafljóssins, lék þar sennilega jafn stórt hlutverk og hugmyndir sýmbólismans.

Áhugi Adolphe Appia á rýminu vaknaði í glímu við sviðsverk Richards Wagners og þátt tónlistar í leikhúsi. Hann var hvorki ánægður með hugmyndir Wagners sjálfs né annarra um sviðsetningu verkanna. Fyrsta rit hans um úrbætur í því efni, *La mise en scène du drame wagnèrien*, kom út í París árið 1885, en meginverk hans, *Die Musik und die Inszenierung*, í München árið 1899 og loks *L'oeuvre d'art vivant* í Genf árið 1921. Appia taldi nauðsynlegt að kasta fyrir róða þeim hefðum í sviðsmynd sem ríkt höfðu nær óbreyttar frá endurreisninni, til að unnt yrði að fá nýja sýn á líkama leikarans í rými. Atburðarásin hafði ætíð verið myndskreytt í tvívídd með þrívíðan líkama leikara á flötu gólfi fyrir framan lóðrétt máluð tjöld í bakgrunni. Appia endurhannaði sviðsrýmið með pöllum, tröppum og súlum þannig að rýmið varð einnig þrívítt. Að baki var einnig sú hugsun að hreyfing líkamans yrði áhugaverðari ef hann mætti fyrirstöðu í rýminu, eins og til dæmis tröppum. Honum var einnig frá upphafi hugleikið hvernig samræma mætti hreyfingu leikarans og hljómfall í texta og atburðarás og styrktist sá áhugi hans í margra ára samstarfi við frumkvöðulinn í kennslu hreyfingar með tónlist, Émile Jaques-Dalcroze (1865–1960). Í Hellerau í Þýskalandi þar sem Jaques-Dalcroze leiddi Menntasetur fyrir tónlist og ryþma (þ. *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*) frá 1911 skapaði Appia sín frægu „Espaces

---

<sup>8</sup> Sjá: Christopher Innes, 1993. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London: Routledge, bls. 19.

rythmiques“, abstrakt rýmisform sem einkenndust af hreinleika og sterkum geometrískum rúmmyndum; láréttir og lóðréttir fletir voru tengdir saman með tröppum og hallandi pöllum og andrúmsloftið var búið til með ljósi og skuggum eða svokölluðum „ljósvíbrum“. Ljós og skuggar urðu þar að skapandi þætti í leikmynd og um leið lagður grunnur að nútíma ljósaönnun. Appia kom því einnig til leiðar að í skólanum var byggður sýningarsalur þar sem ekkert var kassasviðið en leiksviðið og áhorfendasalurinn runnu saman í eitt, þó hægt væri að opna þar hljómsveitargryfju og skipta þá rýminu í tvo hluta.

Grein Appia „Leikari, ljós, rými, málverk“ er skrifuð síðla á ferli hans og endurspeglar hvernig sýn hans á leikhúsið og leikarann þróaðist. Leikmyndin er ekki lengur meginatriðið sem leikarinn beygir hreyfingar sínar undir, heldur telur Appia að líkami leikarans eigi að vera í miðpunkti, lýsing og leikmynd skuli styðja hann:

Sviðsetning er sú list að varpa því fram í rými sem hinn upphaflegi höfundur megnaði aðeins að varpa fram í tíma. Í öllum texta býr tímaþáttur, hvort sem tónlist spilar þar hlutverk eða ekki [...] við sviðsetningu er aðalstærðin túlkandinn: Leikarinn sjálfur. Leikarinn ber uppi atburðarásina. Án hans er engin atburðarás og þar af leiðandi ekkert drama [...]<sup>9</sup>

Eftir Appia liggja bækur, teikningar og fjöldi uppdráttar af leikmyndum. Fæsta þeirra síðastnefndu náði hann að gera að veruleika. Hann var einfari og hlaut ekki mikinn heiður af hugmyndum sínum í lifanda lífi. Sögulegir framúrstefnumenn eins og Mejerhold þekktu vel til verka hans og sumir hrintu jafnvel hugmyndum hans í framkvæmd án þess að láta hans getið. En þær urðu síðar grunnur að nútímasviðsmyndum og liggja þræðir hans víða, jafnt í Evrópu sem Bandaríkjunum, m.a. til leikhúss Roberts Wilsons.

Eins og áður er sagt setti Englendingurinn Edward Gordon Craig, sem var átta árum yngri en Appia, einnig fram byltingarkenndar hugmyndir um leikhúsið um svipað leyti. Craig, sem var alinn upp í ensku leikhúsi en bjó lengst af á Ítalíu, hafði betra tengslanet og var sýnilegri í orðræðu samtímans. Hann gaf m.a. út tímaritið *The Mask* frá 1908–1928 og bók hans, *The Art of Theatre*, sem kom út árið 1905, lyfti honum á stall í leikhúsi Vesturlanda. Helstu leikhús í Evrópu reyndu þá að fá hann til

---

<sup>9</sup> Adolphe Appia. 1993. *Texts on Theatre*. New York: Routledge, bls 114-116. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

liðs við sig en vegna samstarfsörðugleika, kröfu hans um að vera einráður í sviðsetningum, varð það sjaldnast að veruleika. Þó tókst Stanislavskíj að vinna með honum í merkri sýningu á *Hamlet* árið 1912. Störf hans í leikhúsi reyndust því ekki áhrifamikil en öðru máli gegndi um ritsmíðar hans þar sem hann setti fram hugmyndir um að leysa leikhúsið úr viðjum raunsæis og skapa leikhús framtíðar. Eins og Appia hvatti Craig til þess að menn losuðu sig við myndræna tálsýn endurreisnar og nýttu sér kosti rafmagnsins. Merkasta nýjung hans á sviði leikmyndar voru hlutlausir, hreyfanlegir, oft himinháir skermar sem raða mátti upp á sviðinu, ýta fram og aftur og til hliðanna eða hengja upp og lýsa. Hann tók einnig undir þá skoðun Appia að sjálfstæður listamaður, leikstjóri, þyrfti að koma til svo sköpuð yrði fagurfræðileg heild á sviðinu og allir þættir leiksviðsins yrðu samstilltir.<sup>10</sup> En öfugt við Appia taldi Craig, undir áhrifum frá Nietzsche, að leikhús byggðist ekki á samstarfi heldur væri einstaklingsafrek. Þar ættu allir að lúta valdi mikils sjálfstæðs listamanns sem væri allt í senn, rithöfundur, leikmyndahöfundur og leikstjóri. Í því leikhúsi væri leikskáldið ónauðsynlegt enda list leikhússins ekki sprottin úr orðinu heldur „úr athöfninni – hreyfingunni – dansinum.“<sup>11</sup> Og leikaranum bæri að skapa nýja leikaðferð sem væri nær eingöngu táknræns eðlis og félli lýtalaust að heildinni. Honum þótti líkami leikarans andspænis hlutverkinu, „sú tvennd sem skapast þegar hann stígur á svið og er ævinlega tilviljunarkennd og háð samleikurum og áhorfendum, standa í vegi fyrir að slík heild gæti skapast.“<sup>12</sup> Craig setti því fram hugmynd um að losna mætti við þennan ágalla leikarans með „ofur-strengjabrúðu“.<sup>13</sup> Slíkar brúður ættu auðveldara en leikarar með að vekja andann í verkinu og auðveldara væri að stjórna þeim.<sup>14</sup> Þessari brúðu lýsir hann í ástríðufullri árás á raunsæi í greininni „Leikarinn og ofur-strengjabrúðan“:

---

<sup>10</sup> Appia varð fyrstur manna til að setja á blað nákvæmar lýsingar á því hvernig starfi leikstjóra ætti að vera háttað.

<sup>11</sup> Craig, Gordon. 1983. *Craig on Theatre*. London: Methuen, bls. 52.

<sup>12</sup> Sjá nánar: Erika Fischer-Lichte, 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, bls. 41.

<sup>13</sup> *Über-marionette*, samsett orð úr þýsku og frönsku. J. L. Styan (1981:18) segir hugtakið ekki samkvæmt orðanna hljóðan lýsa risadúkku, heldur líkama í kyrrstöðu, alvarlegum í bragði. Leikarinn umbreyttist í rísa, dýrðarinnar guð, helgimynd. Þessi hugmynd sé komin frá grísku og asísku leikhúsi þar sem sá sem sýnir beri grímu og sé hluti af helgiathöfn. Hann hafi enga þörf fyrir persónuleika eða „egó“ leikarans. Leikritaskáldið Heinrich von Kleist (1777–1817) hafði áður haldið því á lofti að strengjabrúður væru fallelgrar en leikarinn.

<sup>14</sup> Þar er Craig á svipuðum slóðum og Maeterlinck og ýmsir franskir sýslar. Þeir heilluðust af látbragðsleikaranum, þögn hans, stílfærðu, ýktu látæði og andlitinu sem breyttist í grímu. Náskyld var ást þeirra á leikbrúðum þar sem form mannsins er hlutgert; tilfinningar verða táknrænar og almennar; athafnir smækkaðar í frumeindir. Reynsla og sjálf leikarans truflar aldrei.

Lófaklappið kann að skella á sem þruma eða stigmagnast sem él, en hjörtu brúðanna slá hvorki hraðar né hægar, bendingar verða hvorki flausturskenndar né óhnitmiðaðar. Þótt hún sé að drukkna í blómum og ástarhótum er andlit aðalleikkonunnar ávallt jafnyfirvegað og fyrr, jafnfagurt og fjarrænt sem fyrr. Strengjabrúðan býr yfir einhverju meira en snilld sem leiftrar aðeins um stund og hún hefur til að bera eitthvað enn meira en frækna og glæsta framkomu. Strengjabrúðan er að mínu mati síðasti endurómurinn af göfugri og fagurri list liðinnar siðmenningar.<sup>15</sup>

Í hugmyndum Craigs um framtíðarleikhúsið er drottinn allsherjar hins borgaralega leikhúss, leikskáldið, horfið af sjónarsviðinu og einstaklingurinn eins og hann hafði mótast þar gegnum aldirnar. Annar guð, guð myndarinnar og hreyfingarinnar, leikstjórinn, er hins vegar mættur til leiks. Þessar hugmyndir enduróma á einn eða annan hátt í samtíma Craigs. Staða leikstjórans hafði verið að styrkjast á tíma natúralismans. Vélvæðing þróuðustu iðnríkja í upphafi aldarinnar olli tæknilegum framförum innan leikhússtofnunarinnar sem gerði framleiðslu á leiksýningum flóknari svo að framleiðslustjóra varð þörf. Leikstjórinn lét sér ekki lengi nægja að vera leiðbeinandi og sviðsstjóri heldur haslar hann sér völl sem höfundur við hlið leikskáldsins. Sviðsetningin verður smám saman aðalatriðið og hún er gerð að sjálfstæðu listformi. Max Reinhardt (1873–1943) leikhússtjóri og leikstjóri í Berlín, oft nefndur keisarinn, lét mikið að sér kveða á því sviði í byrjun aldar og vakti alþjóðaathygli. Efnahagslegur uppgangur var mikill í Þýskalandi og Berlín tók að sér það leiðandi hlutverk í leiklist sem Frakkland og Bretland höfðu áður gegnt. Þar verður til fyrsta leikhúsfræðideild á Vesturlöndum, við Humboldtháskólann í Berlín, en að vísu undir hatti þýskra bókmennta. Þar hljómuðu kröfur um sjálfstæði leiklistarinnar, gera ætti leikhúsið leikhúslegt, leikhúsið skyldi vera veisla.<sup>16</sup> Reinhardt tók undir þessar kröfur og var leikstjóri íburðarmikilla leiksýninga sem hann ferðaðist með um Evrópu og til Bandaríkjanna. Draum fagurhyggjunnar um heildarlistarverk gerði hann að veruleika. Þó Reinhardt tæki risaskref frá hefðbundinni sviðsetningu leikritsins þá glímdi hann jafnt við að endurskapa texta úr hefðinni sem að nýta

<sup>15</sup> Craig, Gordon. 1956. *On the Art of the Theatre*. New York: Theatre Arts Books, bls.80-94.

<sup>16</sup> „Að gera leikhúsið leikhúslegt“ er þýðing á þýska hugtakinu „Theatralität“ sem nær yfir alla þætti leikhússins aðra en leikritið.



róttækar hugmyndir samtímans um áhorfandann, rými, myndræna sýn og tæknileg sjónarspil.

### 3. Uppreisn sögulegu framúrstefnunnar: Listin renni saman við lífshætti

#### 3.1 Áhorfandinn uppgötvaður

Þýska fræðikonan og einn fremsti leikhúsfræðingur nútímans Erika Fischer-Lichte (1945) lýsir ýmsum sviðsetningum Reinhardts í greininni: „Að uppgötva áhorfandann. Viðhorfsbreyting í leikhúsi á 20. öld.“<sup>17</sup> En greinina má lesa sem nokkurs konar formála að framlagi sumra frumherja sögulegu framúrstefnunnar sem byltu leikhúslandslaginu á fyrstu þremur áratugum tuttugustu aldar. Í margþættri greiningu sinni kemur Fischer-Lichte inn á þátt Filippo Tommaso Marinetti, Vsevolod Emilevich Mejerhold, Antoine Artaud og Erwins Piscator í þessari viðhorfsbreytingu. Hún bendir á að á nítjándu öldinni hafi megináhersla verið lögð á leikpersónur á sviði og innbyrðis samskipti þeirra, en með sögulegri framúrstefnu hafi athyglin beinst að sambandi leiksviðs og áhorfanda.<sup>18</sup> Hún hafi breytt hefðbundnum hugmyndum um rými sem leikhúsið hlaut í arf frá kassaleiksviði tálsýnarinnar en jafnframt notað tákni á sérstakan hátt þar sem nytsemi var höfð að leiðarljósi. Fischer-Lichte segir:

Þó að mikill ágreiningur ríkti milli fulltrúa ólíkra hugmynda innan sögulegu framúrstefnunnar, áttu þeir það sameiginlegt að skilja og skilgreina leikhúsið sem stað þar sem hægt væri að brúa þá djúpu gjá milli listar og lífs sem einkenndi borgaralegt leikhús og flytja listina yfir í lífið. Engu máli skipti hvort gengið væri út frá að leikhúsið væri veisla, trúariðkun, helgiathöfn eða

---

<sup>17</sup> Erika Fischer-Lichte nam leikhúsfræði, slavnesk fræði, þýsku, sálfræði, heimspeki og uppeldisfræði við Freie Universität Berlín og Háskólann í Hamburg; lauk doktorsprófi 1973; frá 1973–1996 starfaði hún sem prófessor í samtímabókmenntum, samanburðarbókmenntum og leikhúsfræðum við háskólana í Frankfurt am Main, Bayreuth und Mainz; frá 1996 hefur hún verið prófessor í leikhúsfræðum við Freie Universität í Berlín. Eftir hana liggja fjölmargar fræðibækur og fræðigreinar á sviði evrópskrar leiklistarsögu og um fagurfræði og kenningar leikhússins sem þýddar hafa verið á ýmis tungumál. Umdeildust fræðibóka hennar er *die Ästhetik des Performativen* (2004). Enska titill: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. 2008. New York/London: Routledge.

<sup>18</sup> Sjá einnig: Bennett, Susan. 1997. *Theatre audiences: a theory of production and reception*. New York: Routledge.

Agitprop-samkoma,<sup>19</sup> leikhúsinu varð að takast að virkja áhorfandann og breyta honum – en aldrei á sama hátt – í „nýjan mann.“<sup>20</sup>

Það var Peter Bürger sem með ritinu *Theorie der Avantgarde* (1974) festi í sessi hugtakið söguleg framúrsteftna „sem listfræðilegt heiti yfir þær róttæku hreyfingar sem komu fram í Evrópu á fyrstu áratugum 20. aldar.“<sup>21</sup> Fischer-Lichte byggir því hér á Bürger sem horfir ekki á framúrsteftnu útfrá afmörkuðu fagurfræðilegu samhengi. Rit hans hverfist um sjálfstæði listarinnar í borgaralegu samfélagi og hann kemst að þeirri niðurstöðu að ætlun framúrsteftnu sé „að upphefja hina sjálfstæðu list. Í þeim skilningi að listin renni saman við lífshætti.“<sup>22</sup>

Sögulegu framúrsteftnuhreyfingarnar fútúrismi, dadaismi, súrrealismi og konstruktivismi verða ekki allar yfirfærðar áreynslulaust á leikhúsið. Ýmsir áhangendur þeirra sem taka til máls í þessu greinasafni áttu sér viðkomustað í fleiri en einni þeirra. Alþjóðlegt tengslanet þeirra var gott og aðferðir sóttu þeir í ýmsar áttir. Til fyrri tímaskeiða; til leikhúshéfta alþýðunnar; til götu- og markaðsmenningar eins og brúðuleikhúss, trúða, loftfímleika og sirkuss; til afþreyingarleikhússins, revíunnar, kabarettis, fjölleikahússins; og til hinna nýju tækni, vélarinnar, hljóðvarps og þöglu kvikmyndarinnar.

### 3.2 Út úr leikhúsinu

Krafa Gordons Craigs um að leikhúsið eigi ekki að þjóna bókmenntunum kom áður fram hjá ítölskum fútúristum í manifestóinu „Samþjappaða leikhúsið“:

Við fordæmum allt nútímadrama af því að það er langdregið, fræðilegt, smásmugulegt, sálfræðilegt, of skýrandi, útvatnað, smámunasamt, hreyfingarlaust og eins útroðið boðum og bönnum og lögreglustöð, skipt í klefa einsog í klaustri, og eins fúíð og gamalt yfirgefíð hús. Í stuttu máli er það

---

<sup>19</sup> *Agit-prop* (úr rússnesku *Agitatsia-propaganda*): leikhús sem notar áróður til að efla vitund almennings um pólitískar og félagslegar aðstæður. Rétt er að vera sér þess meðvitaður að orðið áróður hafði ekki neikvæða merkingu á þessum tímum.

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte. Joe Riel. 1997. „Discovering the Spectator“, *The Show and the Gaze of Theatre: An European Perspective*. University of Iowa Press, bls. 41-56. Óbirt þýðing sem biður prentunar.

<sup>21</sup> Benedikt Hjartarson, 2006. „Verkefni framúrsteftunnar“. *Ritið*: 1/2006, bls. 225.

<sup>22</sup> Peter Bürger. 2006. Sjálfstæði listarinnar og vandi þess innan borgaralegs samfélags. Þýð. Benedikt Hjartarson. *Ritið*: 1/2006, bls. 227–250.

friðarsinnað, afstöðulaust leikhús og í beinni andstöðu við grimman, öskrandi og samþjappaðan hraða stríðsins. Við erum að skapa leikhús fútúrista sem er

## SAMÞJAPPAD

Það er að segja mjög stutt. Það greinir á nokkrum mínútum, í fáum orðum og með fáum hreyfingum, óteljandi aðstæður, tilfinningar, hugmyndir, skynjanir, atburði og tákn.<sup>23</sup>

En þessa hugmynd setti helsti talsmaður þeirra Fillippo Tommaso Marinetti (1876–1944) fram ásamt nokkrum félögum árið 1915. Marinetti sem fæddur var í Alexandríu í Egyptalandi, hlaut franska menntun frá barnsaldri og lauk prófi í bókmenntum frá Sorbonne. Í Frakklandi er hann alla tíð heimavanur, þar gefur hann út sín fyrstu ljóð. Sterk tengsl hans við landið og menntamenn og listamenn í París lýsa sér einkar vel í því að hann fær birt fyrsta manifestó fútúrista árið 1909 á forsiðu *le Figaro*. Ýmsir fræðimenn hafa bent á að fútúrisminn hafi staðið í mikilli þakkarskuld við franska menningu og að Martinelli hafi sótt grunnhugmyndir sínar fremur til Frakklands en Ítalíu. Áhrif vina hans úr röðum franskra sýmbólisma á fútúrisman meðal annars Alfreds Jarry séu þar greinileg og áhrif anarkistahópa í París sem hann heillaðist mjög af. Í því sambandi hefur einnig verið rakin eins konar hringlaga þróun frá Frakklandi til fútúrista, frá fútúristum til dadaista og frá dadaistum til franskra súrrealista.<sup>24</sup> Nýja skynjun borgarbúa andspænis heimi vélanna, hraða og tækni setja ítalskir fútúristar samt fram af meira afli og ósvífni en áður hefur gerst innan leikhússins. Í manifestóum sínum (þau verða fjölmörg) lýsa þeir yfir að þeir vilji leysa hina vanþróðu Ítalíu úr viðjum fortíðar og krefjast þess að listin sé í samhljómi við veruleika sem breytist á ógnarhraða og þeir kalla á hraða og hreyfanleika vélaaldarinnar. Þeir höfnuðu allri list fortíðar, listasöfnum, tónlistarhöllum og hefðbundnu leikhúsi. Ekki var lengur talið nóg að yrkja ljóð eða taka þátt í umræðunni á kaffihúsum og í lokuðum hópum mennta og listamanna. Nauðsynlegt var að fara út á göturnar, dreifa dreifiritum úr turnum kirkja, og vera með hnefann á

---

<sup>23</sup> Marinetti, Filippo Tommaso Emilio Settimelli og Bruno Corra. 1915. „Samþjappað leikhús fútúrista“ „Il Teatro Futurista Sintetico.“ Slóðin er: <http://www.bdp.it/~fiir0001/futurismo/opere/manifesti/teasint.htm>. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

<sup>24</sup> Sjá til dæmis: *International Futurism in Arts and Literature*. 2000. Ritstj. Günther Berghaus. Berlín, New York: De Gruyter, bls. 271–305.

lofti í listrænni baráttu í leikhúsum og söngleikjahöllum. Fjöldinn skyldi ávarpaður, allur heimurinn. Þannig eru ítalskir fútúristar í reynd ekki aðeins fyrstir til að hafna forræði bókmenntanna heldur einnig fyrstir til að rjúfa tengsl við ríkjandi borgaralega leikhúsmenningu.

Á svonefndum fjölleikasýningum brjóta þeir upp rökræna leikfléttu og sækja sitthvað í afþreyingarleikhús 19. aldar og kabarettinn. Þeir útrýma sálfræðilega einstaklingnum og brjóta upp setningafræði. Þeir gera margvíslegar tilraunir með samband leikara og áhorfenda, nota ekki samtalið heldur ræðuformið, ávarpa áhorfendur beint og ögra þeim á ýmsa vegu.<sup>25</sup> Þeir láta ólík atriði gerast samhliða á leiksviði og þeir rjúfa girðingar milli ólíkrar listforma. Í annarri grein eftir Martinelli „Fjölleikahúsið“ (1913) sem birtast mun í úrvalinu er sett fram stefnuskrá þessara viðburða. Martinelli stendur einnig fyrir „fútúrista kvöldum“, fjöldasamkomum og sýningum þar sem blandað var saman ljóðaflutningi, fyrirlestrum, söng og stuttum leikhússketsum (ít: serate futuriste) þegar árið 1910. Gegn natúralísku leikhúsi tefla þeir síðan „samþjappaða leikhúsinu“. Þeir nýta sér þá nýju tækni sem er að ryðja sér til rúms svo sem hljóðvarp — og kvikmyndum varpa þeir meðal annars upp á mörg tjöld samtímis utandyra.

En fútúristarnir ítölsku aðstoðuðu líka við að þróa stjórnámál í heimalandi sínu í átt til fasisma með ofbeldisfullri hugmyndafræði sem upphóf karlmanninn, hetjuna með stálhnefana og styrjaldir hans en niðurlægði konur og gamalmenni. Af þeim sökum var lengi hljótt um þá í leiklistarsögunni

### 3.3. Leikarinn sem viðfang leikstjórans

Hugmyndir ítölsku fútúristanna áttu greiða leið inn í ýmsa evrópska listamannahópa. Fljótlega reis upp í Moskvu og Pétursborg hreyfing sem kenndi sig við fútúrista. Á árunum milli 1910 og 1914 dásamaði hún, líkt og sú ítalska, kraft og hraða vélanna og lífið í borgum. En ólíkt þeim ítölsku létu rússneskir fútúristar fyrst og fremst til sín taka í bókmenntum. Menn eins og ljóðskáldin Vasilij Kamenskij (1884–1961), David Búrljúk (1882–1967) og Vladimír Majakovskij (1893–1930) voru þar ekki aðeins í leit að nýjum aðferðum heldur nýju listrænu lífsformi. Þeir tóku aðferðir karnivalsins í

---

<sup>25</sup> Sjá grein Erika Fischer-Lichte. Joe Riel. 1997. „Discovering the Spectator“, *The Show and the Gaze of Theatre: An European Perspective*. University of Iowa Press, bls. 41-56. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

þjónustu sína og gerðu veruleikann að leikhúsi. Þeir ferðuðust vítt og breitt um landið, klæddu sig í litríka búninga, máluðu á sér andlitin, fluttu ljóð af hestbaki í sirkusum eða af fljótabátum og á götum úti. Markmiðið var að skapa ný menningarsöguleg rými og ný hegðunarmunstur. Þeir litu á lífið og listina sem stöðugt sjónarspil. Lífinu reyndu þeir að breyta í list. Þeirra er getið hér af því að eftir fyrri heimsstyrjöldina léku þeir stórt hlutverk í starfi eins fremsta leikstjóra sögulegu framúrstefnunnar, Vsevolod Jemiljevítsj Mejerhold (1874–1940) og mótun konstruktívismans.

Mejerhold varð fyrstur rússneskra leikstjóra til að kasta fyrir róða raunsæi lærifedra sinna, þeirra Stanislavskij og Nemirovítsj-Dantsjenko í Listaleikhúsinu. Átaka- og byltingartímar í rússnesku samfélagi og nýir kraumandi straumar í bókmenntum og myndlist höfðu gert Mejerhold afhuga sálfræðinni sem Stanislavskij byggði kenningar sínar á. Líkt og Bakhtin í bókmenntafræðinni varð hann einnig fyrir áhrifum frá Púshkín sem í baráttu sinni fyrir þjóðlegum alþýðuleikverkum hafði fyrr á öldinni lyft fram til eftirbreytni ýkjum og hláturmenningu markaðstorga og skemmtigarða. Fram að októberbyltingu vann Mejerhold lengst af í Pétursborg. Í fyrstu sýningum sínum þar starfaði hann með ýmsum framúrstefnumönnum úr hópi sýmbólísta og retróspektivista á sviði bókmennta og myndlistar, m.a. Aleksandr Blok (1880–1921) og Leon Bakst (1866–1924), og lagði þá þær línur sem áttu eftir að einkenna allt hans starf. Hann rannsakaði hreyfingarmiðaðar aðferðir sem þjónað gætu sýmbólískum verkum og glímdi í anda Púshkíns við alþýðlegar hefðir eins og *Commedia dell arte* og hið rússneska afbrigði „balagan“ og lagði mikla rækt við hið gróteska. Í uppsetningu á verki Alexanders Blok (1880–1921), *Balaganchak* árið 1906 brýtur hann niður „fjórða vegginn“ og gerir leikhúsið að sameiginlegu rými höfundar, leikstjóra, leikara og áhorfenda (hluti þeirra situr aftast á sviðinu) og til að fá fjarlægð á verkið afhjúpar hann í allri sviðsetningunni aðferðir og tækni leikhússins. Þannig minnti hann áhorfandann stöðugt á að hann væri ekki staddur í blekkingarleikhúsi natúralismans.<sup>26</sup> Hjá Mejerhold gætir hér í fyrsta sinni áhrifa japansks leikhúss sem varð líkt og *commedia dell arte* mikilvæg uppspretta fyrir starf hans, en hann leitaði víðar fanga í hefðum alþjóðlegrar leiklistar, svo sem í grískri klassík, Shakespeare og spænsku gullöldinni. En hefðirnar sem Mejerhold vinnur úr eiga annað sameiginlegt:

---

<sup>26</sup> Áratug síðar setur Viktor Shkolovskij (1893–1984), einn rússnesku formalistanna, fram hugtakið *ostranenie* (остранение) til að lýsa fagurfræðilegri formgerð sem nær fjarlægð á verk með því að afhjúpa aðferðir við gerð verksins. Ný sýn næst á vanabundinn veruleika og menn öðlast nýja reynslu. Hugtakið var þýtt á þýsku sem *Verfremdung* (framandgering) og varð síðar hornsteinn í leiklistarkenningum Brechts.

Þær sýna manneskjurnar ekki sem einstaklinga, heldur sem týpur, eða þær eru skilgreindar eftir starfi og samfélagslegum hlutverkum líkt og Evrópubúar höfðu gert á 18. öld. Slík hlutverk gera miklar kröfur um að leikarinn hafi gott vald á líkamanum, nánast einsog fimleikamaður, og til að skerpa fasið notaði Mejerhold grímur sem krefjast alveg sérstakrar tækni af leikaranum. Líkt og aðrir framúrstefnumenn hafnaði hann alræði bókmenntanna og taldi leikhúsið eiga að þróast eftir eigin lögmálum. Hann vinnur samt ætíð með leikrit en lítur svo á að textinn sé aðeins einn þáttur sýningar og notar hann sem efnivið til að búa til sýningu, umbyltir honum og breytir til ná fram því leikhúslega.

Í leikhúsi Mejerholds flyst áherslan þegar fram líða stundir frá textanum og yfir á líkama leikarans.

### **3.4 Leikarinn sem vél**

Fyrri heimsstyrjöldin skall á árið 1914 og stóð fram til 1918, nema í Rússlandi þar sem átökin héldu áfram fram til ársins 1922, en þá geisaði borgarastríð í landinu. Það skelfilega blóðbað þurrkaði út nær heila kynslóð karlmanna í Evrópu og lauk með því að í keisaradæmunum Rússlandi og Þýskalandi losuðu íbúarnir sig við keisara sína og stjórnarháttum var bylt í báðum ríkjunum. Byltingin í Rússlandi var öllu róttækari og bar í fyrstu með sér von um nýja byrjun; gróf enn frekar undan borgaralegri menningu og kynnti til leiks nýja veruleika og tækifæri sem höfðu að sjálfsögðu áhrif á leikhús annars staðar í Evrópu um langt skeið.

Í októberbyltingunni sá Mejerhold skapast nýjan farveg sem hugmyndir hans og tilraunir þörfuðust. Nú væri hægt að skapa nýjan heim, nýjan mann. Hann varð einna fyrstur leikhúsanna til að ganga í Kommúnistaflokkinn eftir byltinguna árið 1919 og kallaði eftir samskonar byltingu innan leikhússins. Hann tók forystu í því að byggja upp þá miklu Proletkult- og agitprop-hreyfingu sem sett var á laggirnar til að dreifa boðskap byltingarinnar með töluðu orði, söngvum og leik til ólæsra alþýðumanna vítt og breitt um landið. Mejerhold stofnaði síðan sitt eigið leikhús og í samstarfi við aðra listamenn, eins og skáldið og fútúristann Vladimír Majakovskíj (1893–1930) og kvikmyndaleikstjórnann Sergej Eisenstein (1898–1948), þróaði hann síðar konstruktívismann sem varð helsta framúrstefnuhreyfingin sem byltingin gat af sér, nokkurs konar samruni retróspektívisma og fútúrisma. Öfugt við raunsæismenn, sem höfðu notað náttúruvísindin sem vegvísi, horfðu rússneskir framúrstefnumenn í

leikhúsi til tækninnar. Þar var sett samasemmerki milli listar og framleiðslu. Listin var talin verkfæri til að umbreyta lífinu og litið var á leikhúsið sem eins konar verksmiðju leikhúsfólks. Mejerhold samsamaði sig og leikhús sitt umhverfi og ímynd þess verkamanns sem sovéskt samfélag hafði svo mikla þörf fyrir í iðnaðaruppbyggingunni á þriðja áratugnum. Í leikhúsverksmiðjunni þjálfaði Mejerhold leikara í aðferðum sem hann kallaði „bíómekanik“ árið 1920 og kenndi kerfisbundið í nýjum sovéskum leiklistarskóla. Hann fjallar fræðilega um þær í þessu úrvali undir sama heiti. Eins og nafnið bendir til leggur hann þar áherslu á samband líffræði og vélar.

Líkami leikarans hafði ætíð verið miðlægur í sýningum Mejerholds en nú fer hann að líta á hann eins og vél sem hægt er að fullkomna og fínstilla út í hið óendanlega þar til að gangur hennar verði óaðfinnalegur. Þar byggði hann á vélarhugmyndum fútúrista og rannsóknum ameríska verkfræðingsins Frederick W. Taylor á þjálfun vinnuafls við færiband í þeim tilgangi að auka framleiðni. Líkaminn er orðinn að efniviði. Frjáls hugurinn ræður yfir líkamanum eins og hverju öðru efni sem hægt er að forma. Erika Fischer-Lichte hefur bent á að í leikhúsi Mejerholds séu líkamshreyfingar ekki hugsaðar sem merkingarbær tákni sem hægt er að miðla; þær beinist að og sýni frekar hreyfingarmöguleika líkamans. Athygli sé beint að því hvernig hreyfingar vekja geðshræringu í líkamanum og þeim ætlað að hafa tilfinningaleg áhrif á áhorfandann. Þessi áhrif fá áhorfandann til að leita nýrrar merkingar og þannig skapi hreyfingar nýjan skilning.<sup>27</sup>

Fútúrískar leikmyndir studdu hreyfingarnar á sviðinu og verksmiðjuhugmyndina, leikararnir jafnvel klæddir verkamannasamfestingum. Mejerhold notfærði sér ýmsar aðferðir kvikmyndarinnar, en í kjölfar tækniframfara á þriðja áratugnum fer kvikmyndin að verða verulegur keppinautur leikhússins. Áður hafði kvikmyndin fremur sótt aðferðir til leikhússins en nú var því öfugt farið. „Við skulum kvikmyndavæða leikhúsið, útbúum leikhúsið með öllum tæknilegum finessum kvikmyndarinnar“, skrifaði Mejerhold 1930.<sup>28</sup> Kvikmyndaleikstjórinn Sergej Eisenstein sagðist þó hafa tileinkað sér myndklippiaðferðina með því að fylgjast með Mejerhold skipta sýningum niður í stutt atriði og vinna með þau sem andstæður.<sup>29</sup> Leiksýningar Mejerholds voru afar vinsælar, einnig meðal verkamanna og bænda um

<sup>27</sup> Erika Fischer-Lichte. 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, bls. 41–42.

<sup>28</sup> Phillip B. Zarilli, Bruce Mconachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei. 2006. *Theatre Histories: An Introduction*. New York: Routledge, bls. 366.

<sup>29</sup> Sjá greinar Sergej Eisenstein í *Áföngum í kvikmyndafræðum*. 2003. Ritstj. Guðni Elisson. Reykjavík: Forlagið, bls. 1–29.

allt land. Fregnir af starfsháttum hans bárust út fyrir landsteinana og rússneski leikhópurinn Bláa blússan kynnti verk hans á leikför um Vestur-Evrópu og í Bandaríkjunum í lok þriðja áratugarins. Leikstjórar og leikhúsfólk tóku að streyma til Moskvu til að kynna aðferðum hans og starf hans vakti alþjóðlega athygli.

Mejerhold hafði mikil áhrif í Þýskalandi, ekki síst á þróun pólitísku leikhúss þar. En þegar sósíalrealisminn varð að ríkjandi trúarbrögðum í Sovétríkjum Stalíns, var leikhús hans harðlega gagnrýnt og hann að lokum fangelsaður og tekinn af lífi árið 1940. En allt fram til ársins 1970 mátti greina tvo flokka í þjálfun vestrænna leikara, sálfræðilegan og félagslegan, allt eftir því hvort menn hölluðu sér að Stanislavskíj eða Mejerhold.

### 3.5 Áhrif sirkusins

Úrvinnsla þýskra framúrstefnuhópa á afþreyingu og skemmtanamenningu nítjándu aldar sem andsvar við borgaralegu raunsæi, birtist einna fyrst hjá helsta brautryðjenda þeirra og fyrirmynd, leikritaskáldinu, vísnaöngvaranum og leikaranum, Frank Wedekind (1864–1918). En í lok nítjándu aldarinnar setti hann allt á annan endann á þýska málsvæðinu þegar hann reis upp gegn þröngum mannskilningi natúralistanna og hinni sýmbólísku ljóðrænu og ögraði öllum siðvenjum þýsku borgarastéttarinnar. Hann var því fljótt úthrópaður sem óróaseggur, verk hans voru ritskoðuð, síðar bönnuð, og hann fangelsaður fyrir að hafa móðgað hans hátign, keisarann.

Það var einkum þrennt sem gerði Wedekind að áhrifavaldi og uppsprettu hugmynda fyrir aðra listamenn: Í fyrsta lagi sú ímynd uppreisnagjarna utangarðslistamannsins sem hann tók þátt í að skapa þegar hugmyndin um listamanninn sem snilling hafði splundrast við það að listaverk urðu vörur á markaði. Í öðru lagi afstaða hans til kynlífs og kvenna. Hann varð fyrstur til að ræða kynlíf opinskátt í leikverki og ráðast gegn fordómum og tepruskap borgarastéttarinnar í þeim efnum. En líkt og margir samtímamenn hans, leit Wedekind svo á að hverfa þyrfti aftur til frumhvata til að mæta hnignun samfélags sem væri orðið alltof fágað og fagurfræðilegt. Og af öllum hvötum væri kynhvötin sú sem skapaði mesta endurnýjun og tjáði frumtífinningu fyrir lífinu. Wedekind leit á sjálfan sig sem kvenréttindasinna og tók undir kröfur þeirrar öflugur kvenréttindahreyfingar sem óx fram á þessum árum. Seinni tíma femínistar hafa raunar andmælt því og telja hann fremur hafa viljað frelsa



nautnina en konuna.<sup>30</sup> Í þriðja lagi er svo dálæti hans á sirkusnum, en Wedekind varð einna fyrstur leikhúsanna til að sækja fagurfræðilegar reglur í byggingu leikverka til sirkussins. En sögulegir framúrstefnumenn m.a. Mejerhold sóttu síðar mikið í þann brunn, einnig hafði uppbygging kabaretta mikil áhrif á fléttu leikverksins. Sirkuslífi kynntist Wedekind náði þegar hann dvaldi í París á árunum 1892–94 og einnig starfaði hann um stundarsakir sem skrifstofumaður við sirkus eftir að hann kom aftur til Þýskalands.

Hvers vegna ætti ég að draga dul á það, að í hvert sinn sem ég stíg inn í þetta rúmgóða og léttbæra hús setur að mér einkennilegan sæluhroll? Hér er ég umlukinn hátíðlegu andrúmslofti, einhverju tignarlegu og stórfenglegu en um leið einhverju sem á sinn sérstæða hátt er svo óheyrilega barnalegt. Í kröftugri iðunni úti fyrir er predikuð yfir okkur árið um kring slík þrúgandi reisin og yfirþyrmandi afneitan að ekki er hægt að áfella nokkurt mannsbarn, sem er á einhvern hátt syndugt, þótt það láti endrum og sinnum dragast að leiftrandi draumsýnum frumbersku sinnar af fullum krafti og í ósvikum, hjartanlegum söknuði. □ Einskonar rafmögnum spenna hefur myndast á milli ríkis háloftanna og hringsviðsins sem stendur gapandi í fullkomnu tómarúmi og drynjandi þruman magnast með hverri mínútu.<sup>31</sup>

Sæluhrollinum sem hann lýsir í greininni „Í sirkus“ fylgdi skilningur á því að þar var ýmislegt að finna sem leiksviðið vantaði: Uppbygging sirkussýninganna var andnatúralísk, í sjálfstæðum brotum, meðan natúralisminn var línulegur með áherslu á frásögn. Áhersla var á líkamann sem fagurfræðilegt viðfang og þrotlaust var barist við að ná fullkomnun í stíl, líkamsfærni og samhæfingu. Þá var beint samband á milli áhorfenda og sýnenda í sirkusnum og áhorfendahópurinn var úr öllum stéttum.

Wedekind nýtti sér þetta í leikritun jafnt í persónusköpun sem fléttugerð. Hann hafði snilldartök á máli og leikrit hans eru að mestu byggð upp af stuttum setningum sem stundum eru aðeins eitt eða tvö orð, og hefur samtölum hans verið lýst svo að þar eigi tvær skammbyssur orðaskipti. Hann var einnig meistari í klúrum, kaldhæðnum

<sup>30</sup> Christiane Schönfeld. 2000. *Commodities of desire: the prostitute in modern German literature*. New York: Camden House, bls. 127 og bls. 46–62.

<sup>31</sup> Frank Wedekind. 1888. Im Zirkus. Ziiricher Zeitung. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

ástarsöngvum og ballöðum sem hann flutti sjálfur á veitingahúsum og í kabarettum til að framfleyta sér. Wedekind var átrúnaðargoð yngri kynslóða, m.a. Bertolt Brechts. Á þriðja áratugnum urðu textar hans uppspretta fyrir pólitíska leikhúsið í Þýskalandi og expressjónisma.

### 3.6 Hinn nýji maður leiksviðsins

Þýski expressjónisminn er einstakur innan vestræns leikhúss og sumir fræðimenn, til dæmis Peter Bürger, flokka hann ekki með sögulegu framúrstefnunni. Hann var marglaga, fjölþætt hreyfing – róttæk en ekki endlega samstæð í markmiðum og athöfnum. Rætur expressjónismans liggja í síðustu verkum Strindbergs, í hinum einstaka manni „sem ekki er skapaður í samskiptum við aðra menn, heldur í ferð hans um veröld sem er orðin honum framandi.“<sup>32</sup> Stórborgin er þar ríkjandi og oft er í forgrunni angistarfullur einstaklingur sem í ofsakenndum eintölum ryður úr sér setningaslitrum. Bygging ýmissa verka er sambærileg myndfléttu kvikmyndarinnar og lagt er upp úr stöðugu flæði brotakenndra atriða sem rofin eru með sönglist og dansi líkt og í kabarett. Það voru Walter Hasenclevers (*Sonurinn*, 1914) og George Kaiser (*Frá morgni til miðnættis*, 1912) sem skrifuðu fyrstu expressjónísku verkin. Í þeim endurspeglast átök milli kynslóða, uppreisn gegn föðurveldi og gagnrýni á gildi borgaralegs samfélags. Í *Syninum* er óþol yngri kynslóðarinnar gagnvart föðurveldinu sett á oddinn og verður nánast táknrænt fyrir samfélagsmyndina í heild, fangelsi keisaradæmisins, hið borgaralega rými. Expressjónisminn átti erfitt uppdráttar fyrir stríð vegna ritskoðunar en blómstraði í Þýskalandi í skamma hríð eftir stríðið. Upplifun ungu kynslóðarinnar á styrjöldinni og afleiðingum hennar þótti birtast í expressjónískum verkum, og leikhússtjórar eins og Leopold Jessner (1878–1945) og Max Reinhardt (1873–1943) tóku þau upp á arma sína. Í sviðsetningum var horft til kvikmyndanna, notaðar samhliða sviðsmyndir og kastljós til að fá nærmynd. Gróteska var ríkjandi í máluðum leiktjöldum og hömlulausri sjálfstjáningu persónanna fylgdi tifinningasamur og ýktur leikur. Leikarinn átti að geta formað sig stöðugt úr einu sálarástandi í annað, sýnt allt tilfinningalitrófið. Hreyfingar voru kraftmiklar og stílfærðar, vöðvar þandar, raddbreytingar í stakkato. Látæði leikarans var fest í mikilfenglegar uppstillingar; hann var ekki tákn eins og í borgaralegu raunsæi, heldur

---

<sup>32</sup> Peter Szondi. 1963. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkampf Verlag, bls. 106.

holdgerði „nýja manninn“. Þessi leikstíll fluttist einnig yfir á hefðbundin leikverk og inn í kvikmyndir.

Í stríðinu sjálfu árið 1916 varð til önnur framúrstefnuhreyfing, dadaisminn. Það ár stofnuðu flóttamenn í Zürich í Sviss svokallaðan „Cabaret Voltaire“ og er skáldið Hugo Ball (1886–1927) þar í forystu. Undir áhrifum frá fútúristum, þýskum og frönskum kabarettum og anarkískum hugmyndum frá Austur-Evrópu komu listamenn í ólíkum listgreinum saman og efndu til sýninga þar sem málverk voru hengd á vegg, flutt voru ljóð, tónlist, leikþættir og sungið og dansað. Ólík ljóð voru lesin upp samtímis af mörgum röddum. Dansarar báru gróteskar grímur og kúbíska búninga og dansarnir voru gjarnan rofnir með lestrum á þýskum og frönskum hljóm-ljóðum. Sameiginlegt eiga þessir flóttamenn að álíta hrylling og hörmungar stríðsins eiga rót sína að rekja í þjóðernissinnað borgarlegt þjóðfélag, óréttlátt skipulag þess og handónýt gildi, og gegn því verði að rísa. Það gera þeir með því að hafna skynsemis- og rökhyggju en hylla ringuleið og rökleysu. Þeir snúast gegn hefðbundinni menningu og fagurfræði og vilja rústa þeim. Andlist er þeirra mottó sem þeir setja fram í ýmsum lista- og bókmenntatímaritum, á samkomum sínum, almennum fundum og í mótæmum. Dada vann beinlínis gegn því að mynda samstillta hreyfingu þannig að dadaleikhús varð aldrei til, en líkt og rússneskir fútúristar frömdu þeir allskonar gjörninga í almenningsrýmum og fluttu þannig andlist sína út í lífið. Þegar dadaistarnir fluttust aftur heim eftir stríðið urðu þeir áhrifamenn á ýmsum sviðum menningar um alla Evrópu og í Bandaríkjunum.<sup>33</sup>

## 4. Umbreyting áhorfandans

Áhrifa dadaismans gætir í skrifum og starfi franska leikritaskáldsins og leikarans Antonin Artauds (1896–1948). En árið 1938 eru gefnar út stefnuskrár hans undir titlinum *Le Théâtre et son Double* og er í títtnefndu yfirlitsverki birtur einn kafli úr því verki, „Leikhús og grimmd“.<sup>34</sup> Þar merkir grimmd hvorki sadisma né ofbeldi

---

<sup>33</sup> Andnatúralísk framúrstefna dadaista hafði ekki einungis áhrif á alls kyns listir heldur og á sviðsetningar og inn í gjörninga. Í dansi finnast áhrif þeirra m.a. hjá Rudolf Laban og Pinu Bausch, í tónlist John Cage og í búningum og sviðsetningum Oscars Schlemmers og alleikhúsi Artaud. Súrealisminn tók meðvitað upp rökleysu Dada, einkum í grafík og í kvikmyndum, t.d. í mynd Dali og Bunuel, *Andalúsíuhundurinn*.

<sup>34</sup> Antonin Artaud. [1964] 2001 *Le Théâtre et son Double*. París: Gallimard. Óbirt þýðing sem biður prentunar.

heldur þá fyrirætlan að sundra fölskum raunsæishugmyndum um lífið sem endurreisnartímabilið hafði eftirlátið mannkyninu og Artaud taldi liggja einsog þoku yfir skynjuninni:

Leikhús Grimmdarinnar er gangtekið af þeirri hugmynd að fjöldinn hugsí fyrst með skilningarvitunum og það sé fáránlegt að höfða fyrst og fremst til dómgreindar hans eins og gert er í venjulegu sálfræðilegu leikhúsi. Það setur sér að leita til sjónleikja fjöldans og reyna að finna í óróa þvögunnar sem hnoðast krampakennt eilítið af þeirri ljóðrænu sem maður finnur fyrir á hátíðum og þegar fjöldinn streymir út á göturnar, nokkuð sem gerist of sjaldan nú á dögum.

Ef leikhúsið vill að við þörfnumst þess á ný, verður það að færa okkur allt það sem felst í ástinni, glæpnum, stríðinu eða sturluninni.<sup>35</sup>

Hann hafði sömu vantrú á hefðbundnu bókmenntaleikhúsi og aðrir framúrstefnumenn og boðaði að textinn hefði ríkt yfir merkingunni eins og harðstjóri. Því væri þörf á leikhúsi þar sem tekið væri upp tungumál sem lægi á mörkum hugsunar og hreyfingar. Hann vildi leita að hinu leikhúslega í tímabilum mannkynssögunnar sem enn höfðu ekki kynnst rökhyggju, skynsemi og einstaklingshyggju siðmenningarinnar. En það sem greindi hann fyrst og fremst að frá öðrum framúrstefnumönnum var að leikhús hans snerist ekki um listsköpunina, ekki um hinn „nýja mann“ á sviðinu, heldur áhrifin á líkama áhorfandans. Hann upplifði kreppu nútímaeinstaklingsins á miklu dýpri og persónulegri hátt en aðrir framúrstefnumenn og vildi kalla fram í áhorfandanum, sem hann áleit fársjúkan einstakling, nýja meðvitund, nýja heildarmannveru. Hann skyldi umbreytast.

Artaud lærði leiklist í París og heillaðist brátt af súrrealistahreyfingunni og kynntist þar fyrst hugmyndum um að frelsa manninn úr viðjum vestrænnar rökhyggju og virkja jákvætt heilandi afl dulvitundarinnar. Árið 1927 stofnar hann „Theatre Alfred Jarry“ með Roger Vitrac. Í leikhúsinu, sem verður skammlíft, leikstýrir Artraud verkum eftir Vitrac, Claudel og Strindberg og leikur sjálfur aðalhlutverkin. Þar sneru allar tilfinningar út, látæði og svipbrigði voru enn ýktari en í þýska expressjónismanum. Sviðsmyndin sýndi sundraðan veruleika, afmyndaða fjarvídd,

---

<sup>35</sup> Antonin Artaud. [1964] 2001 *Le Théâtre et son Double*. París: Gallimard. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

ofskynjanir. Tími atburðarásar fór allur úr skorðum ýmist var leikið á ofurhraða eða í slómósjón. Og kenndi þar kannski áhrifa frá kvikmyndum sem tekið höfðu upp hinn expressjóníska leikstíl því að Artaud skrifar fyrsta súrrelíska kvikmyndahandritið á þessum tíma og leikur í kvikmyndum meðal annars í *Ævintýri Jóhönnu af Örk* (1928) eftir Carl Dreyer. En árið 1931 sá hann á nýlendusýningunni í Marseilles leikflokk frá Bali og varð furðu lostinn yfir þeim mikla mun sem var á því leikhúsi og vestrænu leikhúsi. Sú staðreynd að þar voru orð ekki notuð heldur stílfærðar táknrænar hreyfingar og hljóð höfðu einkum sterk áhrif á hann. Í framhaldi af þeirri upplifun þróaði Artaud kenningar um að nota líkama leikarans sem „myndleturstákn“, að breyta orðum í „galdraformúlur“ og styðja galdramátt þeirra með öðrum hljóðum og hreyfingum. Þannig yrði leiksýningin að dulrænni helgiathöfn þar sem særðir væru út (rite de passage) illir andar úr áhorfandanum. Áhorfandanum ætti að ógna, jafnvel fylla hann skelfingu – alveg að því marki að hann missi stjórn á rökhugsun sinni og færi í leiðslu. Þannig yrði auðvelt að ná til dulvitundar og losa um ótta sem ætti sér djúpar rætur og áhyggjur sem venjulega eru bældar; neyða fólk til þess að horfast í augu við sjálf sig og eðli sitt án varna siðmenningarinnar; ná tókum á framtíð sinni.

Hugmyndir um leikhúsið sem helgiathöfn komu fyrst fram í byrjun aldar hjá Þjóðverjanum George Fuchs (1868–1949) og svokölluðum Cambridge Ritualists, breskum helgisiðafræðingum, sem drógu fram líkindi milli fornra grískra helgiathafna og leikhússins.<sup>36</sup> Jerzy Grotovski og Richard Schechner sem báðir sóttu sitt hvað til Artauds þróðu einnig form helgisiðaleikhúss eins og komið verður að síðar. Auk þess sem Grotovski, Nitsch og Schechner og fjöldi margir aðrir hafa lagt áherslu á getu leikhússins til að umbreyta áhorfandanum líkt og Artaud.

Artaud hélt fram svipuðum kenningum og Appia um rýmið. Hann vildi flytja úr kassaviðinu í opið rýmið og það gerir hann árið 1937 þegar hann aðlagar tvö verk eftir Stendhal og Shelley í sýningunni „Les Cenci“. Áhorfendur voru staðsettir í miðju salarins á stólum með hjólum en leikararnir í kringum þá og á pöllum út við veggina. Leikurum og áhorfendum var sem sagt ekki stillt upp hverjum á móti öðrum heldur eru áhorfendur í viðburðinum miðjum og verða fyrir áreiti úr öllum áttum. Komið hafði verið fyrir fjórum stórum hátölurum í hornum salarins sem úr drundu ýmis hljóð svo sem kirkjuklukkur, fuglasöngur, vélarhljóð, fótatak og kallandi raddir. Ekki fer sögum að því hvort hægt hafi verið að koma einhverjum áhorfenda í leiðslu. En

---

<sup>36</sup> Sjá: Robert Ackermann. 2002. *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. New York/London: Routledge.

sýningin var rökkuð niður af gagnrýnendum. Samtími Artauds var ekki tilbúinn fyrir hugmyndir hans. Hann hafði frá unglingsárum verið viðfang geðlækna og árið 1937 var hann greindur geðveikur og lokaður inni á geðveikrahæli fram til ársins 1946. Tveimur árum síðar var hann látinn.

Á sjöunda áratugnum vakti breski leikstjórinn Peter Brook athygli á kenningum hans og í ensku, amerísku og japönsku leikhúsi á sjöunda og áttunda áratugnum eignaðist hann marga lærisveina. En á sama tíma og Artaud gerði tilraunir með breyta hinum innra manni áhorfandans glímdu þýskir leikhúsmenn við að breyta öllum heiminum.

## 5. Pólitískt leikhús í Þýskalandi

Í Þýskalandi, ólíkt flestum öðrum löndum Evrópu, hafði allt frá dögum Goethe, Schiller og Kleist verið litið á leikhúsið sem fagurfræðilegan gagnrýninn samfélagsmiðil fremur en afþreyingarmiðil, eins og raunin var í Bretlandi og Frakklandi á síðari hluta nítjándu aldar. Hluti ástæðunnar kann að vera sú hve seint borgaralegar leikhússtofnanir urðu til í Þýskalandi. En róttækum Þjóðverjum þótti sjálfsagt að líta á leikhúsið sem miðil til að koma skoðunum á framfæri og það viðhorf var ráðandi löngum á tuttugustu öld. Þá hafði það líka áhrif í Þýskalandi að líkt og í Skandinavíu voru sósíalistar þar stærsti stjórnmálaflokkurinn og strax árið 1890 höfðu þeir ásamt verkalýðshreyfingunni byggt upp fjöldahreyfinguna „Die Freie Volksbühne“ sem átti að gefa verkafólki kost á að afla sér menntunar og njóta lista. Árið 1914 eignaðist hún sitt eigið veglega leikhús þar sem natúralistar einsog Gerhardt Hauptmann (1862–1946) og Maxím Gorkíj (1868–1936) voru hafðir í hávegum.<sup>37</sup> Það er á grunni þessarar menningarhefðar og almennrar samfélagsvitundar sem mikil endurnýjun verður í þýsku leikhúsi eftir fyrri heimsstyrjöldina. Fulltrúar þessa tímabils í ritinu eru þeir Erwin Piscator og Bertolt Brecht.

### 5.1 Mynd og vélvæðing leiksviðsins

Erwin Piscator (1893–1966) var leikari og menntaður hugvísindamaður frá München sem gegnt hafði herþjónustu í fyrri heimsstyrjöldinni. Hann særðist fljótt alvarlega en

---

<sup>37</sup> Verk G. Hauptmanns, *Vefararnir (Die Weber, 1893)*, er fyrsta verkið þar sem alþýðumenn og barátta þeirra fyrir réttindum er í aðalhlutverki.

ferðaðist síðar um vígvellina til að skemmta hermönnum með leiksýningum. Í stríðslok stefndi hann beint til Berlínar eins og flestir ungir menn sem vildu láta að sér kveða. Þar tengist hann í fyrstu hópi félaga í dadahreyfingunni og tekur þátt í andófi hennar, leikrænum gjörningum og virkum inngrípum í veruleikann. Þegar átök harðna í Weimarlýðveldinu gengur hann til liðs við kommúnista líkt og ýmsir félagar hans í Dada, og fer að starfa með áhugahópum verkamanna sem eru að myndast í Þýskalandi undir áhrifum frá Rússlandi. Þessir áhugaleikhópar eru í upphafi einfaldir talkórar sem flytja hvatningar á pólitískum fundum. Leikhópur Piscators „Öreigaleikhúsið“ setur hins vegar upp ýmsa stutta þætti, einföld atriði með skýrt mörkuðum einföldum týpum og samtölum sem brotin eru upp með beinum ávörpum til áhorfenda um að svara hinu kommúníska kalli. Sýningarnar eru beinlínis byggðar upp til að framkalla hneykslun áhorfenda á ríkjandi stéttaraðstæðum, efla innbyrðis samstöðu og örva áhorfendur til að taka þátt í starfi flokksins.<sup>38</sup> Leikið er í félagsheimilum og veitingastöðum vítt og breitt um borgina. Uppsetningaraðferðir Piscators þar urðu fyrirmynd annarra þýska agitprophópa og árið 1928 var ekki til sú borg í Þýskalandi sem átti ekki sína agitpropgrúpu. Um 1930 var þessi hugmynd komin til Bretlands, en þar rak Joan Littlewood (1914–2002) „Theatre Action“ og í Bandaríkjunum varð „Group Theatre“ undir stjórn Cliffs Odet (1906–1963) til um líkt leyti. Slíkir hópar þekktust einnig á Norðurlöndunum og talkórar voru til innan verkalýðshreyfingarinnar hér á landi á millistríðsárunum.

Árið 1923 er Piscator farinn að starfa sem leikstjóri við Volksbühne og setur á svið bæði pólitískar revíur og verk samtímahöfunda. Þar safnaði hann í kringum sig rithöfundum, myndlistarmönnum og tónskáldum og starfaði líka öll millistríðsárin með félögum sínum úr Dadahreyfingunni, jafnt myndlistarmönnum sem rithöfundum, auk áhangenda „der Neue Sachlichkeit“ og kennara í Bauhaus-listaháskólanum í Weimar. Hugmyndir þeirra og rússneskra konstruktivista endurspegluðust í sviðsetningum hans, ekki einungis beint í leikmynd og úrvinnslu skáldverka fyrir svið, heldur einnig í uppbyggingu sýninganna sem þróuðust frá því að vera skilgreindar sem pólitískir kabarettar yfir í heimildaleikhús sem byggðist á myndfléttuaðferðinni. Piscator hefur löngum verið talinn faðir heimildaleikhússins og sá fyrsti sem nýtti sé kvikmyndina á nýjan og árangursríkan hátt innan leikhússins. Piscator vélvæddi sviðið og þjónaði það ýmsum praktískum leikrænum tilgangi en var

---

<sup>38</sup> Erwin Piscator, 1980, *The Political Theatre*. London: Eyre Methuan Ltd., bls. 37–39.

einnig tilraun til að færa hefðbundið leikhús nær vísindum og tækni, gera það að áhrifamiklum miðli fyrir upplýsingar og flytja þannig áhersluna frá textanum yfir á samfélagslegt, sögulegt og menningarlegt samhengi. Fjöldi tækninýjunga birtist í sviðsetningum Piscators frá árinu 1925. Hann lét byggja fyrirferðarmikla palla fyrir mismunandi atriði á hringsvið, en þau höfðu verið tekin í notkun í Berlín þegar árið 1905. Hann notaði færribönd, rúllustiga og lyftur og nýtti sér óspart myndskerma, en á þá varpaði hann ekki aðeins teikningum, ljósmyndum og brotum úr kvikmyndum, heldur einnig tölulegum upplýsingum, skýringum og staðreyndum. Þessi margmiðlun gerði kleift að sýna atburðarrásina frá mörgum sjónarhornum og skapa andstæður, framandgera. Kvikmyndin gaf einnig kost á að setja hluti í beint alþjóðlegt samhengi og sýna verkalýðsstéttina, fólkið, sem hreyfiafl sögunnar samkvæmt marxískri söguskoðun og afbyggja mikilmenni og áherslu borgarlegs leikhúss á heilsteyptan persónuleika. Heildarverkið byggðist ekki lengur á leiknum atburðum eða því sem gerist milli manna, heldur blönduðust þar saman dramatísk atriði, kvikmyndabútar, myndvörpun og heimildir. Piscator dreymdi um að þurrka út kassasviðið og skilin á milli áhorfenda og leikara í rými, og þróaði í samstarfi við Walter Gropius, stofnanda listaháskólans Bauhaus, teikningu að „allsherjarleikhúsi“. En ekki reyndist unnt að gera þá hugmynd að veruleika því að engir fengust fjárfestarnir. Við valdatöku nasista lokast Piscator allar dyr í Þýskalandi og hann fer í útleigð, flækist fyrst um Evrópu en endar loks í Bandaríkjunum þar sem hann kemur á laggirnar merkum leiklistarskóla og starfar á ýmsan hátt og kennir við amerískt tilraunaleikhús.

## 5.2 Tilraunastofa marxismans

Skáldið og leikstjórinn Bertolt Brecht (1898–1956), sem starfaði með Piscator við Volksbühne, átti hins vegar eftir að hafa mun víðtækari áhrif á alþjóðlegt leikhús. Hann styrkir aftur stöðu bókmenntanna innan leikhússins með leikverkum sínum og kenningum. Hann nær alþjóðaathygli eftir síðari heimsstyrjöld og flytur áfram þær hugmyndir sem byrjaðar voru að blómstra á millistríðsárunum í Þýskalandi og Sovétríkjunum en setur þær í nýtt samhengi.

Brecht, sem fæddur var í Augsburg í Bæjaralandi, var sjúkraliði í stríðinu og hóf svo nám í München í læknisfræði og leikhúsfræðum. Samtímis fetaði hann í fótspor Franks Wedekinds og spilaði á gítar og söng eigin ljóð í kabarettum á kvöldin. Kabarettinn og kynni hans þar af Karl Valentin, merkum gamanleikara þeirra tíma, átti eftir að hafa mikil áhrif á byggingu síðari verka hans og þá áherslu sem hann lagði



ætið á að í leikhúsi ættu menn að skemmta sér. Fyrstu verkum Brechts, *Baal* (1918) og einkum *Trumblætti um nótt* (*Trommeln in der Nacht*, 1919) er tekið fagnandi. Hann fær eftirsótt bókmenntaverðlaun, Kleist-verðlaunin, þegar það síðarnefnda er frumsýnt árið 1922 og í framhaldi af því verður hann dramatúrgískur ráðgjafi við „Münchener Kammerspiele“ uns hann flyst til Berlínar 1923.

Þegar Brecht kemur til Berlínar er örvænting fyrstu árána eftir stríðið að víkja. Gerðar hafa verið umbætur á Versalasalningunum og fjármagn í formi lána frá Bandaríkjunum flýtur inn í landið og áhrifa bandaríks lífsstíls gætir víða. Brecht nýtur alls þess sem borgin hefur upp á að bjóða, fær mikinn áhuga á hnefaleikum og íþróttaviðburðum og sækir kvikmyndahúsin, þar sem honum gefst kostur á að sjá bæði myndir Charlies Chaplins og Eisensteins. En hann notar líka tækifærið til að afla sér frekari menntunar um leikhús og sækir æfingar hjá fremstu leikstjórum í Berlín, m.a. æfingar Max Reinhardts á *Draumleik* Strindbergs og í kjölfarið er hann ráðinn sem dramatúrgískur ráðgjafi hjá Reinhardt og fer að reyna við leikstjórn á smærri sviðum. Hann heldur áfram að skrifa og árið 1926, þegar hann er að glíma við leikrit sem á að gerast á hveitimarkaðnum í Chicago, rekur áhugi á orsökum hlutanna hann til að leita sér upplýsinga hjá viðskipta- og hagfræðingum um það hvernig markaðurinn virkar. Þeir gátu engin svör gefið honum svo að hann brýst í gegnum *Auðmagnið* eftir Karl Marx. Eftirleiðis verður marxisminn grunnurinn undir öllu verki hans og starfsaðferðum.

Brecht má lesa inn í ákveðna hefð sem Bakhtin, Walter Benjamin og Frankfurtarskólinn falla einnig undir, sem sé þá að líta á marxismann sem aðferð til að greina veruleikann. Hann notar því ekki leikhúsið til að boða sósíalisma líkt og Mejerhold og Piscator höfðu gert á undan honum, heldur reynir að afhjúpa þau lögmál sem drífa samfélagið áfram samkvæmt marxískum skilningi og skapa þekkingu á þeim. Þar af leiðandi kemur fram hjá honum ný leikhússýn á einstaklinginn, sem sagt sú að manneskjan í sjálfri sér sé ekkert án samfélagslegra og hagfræðilegra tengsla – hún verður fyrst eitthvað ákveðið í gegnum sambönd sem hún myndar, ekki einungis við aðra menn heldur líka í gegnum vörutengsl. Þessi hlutatengsl geta sýnt manneskjuna sem hlut sem hægt er að nota, jafnt í jákvæðum sem neikvæðum skilningi, eftir því í hvaða samhengi hún gengur inn í samfélaginu. En þar sem vitund mannsins stýrist af félagslegri verund hans, þá er maðurinn breytanlegur og getur breytt aðstæðum sínum.

Brecht reynir heldur ekki að skapa „nýjan mann“ á sviðinu og í áhorfendasal, líkt og Mejerhold, né reynir að örva tilfinningar áhorfenda til að skapa „nýjan heim“. Enda verður „nýji maðurinn“ samkvæmt marxískum skilningi fyrst til eftir langan þróunarferil í aðstæðum sem ekki eru borgaralegar. Áhorfendur hans bresta heldur ekki í söng á „Nallanum“ eins og gerðist í lok sýninga hjá Piscator. Brecht reynir að virkja áhorfendur til gagnrýnnar og sjálfstæðrar hugsunar. „Í leikhúsinu vildi ég nota setninguna að það skipti ekki aðeins máli að túlka heiminn, það þurfi líka að breyta honum.“<sup>39</sup>

Í kenningum Brechts og aðferðum sköruðust að sjálfsögðu ýmsar aðrar sögulegar og fagurfræðilegar tilhneigingar. Þannig tengir hann sig beinlínis við róttæku upplýsingarmennina Diderot og Lessing og tekur undir þá skilgreiningu þeirra að leikhúsið eigi að vera staður fræðslu og skemmtunar. Hann telur sjálfan sig vera raunsæismann en hafnar natúralismanum með þeim rökum að áhorfandinn geti ekkert lært af slíkum verkum. Þeir þröngvi tilfinningum og hvötum persónanna upp á áhorfendur. Áhorfandinn hafi meiri áhyggjur af siðferðilegri reynslu persónanna en hinu stóra samfélaglega samhengi.<sup>40</sup> En Brecht hafnar einnig raunsæiskenningum bókmenntafræðingsins György Lukács (1885–1971), sem eiga eftir að verða ríkjandi í austantjaldslöndum, þar sem hann álitur að raunsæið snúist ekki um form heldur pólitíska sýn.

Sögulega framúrstefnan hafði vantreyst textanum og tætt í sundur reglur borgarlegs drama. Brecht hentar heldur ekki formið en hann lyftir textanum – orðunum – aftur fram og sýnir að þau eru enn hæf til notkunar í leikhúsinu. Strax árið 1926 fer hann að gera tilraunir með að tefla fram epísku formi gegn hinu hefðbundna aristótélíska leikverki og kallar það í fyrstu „epíska leikhúsið“ að hætti Piscators. Þar er framandgervingin (þ. *die Verfremdung*), sem Mejerhold hafði stungið inn í sýningar sem stílbragði, orðinn grunnur að textanum, sviðsetningu og leik. Hefðbundna línulega framvindu leikverksins brýtur hann upp í sjálfstæðar myndir þar sem atburðir eru sýndir stakir og þeir framandgerðir og dregið úr spennu til dæmis með því að setja fyrir framan atriðin fyrirsgagnir eða titla sem gefa til kynna hvers sé þar að vænta. Með formálum og eftirmálum, þulum, kórum eða söngvum sem skeytt

<sup>39</sup> Hér gerir Brecht orð Karls Marx eða lokaorð Feuerbach-tesanna að sínum: „Heimspekingarnir hafa bara *túlkað* heiminn á mismunandi hátt; það sem skiptir máli er *að breyta* honum.“ Sjá: Marx-Engels. 1966. *Ausgewählte Schriften, II*. Berlín: Dietzverlag, bls. 372.

<sup>40</sup> Peter Szondi staðhæfir hins vegar að bæði Piscator og Brecht eigi uppruna sinn í félagslegu drama natúralismans. Sjá: Peter Szondi. 1963. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, bls. 115.

er á milli atriða, undirstrikar hann að áhorfandinn er að horfa á leikhóp segja frá og lok verka hans eru ætíð opin. Einfaldar leikmyndir á sviði, þar sem tæknileg hjálpargögn eins og ljóskastarar eru sýnileg, undirstrika líka að ekki er verið að vinna með blekkingar. Í leikhúsi Brechts er leikarinn vissulega háður forskriftum leikritsins, en hann er hvorki viðfang sem hægt er að forma að vild né klofinn í þeirri tvíhyggju að samsama líkama sinn hlutverki og reyna um leið að láta hann hverfa að baki því. Hjá Brecht verður leikarinn nokkurs konar sögumaður sem bregður sér í hlutverk í leiknum en gleymir aldrei að hann er hann sjálfur og getur stigið út úr hlutverkinu og gert athugasemdir við það eða ávarpað áhorfendur beint.

Erika Fischer-Lichte segir Brecht byggja aðferðir sínar og afstöðu á frumaðferð vísindanna, tilrauninni, sem sé lykilhugtakið í öllu starfi hans. Hún fullyrðir einnig að það nýja og róttæka við díalektískt-epískt leikhús hans sé það að framandgervingin hafi flutt áhersluna af sviðinu á áhorfandann og gert honum kleift að halda stöðugt fjarlægð á leikarana og horfa gagnrýnum augum á þau skilyrði sem tilrauninni á sviðinu eru sett. Í „Lítill stefnuskrá fyrir leiklistina“ (þ: *Kleines Organon für das Theater*, 1948), sem birtist í úrvalinu, gerir Brecht nákvæma grein fyrir leikhúskeningum sínum.

Undir lok þriðja áratugarins skellur heimskreppan á og nasistaflokkurinn vex að afli. Frá 1930 hleypa nasistar hvað eftir annað upp sýningum á verkum Brechts, og daginn eftir að þeir ná völdum árið 1933 flýja Brecht, fjölskylda hans og samstarfsmenn í útlegð, fyrst til Danmerkur, þaðan til Svíþjóðar og Finnlands og loks til Bandaríkjanna. Í þau sextán ár sem hann er útilokaður frá leiksviðum lands síns, þróar hann leikhús sitt áfram.<sup>41</sup>

## 6. Áhrif síðari heimstyrjaldar

Á fjórða áratugnum tóku nasista- og fasistaflokkarnir í Þýskalandi og á Ítalíu að notfæra sér ýmis meðöl sem framúrstefnumenn í leikhúsi höfðu áður beitt til að flytja listina út í lífið. Þeir sviðsettu mikla fjöldafundi og fjöldagöngur til að ýta undir þjóðerniskennnd og þjappa fólki að baki útpenslustefnu sinni. Ítalskir fasistar kostuðu einnig nokkra leikhópa til að ferðast um og breiða út áróður sinn. En með valdatöku

---

<sup>41</sup> Hann skrifar á þessum tíma sín stóru verk *Galilei Galileo (Leben des Galilei, 1938–1939)*, *Móðir Courage (Mutter Courage, 1939)*, *Góða sálin frá Sezuan (Der gute Mensch von Sezuan, 1939)*, *Puntilla og Matti (Herr Puntilla und sein Knecht Matti, 1940)* og *Kákasíska krítarhringinn (Der Kaukasische Kreitekreis, 1944)* jafnframt því sem hann vinnur að kenningum um leikhúsið.

fasista víða um Evrópu voru allar tilraunir á sviði leikhússins brotnar niður. Á Spáni var spænska leikskáldið Federico Garcia Lorca myrtur af falangistum og róttækir þýskir listamenn flýðu landið unnvörpum eða voru fangelsaðir og drepnir. Meginþorri leikhúslistamanna starfaði þó með valdhöfum í þessum löndum og eðlilega varð ítalski fútúrisminn opinber list Mussólínis og Marinetti menningarsendifulltrúi hans. Í löndunum sem Þjóðverjar hernámu störfuðu leikhúsin áfram, en undir ströngu eftirliti og ritskoðun. Líkt og í fyrra stríði voru leikflokkar sendir um vígstöðvarnar til að styðja herflokkka bandamanna með söngvum, uppstandi og dansi þar sem mest var lagt upp úr að dreifa huga hermanna frá ljótum veruleikanum með léttu gamni. Þessi skemmtan er talin hafa átt sinn þátt í að móta sókn eftirstríðsáranna í afþreyingu.<sup>42</sup>

Þegar þriðja ríkið loks féll, höfðu sveitir og borgir Evrópu verið lagðar í rúst og eftirlifendur neyddust til að horfast í augu við að auk þeirra sem létust í styrjaldaráttökunum hafði milljónum manna verið útrýmt kerfisbundið í fangabúðum nasista, ekki aðeins gyðingum, eins og ameríski menningariðnaðurinn hefur lagt áherslu á, heldur einnig gagnrýnum menntamönnum, vinstrimönnum af öllu tagi, samkynhneigðum, geðfötludum og þroskaheftum. Enn frekari staðfesting á algjöru virðingarleysi allra valdstjórna gagnvart manningnum, einstaklingnum, afhjúpaðist svo þegar Bandaríkjamenn luku heimsstyrjöldinni með því að kasta kjarnorkusprengjum á Hiroshima og Nagasaki.

Í uppbyggingunni úr rústunum var þess vandlega gætt að endurreisa eða gera við öll þjóðleikhús álfunnar, sem yfirleitt stóðu í miðju höfuðborga, og var Bretland þar í fararbroddi, enda hafði tekist gott samstarf milli ríkis og leikhúsa á styrjaldarárunum. Á sama tíma var einnig reynt að draga úr miðlægri stöðu höfuðborga í listalífi og ný leikhús voru reist í öðrum stærri borgum. Flest eftir líkani endurreisnartímans. En viðbrögðin innan leikhússins eftir síðari heimsstyrjöldina voru ekki sambærileg og eftir þá fyrri. Félagslegar hugmyndir svifu enn víða yfir vötnum en annars staðar lagðist yfir myrkur tilvistardrungi og örvænting yfir ofbeldi og tilgangslausri þjáningu aldarinnar. Og enn annars staðar neituðu menn að horfast í augu við veruleikann. Leikhúsin mörg tíndu upp það sem hafði verið gert áður. Sýnd voru sígild verk, sem sjálfmiðaðar bókmenntir, tímalaus og alþjóðleg. En mest var þó sýnt af léttmeti frá stöðluðum afþreyingariðnaði. Leikskáldið varð hins vegar fljótlega á nýjan leik

---

<sup>42</sup> John Russel Brown. 2001. *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, bls. 418.

leiðandi afl meðal þeirra hópa er leituðu út fyrir ramma hins hefðbundna, gerðu tilraunir með miðilinn.

Um alla álfuna voru leikhús sett á fjárlög ríkis og borga og urðu í ýmsum löndum hluti af menntakerfinu. Leikhúsfræðideildir voru byggðar upp í flestum höfuðborgum, jafnt í Evrópu sem Bandaríkjunum. Leikhúsmiðar voru víða niðurgreiddir en hvergi voru þeir þó eins ódýrir og í Austur-Evrópu og skapaðist því mikil samkeppni þar sem línan milli vesturs og austurs lá í miðju Þýskalandi. Peningaaustur í leikhúsin beggja vegna múrsins var liður í sálfræðihernaðinum milli þýsku ríkjanna í kalda stríðinu. Og þrátt fyrir mikla miðstýringu á hinu nýja yfirráðasvæði Sovétríkjanna, tókst ekki að beygja listalíf einstakra þjóða alveg undir hugmyndafræðileg fyrirmæli fyrstu áratuginna – og reyndar tókst það aldrei til fulls.<sup>43</sup> Í Póllandi og Austur-Þýskalandi var til að mynda unnið merkilegt starf innan leikhússins á sviði þjálfunar leikara og óperusöngvara, í gerð leikmynda, sviðsetninga og textagerðar, og hugmyndir sem þar spruttu upp breiddust síðar út um heiminn.

Gömlu félagarnir Bertolt Brecht og Piscator setjast að hvor á sínu hernámssvæði. Báðir flýja þeir frá Bandaríkjunum undan kommúnistaofsóknum McCarthys árið 1946. Piscator starfar sem leikstjóri víða í Vestur-Þýskalandi þar til hann tekur við stjórn „Freie Volksbühne“ árið 1962 og þróar áfram kenningar sínar um heimildaleikhús. Hann setur þar meðal annars á svið heimildaverk Rolfs Hochhuths (1931) og Peters Weiss (1916–1982) á sjöunda áratugnum og á þannig þátt í því að rjúfa þögnina í Vestur-Þýskalandi um ódæðisverk nasista gegn gyðingum og spyrna gegn almennri íhaldsemi vesturþýskra leikhúsa og áherslu þeirra á ópólitíska mannúðarstefnu.

Brecht settist að í Austur-Berlín strax árið 1949, en þangað voru þá komnir ýmsir gamlir vinir hans, bæði frá fyrri tímum og frá útleigðararunum, sumir hverjir í valdastöðum. Hann fær til umráða eigið leikhús sem hann nefnir „Berliner-Ensemble“ og kona hans, leikkonan Helene Weigel (1900–1971), verður leikhússtjóri. Þar gat hans loks prófað leikhúskenningar sínar og gert tilraunir með leikverk sín. Og „allt breytist“. Meðal annars fær hann aukinn áhuga á móthverfum sem búa innra með hlutum og fyrirbærum og hættir að kalla leikhús sitt epískt en vill kenna það við díalektík. Árið 1954 og 1955 heimsækir leikhópurinn París og London og sýnir verkin *Móðir Courage* og *Kákasíska krítarhringinn*.

---

<sup>43</sup> Eric Hobsbawm reynir í *Öld öfganna* að greina hvað hafi getað valdið grósku lista í þessum löndum og víðar í Austur-Evrópu. Sjá Eric Hobsbawm. 1999. *Öld öfganna*. Reykjavík: Mál og menning, bls. 530–531.

Það var mikil sigurför og hróður Brechts breiddist út. Brecht lést árið 1956 en á sjötta og sjöunda áratugnum varð Berliner-Ensemble undir stjórn Weigel nokkurs konar Mekka leikhússins og áhrif Brechts á vestrænt leikhús næstu áratugina voru mikil. Ýmsir bestu leikstjórar og leikskáld Vestur-Evrópu á sjötta og sjöunda áratugnum tileinka sér starfsaðferðir hans og andi hans endurspeglast meðal annars í túlkun margra þeirra á Shakespeare og öðrum klassískum höfundum. Í Bretlandi héldu leikhúsmenn eins og John Arden (1930–2012), Edward Bond (1934) og Joan Littlewood hugmyndum hans á lofti. Í Finnlandi var það Ralf Långbacka (1932), á Ítalíu Giorgio Strehler (1921–1997), í Frakklandi Roger Planchon (1931–2009) og í Níguríu Wole Soyinka (1934). Brecht og Piscator stuðluðu þannig báðir að því að hugmyndir hins félagslega leikhúss millistríðsáranna áttu sér framhaldslíf. En samhliða því komu fram um stund nýir straumar í evrópskum leikbókmenntum, straumar sem voru forboði um enn ákveðnaðri þróun leikhússins í átt frá hinu borgaralega líkani. Sú þróun verður ekki aðskilin frá því mikla vægi sem kvikmyndin fær á heimsvísu og tilkomu enn eins miðilsins, sjónvarps, sem kom inn á hvert heimili með nýtt form mynda er byggðu á leiklist.

## 6.1 Nýtt leikhús

Aftur var röðin komin að Frakklandi að taka forystu um stundarsakir í evrópsku leikhúsi. Ýmsir franskir leikhúsmenn og leikstjórar reyndu að færa leikhúsið nær landsbyggðinni og fá verkalýðsstéttina inn í leikhúsin. Þar á meðal var leikstjórinn Jean Vilar sem tók við stjórn T.N.P., „Þjóðleikhúss alþýðunnar“ (Théâtre national populaire) árið 1951. Leikskáld existensíalista, einkum heimspekingurinn Jean-Paul Sartre (1901–1980), höfðu frá því fyrir stríð og á hernámsárunum lyft fram einstaklingnum, frelsi hans og ábyrgð á sjálfum sér, sem og ábyrgð hans á öllum öðrum mönnum og frelsi þeirra. Albert Camus (1913–1960), sem vildi þó ekki kalla sig existensíalista, fylgdi á þeim tíma sömu raunsæishefð og Sartre innan franskra leikbókmennta, þar sem áhersla er á stöðu mannsins í tilverunni, gagnsemi textans og þess að taka afstöðu, koma með lausnir fyrir áhorfandann. Báðir höfðu þeir mikil og langvarandi áhrif í frönsku menningarlífi og á alþjóðavettvangi.

En um miðja öldina þegar kalda stríðið er í algleymingi, kemur fram svokallað „Nýtt leikhús“ (f. *le nouveau théâtre*) sem tekur upp þræði frá framúrstefnumönnum fyrir á öldinni og hafnar öllu raunsæi og hugmyndafræðilegum lausnum. Stofnanaleikhús um alla Evrópu opna brátt dyr sínar fagnandi fyrir því. Stóran þátt í

framgangi þess á breski bókmenntafræðingurinn Martin Esslin sem setti í eina kví fáeina mjög ólíka höfunda og gaf henni nafnið „Theatre of the Absurd“ í samnefndri bók sinni árið 1962. Sú bók hefur lengi verið biblía vestrænna leikhúsanna og grunnur fyrir túlkun þeirra á leikskáldunum Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov og fleirum er fylgdu í kjölfarið, svo sem breska skáldinu Harold Pinter og Bandaríkjamanninum Edward Albee.<sup>44</sup> *Theatre of the Absurd* hefur verið þýtt á íslensku sem leikhús fáránleikans. Orðið „absurd“ tekur Esslin frá franska skáldinu Albert Camus og þeim skilningi er hann lagði í orðið í *Le Mythe de Sisyphe* (1943), það er að vera ekki í samhljómi við heiminn.<sup>45</sup> En meginkenning Esslins er að þessir höfundar séu sprotnir úr heimspekilegu, bókmenntalegu og pólitísku andrúmslofti sem einkenndist af uppgjöf gagnvart sögu mannkyns og lífinu. Í þeirra augum sé heimspeki og fagurfræði því „fáránleg“ og leikhúsið sjálft eða það sem gerist á sviðinu jafn örökrétt og tilgangslaust og lífið sjálft. Síðari tíma fræðimenn hafa gagnrýnt þessa seiglífú túlkun og Michael Y. Bennet hefur m.a. haldið fram því að Esslin misskilji og rangtúlki Albert Camus og tilvitnun í Ionesco sem hann byggir einkum kenningar sína á.<sup>46</sup> Leikhús fáránleikans, segir Bennet, fjalli ekki um fáránleikann heldur um það að gefa lífinu merkingu við gefnar fáránlegar aðstæður. Meginspurning þessara höfunda hafi verið: „hvernig er hægt að finna merkingu í slíkum heimi og aðstæðum?“ Verk höfundanna sem Esslin fjallar um séu miklu fremur dæmisögur og því væri réttara að tala um leikhús dæmisagna en leikhús fáránleikans.<sup>47</sup>

En hvort sem sem menn vilja fella þessa ólíku höfunda undir hugtakið leikhús fáránleikans, leikhús dæmisögunnar eða eitthvað annað, þá eiga verk þeirra rætur í frönskum súrrealisma og dadaisma og verða vart slitin úr samhengi við verk Alfreds Jarry (1873–1901), Guillaume Appollinaire (1880–1918) og kenningar Antonin Artauds og er þar einkum gripinn upp sá þráður að vantroysta orðinu og bókmenntum. Höfundarnir hallast allir að and-aristótélískum aðferðum: Staðir og persónur eru óræð, hinn borgaralegi einstaklingur er að fullu horfinn. Tungumálið er gengisfellt.

---

<sup>44</sup> Martin Esslin. 1972. *The Theatre of the Absurd*. Armondsworth: Penquin Books Ltd.

<sup>45</sup> Sama rit, bls. 18.

<sup>46</sup> Í grein Ionesco um Kafka (1957) segir: „Fáránlegt er það sem skortir tilgang [...] maðurinn týnist þegar skorið hefur verið á trúarlegar, dulrænar og yfirskilvitlegar rætur; allar athafnir hans verða fáránlegar, ónothæfar.“ Hér vitnað í Michael E. Bennett. 2011. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave MacMillan, bls. 2.

<sup>47</sup> Sama rit, bls. 3–5.

Samræður eru merkingarlausar, byggjast oft á endurtekningum og/eða fara í hring. Persónur vantar hvatir og þær virðast eyða tíma sínum í að bíða eftir einhverjum eða einhverju og eftir því að eitthvað gerist. Tími er ekki línulegur og í framvindu fylgir afleiðing ekki orsök þannig að atburðir sýnast tilviljunarkenndir og ófyrirsjáanlegir og stangast oft á við rökræna reynslu. Flestir höfundarnir eru í upphafi utangarðsmenn í frönsku menningarlífi, ef verk þeirra fást á annað borð sýnd, eru þau sett upp í litlum kjallaraleikhúsum í Latínuhverfinu í París. Það var í einu slíku sem *Sköllóttu söngkonan* (*La Cantatrice chauve*, 1948), fyrsta verk Eugènes Ionesco (1909–1994), er sýnt árið 1950, en það er ásamt *Beðið eftir Godot* (*En attendant Godot*, 1952) eftir Samuel Beckett (1906–1989) talið erkitýpískt dæmi þessa tíma.

## 6.2 Merkingarlaus heimur

Eugène Ionesco var fæddur í Rúmeníu en með sterk tengsl við Frakkland því móðir hans var frönsk og þar dvaldi hann langdvölum sem barn. Hann stundaði nám við háskólann í Búkarest og lauk þaðan prófi í frönsku. Árið 1938 flýr hann undan vaxandi fasisma og gyðingahatri í heimalandinu til Parísar og bjó þar upp frá því. Hann starfaði í fyrstu sem ritstjóri, bókmenntarýnir og ljóðskáld og var í nánum tengslum við súrrealista og dadaista og hópinn „Collège de Pataphysique“ sem stofnaður var til heiðurs Alfreds Jarry og hafði það á stefnuskrá sinni, segir Ionesco, að „eyðileggja menninguna, jafnvel súrrealismann, þeir álitu hann of skipulagðan. [...] Þetta var hámenntað fólk, segir hann ennfremur, aðferð þeirra var byggð á orðaleikjum og skrýtlum „*le canular*“<sup>48</sup> en þar sem ekkert þvílíkt var til í Frakklandi hafi þeir þurft að flytja hana inn frá Bretlandi.

Segja má að *Sköllóttu söngkonan* sé einnig innflutt frá Bretlandi. En verkið hefst á eftirfarandi leiklýsingu skáldsins:

Stofa hjá enskri millistétt, með enskum hægindastólum. Enskt kvöld, herra Smith situr í enska hægindastólnum í enskum inniskóm, reykir ensku pípuna sína, les enskt dagblað nálægt enskum arni. Hann er með ensk gleraugu og grátt enskt yfirskegg. Við hliðina á honum frú Smith í enskum hægindastól,

---

<sup>48</sup> Margot Bonel Morgan. 2010. *Decline of the political theatre in twentieth century Europe*. Rutgers University Electronic Theses and Dissertations. Rutgers-lib.30356



stoppar í enska sokka. Á milli þeirra ríkir lengi ensk þögn. Ensk klukka slær sautján ensk högg.<sup>49</sup>

Ionesco einsetti sér nefnilega skömmu eftir styrjöldina að læra ensku og viðaði að sér bókum og hjálpargögnum. Hann fer að skrá niður frasa úr bókunum til að leggja þá á minnið. Þetta eru merkingarlausar staðreyndatuggur sem settar eru í munn hjóna, herra og frú Smith. Síendurteknir frasarnir urðu honum stöðugt óskiljanlegri en samtímis kveikti súrrealískt innihaldið í svörtum húmor hans. Hann sem hafði sem ungur maður haft ímigust á leikhúsinu og fundist það falskt, gróft og ófært um að afhjúpa grundvallarþversagnir mannglegrar reynslu, skrifar nú upp og raðar saman frösunum í form sem hann kallar í undirtitli andleikrit. Svartan satíriskan gamanleik sem endar eins og hann byrjar. Þar er lítil eða engin atburðarás, persónurnar eru erkitýpískar og hægt að skipta þeim út fyrir hvern sem er. Samtöl þeirra fáránlegar samhengislausar klisjur sem þær setja fram af sjálfsánægju og dauðans alvöru. Endalaus hringrás innihaldslaus blaðurs þar sem persónur láta sér vel líka að vera fastar í merkingarlausum heimi.

Í verkum Ionescos sem komu í kjölfar *Sköllóttu söngkonunnar* eru persónurnar jafnvel orðnar nafnlausar, vitundin um sjálfið er horfið. Þær lifa í félagslegu tómi þar sem dauðinn er yfirvofandi, samskipti eru ógerleg, tungumálið er gildra sem þjónar hvorki til að upplýsa né miðla reynslu milli manna, heldur er það orðið orsök þess hvað maðurinn er ruglaður í ríminu og lifir í mikilli eynd. Engin von er sett fram um framför eða lausn. Reyndar undirstrikar Ionesco víða í viðtölum og greinasöfnum andúð á því að leikskáld boði einhverja hugmyndafræði í verkum sínum. Í *Stólunum* (*Les Chaises*, 1951) skopstælir Ionesco „boðskaps-verk“. Þar eru gömul hjón að undirbúa fund þar sem á að flytja fundarmönnum mikilvæg „skilaboð“ gamla mannsins. Gamla manningnum finnst hann ekki hafa hæfileika til að flytja þau og hefur því leigt ræðumann til að flytja boðin. Gamla fólkið heilsar gestunum sem allir eru ósýnilegir og bera inn stóla fyrir hvern og einn þar til sviðið er orðið svo yfirfullt af stólum að þau komast þar varla fyrir sjálf. Þegar ræðumaðurinn birtist, tilkynna þau gömlu að ætlunarverkinu sé lokið og hoppa út um glugga í frelsi og umbreytingu dauðans. Ræðumaðurinn er bæði mállaus og heyrnarlaus svo boðskapur hjónanna sem áhorfendum hefur allan leikinn verið gefið til kynna að sé mjög mikilvægur og hefur

---

<sup>49</sup> Eugene Ionesco. 1958. *Four Plays: The Bald Soprano; The Lesson; Jack or the Submission; The Chairs*. New York: Grove Press, bls. 8.

undirbyggt gleði þeirra gömlu yfir að geta farið frjáls í dauðann verða aðeins óskiljanleg hljóð. Dauðinn er Ionesco alla tíð hugleikið viðfangsefni og líkt og súrrealistarnir er hann einnig upptekinn af draumum, draumum sem snúast upp í martraðir. Ionesco skrifar fjölmörg styttri verk af sama tagi sem torvelt reyndist að fá sýnd og vöktu litla athygli. En árið 1954 snýst flest honum í hag. Hann öðlast viðurkenningu, verk hans fara víða og þau fyrri eru endursýnd. Hann ræðst þá í að skrifa stærri verk þar sem hann gerir tilraunir með dramatísk átök og persónur hans verða mannlegri. Alter ego hans, Berenger, kemur fyrir í nokkrum þeirra og í „Nashyrningunum“ (1957) setur hann Berenger niður í heimi alræðishyggju þar sem allir í umhverfi hans breytast smátt og smátt í flokk nashyrninga svo í lokin stendur hann einn eftir og býður þess að fjöldahreyfing nashyrninga ráðist inn á hann. Með tímanum fara verk Ionesco að verða þunglyndislegri og hverfast æ meir um hann sjálfan, innra líf hans. Hann skrifar langt fram á áttunda áratuginn en síðustu verk hans vekja litla athygli enda tímar boðskaparins komnir aftur. „Augljóslega tekst ekki öllum að skrifa fyrir alla. Maður nær ekki auðveldlega til sameiginlegra, algildra uppspretna hugans. Maður verður að skrifa fyrir sjálfan sig, það er þannig sem maður nær til allra“, segir hann í greininni „Púnktar um leiklist“ í greinasafninu *Púnktar og andsvör* en greinarnar þar voru viðbrögð hans við gagnrýni sem hann hafði fengið og hann svarar með útlekkingum á afstöðu sinni til leikhússins.<sup>50</sup> „Við þyrftum leikhús goðsagna, þannig leikhús yrði algilt. Leikhús hugmynda er einnig, gegn vilja sínum, leikhús goðsagna, en goðsagna sem hafa misst gildi sitt. Þetta er leikhús hugmynda sem ekki eru Hugmyndin.“ Þar birtir hann líka ritdeilu við breska gagnrýnandann Kenneth Tynan og fleiri frá árinu 1958 en Tynan, sem áður hafði hyllt hann, sneri þá við blaðinu og taldi vantrú Ionescos á tungumálinu og afstöðu hans til raunsæis að lokum hættulega fyrir leikhúsið. Er sú ritdeila talin með áhugaverðari umræðu um evrópskt leikhús á þessum tíma.

## 7. Þriðji heimurinn

Við goðsagnir og hugmyndir glímur einnig, á öðrum stað á hnettinum, nígeríski rithöfundurinn Wole Soyinka. En hann er eitt af þeim leikskáldum sem fram komu í Afríku í lok sjötta áratugarins þegar evrópskir nýlenduherrar voru flæmdir úr

---

<sup>50</sup> Eugene Ionesco. 1964. *Notes and Counter Notes. Writings on the Theatre*. New York: Grove Press, bls.36. Óbirt þýðing sem býður prentunar.

nýlendum sínum eftir nær aldarlanga niðurlægjandi kúgun. Allt var skilið eftir í rjúkandi rúst, fátæktin var skelfileg, stofnanir vanbúnar, stríð var milli kynþátta og almennt ójafnvægi í stjórnarháttum. Leikskáldin reyndu að byggja upp menningarlega vitund hjá þeim tilbúnu „þjóðum“ sem nýlenduvelðin höfðu skipt á milli sín, eftir reglustikuaðferð en ekki menningarlegum heildum. Nýlenduherrarnir höfðu í ofanálag reynt að bæla niður og þurrka út tungumál, siði og hefðir einstakra héraða.

Soyinka var sonur trúaðra kennara og sótti sér menntun bæði við háskóla í heimalandi sínu og í Bretlandi þar sem hann lærði ensku og stundaði að því loknu nám í Royal Court Theatre í London í eitt ár og kynntist þar hinum nýja sósíalrealisma Breta, kenndum við eldhúsvask (e. *Kitchen sink realism*). Heimkominn stofnaði hann leikhóp árið 1957 og kenndi leiklist við ýmsa nígeríska háskóla. Eina afríska leiklistin sem til var á þessum tíma voru aldagamlir ættflokkadansar. Þar var sungið og leikið á hljóðfæri kringum dansara sem dönsuðu með grímur. Þessar grímur gátu ýmist táknað forfeður, guði eða jafnvel nýlenduherra. Dansað var á hátíðum, til að minnast forfeðra og sögulegra atburða, ákalla anda eða kalla eftir samhljómi við náttúruna. Dansarnir kröfðust margra mánaða undirbúnings og voru jafnt samfélagsleg tjáning sem kennslutæki, og er fram liðu stundir nýttust þeir í auknum mæli til að skapa pólitíska sjálfsvitund.

Nigeria er rík af goðsögnum, einkum er Youruba-fólkið þekkt fyrir þær og grímuhátíð sína, Ecúnqúm. Úr þessum goðsagnasjóði vann Soyinka frá upphafi og þær verða síðan aðaluppspretta verka hans, ásamt afstöðunni til þjóðfélagsmála.<sup>51</sup> Hann hefur samið tugi leikverka þar sem hann tvinnar saman þætti úr vestrænu leikhúsi og nígerísk viðfangsefni og notar leiðsluástand, látbragðsleik, dans, söng og goðsöguleg tákni úr helgiathöfnum. Hann spinnur hugvitsamlegar flækjur í byggingu verka sinna sem endurspegla gleði og hómor; samtölin einkennast oft af ljóðrænni fegurð en á móti teflir hann eðlilegu tungutaki margbrotinna persóna úr ólíkum þjóðfélagshópum sem einnig eru ofurseldar beinskeyttri kaldhæðni hans.

Fjölbreytt leikrit Soyinka, sem eru ýmist einþáttungar, gamanleikir eða harmleikir í fullri lengd. Hann ræðst þar gegn hræsni og yfirdrepsskap, og afhjúpar vægðarlaust hvernig valdi er misbeitt til að hamla innsýn almennings í málefni og aðferðir ríkisvaldsins. Gagnrýni hans beinist ekki einungis að valdhöfum innanlands, heldur

---

<sup>51</sup> Rétt er að nefna tvö önnur nígerísk leikskáld, Hubert Ugunda (1916–1990) sem fyrstur vann úr goðsögnum Yoruba-fólksins og Femi Osofisan (1946) sem hefur líkt og Soyinka gagnrýnt stjórnmalahætti í Nígeríu, undir áhrifum frá Marx og Brecht, en um leið verið lítt hrifinn af dulspékiáhuga Soyinka.

allrar álfunnar, og leikritin dreifðust fljótt til annarra Afríkulanda og voru einnig gefin út í Bretlandi. Einræðisherrar í Afríku sátu um líf hans og oftast en einu sinni þurfti hann að flýja í útleið.

Biudon Jeyifo hefur bent á að eitt af þeim verka hans sé sameining þversagnakenndra átaka, hvata og vilja, bæði í einstaklingum, menningu og samfélögum.<sup>52</sup> En líkt og Bertolt Brecht fáiast Soyinka oft við móthverfur í aðalpersónum, svo sem hugrekki og fífldirfsku, visku og heimsku, fórnfýsi og sjálfselfsku. Það sem virðist hinsvegar vekja mestan áhuga hans sé hugsunin um að við höfum öll þörf fyrir að skapa og eyðileggja og mjög oft tvinnist þessar tvær hvatir saman í persónum hans og verði óaðskiljanlegar, með ógnvænlegum afleiðingum.

Annað mikilvægt þema í verkum Soyinka er þráin eftir að verða heill:

Leit að tengingum milli allra hluta í heiminum, stórra og smárra, séðra og óséðra, þeirra sem eru þekktir og þeirra sem eru óþekktir. Þessi leit að heild felur líka í sér andstæðurnar ungur og gamall, lifandi og dauður og samhengið milli svokallaðra „heima“ (eins og hann orðar það) [...] lifandi kynslóða, þeirra sem eru láttnar og þeirra sem eru ófæddar. En endurtekin myndhvörf um árstíðaskipti í náttúrunni benda til tilvistar þar sem veruleikinn er ekki línulegur heldur fari öll menning í hring. Órjúfanleg keðja sé á milli allra kynslóða, allra tíma og allrar menningar. Á þessum grunni hvílir stöðugur áhugi Solyinko á náttúrunni, hún er akkerið í þránni eftir að vera heill.<sup>53</sup>

Hér hafa fræðimenn fundið tengil við nýrómantíkina sem snerist gegn iðnvæðingunni á nítjándu öld. Soyinka hefur ritað magnaðar greinar um að nútímaíðnvæðing rjúfi tengsl okkar við náttúruna og þá djúpu þætti í mannum sem eigi rætur í náttúrulegum aðstæðum okkar. Í greininni „Leiklist og afrísk heimsýn“ úr greinasafninu *Goðsagnir, bókmennir og heimur Afríku* er einmitt að finna skemmtilega líkingu vestrænna leikhúsfræða og flokkunaráráttu þeirra við „másandi og blásandi“ járnbrautarlest. En umfjöllunarefni hans í greininni eru andstæðurnar

---

<sup>52</sup> Biudon Jeyifo. 2001. Inngangur að *Conversations with Wole Soyinka*. Jackson: University Press of Mississippi, bls. XII.

<sup>53</sup> Sama rit, bls. XIV.

afrísk leiklist og evrópsk og sá grundvallarmunur sem er á heimsýn þeirri sem að baki liggur.<sup>54</sup>

Pó Soyinka sé fyrst og fremst leikskáld og ljóðskáld, hefur hann jafnframt skrifað skáldsögur, kvikmyndahandrit og fjölda greina í blöð og tímarit. Hann hlaut fyrstur skálda í Afríku bókmenntaverðlaun Nóbels, árið 1986. Eftir það varð hann vinsæll fyrirlesari víða um lönd og í útleögum sínum hefur hann verið prófessor við bandaríska og evrópska háskóla. Soyinka hefur alla tíð verið pólitískur aðgerðasinni, árið 1965 réðst hann til dæmis vopnaður inn í útvarpsstöð í Ibadan og þvingaði tæknimann til að senda út mótmæli gegn kosningasvindli í vesturhéruðunum og hvatningu til landsmanna að gera uppreisn gegn Akintola forsætisráðherra. Hann beitti sér fyrir friðarumleitunum í borgarastríðinu um olíulindirnar í Biafra árið 1967 og var þá dæmdur til fangelsisvistar. Hann sat inni í tvö ár en var náðaður af nýjum stjórnarherrum. Eftir það fór hann í langa sjálfskipaða útleög. Soyinka hefur stofnað nokkra stjórnmalaflokka um ævina. Síðast varð hann einn af leiðtogum nýrra samtaka, PRONACO, bandalags ýmissa félaga í Nígeríu um það markmið að smíða nýja lýðræðislega stjórnarskrá.

## 8. Pólskt leikhús

### 8.1 Hinn heilagi leikari

Í Evrópu hins vegar var pólski leikstjórinn Jerzy Grotowski (1933–1999) um miðjan sjötta áratuginn farinn að horfa út fyrir ramma hefðbundins leikhúss til að leita lausna fyrir hina hrjáðu eftirstríðsáranna. Hann sækir margt líkt og Soyinka til helgisíða eigin þjóðar, helgisagna hinnar kaþólsku pólsku þjóðar. Grotowski hafði numið aðferðir Stanislavskíjs í framhaldsnámi í Moskvu og farið í ársferðalag um Asíu 1956 til að kynna sér leiklist þar. Heimkominn starfar hann sem leikstjóri og snýr sér að rannsóknum á leiklist. Þremur árum síðar verður hann leikhússtjóri lítils leikhúss „Teatr 13-Rezdow“ í borginni Opele, safnar um sig hópi listrænna samstarfsmanna og ungra leikara sem hann fer að þjálfa til að nálgast leikhús á nýjan hátt. Öfugt við það sem tíðkaðist í Vestur-Evrópu var leikhúsum í Austur-Evrópu gert kleift að taka sér langan tíma til að undirbúa leiksýningar, enda ótrufluð af kröfu markaðarins. Til þess

---

<sup>54</sup> Wole Soyinka. 2000. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 38

að auka þetta frelsi og undirstrika markmið sín, gefur hann leikhúsinu síðar nýtt nafn, „Teatr Laboratorium“, eða Rannsóknarstofu-leikhúsið.

Á þessu tímabili, sem hann sjálfur kenndi við sýningar, skapar hann hugmyndina um „fátæka sjálfvirka leikhúsið“. Leikhús sem andstætt „ríku leikhúsi“ borgarlegrar hefðar gat þrífist án staðlaðra búninga og leikmynda, án sérstaks rýmis fyrir svið, án tónlistar sem fylgir atburðarásinni/plottinu, án ljósaeffekta. Hann hreinsar leikhúsið af öllu öðru en fundi leikarans og áhorfandans og hefur ásamt leikhópnum alveg einstaka rannsókn á eðli leiklistar. Leikarana þjálfar hann og leiðir af miklum aga í átt til þess sem hann kallar „algjöra athöfn“ (e. *total act*) þar sem leikarinn fer vægðarlaust út fyrir öll mörk, „afhjúpar sjálfan sig og fórnar innstu kimum sínum, þeim sársaukafyllstu, sem ekki er ætlað að koma fyrir augu heimsins...“ „efni“ hans „brennur“ miklu fremur í athöfnum leikarans og breytist í orku.<sup>55</sup>

Grotowski áleit leikhúsið einnig alveg geta komist af án texta, því líkt og Artaud taldi hann það eiga sitt eigið mál, gjörólíkt orðum textans. Samt hallar hann sér í fyrstu að trúarlegum þjóðernissinnuðum pólskum arfi:

hinum stóru rómantísku ljóðskáldum Póllands. En líka Marlowe og Calderon. Ég vil taka það skýrt fram að ég er mjög hrifinn af textum sem tilheyra mikilli hefð. Mér eru þeir raddir forfeðra minna og svo þessum röddum sem koma til okkar úr uppsprettum evrópskrar menningar.<sup>56</sup>

En Grotowski áleit textann aðeins vera ramma fyrir rannsóknir leikarans á sjálfum sér; leikhúsið væri merkingarlaust nema leikarar og áhorfendur gætu losað sig við staðlaða sýn á heiminn og venjubundna hegðan og viðbrögð. Því væri fyrst og fremst mikilvægt fyrir leikarann að nota hlutverkið sem tæki til að skoða hvað væri að baki þeirri grímu sem hann ber dagsdaglega og reyna þannig að komast að „innsta kjarna persónuleika síns“: „[...] leikarinn verður að læra að nota hlutverk sitt eins og væri það hnífur skurðlæknis til þess að kryfja sjálfan sig.“<sup>57</sup> Leikarinn ljær sem sagt ekki persónu annars höfundar líkama sinn, heldur notar hann hlutverkið sem verkfæri til að umbreyta sjálfum sér, ná upp á yfirborðið „innsta kjarnanum“ til að geta „fórnað

<sup>55</sup> Jerzy Grotowski. 1968. *Towards a Poor Theatre*. Holsterbro: Odin Teatrets Forlag, bls. 35.

<sup>56</sup> Sama rit, bls. 58.

<sup>57</sup> Sama rit, bls. 37.

honum, flett ofan af honum“.<sup>58</sup> Slíkan leikara kallar Grotowski heilagan leikara. Það hugtak segist hann ekki nota í trúarlegri merkingu, en Erika Fischer-Lichte hefur bent á að þar þrói hann alveg nýja útópíska sýn á „nýja manninn“ sem sögulega framúrstefnan kallaði eftir. Hinn heilagi leikari væri svo að segja holdtekja hans. Hann væri ekki bara leikari heldur líka endurfædd manneskja. „Trúarlegi orðaforðinn tengir leikarann hinum þjáða og upprisna Kristi, sem í þjáningum sínum varð samtímis andlegur og holdlegur líkami. Kristur er hér tákn fyrir nýjan skilning á manninum, og fyrst og fremst nýjan skilning á kroppnum, þar sem gömlu skilunum milli líkama og sálar er eytt, þar sem andinn getur aðeins verið skilinn sem líkamnaður og líkaminn aðeins sem „andlegur““.<sup>59</sup>

Þessi nýi maður getur að sögn Grotowskis aðeins mætt áhorfendum sem hafa einlæggar andlegar þarfir og vilja skilja sjálfa sig í ljósi fórnar leikarans, fylgja fordæmi hans. Leikhúsið átti að vera tæki til sjálfsskoðunar, sálkönnunar, sjálfshjálpar, endurlausnar. Áhorfendur eru því hafðir í mikilli nálægð við leikarann, innan seilingar, þannig að þeir geti fundið „andardrátt hans og lyktina af svita hans.“<sup>60</sup> Það leiðir svo aftur til rannsókna leikhópsins á rými. Ný rými eru sköpuð fyrir hvert einstakt verk til að prófa samband leikarans og áhorfandans. Í *Kordían* lét hann áhorfendur ganga inn á geðdeild þar sem sjúkrarúm stóðu í röðum og áhorfandinn þurfti að sitja á rúmi á meðal hinna sjúku. Í *Fást* sátu allir áhorfendur við borð Fásts í klausturmatsal. Þörfin fyrir þessa miklu nálægð milli áhorfenda og leikara krafðist þess einnig að fjöldi áhorfenda væri takmarkaður á sýningum. Þeir urðu aldrei fleiri en nokkrir tugir.

Árið 1965 flytur Grotowski leikhús sitt til Wrocław og er þá farinn að æfa *Staðfasta Prinsinn*, sýningu sem átti eftir að bera hróður þeirra víða og ýmsir telja mesta leikhúsviðburð aldarinnar. Ryszard Cieslak var í aðalhlutverkinu og leikur hans talinn hápunktur í samstarfi þeirra Grotowskis og lýsandi dæmi um markmið „fátæka leikhússins“. Næstu ár er Grotowski fenginn til að kenna víða í Evrópu og í Bandaríkjunum og árið 1968 kemur hann með leikrit Wyspianskis, *Akropolis*, á Edinborgarhátíðina. Sama ár kemur út bók hans, *Í átt til fátæka leikhússins (Towards a Poor Theatre)* út á ensku með formála eftir leikstjórann Peter Brook og ritstýrt af Eugene Barba, en Grotowski hafði mikil áhrif á leikhússtarf beggja þessara manna.

<sup>58</sup> Sama rit, bls. 37.

<sup>59</sup> Erika Fischer-Lichte. 2010. *Geschichte des Dramas 2*. Tübingen und Basel: A. Francke. Sjá einnig bls. 255–265.

<sup>60</sup> Jerzy Grotowski. 1968. *Towards a Poor Theatre*. Holsterbro: Odin Teatrets Forlag, bls. 42.

Til að mynda hafði Brook fengið Grotowski til að miðla þekkingu sinni til nokkurra leikara við Royal Shakespeare Company þegar hann veitti því forstöðu. Árið 1969 sýndi Grotowski *Akropolis*, *The Constant Prince* og *Apocalypsis Cum Figuris* á vegum Brooklyn Academy of Music í New York. *Apocalypsis Cum Figuris* varð síðasta opinbera sýning Grotowskis en síðan tóku við tímabil sem stundum eru kennd við félagslegar rannsóknir eða mannfræðirannsóknir. Hann dvelur þá mest í Bandaríkjunum og á Haiti og á milli þess sem hann kennir, skoðar hann gagnvirkni í mannlegum samskiptum og myndar hópa með leikhúsfólki víða að úr heiminum til að rannsaka forna og nýja helgisiði, svo sem áhrif söngs á líkamann. Grotowski sagði skilið við Pólland 1982 og verður stuttu síðar bandarískur ríkisborgari. En fjármagn liggur ekki á lausu í Bandaríkjunum og hann verður sífellt óánægðari með þann skilning sem þar er lagður í verk hans og þann lærdóm sem menn vilja draga af þeim. Árið 1984 býðst honum hins vegar aðstaða í ítalska bænum Pontedera í Toscana. Þar stofnar hann „Vinnumiðstöð Grotowski“ árið 1985 og heldur þar áfram rannsóknum sínum og tekur aftur að þjálfa leikara og halda lokaðar sýningar sem fara ákaflega leynilega. Síðustu fimmtán árin sem hann lifir hverfur hann alveg úr sviðsljósinu. En áhrifin sem hann hafði á leikhúsið á sjöunda og áttunda áratugnum voru gífurleg. Einkum hvað varðaði þjálfun leikarans og þróun rítúal-leikhúss sem síðar verður komið að.

## 8.2 Nálægð dauðans

Landi Grotowskis og samtímamaður, Tadeusz Kantor (1915–1990), var allt í senn, myndlistarmaður, leikmyndateiknari, leikskáld og leikstjóri. Lífsstarf hans endurspeglar þá þróun sem átti sér stað á sjöunda og áttunda áratugnum þegar mörkin á milli ólíkra listgreina urðu fljótandi og menn hneigðust æ meir að því að skapa viðburði í leikhúsi fremur en leikverk.

Kantor var í myndlistarnámi við Listaakademíuna í Krakow þegar Þjóðverjar hernámu Pólland í síðari heimsstyrjöld og á hernámsárunum stofnaði hann ásamt fleiri stúdentum „Sjálfstæða neðanjarðarleikhúsið“ í Krakow. Þeir sýndu í heimahúsum og þar fær hann fyrst smjörþefinn af því að sýna leikverk utan hefðbundinna leikhúsbygginga og að fella tilbúna, hvunn dagslega hluti inn í verk sín, en það átti síðar eftir að einkenna starf hans. Frá árinu 1955 vann Kantor við Cricot 2 tilraunaleikhúsið og þar vakti hann fljótt alþjóðaathygli. Hann vann einnig sem



leikmyndateiknari við atvinnuleikhús en á ferlinum gerði hann alls 300 leikmyndir og búninga fyrir 80 sýningar.

Kantor er kunnastur fyrir starf sitt innan leikhússins, en jafnhliða því vann hann ætíð að myndlist, notaði hana sem eins konar rannsóknarstofu fyrir hugmyndir sínar og á sérhverju tímabili í lífi hans má finna samhljóm milli myndverka hans og þess sem er að gerast í leikhúsinu. Ýmsir hafa því viljað túlka sköpun hans sem myndverk sem sett voru á svið. Kantor glímdi við ýmis listform um ævina, svo sem leiklist, gjörninga, sýningarlist, höggmyndir, innsetningar og aðra rýmislist. Í leikhúsinu blandaði hann þegar fram liðu stundir öllum þessum formum saman í viðburð sem var óravageu frá bókmenntaleikhúsinu. Þar var hann sjálfur ætíð í brennidepli, stundum sem leikari en oftar þó sem sýnilegur stjórnandi, „vagnstjóri“, viðburðarins, ýmist á sviði eða meðal áhorfenda.

Sífelld nánd dauðans var endurtekið stef í verkum Kantors og er það oft rakið til hörmunga íbúa Krakow á stríðsárunum. Ákveðið tímabil á ferlinum nefnir hann sjálfur „Leikhús dauðans“ en þar skoðaði hann vinnuna með leikaranum, aðferðir leikstjórnar og byggingu sjónarspilsins og hafnaði upplifun hefðbundins leikhúss á tíma og flækju. Miðlæga þemað verður leikarinn sem tjáir sig ekki í orðum heldur með líkamanum og nærværu sinni.

Sýningin *Dauði bekkurinn* (1975) er af mörgum talin merkasta sýning þessa tímabils. Í *Dauða bekknum* var engin raunveruleg flækja, verkið byggðist fremur á dýnamísku tafla milli helgisiðakenndra hreyfinga og kyrrstöðu sem hvíldu á stöðugum endurtekningum á tónlistarmótífi úr *Valse François* eftir Zygmunt Krasiński. Þetta var blanda úr leik, dansi, gjörningum og innsetningu. Upphafsmýndin var minning: rykfallin skólastofa með gömlum bekkjum og borðum og úr sér gengnum skólabókum. Inn í stofuna silaðist svo hópur gamlingja með gínur á bakinu; komnir aftur eftir langa fjarveru tóku þeir sér sæti á skólabekkjum glataðrar æsku. Gínurnar voru í fullri líkamsstærð og vísuðu í æsku þeirra. Þær voru líkt og græddar á líkama gamlingjanna og gler-augun í vaxandlitum þeirra störfu ströngum svip á umhverfið. „Gínan í leikhúsi mínu á að verða líkan, því að hún miðlar tilfinningu fyrir dauðanum og eðli dauðans.“<sup>61</sup> Gamlingjarnir í skólastofunni voru ekki einstaklingar heldur samsafn endurminninga um ýmsar persónur og sem hópur urðu þeir ásamt dúkkunum eins konar samfélagslegt minni. Vaxbrúður Kantors eru gjarnan boðberar dauðans en

<sup>61</sup> Tadeusz Kantor. Leikhús dauðans. Sjá vefslóð <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6&id=45&str=3>. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

einnig táknbælingar. Hann staðsetur þær á jaðri viðurkenndrar menningar sem verur er ætíð hafi verið litið niður á, þær taldar einkennilegar og hæfa grófum smekk. Því gætu þær ólíkt fræðum og safngripum svipt hulunni af hlutum í einu vetfangi, líkt og elding. Hann segir þær tákni um guðlast, þær lýsi „sérhverri myrkri, nætur- og uppreisnarhlið mannlegrar gjörðar. Þær rísa úr glæp og dauða líkt og upprisnar úr undirheimum, gráar og líflausar.“<sup>62</sup> En afstaða hans til leikbrúða er þó önnur en þeirra Kleists og Craigs, hann er ekki þeirrar skoðunar að þær geti komið í stað leikarans:

Það væri of auðvelt og of barnslegt. Ég er að reyna að skilja minnin og tilgang þessa óvenjulega hlutar, sem birtist skyndilega í hugsunum mínum og hugmyndum. Tilvist þeirra er í samræmi við vaxandi fullvissu mína um að hægt sé að tjá líf í list. En einungis með því að lífið sé fjarverandi, með tilvísunum í DAUÐANN, í gegnum BIRTINGAR, gegnum Tómléika og mállaus BOÐ. GÍNAN í leikhúsi mínu á að verða LÍKAN því að hún miðlar tilfinningu fyrir dauðanum og eðli dauðans: Þær eiga að vera líkön fyrir LIFANDI LEIKARA.<sup>63</sup>

Fræðilegu skýringuna á hugmyndinni sem lá að baki leikhúsi Kantors er að finna í „Manifestó um leikhús dauðans“ sem vitnað er í hér að ofan úr úrvalinu. Minnið og minningar leika eftir þetta stórt hlutverk í heildarverki Kantors. Í *Wielopole*, *Wielopole* frá árinu 1980 endurskapaði hann æsku sína á sviðinu. Örlög horfinna ástvina fléttuðust þar saman við atburði og persónur úr biblíunni. Fimm árum síðar varð til önnur sýning, *Látum listamennina deyja*. Þar mátti sjá á sviðinu dauðaferil, hvernig minnið starfar, sköpunarferli, örlög listamannsins og listarinnar. Í *Ég sný aldrei aftur* (1989) leitar Kantor aftur í eina af styrjaldarsýningum sínum, *Ódysseifur snýr aftur*, sem hann staðsetur í ónýtri „minningarvél“ – skólabekkjum *Dauða bekkjarins*. Leikararnir sýna hans eigið brúðkaup en þangað býður hann persónum úr Cricot 2 leikhúsinu og sjálfur flytur hann manifestó um sársaukafullan feril sköpunar og þess að deyja. Ári síðar er hann látinn.

---

<sup>62</sup> Sama vefslóð.

<sup>63</sup> Sjá vefslóð: <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6&id=45&str=3>. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

## 9. Menningarbyltingin.

### 9.1 Leikhúsið sem lífsmáti

Áhrifa pólskrar leikhúsmenningar gætir víða um lönd næstu áratugi. Í evrópsku leikhúsi er það Eugenio Barba (1936) sem helst flytur hugmyndir Grotowski áfram, bæði með þýðingu og útgáfu á verkum hans og í starfi sínu með Óðinsleikhúsinu í Holsterbro í Danmörku. Margt í starfi þess leikhúss gerir það einnig dæmigert fyrir þá miklu hreyfingu sjálfstæðra leikhópa sem varð til á seinni hluta sjöunda áratugarins og þeim áttunda; ýmist sem flótti frá leikhússtofnuninni, uppreisn gegn henni eða sprottin beint úr félagslegum og pólitískum veruleika tímabilsins. Menningarbyltingin, mótmælaaðgerðirnar gegn Vietnamstyrjöldinni, hávær krafa ungrar kynslóðar um nýja lífshætti og félagslegt réttlæti gerði leikflokka víða að nokkurs konar líkani fyrir ýmsar gerðir samfélagslegrar eða alþjóðlegrar útópíu.<sup>64</sup>

Óðinsleikhúsið er fyrsti evrópski sjálfstæði leikflokkurinn sem gerði leikhúsið að lífsmáta, þar skyldu allir vera jafnir og þar vildu menn hvorki framleiða söluvöru né vera háðir ríkisstyrkjum. Í byrjun skilgreinir hópurinn leikhúsið líkt og Grotowski sem „það sem gerist á milli leikarans og áhorfandans“. Líkami leikarans verður miðjan sem starfið byggist á, líkaminn og þau tákni sem hann mótar í sjálfstæðri sköpun sinni. Áhugi leikhúsfólks og annarra listamanna á líkamanum í sjálfum sér einkennir hvarvetna þetta tímabil. Menntafræðingurinn um stundarsakir aftur á manninn. Óðinsleikhúsið hefur frá upphafi lagt áherslu á alþjóðlegt samstarf ólíkra menningarhópa og það á sér persónulegar rætur.

Eugenio Barba, sem verið hefur í forsvari fyrir hópinn frá upphafi, fæddist á Ítalíu, átti svo Noreg sem fósturjörð og menntaðist sem leikstjóri í Póllandi. Heimkominn til Osló árið 1964 sækist hann eftir starfi sem leikstjóri en er alls staðar hafnað. Hann stofnar því Óðinsleikhúsið ásamt nokkrum ungum leikurum sem ekki höfðu fengið inngöngu í opinbera leiklistarskóla. Tveimur árum síðar ferðast þau með fyrstu sýningu sína, *Omitofilene* eftir Jens Bjørnebo, um öll Norðurlöndin og í kjölfarið býður bæjarstjórnin í Holsterbro í Danmörku þeim að setjast þar að og fá til umráða gamlan sveitabæ fyrir starfsemina. Þau þekktust boðið og hefur miðstöð leikflokksins verið þar æ síðan. Leikararnir voru í upphafi fimm, frá Noregi,

<sup>64</sup> Hér er „menningarbylting“ notuð í skilningi þýska heimspekingsins Herberts Marcuse (1898–1979). Sjá: Herbert Marcuse. 1973. *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt am Main: Suhrkampf, bls. 95.

Danmörku, Svíþjóð og Finnlandi, og alla tíð hefur starfað þar fólk af ólíku þjóðerni. Barba hefur sagt að saga Óðinsleikhússins verði ekki skilin nema litið sé til tveggja þátta sem stýrði hópnum í upphafi. Hið fyrra var að þeim var hafnað af hefðbundnu leikhúsumhverfi og það síðara að þau voru útlendingar sem töluðu ekki málið, „áttu ekki orðin“ sem þá voru mikilvægasti samskiptamiðillinn í leikhúsi. Þau ákváðu því að gera smæð sína og fötlun að nokkurs konar dyggð og uppsprettu styrks.<sup>65</sup> Leikhús þeirra verður uppreisn gegn viðtekinni list og tækni og tilvist þess um leið pólitísk uppreisn. Sveitabærinn í Holsterbro verður rannsóknarstofa leiklistar og leikhúsið sem þau skapa verður „heimaland“ þeirra. Þau leita að evrópskri „arfleifð“ sinni hjá öðrum „útlendingum“, þeim sem völdu sér að starfa á jaðrinum og sökkva sér í einangrað svið: Grotowski, Artaud, Mejerhold, Craig, Brecht.<sup>66</sup>

Starfsdagurinn í Óðinsleikhúsinu byrjar klukkan sjö að morgni og getur staðið í tólf til fjórtán klukkutíma. Þjálfun og rannsóknir eiga að leiða leikarann til að gera persónulegar uppgötvanir í faginu og byggja upp líkamleg, andleg, vitsmunaleg og tilfinningaleg tengsl við textann og áhorfendur“. Þessi þjálfun þróast síðar í viðamiklar rannsóknir á lögmálum sem liggja að baki orkunni sem Barba telur að búi í návist leikarans, aðdráttarafli hans. Líkt og farandverkamenn hafa leikarar Óðinsleikhússins verið á stöðugu ferðalagi með sýningar sínar og tekið þátt í leiklistarhátíðum, en einnig hafa þeir starfað og kennt um lengri eða skemmri tíma í fjölmörgum löndum Evrópu, Asíu og Rómönsku Ameríku. Sérstakt fyrir sýningar þeirra er nokkuð sem kalla mætti skiptiverslun (e: *barter*). Þeir leika fyrir hóp áhorfenda og þiggja í staðinn til dæmis þjóðdans, ljóð eða hefðbundinn söng viðkomandi menningarsvæðis, eða jafnvel heila leiksýningu. Þetta hafa þau gert í sveitahéruðum á Bretlandi, við Amazonfljótið í Venezúela, í bæjum og stórborgum flestra heimsálfa. Þannig leiða þau saman leikhús og sýningarform ólíkra menningarhópa og Barba hefur ætíð lagt ríka áherslu á að sýningarnar séu ekki aðalatriði þessara funda, heldur tengslin sem myndast milli allra viðstaddra. En starfsemi leikhússins hefur frá byrjun einkum beinst í þrjár áttir: listræna starfsemi, kennslu og rannsóknir sem lýst er í tímaritum og fjölda fræðibóka sem hópurinn hefur

---

<sup>65</sup> Eugenio Barba. 2000. Ræða í Kaupmannahafnarháskóla við afhendingu Sonning verðlaunanna. <http://www.odinteatret.dk/media/40337/2000,%20Copenhagen%20Univ.%20-%20IT%20Discurso%20Honoris%20Causa.pdf>

<sup>66</sup> Sjá: vefsíðuna:

[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB\\_LEGACY\\_FROM\\_US\\_TO\\_OURSELVES.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_LEGACY_FROM_US_TO_OURSELVES.pdf)

gefið út. Árið 1979 stofnaði Óðinsleikhúsið síðan ISTA, Alþjóðlega skólann í leikhúsmannfræði:

Leikhúsmannfræði er rannsókn á hegðun mannsins þegar hann notar líkamlega og andlega nærveru sína í skipulögðum aðstæðum sýningar og í samræmi við reglur sem eru aðrar en þær sem við lútum í daglegu lífi. Þessi beiting líkamans umfram það hversdaglega er það sem kallað er tækni. [...]

Leikhúsmannfræði er rannsókn á for-tjáningar (e: pre-expressive) sviði í hegðun leikarans sem er grunnur ólíkra listgreina, hlutverka og persónulegra eða sameiginlegra hefða.<sup>67</sup>

ISTA byggir á alþjóðlegu tengslaneti. Þátttakendur sem koma frá Asíu, Rómönsku Ameríku og frá Vesturlöndum eru ýmist það sem nefna má „meistara“ úr Asísku leikhúsi, leikarar Óðinsleikhússins, valdir leikhúsmenn úr vestrænu leikhúsi, fræðimenn, flestir þeirra ítalskir, sem unnið hafa með Barba frá upphafi, eða ungir nemendur. Þau hittast á fárra ára fresti í ýmsum stofnunum víða um heim og í skammvinnnum fámönnum vinnustofum taka þau fyrir eitt þema sem glímt er við í praktískri vinnu, menn sýna hvernig þeir nálgast viðfangsefnið og ólíkar aðferðir eru greindar og bornar saman.

Rannsóknir skólans snúa einkum að alþjóðlegu eðli sýninga, þar er gengið er út frá því að líkaminn sé sögulegur vettvangur og að hann skrái menningu. Barba lítur á líkamann sem nokkurs konar sögulegan „texta“. Í líkama leikarans sem framkvæmir, sýnir og opinberar sig búi þekking sem skapast hafi í þjálfun leikarans og reynslu. Meistarar frá Asíu sem taka þátt í vinnunni með Barba líkamni þannig sögu þess kóðaða forms sem þeir nota, þeir beri arfleifð forns listforms í líkamanum og endurlífgi þau í sýningu. Japanskir listamenn geti verið afurð sögulegra hefða sem rekja megi aftur til sautjándu aldar, vestrænir listamenn sem hafa til dæmis lært af nemendum Mejerholds eða látbragðsleikarans Etienne Decroux (1898–1991) beri hins vegar þá arfleifð í sér.

Rannsóknir á þessum ólíku sýningarformum Asíu og Evrópu byggjast á því að bera þau saman og tefla þeim fram sem andstæðum en þeim er ekki blandað saman í sýningum í skólanum. Leitað er að sameiginlegum grunnatriðum, til dæmis í

---

<sup>67</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese. 1995. *Dictionary of Theatre Anthropologie. The Secret Art of Performer*. London: Routledge, bls. 7.

jafnvægi, þenslu eða andstæðum, og þau síðan flutt inn í eigin tilraunir. Áhuginn beinist að því hvernig hægt er að nota þessi atriði en ekki að því að prófa djúpar tilgátur um ástæður þess að þær líkjast svo mjög. Þessar rannsóknir Óðinsleikhússins hafa orðið mikilvægt framlag til leikhúsfræða.

## 9.2 Áhorfs-leikarinn

En áhrif annarra heimsálfa tóku að berast til vestrænna ríkja eftir ýmsum öðrum og flóknari leiðum. Augusto Boal (1931–2009) var fæddur í Rio de Janeiro í Brasilíu. Hann stundaði nám í efnaverkfræði í heimalandinu og framhaldsnám við Columbia-háskólann í New York, þar sem hann lagði einnig stund á leikhúsfræði og lauk prófi í báðum greinum. Hann var í tengslum við ýmis tilraunaleikhús á þessum árum og árið 1955 voru frumflutt tvö verk eftir hann í New York. Ári eftir að hann útskrifast er hann ráðinn til Arenaleikhússins, lítil leikhús í Sao Paulo. Þar þýddi hann í byrjun ýmis klassísk verk og leikstýrði og kynnti leikaðferðir sem áður voru óþekktar í Brasilíu. Hann stofnaði líka sérstaka vinnustofu við leikhúsið til að efla innlenda leikritagerð.

Árið 1964 hrifsaði herforingjaklíka til sín völdin í Brasilíu, ein mesta ógnarstjórn sem íbúar landsins hafa þurft að þola. Vinstriáhrif Boal var rænt út á götu líkt og þúsundum annarra, hann var fangelsaður og pyntaður. Síðan hrekst hann í útlegð til Argentínu og þar skrifar hann tvær bækur, aðra um reynsluna í fangelsinu en hina um „Leikhús hinna undirokuðu“. Í þeirri bók setur hann fram leikhúslíkan þar sem áherslan er á áhorfandann, líkt og hjá Brecht. Áhorfandinn, hinn undirokaði, verður aðalgerandinn í hinu dramatíska ferli í því skyni að gera hann þess megnugan að breyta lífi sínu. Áhorfsleikarann kallar Boal hann síðar. Rætur þessarar hugmyndar má finna í kennsluleikritum Brechts, sem eru fyrst og fremst skrifuð fyrir leikara einkum áhugaleikara í leikfélögum verkamanna og ekki ætluð til sýningar. En þær er einnig að finna hjá brasilíska kennaranum Paulo Freire (1921–1997). Í bókinni *Kennsla fyrir undirokaða* (1968) og fjölda annarra verka setti hann fram kennsluáðferðir sem ætlað var að breyta lífi fátækra nemenda og gera þá sjálfstæðari, með því að kennari og nemandi ættu í samtali en skiptust sífellt á um að leika hlutverk nemanda og kennara.<sup>68</sup> Samkvæmt Freire skapa ríkjandi samfélagskerfi það sem hann kallar „þagnarmenningu“ sem elur af sér þögla, bælda sjálfsmynd hjá hinum kúgaða

---

<sup>68</sup> Sjá til dæmis: Paul Freire. 1996. *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Education.

hluta þjóðarinnar. Kennari þarf því að skapa gagnrýna hugsun hjá nemenda til að gera honum kleift að losa sig undan valdi þagnarmeningarinnar. Í útleigðinni starfar Boal með fólki í fátækrahverfum í Perú, Argentínu og Ekvador og þróar nýjar starfsaðferðir. Í „leikhúsi hinna undirokuðu“ eyðir hann skilunum á milli sviðs og salar með því að láta leikara kynna einhverja hugmynd til úrlausnar, helst eitthvað sem snertir nánasta umhverfi áhorfenda eða jafnvel einhvers einstaklings. Áhorfendur eiga síðan sjálfir að leggja fram lausnina í leik. Áhorfendur reynir hann að þjálfra eftir nokkrum meginreglum: Hinn undirokaði á að þekkja sinn eigin líkama og „líkama“ kollektívsins (í marxískum skilningi). Hann á að geta tjáð sig með líkamanum. Hann á að nota leikhúsið sem tungumál. Hann á nota leikhúsið til samræðu.

Boal fluttist síðan til Lissabon og þaðan til Parísar þar sem hann varð kennari við Sorbonne og setti á stofn nokkra leikhúshópa „undirokaðra“. Hann þróaði fleiri gerðir af leikhúsi hinna undirokuðu um ævina, til að mynda: ímynda leikhúsið, ósýnilega leikhúsið og umræðu leikhúsið.

Í „ósýnilega leikhúsinu“ urðu áhorfendur að leikurum. Þar koma leikarar af stað atburðarás í opinberu rými og þeir sem taka þátt í leiknum vita ekki að þeir eru leikendur.

Eitt verður að vera alveg ljóst: ósýnilega leikhúsið er leikhús. Það hefur texta eða handritskjarna sem óhjákvæmilega verður lagaður að aðstæðum til þess að hann falli að inngrípum áhorfs-leikaranna. Viðfangsefnið verður að brenna á mönnum, eitthvað sem vitað er að risti djúpt í huga tilvonandi áhorfs-leikara og þeir láta sig varða af heilum hug. Á þessum grunni er búið til lítið leikrit. Leikararnir verða að leika hlutverk sín líkt og í hefðbundnu leikhúsi fyrir hefðbundna áhorfendur. Þegar leikritið er hins vegar tilbúið er það sýnt á stað sem er ekki leikhús og fyrir áhorfendur sem eru ekki áhorfendur. Á því tímabili sem Evrópu-tilraunirnar stóðu yfir settum við upp sýningar í neðanjarðarlest í París, um borð í ferju, á veitingastöðum og götum Stokkhólms og jafnvel á sviði í leikhúsi þar sem ráðstefna fór fram. Ég endurtek: Í ósýnilega leikhúsinu verða leikararnir að vinna eins og alvöru leikarar, þ.e., þeir verða að lifa.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Arturo Boal. 1992, 2002. *Games for Actors and Non Actors*. London: Routledge, bls.62. óbirt þýðing sem bíður prentunar.

Í fjórða forminu „menningarleikhúsinu“, leika leikarar af ákveðnu þjóðerni verk sem er upprunnið hjá þjóð sem þeir eiga í stríði við, til dæmis gætu Ísraelar leikið leikrit Palestínumanns. Í París varð Boal næmari á þátt sjálfsins í undirokuninni og setti ásamt konu sinni, sálfræðingnum Cecilíu, upp vinnustofur þar sem til varð leikaðferð sem hann kallaði „löggan í höfðinu“.

Þegar herforingjastjórnin í Brasilíu féll, hafði Boal verið 15 ár í útlegð. Hann sneri heim til Rio de Janeiro og kom á fót aðalmeðstöð fyrir „leikhús hinna undirokuðu“ og stofnaði á annan tug smærri leikhúsa til að þróa hverfisleikhús og hélt áfram að efna til alþjóðlegra hátíða leikhúsa hinna undirokaðra sem hann hafði byrjað á í París með góðum árangri.

Á tíunda áratugnum var hann kosinn í borgarráð Rio de Janeiro og notaði þá leikhústækni sína til að virkja borgarbúa í stjórnun borgarinnar, til dæmis að leggja fram tillögur að reglugerðum, og kallaði þá aðferð „lagasetningaleikhúsið“. Verk hans hafa verið þýdd á 25 tungumál og aðferðir hans notaðar um allan heim, m.a. í heilbrigðisherferðum í Afríku.<sup>70</sup> Hann er gjarnan flokkaður sem upphafsmaður svokallaðs „nytjaleikhúss“ (*applied theatre*) en það hugtak hefur fengið byr undir báða vængi síðustu tvo áratugi.<sup>71</sup>

## 10. Múrar hrynja

Þegar líða tók á öldina var vestrænn kapítalismi að komast á annað stig. Tölvutækni og gervihnettir sem spruttu upp úr geimferðarkapphlaupi kaldastríðsins, urðu einn af hvötum stórfyrirtækja til að hnattvæðast og ryðja landamærum úr vegi. Með undraverðum hraða var farið að flytja vinnuafli og fyrirtæki úr sveit í borg og milli landa og heimsálfa. Flugfargjöld snarlækkuðu, og í vinnu- eða skemmtiferðum kynntist millistétt efnaðra iðnríkja menningu annarra þjóða. Útvarp, kvikmyndir, sjónvarp, gervihnattasjónvarp, myndbönd og síðar internetið ollu því að almenningur myndaði ný menningarleg tengsl dag hvern. Þessi þróun, auk styrjaldanna sem bandaríska stórveldið háði í Asíu og Rómönsku-Ameríku á sjöunda áratugnum, átti stóran þátt í að kveikja áhuga vestræns leikhúss á leiklist og helgisiðum annarra

<sup>70</sup> Sjá til dæmis: Arturo Boal. 1979. *Theatre of the Oppressed*. London. Pluto Press; Arturo Boal. 1992, 2002. *Games for Actors and Non Actors*. London: Routledge.

<sup>71</sup> Sjá meðal annars: *The Applied Theatre Reader*. 2009. Ritstj. Tim Prentki og Sheila Preston. New York: Routledge.



heimsálfa, eins og endurspeglast í sögu Óðinsleikhússins hér að framan og í starfi leikstjóranna Peters Brooks (1938) og Ariane Mnouchkine (1939).

Fall alræðisríkjanna í Austur-Evrópu eykur hraða hnattvæðingarinnar og álag sem henni fylgir. Menn fara að endurmeta hefðbundnar sjálfsmyndir af öllum gerðum – þjóðlegar, menningarlegar, pólitískar, trúarlegar og kynferðislegar. Og þegar komið er fram á síðusta áratug aldarinnar þá er samstaða víkjandi en sundrung ríkjandi innan einstakra samfélaga. Verkamenn og aðrir hópar hætta að skilgreina sig eftir stéttum, jafnvel þjóðerni eða á forsendum svæða helst að menn séu skilgreindir sem neytendur. Þessi nýji skilningur um staðsetningu sjálfsins, sjálfsvitund, gróf undan róttækri pólitískri virkni á Vesturlöndum. Pólitískir leikhópar í Evrópu fóru að taka á móti ríkisstyrkjum og margir einstaklingar úr þeirra hópi hverfa inn í stofnanaleikhúsið.<sup>72</sup>

Jafnframt gerist það að leikhúsið, í samkeppni við nýja miðla og stigvaxandi uppbyggingu neylusamfélags með miklu framboði af afþreyingu, ýtist smám saman út á jaðar menningarmarkaðarins. Á áttunda og níunda áratugnum má kenna fyrstu hreyfingu í átt til þess að leikhúsið þróast í tvær andstæðar áttir. Annars vegar sýna viðskiptaleikhúsin og stóru ríkisstyrktu leikhúsin æ oftar risa söngleiki og mikil sjónarspil í samkeppni við myndmiðlana og vinsæla stórtónleika á íþróttavöllum.

Leikmynd, ljósahönnun og hljóðtækni fær þar aukið vægi. Hins vegar voru sjálfstæðir leikhópar sem leita svara við spurningum sem vakna í kjölfar umrótsins eða horfa sífellt meira inn á við. Aðrir gerðu sér grein fyrir að skynjun manna og hugsunarferli voru að breytast fyrir tilstilli rafrænnar tækni og nýttu sér hana óspart í tilraunum sínum. Á sama tíma gerist það líka að þjóðfélagið sjálft fer að sviðsetja sig. Sviðsetning viðburða verður lykiferli flestra sviða fjölmiðlavæddrar veraldar.

Í þessari deiglu er hefðbundið drama á stöðugu undanhaldi og þýski leikhúsfræðingurinn Hans-Thies Lehmann sem rannsakaði leikhúsið sem sýningu en ekki bókmenntir setti fram árið 1999 þá tilgátu að leikhúsið og bókmenntirnar hafi skilist að á síðasta hluta tuttugustu aldar. Þá hafi orðið til það sem hann kallar póstdramatískt leikhús.<sup>73</sup> Í þá kví fremur en kví póstmódernismans vill hann flokka ólíka leikstjóra, leikflokka, sviðsetningar og leikhúsathafnir. Tadeusz Kantor og leikstjórnir Klaus Michael Grüber og Róbert Wilson eigi þar meðal annars heima með áherslu á seremóníu, myndhvörf, nærveru og andrúmsloft. Sömuleiðis

<sup>72</sup> Sjá um þennan tíma: *Theatre Histories, an Introduction*. Ritstj: Gary Jay Williams. New York/London: Routledge, bls. 459-474.

<sup>73</sup> Hans-Thies Lehmann. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

dansleikhús Pinu Bausch, leikmyndir Armins Freyers og rithöfundarnir Peter Handke, Harold Pinter, Heiner Müller, Elfriede Jelinek og Helene Cixous auk fjölda annarra leikhúsmanna og leikhópa þessa tíma. Aðrir leikhúsfræðingar, en leikhúsfræði eflist mjög á þessum árum, tala um „sýningar hvörf“ (e. performative shift). Fleiri ný hugtök verða til innan fræðanna svo sem gjörningur (e. happening), líkamslist (e. body-art) athafnalist (e. action art), sýningar-list (e. Performance art).<sup>74</sup> Þessi nýju hugtök og skilgreiningar verða hins vegar fyrst og fremst til í Bandaríkjunum.

## 11. Sýningarlist verður til

Sýningarlistin (e. Performance art) hefur smám saman orðið að samheiti yfir þessa viðburði og oft er á ensku notuð styttingin *Performance* eða sýning yfir fyrirbærið. Þannig hafa orðið til innan leikhúsfræðanna sýningarfræði (e. Performance theory) sem ýmist er litið á sem undirgrein og ákveðið ferli í þróun leikhúsfræða eða nýja sjálfstæða fræðigrein.

Enga almenna alltumlykjandi skilgreiningu er hægt að setja fram um sýningarlistina enda einkennist hugmyndagrundvöllur hennar af þversögnum og skiptum skoðunum. Í þessa listhreyfingu er nefnilega innibýggð tilraun til að yfirvinna hverja einustu reglu fagurfræðinnar. Staðhæfa má þó að innan sýningarlistar rúmist fjölbreytilegir „viðburðir“ sem á einhvern hátt sprengja ramma hefðbundinnar fagurfræði leiklistar, dans og myndlistar. Á slíka viðburði er ekki lengur hægt að beita kenningu Peters Bürger um hugkvína sjálfstæða list og flokkun hennar í notagildi, framleiðslu og viðtökur, svo vísað sé í inngang ritgerðarinnar. Sjálfstæð óháð verk eru þar ekki sköpuð af listamönnum þess í stað skapa þeir ásamt viðtakendum, áheyrendum, áhorfendum viðburðina. Bein áhrif viðfanga og athafna eru heldur ekki lengur háð þeirri merkingu sem lesa má úr þeim þar sem allir eru þátttakendur í athöfnum viðburðarins. Hins vegar á þátttakan að geta gefið listamönnum og öðrum tækifæri til að umbreytast eins og nánar verður komið að síðar.

---

<sup>74</sup> Hugtakið „Performance art“ og lo. „performative“, sem dregið er af því, má rekja til „Performative (utterances)“ breska málheimspekingsins John L. Austins sem hann setti fram árið 1955 í fyrirlestrum er hann hélt við Harvard. Hann dró hugtakið af sögninni „to perform“ að framkvæma. En hann þurfti nýyrði yfir þá byltingarkenndu uppgötvun sína að orð eru ekki aðeins sögð til að lýsa hlutum eða fullyrða eitthvað, heldur framkvæmi menn einnig athafnir með þeim. Þau geti verið afl sem leiðir til umbreytinga. Sjá: John L. Austin. 1962. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, bls. 4–11.

Til er þó sýningarlist sem fylgir nákvæmri dramatúrgíu og þar sem fjallað er um félagsleg og pólitísk þemu. En óvissan er mikilvægur þáttur í framvindu viðburðanna og oft eru þeir opnar tilraunir án nokkurrar hugmyndar um framvindu.

Það er ekki fyrr en nokkuð er liðið á áttunda áratuginn að hugtakið öðlaðist listræna merkingu annars staðar en í Bandaríkjunum og í myndlistarheiminum □ en þangað er gjarnan rakið upphaf sýningarlistar eða til þeirrar stundar þegar myndlistarmaðurinn uppgötvaði líkama sinn sem listrænt tjáningarform. Þá fóru einnig fleiri að taka þátt í viðburðum af þessu tagi og þeir voru jafnvel endurteknir en aldrei á nákvæmlega sama hátt. Á tíunda áratugnum varð formið alþjóðlega viðurkennt og tengslanet myndaðist. Listamenn og fræðimenn úr mismunandi menningargeirum mættust og farið var að skrá og mynda þessa viðburði og þeir breiddust út í krafti tækninnar og fjölföldunar.

Upphaf þessara hvarfa í listum rekja Bandaríkjamenn til Black Mountain-háskólans í Norður-Karólínu í lok fimmta áratugarins. En þá störfuðu þar saman tónlistarmaðurinn John Cage (1912–1992) og dansarinn Merce Cunningham (1919–2009). Cage var á þessum tíma upptekinn af leiklist og hafði verið að gera tilraunir með þátt tilviljunarinnar í sköpun listaverka og notkun umhverfishljóða til að víkka út svið tónlistar, líkt og fútúristar og dadaistar á undan honum, en Cunningham rannsakaði hreyfingar sem gætu fallið að hinni nýju tónlist. Sýning sem þeir héldu árið 1952 ásamt fleiri listamönnum „Viðburður án titils“ (e. *Untitled event*) er nú talinn fyrsti gjörningurinn (happening) en þar var m.a. sýnd kvikmynd í lofti rýmisins og á veggjum, vatni hellt úr einni fötu í aðra og lesin dadaísk ljóð.

## 11.1 Gjörningar

Einn af nemendum Cage var myndlistarmaðurinn Allan Kaprow (1927–2006) en frá honum er komið hugtakið gjörningur eða „það sem gerist“.<sup>75</sup> Undir áhrifum frá Jackson Pollock glímdi hann í fyrstu við „athafnarmálverk“ (e. action painting) en byrjaði að þróa umhverfisverk um 1950. Í framhaldi af þeim sneri hann sér að gjörningum, eða eftir að hann hafði komist að því að gestir í sýningarsölum hreyfðu sig í rýminu líkt og lituð form á hreyfingu, líkamar þeirra væru eins og hver annar efniviður í skúlptúr. Raddir þeirra og önnur hljóð sem þeir gæfu frá sér bættu þar

---

<sup>75</sup> Hann notað hugtakið í greininni „The Legacy of Jackson Pollock“, 1958. Þar heldur hann fram í fyrsta sinni að gleyma eigi faglegri þekkingu og varanleika en nota forgengileg efni í málaraust

einnig við óvæntum þáttum.<sup>76</sup> Hann segir í greininni, „Samsetningar, umhverfisverk og gjörningar“ úr samnefndri bók frá árinu 1966 að nauðsynlegt sé:

að leysa listamanninn úr fjötrum vanahugsunar um afmarkað, lokað skipulag tíma og rýmis. Mynd, tónverk, ljóð, leikrit, hvert og eitt í sínum ramma, í fastri stærð, og föstum fjölda erinda og sviða, sama hversu stórkostleg þau eru í sjálfu sér, gera einfaldlega ekki kleift að brjóta niður mörkin milli listarinnar og lífsins. En það er markmiðið.<sup>77</sup>

Kaprow fylgir sem sagt fordæmi konstruktivista, fútúrista og dadaista þegar hann flytur myndræna viðburðinn út úr sýningarsalnum á staði daglegs lífs í almenningsgarða, járnbrautarstöðvar, kennslustofur, verslanir, strætisvagna. Þar gat allt orðið að efniviði: hversdagslegir hlutir, hreyfingar líkamans, hljóð af bandi, talaður texti og jafnvel lykt. Eftirtektarvert er að gjörningarnir eru í byrjun þrautskipulagðir eftir fyrirframskrifuðu handriti, sem á fremur að kveikja gagnkvæm viðbrögð milli flytjenda, hluta – og áhorfenda. En það er andstætt þeirri merkingu sem orðið gjörningur hefur síðar oft fengið, þ.e. að ferlið sé sjálfsprottið og tilviljanakennt. Haustið 1959 fremur Kaprow sinn fyrsta gjörning í Reuben Gallery í New York, „18 Happenings in 6 parts“, sem átti sér stað sex kvöld í röð og var hverju kvöldi deilt í þrjá hluta. Gallerírýminu var einnig deilt í þrjá hluta með plasttjöldum og í hverju rými fyrir sig átti sér stað ólík atburðarás. En samhliða og samtímis dansaði fólk, söng, flutti ljóð, lék á hljóðfæri eða fékkst við hversdagslega atburði einsog að kveikja á eldspýtum eða pressa appelsínur.

Þegar merki voru gefin lét Kaprow flytjendur og gesti jafnan hreyfa sig eftir ákveðnum munstrum úr einu rými í annað. Það var hins vegar ekkert upphaf, miðja né endir á viðburðinum, ekkert afmarkað, lokað skipulag tíma og rýmis. Samhliða atburðarás gerði það verkum að hvorki listamaðurinn né aðrir þátttakendur fengu heildarsýn yfir það sem gerðist. Á hverju stigi gjörningsins var gestunum ætlað að bæta nýjum þætti við verkið, ósjálfrátt eða fyrir tilviljun, sem flytjandi/flytjendur gætu brugðist við og spunnið útfrá og allir þannig upplifað einstaka reynslu. Gesturinn varð hluti af verkinu, efniviður, ekki áhorfandi. Síðar á ferlinum gaf Kaprow gestunum

<sup>76</sup> Arnold Aronson. 2000. *American Avant-garde Theatre*. New York: Routledge, bls. 67.

<sup>77</sup> Allan Kaprow. 1966. *Assemblage. Environments and Happenings* New York: Harry N. Abrams.

meira rými til að framkvæma en hann áleit hvern gjörning vera einstakan, ekki væri hægt að fjölfalda hann og ekki mætti endurtaka hann. Myndlist væri ekki lengur hlutur hengdur upp á vegg sem hægt væri að slá eign sinni á, hún væri einungis til í núinu og forgengileg. Eftir 1960 helgaði Kaprow sig fræðimennsku og kennslu og því viðfangsefni að gera gjörninginn að sýnilegu listformi í Bandaríkjunum. Hann lagði áherslu á að gjörningar hans væru myndlist en ekki leikhús og að þeir féllu undir „athafnar-list“ en ekki handrit leikin af leikurum.

Fjölmargar tilraunir voru gerðar með notkunarmöguleika líkamans á sjöunda og áttunda áratugnum og mikil gróska var í fræðiskrifum um líkamann og merkingarheim hans. Þýski félagsfræðingurinn Norbert Elias (1897–1990) hefur lýst ferli siðmenningar sem abstraktsjónferli þar sem fjarlægð mannsins frá eigin líkama og líkama annarra manna verði stöðugt meiri. Með tilkomu og útbreiðslu nýrra miðla á tuttugustu öld hafi þetta ferli náð ákveðnum hápunkti. Líkamarnir gufi upp í eftirmyndir í miðlum sem þrátt fyrir að virðast nálægir eru í mikilli fjarlægð og útiloka alla snertingu. Gegn draumórunum um líkama sýndarveruleikans og astralkroppa hafi leikhús og sýningarlist því orðið að setja á oddinn hið líkamlega, að vera í heiminum og hugmyndina sem tengist því, svokallaðan „líkamsmótaðan huga“ (e: *embodied mind*).<sup>78</sup> En hefðbundin bæling hvata samkvæmt aldagamalli kristinni siðfræði lifði góðu lífi í þúritönsku bandarísku samfélagi. Gegn henni reis 68-kynslóðin og má því einnig ætla að í líkamslistinni hafi nakinn líkaminn verið birtingarmynd menningarlegra mótmæla.

## 11.2 Líkamslist

Fjöllistamaðurinn og fræðimaðurinn Carolee Schneemann (1939) var einn af brautryðjendum í líkamslist (e. *body-art*) og hún var ekki síður en Kaprow mikilvæg fyrir þróun leiklistar í Bandaríkjunum á þessum tíma.<sup>79</sup> Hún er ein af þeim aragrúa kvenna sem þá stíga fram sem áhrifavaldar innan leikhúsheimsins, bornar uppi af nýju kvenréttindahreyfingunni. Schneemann stundaði nám í málalartist og reis fljótt upp

---

<sup>78</sup> Thomas J. Csordas 1994. *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: The Cambridge University Press, bls. 71.

<sup>79</sup> Áhugaverð til samanburðar er önnur kona, Serbinn Marina Abramović (1947) sem rannsakaði helgisiði og sársauka á sínum eigin líkama, m.a. með eggvopnum. Einnig má nefna hina austurrísku Vínar-aktionista sem sem fyrir tíma gjörninga unnu út frá helgisiðum og ofbeldi og sköðuðu sinn eigin líkama eða lögðu hann í hættu. Og tengdur þeim er Herman Nitsch (1938) og „Orgien Mysterien Theater“ hans. Sjá: Erika Fischer-Lichte. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, bls. 9–12.

gegn neikvæðri framkomu karlkyns kennara og því hvernig konur voru þurrkaðar út úr listasögunni og áhrifa þeirra að engu getið. Hún átti stóran þátt í að breyta skilgreiningu á myndlist, einkum hvað varðaði líkamann, kynferði og kyngervi. Schneemann notaði sinn eigin líkama á róttækan og frumlegan hátt sem listrænan miðil til að rannsaka holdlegan unað kvenna og afhjúpa ríkjandi félagslegar og fræðilegar hefðir. Í verkum hennar varð konan jafnt skapari sem gerandi í sköpunarverkinu sjálfu og myndaði þannig andhverfu við hefðbundna framsetningu í myndlist á konunni sem nektarviðfangi.

Schneemann hefur unnið með marga miðla, m.a. kvikmyndir, myndbönd, ljósmyndir, málverk, klippimyndir og skúlptúra. Hún blandar gjarnan saman ólíkum miðlum og á níunda áratugnum varð hún einna fyrst til að gera tilraunir með tölvutækni og sýndarveruleika. Meðal verka Schneemann má nefna „Interior Scroll“ (1975), þar sem hún rannsakaði rými eigin skapa og sneri á haus eða endurtúlkaði goðsagnir og tákn sem tengdust kvenlíkamanum, og „Meat Joy“ (1964), erótíska helgiathöfn þar sem holdið var lofsamað, jafnt naktir líkamar sem kjúklingar og hrár fiskur. Hún hefur gefið út bækur um verk sín, má þar nefna *Imaging Her Erotics* (2003) og *Early and Recent Work* (1983). Carolee Schneemann kom á Listahátíð í Reykjavík 1972 og flutti þar verkið „Road Animation for Reykjavík“ og árið 2008 var hún aftur mætt í samsýningu hjá Listasafni Reykjavíkur. Erró tók ljósmyndir af henni í New York árið 1963 fyrir verkið „Eye Body: 36 Transformative actions“ en sú samvinna leiddi til ævilangrar vináttu.

### 11.3 Umhverfisleikhús

Gjörningar og líkamslist myndlistarmanna skila sér brátt inn í menningu leikflokka. Í lok sjöunda áratugarins býr andófsmaðurinn og leikhúsfræðingurinn Richard Schechner (1934) til hugtakið „umhverfisleikhús“ yfir það form sem hann síðar á ferlinum fellir undir sýningarfræði og lýsir í grein sinni: „Sex grundvallarreglur um umhverfisleikhús“. En þær reglur eru: 1. Leikviðburður er röð tengdra athafna. 2. Allt rýmið er nýtt undir sýningu. 3. Leikviðburður getur átt sér stað annað hvort í algerlega umbreyttu rými eða í „fundnu“ rými. 4. Sjónarhorn er sveigjanlegt og margbreytilegt. 5. Hver og einn þáttur framleiðslunnar talar sínu máli. 6. Textinn þarf hvorki að merkja upphaf né vera markmið sýningar. Hægt er að sleppa orðræðum með öllu. Stuttu eftir að hann skrifar þessa grein frumsýnir hann sem

leikstjóri sitt fyrsta verk, „Dionysus in 69“ (byggt á *Bakkynjum* Evrípidesar) með leikflokknum the Performance Group. Það var árið 1968 daginn eftir að Robert Kennedy var myrtur. Viðfangsefni *Bakkynjanna* var líkt og sniðið að samtímanum en þar er glímt við umbreytingar, ofbeldi, geðveiki, glataða sjálfsmynd, afl kynhvatar og yfirvöldum er ögrað. *Bakkynjurnar* urðu mikið uppáhaldsverkefni leikhúsa í Evrópu og Bandaríkjunum næsta áratug á eftir og almennt er talið að þar hafi sýning Schechners verið fordæmið og styrkt þróun hins nýja ritúal-leikhúss þar sem helgisiðir og leiklist blandast saman. Í sýningunni reynir hann að hrinda reglunum sex í framkvæmd en er jafnframt að vinna úr hugmyndum Grotowskis sem hann hafði kynnst og heillast af.<sup>80</sup> Allt leikhúsið varð að „umhverfi“ en öfugt við Grotowski, sem tefldi leikara og áhorfanda saman í miklu návígi, hafði áhorfandinn hjá Schechner frjálst val þegar kom að því að velja sjónarhorn. Hann valdi sjálfur sæti sitt og ætlast var til að hann færði sig milli sæta. Schechner fylgir heldur ekki hugmyndum Grotowskis um að leikarinn hafi afl til að umbreyta sjálfum sér og áhorfendum. Hjá Schechner flyst áherslan yfir á sjálfan einstaklinginn, flytjandann (e. *performer*, sem er nýtt heiti yfir leikara og flytjendur í Bandaríkjunum) með því að í orðræðunni fer hann að tjá einkavandamál sín og vandræði. Sérhver flytjandi skrifar hlutverkið upp á nýtt og vinnur inn í það persónulega reynslu og atriði úr ævi sinni. Í sýningunni kynntu leikarar sig með eiginnöfnum en notuðu einnig þegar svo bar undir nöfn hlutverkanna. Það verður sem sagt umsnúningur á hlutverki og leikara, hlutverkið lyftir leikaranum fram og sýnir hann. Schechner var einnig mikill áhugamaður um helgiathafnir líkt og Grotowski og áhorfendur voru hvattir til að taka þátt í þremur helgidönsum í *Bakkynjunum*: fæðingar- og dauðarítúali og Bakkynjudansi. Unnið var eftir hugmyndum Asmat-ættflokksins í Nýju-Gíneu. Dansinn var í byrjun framinn af léttklæddum sýnendum sem þegar á leið sýningar urðu kviknaktir og áhorfendur gátu aðeins tekið þátt í dansinum væru þeir naktir líka. Konur í leikhópnum urðu hins vegar fyrir óþægilegri áreitni og því varð að hætta við þessa tilraun með nálægð og nekt flytjenda. En sýningu lauk með því að dyr leikhússins voru opnaðar upp á gátt og leikendur og áhorfendur streymdu dansandi út á götur New York-borgar, menn lögðu opinbert rými götunnar undir sig.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Sjá frekar: Erika Fischer-Lichte. 2010. *Geschichte des Dramas 2*. Tübingen und Basel: A. Francke, bls. 267–271.

<sup>81</sup> Richard Schechner. 1970. *Dionysus in New York*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

## 11.4 Félagslegt drama

Áhugi Schechners á helgiathöfnum leiddi til þess að hann vann í mörg ár að rannsóknum og tilraunum í helgisiðum með skoskættaða menningarmannfræðingnum Viktor Turner (1920–1983) sem stundaði mannfræðirannsóknir víða um álfur. Þekktastur er hann fyrir rannsóknir sínar á helgisiðum og táknum Ndembu-ættflokksins í Sambíu á sjötta áratugnum. En á þeim tíma var syðsti hluti Afríku enn hluti af nýlenduveldi Breta. Miklar samfélagsbreytingar áttu sér þar stað, einkum í koparbeltinu, stórfelldir flutningar til borga, ættflokkar flosnuðu upp og karlmennirnir gerðust farand- eða námuverkamenn. Turner komst þá að því að á slíkum upplausnar- og breytingatímum eru ták og helgisiðir notaðir af ættflokkum til að öðlast öryggi. Mikilvægari fyrir fræðimennsku hans varð hinsvegar sú athugun að ættflokkar nota helgisiði til að leysa átök og kreppur og að það geti leitt til lausna jafnt sem upplausnar en oftast leiði það til óvenjulegrar reynslu og virkni einstaklings eða hópa. Út frá því þróaði hann túlkunarkerfi sem hann byggði á líkingu við hefðbundið aristótelískt drama og kallaði „félagslegt drama“. Inn í skilgreiningar sínar á hugtakinu les hann ekki einungis klassísk grísk verk, heldur einnig dramatísk átök í Íslendingasögum, meðal annars Njálu.<sup>82</sup> Hann skilgreinir félagslegt drama „sem einingar samhljóma eða ósamhljóma félagslegs ferlis sem verður til í átökum innan ættflokka og annarra samfélaga“. Í greininni „Eru til algildi í sýningum á goðsögnum, helgisiðum og drama?“ fjallar hann um þetta lykilhugtak og setur fram líkan af því. Líkt og klassískur harmleikur er félagslegt drama byggt upp í fjórum þáttum: 1) Rof: róttæk breyting á venjubundnum félagslegum tengslum/venslum milli einstaklinga í samfélagi. 2) Kreppa eða útvíkkun rofsins. Turner lítur á kreppu sem þröskuldarfasa (e. Liminality) sem opni menningarlegt leikrými fyrir tilraunir og nýjungar.<sup>83</sup> 3) Úrbætur eða umbreyting þar sem tekist er á við vandann. 4) Endursameining hóps eða viðurkenning á óafturkallanlegum klofningi.

Í líkingu félagslega dramans við hefðbundið drama og ferli þess, sem byggir á átökum tveggja einstaklinga eða einstaklings og samfélags, má líka greina skilning Hegels, ef ekki Karls Marx, á sögunni sem þróun er byggist á átökum andstæðra afla.

---

<sup>82</sup> Sjá til dæmis: Victor Witter Turner. 1974. *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Actions in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, bls. 33, 40–41.

<sup>83</sup> Þessa kenningu um þröskuld eða millistig sækir hann að nokkru til annars mannfræðings Arnolds van Gennep og rannsóknar hans á manndómsvígslum (*rites de passage*) frá 1909. Sjá: Arnold van Gennep. 2009. *Übergangen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.



Félagsleg drömu grundvallast fyrst og fremst á því að viss félagsleg hegðunarmunstur eru brotin. Þau geta verið siðferðileg, lagaleg eða brot á hefð og frávikið er ýmist ómeðvitað eða meðvitað. Í kreppunni sem af því leiðir geta átök harðnað og breiðst út, jafnvel orðið að styrjöldum, en oftast er reynt að leysa mál með helgiathöfnum sem fylgja sérstökum reglum til að mynda dómstólum, fórnarathöfnum o.s.frv. Turner gerir greinarmun á smærri samfélagshópum, svo sem ættbálkum eða trúarsöfnuðum, og vestrænum ríkjum nútímans þar sem ólíkir etnískir hópar búa, stéttir eru margar og afstæður breytast mjög hratt og á flókinn hátt, en lögregla og her vakta félagsleg drömu. Turner telur þýðingu helgisiðanna felast í því að þeir eru notaðir til sýna tákni og gildi menningar þess samfélags sem um er að ræða. Með öðrum orðum: menning eða samfélagshópar birta sjálfa sig í helgisiðum. Og þær sérstöku aðstæður sem verða til í félagsdrama gefa einstaklingnum tækifæri til að skynja á dýpri hátt en ella hvað það merkir að vera hluti af sérstakri menningu og hver eru gildi hennar og staðlar.

Turner sýndi einnig fram á að á milli helgisiða og leikhúss eru tengsl við bæði samfélagsleg átök og umskipti. Með nokkurri einföldun má segja að hann álíti ákveðna þróun vera frá fornum helgisiðum til leikhúss. Leikhúsið sé

[...]arfleifð fjölþætts helgisiðakerfis sem þróaðist fyrir iðnbyltingu og felur í sér hugmyndir og ímyndir af alheimi og óreiðu; blandar trúðum og kjánaskap þeirra saman við guði og hátíðleika og notar allt tákni skynjunar til að skapa sinfóníur úr öðru en tónlist [...]

Turner segir samt að félagslega dramað sem á sér stað í veruleikanum og fagurfræðilega dramað séu ólík fyrirbæri en meginatriðið þar sé að það síðarnefnda „spegli“ leyndar formgerðir hins fyrnefnda. Einnig leggur hann áherslu á að í félagslegum átökum verði til fagurfræðileg orðræða sem búi sjálf til líkön skynjunar. Hún sé að hluta til ábyrg fyrir því hvaða helgisiðir verði til í veruleika samfélagsins og hún móti þannig fagurfræðilega dramað, myndheima, form og hugmyndafræðileg munstur sem aftur koma reglu og skipulagi á það félagslega.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Á sjöunda áratugnum voru fæstir mannfræðingar að skoða sögulegt samband þessara menningarfyrirbæra heldur hvað greindi að þættina tvo, sálfræðilega borgaralega leikhúsið í ramma kassaleikhússins og helgisiði. Þeir gagnrýndu þessar kenningar Turners og svarar hann þeim m.a. í greininni.

Hann undirstrikar einnig að hjá ættflokkum er þátttaka í helgiathöfnum skylda og samfélagið er í forgrunni. En hröð framvinda og flækjur margbrotinna iðnaðarsamfélaga hafi þrýst þessu umbreytingarhlutverki leikhússins niður í skemmtanaeiningar sem dafni í tómsundum samfélagsins. Fólki taki þátt í þeim af fúsum og frjálsum vilja sem einstaklingar og þær séu ekki lengur miðpunktur og knýjandi afl. En í fagurfræðilegu formi leikhússins, eðlislægum þætti félagsmenningar, felist bældar eða heftar orkulindir.

Umbreytingaraflíð sem á sér stað í ferli félagslega dramans og endurspeglast í helgisiðum og leikhúsinu er lykilatriði í skrifum Turners og styrkist þegar líður á umbrotatímamann á áttunda áratugnum. Og þá fer hann einnig að skoða birtingarmyndir þess í öðrum menningarsýningum. Enda eru mörkin milli leikhúss/leikverks og annarra menningarsviða, sem verið hafa að riðlast alla öldina, þá orðin enn óljósari, eins og áður hefur verið komið að, og aukinn áhugi á líkindum milli hegðunar flytjenda í leikhúsi og hegðunar á öðrum sviðum menningar.

Turner, Richard Schechner (1934) og annar mannfræðingur, Dwight Conquergood (1949–2004), sem og félagsfræðingurinn Erwin Goffmann (1922–1982), eru taldir eiga stærstan þátt í þeim þverfaglegu tengslum milli leikhúsfraeða og annarra hugvísinda sem þróast á áttunda og níunda áratugnum í Bandaríkjunum. Öfugt við það sem tíðkaðist í Evrópu urðu leikhúsfraeði ekki sjálfstæð kennslugrein í bandarískum háskólum fyrr en í upphafi níunda áratugsins. Schechner, sem fer fyrir deildinni við New York University, er einn áhrifamesti leikhúsfraeðingur Bandaríkjanna á þessum tíma. Hann er áhugasamur um þverfagleg tengsl, helgisiði og hvers kyns sýningar og viðburði sem ekki falla undir svið „æðri vestrænnar menningar“, m.a. íþróttaleiki og rokkónleika. Hann leggur snemma á ferli sínum áherslu á að fraeði sýningarlistar taki við af leikhúsfraeðum og verða margar slíkar deildir til innan bandarískra háskóla.

### **11.5 Einföldun leiklistar**

Kanadamaðurinn Michael Kirby (1931–1997) var einnig lengi einn af leiðandi leikhúsfraeðingum í Bandaríkjunum og starfaði líkt og Schechner við New York University sem prófessor í sýningarfræðum og báðir gegndu þeir á ólíkum tímum

ritstjórarstarfi hjá hinu þekktu leiklistartímariti *The Drama Review* (TDR).<sup>85</sup> Þá greindi á um margvíslega hluti. Meðal annars taldi Kirby að listin líkt og trúarbrögðin væru til fyrir einstaklinginn; trúarbrögð og list væru persónuleg upplifun þó þau væru iðkuð á opinberum stöðum. Hann var einnig þeirrar skoðunar að fræðimaðurinn Schechner léti eigin smekk hafa of mikil áhrif á starf sitt. Kirby var einnig leikskáld og starfaði um tíma með leikhópnum The Wooster Group. En sá leikhópur varð til árið 1975 þegar Elizabeth LeCompte (1944–), sem síðan hefur verið leiðtogi hópsins, og nokkrir aðrir félagar klufu sig út úr leikhóp Schechners, The Performance Group, vegna hugmyndafræðilegs ágreinings og óánægju með föðurlega stjórn Schechners. Hópurinn býr til eigin texta úr frumtexta líkt og Schechner, en horfir á hann úr írónískri og gagnrýnni fjarlægð og blandar oft saman ólíkum efniviði þar sem einstakir þættir verða sjálfstæðir. Leikarar leika ekki hlutverk heldur birtast fyrst sem þeir sjálfir og leika sér síðan að hlutverkinu. Mótleikarar sem standa baksviðs geta til dæmis birst á myndskermi til að taka þátt í leiknum. The Wooster Group var einkum frumkvöðull í myndbandatækni á sviðinu og stöðugt í leit að nútímalegum fagurfræðilegum þáttum og sviðum. Þeir blanda saman dansi, myndböndum, kvikmyndum, hljóðmyndum og arkitektúr og leikstíl og leiktækni ýmissa menningarheima og kima svo úr verða flókin táknerfi. Áhorfandinn er hvattur til að hætta að gera ráð fyrir að geta lesið merkingu sýningarinnar á einfaldan hátt en þess í stað gert að upplifa sig sem framleiðanda að eigin skynjun á sýningunni.

Árið 1987 gaf Michael Kirby út greinasafnið *The Formalist Theatre* en þar birtist greinin, „Að leika og ekki leika“.<sup>86</sup> Með það að leiðarljósi að vilja varpa „[...] ljósi á nýjustu þróun í leiklist“ greinir hann af nákvæmni hvenær sé leikið í sýningum og hvenær sé ekki leikið. Hann stillir ýmsum stigum leiklistar upp á ás þar sem það að leika ekki er sett á vinstri endann en leika á þann hægri: Ekki leika – sýning án ytri tákna – sýning með táknum – leikur í augum viðtakanda – einfaldur leikur – flókinn leikur – að leika. Hverju stigi á ásnum er lýst og rökstutt er með fjölda dæma úr leiksýningum framúrstefnuhópa að leiklistin hafi þróast í Bandaríkjunum frá því að leika, eða „aðferð“ Stanislavskíjs, til þess að leika ekki eða einfaldari leiks. En þá þróun rekur Kirby til gjörningsins og leikhópanna og telur að þó gjörningurinn notist lítt við leiklist hafi hann breytt henni og þar með einnig leikhúsfræðinni.

<sup>85</sup> Sjá: Richard Schechner. 1974. „A Critical Evaluation of Kirby’s Criticism of Criticism“. *The Drama Review*, TDR. Vol.18. No 4, bls. 116-158.

<sup>86</sup> Michael Kirby. 1987. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, bls. 3–21. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

Öll svið leiklistarfræðinnar hafa breyst frá gjörningsforminu [...] handrit eru ekki lengur mikilvæg, sýningar oft byggðar upp sameiginlega af leikhópi, sambandið milli áhorfenda og leiksýningar hefur hefur breyst á margvíslegan hátt og orðið hluti af sýningunni; hlutverk áhorfandans hefur verið skoðað; leikhús er æ sjaldnar notað undir sýningar heldur eru staðir „fundnir“ og jafnvel nokkrir ólíkir staðir notaðir fyrir sömu sýningu; aukin áhersla hefur verið lögð á hreyfingu og sjónræn myndhvörf.

Einföldun leiklistarinnar telur Kirby samt ekki eingöngu vera frá gjörningnum komið, hann bendir á fleiri þætti, svo sem löngun til að finna nothæfa tækni fyrir leikhús fánaleikans, áhrif Viola Spolin (1906–1994) og spunaæfinga hennar, áherslur Grotowskis á „ögrun, afvopnun og *via negativa*“.<sup>87</sup> En hann minnst ekki á áhrif kvikmynda og sjónvarps. En ætla má að í leikhópum eins og the Wooster Group sem nota til dæmis persónur í myndböndum sem mótaleikara lifandi leikara hafi tilhneigingin til að vera „eðlilegur“, ekki leika, styrkst við slík samskipti. Nútíma kvikmyndir með sínum dempaða leikstíl hafa einnig haft mikil áhrif innan vestræns leikhúsheims þar sem margur áhorfandi sem fyrst og fremst upplifir leiklist með hjálp þess miðils, upplifir gjarnan hefðbundinn leikstíl leikhúsanna sem „ofleik“.<sup>88</sup>

En fræðin um leikhús og sýningar styrkjast stöðugt og á níunda áratugnum fara þau að nota fjölbreyttari aðferðir í rannsóknum sínum, svo sem fyrirbærafræði, afbyggingarkenningar Derrida, menningarfræði og kynjafræði til að skoða leiklist, leikferli, kenningar og leiklistarsögu. Önnur fræðisvið svo sem félagsfræði, heimspeki og kynjafræði fara einnig að skygnast yfir til þeirra.

## 11.6 Menning verður sýning

Þekktur fræðimaður á alþjóðavettvangi er bandaríski heimspekingurinn og feministinn Judith Butler (1956), prófessor í samanburðarbókmenntum og mælskufræðum við Berkeley-háskólann í Kaliforníu. Einkum er hún þekkt fyrir skrif um vald, kynferði, kynhneigð, hinsegin fræði og sjálfsmýnd.

<sup>87</sup> Dulspekilegt hugtak sem Grotowski notaði um leiklistaraðferð: leikarar eiga ekki að einblína á hvernig eigi að túlka eða framkvæma hluti, heldur hvernig þeir eigi *ekki* að framkvæma þá.

<sup>88</sup> Michael Kirby skrifaði fjöldann allan af leikritum og leikstýrði í Bandaríkjunum, Evrópu og Ísrael. Einnig ritaði hann bækur um leikhúsfræði og leiklist, má þar meðal annars nefna: *Happenings, The Art of Time, Futurist Performance og A Formalist Theatre*. Hann var ritstjóri *Drama Review* á árunum

Á árinu 1988 birtist grein hennar „Gjörðir og myndun kyngervis.“<sup>89</sup> Butler leggur þar til grundvallar, líkt og þeir sem smíðuðu orðið sýningarlist, hugtak J.L. Austin um „málgjörð“ (e. performative). En eins og áður hefur verið gerð grein fyrir þá taldi Austin að orð væru ekki aðeins sögð til að lýsa hlutum eða fullyrða eitthvað, heldur séu þau gjörðir. Butler er hins vegar nokkuð leikræn í notkun hugtaksins og horfir fremur til gjörða líkamans en orða.

Í greininni vill hún sanna að kyngervi líkt og sjálfsmynd sé hvorki verufræðilega né líffræðilega fyrirfram gefin stærð. Heldur sé kyngervið byggt upp í endurteknum stöðluðum gjörðum; í síendurteknum opinberum helgisiðum sem eigi sér stað undir þvingunum og refsingum samfélagsins. Menn „geri“ kyngervi sitt..

Butler leitar máli sínu til stuðnings í kenningar Simone de Beauvoir (1908–1986) sem taldi kyngervi vera „sögulega staðreynd“ fremur en líffræðilegt eða eðlislægt fyrirbæri og fullyrti að enginn fæðist kona heldur verði hún það. En einnig á vit franska heimspekingsins Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) sem einna fyrstur manna varð til að hafna kenningum náttúruvísindamanna og nútímasálfræðinga um að líkaminn væri hlutur, viðfang, tæki eða vél sem stjórnað væri og skipað fyrir af hinum allvitandi huga. Hann væri röð möguleika sem yrðu til í síendurteknu ferli. Af þessu leiðir Butler:

Það er ekki hægt að flokka líkamann sem einsleitt fyrirbæri eða sem efnislega staðreynd einvörðungu, hann er mun fremur efnisleg staðreynd sem inniheldur merkingu og sú merking verður til í gegnum leikrænt ferli. Með því að nota orðið leikrænn á ég við að líkaminn er ekki eingöngu efni heldur er hann hin stöðuga og linnulausa *líkamning* möguleika. Maður er ekki bara líkami, heldur leikur maður líkama sinn. Lykilatriðið er, að maður leikur líkama öðru vísi en samtímamenn hans, forverar og arftakar.

Hún er nýtir sér einnig hugtök leikhússins þegar hún í framhaldinu skoðar sambandið milli ólíkra kyngerva:

---

1971–1985 og var lengi prófessor í sýningarfræðum við Tisch School of the Arts, sem er hluti af New York University.

<sup>89</sup> Judith Butler. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ *Theatre Journal*, 49(1), bls.519–531.

Í raun getur kynskiptingur á sviði vakið hjá okkur ánægju og fagnaðarlæti á meðan sami kynskiptingurinn í sætinu við hliðina á okkur í strætisvagninum vekur hugsanlega hjá okkur, ótta, reiði, jafnvel ofbeldiskennd. Hefðirnar sem miðla málum á milli nálægðar og samsömunar í þessum tveimur tilvikum eru greinilega mjög ólíkar. Ég vil setja fram tvær mismunandi fullyrðingar um þennan óljósa greinarmun. Í leikhúsi er hægt að segja „þetta er bara leikur,“ og þar með er gert lítið úr raunveruleika gjörðarinnar, leiklistin er aðgreind frá veruleikanum. Það er vegna þessa mismunar sem hægt er að viðhalda raunveruleikaskyni sínu þegar staðið er frammi fyrir slíkri tímabundinni ögrun við þær verufræðilegu hugmyndir sem við höfum um kyngervis-reglur; þær margbreytilegu hefðir sem segja manni að „þetta sé bara leikrit“ leyfa að skýrar línur séu dregnar á milli leiksins og lífsins. Ef leikurinn nær út á götu eða inn í strætisvagninn verður hann hættulegur af því að þar eru engar leiklistarhefðir sem afmarka hinn algera skáldskap leiksins. Úti á götu eða inni í strætisvagninum er engin forsenda fyrir því að halda að leikurinn sé eitthvað annað en raunveruleikinn; hin uggvænlegu áhrif leiksins eru þau að í strætisvagninum eru engar hefðir sem auðvelda aðgreiningu.<sup>90</sup>

Hún notar jöfnum höndum hugtök úr sýningarlist og hefðbundnu textaleikhúsi. Það sýnir ef til vill að hún var ekki mjög kunnug nútímaleikhúsi. En einnig hina flóknu orðræðu um leiklist eftir að sýningarfræðin komu til skjalanna. En sú grunnafstaða Butler að flytja áhersluna af orðinu yfir á líkamann og athafnir hans endurspeglar ákveðin hvörf í fræðasamfélagi samtíma hennar. Semsagt þau að farið er greina menninguna útfrá sýningu, sviðsetningu, leik en ekki texta.<sup>91</sup>

## 11.7 Sýndarheimar

---

<sup>90</sup> Judith Butler. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ *Theatre Journal*, 49(1), bls.519–531. Íslensk þýðing birtist á prenti innan skamms.

<sup>91</sup> Þessi grein olli miklu fjaðrafoki þegar hún birtist sem og næsta bók hennar *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Þar setti hún fram gagnrýni á feminismana fyrir þá tvíhyggju að flokka mannkynið í karla og konur og að líta á konur sem einsleitán líffræðilegan hóp, slitinn úr sögulegu samhengi. Það hefði mótað tengsl kynjanna og leitt af sér kynjamismun, viðhaldið feðraveldinu. Feministar, sagði hún, ættu ekki að skilgreina konur heldur „hvernig valdið virkar og skapar skilning okkar á kvenleika. Ekki aðeins innan samfélagsins í heild heldur einnig innan feminískra hreyfinga.“ Butler hvatti hins vegar til að tengsl milli kyns og kyngervis yrðu rofin þannig að kyngervi og kynhvöt yrðu sveigjanleg og fengju að flæða frjáls.

Sjálfíð, sjálfsmýnd og gervi eru einnig meginþráður í grein Philips Auslander, prófessors við bókmennta og fjölmiðladeild Tækniháskólans í Georgíu: „Vertu bara þú sjálfur, orðmiðjukenningin og mismunun í sýningarfræðum“<sup>92</sup> En hann les texta Stanislavskíj, Brecht og Grotowski um leikarann útfrá afbyggingarkenningu Derrida. Hann telur rýni Derrida hafa víðtæka merkingu í sýningarfræðum. Einkum það að Derrida telji orðin óáreiðanleg; nærvera talaðs orðs sé aldrei sönn nærvera. Tungumálið virki á grunni mismunar ekki veruleikans. Auslander fullyrðir að tíðkast hafi að meðhöndla leiklist eins og heimspekingar meðhöndla tungumál, það er að segja sem sem gagnsæjan miðil sem veiti aðgang að sannleika, orði/logos eða grundvallarhugmyndum sem sem virka sem orð/logos í ákveðnum uppsetningum. Þessar hugmyndir eru: sýn leikskáldsins, hugmyndakerfi leikstjórans og það sem hann telur enn áhugaverðara í þessari upptalningu – leikarinn sjálfur. Einkum er Auslander þó hugleikin „grundvallarkenning um frumspekilega nærveru“ sem hann telur liggja að baki hugmyndum um sjálf leikarans hjá hinum þremur fyrrnefndu:

Sjálfíð og vafinn í tengslum við það er vitanlega meginviðfangsefni sýningarfræða. Jafn ólíkir kennismiðir og Stanislavskíj, Brecht og Grotowski, enginn þeirra undanskilinn, telja sjálf leikarans vera orð/*logos* sýningarinnar; allir telja þeir víst að sjálfsvera leikarans fari á undan og sé grunnurinn að flutningnum og það sé nærvera þessa sjálfs í sýningunni sem veiti áhorfendum aðgang að mannlegum sannleika.<sup>93</sup>

Auslander telur að draga megí kenningar þeirra þriggja um sjálfíð saman í eina setningu og vitnar þar í Joseph Chaikin: „Sýning á sjálfinu með eða án gervis.“ Í huga Stanislavskíj, segir hann, verði gervið að eiga sér samsvörun í persónulegri, tilfinningalegri reynslu leikarans. Brecht vilji hinsvegar aðskilja gervið frá persónu leikarans. Grotowski aftur á móti að leikarinn noti gervið í leiknum til þess að losna frá því hlutverki sem hann er í dags daglega og afhjúpar helstu einkenni sjálfsins. Af þessu dregur Auslander þá ályktun að þegar leiklistarkenningar þeirra eru skoðaðar í gegnum linsu afbyggingar komi í ljós að sjálfíð er ekki sjálfstæð undirstaða leiksins, heldur er það kallað fram í honum. Hjá Stanislavskíj sé að baki hugmyndin um að

<sup>92</sup> Philip Auslander: „Just Be Your Self;” *Logocentrism and difference in performance theory: Acting (Re) Considered*, bls. 59-67. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

<sup>93</sup> Philip Auslander: „Just Be Your Self;” *Logocentrism and difference in performance theory: Acting (Re) Considered*, bls. 59-67. Óbirt þýðing sem bíður prentunar.

sjálf leikarans, nærvera hans, leggi grunninn að flutningnum. Sjálfíð verði hluti af leikferlinu. Brecht kjósi að láta leikarann halda eigin sjálfi að hluta utan við hlutverkið til að geta tekið afstöðu til þess. En leikarinn geti þá aðeins gætt aðra skáldpersónu lífi að hann skapi trúverðuga nærveru en það geri leiklistaraðferð Brecht áþekka kenningum Stanislavsky um nærveruna. Grotowski hins vegar afnemi mörkin milli líkama leikarans og hlutverksins.

Ekki er ætlunin að losa sig við þessar kenningar eða þurrka út mótsagnir innan þeirra heldur að viðurkenna að þær eru háðar takmörkunum frumspekihugmyndanna sem þær grundvallast á. Viljum við nota þær, verðum við að skilja að eins og frumspekin krefjast þær af okkur að við tölum um leiklist með tilliti til nærveru.<sup>94</sup>

Segir Auslander og spyr sig svo í lokin hvort leikarinn geti sjálfur afbyggt nærveru sína? Það sé þó sennilega áhorfandinn sem ákveði endanlega hvort hann leiti eftir nærveru og þar með merkingu eða láti sér nægja að njóta sýningunnar. Þarna er stórt spurt. Táknigildi leikarans eða lestur áhorfanda úr merkingum uppsetninga er hér ekki áhugaverðast. Enda hefur leit strúktúralista að táknum og merkingu þá þegar vikið fyrir upplifunum þáttakenda innan sýningarfræða. Nærveran ein og stök, óháð skilningi Derrida, er áhugaverðari. Grunnur leikhússins, samvistir „lifandi“ leikara og „lifandi“ áhorfenda í rými ákveðna stund urðu á sjöunda áratugnum veigamikill þáttur í réttlætingu leikhússins á tilvist sinni í samkeppni við kvikmyndir og sjónvarp. En Auslander hefur nefnilega gengið skrefi lengra á síðari árum og skrifað röð mjög ögrandi greina og bóka þar sem hann mótmælir þeirri „trúarsetningu“ að einn af eiginleikum leikhússins sé að það sé „lifandi“ miðill.<sup>95</sup> Hann heldur því þvert á móti fram að sýningar, sem miðlað er í gegnum kvikmyndir, myndbönd og tölvur, búi í raun og veru yfir öllum þeim eiginleikum sem fólk lýsi sem einstökum fyrir „lifandi“ (e. *live*) sýningu. Hann fullyrðir jafnvel að gervimenni geti „sýnt“ í nákvæmlega sama skilningi og maðurinn. Með öðrum orðum: samvera flytjenda og þáttakanda,

---

<sup>94</sup> Sama rit.

<sup>95</sup> Sjá til dæmis: Philip Auslander. 1999. *Liveness: Performance in Medialized Culture*. New York: Routledge; og Philip Auslander. 2006. „Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance“ í *Staging Philosophy: New Approaches to Theater and Performance*, ritstj. David Krasner og David Saltz. Ann Arbor: University of Michigan Press.



nærveran, návistin er ekki nauðsynleg forsenda til að viðburður verði metinn sem sýningarlist.

## 12. Óræð splundruð framtíð

Fræði sýningarlistarinnar hafa þar með sundrað á sínu eigin sviði flestum þeim hugmyndum um leikhús er ríktu í byrjun tuttugustu aldar en einnig þeim grunni sem leikhúsfræði hafa þróað gegnum öldina og byggja á. Ekkert er þar lengur til að greina. Orðin eru horfin, það „að leika“ er horfið, táknið er horfið og merkingin. Jafnvel maðurinn og hans mörgu sjálf. Sýningarlist í skilningi Auslanders hefur beinlínis viðurkennt alræði myndmiðla og myndrænnar sýnar.

Í fljótu bragði mátti hins vegar í fyrstu ætla að sýningarlistin vildi framkvæma það sem sögulegu framúrstefnumennina dreymdi um og fleiri tilraunamenn aldarinnar: að sameina listina og lífshætti. En þegar hún kastar merkingunni fyrir róða þá er rökréttara að álykta að hún hafi aðlagð sig að kröfum markaðarins sem hefur ekki þörf fyrir einstaklinga sem vilja gefa lífi sínu merkingu eða leita merkinga í samveru við aðra. Honum er best þjónað af þeim sem einangra sig framan við tölvuskjái og beygja sig fyrir reglum hans án þess að mögla.

Hins er aftur á móti að gæta að í upphafi á sýningarlistin það sameinkenni með flestum stórum tilraunum aldarinnar að vilja brjóta niður ramma og mörk hins borgaralega leikhúslíkans, helst sundra því. Vera kann að henni hafi loks tekist það. Þróun leiklistar mun leiða það í ljós. Einhver önnur tilraun og eitthvað alveg nýtt leynist ef til vill handan við hornið.

## Heimildir:

- Áfangar í kvikmyndafræðum. 2003. Ritstj. Guðni Elísson. Reykjavík: Forlagið.
- Appia, Adolphe. 1993. *Texts on Theatre*. New York: Routledge
- Aronson, Arnold. 2000. *American Avant-garde Theatre*. New York: Routledge
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theatre and its Double*. New York: Grove Press.
- The Applied Theatre Reader*. 2009. Ritstj: Tim Prentki og Sheila Preston. New York: Routledge.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in Medialized Culture*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip. 2006. „Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance“. *Staging Philosophy: New Approaches to Theater and Performance*, ritstj. David Krasner og David Saltz. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Austin, John L. 1975. *How to do things with words*. Cambridge: University Press.
- Barba, Eugenio, Savarese, Nicola. 1995. *Dictionary of Theatre Anthropologie. The Secret Art of Performer*. London: Routledge.
- Barba, Eugenio. 2000. Ræða í Kaupmannahafnarháskóla við afhendingu Sonning verðlaunanna. <http://www.odinteatret.dk/media/40337/2000,%20Copenhagen%20Univ.%20-%20IT%20Discurso%20Honoris%20Causa.pdf> (sótt 07.01,2013)
- Bennet, Michael Y. 2011. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave MacMillan.
- Bennett, Susan. 1997. *Theatre audiences: a theory of production and reception*. New York: Routledge.
- Bial, Henry. 2004. *The Performance Studies Reader*. New York/London: Routledge.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Boal Arturo. 1979. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Arturo. 1992, 2002. *Games for Actors and Non Actors*. London: Routledge.
- Butler, Judith 1988. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ *Theatre Journal* 49(1).
- Judith Butler. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Cambridge Companion to Modern Theatre*. 1999. Ritstj. Michael Levinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance. A Critical Introduction*. New York/London: Routledge.
- Commodities of desire: the prostitute in modern German literature*. 2000. Ritstj. Schönfeld, Christiane. New York: Camden House.
- Conversations with Wole Soyinka*. 2001. Ritstj. Biodun Jeyifo. Jackson: University Press of Mississippi.
- Counsell, Colin. 1996. *Signs of Performance, an introduction to twentieth-century theatre*. New York/London: Routledge.
- Craig, Gordon. 1983. *Craig on Theatre*. London: Methuen.
- Esslin, Martin. 1972. *The Theatre of the Absurd*. Armondsworth: Penquin Books Ltd.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge. Kindle.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Geschichte des Dramas 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Freire, Paul. 1996. *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penquin Education
- van Gennepe, Arnold. 2009. *Übergangen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Grotowski, Jerzy. 1968. *Towards a Poor Theatre*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag.
- Gutjahr, Ortrud. 2006. *Lulu von Wedekind*. Würzburg: Frank Verlag Königshausen und Neumann GmbH.
- Hobsbawm, Eric. 1994. *Öld öfganna*. Reykjavík: Mál og menning.
- The Twentieth Century Performance Reader*. 2001. Ritstj. Michael Huxley og Noel Witts. London: Rowledge.
- Innes, Christopher. 1993. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge.
- International Futurism in Arts and Literature*. 2000. Ritstj. Günther Berghaus. Berlin, New York: De Gruyter.
- Ionesco, Eugene. 1958. *Four Plays: The Bald Soprano; The Lesson; Jack or the Submission; The Chairs*. New York: Grove Press.

- Ionesco, Eugene. 1964. *Notes and Counter Notes. Writings on the Theatre*. New York: Grove Press.
- Jappe, Elisabeth. 1993. *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York: Prestel-Verlag.
- Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage. Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams.
- Kirby, Michael. 1987. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Marcuse, Herbert. 1973. *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt A. Main: Suhrkamp.
- Marinetti, Filippo Tommaso. Settimelli, Emilio. Corra, Bruno. 1915. *Il Teatro Futurista Sintetico*.  
<http://www.bdp.it/~fiir0001/futurismo/opere/manifesti/teasint.htm>.
- Marx, Karl og Engels, Friedrich. 1966. *Marx-Engels Ausgewählte Schriften II*. Berlin: Dietz Verlag.
- Meyerhold, Wsewolod E. Tairow, Alexander I. og Wachtangow, Jewgeni B. 1967, *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung der sowjetischen Theaters*. Leipzig: Reclam.
- Morgan, Margot Bonel. 2010. „Decline of the political theatre in twentieth century Europe. Shaw, Brecht, Sartre, and Ionesco compared.“ Rutgers University Electronic Theses and Disertations. Rutgers-lib.30356
- Lehmann, Hans Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Norrish, Peter. 1988. *New Tragedy and Comedy in France, 1945-1970*. Tetowa: Barnes and Noble Books.
- The Oxford Illustrated History of the Theatre*. 1995. Ritstj. John Russel Brown. Oxford: Oxford University Press.
- Piscator, Erwin. 1980. *The Political Theatre*. London: Eyre Methuen Ltd.
- Pranko, Leonard Campell. 1962. *Avant-garde. The experimental theatre in France*. Berkeley og London: Los Angeles University Press og Cambridge University Press.
- Reclams Schauspielführer*. 1990. Ritstj: Sigfried Kienzle og Otto C. A. zur Nedden. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

- Ritið 1/2006. „Framúrstefna.“ Tímarit Hugvísindarstofnunar Háskóla Íslands Ritstj: Gunnþórunn Guðmundsdóttir og Ólafur Rastrick. Reykjavík: Hugvísindastofnun Háskóla Íslands.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Soyinka, Wole. 2000. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanislavskíj, Konstantin. *Líf í listum (Moja zjizn y iskusstve) I-II*, þýðandi Ásgeir Blöndal Magnússon, Reykjavík: Heimskringla, 1956.
- Styan, J. L. 1981. *Modern Drama in Theory and Practice, 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szondi, Peter. 1963. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main
- Theatre Histories. An Introduction*. Ritstj: Gary Jay Williams. New York/London: Routledge.
- Turner, Victor Witter. 1974. *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Actions in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Csordas, Thomas J. 1994. *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: The Cambridge University Press.