



**HÁSKÓLI ÍSLANDS**

Hugvísindasvið

**Samlistaverk ljóss, lita,  
hreyfinga og hljóða**

*Sonnettur Shakespeares í sviðsetningu Roberts Wilson*

Ritgerð til MA-prófs í Almennri bókmenntafræði

Halla Björg Randversdóttir

Vor 2014

Háskóli Íslands

Hugvísindasvið

Almenn bókmenntafræði

**Samlistaverk ljóss, lita,  
hreyfinga og hljóða**

*Sonnettur Shakespeares í sviðsetningu Roberts Wilson*

Ritgerð til MA-prófs í Almennri bókmenntafræði

Halla Björg Randversdóttir

Kt: 1011804179

Leiðbeinandi: Trausti Ólafsson

Vor 2014

## Ágrip

Ritgerðin er greining á *Sonnetum Shakespeares*, sviðsetningu bandaríska leikhúslíamannsins Roberts Wilson, sem sett var upp í Berliner Ensemble 2009. Sjónum verður beint að því að hvaða leyti leiksýningin fellur undir skilgreiningu Richards Wagner á samlístaverkinu, þó margt sé afar ólíkt með hugmyndum þessara tveggja lístamanna. Greiningin byggist meðal annars á aðferðafræði og hugmyndum forvera Wilsons innan leikhússins.

Wilson hóf feril sinn innan leikhússins á sjöunda áratugnum og varð þekktur á alþjóðavísu í kringum 1970. Lístsköpun hans er spröttin upp úr andrúmslofti framúrstefnunnar í New York og bera sviðsetningar hans þess merki. Hann er án nokkurs vafa einn afkastamesti leikhúslístamaður samtímans, en eftir hann liggja á annað hundruð leiksýninga. Wilson er margt til lísta lagt, hann er allt í senn leikstjóri, leikari, dansari, sviðsmynda-, ljósa- og hljóðhönnuður, auk þess að vera málari, arkitekt og skúlpúrlistamaður. Hann hefur skapað eigin stíl í sviðsetningum sínum sem byggjast að mestu á sjónrænum hrynjanda. Leiksýningar hans hafa markað tímamót innan leikhúslístarinnar, meðal annars vegna notkunar á tungumálinu, eða fjarveru þess, í sýningunum. Upp úr 1980 fór Wilson að fást við sígilda leiktexta, sem hann hafði áður haldið sig frá.

Í ritgerðinni er sérhver lístrænn þáttur sviðsetningar Wilsons á *Sonnetum Shakespeares* greindur og settur í samhengi við aðrar uppsetningar hans. Þeir verða einnig metnir út frá hugmynda- og aðferðafræði forvera og fyrirmynda Wilsons innan leikhússins. Stuðst verður við hugmyndir leikhúslístamanna á borð við Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Bertolt Brecht og Antonin Artaud, ásamt hefðum og tækni forrarr evrópskrar leiklístarhefðar sem og japanskrar leikhúslístar. Sýnt verður fram á hvernig hver þáttur sviðsetningarinnar; texti, leikstíll, sviðsmynd, búningar, lýsing og hljóðmynd, hafi jafnt vægi innan sýningarinnar og verði að eins konar samlístaverki í skilgreiningu Wagners.

## **Efnisyfirlit**

<b>Inngangur</b>	<b>2</b>
<b>I Tungumál í myndum</b>	<b>7</b>
Að brjótast undan hefðum textaleikhússins	7
Wilson og textinn	17
Sonnettur Shakespeares og Wilsons	21
<b>II Leikarinn sem efniviður</b>	<b>27</b>
Persónusköpun Wilsons	27
Draummyndir	32
„Hreyfingu hefjum við á kyrrð“	37
Afturhvarf til fornra leiklistarhefða	41
<b>III Leikhúsið býr í rýminu</b>	<b>47</b>
Stefnumót leiklistar og arkitektúrs	47
Búningur sem leikari, andlit sem gríma	52
Hirðsjónleikur Wilsons	59
<b>IV Samvirkni sjónar og heyrnar</b>	<b>67</b>
„Án ljóss, ekkert rými“	67
Sjón og heyrn efla hvort annað	74
<b>Samantekt</b>	<b>80</b>
<b>Heimildaskrá</b>	<b>83</b>
Bækur	83
Tímaritsgreinar	87
Netheimildir	88
Myndaskrá	88

## Inngangur

Leiksýningin *Shakespeares Sonette* (*Sonnettur Shakespeares*<sup>1</sup>) var frumsýnd í Berliner Ensemble árið 2009. Bandaríski leikhúslistamaðurinn Robert Wilson var leikstjóri sýningarinnar, en hann hannaði einnig sviðsmynd og lýsingu. Rufus Wainwright, tónlistarmaður frá Kanada, samdi tónlistina í verkinu. Jutta Ferbers tók textann saman og var jafnframt leiklistarráðunautur sýningarinnar, en um þýðingu á *Sonnettunum* sáu þau Christa Schwenke og Martin Flörchinger. Þess má geta að allar ljósmyndir í ritgerðinni eru úr leiksýningunni sjálfri. Á heimasíðu Berliner Ensemble er sýningunni lýst svo: „Ást–hatur, þrá–leiði, ástríða–ástríðuleysi, karlleiki–kvenleiki, andlit–gríma, hreyfing–kyrrstaða, ungdómur–elli, líf–dauði... *Sonnettturnar* munu aldrei tapa leyndardómi sínum né ljóðlist. Með ferðalagi um eigin drauma vekur Robert Wilson [...] til lífsins 25 sonnettur, sem vísa til sköpunar Shakespeares.“<sup>2</sup>

Í þessari ritgerð verður sjónum beint að því að hvaða leyti leiksýningin *Sonnettur Shakespeares* fellur undir skilgreiningu Richards Wagner (1813-1883) á samlistaverkinu (Gesamtkunstwerk). Tilgangur ritgerðarinnar er ekki að túlka verk Wilsons, (þó ekki verði komist hjá því á köflum), heldur að sýna fram á þá aðferðafræði sem hann beitir og rannsaka þau áhrif frá öðrum listamönnum sem gætir í sköpunarverki hans. Það má með sanni segja að með sviðsetningu Wilsons á rúmlega fjögur hundruð ára skáldskap Williams Shakespeare hafi honum tekist að opna fyrir nýja túlkunarmöguleika. Í ritgerðinni verða listrænir þættir leikhúslistar Wilsons greindir hver fyrir sig og metnir út frá hugmynda- og aðferðafræði helstu forvera og fyrirmynda Wilsons innan leikhússins. Má þar nefna Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1916), Antonin Artaud (1896-1948) og Bertolt Brecht (1898-1956).

Í fyrsta kafla ritgerðarinnar verður fjallað um beitingu textans í sýningu Wilsons og leitast við að sýna fram á hvernig hann fer óhefðbundnar leiðir í notkun sinni á texta

---

<sup>1</sup> Allir titlar á leikritum hafa íslenska þýðingu í þessari ritgerð.

<sup>2</sup> Vefslóð: <http://www.berliner-ensemble.de/> Berliner Ensemble, 2009-2013. Skoðað 20/04 2013. Frumtexti: „Liebe-Haß, Sehnsucht-Überdruß, Leidenschaft-Langeweile, Männlichkeit-Weiblichkeit, Gesicht-Maske, Bewegung-Stillstand, Jugend-Alter, Leben-Tod... Die SONETTE werden nie an Geheimnis und Poesie verlieren. Robert Wilson [...] erweckt für seine Traumreise in den Kosmos Shakespeares 25 Sonette zum Leben.“

Shakespeares. Hann brýst undan hefðum textaleikhúss Vesturlanda og notar tungumálið fremur sem hljóð og takt en til að miðla ákveðnum boðskap. Einnig verður stuttlega fjallað um ljóð Shakespeares, *Sonnettur*, og hvernig þau birtast í sviðsetningu Wilsons. Stuðst verður við þýðingu Daníels Á. Daníelssonar á *Sonnettum* frá árinu 1989.

Áhersla er lögð á list leikarans í öðrum kafla. Túlkun leikara í leiksýningu Wilsons er ekki hin hefðbundna náúralíska túlkun, sem hefur verið áberandi í vestrænu leikhúsi síðan fyrir aldamót tuttugustu aldarinnar. Persónusköpun *Sonnettanna* verður lýst, fjallað um leikstíl og hreyfingar, ásamt andrúmslofti sýningarinnar sem er draumi líkast. Wilson sækir innblástur í ólíkar áttir og sóst verður eftir að sýna fram á hvernig hann beitir tækni fornra leiklistarhefða í sýningu sinni.

Sýningar Wilsons byggjast að miklu leyti á sjónrænni fagurfræði og geómetrískum formum og í þriðja kafla verða sviðsmynda- og búningahönnun í *Sonnettunum* gerð skil. Wilson hannar sjálfur leikmyndina í sýningunni og samanstandur hún af háum línunum og auðu sviði með fáum leikmunum. Í hönnun sinni er hann undir áhrifum frá ýmsum forverum sínum innan leikhússins og má þar helst nefna Craig og Appia. Wilson sækir einnig innblástur til myndlistar og arkitektúrs og er franskri myndlistarmaðurinn Paul Cézanne (1839-1906) þar fremstur í flokki. Búningar *Sonnettanna* eru í anda elísabetanska leikhússins og má líkja sviðsetningu Wilsons við enskan hirðsjónleik frá sextánda eða sautjándu öld. Fjallað verður um gervi og andlitsmálningu í sýningunni sem minna á hefðir japanska leikhússins, hvítmáluð andlit leikaranna í sýningunni eru orðin að eins konar vörumerki Wilsons.

Wilson sér einnig um ljósahönnun í sviðsetningum sínum og gegnir hún almennt afar mikilvægu hlutverki í leiksýningum hans og í fjórða og jafnframt síðasta kaflanum verður sjónum beint að lýsingu og hljóðmynd *Sonnetta Shakespeares*. Áður en dregnar verða saman niðurstöður verður fjallað um tónlist í sýningunni. Hún er eins konar söngleikur og eins og oft áður fékk Wilson til liðs við sig þekktan tónlistarmann, Rufus Wainwright, til að sjá um tónlistina í verkinu. Tónlistin er margbreytileg og má meðal annars heyra áhrif frá þýskri kabaretttónlist, tónlist þeirra Kurts Weill og Hanns Eisler, en Wainwright er einnig undir áhrifum frá rafrænni samtímatónlist. Í greiningunni verður stuðst við hugmyndir Appia um hlutverk tónlistar í leikhúslistinni og þeirra áhrifa sem hún veldur. Tónlistin, samkvæmt Appia, gerir ímyndunaraflinu kleift að

skapa heildrænt listaverk á sviðinu. Hann sótti innblástur í tónlist Wagners, sem taldi tónlistina vera lykilþátt í sköpun hins fullkomna samlistaverks.

Áður en fjallað verður um einstaka listræna þætti í *Sonnettum Shakespeares*, sem er hér meginviðfangsefni, er rétt að rekja, þó afar stuttlega, helstu atriði í starfsferli Roberts Wilson. Sviðsetningar hans hafa markað tímamót í sögu leikhúslistarinnar. Wilson fæddist þann fjórða október árið 1941 í Waco Texas og er einn afkastamesti leikhúslistamaður samtímans. Hann hefur verið mikill áhrifavaldur í leikhúsheiminum síðastliðin þrjátíu ár. Hann útskrifaðist með Bachelorgráðu í myndlist frá Pratt Institute í Brooklyn árið 1965 og vann nokkuð við sviðslist á námsárum sínum, en frá árinu 1965 hefur hann einkum helgað sig leikhúsinu.<sup>3</sup>

Wilson er afar fjölhæfur listamaður og er allt í senn arkitekt, myndlistarmaður, leikstjóri, leikari, sviðsmynda- og ljósaönnuður. Í sviðsverkum hans fá allir þessir hæfileikar að njóta sín svo úr verður eins konar samlistaverk en það hugtak er oft kennt við Richard Wagner. Þó hugtakið sé lýsandi fyrir list Wilsons er eigi að síður gríðarlegur munur á hugmyndaheimi og verkum þessara tveggja listamanna. Samkvæmt Wagner er samlistaverk; listaverk sem nýtir og sameinar öll form listarinnar í einu og sama listaverkinu. Verkum Wilson má lýsa sem fjölmennningarlegum, því hann sækir innblástur til ýmissa heimshorna, svo sem Ameríku, Asíu og Evrópu. Árið 1968 stofnaði hann the Byrd Hoffman School of Byrds og sama ár gerðist Wilson listrænn stjórnandi yfir leikhópnum The Byrd Hoffman Foundation, Inc, með eingöngu ófaglærðum leikurum.<sup>4</sup> Ári síðar frumsýndi hópurinn sitt fyrsta verk í leikstjórn Wilsons, *The King of Spain (Konunginn af Spáni)* í Andersonleikhúsinu í New York.<sup>5</sup> Sviðsetningar leikhóps Wilsons einkenndust af vandlega útfærðum ímyndum, stundum með texta, tónlist og hljóðum, en oft voru sýningarnar þó þöglar. Hvert einasta smáatriði á sviðinu var vandlega úthugað, stíllinn einkenndist af afar hægum hreyfingum leikara eða hluta, og engin tilraun var gerð til að mynda beint samband á milli leikara og áhorfenda.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (London: Methuen Drama, 2007) s. 13-20.

<sup>4</sup> Nafnið á leikhópnum er dregið af dansaranum Byrd Hoffman, sem tók Wilson í meðferð við málhelti og læknaði hann af stami þegar hann var sautján ára gamall.

<sup>5</sup> Maria Shevtsova, *Robert Wilson* (London og New York: Routledge, 2007) s. 6-7.

<sup>6</sup> John Russel Brown, „Theatre Since 1970“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, ritstj. John Russel (Oxford: Oxford University Press, 1995) s. 499-535, s. 505.

Wilson vakti athygli á alþjóðþjóðavettvangi fyrir það sem hann kallar „þöglar óperur“. *Deafman Glance (Leiftur hins heyrnarlausu)*, 1970) var fyrsta sýning hans sem sýnd var í Evrópu, en hún var gerð úr mörgum ólíkum listformum sem má segja að síðar hafi orðið að einkenni á verkum hans.<sup>7</sup> *The Life and Times of Joseph Stalin (Líf og tímar Jóseps Stalíns)*, 1973) og *A Letter for Queen Victoria (Bréf til Viktoríu drottningar)*, 1974) fylgdu í kjölfarið.<sup>8</sup> Arthur Holmberg, prófessor í leikhúsbókmenntum, leiklistarsögu og leiklistarfræðum við Harvardháskóla, segir í bók sinni *The theatre of Robert Wilson* að í sýningu Wilsons, *Einstein on the Beach (Einstein á ströndinni)*, hafi leiklist, dans, tónlist, myndlist og byggingarlist sameinast á sviðinu. Þetta er því fyrsta leiksýning Wilsons, sem fella má undir skilgreiningu Wagners á samlistaverkinu.<sup>9</sup>

Leiksýninguna, *Death Destruction and Detroit (Dauði drep og Detroit)*, setti Wilson upp í Schaubühne í Berlín árið 1979. Peter Stein var þá listrænn stjórnandi Schaubühne, en hann er þekktur á alþjóðavettvangi fyrir róttæka og listræna nýbreytni í leikhúsinu. Sýningin var fyrsta sviðsetning Wilsons í Þýskalandi og í kjölfarið vakti hann mikla athygli þar í landi, mun meiri en í sínu eigin heimalandi. Wilson smellpassar inn í leikhúsumhverfi Þýskalands, vegna þess að þýskt leikhús er leikhús leikstjóranna, ef svo má að orði komast. Frá Þýskalandi breiddist áhugi á list Wilsons út um gjörvalla Evrópu og fjöldamörg leikhús vildu hann til liðs við sig. Wilson varð við kallinu og hefur síðan sett upp sýningar mjög víða í Evrópu.<sup>10</sup>

Wilson hefur skapað sér sinn eigin stíl sem hann hefur þróað í fjöldamörg ár. Stíll hans er það sérstakur að hægt er að tala um eitthvað sem er wilsonískt þegar lýsa á sýningum hans, svipað og þegar talað er um eitthvað brechtískt, þegar verkum þýska leikskáldsins og leikstjórans, Bertolts Brecht er lýst. Wilson sækir innblástur sinn víða, en í sviðsetningum hans gætir meðal annars áhrifa frá táknsæisleikhúsinu frá því undir lok nítjándu aldar, austurlenskum leikhúshefðum, popplístinni, brechtísku leikhúsi og artaudísku leikhúsi. Wilson taldi þess þörf að skapa ný verk sem tilheyrðu hans eigin samtíma og ber samsuða hinna ólíku stefna og listforma sem finna má í verkum hans vott um það.<sup>11</sup> Það má setja Wilson í flokk með póstmóðernískum listamönnum. Á

---

<sup>7</sup> Shevtsova, s. 13.

<sup>8</sup> Vefslóð: <http://robertwilson.com/> *Robert Wilson*, Byrd Hoffman Water Mill Foundation & Robert Wilson, 2009-2013. Skoðað 08/05 2013.

<sup>9</sup> Arthur Holmberg, *The theatre of Robert Wilson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) s. 9.

<sup>10</sup> Shevtsova, s. 27.

<sup>11</sup> Holmberg, s. 22.



sviðinu birtast ólíkar myndir úr ýmsum áttum sem vísa ýmist í hans eigið höfundarverk eða annarra. Hugmyndum Wilsons svipar einnig að einhverju leyti til hugmyndafræði póststrúktúralista, en hugmyndafræði þeirra byggir meðal annars á því að ekki sé til ein ákveðin túlkun á texta heldur túlka lesendur sjálfir texta á ólíkan hátt. Hver texti felur því í sér óendanlega túlkunarmöguleika.<sup>12</sup> Því sama heldur Wilson fram, það er, hann segir að hver áhorfandi eigi að túlka verk hans á sinn hátt, og reynir hann eftir fremsta megni að láta áhorfandann um túlkunina.

---

<sup>12</sup> Garðar Baldvinsson, „Alsætt líkamsvald: Um Michel Foucault“ í Michel Foucault, *Alsæi, vald og þekking*, þýð. Björn Þorsteinsson, Garðar Baldvinsson og Sigurður Ingólfsson (Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2005) s. 13-17.

## I Tungumál í myndum

### Að brjótast undan hefðum textaleikhússins

Leikritun Vesturlanda hefur allt frá tímum Grikkja til forna tilheyrt bókmenntahefðinni.

Í *Um skáldskaparlistina* ritar Aristóteles um hinn fullkomna harmleik og segir:

Það sem mestu máli skiptir er atburðarásin. Því harmleikurinn er ekki eftirlíking fólks, heldur athafna og lífs, en athafnirnar miða ekki að því að tjá skapgerðir, heldur koma skapgerðirnar fram vegna athafnanna, enda er atburðarásin og sagan tilgangur harmleiksins, og tilgangurinn er í öllum efnum mikilvægastur. Enn fremur gæti enginn harmleikur orðið til án atburðarásar, en það gæti hann án ákveðinna skapgerða [...] Undirstaða og líkt og sál harmleiksins er því sagan.<sup>13</sup>

Samkvæmt Aristótelesi móta sex þættir efnivið harmleiksins og af þeim er sagan mikilvægust, hún er tilgangur harmleiksins. Sagan er eftirlíking atburðakeðju. Bygging sögunnar ákvarðast af mörgu, svo sem hvörfum og kennslum, flækju og lausn. Umfram allt þarf hún að mynda heild og vera í tengslum við eitthvert misferli manna. Á þann hátt nær harmleikurinn áhrifum, hann vekur bæði skelfingu og vorkunn, sem leiðir til útrásar þessara tilfinninga hjá áhorfanda.<sup>14</sup> Í riti Aristótelesar segir jafnframt:

Af öðru því sem prýðir leikinn, er sönglistin mikilvægust. Leikmyndin hefur að vísu mikil áhrif, en er sízt í listrænu tilliti og á minnst skylt við skáldskaparlistina. Enda hefur harmleikur sitt gildi, þótt hann sé ekki fluttur eða leikinn, og það er list leikmyndasmíðsins, sem á mestan þátt í ytra búningi leiksins, en ekki list skáldsins.<sup>15</sup>

Sagan eða textinn hefur lengst af, síðan Aristóteles setti saman kenningar sínar um harmleikinn, gegnt afar mikilvægu hlutverki í vestrænu leikhúsi. Textinn hefur þó vissulega ekki verið aðalatriðið í mörgum leikhúsformum fyrr á tímum, til dæmis í trúðleik og *commedia dell'arte*. Hið síðarnefnda er leiklistarhefð sem varð til á Ítalíu á endurreisnartímanum og einkenndist meðal annars af ákveðnum hreyfingamynstrum sem tengdust hverri persónu fyrir sig. Margir leikhúslistamenn á Vesturlöndum byggja listsköpun sína enn í dag á hugmyndafræði Aristótelesar um hinn fullkomna harmleik.

<sup>13</sup> Aristóteles, *Um skáldskaparlistina*, þýð. Kristján Árnason (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1997) s. 55.

<sup>14</sup> Kristján Árnason, „Inngangur“, í Aristóteles, *Um skáldskaparlistina*, s. 35.

<sup>15</sup> Aristóteles, s. 56.

Þónokkrir hafa eigi að síður stigið út fyrir ramma skáldskaparins í sviðslist sinni bæði á tuttugustu öldinni og þeirri tuttugustu og fyrstu. Robert Wilson er einn af þeim. Hann setur spurningarmerki við tilbeiðslu orðsins í vestrænu leikhúsi og einblína vestrænir leikhúslistamenn, að hans mati, of mikið á textann í sviðsetningum sínum.<sup>16</sup> Í fyrstu hunsaði Wilson tungumálið alfarið í sýningum sínum en seinna hóf hann að afbyggja það, sem fólst í því að rjúfa samhengi viðtekinnar merkingar orða, til dæmis með stafarugli, kommuvillum og málfræðilegri afbökun.<sup>17</sup>

Tungumálið sem slíkt hefur ávallt verið Wilson hugleikið og var það meira að segja í aðalhlutverki í sýningu hans, *Bréf til Viktoríu drottningar*. Í þeirri sýningu velti hann fyrir sér tungumálinu, hver væri samsetning þess og uppruni. Þegar Wilson tekst á við tungumálið sækir hann innblástur í hugmyndafræði franskra póststrúktúralista frá sjöunda og áttunda áratugnum.<sup>18</sup> Hann er einnig undir áhrifum frá fólki sem ekki getur tjáð sig munnlega á eðlilegan hátt. Wilson þjádíst sjálfur af málhelti sem barn og því má ætla að áhugi hans á munnlegri tjáningu og vanda hennar eigi upptök sín í hans eigin glímu við málhelti. Wilson ættleiddi dreng að nafni Raymond Andrews á síðari hluta sjöunda áratugarins. Andrews var daufdumbur og varð fyrirmynd og samstarfsmaður Wilsons í sköpun hans á þöglu, sjö klukkustunda löngu sýningunni, *Leiftur hins heyrnarlausa*.

Árið 1973 fékk Wilson senda hljóðupptöku af dreng að nafni Chris Knowles. Knowles hafði búið á stofnun fyrir börn með heilaskaða í ellefu af þrettán árum ævi sinnar, en seinna var hann svo greindur einhverfur. Wilson var heillaður af því hvernig Knowles beitti tungumálinu og kom sér í kynni við hann. Tungumálið var fyrir Knowles líkt og púsluspil, því hann raðaði og endurraðaði orðum í mynstur eftir hljóðum. Hann hafði einnig skapað sér sitt eigið tungumál. Einn daginn tók Knowles upp á því að tala í viktoríönskum stíl, sem varð kveikjan að sýningu Wilsons, *Bréf til Viktoríu drottningar*. Knowles veitti Wilson einnig innblástur þegar hann, ásamt bandaríska tónskáldinu Philip Glass, gerði tímamótaverkið *Einstein á ströndinni*. Wilson tókst að umbreyta þeirri hindrun í tjáningu, sem Knowles glímdi við, í taktvisst og listrænt tungumál. Þess

---

<sup>16</sup> Maria M. Delgado og Paul Heritage, *In contact with the gods? Directors talk theatre* (Manchester: Manchester University Press, 1996) s. 300.

<sup>17</sup> RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames & Hudson, 1996) s. 186.

<sup>18</sup> Holmberg, s. 43.

má geta að Knowles er enn í dag samstarfsmaður Wilsons, ásamt því að vera ljóðskáld og myndlistarmaður.<sup>19</sup>

Sýningar Wilsons hafa oft verið sagðar vera án söguþráðar. Holmberg mótmælir því í bók sinni, *The theatre of Robert Wilson*, þar sem hann segir að sýningar Wilsons séu ef til vill ólínulaga en alls ekki án söguþráðar. Holmberg segir að frásögnina sé að finna í myndunum sem Wilson skapar á sviðinu. Hann bendir jafnframt á að söguþráðurinn sé eigi að síður brotakenndur og að Wilson færi leikhúsið frá frásögninni til hins ljóðræna, hann hafi formföst mynstur í forgrunni og einbeiti sér að hinu tímalega ásamt rýminu. Þannig lúta uppsetningar hans að tíma og rúmi fremur en að rekja ákveðinn söguþráð, þær hafa ekki upphaf, miðju og endi eins og hið aristótélíska líkan, heldur er í þeim að finna margar stuttar frásagnir og verður verkið líkt og klippimynd.<sup>20</sup> *Sonnettur Shakespeares* bera þess greinilega merki að vera byggðar upp á þennan hátt, en verkið er leyst undan hefðbundinni leikhúsuppsetningu sem fylgir ákveðnum söguþræði. Í *Sonnettum* Wilsons gefur að líta ólíkar klippimyndir af athöfnum persóna sem ekki virðast tengjast hver annarri né ákveðnu samhengi. Söguþráðurinn er því brotakenndur og jafnvel enginn.

Wilson var langt frá því að vera fyrstur manna til þess að brjóta hefðbundnar venjur um uppbyggingu leiksýninga því að þær dramatúrgísku reglur sem Aristóteles lýsti hér á undan áttu til dæmis alls ekki við um hið epíska leikhús Brechts. Brecht gerði uppreisn gegn borgaralegum hefðum og gildum leikhússins.<sup>21</sup> Uppbygging verka hans var sundurlaus fremur en heildstæð og atburðakeðja að hætti Aristótelesar var ekki til staðar. Í epísku leikriti eiga sér ekki stað hvörf og kennsl, eins og í hefðbundinni atburðarás leikrita, heldur eru atriðin byggð upp skref fyrir skref, og jafnframt á hliðstæðan hátt. Þannig varpar efni eins atriðis ljósi á efni í öðrum atriðum. Hver þáttur á sér þó sjálfstætt líf og er ekki bundinn samhengi leikritsins í heild sinni og getur því staðið einn og sér.<sup>22</sup> Eins og hjá Brecht er frásögnin í hverju atriði í wilsonískri sýningu óháð tímanum innan verksins sjálfs og er ekki merkingarlega bundin röð einstakra þátta þess.

---

<sup>19</sup> Cynthia Haven, „Avant-garde director Robert Wilson ‘What we see can be as important as what we hear’“, í *Stanford News* (október) (Stanford: Stanford University, 2008) s. 1.

<sup>20</sup> Holmberg, s. 11.

<sup>21</sup> Þorsteinn Þorsteinsson, „Bertolt Brecht 1898-1998“, í *Tímarit Máls og menningar*, 59. árgangur, 4. hefti (Reykjavík: Mál og menning, 1998) s. 26-50, s. 31.

<sup>22</sup> Trausti Ólafsson, *Leikhús nútímans: Hugmyndir og hugsjónir* (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2013) s. 196.

Í viðtali við Ariel Goldenberg í Opéra Bastille í París árið 1995 segir Wilson um leikhúsið:

Í mínum huga er það allt ópera og það er ópera í latneskri merkingu orðsins, í merkingunni vinna og fyrir mér þýðir það eitthvað sem ég heyri, það er eitthvað sem ég sé, það er eitthvað sem ég lykta. Það felur í sér byggingalist, myndlist, skúlpúr, lýsingu, öll listform eru í óperunni. Það má því segja að öll mín verk séu óperur, í latneskri merkingu orðsins sem þýðir „tónverk“.<sup>23</sup>

Enska leikskáldið og leikhúsfræðingurinn Martin Esslin segir í grein sinni, „Modern Theatre 1890-1920“, að Richard Wagner hafi gegnt afar mikilvægu hlutverki í breytingum á evrópska leikhúsinu. Ásamt því að vera eitt höfuðtónskáld Vesturlanda var Wagner einnig heimspekingur og fagurfræðingur. Skrif hans um leikhúslistina hafa haft gríðarleg áhrif á leikhúslistamenn síðari tíma. Lykilrit hans eru *Die Kunst und die Revolution* og *Das Kunstwerk der Zukunft*, í því síðara birtist hugmynd hans um samlistaverkið fyrst.<sup>24</sup> Wagner vildi gera leikhúslistina að samlistaverki þar sem ljóð, tónlist, byggingarlist og hönnun myndu sameinast í því skyni að búa til göfuga tilfinningalega upplifun.<sup>25</sup> „Samlistaverkið, sem Wagner lagði fram, er samsetning en þó algjörlega sameinað form listarinnar, eins og best væri á kosið að tóndramað væri, mörkin á milli listforma leysast upp, á þann hátt mun hvert og eitt listform uppgötva aftur sitt eigið sjálf í hinu fullkomna, algerlega frjálsa listaverki.“<sup>26</sup> Þó verk Wagners og Wilsons séu afar ólík þá eiga þau ýmis þemu sameiginleg. Óperur Wagners voru meðal annars byggðar á goðsögnum, draumum og yfirnáttúrulegum þáttum, á þann hátt mætti einnig lýsa verkum Wilsons. Wagner vildi skapa nýtt leikhús og hann áleit að skapari þess ætti ekki að setja hversdagslega atburði á svið, heldur ætti hann að vera einhvers konar skapari goðsagna sem sýndi fyrirmyndarheim þar sem hreyfingar og athafnir tjá innri tilfinningar, þrár og langanir. Leikhúsið átti, samkvæmt Wagner, að vera hátíðlegur viðburður sem fæli í sér mikla andlega upplifun og hann áleit tóndramað vera

---

<sup>23</sup> Wilson í Delgado, s. 303. Frumtexti: „For me it’s all opera and it’s opera in the Latin sense of the word, in that it means work: and this means something I hear, it’s something I see, it’s something I smell. It includes architecture, painting, sculpture, light: all of the arts are in opera. So in a sense all of my work or works are operas, in the Latin sense of the word meaning ‘opus’.“

<sup>24</sup> William Ashton Ellis, „Translator’s Preface“, í Richard Wagner, *The Art-work of the Future and Other Works*, þýð. William Ashton Ellis, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993) s. vi-xiv.

<sup>25</sup> Martin Esslin, „Modern Theatre 1890-1920“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatres*, s. 341-379, s. 342.

<sup>26</sup> Richard Drain, *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook* (London og New York: Routledge, 1995) s. 238-239. Frumtexti: „Wagner’s proposed Gesamtkunstwerk, the composite yet totally unified artwork that ‘music-drama’ ideally might be, dissolved the boundaries between the arts: ‘so may each of the individual arts flint its own self again in the perfect, thoroughly liberated artwork’.“

leikhús framtíðarinnar. Wagner sagði að maðurinn gæti aðeins upplifað sínar dýpstu tilfinningar í gegnum tónlist og sameining ljóðlistar og tónlistar skapi hina fullkomnu andlegu upplifun á sviðinu, sem varpi ljósi á innsta kjarna mannsins.<sup>27</sup>

Lýsingin, rýmið, sviðsmyndin, búningarnir, leikarinn, hljóðmyndin, leikmunirnir og textinn gegna öll jafnmikilvægu hlutverki í wilsonísku leikhúsi og telur Wilson að hið sama hafi Brecht einmitt reynt að innleiða í þýska leikhúsið. Þó að allir listrænu þættirnir myndi eina heild eða samlistaverk í sviðsetningum Wilsons, þá er mikilvægt að taka fram að hver og einn þáttur getur einnig staðið sem sjálfstætt listaverk; hljóðmyndin virkar sem tónverk, búningarnir eru oft á tíðum eins og skúlptúrar og þannig mætti lengi telja.<sup>28</sup> Svissneski arkitektinn og ljóshönnuðurinn Adolphe Appia bjó yfir þeirri hugsjón að með sköpun samlistaverksins væri mögulegt að sýna innri veröld persónanna á sviðinu í tónlist, orðum, formi, ljósi, litum og hreyfingum.<sup>29</sup> Hugmynd hans fékk lítinn hljómgrunn á meðan Appia lifði en Wilson hefur tekið hugsjónir hans og gert að veruleika í sínu leikhúsi.

Þegar Wilson tekur sér kunn verk leikhúsbókmenntanna fyrir hendur á hann lítið við textann sjálfan og þá töluvert minna en aðrir leikstjórar framúrstefnuleikhússins. Hins vegar breytir hann yfirleitt röðinni á textanum, færir til atriði, notast mikið við endurtekningar á orðum og setningum og bætir jafnvel við textum úr öðrum áttum, eftir aðra höfunda.<sup>30</sup>

Wilson býr til sjónrænt tungumál í sýningum sínum því myndir, að hans mati, hafa meiri áhrif á sköpunarkraft hans en munnlegar frásagnir. Sýningar hans verða sökum þess að frásögn í myndum. Wilson telur líkama leikarans gleymast í vestrænni leiklist því áherslan er að mestu lögð á orðin eða tungumálið.<sup>31</sup> Franski leikarinn og hugsjónamaðurinn Antonin Artaud hafði svipaðar skoðanir og Wilson, hann taldi að endursköpun leikhússins gæti ekki átt sér stað nema tungumálið væri brotið niður. Hann áleit niðurrif tungumálsins aðeins geta orðið til í frumspekilegri sviðsetningu. Með því á hann við að stefna skuli að því að fá tungumálið til þess að miðla einhverju, sem það miðlar ekki alla jafna, og beita töluðu máli á nýjan og einstakan hátt. Artaud hélt því

---

<sup>27</sup> Arthur Symons, „The Ideas of Richard Wagner“, í *The Theory of the Modern Stage*, s. 283-321.

<sup>28</sup> Shevtsova, s. 48.

<sup>29</sup> Trausti Ólafsson, s. 66.

<sup>30</sup> Holmberg, s. 29. Þessi aðferð hefur þó nokkuð verið notuð í leikhúsi samtímans og má þá nefna sýningu Borgarleikhússins á *Húsi Bernhörðu Alba*, í leikstjórn Kristínar Jóhannesdóttur, frá leikárinu 2013-2014.

<sup>31</sup> Shevtsova, s. 52.

fram að leikhúsið þyrfti að nýta alla tjáningarmiðla sína til þess að lokast ekki inni í einu ákveðnu tungumáli.<sup>32</sup> Áhugi Wilsons á að glíma við alkunna leiktexta leikhús-bókmenntanna hófst á níunda áratugnum.<sup>33</sup> Wilson reiðir sig á þekkingu áhorfenda á sígildum textum, en notar jafnframt í uppsetningum sínum þessa þekkingu gegn þeim með því að setja textann saman við hinar ýmsu ólíku myndir sem virðast enga tengingu hafa við textann sjálfan.<sup>34</sup> Hann streitist á móti hinu raunsæilega samræðuformi og notar tungumálið oft á tíðum sem hljóð fremur en að það feli í sér merkingu, sem er mjög í anda Artaud.<sup>35</sup>

Einn helsti áhrifavaldur og samstarfsmaður Wilsons, þýska leikskáldið og leikstjórinn Heiner Müller (1929-1995), fékk Wilson til þess að sjá tungumálið í nýju ljósi. Samstarf þeirra hófst árið 1984 og unnu þeir mikið saman á níunda áratugnum. Enn þann dag í dag er Wilson undir miklum áhrifum frá Müller og þeirra samstarf er lykillinn í þróun Wilsons sem leikstjóra þó Wilson hafi einnig haft mikil áhrif á Müller.<sup>36</sup> Í fyrsta sinn fann Wilson leikskáld sem deildi með honum áhuga hans á hinu sjónræna. Tungumál Müllers fellur ekki undir frásagnarstíl eða mælskulist, heldur fellur það undir ímyndir hugans á líkan hátt og sýningar Wilsons gera.<sup>37</sup> Samstarf þeirra hófst þegar Wilson notaði hluta af verki Müllers, *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI*, (*LÍF GUNDLINGS FRIÐRIKS AF PRÚSSLANDI SVEFN LESSINGS DRAUMUR ÖSKUR*, 1976/1979), í sýningu sinni *the CIVILwarS*, (*BORGARASTYRJALDIRNA*, 1984). Verk Müllers er óhlutstætt en afar ljóðrænt, merking orðanna er falin í því hvar þau eru á blaðsíðunni og hver segir þau. Holmberg lýsir verkinu á þennan hátt:

Varla hefðbundið, Müller tekur ekki verkfærin úr smiðju leikskáldsins sem gild, í leikhúsi hans lifa söguþráður, persónur og samtöl í póstmódernískum þversögnum, torskilin og brotakennd, lituð af skrumskælingu og skopstælingu. Vísanirnar í textum Müllers birtast hratt og óstjórnlega. Til þess að berjast í gegnum vöfundarhús af orðum þarf fræðikunnáttu og ímyndunarafl.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Trausti Ólafsson, s. 280-281.

<sup>33</sup> Holmberg, s. 22.

<sup>34</sup> John Rockwell, „Staging Painterly Visions“, í *Robert Wilson from Within*, ritstj. Margery Arent Safir, aðstoðarritstj. Alexandra Schwartz (París: The Arts Arena og Flammarion, 2011) s. 45-60, s. 54.

<sup>35</sup> Holmberg, s. 38.

<sup>36</sup> Rockwell, s. 52-53.

<sup>37</sup> David Bathrick, „Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological“, í *New German Critique*, nr. 98, Heiner Müller (sumar) (New York: Duke University Press, 2006) s. 65-76, s. 66.

<sup>38</sup> Holmberg, s. 22. Frumtexti: „Hardly conventional, Müller does not take the tools of the dramatist’s trade at face value, but in his theatre plot, character, and dialog live and breathe in postmodern paradox:

Müller hélt því fram, eins og Wilson, að leikhúslíamenn væru almennt of uppteknir af textanum og ættu það til að endurskilgreina það sem þegar kemur fram í honum.<sup>39</sup> Wilson leikstýrði tveimur leikritum eftir Müller, *Quartett*, (*Kvartett*, 1981-1982) og *Die Hamletmaschine*, (*Hamletvélinni*, 1977/1979), á árunum 1986 og 1987. Hann hefur einnig notast við textabrot og annað eftir Müller í mörgum öðrum sýningum. Þegar Wilson gerði *Einstein á ströndinni* vildi hann skapa mikilfenglegt nýtt verk sem tilheyrði samtímanum, en í *BORGARASTYRJDUNUM* má meðal annars finna textabrot úr verkum eftir Shakespeare og Racine.<sup>40</sup> Müller sagði um leikhús Wilsons:

Það sem mér þykir áhugavert við Wilson, eftir að hafa unnið með honum, er að hann gefur einstaka hlutum, þáttum leikhússins, eigið frelsi. Wilson túlkar aldrei; texti er einfaldlega til staðar og hann er borinn fram, og ekki mengaður á neinn hátt og ekki útskýrður. Hann er til staðar. Og á sama hátt er myndin til staðar, og myndin er heldur ekki túlkuð, hún er einfaldlega til staðar. Og svo er það rödd, og hún er til staðar og hún er heldur ekki túlkuð. Þetta þykir mér mikilvægt. Þetta er afar lýðræðisleg hugmynd um leikhúsið.<sup>41</sup>

Segja má að það sem Müller lýsir hér á undan sé eitt af aðaleinkennum wilsonísku leikhúss. Müller segir Wilson jafnframt vinna með textann eins og hvern annan efnivið, eins og ljós eða hljóð, leikmun eða stól.<sup>42</sup> Wilson segir sjálfur að hlutverk sitt í leikhúsinu sé að spyrja spurninga fremur en að svara þeim. Klassíkina sé ekki hægt að skilja til fullnustu, ef maður reynir að skilja hana þá þvingar maður ósjálfrátt sinni túlkun á verkið og þar með takmarkar maður uppsetningu sína við þá einu túlkun. Textinn á ekki að hafa eina merkingu heldur á hann að kalla fram margar mismunandi túlkanir.<sup>43</sup> Wilsonískt leikhús gefur meira til kynna eða sýnir, fremur en að halda einhverju fram. Wilson tekur textann í sundur í stað þess að setja við hann merkingarauka með sinni eigin túlkun. Þetta gerir hann með því að taka hluta út úr

---

elusive and fragmentary, colored by parody and pastiche. Fast and furious come the allusions in Müller's texts. To fight your way through his labyrinth of words requires erudition and imagination."

<sup>39</sup> Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Ithaca og New York: Cornell University Press, 1984), s. 512.

<sup>40</sup> Holmberg, s. 22-23.

<sup>41</sup> Heiner Müller í Bathrick, s. 65. Frumheimild: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*, vol. 1 (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986) s. 153. Frumtexti enskrar þýðingar: „What I find interesting about Wilson after working with him is that he permits the individual parts, the elements of the theatre, their own freedom. Wilson never interprets; a text is simply there and it is served up, and not tainted in any way and not explained. It is there. And in the same way an image is there, and the image is also not interpreted, it is simply there. And then there is a voice, and it is there and it is also not interpreted. I find this important. It is a very democratic concept of theatre.“

<sup>42</sup> Carlson, s. 512.

<sup>43</sup> Shevtsova, s. 70-71.



heildinni, hann tekur brot úr textanum fremur en að nýta sér hann í heild sinni.<sup>44</sup> Hann velur til dæmis nokkrar af *Sonnettunum* í stað þess að taka þær allar fyrir og breytir röðinni frá því sem þær birtast á prenti. Ekki er auðvelt að greina ákveðið þema í sýningunni. Það er fremur eins og sonnettarnar hafi verið valdar af handahófi. Hér á það þess vegna vel við sem Holmberg segir að Wilson tengi atriðin í sýningum sínum saman með myndblendi og það minni á aðferðafræði hinna miklu kvikmyndaleikstjóra rússneska formalismans; Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Dziga Vertov (1896-1953) og Sergej Eisenstein (1898-1948). Holmberg lýsir því svo:

Wilson byggir upp sjónrænan arkitektúr í verki á rytmískan hátt í gegnum myndaröð sem er saman sett úr mörgum myndum, díalektískt ferli frjálsra sambanda sem skapa merkingu hvorki með frásögn né rökvísi, heldur yfirleitt með hliðstæðum oftast tveggja nánast óskyldra atriða. Í andstöðu við snurðulaus umskipti sem byggja á orsök og afleiðingu býr myndaröðin til samræður á milli gjörólíkra veruleika. Merkingin liggur ekki í einstöku atriði heldur einnig í hliðstæðum atriðanna, sem skapar tilfinningalegt andrúmsloft, veitir sálfræðilega innsýn, og býr til óhlutstæð þemu. Til þess að ýta undir afdrifaríka árekstra andstæðna brýtur myndaröðin niður „raun“tíma og „raun“stað sem er í hávegum haft í natúralismanum.<sup>45</sup>

Holmberg bendir á að leikhús Wilsons reyni aldrei að fela að það sé leikhús heldur dragi þvert á móti athygli að leikhúsinu sem sérstöku listformi. Það endurspeglar sínar eigin aðferðir til framsetningar og túlkunar og kannar hvernig áhorfendur skynja listformið með því að velta upp spurningum á borð við hvernig þeir sjá og heyra. Leikhús Wilsons virkjar alla þætti leikhússins; ljós, hljóð, sviðsmynd, búninga, leikmuni, tungumál, gervi og hreyfingu, sem allir tala ólík tungumál og segja ólíkar sögur. Wilson segir að í flestum leikhúsum sé hið sjónræna aukaatriði en því sé ekki þannig háttað hjá honum. Í leikhúsi Wilsons stangast hið sjónræna oft á tíðum á við hið munnlega og myndirnar tala þegar tungumálið bregst og taka áhorfendur á þann stað sem orðin geta ekki tjáð, því þarf áhorfandinn að hlusta með augunum.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Margery Arent Safir, „Introduction: Things have a life on their own, you only have to awaken their souls“, í *Robert Wilson from Within*, s. 25-41, s. 35.

<sup>45</sup> Holmberg, s. 97. Frumtexti: „Wilson builds the visual architecture of a work rhythmically through montage, a dialectical process of free association that creates meaning not by narration or discursive logic but by the juxtaposition of two often seemingly unrelated scenes. In contrast to smooth transitions based on cause and effect, montage creates a dialog among disparate realities. The meaning lies not only in each individual scene but also in the juxtaposition of scenes, which creates emotional climates, reveals psychological insights, and generates abstract themes. Montage destroys the „real“ time and „real“ place cherished by naturalism to emphasize the dynamic collision of opposites.“

<sup>46</sup> Sama, s. 52-53.

Enski leikhúslistamaðurinn Edward Gordon Craig var allt í senn leikari, leikstjóri og sviðsmyndahönnuður, jafnframt því sem hann skrifaði fræðigreinar um leikhúsið. Margt er svipað með hugmyndum Craigs og Wilsons. Craig taldi að áhorfendur kæmu fyrst og fremst í leikhús til þess að horfa en ekki hlusta og því byggði hugmyndafræði hans aðallega á því sjónræna, líkt og hjá Wilson. Í einum lykiltexa Craigs, „The Art of the Theatre“, frá árinu 1905, segir hann: „[L]eikhúsið má ekki alltaf stóla sig á það að hafa leikrit til að sýna, heldur verður það með tímanum að sýna atriði úr sínu eigin listformi.“<sup>47</sup> Craig telur að ofuráherslan á hið talaða mál í leikhúsinu sé ástæðan fyrir því að leikhúsinu mistekst að miðla list sinni. Í grein sinni, „Literary Theatres“, fjallar hann um hversu ólík list leikhússins sé list bókmenntanna en hann segir að aðskilja þurfi þessi tvö listform. Hann tekur dæmi um Goethe sem hafi fyrst og fremst verið ljóðskáld og því hafi hann reynt að skapa leiksvið bókmennta með verkum sínum, en ekki leiksvið hins sjónræna.<sup>48</sup> Craig taldi leikhúslistina vera gerða úr hreyfingu, orðum, línunum, litum og takti.

List leikhússins á ekki að vera leikurinn eða leikritið, hvorki sviðsmyndin né dansinn. Heldur á leikhúslistin að fela þetta allt í sér: atburðarásin sem er kjarni leiksins; orðin sem eru umgjörð leikritsins; línur og litir sem eru hjarta sviðsmyndarinnar; takturinn sem er andi dansins. List leikhússins er fyrst og fremst ætluð auganu og fyrsti leikhúslistamaðurinn talaði í gegnum „ljóðræna hreyfingu, sem er dans, eða prósa hreyfingu, sem er látbragð. Í leikhúsi nútímans er leikrit ekki lengur „jafnvægi aðgerða, orða, dans og sviðsmynda, heldur er það annað hvort öll orð eða öll svið.“<sup>49</sup>

Craig benti á að leikhúslistin sé samspil margra þátta: „Framkvæmd, orð, form, litir, taktur! ... Ekkert er mikilvægara en annað, ekki frekar en að einn litur sé mikilvægari málaranum en annar, eða að ein nóta sé mikilvægari en önnur fyrir tónlistarmanninn.“<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Edward Gordon Craig, „The Art of the Theatre: The First Dialogue“ (1905), í *Craig on Theatre*, ritstj. Michael Walton (London: Methuen Drama, 1983) s. 52-71, s. 55. Frumtexti: „[T]he theatre must not forever rely upon having a play to perform, but must in time perform pieces of its own art.“

<sup>48</sup> Craig, „Literary Theatres“ (1908), í *Craig on Theatre*, s. 15.

<sup>49</sup> Craig í Arthur Symons „A New Art of the Stage“, í *The Theory of the Modern Stage*, ritstj. Eric Bentley (London: Penguin Books, 1968), s. 138-147, s. 144. Frumtexti: „The art of the theatre is to be 'neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance'. The art of the theatre is addressed in the first place to the eyes, and the first dramatist spoke through 'poetic action, which is dance, or prose action, which is gesture'.“

<sup>50</sup> Craig, (1905) s. 52. Frumtexti: „Action, words, line, colour, rhythm! One is no more important than the other, no more than one colour is more important to a painter than another, or one note more important than another to a musician.“

Wilsonískt leikhús byggir einmitt á öllum þeim þáttum sem Craig minntist á og saman mynda þeir samlistaverk.

Craig hafði ákveðna framtíðarsýn á leikhúsið og taldi mikilvægt að leikstjórinn tæki við af leikskáldinu, að leikstjórinn ætti að vera alráður í leikhúsinu. Þegar hann hefur tileinkað sér notkun hreyfinga, orða, lína, lita og hljómfalls, þá fyrst getur hann kallast listamaður og hefur ekki lengur þörf fyrir aðstoð leikskáldsins. Leikhúslistin myndi þannig reiða sig á sig sjálfa. Hann sagði starf leikstjórans felast í því að túlka verk leikskáldsins. Þegar hann les leikritið á honum að verða ljóst hvers konar litir, hreyfingar og lýsing tilheyra verkinu, án þess að sviðslýsingar skáldsins hafi áhrif á hann.<sup>51</sup> Wilson er alráður í sínu leikhúsi, hann telur það þó ekki vera sitt hlutverk að túlka verk leikskáldsins og liggur þar meginmunurinn á hugmyndafræði Craigs og Wilsons.

Ég er listamaður, ekki heimspekingur. Ég bý ekki til merkingar. Ég bý til list. Ábyrgð listamannsins er ekki að segja hvað eitthvað þýðir, heldur að spyrja „Hvað þýðir þetta?“ Eina ástæðan fyrir því að setja upp leikrit er sú að maður skilur það ekki. Um leið og maður telur sig skilja listaverk er það dautt fyrir manni. Síðasta augnablikið í hverju leikriti verður að vera spurning. Hvað gerðist? Hvað var sagt? Hvað er þetta? Í leikriti er engin niðurstaða. Því á að vera haldið opnu. Síðasta orðið verður að vera upphafið, dyr að opnast, ekki lokast. Leikrit er ekki fyrirlestur í kennslustofu. Ég fyrirskipa ekki merkingu til áhorfandans. Leikhús sem þröngvar túlkun er listrænn fasismi. Með því að gera setninguna merkingarlausu verður textinn uppfullur af merkingu – eða merkingum.<sup>52</sup>

Leikstjórinn á semsé ekki að túlka leikritið eða að komast að niðurstöðu heldur á hann að halda því opnu fyrir áhorfandann að túlka. Þýski leikhúslistamaðurinn Georg Fuchs (1868-1949) hafði áþekkar skoðanir og Wilson og boðaði byltingu í leikhúsinu snemma á tuttugustu öld. Fuchs taldi leikhúsið ekki vera stað til þess að mennta fólk, heldur ætti það að færa áhorfendum sameiginlega reynslu sem svipar til þess sem gerist við iðkun helgisiða.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Craig, (1905) s. 57.

<sup>52</sup> Wilson í Holmberg, s. 61-62. Frumtexti: „I’m an artist, not a philosopher. I don’t make meanings. I make art. The responsibility of an artist is not to say what something means, but to ask “What does it mean?” The only reason to do a play is because you don’t understand it. The moment you think you understand a work of art it’s dead for you. The last moment in any play must be a question. What happened? What was said? What is this? A play doesn’t conclude. It should stay open ended. The last word must be a beginning, a door opening, not closing. A play is not a lecture in a classroom. I don’t dictate meaning to the viewer. Theatre that imposes an interpretation is aesthetic fascism. By emptying out the meaning of a sentence, the text becomes full of meaning – or meanings.“

<sup>53</sup> Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle* (Hamborg: Rowohlt, 1982) s. 76.

Tjáning, að mati Wilsons, verður til í kerfi framsetningar, í tungumáli, myndum og hreyfingum, og hann brýtur niður samtalsformið í verkum sínum. Síðan á tímum endurreisnarinnar hefur vestrænt leikhús einkum beitt tungumáli og skáldskap í orðum til þess að koma á framfæri skýrri merkingu, en Wilson notar tungumálið á annan hátt og meðal annars til þess að hamla því að ákveðin merking komi til skila. Það gerir hann til dæmis með notkun sinni á þögnum, endurtekningum og mótsögnum, það er að segja, áhorfandi sér eitt en heyrir annað. Í austurlensku leikhúsi er textinn oft aukaatriði og það sama má segja um leikhús Wilsons, í stað textans eru það hreyfingar, ímyndir og tákni sem þjóna hlutverki tungumálsins. Hið hefðbundna japanska leikhús er fyrst og fremst þekkt fyrir sjónrænan flutning og einkennist af ákaflega stílfærðum hreyfingum og búningum. Í Japan eru leikrit ekki talin til bókmennta, að undanskildum leikritum *bunraku*,<sup>54</sup> þar sem texti og flutningur skapa saman ákveðið listform sem er álitíð afar ólíkt bókmenntunum.<sup>55</sup> Ekki er mögulegt að tjá alla reynslu með orðum, í *kabuki-leikhúsinu* koma hreyfingar í staðinn fyrir tal og úr verður einhvers konar tungumál hreyfinga. Það sama má segja um wilsoníska stíl, með hreyfingu skapar Wilson ákveðið tungumál sem ekki kemur fram í orðum.<sup>56</sup>

### Wilson og textinn

Á níunda áratugnum fóru sígildir leiktextar að skipa þýðingarmeiri sess í uppsetningum Wilsons en þeir áður höfðu gert. Í bók sinni, *Performance Art: From Futurism to the Present*, bendir bandaríski listfræðingurinn og gagnrýnandinn Rose-Lee Goldberg á að þó að Wilson setji oft alkunn leikrit á svið er hlutverk texta þeirra í sviðsetningunum oft torskilið.<sup>57</sup> Wilson segir hins vegar: „Klassíkin er... framúrstefna. Framúrstefnan er enduruppötvun á klassíkinni, þannig er maður að enduruppötvva þá þekkingu sem

---

<sup>54</sup> *Bunraku* er brúðuleikhús, í dag eru einungis hægt að sjá *bunraku* á tveimur stöðum í Japan, í Asahi-za í Osaka og í Þjóðleikhúsinu í Tókíó.

<sup>55</sup> Colin Mackerras, „East Asian Theatres“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, s. 465-483, s. 465.

<sup>56</sup> Antony Tatlow, „Gesamtkunstwerk“, í *Monatshefte*, Vol. 70, nr. 2 (sumar) (Madison: University of Wisconsin Press, 1978) s. 171-176, s. 174-175.

<sup>57</sup> Goldberg, s. 189.

maður fæddist með.<sup>58</sup> Með því að flytja texta á sviði verður alltaf til einhver túlkun af því að flutningurinn færir tungumálið yfir í annað form sem áhorfendur skynja á ólíkan hátt en við lestur. Holmberg líkir leikflutningi við tal, bæði formin búa yfir þeim eiginleikum að vera ófyrirsjáanleg, ólíkt tungumálinu sjálfu sem byggir á formföstu kerfi.<sup>59</sup> Wilson telur að það geri lítið úr Shakespeare að nálgast verk hans á náúralískan hátt, hann kys að nálgast viðfangsefni sitt á óhlutstæðan og formgerðan hátt. Þegar Wilson tók sér *King Lear* (*Lé Konung*) Shakespeares fyrir hendur sagði hann:

Ég þarf ekki að búa til leikhús með *Lé*. Shakespeare hefur þegar skapað leikhúsið. Ég þarf hins vegar að finna leið til þess að setja leikhúsið hans á svið með nægt rými í kringum orðin til þess að fólk heyri þau og hugsí um þau. Ég trúi ekki á að svara meistaraverki. Ég læt það tala til mín.<sup>60</sup>

Wilson streitist þannig stöðugt á móti raunsæislegum samræðustíl í uppsetningum sínum. Samtalið er stærsti þátturinn í samskiptum okkar og samræðurnar tjáum við í gegnum tungumálið ásamt hreyfingum. Brottnám hins hefðbundna samtalsforms veldur því að áhorfandinn þarf að lesa í myndmálið sem birtist á sviðinu, sem verður meðal annars til í hreyfingum leikaranna. Wilson telur mikilvægt að týna ekki merkingu textans sem hann álítur að tapist oft þegar rytmi textans raskast. Aðlögun getur aldrei fangað hið upprunalega verk og því verður að skapa nýtt listaverk sem er til á sínum eigin forsendum en ekki á forsendum textans.<sup>61</sup>

William Shakespeare, ásamt fleiri sígildum leikskáldum, eru skilgreindir sem hluti af bókmenntasögunni og eru verk þeirra iðulega flokkuð sem bókmenntir fremur en sem sjálfstætt listform. Wilson á erfitt með að sætta sig við þetta því fyrir honum öðlast leikhúsuppsetningar sjálfstæði frá textanum og eru listaverk á forsendum leiklistarinnar en ekki einungis texti sem gæddur er lífi á sviðinu. Eins og margir forverar Wilsons afneitar hann leikhúsi sem setur textann í fyrsta sæti eins og hefðbundið vestrænt leikhús gjarnan gerir. Það gerði Artaud einnig. Náúralísk nálgun á sígilda leiktexta er andstætt fagurfræðilegum hugmyndum Wilsons. Hins vegar

---

<sup>58</sup> Wilson í Safir, s. 27. Frumtexti: „The classics are... the avant-garde. The avant-garde is rediscovering the classics, so you're rediscovering what you were born knowing.“

<sup>59</sup> Holmberg, s. 30.

<sup>60</sup> Wilson í Holmberg, s. 30. Frumtexti: „I don't have to make theatre with *Lear*. Shakespeare already made the theatre. What I have to find is a way to put his theatre on a stage with enough room around those words so that people can hear them and think about them. I don't believe in talking back to a masterpiece. I let it talk to me.“

<sup>61</sup> Sama, s. 67; 33-38.

viðurkennir hann kraft þessara leikrita sem búa yfir þeim eiginleika að hægt sé að gera við þau það sem honum dettur í hug.<sup>62</sup>

Póstmódernískir listamenn hafa verið óhræddir við að fá lánað frá öðrum listamönnum. Jean-François Lyotard fjallar um stöðu þekkingarinnar í vestrænum nútímasamfélögum í bók sinni, *La condition postmoderne*, en þar skilgreinir hann það sem hann vill kalla hið póstmóderníska ástand sem hrun frásagnarinnar og eftir sitja sögubrot, klippimyndir.<sup>63</sup> Á þennan hátt má lýsa verkum Wilsons. Þau eru eins og klippimyndir þar sem textabrot og ímyndir úr ýmsum áttum vísa stöðugt í sjálfa sig sem og aðra texta og aðrar ímyndir. Wilson, eins og aðrir framsæknir listamenn, krefst þess af áhorfendum að fresta leitinni að merkingu þar til skilningur á meginreglu uppbyggingarinnar er fundinn. Merkingin er í byggingu klippimyndarinnar.<sup>64</sup>

Í seinni tíð hefur Wilson sett upp hvert sígilda leikritið á eftir öðru og má meðal þeirra nefna *Når vi døde vågner* (*Þegar við dauð vöknun*, 1991), *Fruen fra havet* (*Konan frá hafinu*, 1998) og *Peer Gynt* (*Pétur Gaut*, 2005) öll eftir Henrik Ibsen, *Dantons Tod* (*Dauði Dantons*, 1992), *Leonce og Lena*, 2003 og *Vojtsek*, 2002 eftir Georg Büchner, *Ett drömspel* (*Draumleikur*, 1998) eftir August Strindberg, *Tri sestry* (*Þrjár systur*, 2001) eftir Anton Tsjekhov og *Die Dreigroschenoper* (*Túskildings-óperuna*, 2007) eftir Bertolt Brecht.<sup>65</sup> Eins og forveri hans, Artaud, sækist Wilson eftir því að leysa af hólmi rödd skáldsins sem hefur búið yfir því valdi að eiga síðasta orðið í túlkun verka sinna.<sup>66</sup>

Wilson hefur margoft lýst aðdáun sinni á Shakespeare og segir hana byggja á tungumálinu sem skáldið notar. Hann segir að við lestur verka Shakespeares finni maður taktinn í tungumálinu og orðunum sé hægt að endurraða hvernig sem er í textanum.<sup>67</sup> Hann hefur með jöfnu millibili á starfsævi sinni sett verk eftir Shakespeare á svið, fyrst tókst hann á við *Lé konung* árið 1985, tíu árum síðar var það *HAMLET: a monologue* (*HAMLET: einleikur*), þar sem hann fór sjálfur með hlutverk Hamlets, en sú sýning var jafnframt sú síðasta þar sem Wilson stóð sjálfur á sviði. Wilson hafði áður

---

<sup>62</sup> Shevtsova, s. 35.

<sup>63</sup> Jean-François Lyotard, *Hið póstmóderníska ástand*, ritstj., Björn Þorsteinsson, þýð. Guðrún Jóhannsdóttir (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2008).

<sup>64</sup> Holmberg, s. 61.

<sup>65</sup> Vefslóð: <http://robertwilson.com/> Skoðað 08/05 2013.

<sup>66</sup> Bathrick, s. 69.

<sup>67</sup> Holmberg, s. 42.

unnið með brot úr texta *Hamlets*, í sýningunni *Hamletvélin* eftir Heiner Müller. Hann setti svo upp *The Winter's Tale* (*Vetrarævintýrið*) í Berliner Ensemble áratug síðar.

*Sonnettturnar*, eins og þær eru ortar af Shakespeare, eiga vel við stíl Wilsons og henta honum því prýðilega til sviðsetningar. Ljóðmálið er taktfast og verður að nokkurs konar tónverki í höndunum á honum en leiksýningum hans hefur einmitt gjarnan verið líkt við ljóðalestur. Hann notar sjónræn tákni sem draga merkingu orðanna í efa, hann brýtur tungumálið niður og setur það síðan saman aftur. Þannig skapar hann merkingarkerfi sem leiðir til nýs og annars konar sambands á milli áhorfanda og tungumálsins.<sup>68</sup> Latneska heitið á sonnettu er *sonus* og merkir hljóð, tilgangur tungumálsins í wilsonísku leikhúsi er að mynda takt eða hljómfall fremur en að miðla merkingu. Hljómurinn hlýtur merkingu utan við hina eiginlegu merkingu orðsins. Leikararnir fara með textann í *Sonnettum Shakespeares* næstum eintóna og bæta því lítilli tilfinningu við orðin sem þeir flytja. Textinn er þannig leystur undan þeim merkingarauka sem venjulega fylgir túlkun leikarans í vestrænu leikhúsi. Líkt og Appia telur Wilson að hljómfallið skyldi falla inn í leiktextann og að það væri lykillinn að hverri hreyfingu sem fram færi á sviðinu.<sup>69</sup>

Andrúmsloftið í *Sonnettum Shakespeares* er allt í senn ljóðrænt, harmþrungið og galið. Í sýningunni má sjá áhrif frá fjölleikasýningum, kabarett, *slapstick* og kamp.<sup>70</sup> Stíll Wilsons nálgast það að vera teiknimyndalegur og jafnvel barnslegur á köflum. Húmorinn er samt ávallt háður fagurfræðilegri fágun sem er lýsandi fyrir sýningar Wilsons. Í wilsonísku leikhúsi vegur kómédían upp tragedíuna og í *Sonnettum Shakespeares* má finna mörg kómísk atriði sem fela meðal annars í sér endurtekningu hreyfinga og búkhjóð leikaranna. Sýningin vísar jafnframt í gamanleiki Shakespeares og samsvarar hugmyndum þeirra, sem og *Sonnettanna*, um þá vímu sem ástin veldur.

---

<sup>68</sup> Holmberg, s. 42-43.

<sup>69</sup> Richard C. Beacham, „Introduction“ í Adolphe Appia, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, ritstj. Richard C. Beacham (London og New York: Routledge, 2003) s. 69-73.

<sup>70</sup> *Slapstick* er almennt skilgreint sem óhefluð og öfgakennd líkamleg fyndni. Aðaleinkenni þess eru áhættuatriði, fimleikar, ofbeldi og sársauki. Þessi tegund fyndni hefur verið til í gamanleikjum allt frá tímum Aristófanesar og má til dæmis sjá í kvikmyndum Charlie Chaplin og Buster Keaton (Andrew Stott, *Comedy* (New York og London: Routledge, 2005) s. 92). Kamp er íslensk þýðing á enska orðinu *camp*. Susan Sontag skilgreinir það svo: „Kamp er ákveðin tegund af fagurfræði. Það er ein leið til þess að sjá heiminn sem fagurfræðilegt fyrirbæri [...] ekki í merkingunni fegurð heldur sem mælikvarði á eitthvað gervilegt, á stífragð.“ (Susan Sontag, „Notes on Camp“, í *A Susan Sontag Reader*, ritstj. Elizabeth Hardwick (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1982) s. 105-119, s. 106). Frumtexti: „Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon [...] not in terms of beauty but in terms of the degree of artifice, of stylization.“

Elskhuginn er allt í senn hlægilegur, bitur, auvirðilegur og sjálfhverfur, hann sveiflast á milli alsælu og sársauka.<sup>71</sup> Sýningin virkar sem gjörningur eða innsetning fremur en leiksýning. *Sonnettur* eru ekki hugsaðar fyrir leiksvið og því ekki venja að setja þær upp, enda af nógu öðru að taka eftir Shakespeare. Það hefur þó verið gert og má þá helst nefna aðlögun Peters Brook á *Sonnettunum, Love is My Sin (Ástin er minn löstur)*, sem sett var upp í Theater for New Audience í New York árið 2010. Þar tók Brook fyrir 30 sonnettur í sýningu með aðeins tvo leikara.<sup>72</sup> George Bernard Shaw (1856-1950) skrifaði og setti upp leikritið *The Dark Lady of the Sonnets (Hin dimma lafði Sonnettanna)* í Haymarketleikhúsinu í London árið 1910.<sup>73</sup> Umfjöllunarefni leiksýningar Shaws var Shakespeare sjálfur. Í *Sonnettum* Wilsons er Shakespeare sjálfur einnig til staðar, hann er persóna í sviðsetningunni og virkar sem nokkurs konar sögumaður, þó ekki í hefðbundinni merkingu því hann segir ekki söguna. Hann byrjar og endar verkið, hefur yfirsýn og fylgist með því sem fram fer á sviðinu.

### ***Sonnettur Shakespeares og Wilsons***

William Shakespeare orti *Sonnets (Sonnettur)* á árunum 1592-1595 og tileinkaði þær lávarðinum Henry Wriothesley af Southhampton, sem þá var velunnari skáldsins. Sonnetta eru fjórtán lína ljóð, formið er upprunalega ítalskt en barst til Englands með Sir Thomas Wyatt á Tudorskeiðinu, skeið sem varði frá árinu 1485 til ársins 1603. Í sonnettum sínum fylgdi Shakespeare málvenjubundnu rímkerfi frá Sir Philip Sydney sem ritaði árið 1591 elísabetanska sonnettuhringinn *Astrófel og Stella*.<sup>74</sup> Ljóð Shakespeares eru hundrað fimmtíu og fjögur talsins og skiptast í tvo hluta, fyrir utan tvö síðustu ljóðin sem hafa annað umfjöllunarefni. Fyrstu hundrað tuttugu og sex sonnettarnar eru ávarp til manns sem er bæði ungur og fagur. Í þeim nánast öllum má finna hómóerótískan undirtón. Umfjöllunarefnið er þó margbreytilegt; vangaveitur um

---

<sup>71</sup> David Jays, „Robert, Rufus, Shakespeare: together at last“ í *Artsjournal weblog* (apríl 2009) s. 1.

<sup>72</sup> Charles Isherwood, „Shakespeare’s Sonnets Get a Turn on The Stage“, í *The New York Times* (apríl 2010). s. 1.

<sup>73</sup> Mathew H. Wikander, „Reinventing the history play: *Cesar and Cleopatra, Saint Joan, „In Good King Charles’s Golden Days“*“, í *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, ritstj. Christopher Innes (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) s. 195-217, s. 196.

<sup>74</sup> Vefslóð: <http://william-shakespeare.info/william-shakespeare-dictionary.htm> *William Shakespeare Info*, 2005. Skoðað 25/04 2013.



heiður, kveðskap, svik, barneignir og tímann, svo eitthvað sé nefnt. Í sonnetum CVIII-CLII færist miðpunkturinn frá unga manningnum yfir á unga konu sem ljóðmælandi nefnir The Dark Lady (Dimmu lafðina). Þær sonnettur fjalla um þokka hennar og þann ástríðuhita sem ljóðmælandi ber í garð hennar, en síðast en ekki síst hvernig hann fyllist andstygð á henni þegar hún svíkur hann. Sonnettur CLIII og CLIV eru skopstælingar á spakmælum úr grísku ljóðasafni tileinkað Kúbíd, guði erótíkur og ástarþrár, en hann er rómverska útgáfan af hinum gríska Erosi.<sup>75</sup>

Í *Sonnettunum* segir frá fjórum persónum, ljóðmælanda sem mælir í fyrstu persónu, skáldi sem jafnframt er andstæðingur hins fyrrnefnda, unga manningnum og Dimmu lafðinni.<sup>76</sup> Í formála íslenskrar þýðingar Daníels Á. Daníelssonar *Sonnettur*, sem hann sjálfur ritar, kemur fram að persónurnar í verkinu eigi sér fyrirmyndir í raunveruleikanum. Ljóðmælandinn var að sögn Daníels, Shakespeare sjálfur, skáldið vísar til Christophers Marlowes, skáldbróður og jafnaldra Shakespeares, ungi maðurinn var Henry Southampton lávarður og Dimma lafðin var Emilía Lanier hljóðfærleikari.<sup>77</sup>

Hjá Shakespeare hefjast sonnettarnar á röð ljóða þar sem ljóðmælandi lofar fegurð unga mannsins og hvetur hann til þess að geta afkvæmi. Ungi maðurinn býr yfir takmarkalausum dyggðum en ljóðmælandi varar hann við því að fegurð og ungdómur vari ekki lengi og til að öðlast eilíft líf verði hann að takast á við föðurhlutverkið. Í lok fyrstu ljóðalotu lofar ljóðmælandi honum ódauðleika, en ekki í lifanda lífi, heldur mun hann gera unga manningnum ódauðlegan í kveðskap sínum sem mun lifa að eilífu. Að því loknu kemur annað ljóðskáld til sögunnar sem byrjar einnig að kveða til unga mannsins, ljóðmælandi óttast að hann muni koma upp á milli þeirra, og þegar lengra líður verður vinskapur hans og unga mannsins að táknmynd vonar í síbreytilegum heimi óuppötvaðra væntinga. Ljóðmælandi verður síðan ástfanginn af ungri konu sem er afar fögur. Hann er um tíma afar sæll með ást þeirra þó hún sé lofuð öðrum, en þegar hún tælir unga manningnum, velur hann vinskapur sinn við unga manningnum fram yfir hana.<sup>78</sup>

Í inngangi bókarinnar *The Sense of Shakespeare's Sonnets* segir Edward Hubler: „Sonnettarnar eru ekki frásagnarljóð heldur samansafn ljóða með ólík viðfangsefni sem

<sup>75</sup> John Kerrigan „Introduction“, í William Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint* (London: Penguin Classics, 2009) s. xi-lxxvi, s. xi-xii.

<sup>76</sup> Edward Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (New York: Hill and Wang, 1952) s. 6.

<sup>77</sup> Daníel Á. Daníelsson, „Formáli“, í William Shakespeare, *Sonnettur* (Reykjavík: Bókaútgáfa Menningarsjóðs, 1989) s. 7-70, s. 14.

<sup>78</sup> Hubler, s. 6-7.

tjá breytilegt hugarástand og andlega eiginleika. Öðru hverju verður til atburðarás [...] en alls ekki í líkingu við það sem við er að búast af Shakespeare sem bjó yfir svo miklum frásagnarhæfileikum.<sup>79</sup> Atburðarásin í *Sonnettunum* er ekki augljós og eru atburðirnir ekki sagðir berum orðum heldur aðeins gefnir í skyn. Þær spanna einnig þónokkur ár og segja frá heldur rislittlum atburðum sem telja má afar óhefðbundið fyrir frásagnartækni skáldsins.<sup>80</sup>

Í sýningu Wilsons, *Sonnettur Shakespeares*, er lítill söguþráður, eins og hjá Shakespeare sjálfum. Þetta er þó einkennandi fyrir sýningar Wilsons en afar ólíkt leikritum Shakespeares. Jutta Ferbers valdi tuttugu og fimm sonnettur, af þessum hundrað fimmtíu og fjórum, fyrir Wilson til þess að setja á svið. Þær eru að mestu fluttar á þýsku, í þýðingu Christu Schwenke og Maring Flörschinger, en einstaka á ensku.<sup>81</sup> Wilson hefur haldið textanum að mestu óbreyttum að undanskildum endurtekningum á orðum og setningum, hann víxlar röðinni og ljóðlínurnar eru ýmist talaðar eða sungnar. Wilson hefur skapað myndir úr hverri sonnettu og á sviðinu birtast þrettán persónur sem flytja ljóðin til áhorfenda.

Það mætti segja að sýningin væri einhvers konar ljóðadans- og söngleikur án atburðarásar. Sonnettturnar eru til staðar en verða eins og andi yfir verkinu í stað nákvæms söguþráðar. Í inngangi bókarinnar *Robert Wilson from Within* segir Margery Arent Safir, prófessor í bókmenntum við The American University of Paris, að í tungumálinu sé skortur á þeim möguleika að lýsa upplifunum og að ljóðskáld fyrri alda hafi skapað myndmál til að takast að lýsa þeirri reynslu sem þau kusu að segja frá í ljóðum sínum.<sup>82</sup> Wilson gerir slíkt hið sama í *Sonnettum Shakespeares*, sem og öðrum sýningum, hann skapar myndmál á sviðinu sem kemur í stað túlkunar á texta Shakespeares. Fyrsta atriðið hefst á skopstælingu á síðum hirðar Elísabetar fyrstu drottningar. Wilson sýnir dirfsku, að mati Safir, með því að deila kenjöttum sýnum sínum og djúpum fantasíum. Hann deilir þó ekki öllu með áhorfendum því hann heldur einnig í leyndardóminn. Það gerir hann til dæmis með því að veita áhorfendum ekki útskýringar á því sem gerist á sviðinu. Fegurðin á sviðinu verður skarpari með

---

<sup>79</sup> Hubler, s. 8. Frumtexti: „The sonnets are not narrative poems. They are a collection of lyrics on variety of subjects expressing a variety of moods and psychological states. Now and then they fall into a sequence [...] but quite without the order one expects from a storyteller of Shakespeare’s skill.“

<sup>80</sup> Sama, s. 8.

<sup>81</sup> Vefslóð: <http://www.berliner-ensemble.de/repertoire/titel/38> Skoðað 20/04 2013.

<sup>82</sup> Safir, s. 36.

andstæðum, hvítum og svörtum, sem og ávölum línur til móts við hvassar línur. Mikil gleði og leikur ríkir á sviðinu og persónur byrja að dansa og syngja í tíma og ótíma, en undirliggjandi er þó einhvers konar háski/hætta/sorg/endalok/heimsendir.<sup>83</sup>

Heimsendamyndin er ákveðið minni hjá Wilson og kemur ítrekað fyrir í sýningum hans.<sup>84</sup> Í sonnettu LXVI kemur fyrsta synd mannsins einnig fyrir. Eva stendur við tré, hún heldur á snák og epli og syngur. Með því að tengja *Sonnettturnar* við *Biblúna* hefur Wilson bætt merkingarauka við texta Shakespeares, sem hefur enga tengingu, svo vitað sé, við *Biblúna*, og skapar Wilson þar með nýtt listaverk.



Eva endurtekur söng sinn og bítur svo í eplið. Hún byrjar að rífa eplið í sig með sturlun í augum. Á meðan fara Shakespeare og Elísabet með sömu línur og Eva en hún endar atriðið með endurtekningu á fyrstu línur sonnettunnar: „Svo leiður þrái’ eg lausn, já dauðans frið.“<sup>85</sup> Þess má geta að í lokaatriði *Sonnetta Shakespeares* er sonnetta LXVI

<sup>83</sup> Safir, s. 36-37.

<sup>84</sup> Holmberg, s. 117.

<sup>85</sup> Shakespeare (1989) s. 140. Frumtexti þýsku þýðingarinnar sem notuð er í leiksýningunni: „All dessen müd, nach Rast im Tod ich schrei.“, í William Shakespeare, *Die Sonette*, ritstj. Manfred Pfister, þýð. Christa Schuenke (München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2008) s. 73.

endurtekin og sungin tvisvar, í fyrra skiptið af Elísabetu drottningu og Shakespeare, en allar persónurnar syngja svo síðustu línurnar.

lít óverðskuldað hafið hátt á svið,  
lít heilum tryggðum svarinn rangan eið,

lít gullinn heiður hrakinn smáðan burt,  
lít hjarta saklaust tælt og leikið grátt.  
lít afreksverk með græskugrómi smurt,  
lít grófa kraftinn lama þýðan mátt,

lít völdin setja listum boð og bann,  
lít bjánans forsögn hunsa vitrings ráð,  
lít heimsku merktan augljóst eygðan sann,  
lít auðmýkt þjóna grimmd í lengd og bráð:

svo leiður kysi' eg lausn, já dauðans frið,  
ef lávarð minn ég þá ei skildi við.<sup>86</sup>

Í seinna skiptið verður söngurinn sífellt hraðari og allir syngja á meðan Shakespeare fer með textann undir. Eva endar svo sýninguna á setningunni „Svo leiður þrái' eg lausn, já dauðans frið.“

Wilson skapar ljóðrænan og ævintýralegan heim á sviðinu. Þegar tjaldið fellur á milli atriða stígur á stökk kabarettdívan og klæðskiptingurinn Georgette Dee, sem er Þjóðverjum kunnur skemmtikraftur, ásamt aðstoðarmanni í englagervi. Dee hefur þann tilgang að fylla upp í hléin sem verða þegar skipting verður á risastórum sviðsmyndum. Hún talar til áhorfenda um daginn og veginn og myndar þannig rof í sýninguna, hléið veldur líka rofi í þeim áhrifum sem sýningin hefur skapað. Þessi tækni sem Wilson notar vísar í tækni Brechts, í leiksýningum sínum notaðist Brecht við það sem hann nefndi framandgervingu (Verfremdungseffekt), eða þau áhrif sem framandgerving veldur. Hugtakið svipar til þess sem rússnesku formalistarnir kölluðu framandleika (ostranie), sem fól í sér að framandgera hefðbundinn veruleika til að vekja nýja sýn og reynslu.<sup>87</sup> „Áhrif framandgervingarinnar urðu til í epísku leikhúsi Þýskalands, ekki einungis með leikaranum, heldur einnig með tónlistinni (kór, söngvum) og

---

<sup>86</sup> Shakespeare (1989) s. 140. Frumtexti þýskrar þýðingar: „Und reinste Treu am Pranger steht dabei/ Und kleine Nullen sich im Aufwind blähn/ Und Talmi-Ehre hebt man auf den Thron/ Und Tugend wird zur Hure frech gemacht/ Und wahre Redlichkeit bedeckt mit Hohn/ Und Kraft durch lahme Herrschaft umgebracht/ Und Kunst das Maul gestopft vom Apparat/ Und Dummheit im Talar Erfahrung checkt/ Und schlichte Wahrheit nennt man Einfalt glatt/ Und Gutes Schlechtesten die Stiefel leckt./ All dessen müd, möcht ich gestorben sein./ Blieb nicht mein Liebster, wenn ich sterb, allein.“

<sup>87</sup> Drain, s. 80.

sviðsmyndinni (veggspjöldum, kvikmyndum og svo framvegis). Hún var aðallega til þess að draga upp sögulega mynd af því atriði sem túlkað var.<sup>88</sup>

Brecht notaði framandgervinguna á svipaðan hátt og rússnesku formalistarnir, til þess að áhorfendur sæju heiminn í nýju ljósi eða líkt og þeir væru að sjá hann í fyrsta sinn. Áhorfendur áttu að vera meðvitaðir um hið leikhúslega í þeim tilgangi að þeir væru allan tímann gagnrýnir á það sem þeir upplifðu. Ætlun hans var að skapa ónatúralískan leikstíl og stílfærða sviðsetningu. Brecht notaði tónlist til að grafa undan ákveðnum atriðum og til þess að láta áhorfendur vita hverjar væru raunverulegar þrjár persónunnar sem um ræddi. Inn á milli braut hann upp sýningarnar með þeim hætti að leikarar töluðu til áhorfenda í þeim tilgangi að minna þá á að þeir væru í leikhúsi. Í bók sinni, *Leikhús nútímans: Hugmyndir og hugsjónir*, bendir Trausti Ólafsson á, að þessi hugmynd Brechts sé þó ekki ný af nálinni því hliðstæður hennar má sjá bæði í kórköflum grísku harmleikjanna og í elísabetanskri leikritun.<sup>89</sup> Allri tilfinningalegri túlkun leikaranna var haldið í lágmarki í leikhúsi Brechts til þess að áhorfendur einbeittu sér einungis að þeim aðstæðum sem persónurnar voru í.<sup>90</sup>

Georgette Dee minnir áhorfendur sífellt á að þeir séu staddir í leikhúsi og brýtur þannig upp sýningu Wilsons á svipaðan hátt og leikarar Brechts gerðu. Brecht skrifaði fyrst um framandgervinguna í ritgerðinni „Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst“, frá árinu 1936. Þar segir hann að í epíska leikhúsinu í Kína séu hlutir gerðir undarlegir til þess að fá áhorfendur til að velta fyrir sér því sem þeir sjá.<sup>91</sup> Það mætti segja að Wilson gangi lengra en bæði hefðbundið kínverskt leikhús og Brecht, því allur sá heimur sem hann skapar á sviðinu er ein stór framandgerving. Í þessum framandlega heimi birtist okkur samansafn af ólíkum og undarlegum persónum, álfum, englum, hirðfíflum og Englandsdrottningum. Leikararnir sleppa að mestu leyti hinu tilfinningalega í túlkun sinni og tjá okkur fremur torræða sögu, um þrjár og höfnun, ást og hatur, syndir og valdabaráttu, í heimi sem getur aðeins átt sér stað í draumum okkar.

---

<sup>88</sup> Bertolt Brecht, „Alienation Effects in Chinese Acting“, í *Brecht on Theatre*, ritstj. og þýð. John Willet (London: Methuen Drama, 1964) s. 91-99, s. 96. Frumtexti enskrar þýðingar: „The A-effect was achieved in the German epic theatre not only by the actor, but also by the music (choruses, songs) and the setting (placards, film etc.). It was principally designed to historicize the incidents portrayed.“

<sup>89</sup> Trausti Ólafsson, s. 199.

<sup>90</sup> *The Encyclopedia of World Theatre*, ritstj. Martin Esslin, þýð. Estella Schmid (London: Thames & Hudson Ltd, 1977) s. 14.

<sup>91</sup> Brecht (1964) s. 91-98.

## II Leikarinn sem efniviður

### Persónusköpun Wilsons

Wilson segir listaverkið ávallt vera stærra en maðurinn og af þeim sökum skilur hann túlkunina eftir fyrir þann sem horfir á verkið. Að hans mati á leikarinn ekki að búa til persónur sem hann túlkar sjálfur fyrir áhorfendur. Hann segir:

Leikarar [...] eru þjálfaðir til þess að túlka, þeim þykir það vera skylda sín að lita textann og aðstæðurnar fyrir áhorfendur. Þannig draga þeir úr merkingarmöguleikunum. En í mínu leikhúsi setur áhorfandinn þetta allt saman, og hver manneskja setur það saman á ólíkan hátt. Og leikritið er ólíkt hvert kvöld. Áhorfendurnir skapa merkinguna. Ég sagði einu sinni leikara að lesa textann eins og hann skildi ekki tungumál. Það er svo margt sem gerist í línu eftir Shakespeare, svo að ef að leikarinn litar rödd sína of mikið, missa áhorfendur allt of marga aðra liti.<sup>92</sup>

Wilson setur gjarnan upp sýningar á tungumáli sem hann skilur lítið í og talar ekki sjálfur, svo sem á þýsku og frönsku. Leikstjórn hans felst því í því sama og hann ráðleggur leikurum sínum að gera, hann leikstýrir ekki út frá merkingu orðanna heldur út frá hljómfalli tungumálsins. Wilson segir að leikarar reyni stöðugt að túlka og þróa sálfræðilega eiginleika persóna sinna því þeir eigi svo erfitt með að slíta sig frá merkingu orðanna í textanum.<sup>93</sup> Þær skoðanir sem Wilson hefur um leiktækni leikarans svipar til þeirra skoðana sem Brecht hafði. Brechtísk leiktækni fólst í því að leikarinn ætti ætíð að vera meðvitaður um að hann væri að leika hlutverk. Með því móti gerðu áhorfendur sér ávallt grein fyrir því að leikarinn á sviðinu væri að leika ákveðna persónu í tilteknum kringumstæðum.<sup>94</sup> Wilson kýs fremur að leikarar sínir taki sér stöðu innan sviðsmýndarinnar heldur en að þeir skapi persónuleika og leiti eftir innri hvötum sem leiða persónu sína áfram.<sup>95</sup>

Í fyrstu leiksýningum Wilsons fóru leikararnir aðeins með líkamlegar athafnir á sviðinu án þess að flytja texta. Enda þótt nú hafi texti bæst við í sýningum hans er það

---

<sup>92</sup> Wilson í Holmberg, s. 62. Frumtexti: „Actors [...] are trained to interpret; they feel it's their responsibility to color the text and situation for the audience. So they reduce the possibilities of meaning. But in my theatre, the audience puts it all together, and each person puts it together differently. And each night the play is different. The audience makes the meaning. I once told an actor to read the text as if he didn't understand language. There's so much going on in a line of Shakespeare, that if the actor colors the voice too much, the audience loses too many other colors.“

<sup>93</sup> Holmberg, s. 64.

<sup>94</sup> Trausti Ólafsson, s. 202.

<sup>95</sup> Paul Allain og Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (London og New York: Routledge, 2006) s. 75-76.

gjörðin fremur en orðið sem er grundvöllur þess sem leikarinn gerir á sviðinu. Leikarinn á að vera formlegur en ekki raunsær segir Wilson. Í sýningum hans verður til ákveðin fjarlægð á milli leikara og áhorfenda sem verður enn meiri með lýsingu, búningum og ýktri andlitsmálningu. Leikarinn er rósamur og líkt og brúða sýnir hann engar tilfinningar.<sup>96</sup> Craig taldi einmitt leiðina í átt að hinu fullkomna leikhúsi fela meðal annars í sér að skipta leikaranum alfarið út fyrir strengjabrúður. Í grein sinni „The Actor and The Über-marionette“, segir Craig að líkami leikarans ætti að vera í einhvers konar transi og að hann ætti ekki að virðast vera af holdi og blóði. Leikarinn átti að hjúpa sig því sem Craig kallaði „fegurð í dauða líki“, en um leið átti hann að gefa frá sér lifandi anda.<sup>97</sup> Craig fjallaði nánar um hugmyndir sínar um leikarann í grein sinni „Gentlemen, the Marionette“, en þar sagði hann að leikarinn ætti að vera eins og strengjabrúða sem hlýddi húsbónda sínum í einu og öllu. Hann taldi að brúðuleikhúsið væri hið eina sanna leikhús því þar fengi leikstjórinn frelsi til þess að stjórna brúðum sínum að vild. Líkami leikarans átti að starfa sem þræll huga leikstjórans. Craig sagði leikarann vera efnivið á sama hátt og ljós, sviðsmynd, leikmunir, gervi, búningar og hljóðmynd.<sup>98</sup>

Hugmynd Craigs um ofurleikbrúðuna hljómaði líklega útópísk þegar hann setti hana fram. Hún hafði þó mikil áhrif á sviðslistamenn, allt frá því að hún kom fram og þá kannski einkum á seinni hluta tuttugustu aldarinnar. Leikari Wilsons líkist einna helst ofurleikbrúðu Craigs. Í sýningum hans er textinn oft í lágmarki og því reiðir hann sig á sviðshönnun, lýsingu, leikhljóð og vélrænar og taktvissar hreyfingar leikarans.<sup>99</sup> Craig sagði að leikarinn ætti ekki lengur að túlka sjálfan sig heldur ætti hann að túlka eitthvað annað, hann ætti ekki lengur að herma eftir heldur að gefa í skyn. Það leiðir til þess að leikur hans verður ópersónulegur og þá missir hann einstaklingseðli sitt, líkami hans og rödd eru ekki lengur hluti af honum sjálfum heldur verða eins og efniviður sem hann vinnur með. Leikurinn verður að vera tákn sem byggir á krafti hins skapandi ímyndunarafls.<sup>100</sup>

Eins og Craig, sem og aðrir sjónrænir leikhúslistamenn, er Wilson mótfallinn náúralískri túlkun leikarans og fyrir honum er leikhúsið eitthvað sem er algjörlega tilbúið, og ef maður tekur því ekki þannig þá er leikhúsið lygin ein. Að hans mati virkar

---

<sup>96</sup> Shevtsova, s. 59.

<sup>97</sup> Craig, „The Actor and The Über-marionette“ (1907), s. 82-87, s. 86.

<sup>98</sup> Craig, „Gentlemen, The Marionette“ (1912), s. 24-26.

<sup>99</sup> Esslin, s. 364.

<sup>100</sup> Denis Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig* (London: Eyre Methuen Ltd, 1981) s. 109.

það svo að því gervilegra sem leikhúsið er, því nær kemst það sannleikanum.<sup>101</sup> Tilfinningar persónanna á sviðinu eru duldar, þær koma fram í öðrum þáttum leikhússins en hjá leikaranum sjálfum, eins og í lýsingu, litum, búningum og hljóðum. Þessum aðferðum svipar til þeirra aðferða sem fyrirfinnast í japanska leikhúsinu og verður sagt frá síðar.

Wilson hefur ekki gefið út bók um aðferðafræði sína líkt og margir helstu leikhúslídamenn tuttugustu aldarinnar, en hann hefur þó látið hafa eftir sér ýmsar skoðanir og aðferðir sem hann telur að séu mikilvægar. Hann hefur svipaðar skoðanir og Craig hafði þegar kemur að aðferðafræði leikarans. Að hans mati er of mikil áhersla lögð á hið vitsmunalega í þjálfun leikara samtímans og því mætir tækni í líkamsbeitingu oft afgangi.<sup>102</sup>

Í *Sonnettum* Wilsons eru þrettán persónur að meðtöldum kynni og aðstoðarmanni hans sem koma fram á milli atriða. Í miðju upphafsatriði sýningarinnar galdrar engillinn Kúbíd fram persónurnar eina af annarri með litlum töfrasprota og virkar eins og nokkurs konar kynning á þeim persónum sem fram munu koma í leiksýningunni. Í fyrstu virðast þær vera samansafn af ólíkum persónum sem eiga ekki nokkuð skylt hver með annarri. Engill, hirðfífl, Shakespeare, manneskja með lambshöfuð og svo mætti lengi telja, en ef betur er að gáð þá tilheyrja þær flestar söguheimi Shakespeares í *Sonnettunum*.



<sup>101</sup> Shevtsova, s. 58.

<sup>102</sup> Sama, s. 62-63.



Wilson fékk til liðs við sig nokkra þýska leikara sem eru komnir hátt á níraðisaldur, þau Inge Keller sem fer með hlutverk Shakespeares, Jürgen Holtz sem leikur Elísabetu I og II og Ruth Glöss sem fer með hlutverk hirðfíflsins. Eins og sjá má hefur Wilson víxlað kynjunum. Með önnur hlutverk fara Anke Engelsing sem leikur ritara, Traute Hoess leikur andstæðinginn og Sylvie Rohrer fer með hlutverk unga skáldsins. Drengirnir þrír eru leiknir af Katharina Susewind, Christina Drechsler og Anna Graezer. Dimma lafðin er leikin af Ursulu Höpfner-Tabori, en hinar lafðirnar eru í höndum Dejan Buéin, Sabin Tambrea og Christophers Nell. Kúbíð er leikinn af Georgios Tsivangolou og engilinn leikur Winfried Goos. Þetta er ekki í fyrsta sinn sem Wilson víxlar kynjunum í sýningum sínum, konur hafa farið með hlutverk Friðriks mikla (*BORGARASTYRJALDIRNAR*), Lés (*Lér konungur*) og Franz Kafka (*Dauði Drep & Detroit II*). Í *Kvartett* víxla persónurnar Valmont og Merteuil, (sem eru upprunalega persónur í leikritinu *Dangerous Liaisons (Hættuleg kynni)* eftir Christopher Hampton), kynjum sínum með því að skipta á línun.<sup>103</sup>

Andrew Stott bendir á í bók sinni, *Comedy*, að klæðskipti sé algengt minni í gamanleikjum frá öllum öldum, persónur fela kyn sitt og gerast klæðskiptingar, iðulega til þess að öðlast eitthvað sem þær annars geta ekki fengið, til dæmis vinnu eða jafnvel maka.<sup>104</sup> Í *Sonnetum* Wilsons virðast kynskiptin ekki þjóna ákveðnum tilgangi hjá persónunum, en gæti samt sem áður verið vísun í hómóerótíkina sem er undirliggjandi í ljóðabálki Shakespeares. Klæðskiptin er einnig algengt minni í gamanleikjum skáldsins, þau má finna í *As You Like It (Sem yður þóknast)*, *Twelfth Night (Þrettándakvöld)* og *The Merchant of Venice (Kaupmaðurinn í Feneyjum)*. Á tímum Shakespeares fóru ungir drengir með kvenhlutverkin því konum var ekki heimilt að leika á sviði. Á leiksviði Wilsons ríkir einhvers konar kyngervisusli og jafnvel kynleysi. Persónurnar eru eins og úr öðrum heimi, þær eru þaktar hvítri málningu og oft á tíðum er erfitt að sjá hvort kynið um ræðir. Kyn hjá Wilson virðist að einhverju leyti vera aukaatriði. Þó er athyglisvert að hann fær konur til að leika stór og þekkt karlhlutverk leikhúsbókmenntanna. Kaldhæðnin er líklega sú að Shakespeare er kona í hinum karllæga heimi hins klassíska leikhúss. Hann notar einnig aldraða leikara sem hafa líklega ekki staðið á sviði í þónokkur ár.

---

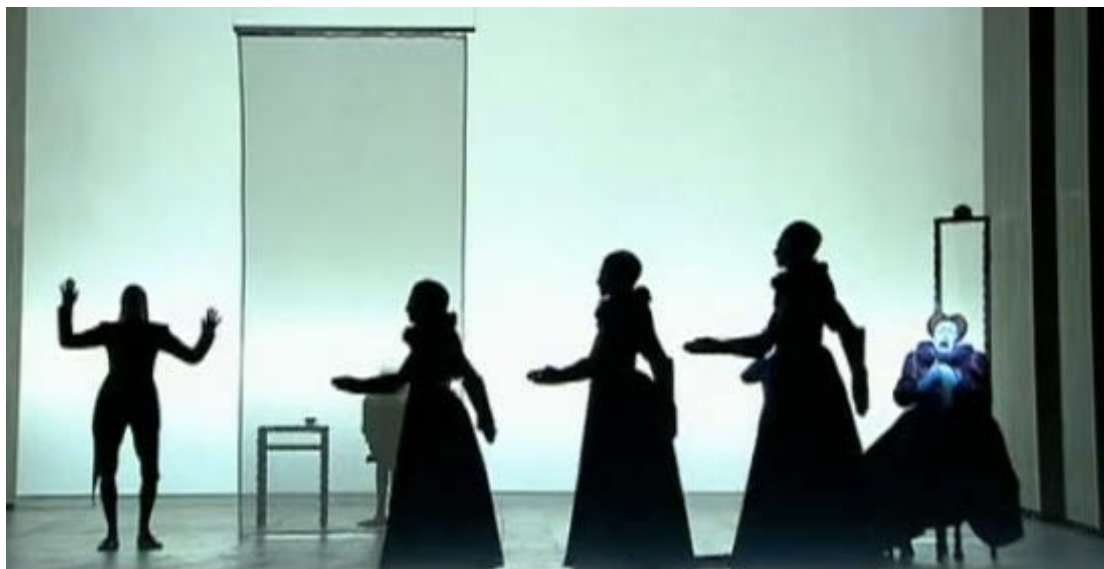
<sup>103</sup> Holmberg, s. 66.

<sup>104</sup> Stott, s. 63.

Það er ekki í fyrsta skipti sem Wilson notar eldri leikara því til dæmis fór hin átræða leikkona Marianne Hoppe með hlutverk Lés konungs.<sup>105</sup> Um kynskiptinguna í *Lé konungi* sagði Wilson:

Ástæðan fyrir því að ég valdi konu til þess að leika Lé er sú að það færir sýninguna frá raunsæi. Við verðum að hafa leikritið formlegt. Ég skil ekki hvað fólk á við þegar það talar um raunsæi í leikhúsinu. Raunsæi á leiksviði virkar og hljómar falskt. Það er ekki raunverulegt. Það er lygi. Leikhúsið er ekki lífið. Við verðum að viðurkenna leikhúsið sem list. Aðeins þá getum við verið sannleikanum samkvæm.<sup>106</sup>

Aðalpersónur eða viðföng skáldsins hafa margfaldast í *Sonnettunum*, lafðirnar og ungu drengirnir hafa þrefaldast. Með þessu vísar Wilson í þekkt ævintýri því talan þrír er algengt minni í ævintýrum, grísirnir þrír, ræningjarnir þrír, geiturnar þrjár, álfadísirnar þrjár, þrautirnar þrjár sem hetjan verður að leysa, og svo mætti lengi telja. Þessi fjölgun persóna spilar einnig stóran þátt í formgerð og sjónarspili sviðsetningarinnar. Wilson hneigist í átt að formstefnu þegar kemur að sköpun hans og skarpar línur eru óneitanlega eitt mikilvægasta atriðið í sköpunarverki hans.<sup>107</sup> Þreföldun persónanna myndar línur á sviðinu sem hefur mikil sjónræn áhrif.



<sup>105</sup> Rockwell, s. 48.

<sup>106</sup> Wilson í Holmberg, s. 155. Frumtexti: „The fact that I chose a woman to play Lear moves the production away from Realism. We must do this play formally. I don't know what people mean when they talk about Realism in the theatre. Realism on stage looks false and sounds false. It's not real. It's a lie. Theatre is not life. We must acknowledge that theatre is art. Only then can we be truthful.“

<sup>107</sup> Formstefna er þýðing á enska orðinu formalism, sú stefna sem leggur áherslu á ytri form og reglur, til dæmis í listum.

Eins og fram hefur komið vísar Wilson oft á tíðum í aðra texta en það verk sem hann er að vinna með og fléttar textabrotum úr öðrum verkum inn í leiksýningar sínar. Í *Sonnettum Shakespeares* heldur hann sig þó við texta Shakespeare. Hins vegar vísar Wilson í persónugallerí skáldsins, þar koma fyrir fíflið úr *Lé konungi*, Herra Andrés Agahlýr úr *Þrettándakvöldi* og Bokki álfur, úr *A Midsummer Night's Dream (Draumum á Jónsmessunótt)*. Í leiksýningunni virðist öllu hafa verið snúið á hvolf, sem er einmitt eitt höfuðeinkenni gamanleikja Shakespeares. Wilson vísar ekki aðeins í persónur og verk skáldsins heldur koma fyrir raunverulegar persónur frá hans tíma, Elísabet I og II. Shakespeare sjálfur er einnig á sviðinu, honum stekkur ekki bros á vör allan tímann, hann virðist úrvinda og brotinn þar sem hann vakir yfir sínu eigin sköpunarverki.



### **Draummyndir**

Í *Le Théâtre et son double* segir Artaud leikhúslistina vera í eðli sínu líkamlega en ekki bókmenntalega upplifun. Hann segir bókmenntaleikhúsið vera einskis virði þrátt fyrir að það hafi ríkt í meira en fjögur hundruð ár.<sup>108</sup> Leiksýningin á ekki að sýna lífið eins og það er heldur eins og við sjáum það í draumum okkar. Hann fjallaði um drauma í tengslum við leikhús í greininni „Le Théâtre Alfred Jarry“. Artaud sagði að leikhópur

---

<sup>108</sup> Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, þýð. Victor Corti (London: Oneworld Classics, 2010) s. 54-55.

sinn hefði reynt að skapa ímyndir á sviðinu sem áttu að hafa bein áhrif á hugann. Þau stefndu að því að snúa aftur að mennskum eða ómennskum rötum leikhússins og þannig endurlífga það. Artaud sagði leiklistina eiga sér sína eigin tilvist sem væri mitt á milli drauma og veruleika. „Það sem við viljum sjá skína og sigra á sviðinu er allt það sem er hluti af hinum dularfullu og mögnuðu töfrum drauma, myrku lögin í meðvitundinni, allt það sem gagntekur huga okkar.“<sup>109</sup> Wilson skapar draumkenndan heim á sviðinu sem er svo rofinn þegar Georgette Dee talar til áhorfenda og þegar sjáanlegir sviðsmenn skipta um sviðsmynd. Þetta er bæði í brechtískum og artaudískum anda, leikhús þar sem raunveruleiki og draumur blandast saman.<sup>110</sup>

Persónur Wilsons eru framandi, torráðnar og undarlegar. Holmberg bendir á að þær búi yfir þeim persónueinkennum sem Sigmund Freud lýsti í bók sinni *Die Traumdeutung*. Þar útlístitir Freud meðal annars muninum á draumum og vöku:

[E]inkennist hugsun í vöku af því að hún fer fram með *hugtökum* en ekki í *myndum*. Nú er það svo að draumarnir hugsa aðallega í myndum og þegar svefninn er að síga á brá má sjá að eftir því sem viljastýrðar athafnir láta undan síga, sækja ósjálfrátt hugsanir á og allar teljast þær til mynda. Vanhæfni fyrir hugsunarstarf af þeirri gerð sem vér segjum að sé viljastýrt og tilkoma myndmáls [...] þetta er það tvennt sem heldur velli í draumnum og sem sálfræðileg greining á draumi knýr oss til að líta á sem aðaleinkenni draumlífsins. [...] Þessar myndir – ofskynjanir í svefnrofum – eru að efni til eitt og hið sama og draummyndir. Draumar hugsa þá aðallega í sjónmyndum – en ekki eingöngu. Þeir nota líka heyrnarmyndir og í minna mæli áhrif frá öðrum skynleiðum.<sup>111</sup>

Freud segir jafnframt: „Draumar búa til *aðstæður* úr þessum myndum; þeir sýna atburði sem eru að gerast. [...] Þeir „sviðsetja“ hugmynd.“<sup>112</sup> Dulúð, draumar og skynvilla eru ávallt á efnisskrá Wilsons og eru aðalmerki þess sem hann skapar á sviðinu. Wilson vinnur sýningar sínar á svipaðan hátt og Freud lýsir hér á undan. Hann sækir innblástur í ýmsar myndir héðan og þaðan sem hann setur síðan á svið. „Sviðsetningar Wilsons heilla því þær eru dularfullar“, segir Holmberg og bætir síðan við: „Til þess að skapa

---

<sup>109</sup> Antonin Artaud, „Alfred Jarry Theatre“ (1926-1930), í *Artaud on Theatre*, ritstj. Claude Schumacher og Brian Singleton (Chicago: Ivan R. Dee, 1989) s. 29-53, s. 35. Frumtexti enskrar þýðingar: „What we would like to see sparkle and triumph on stage is whatever is a part of the mystery and magnetic fascination of dreams, the dark layers of consciousness, all that obsesses us within our minds.“

<sup>110</sup> Holmberg, s. 154.

<sup>111</sup> Sigmund Freud, *Draumaráðningar*, þýð. Sigurjón Björnsson (Reykjavík: Skrudda, 2010) s. 53-54.

<sup>112</sup> Freud, s. 54.

Þessa dulúð færir Wilson hið sjónræna, munnlega og þætti hljóðsins frá norminu og notar það í smíðum á draumleikritum sínum.<sup>113</sup>

Að skapa dulúð þýðir að liggja á upplýsingum, ekki gefa allt upp. Wilson gefur enga túlkun eða útskýringu á verkum sínum sem gerir það að verkum að sýningarnar eru dularfullar. Hann sviðsetur hið ómeðvitaða. Draumar eru okkur ávallt framandi, sagði Freud, það er wilsonískt leikhús líka. Holmberg segir að hið draumkennda sem einkenni sýningar Wilsons komi áhorfendum í einhvers konar trans sem sé svipað og það ástand sem hugurinn er í þegar menn dreymir. Þrátt fyrir að vera glaðvakandi byrjar hugurinn að virka eins og hann sé í draumaheimi. Freud sagði drauma bæla röklegar tengingar, Holmberg bendir á að á sama hátt aðskilur Wilson orsök og afleiðingu. Hann útskýrir það svo:

Textinn sem hann [Wilson] vinnur með gefur margar af þeim ímyndum sem hann notar til kynna, en með því að koma sjónrænu ímyndinni fyrir á undan eða á eftir orðunum, sem gefa hana í skyn, kemur Wilson sér undan hinu augljósa, eykur dulúðina og byggir heildarstrúktúr sem brýtur upp textann án þess að gera það á einfaldan og áberandi hátt.<sup>114</sup>

Tíminn í sýningum Wilsons ýtir enn frekar undir draumstemninguna, hann er afstæður og einkennist af tímalengd vitundarinnar, tíminn eins og hann kom fyrir í verkum skálda sem tilheyra módernismanum, þeim Proust, Woolf og Faulkner, tími innri vitundarinnar, ekki tími ytri athafna. Maurice Maeterlinck (1862-1949) og aðrir leikhúlistamenn franska táknsæisleikhússins lögðu áherslu á innri tíma í leikhúlistaverkum sínum og Wilson heldur áfram með þá þróun. Sjálfur segist hann vera hægasti leikstjóri í heimi því að hann kýs að gefa áhorfendum tíma til að meðtaka það sem þeir sjá og upplifa og hugsa svo um það.<sup>115</sup>

Furðuleg hegðun, sem er oft á tíðum á mörkum vitfirringar, gerir *Sonnettur Shakespeares* enn frekar að draumaheimi. Persónurnar brjóta upp normið og haga sér ekki eins og í „raunveruleikanum“. Í verkinu ríkir líka einmanaleikinn sem er algengt þema í sýningum Wilsons.<sup>116</sup> Einsemdin birtist meðal annars í textaflutningi persónanna, enginn talar við annan og enginn virðist hlusta á hinn. Oft er andlit þess sem mælir lýst

---

<sup>113</sup> Holmberg, s. 155. Frumtexti: „Wilson’s productions bewitch because they are mysterious. To create this mystery, Wilson displaces from the norm the visual, verbal, and sonic elements he uses to forge his dream plays.“

<sup>114</sup> Sama, s. 160.

<sup>115</sup> Sama, s. 160-162.

<sup>116</sup> Sama, s. 183.

upp, en hinir sem standa á sviðinu eru í skugga og ýtir það enn frekar undir tilfinninguna um einmanaleikann. Persónurnar tala ekki frekar til áhorfenda en hvor við aðra, heldur virðist sem þeir séu að hugleiða með sjálfum sér. Wilson er einnig upptekinn af öðrum hugmyndum tilvistarstefnunnar í heimspeki, svo sem firringu, einangrun og framandleika. Rússneski formalistinn Viktor Skhlovskij (1893-1984) áleit að tilgangur listarinnar væri að fjalla um hið kunnuglega á framandlegan hátt.<sup>117</sup> Framandleikinn birtist í ýmsum myndum í *Sonnettunum*, til dæmis í búkhljóðum leikaranna, svipuhljóðum, hangandi kúluhatti, bensíndælum, endurtekningum og raddbeitingu. Fáránleikinn lýsir sér einnig í hreyfingum leikaranna sem oftast eru í engu samhengi við textann sem þeir flytja.

Holmberg lýsir leikhúsi Wilsons sem leikhúsi hugarástands og stemningar fremur en að það sé leikhús aðgerða.<sup>118</sup> Sá heimur sem Wilson setur á svið er heimur óttans, heimur þar sem sambönd manna eru sársaukafull og einsemdin er eini trausti ferðafélaginn. Hann skapar fagrar myndir á sviðinu, en eins og Holmberg segir, þá verður fegurðin til úr sorginni í verkum Wilsons. Undan þunga sterkustu tilfinninga brestur tungumálið og eins og fram hefur komið notar Wilson þess í stað myndlíkingar.<sup>119</sup> Sorg og blygðun Evu sjáum við í *Sonnettunum* þar sem hún rífur eplið í sig og heldur fast um snákinn í hönd sinni. Shakespeare birtist okkur sem gamall, einmana og úrvinda maður, sem horfir yfir farinn veg á þær persónur sem hann hefur gefið sig allan í að skapa, en engar þeirra virðast tengjast honum á neinn hátt, hann er utanvelta, einn og yfirgefinn í ellinni.

Vitfirringin er einnig rauður þráður í sýningum Wilsons og hún er skammt undan hjá persónum *Sonnettanna*. Raddbeiting, hraði, ákafi, endurtekningar og líkamsbeiting eru þau tól sem Wilson notar til að undirstrika veikt geð þeirra sem fram koma í sýningunni. Leikstíllinn minnir á *vaudeville*, þar sem taktur og tímasetning spiluðu stóran þátt í sýningunum.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Viktor Shklovskij, „Listin sem tækni“ í *Spor í bókmenntafræði 20. aldar: Frá Shklovskij til Foucault*, ritstj. Garðar Baldvinsson, Kristín Birgisdóttir og Kristín Viðarsdóttir (Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 1991) s. 21-42.

<sup>118</sup> Holmberg, s. 187.

<sup>119</sup> Sama, s. 195.

<sup>120</sup> Shevtsova, s. 57. *Vaudeville* er léttur gamaleikur með söngvum, sem á upphaf vinsælda sinna að rekja til Frakklands á sautjándu öld.



Persónurnar gætu jafnvel komið úr teiknimynd eða úr framtíðinni, til dæmis í sonnettu XXIII, þar sem þær eru klæddar í hvítt frá toppi til tótt, standandi við það sem líkist bensíndælum með númerum sem snúast hratt.



Í sonnettu XXIX eru skjáir á sviðinu sem sýna atriði úr sýningu Wilsons *Leiftur hins heyrnarlausu* frá árinu 1971. Þar birtist móðir sem brýnir hníf því hún ætlar að drepa son sinn, um leið sjáum við skuggamyndir af dimmu löfðunum og mynda þær einhvers konar hnífa með höndum sínum sem vísa í myndirnar á skjáunum.



Dimma lafðin og einn af ungu drengjunum birtast okkur í sonnettu CXLV. Þau virðast vera í eltingaleik eða ástarleik, bæði eru þau hlējandi. Ástarleikurinn er þó í andstöðu við eiginlega ástarleiki því þau slá hvort annað og undir hljóma svipuhögg. Þessi athöfn minnir á skrípalætin sem einkenna *slapstick* húmor. Samt sem áður hreyfa þau sig eins og klassískir ballettdansarar (lélegir þó), sem er vísun í hátíðleika ástarinnar og fegurðina sem einkennir klassískan ballett.

Þrátt fyrir að takast á við harmþrungin þemu, á borð við þau sem lýst var hér á undan, er ávallt stutt í húmorinn hjá Wilson. Hann beitir þeirri tækni að nota uppbyggingu og form gamanleiksins til að lýsa sorglegum atburðum.

### **„Hreyfingu hefjum við á kyrrð“<sup>121</sup>**

Hreyfing og kóreógráfía er eitt af undirstöðuatriðum í sköpun Wilsons og eitt af aðaleinkennum uppsetninga hans eru endurtekningar á einföldum hreyfingum. Það er nauðsynlegt að geta lesið í hreyfingar til þess að skilja hvert Wilson er að fara í sýningum sínum. Sjálfur lét hann þau orð eitt sinn falla að hann liti á leiksýningar sínar sem dansverk. Í bókinni *Directing for the Stage*, eftir breska leikstjóran Polly Irvin, vitnar Wilson í bandaríska dansarann og danshöfundinn Mörthu Graham (1894-1991) þegar hann segir að það sé ekkert til sem er ekki hreyfing, en með kyrrð gerum við okkur grein fyrir hreyfingunni sem er innra með okkur.<sup>122</sup> Dansinn tjáir það sem orðin geta ekki sagt og tungumálið getur ekki lýst hreyfingu til hlítar né krufið hana til

<sup>121</sup> Wilson í Polly Irvin, „Robert Wilson“, í *Directing for the Stage* (Mies: Rotovision SA, 2003) s. 150-163, s. 157. Frumtexti: „With movement we start with stillness.“

<sup>122</sup> Sama, s. 157.



mergjær. Hreyfing tjáir einnig tilfinningar sem ekki er hægt að túlka í orðum. Hreyfing býr til merkingu; það er þó aldrei hægt að fá fullnægjandi svar við því hvernig og hvað hún táknar. Því eins og Holmberg bendir á liggur svarið ávallt í orðum og orð búa ekki yfir þeim mætti að draga upp mynd af hreyfingu og hvað þá að útskýra hana. Í danssýningum myndast einhvers konar fjarlægð frá sögunni sjálfri sem og áhorfendum og með hreyfingu er hægt að öðlast frelsi frá textanum.<sup>123</sup>

Ég bý til hreyfingar áður en við vinnum með textann. Seinna setjum við textann og hreyfinguna saman. Ég bý til hreyfingar fyrst til þess að vera viss um að þær séu nógu sterkar til að standa á eigin fótum án orða. Hreyfingin verður að hafa sinn eigin rytma og byggingu. Hún má ekki fylgja textanum. Hún getur styrkt textann án þess að skýra hann. Það sem maður heyrir og það sem maður sér eru tvö ólík lög. Þegar maður setur það saman, býr maður til aðra áferð.<sup>124</sup>

Aðferðin sem Wilson lýsir dregur dóm af því sem er eitt af höfuðeinkennum kvikmyndatækni Sergejs Eisenstein, svokallað samklipp. Í stuttu máli merkir samklipp samsetningu tveggja hliðstæðra ímynda sem verða að framsetningu þeirrar þriðju, sem dæmi; myndirnar vatn og auga verða að gráti.<sup>125</sup> Wilson býr þannig til nýja merkingu með samsetningu texta/hljóða og hreyfinga. Hreyfingar leikaranna í wilsonísku leikhúsi eru oft ýktar og meira í ætt við danslistina en leiklistina.

Margir leikhúslistamenn, þar á meðal Craig og Fuchs, töldu leikhúsið eiga rætur sínar að rekja til dansins. Holmberg segir að fyrstu leikskáldin hafi verið nefnd dansarar og í kór helgiathafna til heiðurs Diónýsusi í Grikklandi til forna, sameinaðist dans, söngur og ljóðlist í einni leiksýningu. Vestrænt leikhús þróaðist svo í átt að textaleikhúsi þar sem tungumálið tók yfir og hreyfing varð einhvers konar viðauki við textann.<sup>126</sup> Einn mikilvægasti áhrifavaldur Wilsons er danshöfundurinn George Balanchine (1904-1983). Það sem heillar hann við Balanchine var hinn óhlutstæði ballett sem sagði ekki neina sögu heldur fólst dansinn í sjónrænum rytma líkamans í rýminu. Að mati Wilsons myndaði kóreógrafían mynstur sjónræns arkitektúrs og dansararnir héldu vissri fjarlægð frá áhorfendum. Holmberg segir að þegar Wilson tali um fjarlægð eigi hann við að

---

<sup>123</sup> Holmberg, s. 141.

<sup>124</sup> Wilson í Holmberg, s. 136. Frumtexti: „I do movement before we work on the text. Later we'll put text and movement together. I do movement first to make sure it's strong enough to stand on its own two feet without words. The movement must have a rhythm and structure of its own. It must not follow the text. It can reinforce a text without illustrating it. What you hear and what you see are two different layers. When you put them together, you create another texture.“

<sup>125</sup> Sergei Eisenstein, „The Montage of Attraction“, í *The Film Sense*, ritstj. og þýð. Jay Leyda (San Diego og New York: Hartcourt Brace & Company, 1975) s. 230-233.

<sup>126</sup> Holmberg, s. 135.

hvorki danshöfundur né dansari gefa áhorfendum merkingu og því hafa þeir frelsi til sinnar eigin túlkunar. Síðar sá Wilson ballett eftir bandaríska danshöfundinn Merce Cunningham (1919-2009) sem einnig hafði mikil áhrif á hann. Wilson lýsir verkum hans sem abstrakt túlkun á tíma og rúmi. Bæði Balanchine og Cunningham sneru baki við hefðbundinni frásagnartækni og tjáningu sem einkenndu danssýningar, í staðinn sköpuðu þeir strúktúr úr líkómum sem urðu að byggingarlistaverki. Slíkt hið sama má segja að einkenni sýningar Wilsons sem jafnframt skapar tungumál í hreyfingum.<sup>127</sup> Líkt og Cunningham, sem setur saman hreyfingar án þess að hafa heyrt tónlistina sem á að hljóma undir dansinum, skapar Wilson hreyfingar og ímyndir án þekkingar á textanum, því textinn er oft fluttur á tungumáli sem Wilson skilur ekki til neinnar hlítar.

Wilson fjallaði um hugmyndafræði sína í viðtali við kanadíska blaðamanninn og prófessorinn Robert Enright:

Við höfum bara ekki enn þróað tungumál. Ef við lítum til sígilds japansks leikhúss - nō, kabuki eða hvað sem er – jafn miklum tíma er eytt í að tileinka sér hreyfingar eins og hljóðin sem þau mynda þegar þau fara með ljóð eða segja sögu. Hvernig stendur maður í nōleikriti? ... Hvernig tekur maður upp blævæng, hvernig heldur maður á honum ... Hver er lögun fingursins í rýminu? ... Hvernig staðsetur maður tilfinningu? Þau eiga sér leiktungumál sem þróast í gegnum líkamann sem okkar leikhús vanhagar um. Við höfum þó þróað það í dansi.<sup>128</sup>

Wilson heillast af list leikarans sem einkennir austurlenskt leikhús á borð við hið japanska og balíska, það er algjör andstæða listar textans sem er einkennandi fyrir hið vestræna leikhús. Áhrifin frá Austurlöndum koma einkum fram í hreyfingum leikarans sem verða að tungumáli og eru ákveðið sérkenni í sýningum Wilsons.<sup>129</sup> Í *Sonnettum Shakespeares* framkvæma leikarar ákveðna hreyfingu, undir hljómar hljóð sem er verulega ýkt og hljóðið vísar í hreyfingu leikarans. Við sjáum það til dæmis þegar Shakespeare hrærir með teskeið í bolla og þegar þjónninn endurtekur í sífellu sömu hreyfinguna. Þessi list leikarans í austurlensku leikhúsi var mjög í anda Artaud. Hann

---

<sup>127</sup> Holmberg, s. 133-134.

<sup>128</sup> Robert Enrich, „A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson“, í *Border Crossings* 13:2 (Winnepeg, 1994) s. 14-22, s. 18. Tekið úr: Shevtsova, s. 43. Frumtexti: „We just haven't developed a language. If you look at the classical theatre in Japan – Noh, Kabuki or whatever – as much time is spent on learning a gesture as in the sound they produce or the poem that's being spoken or the story that's being told. How do you stand in a Noh play?... How do you pick up a fan, how do you hold it... what is the line of the finger in space?... How do you place a motion? They have a theatrical language developed through the body that is simply lacking in our theatre. We've developed it in dance.“

<sup>129</sup> Shevtsova, s. 43.

heillaðist af kambódískri leikhúslist og fjallaði um leikhóp balískra listamanna í bók sinni *Le Théâtre et son double*:

Fyrsta sýning Balíleikhópsins sem leidd var af dansi, söng, látbragði og tónlist – á ákaflega lítið skylt við sálfræðileikhúsið sem við þekkjum frá Evrópu – endurskapar leikhúsið sem tæra og sjálfstæða skapandi listgrein [...] Hinir balísku, með hreyfingar og fjölbreytilegt látbragð sem fellur að öllum aðstæðum lífsins, koma æðri gildum leikhúshefðanna aftur á [...] Ein af ástæðum ánægju okkar með þessa gallalausú sýningu felst nákvæmlega í þeirri list sem leikarinn sýnir með nákvæmu magni af nákvæmum hreyfingum, reynslumiklu látbragði, sem sýnt er á hárréttum stöðum [...] Þessi vélræna augngota, þessi stútur á munni, notkun vöðvakippa [...] þessi höfuð í láréttum hreyfingum svo þau virðast renna frá einni öxl til annarrar eins og á hjólum, allt þetta er í samræmi við ákveðnar sálrænar þarfir sem jafnframt virka sem andleg uppbygging sem verður til með hreyfingu, látbragði, hinum mikla krafti rytmans, hljómfögurum eiginleika líkamlegrar hreyfingar, hið sambærilega, kveikja að undursamlegum samhljómi nóttunnar.“<sup>130</sup>

Artaud hreifst af þessari leiktækni því að hans mati var leiklistin í eðli sínu líkamleg, sem hann taldi vera hina einu sönnu tjáningu leikhúslistarinnar. Trausti Ólafsson bendir á að í huga Artaud átti leiklistin sér einstakt tungumál sem meðal annars væri gert úr líkamlegri tjáningu með táknum sem tengja áttu látbragð og hugsun saman. Artaud sá einnig fyrir sér að í leikhúsinu yrðu skil þess sjónræna og málræna ekki einungis óljós, heldur áttu orð, hljóð og óhljóð úr munni leikaranna að renna saman við líkamstjáningu þeirra.<sup>131</sup>

Hreyfingarnar í wilsonísku leikhúsi eru strúktúreráðar og minna oft á tíðum á þær hreyfingar sem einkenna hreyfingar japanska *nōleikarans*. Það er engin tilviljun því Wilson hóf að vinna með japönskum danshöfundum að nafni Suzushi Hanayagi (1928-2010) í sýningunni *BORGARASTYRJALDIRNAR*. Hanayagi var þjálfaður í *kabuki*, *nō* og í póstmóðernískum dansi sem á rætur sína að rekja til Ameríku. Í fyrstu verkum Wilsons kom fram venjulegt fólk sem sinnti hversdagslegum gjörðum en með samstarfi hans við Hanayagi urðu hreyfingar leikaranna stílfærðari og formfastari. Á sviðinu verða til

---

<sup>130</sup> Artaud (2010) s. 38-39. Frumtexti enskrar þýðingar: „The first Balinese theatre show derived from dance, singing, mime and music – but extraordinarily little from psychological theatre such as we understand it in Europe, re-establishing theatre as pure and independent creativity [...] The Balinese, with gestures and a variety of mime to suit all occasions in life, reinstate the superior value of theatre conventions [...] One of the reasons for our delight in this faultless show lies precisely in the use these actors make of an exact amount of assured gesture, tried-and-tested mime coming in at an appointed place [...] That mechanical eye-rolling, those pouting lips, the use of twitching muscles [...] those heads moving horizontally, seeming to slide from one shoulder to the other as if on rollers, all that corresponds to direct psychological needs as well as to kind of mental construction made up of gestures, mime, the evocative power of rhythm, the musical quality of physical movement, the comparable, wonderfully fused harmony of a note.“

<sup>131</sup> Trausti Ólafsson, s. 276-277; 284.

langar, tignarlegar línur líkamans þegar hann hreyfir sig hægt í rýminu. Leikarinn hefur fullkomið vald yfir líkamsstöðu sinni og miðpunktur hryggjarins er í beinni línu við hælana. Hanayagi notaði þjálfunarkerfi sem byggði á þjálfun japanskra leikara. Þær hægu, fínlegu og öguðu hreyfingar, sem koma fyrir í sýningum Wilsons, koma beint frá *nōleikhúsinu*.<sup>132</sup>

Í seinni sýningum sínum færir Wilson sig alveg frá náúralískum hreyfingum og yfir í stífan stíl hreyfinga í anda japanska leikhússins.<sup>133</sup> Hinn sjónræni stíll *kabuki-leikhússins* er á milli hins hefðbundna *nōleikstíls*, leikstíls *bunraku* og sjónblekkingar sem koma frá hinu vestræna leikhúsi. Dans gegnir mikilvægu hlutverki í *kabuki-sýningunum*, en *kabukileikur* samanstendur af flutningi texta og dans. Dansinn endurspeglar þann texta sem fluttur er en hreyfingarnar eiga að fanga kjarnann í tilfinningum persónanna. Grátur verður þannig að taktvissri hreyfingu höfuðsins ásamt nákvæmum handabendingum og leikarinn fylgir ákveðnu mynstri hljómfalls þegar hann fer með textann.<sup>134</sup> Það eru þessi einkenni japanska leikhússins; hið ákveðna mynstur, rytmi og hreyfingar sem Wilson tileinkaði sér, en slíkt mátti einnig greina í sýningum Brechts. Líkt og í sýningum Brechts eru það ekki danseiginleikar *kabuki* sem Wilson nýtir sér í sýningum sínum, heldur aðeins gróteskur og ýktur leikstíll sem einkennir hreyfingar leikaranna.<sup>135</sup>

### Afturhvarf til fornra leiklistarhefða

Margir sjónræni leikhúslistamenn Evrópu gerðu tilraunir með japanska leikhúsformið á undan Wilson. Fuchs krafðist endurvakningar á grundvallarlögun rytmískra hreyfinga á sviðinu. Hann vildi gera leiklistina að helgiathöfn og til þess var nauðsynlegt að sameina leikara og áhorfendur. Hugmyndir sínar sótti hann til japanska leikhússins. Vsevolod Mejerhold (1874-1940) varð fyrir áhrifum frá Fuchs og innleiddi taktvissar hreyfingar og lagði mikla áherslu á liti í sýningum sínum. Mejerhold gerði leikarann hluta af kóréografískri hönnun sinni með því að notast við stílfærðar hreyfingar eins og

---

<sup>132</sup> Holmberg, s. 28.

<sup>133</sup> Rockwell, s. 53.

<sup>134</sup> Masakatsu Gunji, *The Kabuki Guide*, þýð. Christopher Holmes (Tokyo, New York og London: Kodansha International Ltd, 1987) s. 56-57.

<sup>135</sup> Tatlow, s. 174-175.

þekktist í *nōleikhúsinu*.<sup>136</sup> Eisenstein sótti einnig innblástur í japanska leikhúshefð í sinni listsköpun:

Hljóð-hreyfing-rými-rödd eiga ekki að fylgja (né liggja samhliða) hverju öðru, heldur hefur hlutverk þeirra jafnt gildi [...] Japanir gefa einstökum þáttum leikhússins gaum, ekki sem ósamræmanlegum einingum í ólíkum flokkum áhrifa (á ólík skynfæri), heldur sem heildareiningum leikhússins.<sup>137</sup>

Jean-Louis Barrault (1910-1994) sótti einnig innblástur til japanska leikhússins. Hann hlaut frægð sína fyrir látbragðsleik í Frakklandi, en hann starfaði bæði sem leikari og leikstjóri. Barrault var undir miklum áhrifum frá franska leikaranum og leikstjóranum Jaques Copeau (1879-1949). Barrault sá fyrir sér hið fullkomna leikhús sem algjörlega ímyndaðan heim, tjáningarfyllri en veruleikinn. Þessi heimur varð til með samruna stílfærðra venja sem fengnar voru úr öllum áttum, allt frá *commedia dell'arte* til japanska *nōleikhússins*. Þessar hugmyndir urðu undirstaða uppsetninga hans sem reiddu sig eingöngu á látbragðsleik, sem túlka átti bæði persónur og umhverfi þeirra, með stuðningi frá kórsöng, að hætti gríska leikhússins til forna.<sup>138</sup> Af framansögðu má því ljóst vera að Wilson á sér marga áhrifamikla forvera í leikhúsinu, en segja má að þrátt fyrir að vera undir áhrifum héðan og þaðan, hefur honum tekist að skapa sér sinn eigin stíl.

Látbragðsleikur er áberandi í sýningum Wilsons. Maria Shevtsova, prófessor í leiklistarfræðum, segir í bók sinni *Robert Wilson*, að afar gróteskar hreyfingar einkenni leikstílinn í sýningunum Wilsons. Í umfjöllun sinni vísar hún í hugmyndir Mejerholds um hið gróteska sem hún lýsir svo:

[E]itthvað óvænt og sem vekur furðu og lætur það sem við þekkjum úr daglegu lífi virðast skrítið; eitthvað ýkt og tilgerðarlegt sem jafnvel endurspeglar háð; eitthvað sem, vegna beitrar og skerandi skerpu, verður að áberandi, reglulegu og einkennandi verkfæri til að flytja boðskap og félagslega gagnrýni.<sup>139</sup>

<sup>136</sup> Tatlow, s. 171-172.

<sup>137</sup> Eisenstein, „The Unexpected“, í *Film Form: Essays in Film Theory*, ritstj. og þýð. Jay Leyda (San Diego og New York: Hartcourt Brace & Company, 1977) s. 18-27, s. 20. Frumtexti enskrar þýðingar: „Sound-movement-space-voice do not accompany (nor even parallel) each other, but function as elements of equal significance [...] The Japanese regards each theatrical element, not as an incommensurable unit among the various categories of effect (on the various sense organs), but as a single unit of theatre.“

<sup>138</sup> Christopher Innes, „Theatre after Two World Wars“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, s. 380-444, s. 409.

<sup>139</sup> Shevtsova, s. 77. Frumtexti: „[A]s something unexpected and surprising that makes whatever is everyday and familiar appear strange; something exaggerated and theatricalised that is open to sardonic reflection; something that, by its sharp, even strident edge, makes an apparently purely formal feature an instrument of moral and social criticism.“

Mejerhold taldi að list gróteskunnar byggði á:

[Á]tökunum á milli forms og innihalds. Aðaláhersla gróteskunnar er að setja hið sálfræðilega skör lægra svo að viðfangsefnið verður aðeins til skrauts. Það er þess vegna sem að í hverju leikhúsi sem hið gróteska, sem er hönnunin í víðustu merkingu, er ráðandi og það allra mikilvægasta (til dæmis í japanska leikhúsinu). Sviðsmyndin, byggingarform sviðsins, og leikhúsið sjálft eru ekki aðeins til skrauts, heldur einnig látbragðið, hreyfingar, bendingar og stellingar leikarans. Í gegnum þessi þrýði verða þau svo tjáningarrík. Það er vegna þessa sem að þættir úr dansinum búa í hinu gróteska.<sup>140</sup>

Þetta hreyfingakerfi, ef svo má kalla, er ríkjandi í *Sonnetum* Wilsons. Á fyrri hluta tuttugustu aldarinnar jókst áhuginn mjög í vestrænu leikhúsi á líkamlegri tjáningu.<sup>141</sup> Hugmyndin um líkamleika eða ímynd líkamans er einnig mjög viðeigandi þegar talað er um sýningar Wilsons, hann lítur sjálfur á sviðsetningar sínar sem dansverk, dansinn mætti kalla „líkamlegasta“ listformið. Lögmál dansins hefur síðan áhrif á alla aðra þætti sviðsetningarinnar með þeim afleiðingum að ekkert er kyrrstætt á sviðinu hvorki leikmunir né ljós.<sup>142</sup> Wilson skapar rúmfræðileg mynstur með líkómum og hreyfingum leikarans. Það eru þessi undarlegu hreyfingarmynstur sem færa wilsoníska sýningu frá raunsæinu og yfir í hið súrrealíska.

Líkamlegt leikhús var sterkt einkenni „hins fátæka leikhúss“ Jerzy Grotowski (1933-1999) og leikhóps hans, en hann leitaðist við að enduruppötva leikhús helgisiðanna sem glatast höfðu á Vesturlöndum. Í tilraunaleikhúsi Grotowski var áherslan lögð á mikla nákvæmni í hvers konar hreyfingum leikarans, andlitum var umbreytt í grímur einungis með þjálfun andlitsvöðva og hvers kyns hljóð urðu að tungumáli leikhússins.<sup>143</sup> Tilraunaleikhúsið og leikhús Wilsons deila mörgum hugmyndum. Í báðum leikhúsum er textinn aðallega notaður sem átylla fyrir leikræna úrvinnslu en ekki til að segja sögu. Eins og Grotowski styðst Wilson við sígilda texta sem vestrænir áhorfendur ætti að kannast við. Wilson er textanum samt tiltölulega trúr,

---

<sup>140</sup> Vsevolod Mejerhold, „The Fairground Booth“, í *Meyerhold on Theatre*, ritstj. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969) s. 119-146, s. 141. Frumtexti enskrar þýðingar: „conflict between form and content. The grotesque aims to subordinate psychologism to a decorative task. That is why in every theatre which has been dominated by the grotesque the aspect of design in its widest sense has been so important (for example the Japanese theatre). Not only the settings, the architecture of the stage, and the theatre itself are decorative, but also the mime, movements, gestures and poses of the actors. Through being decorative they become expressive. For this reason the technique of the grotesque contains elements of the dance.“

<sup>141</sup> Trausti Ólafsson, s. 86.

<sup>142</sup> Shevtsova, s. 46.

<sup>143</sup> Jan Kott, „Why Should I Take Part in the Sacred Dance?“, í *The Grotowski Sourcebook*, ritstj. Richard Schechner og Lisa Wolford (London og New York: Routledge, 1997) s. 134-140, s. 137.

en það er ólíkt því sem gerðist í leikhúsi Grotowski, þar sem textinn tók algjörum umbreytingum og varð þar af leiðandi aukaatriði í uppsetningum hans.<sup>144</sup>

Trausti Ólafsson segir að ótalmargur leikhúslistamaðurinn í Evrópu á fyrri hluta tuttugustu aldar hafi leitað í fornar og horfnar leikhúshefðir til þess að finna nýtt form fyrir leikhús nútímans.<sup>145</sup> Markmið Craigs var til dæmis að snúa leikhúsinu aftur til uppruna þess án þess þó að apa eftir rótum þess. Hann leit á sjálfan sig sem endurskapara. Þessa afstöðu hafði hann einnig gagnvart leikhúsi annarra menningarheima en þess evrópska, það má leita til framandi menningararfs og fortíðarinnar til þess eins að skapa eitthvað nýtt.<sup>146</sup> Copeau átti sér þann draum að leita aftur til upphafs leikhúslistarinnar. Hann vildi endurvekja elísabetanska leikhúsið, svipað og Wilson gerir í *Sonnettunum*. Hann hóf tilraunir með notkun á grímum og taldi að með því að hylja andlit leikarans eða takmarka andlitstjáningu hans myndi líkaminn að sjálfu sér skipa mun stærri sess í samskiptum og tjáningu. Mejerhold og Fuchs hófu að sýna afþreyingarmenningu áhuga og leita innblásturs til látbragðsleiks, sirkussins, *commedia dell'arte*, *vaudeville* og brúðuleikhússins. Í grein sinni „The Fairground Booth“, í enskri þýðingu Edwards Braun, heldur Mejerhold fram mikilvægi skemmtikrafta á borð við látbragðsleikara, sagnamanna og sjónhverfingamanna innan leikhússins. Þeirra leikhús segir hann að eigi sér stað á markaðstorgum og í básum skemmtigarða. Eins og Fuchs á undan honum, síðar Artaud og loks Wilson, reyndi Mejerhold að losa leikhúsið undan skáldskapnum og endurskapa það út frá sínum eigin tjáningarmöguleikum.<sup>147</sup>

Tilraunamennskan sem þekktist hjá hópi avant-garde listamanna, sem Wilson hefur oft verið talinn hluti af, á rætur sínar að rekja til Rússlands. Afrek listamanna sósíalísmans urðu hvati fyrir framsækna leikhúslistamenn á borð við Mejerhold, Alexander Jakovelítsj Tairov (1885-1950) og Eisenstein.<sup>148</sup> Mejerhold hafði mikinn áhuga á allskyns skemmtanaformi úr ólíkum áttum sem hann nýtti í sýningum sínum. Hann blés nýju lífi í ævafora þætti leikhússins eins og grímur og ýktar stílfærðar hreyfingar.<sup>149</sup> List leikarans, samkvæmt Mejerhold, fólst í því að losa sig við öll ummerki umhverfis síns og velja sér grímu og búning sem áttu að undirstrika hæfileika

<sup>144</sup> Donald Richie, „Asian Theatre and Grotowski“, í *The Grotowski Sourcebook*, s. 144-151, s. 145-146.

<sup>145</sup> Trausti Ólafsson, s. 85.

<sup>146</sup> Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998) s. 112.

<sup>147</sup> Drain, s. 154-155.

<sup>148</sup> Innes (1995) s. 391.

<sup>149</sup> Edward Braun, „Doctor Dapertutto 1908-1917“, í Mejerhold, *Meyerhold on Theatre*, s. 112.

hans. Leikhúsið átti ekki að endurspeglar raunveruleikann heldur að ýkja hann og afbaka með stílfærðri leiktækni og urðu leikararnir eins og brúður í höndum hans. Hann taldi að með því að einbeita sér að umgjörðinni, það er að sviðsmynd, arkitektúr, látbragði, hreyfingum og líkamsstöðum, geti leikhúslistin orðið tjáningarfull á nýjan leik. Mejerhold sótti mikið í hefðir sem ekki voru stundaðar í leiklist í Evrópu svo sem í nō, *kabuki* og austurlenskar bardagaþróttir. Hann taldi að það væri ógerlegt að endurskapa „raunveruleikann“ á leiksviði og þótti mikilvægara að reyna að fanga kjarna leikhússins með ímyndunaraflí áhorfenda á sama hátt og gert var í *kabukileikhúsinu* sem og í leikhúsi Wilsons.<sup>150</sup>

Mejerhold þróaði hugmynd sína um *lífvélfraði* (*bio-mechanics*) sem var æfingakerfi fyrir leikara. Markmið kerfisins var að þjálfa bæði upp vöðva- og tilfinningasvörun leikarans, svipað og í þjálfun dansara. Kerfið einkenndist af þeirri hugsun að leikarinn sé lifandi maskína, hreyfing í stað tilfinninga. Leikarinn átti að losa sig við allar tilfinningar og virka eins og einhvers konar vél.<sup>151</sup> Hugmyndir Mejerholds, sem sneru að leiktækninni, komu einnig frá *commedia dell'arte*, leikarinn átti að hafa vald á öllum hreyfingum sínum og gjörðum, þær voru úthugsaðar og aldrei ósjálfráðar. Mejerhold byggði persónusköpun sína á persónum *commedia dell'arte*, en í stað þess að einblína á sálfræðilega eiginleika hvernar persónu, lagði hann áherslu á tilgang þeirra innan leikritsins.<sup>152</sup> Þessi aðferð er í líkingu við þær aðferðir sem Wilson notar í æfingafærlí leikaranna í sýningum sínum. Báðir vilja þeir ekki að leikarinn túlki persónuna sem hann leikur heldur eiga þeir að vera abstrakt og láta áhorfandann um túlkunina.

Sýningar Wilsons minna oft á leiksýningar Tairovs, sem var einn af leiðandi frumkvöðlum rússneska leikhússins á fyrri hluta tuttugustu aldarinnar. Tairov gerði allt sem í hans valdi stóð til að brjótast undan hefðum hins hefðbundna leikhúss. Leikarinn var, samkvæmt Tairov, aðalskapari leikhússins. Hreyfingar leikaranna í sýningum hans minntu á hreyfingar í dansi, og látbragð og spuni voru áberandi á flötu einföldu sviði.<sup>153</sup> Tairov var oft sakaður um að hafa meiri áhuga á fegurð en innihaldi viðfangsefnisins

---

<sup>150</sup>James Roose-Evans, *The Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook* (London, Melbourne og Henley: Routledge & Kegan Paul, 1970) s. 23-25.

<sup>151</sup>Sama, s. 28.

<sup>152</sup>Robert Leach, *Makers of Modern Theatre: An Introduction*, (London, New York: Routledge, 2004) s. 72.

<sup>153</sup>Spencer Golub, „The Silver Age, 1905-1917“, í *A History of Russian Theatre*, ritstj. Robert Leach og Victor Borovsky (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) s. 278-301, s. 297.



sem hann setti á svið, en Wilson hefur einnig verið gagnrýndur fyrir slíkt hið sama. Tairov átti sér þá hugsjón að sameina leikhús natúralismans og leikhús táknsæisins. Hann taldi þurfa að „leikhúsvæða leikhúsið“, það er að segja að reyna ekki að líkja eftir raunveruleikanum heldur að gera leikhúsið gervilegt. Það myndi gerast, samkvæmt Tairov, ef leikarinn og leikstjórinn fyndu og létu í ljós „taktinn í athöfninni“.<sup>154</sup> Þessar hugmyndir Tairovs minna á hugmyndir Wilsons um leikhúslistina. Í leiklistarskóla Tairovs var áherslan lögð á fimleika, dans, loftfimleika og spuna ásamt framsögn og framburð sem endurspegladist í uppsetningum hans.<sup>155</sup> Í kringum 1920 fór Tairov að skapa óhlutstætt leikhúsrými sem hæfði til þess að kalla fram taktvissar hreyfingar leikarans.<sup>156</sup> Það sem þessir þrír leikhúslistamenn, Mejerhold, Tairov og Wilson, eiga sameiginlegt er að í sköpun þeirra er formið mikilvægara en leikritið sjálft.

---

<sup>154</sup> Alexandr Tairov í Robert Leach, „Revolutionary Theatre, 1917-1930“, í *A History of Russian Theatre*, s. 302-324, s. 311.

<sup>155</sup> Leach (1999) s. 313.

<sup>156</sup> Earl Ernst, „The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre“, í *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, Nr. 2 (Maí) (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1969) s. 127-138, s. 135.

### III Leikhúsið býr í rýminu

#### Stefnumót leiklistar og arkitektúrs

Wilson segir: „Leikhúsið býr ekki í orðum. Það býr í rýminu.“<sup>157</sup> Sviðsetningar hans eru auðþekktanlegar og þá einkum vegna þeirra lita og forma sem einkenna sviðsmyndir hans. Wilson er fyrst og fremst arkitekt og þau orð sem koma upp í hugann þegar lýsa á sviðsmyndum hans eru naumhyggja, rúmfræði og óhlutstæð form. Í hönnun sinni leggur hann mikla áherslu á línur og liti og hannar sjaldnast raunsæjar leikmyndir.

Ég er sjónrænn listamaður, ég hugsa í rými. Flestir leikstjórar myndu túlka textann með þér, þaulræða merkingu hans. Ef þú sækist eftir þannig blaðri, farðu á bókasafnið og lestu bók. [...] Ég hef enga stefnu fyrr en ég hef tilfinningu fyrir rýminu. Byggingarlistarformið er mikilvægt í minni vinnu. Ef ég veit ekki á hvaða leið ég er, kemst ég ekki á áfangastað.<sup>158</sup>

Byggingarlist, strúktúr, smíði, listaverk og form. Allt hefur þetta svipaða merkingu fyrir Wilson og beiting hans á formum á ekki einungis við um sviðsmyndir hans, heldur einnig þætti á borð við laglínu í tónlist, ljósasúlur og jafnvel formin og línurnar sem líkamar leikarans eða leikmunirnir mynda í rýminu. Leikhúsið, samkvæmt Wilson, snýst um samband áhorfanda, rýmis og leikara.<sup>159</sup>

Verk Wilsons hafa skírskotun í myndlist og segist hann vera undir miklum áhrifum frá franska listmálaranum Paul Cézanne, sem tilheyrði hópi póstimpressjónískra málara. Wilson segir Cézanne hafa tekist að einfalda og skýra þau form sem hann malar í þeim tilgangi að bygging þeirra og samsetning komi betur í ljós. Hann kveðst hafa lært margt af verkum Cézanne, til dæmis í notkun á ljósi, litum, rými og hornalínum. Undirstöðuatriðin og grunnurinn í verkum Cézanne sem og í verkum Wilsons eru láréttar-, lóðréttar- og hornalínur.<sup>160</sup> Wilson lærði af verkum Cézanne að hægt væri að skapa tilfinningu fyrir gríðarstórum línunum með því að leika sér með rúmfræðileg form, línur og fleti, og þessar línur einkenna flestar sviðsmyndir hans.

<sup>157</sup> Wilson í Holmberg, s. 122. Frumtexti: „Theatre doesn't live in words. It lives in space.“

<sup>158</sup> Sama, s. 77. Frumtexti: „I'm a visual artist. I think spatially. Most directors would have been analyzing the text with you, discussing what it means. If you want that kind of chatter, go to the library and read a book. [...] I have no sense of direction until I have a sense of space. Architectural structure is crucial in my work. If I don't know where I'm going, I can't get there.“

<sup>159</sup> Serge von Arx, „The scenographer as architect“, í *Robert Wilson from Within*, s. 210-222, s. 220.

<sup>160</sup> Holmberg, s. 79.

Wilson kys að hafa mikið pláss í kringum hvern leikmun og leikara, en hann segir: „Rýmið aðstoðar okkur við að sjá. Því meira rými í kringum hlut, því betur sjáum við.“<sup>161</sup>

Hugmyndafræði og sviðsmyndahönnun Wilsons byggja, eins og í leikstíl hans, á hugmyndum forvera og fyrirmynda hans innan sjónleikhússins. Craig var einn af þeim sem innleiddi kúbískan hugsunarhátt í leikhúsið. Hann fólst í því að skipta út raunsæri baktjaldamálun fyrir skipan ólíkra forma og lita sem átti að gefa til kynna andrúmsloft hvers atriðis og endurspegla tilfinningar persónanna í stað þess að draga upp bókstaflega mynd af þeim.<sup>162</sup> Leikmyndir Wilsons minna oft á leikmyndir Craigs sem hannaði hreyfanlega skerma. Skermarnir mynduðu form í rýminu með því að sameina þyngd og léttleika. Tilfinningin um mikla hæð og langar, háar línur á sviðinu voru Craig afar mikilvægar. Hinir hreyfanlegu veggir og gríðarstóru súlur Wilsons hafa svipuð sjónræn áhrif og skermar Craigs.<sup>163</sup>



<sup>161</sup> Wilson í Holmberg, s. 146. Frumtexti: „Space helps us see. The more space around an object, the better we see.“

<sup>162</sup> Glynne Wickham, *A History of the Theatre* (London: Phaidon Press Limited, 1985) s. 229.

<sup>163</sup> Í íslensku leikhúsi er það aðallega leikmyndahöfundurinn Gretar Reynisson sem er undir sterkum áhrifum frá Craig í hönnun sinni. Það mátti til dæmis sjá áhrifin í leikmynd sem hann gerði fyrir *Ragnheiði*, íslensk ópera sem frumsýnd var í Hörpunni 1. mars 2014. Einnig mátti sjá áhrif frá Craig í leikmynd Gretars sem hann hannaði fyrir *Pétur Gaut*, sýningu Þjóðleikhússins frá árinu 2006.

Veggirnir og súlurnar hjá Wilson, minna einnig á sviðsmyndahönnun Appia, en hann kannaði samhengið á milli þrívíddar byggingarlistarinnar og tvívíddarmynda og bakgrunna í rýminu, eða með öðrum orðum, samhengið á milli dýptar og yfirborðs.<sup>164</sup> Appia spáði fyrir um það að leiktjaldamálarinn myndi hverfa af sjónarsviðinu og að lýsingin myndi jafnvel taka til fulls við af leikmyndinni. Appia þótti leiktjaldamálning trufla þá áherslu sem hann taldi að ætti að liggja svo til alfarið hjá leikaranum. Veggirnir sitthvoru megin í tvívídd pössuðu, samkvæmt Appia, illa við leikarann sem er í þrívídd. Sviðsmyndin átti ekki lengur aðeins að vera málverk eða bakgrunnur, heldur átti hún að vera framlenging á hreyfingum leikarans og þannig yrði hún líkamleg.<sup>165</sup> Því sem Appia lýsti er nákvæmlega það sem Wilson tekst að gera í sínum sviðssetningum. Appia krafðist einfaldrar leikmyndar og sviðið átti að einkennast af mörgum misháum flötum með stigum og ólíkum halla.<sup>166</sup> Í grein sinni, „Erfahrungen mit dem Theater und persönliche Überlegungen“, frá árinu 1921, sagði Appia að það sem leikarinn segir eða syngur sé ekki eins mikilvægt og hvernig hann skilar því til áhorfenda; formið og miðillinn skipta, samkvæmt því, meira máli en það efni sem miðlað er.

Ímyndunarafl skáldsins eða leikstjórans, þó það sé komið frá textanum, á ekki að vera upptökin að tilurð leikmyndarinnar; heldur verður hún alltaf og eingöngu að eiga rætur að rekja til eðlis hins ljóðræna og hljómfagra texta. Tónlistin ræður umbreytingunni í tímalengd, og í gegnum það, rýminu.<sup>167</sup>

Þessar hugmyndir Appia enduróma í hugmyndum Artaud sem sagði það búa í hæfileikum leikstjórans að finna þætti sem hæfa stíl verksins og að leiksýning felist í byggingarlistinni fremur en í orðunum. Leikstjórinn á að gleyma textanum, gleyma leikhúsinu, þegar hann hannar sviðsmyndina. Til þess að það takist verður leikstjórinn að snúa aftur til hins dulræna og losa sig við alla raunsæja hugsun. Hann á ekki að vera trúr textanum og þannig þjóna höfundinum, því sérhver texti felur í sér ótal möguleika. Þess vegna á leikstjórinn að leita andans í textanum en ekki bókstafsins.<sup>168</sup> Artaud sagði í bréfi sem hann ritaði til súrrealíska ljóðskáldsins René Daumal árið 1931:

---

<sup>164</sup> Shevtsova, s. 54.

<sup>165</sup> Beacham, s. 4.

<sup>166</sup> Sama, s. 4.

<sup>167</sup> Appia, „Theatrical Experience and Personal Investigations (1921)“, s. 22. Frumtexti enskrar þýðingar: „The imagination of the author or the director, although stimulated by the verbal text, should not be the source of scenic conception; that must always and entirely derive from the nature of the poetic-musical text. Music determines modifications in time duration and, through that, in the space.“

<sup>168</sup> Artaud, „The Evolution of Set Design“, í *Artaud on Theatre*, s. 13-16.

Og ennþá, virðist franska leikhúsinu ófært að losa sig undan ofhlöðnu rými og aldrei missa áhugann á hirðsamkomum, reynt var í ákveðnum löndum í Evrópu fyrir stríð (sérstaklega í Þýskalandi) og í Rússlandi síðan í stríðinu að endurskapa tapaðan dýrðarljóma leikhúsuppsetninga. Ballet Russes hefur snúið sér aftur að upplifun lita á sviðinu. Og héðan í frá, þegar við sviðsetjum leikrit aftur, verðum við að gera ráð fyrir nauðsyn á sjónrænu samræmi, alveg eins og eftir Piscator, verðum við að gera ráð fyrir virkri og mótaðri nauðsyn hreyfinga, alveg eins og eftir Meyerhold og Appia, verðum við að gera ráð fyrir hugmyndum um byggingarlist í sviðsmyndum sem ekki eru einungis notaðar í þeim tilgangi að dýpka heldur líka til að hækka, og að bæta við báknum og umfangi í stað flats yfirborðs og trompe-l'œil.<sup>169</sup>

Wilson sá sjálfur um sviðsmyndahönnun í *Sonnetum Shakespeares*, með aðstoð frá sviðsmyndahönnuðinum og arkitektinum Serge von Arx. Wilson segist alltaf sjá fyrir sér formið fyrst þegar hann setur upp leikrit, hann byrjar á sjónrænum strúktúr verksins, áður en hann hefur kynnt sér innihald leikritsins. Þegar strúktúrinn er kominn, þá veit hann hvert innihald verksins verður.<sup>170</sup> Von Arx fjallar um sviðsmyndahönnun í sýningum Wilsons í bókinni *Robert Wilson from Within*. Hann fjallar um hversu oft hurðir koma við sögu í hönnun Wilsons og hve miklu máli þær skipta. Wilson segir sjálfur að byggingarlistin snúist um innganga.

Upplifun rýmis byggir að miklu leyti á hvernig ég geng inn í það. Hugmyndin um að „ganga inn í“ er upphafspunktur upplifunar í þrívíðu rými, og því mikilvægur þáttur í öllum sýningum. Þetta veldur augljósri tvískiptingu, vegna þess að það að ganga inn í eitt rými þýðir að það þurfi að yfirgefa annað. Þessi þýðingarmikla hlið hverra rýmisumskipta veldur því að áherslan verður enn meiri á órofið samhengi á milli tíma og rúms.<sup>171</sup>

Sú upplifun sem inngangar eða það að ganga inn í rými veitir, segir von Arx að sé hin leikræna hlið byggingarlistarinnar. Það að ganga inn í sviðsrýmið varir aðeins andartak

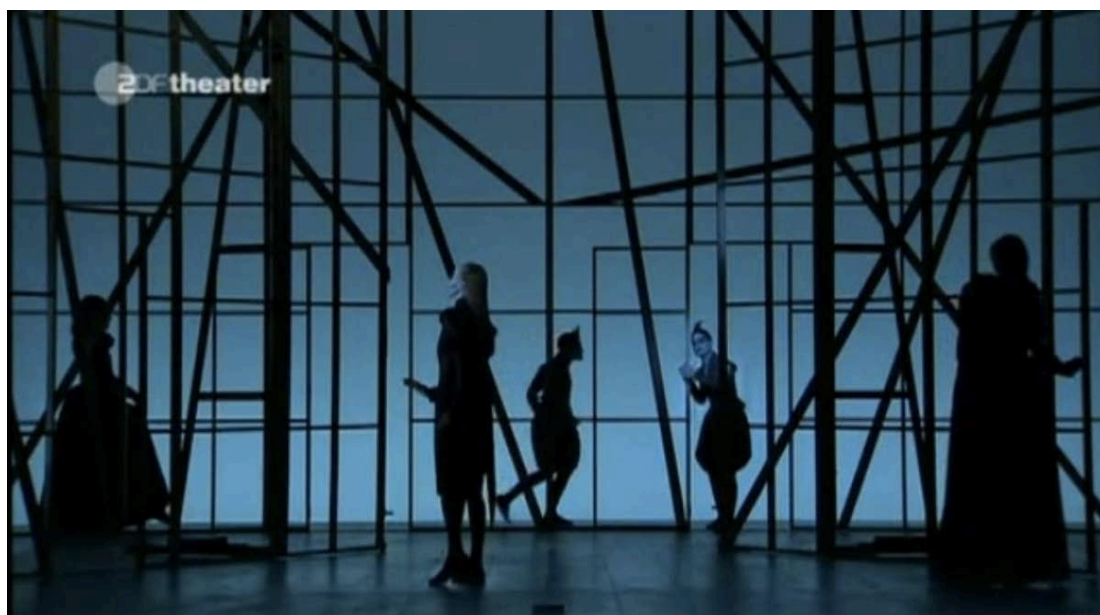
---

<sup>169</sup> Artaud, „To René Dumas (draft of a letter)“ (1931) í *Artaud on Theatre*, ritstj. Claude Schumacher og Brian Singleton (Chicago: Ivan R. Dee, 1989) s. 63. Frumtexti: „And yet, while French theatre seems unable to escape from a stuffy room and never exceed the interest of a court session, an effort was made in certain European countries before the war (particularly in Germany) and in Russia since the war to restore a lost lustre to theatrical production. The Ballets Russes have returned the feeling of colour to the stage. And from now on, when we stage a play, we will have to reckon with the necessity of visual harmony, just as, after Piscator, we have to reckon with the dynamic and plastic necessity of movement, just as, after Meyerhold and Appia, we have to reckon with an architectural concept of décor used not only in depth but also in height, and employing masses and volumes instead of flat surfaces and *trompe-l'œil*.“

<sup>170</sup> Holmberg, s. 84.

<sup>171</sup> Von Arx, s. 218. Frumtexti: „The experience of a space depends to a great extent on how I enter it. The notion on „entering“ is the starting point of the three-dimensional experience of a space, and thus a significant element of any performance. This produces an obvious dichotomy in that entering one space means leaving a previous one. The crucial aspect of any spatial transition emphasizes the continuity of space and time.“

og í þeirri athöfn segir hann að arkitektúr og leiklist mætist og verði að sviðsmyndahönnun. Wilson kannar kjarna byggingarlistarinnar og heimspekilega merkingu hennar í sköpun sinni. Hann gerir það á þann hátt að hann sviptir sérhverju lagi af hverju tilteknu atriði og endurmótar kjarna þess. Von Arx segir verk Wilsons kanna stöðugt þær hliðar þar sem byggingarlist og leiklist mætast og sameinast. Byggingarlistin og leiklistin skipta jafnframt um hlutverk, það er að segja sviðsmyndin verður að leikara og leikarinn gegnir hlutverki sviðsmyndarinnar, og þær eiga jafnvel í samræðum. Í *Sonnettum Shakespeares* ákváðu þeir Wilson að kanna betur hugmyndina um innganga í leikhúsinu. Í sonnettu XV er á sviðinu hvítur kassi úr viði með inngöngum og dyrum af ýmsu tagi, bæði láréttum og lóðréttum. Fyrir Wilson stendur lóðréttan línan, sem hann segir að leiði til miðju jarðar, fyrir tímunn og lárétta línun tákna rúm. Línurnar eru háðar hvor annarri, önnur er ekki til án hinnar. Þær eru forsenda alls sköpunarverks Wilsons og segir von Arx að hægt sé að túlka verk Wilsons einungis með því að rýna í láréttar og lóðréttar línur og hvernig þær tengjast og þróast í gegnum sýninguna.<sup>172</sup>



Hliðarveggirnir í sviðsmynd *Sonnettanna* eru gerðir úr átta flekum í fullri hæð sem opnast í átt að miðju sviðsins. Í fyrsta hluta sýningarinnar opnast flekarnir hver fyrir sig eins og dyr og þjóna hlutverki innganga á hvítlökkuðum veggjum sem leikararnir ganga

---

<sup>172</sup> Von Arx, s. 220-221.

í gegnum inn á sviðið. Þegar líða fer að miðju leiksýningarinnar opnast og snúast flekarnir einn af öðrum þar til biksvört flauelsáferð bakhliða þeirra verður sjáanleg og hvítt sviðið umbreytist í svart tómarúm. Því næst virðast veggirnir leysast upp og verða að engu öðru en fylkingu dyra. Á einhverju augnabliki í sýningunni snúast veggirnir svo að áhorfendum, sem snýr hugmyndinni um dyr sem hreyfanlegan hluta veggis á hvolf, því þá verður allur hliðarveggurinn að einni dyr. Það má líta á dyr sem leikrænan part veggjarins og mikilvægi þeirra í sviðsmyndum Wilsons má ætla að sé vegna þess að þar mætast einmitt leiklistin og arkitektúr.<sup>173</sup>

### **Búningur sem leikari, andlit sem gríma**

„Búningur er leikari, persóna, leikrit í samhengi eins og leikhús sem stöðugt úreldist. Búningur varir [...] eina kvöldstund.“<sup>174</sup> Þetta segir ítalski búningahönnuðurinn Jacques Reynaud, sem hefur átt langt og farsælt samstarf við Wilson, en hann hannaði búningana í *Sonnetum Shakespeares*. Reynaud hefur hannað búninga í öllum þeim sýningum sem Wilson hefur sett upp í Berliner Ensemble; *Leonce og Lena*, *Vojtsek*, *Wintermärchen (Vetrarævintýri)*, *Túskildingsóperunni* og *Lulu*. Meðal annarra sýninga má nefna *Pétur Gaut*, *Life and Death of Marina Abramovic (Líf og dauði Marinu Abramovic)* og *Il ritorno d'Ulisse in Patria (Ódysseifur snýr aftur til síns föðurlands)*.<sup>175</sup>

Hlutverk búninga í wilsonísku leikhúsi hefur jafnt gildi og allir aðrir þættir leikhússins. Reynaud segir að búningarnir verði að hafa skarpar línur og hrein form og að efnin verði að vera einlit. Vegna þess að kynjunum er víxlað í *Sonnettunum* þótti Reynaud mikilvægt að leggja ekki áherslu á þessa víxlun með búningum sínum, það er að segja hann hannaði búningana eins og um enga víxlun væri að ræða, kvenbúninga fyrir konur og öfugt. Hann taldi þetta mikilvægt svo að sviðsetningin yrði ekki eins og ein stór dragsýning.<sup>176</sup> Litavalið felur í sér kalda liti, yfirleitt hvíta, svarta, blátóna, fjólubláa eða rauða. Búningarnir eru svo gerðir lifandi með lýsingu Wilsons.<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> Von Arx, s. 220.

<sup>174</sup> Jacques Reynaud, „A costume is an actor“, í *Robert Wilson from Within*, s. 245-251, s. 250. Frumtexti: „A costume is an actor, a character, a play in a context like theatre that seems more and more outdated. Costume lasts [...] the length of an evening.“

<sup>175</sup> Sama, s. 245.

<sup>176</sup> Sama, s. 246.

<sup>177</sup> Sama, s. 248-249.

Búningarnir eru flestir hvítir og svartir í *Sonnettunum* að undanskildum búningum Elísabetar I og II sem eru rauðir og drengjanna sem eru í grængylltum búningum.



Allir búningarnir gefa til kynna að þeir séu frá elísabetanska tímanum, tíma Shakespeares. Þetta er ekki í fyrsta sinn sem búningarnir í sýningum Wilsons vísa í þennan tíma því svipað þema mátti meðal annars sjá í *Orlando*, *Hamlet: einleikur* og *Vetrarævintýri*. Búningarnir í *Sonnettunum* eru stórir í sniðum, með afar ýktar mjaðmir og mitti, hárkollur og stóra kraga. Fyrir vikið verða þeir líkt og skúlptúrar og leikararnir sem klæðast þeim minna enn frekar en ella á leikbrúður Craigs.





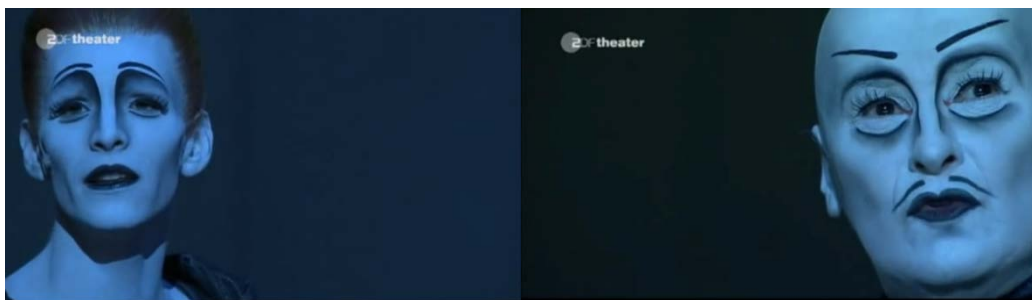
Í grein sinni „'Shakespeares Sonette' sind ein Trauerspiel“, segir þýski leiklistar-gagnrýnandinn og blaðamaðurinn Rüdiger Schaper, að Reynaud hafi tekist að skapa „draugalega ljóðagrímu“ með búningum sínum og gervum. Þá á hann við að hver persóna verður að samruna fyrirfram gefinna hugmynda áhorfenda um persónur Shakespeares, leikkonan Inge Keller verður því í gervi sínu ekki aðeins að Shakespeare sjálfum, heldur einnig að Lé konungi, Prosperó, Aríel og Hamlet eldri.<sup>178</sup>

Andlit leikaranna í sýningum Wilsons eru hvítmáluð með svörtum línum. Það má segja að andlitsmálningin sé orðin eitt helsta einkenni wilsonísks leikhúss. Reynaud segir andlitsmálninguna þjóna ákveðnum tilgangi í sýningum Wilsons, hún er til þess að ýta undir línur andlitsins og þá sér í lagi augu leikaranna. Farðinn hefur jafnt gildi á við búningana, hún verður hluti af þeim.<sup>179</sup> Afgerandi andlitsmálning er eitt af einkennum *kabukileikhússins*. Þar má sjá sterkar línur málaðar í andlitin, svartar línur með oftast annað hvort rauðum eða bláum lit, á hvítum grunni. Andlit *kabukileikaranna* voru upprunalega máluð hvít því talið var að þau sæjust betur úr salnum. Litirnir í andlitinu tákna ákveðnar tilfinningar, til dæmis stendur rauði liturinn fyrir styrk og dyggð persónunnar, en sá blái fyrir illsku. Leikarar tjá sig með andlitinu á afar sjónrænan hátt og ýkir andlitsmálningin svipbrigðin. Hárkollur gegna einnig mikilvægu hlutverki í

<sup>178</sup> Rüdiger Schaper, „'Shakespeares Sonette' sind ein Trauerspiel“, í *Der Tagesspiegel* (14. apríl) (Berlín, 2009) s. 1-3, s. 2.

<sup>179</sup> Reynaud, s. 247.

*kabuki* og skipta leikarar um hárkollu til að gefa til kynna ólíkar tilfinningar hjá persónunni sem þeir eru að túlka.<sup>180</sup>



Margir leikhúslistamenn sem lögðu áherslu á hið sjónræna í list sinni álitu grímur og andlitsfarða þjóna mikilvægum tilgangi í leikhúsi framtíðarinnar. Appia vildi hylja andlit leikarans með málningu til að andlitsdrættir hans sæjust ekki. Höfuðleikskáld táknsæisstefnunnar, Maurice Maeterlinck, harmaði tilvist líkamlega leikarans í leikhúsinu. Hann vildi nota grímur til að hylja andlit hans og leikhúsið átt að vera staður friðar og fegurðar án allra tára.<sup>181</sup> Maeterlinck hafði í fjölda ára hrifist af heimi leikbrúðunnar. Þrátt fyrir að leikbrúður hafi verið notaðar í leikhúsi um langan aldur í Evrópu þótti Maeterlinck list leikbrúðunnar ná hámarki í austurlensku leikhúsi. Leikbrúðurnar voru af tveimur heimum, hinum raunverulega og hinum óraunverulega, hægt var að umbreyta þeim í hvað sem var, hvenær sem var. Þær gátu verið guðir, menn, dýrlingar og syndarar. Í *bunrakuleikhúsinu* í Japan voru hreyfingar þeirra eins og hjá draugum og andlit þeirra máluð á sérstakan, ómennskan hátt. Galdur brúðuleikhússins, samkvæmt Meaterlinck, var sá að brúðurnar vöknuðu til lífsins þegar áhorfendur endurvörpuðu ómeðvitað ánægju sinni yfir á leikbrúðurnar. Það sem heillaði hann sérstaklega var óvirkt, ópersónulegt, vélrænt og fjarrænt yfirbragð leikbrúðunnar. Hann sá samsvörun í brúðunni og manneskjunni, báðum er stjórnað af ytri öflum en báðar eru ómeðvitaðar um að þær hafi enga stjórn á sínu eigin lífi.<sup>182</sup> Leikarar Wilsons minna á það sem heillaði Meaterlinck við japönsku leikbrúðurnar, þeir eru ópersónulegir og fjarrænir.

---

<sup>180</sup> Gunji, s. 39-41.

<sup>181</sup> Ernst, s. 128.

<sup>182</sup> Bettina Liebowitz Knapp, *Maurice Maeterlinck* (Boston: Twayne Publishers: A Division of G. K. Hall & Co., 1975) s. 77.

Craig hóf að nota grímur í síðari sviðsetningum sínum og taldi að þær væru vopn gegn náúralísku leikhúsi. Samkvæmt Craig kemst leikarinn sjaldnast hjá því að skapa sálfræðilegt ferli innra með sér, sem hann gerir svo sýnilegt og trúanlegt með svipbrigðum sínum. Notkun grímunnar átti að frelsa leikarann úr viðjum náúralískra svipbrigða jafnt sem sinni eigin sjálfsmeðvitund. Á sama tíma átti gríman að leiða leikarann í átt að hinum táknræna leikstíl sem einkennist af stílfærðum og öguðum hreyfingum líkt og í *nōleikhúsinu*. Craig taldi mikilvægt að leikhúsið áttaði sig á því að leikarinn væri ekki ódauðlegur en gríman gæti lifað að eilífu.<sup>183</sup> Craig vildi að grímurnar sínar stæðu fyrir sálrænt ástand eða siðferðislega eiginleika eins og ótta, vorkunn eða stolt, ólíkt grímum *commedia dell'arte* sem tákna ákveðnar samfélagstýpur. Notkun grímunnar útilokaði einnig persónulegar tilfinningar og sjálfselskuna sem gerði leikarann að óhæfum efnivið til að vinna með að mati Craigs. Draumur hans var þó að ná að þjálfar leikarann þannig að hann gæti tileinkað sér eiginleika grímunnar, án þess að bera hana, og að leikarinn gæti tjáð tilfinningar með spennu í andlitsvöðvunum einum saman.<sup>184</sup>

Í leikhúsi Wilsons má sjá hinum ýmsu grímum bregða fyrir, annars vegar eru það alvöru grímur, eins og tröllshöfuð í *Pétri Gaut* eða hin ýmsu dýrshöfuð í *Les Fables de la Fontaine* (*Dæmisögum uppsprettunnar*).<sup>185</sup> Í fyrstu sonnettunni í *Sonnetum Shakespeares* kemur einn leikari fram með lambshöfuð og er það eina gríman í sýningunni. Ekki er alveg ljóst hvaða tilgangi henni er ætlað að þjóna innan sýningarinnar, öðrum en fagurfræðilegum. Það má þó segja að allir leikararnir beri nokkurs konar grímur, því farðinn sem þekur andlit þeirra virkar eins og gríma. Það er til dæmis erfitt að koma auga á kyn leikaranna undir þykkum farðanum og gætu þeir því alveg eins borið grímur.

---

<sup>183</sup> Sang-Kyong Lee, „Edward Gordon Craig and Japanese Theatre“, í *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, Nr. 2 (Haust) (Hawai: University of Hawai'i Press, 2000) s. 215-235, s. 224.

<sup>184</sup> Innes, (1998), s. 122.

<sup>185</sup> Shevtsova, s. 60.



Eins og fram hefur komið hafa leikhúslíamenn tuttugustu aldarinnar gjarnan sótt í fornar leikhúshéfir í listsköpun sinni. Trúðleikur er elsta eftirlifandi form leikhúslístarinnar. Hinn hefðbundni trúður var oftast með hvítmálað andlit en í seinni tíð hefur hann hlotið margar ólíkar birtingarmyndir, til dæmis var trúðurinn fyrirmynd kvikmyndaleikarans og leikstjórans Charlie Chaplin. Í elísabetanska leikhúsinu birtist trúðurinn ýmist sem flón, svikahrappur eða hirðfífl. Í gamanleikjum Shakespeares, eins og til dæmis í *Sem yður þóknast*, má sjá birtingarmyndir trúðsins bæði í vitlausa sveitadrengrum Villa, í djöfullega heimspekingnum Jakobi og atvinnuhirðfíflinu Prófsteini.<sup>186</sup> Eina helstu birtingarmynd trúðsins hjá Shakespeare má sjá í persónum hirðfíflsins sem kemur fyrir í fjöldamörgum leikritum hans. Trúðurinn birtist í fáeinum verkum Brechts ásamt notkun hans á grímum, meðal annars í *Der gute Mensch von Sezuan* (*Góðu sálinni í Sesúan*). Copeau setti á svið nútímauppfærslur af *commedia dell'arte* og sótti jafnframt innblástur í sirkustrúðinn.<sup>187</sup> Í *Sonnetum* Wilsons kemur hirðfífl Shakespeares fyrir og vísar Wilson því bæði í elísabetanska leikhúsið og jafnframt í eina þekktustu persónu Shakespeares, fíflid í *Lé konungi*, sem og auðvitað í önnur flón í verkum skáldsins.

<sup>186</sup> Stuðst er við þýðingu Helga Hálfðanarsonar á nöfnum persóna í *Sem yður þóknast*, William Shakespeare, *Leikrit VII*, þýð. Helgi Hálfðanarson (Reykjavík: Mál og menning, 1991) s. 9.

<sup>187</sup> Innes (1995) s. 407.



Þó margar persónur sem fram koma í *Sonnettum Shakespeares* séu torráðnar þá er tilgangur annarra augljós. Persóna Elísabetar drottningar, bæði I og II, þjóna kannski ekki tilgangi tengdum textanum en Elísabeturnar tvær eru augljós skírskotun í elísabetanska leikhúsið. Á þeim tíma var leikhúsið afar mikilvægur afþreyingarmiðill konungshirðarinnar og hinn svokallaði hirðsjónleikur dregur nafn sitt þaðan.



## Hirðsjónleikur Wilsons

Sviðsetning Wilsons á *Sonnettum Shakespeares* er í formi einhvers konar ensks hirðsjónleiks. Hann tíðkaðist við ensku hirðina og á meðal aðalsins á sextánda og sautjándu öld. Hirðsjónleikur, sem var meðal annars settur á svið fyrir Elísabetu drottningu, samanstóð af ljóðleik, tónlist, dansi, margbrotnum búningum og tilkomumikilli sviðsmynd. Viðfangsefni og persónur slíkra sjónleikja voru iðulega táknsögulegar og goðsagnakenndar.<sup>188</sup>



Uppsetning Wilsons líkist fremur ljóði í anda rómantíkurrinnar en hefðbundnu leikhúsi. Myndirnar á sviðinu fara með áhorfendur handan við hulu orðanna og auka áhrif texta sonnettanna fyrir vikið, og hver sonnetta verður líkt og málverk.

Holmberg telur leyndardóminn á bak við list Wilsons felast meðal annars í andstæðum; lárétt/lóðrétt, þagnir/hljóð, ljós/myrkur, gamanleikur/harmleikur, gróteskt/heilaglegt og raunverulegt/fáránlegt. Með því að setja fram andstæður fær Wilson áhorfendur til þess að bera saman tvo ólíka þætti sem standa fyrir það gagnstæða í hvorum öðrum. Andstæðupörin eru afar áberandi í *Sonnettunum*. Sviðsmyndin sem og leikararnir eru ýmist skuggamyndir eða þær eru lýstar upp og það hefur mikil sjónræn áhrif. Heilagleikinn birtist til dæmis í notkun Wilsons á litum sem eru ýmist hvítir, gylltir eða bláir ásamt vísunum í *Biblíuna*, en gróteskuna er að finna í þáttum á borð við búkhljóð, slagsmál og ærslagang. Verkið sjálft verður einnig að andstæðupari því það verður gamansamt í harmleiknum. Wilson segir að því einfaldara sem formið er því

<sup>188</sup> *The Encyclopedia of World Theatre*, s. 184.

flóknari verða aukamerkingarnar í verkinu og samkvæmt Holmberg býr söguþráður sviðsetninga Wilsons í uppbyggingu rýmisins.<sup>189</sup>

Nota má orðin ímyndun, draumar, fáránleiki og dulúð, til þess að lýsa wilsonískri leiksýningu. Hið fáránlega í verkum hans einkennist af furðulegum myndum og samsetningu hluta sem undir hefðbundnum kringumstæðum eiga ekki saman. Katherine Arens, prófessor í bókmennta- og kynjafræði við Háskólann í Texas í Austin segir í grein sinni „Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?“, að svið Wilsons verði að sérstökum stað þar sem furðulegir en hversdagslegir hlutir hafi gert innrás.<sup>190</sup> Í *Sonnettunum* má til dæmis sjá afar óvenjuleg samstæðupör birtast á sviðinu svo sem kúluhatt og bensíndælur, engil og kabarettklæðskipting. Kúbíd er heldur ekki sá sem við höfum ímyndað okkur því hér er hann feitur, miðaldra karlmaður með skalla, bumbu, stór eyru og agnarsmáa vængi. Þessi birtingarmynd er reyndar hefðbundin satíra á Kúbíd og er algengt minni í vestrænni menningu, svo sem í gamanleikjum og teiknimyndasögum. Við sjáum marga hversdagslega hluti, sem virðast ekki tengjast á neinn hátt, eins og risastóran flugnaspaða sem andstæðingurinn hefur í höndum sér, í sonnettu XLIV hangir rúm úr loftinu og í sonnettu XX sprautar ungi drengurinn sig með stórrí sprautu á meðan Dimma lafðin syngur. Þetta atriði minnir nokkuð á lokaatriði í leikriti Shakespeares, *Rómeó og Júlíu*, því sá ungi virðist vera að sprauta í sig eitri. Georgette Dee og engillinn hafa allskyns leikmuni með sér, þau skylmast á einum stað með spergli; spergilinn tengir hún við vorið og vorið við ástina, í öðru atriði borðar engillinn jarðarber en síðar gefur Dee honum brjóst.

Þegar hinar ólíku myndir, úr mörgum mismunandi áttum, sem veitt hafa Wilson innblástur í sköpun sinni, koma saman, öðlast þær sjálfstæði frá uppruna sínum í nýju listaverki sem hann skapar.<sup>191</sup> Það eru þessar sjónrænu myndir sem hafa mörg hlutverk í sýningum hans og úr þeim skapar hann sjónrænt kerfi. Þetta kerfi byggir á mörgum ólíkum og óskildum þáttum sviðsetningarinnar sem verða að eins konar sjónrænum svipmyndum. David Bathrick, prófessor í þýskum fræðum, leikhús- og dansfræðum við Cornell Háskólann í New York, segir í grein sinni, „Robert Wilson, Heiner Müller and the Preideological“, að sýningar Wilsons séu sjónræn og brotakennd klippimynd sem

---

<sup>189</sup> Holmberg, s. 85.

<sup>190</sup> Katherine Arens, „Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?“, *Theatre Journal*, Vol. 43, Nr. 1 (Mars) (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991) s. 14-40, s. 27.

<sup>191</sup> Holmberg, s. 92.



búin er til úr að því er virðist ótengdum þáttum sviðsetningarinnar. Klippimyndin verður til úr litlum atburðum, hreyfingum, myndum, fólki (fremur en persónum) og að því er virðist tilviljanakenndum hlutum (fremur en leikmunum).<sup>192</sup>

Í *Sonnetum* Wilsons koma hinir ýmsu hlutir fyrir sem í fyrstu virðast vera óskildir en við nánari athugun tengjast saman á einn eða annan hátt, við sjáum bílflak og þríhjól (farartæki), einnig birtast okkur bensíndælur sem hafa þá tengingu við bílflakið. Í einu atriðinu blasir við okkur stórt tré sem er í andstöðu við farartækin, náttúra/menning, Kúbíð svífur/hleypur um sviðið en það er líka annar engill sem kemur okkur fyrir sjónir, hann stígur á stökk ásamt Georgette Dee á milli atriða. Lambshöfuð gæti verið vísun í *Biblíuna* sem og að sjálfsögðu Eva sem hefur í hendi sér snák og epli.



Að lokum eru það svo sjónrænar endurtekningar sem mynda heildarbygginguna í sviðsmyndum Wilsons. Myndirnar sem birtast á sviðinu veita áhorfendum sálræna innsýn inn í hugarheim persónanna á sviðinu, sem þeir annars hlytu í raunsærri túlkun leikaranna. Þessar myndir ýta undir táknmyndirnar og allegoríuna sem þegar eru til staðar hverju sinni.<sup>193</sup> Von Arx segir: „Og á sama hátt og abstrakt texti hefur not fyrir raunveruleg orð vinnur sviðsmyndahönnun með raunverulegar og ákveðnar myndir til

---

<sup>192</sup> Bathrick, s. 68.

<sup>193</sup> Holmberg, s. 99.



að móta umhverfið sem er abstrakt.<sup>194</sup> Hann segir að sviðsmyndahönnun Wilsons sé í grundvallaratriðum abstrakt og bendir á að það að horfa á wilsoníska sýningu sé eins og fara í andlegan leiðangur sem er algjörlega óhlutstæður.<sup>195</sup>



Líkt og Wilson notaðist Fuchs við flatt yfirborð/svið til þess að stilla upp á móti líkama leikarans í sviðsetningum sínum. Hann sóttist eftir því að undirstrika þrívídd leikarans með því að setja hann inn í einfalda sviðsmynd sem svipaði til sviðs *kabukileikhússins*. Í japönsku leikhúsi þjóna litir og ljós þeim tilgangi að ýta undir leikhúsáhrifin. *Nō* og *kabuki* eru leikhúsform án allrar sjónblekkingar, sviðið er einfaldlega svið og leikarinn kemur fram sem leikari án tilfinningalegrar túlkunar, líkt og brúða. Fuchs vildi að sviðsmyndin hefði enga sögulega skírskotun né tengingu við raunveruleikann heldur átti hún fremur að lýsa ákveðnu andrúmslofti verksins.<sup>196</sup> Vissir litir eru einkennandi í sýningum Wilsons, oft á tíðum er sviðið tómt en einn litur þekur bakgrunn sviðsins. Wilson sækir líklega hugmyndir sínar um leiksviðið til Fuchs og Copeau. Sá síðarnefndi endurhugsaði leiksviðið sem leikrými og vildi strípa leiksviðið af öllu drasli, allri ónaðsynlegri sýndarmennsku og allri háværrri og ofhlaðinni framsögn. Hann krafðist þess að hafa sviðið autt.<sup>197</sup> Leikarinn var aðalatriðið í sýningum Copeau, hver hreyfing

<sup>194</sup> Von Arx, s. 212. Frumtexti: „And in the same way that an abstract text can make use of concrete words, scenography operates with concrete and distinct images to give shape to an abstract environment.“

<sup>195</sup> Sama, s. 217.

<sup>196</sup> Oscar G. Brockett og Franklin Hildy, *History of the Theatre* (Boston: Allyn and Bacon, 1968) s. 572.

<sup>197</sup> Esslin (1995) s. 376.

leikarans var útvalin sem auðgaði merkingu hennar. *Les Foberies de Scapin* (Svik *Scapins*) eftir Molière var ein af þekktustu sýningum Copeau, leikritið var sett upp á auðum sviðspalli úr viði sem stóð fyrir miðju sviðsins. Beint fyrir ofan sviðið héngu ljós sem mynduðu þríhyrning og voru sýnileg áhorfendum. Eins og á sviði *kabukileikhússins* gat sviðspallurinn verið allt í senn heimili, höll, vígvöllur, garður og vatnsból. Á sama hátt og í *kabuki* krafðist leikmyndin afar líkamlegan leik frá leikurunum sem einkenndist af miklum hreyfingum og snerpu.<sup>198</sup> Sviðið í *Sonnettum Shakespeares* er að mestu autt líkt og hjá Copeau.



Sviðsetning Wilsons á *Sonnettunum* gerist á óræðum tíma á óræðum stað og það er draumkenndur og ævintýrlegur heimur sem birtist áhorfendum á sviðinu. Wilson vísar stöðugt í fyrri verk sín, en sömu myndir birtast aftur ítrekað í ólíkum verkum hans.

---

<sup>198</sup> Roose-Evans, s. 55.



Í sonnettu XXIX birtast á sviðinu tveir skjáir með sömu hreyfimyndinni: kona gengur inn gang, ungur drengur drekkur mjólk úr glasi, konan brýnir hníf sem hún stingur svo drenginn með. Undir hljómar söngur Dimmu lafðanna.

Undantekningarlaust koma fyrir ákveðin minni í leikhúsi Wilsons. Úrhrakið, sem í *Sonnettunum* er skáldið sjálft, er utanvelta og á ekki heima í þeim heimi sem birtist á sviðinu. Ferðalag eða langferð í tíma og rúmi kemur iðulega fyrir og þá yfirleitt í einhvers konar farartæki, hér birtast tvenns konar farartæki, annars vegar tvö þríhjól og hins vegar klesstur bíll (ferðalagið er á enda). Sviðsmyndir Wilsons sýna aldrei hvernig hlutirnir eru heldur vekja þær upp ímyndunaraflíð með því að gefa eitthvað í skyn sem ekki er beint hægt að koma auga á.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Von Arx, s. 216.



Blaðamaðurinn og gagnrýnandinn David Jays bendir á í grein sinni „Robert, Rufus, Shakespeare: together at last“, að bílhrakið sem birtist okkur í *Sonnettunum* máli mynd af ástinni sem tilfinningalegu bílslysi. Hann segir jafnframt að *Sonnettunum* gefi til kynna að ástin nærast á óstjórnlegri þörf okkar til að skaða okkur sjálf.<sup>200</sup>

Yfirleitt má sjá náttúruna í einhverri mynd á sviðinu og þá sér í lagi tré eða dýr.<sup>201</sup> Í *Sonnettunum* er það tréð úr sköpunarsögu *Biblíunnar* sem stendur tignarlegt í bakgrunni í sonnettu LXVI þar sem Eva tekur bita af eplinu. Tré eru mjög algeng í sýningum Wilsons og mátti sjá þau meðal annars í *Vojtsek*, *Leonce og Lena*, *The Black Rider (Svarti knapinn)* og *BORGARASTYRJÖLDUNUM*.

Sviðsetningar Wilsons tóku að þróast á níunda áratugnum, þær urðu margbrotnari, stíllinn varð geómetrískur, formalískur, mínímalískur og enn óhlutstæðari en áður. Litaval Wilsons er alltaf svipað, hann hefur tileinkað sér notkun fárra lita og einblíndi til að byrja með á svarta, gráa og hvíta litatóna en síðar bættust hin ýmsu blæbrigði blárra og rauðra lita við sviðsmyndahönnun hans. Hann sækir innblástur til Cézanne, himinbláan lit Miðjarðarhafsins og brúnrauðan lit jarðarinnar eftir að hafa baðað sig í sólarljósinu. Wilson lærði mikilvægi tóma rýmisins í kringum hluti frá Cézanne, það er fáir hlutir í miklu auðu rými. Í *Sonnettum Shakespeares* eru fáir leikmunir eins og í flestum sýningum Wilsons, leikmunirnir eru ávallt mjög vandaðir og

---

<sup>200</sup> Jays, s. 1.

<sup>201</sup> Holmberg, s. 107.

geta staðið sem listaverk einir og sér og hafa oft ratað inn á listasöfn.<sup>202</sup> Í sýningunni birtist áhorfendum allt að því autt svið með stökum hlutum í hverju atriði, til dæmis gluggi, skjáir, tré, hattur eða bíll. Holmberg bendir á að verk Cézanne eigi skírskotun í byggingarlist og það sama megi segja um verk Wilsons sem er einn „arkitektónískasti“ leikstjóri allra tíma. Arkitektúr er hvað hlutlægast og geómetrískt af öllum listformunum og Wilson heillast af löngum og sterkum línunum á sviðinu.<sup>203</sup>

Wilson er greinilega undir áhrifum frá leikhúsi Brechts því ekki fer hann leynt með að við erum í leikhúsi. Brecht kaus að gera áhorfendur meðvitaða um að þeir væru í leikhúsi og var það hluti af þeim áhrifum sem epíska leikhúsið átti að hafa á áhorfendur sína. Hann gerði það meðal annars með því að láta glitta í sviðsmenn hér og þar. Einnig braut hann upp þætti atburðakeðjunnar þannig að áhorfendur voru sífelld meðvitaðir um að persónurnar á sviðinu gætu brugðist við á annan hátt en þær gerðu.<sup>204</sup> Það sem Wilson ætlast til af áhorfendum sínum er ekki eins augljóst og það sem Brecht ætlaði sínum áhorfendum. Þó gera sýningar Wilsons þá kröfu til áhorfenda sinna að þeir virki ímyndunarafli sitt.

---

<sup>202</sup> Holmberg, s. 79; 129.

<sup>203</sup> Sama, s. 80-81.

<sup>204</sup> Leach (2004) s. 117.

## IV Samvirkni sjónar og heyrnar

### „Án ljóss, ekkert rými“

Lýsingin er ómissandi þáttur í leikhúsinu samkvæmt Wilson. Hún hjálpar okkur augljóslega að sjá það sem fram fer á sviðinu, en ekki síður til að heyra. Wilson annast sjálfur ljósa hönnun í sviðsetningum sínum og geta ljósaæfingar jafnvel tekið margar vikur af æfingarferlinu.<sup>205</sup> Lýsingin er hans helsta tæki í sköpun á sjónrænum listaverkum.

Ljósið er mikilvægasti þáttur leikhússins. Það færir allt saman og allt er háð því. Frá upphafi hef ég haft áhuga á lýsingu, hvernig hún afhjúpar hluti, hvernig hlutir breytast þegar lýsingin breytist, hvernig ljósið skapar rými, hvernig rými breytist þegar ljósið breytist. Ljósið ákvarðar hvað við sjáum og hvernig við sjáum það. Ef maður veit hvernig á að lýsa, getur maður látið skít líta út eins og gull.<sup>206</sup>

Lýsingin gerir auganu kleift að skynja samsetningar formanna sem samstæða heild. Sama rýmið, með sömu sviðsmyndinni, endurnýjast stöðugt eftir því hvernig ljósið breytist.<sup>207</sup> Von Arx segir áhersluna sem Wilson leggur á lýsinguna í sýningum sínum hafa þau áhrif að hún breytir sjónarhorni áhorfandans. Hann segir að sérstök notkun skuggamynda á móti sterkri bakgrunnslýsingu sem þekur heilan vegg verði til þess að áhorfandi horfir frá bakhlið sviðsins í átt að framhliðinni. Það er leið Wilsons til að snúa hinu hefðbundna leikhúsáhorfi við. Bakveggur sviðsins breytir oft um lit og liturinn þekur allan vegginn og virðist opnast inn í óendanlegt og óhlutstætt rými. Bakvegg af þessu tagi er að finna í nær öllum sýningum Wilsons. Von Arx segir jafnframt að afar nákvæm beiting Wilsons á einu ákveðnu ljósi í einu, sem til dæmis lýsir aðeins upp eina hönd, virki eins og aðdráttarlinsa sem dregur áhorfandann inn á sviðið.<sup>208</sup> Slíka notkun ljósa má iðulega sjá í hverri uppsetningu hans, þar með talið í *Sonnetum Shakespeares*. Þetta má til dæmis sjá í upphafi sonnettu XX en þar sést andlit Shakespeares afar hátt uppi líkt og hann horfi inn um glugga á annars dimmu sviði.

---

<sup>205</sup> Brown, s. 506.

<sup>206</sup> Holmberg, s. 121. Frumtexti: „Light is the most important part of theatre. It brings everything together, and everything depends on it. From the beginning I was concerned with light, how it reveals objects, how objects change when light changes. Light determines what you see and how you see it. If you know how to light, you can make shit look like gold.“

<sup>207</sup> Sama, s. 122.

<sup>208</sup> Von Arx, s. 214.



Ljós Wilsons líkt og sundurlima leikarann. Skæru ljósi er þá yfirleitt beint að andliti eða höndum leikarans en heitu ljósi á aðra hluta líkamans, en bakgrunnurinn er dimmur.



Wilson segir: „Ljósið gerir manni kleift að koma auga á byggingarlist rýmisins. Aðrir leikstjórar liggja yfir textanum. Ég teikna rými. Ég byrja alltaf á lýsingu. Án ljóss er

ekkert rými. Með lýsingu getur maður skapað margar ólíkar tegundir rýmis.<sup>209</sup> Wilson byggir upp spennu á milli dýptar og flatneskju með lýsingu sinni. Til að ýta undir þrívíddareiginleika hreyfinga leikarans, sem skilur þá frá bakgrunni sviðsmyndar hans sem er í tvívídd, notar hann hliðarlýsingu. Þessi tegund lýsingar er oft notuð í danssýningum til að gera sveigjanleika líkamans meira áberandi og þá sérstaklega til að undirstrika hreyfingu hans í rýminu.<sup>210</sup>

Von Arx lýsir sviðsetningu Wilsons svo: „Bygging, hlutir, efni, líkamar sameinaðir í ljósi, nákvæm kortlagning frásagnar í síendurtekinni hreyfingu í mótvægi við sérstaka tónlist í hverju rými, sem kristallast í löngu þróunarferli verkefnis og æfingum í samstarfi við listamenn.“<sup>211</sup> Lýsingin þjónar oft tilgangi söguþráðar í sýningum Wilsons. Hann segir að lýsingin ákvarði allt annað sem að sýningunni lýtur:

[H]ún vinnur með tónlistinni eða stendur andspænis henni, gerir hluti gagnsæja eða stillir upp svæðum, hefur stjórn á hreyfingum, brýtur upp textann og mótar sviðsmyndina. Hún er allt annað en viðbót, hún byggir upp og setur saman og þar af leiðandi knýr textann og tónlistina áfram. En ekki öfugt.<sup>212</sup>

Wilson leggur áherslu á myndirnar á sviðinu með því að leiða auga áhorfanda með lýsingunni og gefur þeim góðan tíma til að rannsaka hverja mynd sem hann hefur skapað á sviðinu. Með lýsingunni gerir Wilson auganu kleift að skynja formlega þætti listaverksins. Holmberg segir að þessir formlegu þættir afhjúpi innra ástand sýningarinnar, það er hönnun og þemu renna saman í eitt. Eins og fram hefur komið er sviðsetning Wilsons á *Sonnettunum* frekar myrk og ætla má að mörg atriðin eigi sér stað að næturlagi. Myrkrið gæti verið vísun í gamanleik Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (*Draumur á Jónsmessunótt*) sem gerist, eins og titillinn gefur til kynna, að nóttu til, eins og flestir gamanleikir skáldsins.

---

<sup>209</sup> Wilson í Holmberg, s. 122. Frumtexti: „Light lets you see the architecture of the space. Other directors pore over the text. I draw space. I always start with light. Without light there is no space. With light you create many different kinds of spaces.“

<sup>210</sup> Sama, s. 124.

<sup>211</sup> Von Arx, s. 220-221. Frumtexti: „Structures, objects, materials, bodies brought together in light, a meticulous narrative mapping in continuous movement balanced with every space's particular music, crystallize from the long process of project development and rehearsal work with collaborating artists.“

<sup>212</sup> Wilson í Shevtsova, s. 69. Frumheimild: Frank Mallet, „Bob Wilson and *The Ring*: Painting with Light“, *ArtPress* 316 (París: art press, 2005) s. 47-51, s. 51. Frumtexti: „[I]t works with the music or confronts it, makes things transparent or lays out zones, orders movement, breaks up the text and structures the set. It is anything but an extra, it structures and assembles and, consequently, it drives the text and the music. And not the other way round.“



Wilson segist sjálfur aðallega vera undir áhrifum frá Appia og ítalska leikstjóranum Giorgio Strehler (1921-1997) þegar hann hannar lýsingu fyrir sviðsetningar sínar.<sup>213</sup> Að mati Appia átti sviðið á að vera lokað rými þar sem auðvelt væri að stjórna lýsingunni sem hann taldi vera eitt það allra þýðingarmesta í leikhúsinu. Leikrýmið, samkvæmt Appia, á að samanstanda af þremur þáttum: formi, litum og ljósi. Þessir þættir eiga að styðja við hreyfingar leikarans sem Appia sagði eiga að vera viljalaust verkfæri í höndum leikstjórans og skáldsins. Samkvæmt Appia sameinar lýsingin allt á sviðinu og þess vegna er hún mikilvægust. Lýsingin gerir okkur kleift að tjá hlutina á sem „réttastan“ hátt, sagði Appia, og taldi lýsinguna veita leiklistinni sama frelsi og tónlistin veiti ljóðskáldinu.<sup>214</sup> Hann sá fyrir sér myndvörpun á sviðinu og þannig yrði lýsingin hluti af sviðsmyndinni. Hann áleit lýsinguna hafa mikil áhrif vegna þess að ljós getur bæði myndað djúpt og grunnt rými og það blekkir sýn áhorfandans. Líkt og tónlistin getur lýsingin haft áhrif á tilfinningar áhorfenda, með því að ýmist draga fram eða leggja áherslu á þætti sem verka á hann. Leikarinn er miðpunkturinn og lýsingin á að sýna allar þær tilfinningar sem leikarinn sýnir með andliti sínu. Ljósið á svo að lýsa upp andlit leikarans og mörg ólík svipbrigði hans verða sýnileg, leikarinn minnir á höggmynd sem hægt er að móta með lýsingu. Lýsingin þjónar því þeim tilgangi að ýmist einangra leikarann frá bakgrunninum eða sameina hann honum.<sup>215</sup>

Appia áleit að lýsingin væri hjarta leikhúsuppsetningarinnar. Hún felur að hans sögn í sér tvö mismunandi ljós: ljós sem breiðist út og ljós sem er mótandi. Lýsingin getur mótað, tengt og valið úr það sem hún lýsir upp. Hún getur einnig skapað merkingu og aukið bæði áhrif hinnar ytri umgjörðar verksins sem og hinnar innri tilfinningalegu merkingar sem leikstjórinn vill koma til leiðar. Lýsingin, samkvæmt Appia, stuðlar að myndun hins heildræna listaverks á sviðinu, sem hann leitaðist sjálfur eftir að skapa.<sup>216</sup> Tilraunir hans með lýsingu ýktu upp áhrif lita sem skapaði dramatíska mótsetningu ljóss og skugga. Með lýsingunni mátti framkalla þau áhrif að sviðið virtist dýpra en það var í raun og sviðsgólfið virkaði sem það væri á mörgum hæðum.<sup>217</sup>

Wilson nýtir ljósið jafnvel á enn fleiri vegu en Appia. Í sýningum Wilsons hefur lýsingin ekki aðeins þann tilgang að lýsa upp líkama leikarans og ýta þannig undir

---

<sup>213</sup> Holmberg, s. 122.

<sup>214</sup> Lee Simonson, „The Ideas of Adolphe Appia“, í *The Theory of the Modern Stage*, s. 27-50, s. 30-35.

<sup>215</sup> Simonson, s. 40-44.

<sup>216</sup> Beacham, s. 4-5.

<sup>217</sup> Wickham, s. 229.

þrívídd hans í rýminu, heldur gegnir hún oft á tíðum hlutverki leikarans líka. „Þegar hlutur er upplýstur og maður tekur út öll önnur ljós [...] tekur ljósið við hlutverki leikarans.“<sup>218</sup> Leikarinn verður því statískur líkt og leikmyndin á meðan að ljósið leikur um sviðið. Líkamar leikaranna kasta sjaldnast skugga hjá Wilson, nema að skugginn þjóni ákveðnum tilgangi í uppsetningunni. Líkamarnir verða því eins og skúlptúrar, sem virðast lýstir upp að innanverðu.<sup>219</sup>

Eins og fram hefur komið, segist Wilson vera undir áhrifum frá Strehler í ljósaönnun sinni. Strehler haslaði sér völl í ítalska leikhúsheiminum á sjötta áratugnum. Hann setti upp í kringum tvö hundruð sýningar, bæði óperur og leikrit, og var undir sterkum áhrifum af leikhúsfagurfræði Brechts. Sem listrænn stjórnandi Piccololeikhússins í Mílanó var eitt af markmiðum hans að endurvekja hina gömlu ítölsku leiklistarhefð *commedia dell'arte*.<sup>220</sup> Strehler var leikinn í notkun sinni á sviðsímmyndum og bar næmt skynbragð á þá fegurð sem fólst í hreyfingu líkama í rými. Lýsing, rými, litir, hljóð, línur og hreyfingar voru drjúgur þáttur í uppsetningum hans, en hann taldi sjálfur að lýsingin mótaði rýmið og þannig nýtti hann sér ljósið til hagræðingar á því.<sup>221</sup> Strehler var einnig afar lunkinn með notkun ljóss, skugga og samsetningu lita. Líkt og Strehler notar Wilson heitan gulan lit á móti köldum bláum lit í þeim tilgangi að fá hluti til þess að standa fram úr bakgrunni eða birtast úr gólfinu. Hiti litanna spilar nokkuð stóran þátt í ljósaönnun Wilsons en hann varpar heitum litum gegn þeim köldu meðal annars til að hafa stjórn á því hvernig áhorfendur horfa á sýninguna.<sup>222</sup>

Artaud velti því einnig fyrir sér hvernig lýsingin gæti kallað fram ákveðnar tilfinningar hjá áhorfendum. Hann taldi lýsinguna sem væri við lýði í leikhúsum hans tíma vera ófullnægjandi. „Fínleika, þéttleika og óskýrleika verður að endurskapa í lýsingunni, í því skyni að vekja upp ákveðna eiginleika fyrir hverja tilfinningu, hita,

---

<sup>218</sup> Wilson í Shevtsova s. 64. Frumheimild: Grillet Thierry, „Wilson selon Wilson“, *Théâtre / Public* 106 (Montreal: Éditions Théâtrales, 1992) s. 8-13, s. 8. Frumtexti enskrar þýðingar: When an object is lit and you cut out all the other lights [...] light assumes the function of an actor.“

<sup>219</sup> Sama, s. 64.

<sup>220</sup> Richard Trousdell, „Giorgio Strehler in Rehearsal“, í *The Drama Review: TDR*, vol. 30, nr. 4 (vetur) (Massachusetts: The MIT Press, 1986) s. 65-83, s. 66.

<sup>221</sup> Mohammad Kowsar, „Staging the Invisible: Giorgio Strehler and Luigi Pirandello“, í *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Haust) (Kansas: The University of Kansas, 2003) s. 59-75.

<sup>222</sup> Holmberg, s. 125.

kulda, reiði, ótta og svo framvegis.<sup>223</sup> Margir leikhúslíamenn aðrir en Artaud nýttu sér lýsingu og liti til þess að kalla fram ákveðnar tilfinningar hjá áhorfendum. Einn þeirra var Leopold Jessner (1878-1945), einn af frumkvöðlum expressjóníska leikhússins í Þýskalandi. Hann beitti hinum ýmsu litum til að lýsa andrúmslofti í sýningum sínum hverju sinni og þjónuðu litir þeim tilgangi að kalla fram tilfinningar hjá áhorfendum.<sup>224</sup> Wilson notar ónáttúrulega og skæra liti í sviðsetningum sínum, hann heldur sig við svartan, hvítan, bláan og gulan en öðru hverju má sjá grænan og rauðan. Þessir litir svipa til litanna í *kabukileikhúsinu*. Í *Sonnetum Shakespeares* verður sviðið á köflum alhvítt. Oftast er blár bakgrunnur og leikarar eru eins og skuggamyndir en hann lýsir upp andlit þeirra sem fara með textann. Fyrir Wilson er ljósið mikilvægasti leikarinn á sviðinu: „[L]jós túlkar dulvitundina, hugsanir og tilfinningar sem eru í felum rétt undir skinninu. Þessar tilfinningar verða aldrei hífðar til munnsins; tungumálið getur ekki tjáð þær. Ljósið hvíslar þær.“<sup>225</sup>

Líkt og Wilson leitaðist Craig við að ná fram einfaldleika og látleysi í sviðsmyndahönnun og leikstíl. Hann notaðist við ljós og liti til að ná fram sjónrænum áhrifum. Eins og áður var nefnt kom hugsmíði Craigs um leikhúsið ekki aðeins frá Evrópu, heldur einnig frá japanskri leikhúshefð. Þessi áhrif má sjá í fagurfræðilegum tilraunum hans á sköpun hins fullkomna leikhúss. Áhrifin verða þegar öll listformin sameinast á sviðinu með áherslu á dans og táknafræði lita. Eins og Craig er Wilson upptekinn af táknafræði lita. Hann telur, líkt og fram hefur komið, að ekki sé hægt að tjá tilfinningar til fullnustu með orðum og því þjóna litir í sýningum hans þeim tilgangi að lýsa tilfinningum. Þessi aðferð minnir óneitanlega á notkun og tilgang lita í *kabukileikhúsinu*, þar sem litir eru notaðir til að endurspegla innra hugarástand persónanna og persónueinkenni þeirra.<sup>226</sup> Litanotkun í *Sonnettunum* byggir að miklu leyti á andstæðum, litirnir eru ýmist mjög dökkir eða mjög bjartir. Ásamt bláum og gulum lit vinnur Wilson mikið með ýmis konar blæbrigði af rauðum í sýningum sínum. Rauði liturinn er þó að mestu fjarverandi í *Sonnettunum*, að tveimur stöðum undanskildum, í sonnettu XLIII hanga tvö veggljós með blóðrauðum ljósum og í lok sonnettu XVIII breytist

<sup>223</sup> Artaud (2010) s. 68. Frumtexti: „Fineness, density and opacity factors must be reintroduced into lighting, so as to produce special tonal properties, sensations of heat, cold, anger, fear, and so on.“

<sup>224</sup> Innes (1995) s. 386.

<sup>225</sup> Wilson í Holmberg, s. 128. Frumtexti: „[L]ight expresses the unconscious - thoughts and feelings hiding just beneath the skin. These emotions can never be heaved into the mouth; language cannot speak them. Light whispers them.“

<sup>226</sup> Lee, s. 215.

bakgrunnsliturinn úr grænum í rauðan þegar Elísabet I talar. Elísabet lýsir því hvernig himininn brennur og verður of heitur: „Of heitt á stundum himins augað skín, í heiði gullna brosið títt er máð“.<sup>227</sup> Bakgrunnurinn á sviðinu í lok textaflutnings Elísabetar verður eins og blóðrauður himinn við sumarsólsetur og kallast það því á við það sem Elísabet hefur sagt.



Fuchs notaðist einnig mikið við liti í sínum uppsetningum og þá aðallega í þeim tilgangi að lýsa tilfinningum persónanna á sviðinu. Hann var afar heillaður af japanska leikhúsinu og sagði eftir að hafa í fyrsta sinn séð *kabukisýningu*:

List Kawakami og Sada Yacco, sem okkur þótti svo töfrandi, er óskiljanleg nema að maður velti fyrir sér ákveðnum þjóðlegum stöðlum í líkamlegri og munnlegri tjáningu. Japanski leikarinn æpir hvorki né er ofsafenginn í tali. Það er sjaldan talað hátt á sviðinu og ekkert gerist sem myndi móðga hinn vandlátasta félagsskap. Samt nær japanska leikhúsið hæðum í tilfinningahita sem er okkur óskiljanlegur og tekst það einungis með stílrænni aðferð. Hvað sem sýnt er á sviðinu, hvort sem það eru harmrænustu aðstæður, hrikalegasta andlega angist, sturlaðasta hömluleysi, eða blygðunarlausustu skrípalæti, er hinn taktfasti dans ávallt hafður í heiðri, alveg eins og á sviði formlistarinnar, ber japanski tréskurðarmaðurinn alltaf virðingu fyrir platanviðnum sem hann vinnur.<sup>228</sup>

<sup>227</sup> Shakespeare (1989) s. 92. Frumtexti á þýsku: „kurz währt des Sommers Zeit. Des Himmels Auge brennt manchmal zu heiss“.

<sup>228</sup> Georg Fuchs í Ernst, s. 132. Frumtexti enskrar þýðingar: „The art of Kawakami and Sada Yacco, which we have found so enthralling, is incomprehensible unless one considers certain national standards for physical and oral expression. The Japanese actor does not shriek and does not rant. There is seldom loud talk upon the stage, and nothing ever happens which would offend the most fastidious company. Yet the Japanese theatre reaches heights of intensity of which we have no idea and does so simply by stylistic

Notkun lita í *kabukileikhúsinu* taldi Fuchs að myndaði samstæða heild. Hann sagði leikstjóran sýna framþróun tilfinninganna með litum, og tók dæmi um atriði þar sem maður og kona ræða hljóðlega saman, skyndilega tekur samtalið óheillavænlega stefnu og um leið breytist samræmi litanna. Í upphafi atriðisins, sem áður var lýst, var liturinn fölgrænn en skyndilega verður hann blóðrauður og biksvartur. Tilfinningalegu áhrifin sem þessar litabreytingar valda voru í senn óútskýranlegar og hryllilegar að mati Fuchs.<sup>229</sup>

Þar sem Wilson kýs ekki að bæta við tilfinningalegri merkingu í flutning leikara á textanum, notar hann þess í stað ljós og liti til þess að ýta undir áhrif tilfinninga í sýningum sínum. Wilson nýtir sér einnig mátt tónlistar og hljóða til að mynda tilfinningaleg áhrif á áhorfendur.

### **Sjón og heyrn efla hvort annað**

Það hljómar kannski líkt og mótsögn að halda því fram að maður heyri betur í sjónrænu rými, en samkvæmt því sem Wilson segir efla sjón og heyrn hvort annað þótt að um sitthvora skynjunina sé að ræða. Wilson segir góða upplausn myndarinnar sem birtist á forsviðinu ýta undir gæði þess sem við heyrum.<sup>230</sup> Shevtsova heldur því fram að verk Wilsons séu „ávallt músíkölsk, reiði sig á rytma, rödd, tónblæ, hljómfall, hljóðstyrk, hrynjanda og þagnir“.<sup>231</sup> Wilsonískt leikhús byggir að stórum hluta á takti, taktinn er að finna í tungumálinu, hreyfingum leikara, hljóðum og tónlist. Hljóðin notar Wilson til þess að undirstrika þá dulúð sem einkennir sýningar hans. Tungumálið í verkum hans virkar líka eins og hljóð sem oft breytist í hávaða.<sup>232</sup> Á myndlistarsýningu Wilsons „Drawings for the Stage“ í Laguna Gloria Art Museum í Austin, frá árinu 1986, birtist tilvísun í Wilson um hljóð og mynd í verkum hans á einum veggnum í listasafninu.

---

means. In whatever is shown upon the stage, whether it be the most tragic circumstances, the most terrible mental anguish, the maddest abandonment, or the most brazen buffoonery, the measured rhythms of the dance are always observed, just as in the field of plastic art the Japanese woodcarver always respects the confines of the plane in which he works.“ Ath. platanviður er ættkvísl trjáa.

<sup>229</sup> Ernst, s. 136.

<sup>230</sup> Shevtsova, s. 53-54.

<sup>231</sup> Sama, s. 36. Frumtexti: „always musical, relying in rythm, pitch, tone, timre, intonation, volume, cadence and pause.“

<sup>232</sup> Holmberg, s. 176.

Tilgangur minn með aðferðafræðinni sem ég vinn eftir er að leggja áherslu á mikilvægi hvers og eins aðskilds þáttar [...] Í mörgum verka minna eiga það sem þú sérð og það sem þú heyrir ekki saman. Myndin og hljóðið eiga að geta staðið sem sjálfstætt verk. Ef maður lokaði augunum myndi maður samt njóta dagskrárinnar, og það sama á við ef maður lokaði fyrir hljóðið og horfði. Það sem ég er að reyna er að gefa bæði hljóð og mynd sjálfstætt líf.<sup>233</sup>

Wilson reynir að skapa fjarlægð á milli hljóðs og myndar og til þess notar hann yfirleitt hljóðnema.<sup>234</sup> Ef tónlist og hreyfing fara saman hjá Wilson sér hann til þess að hvorugt byrji eða endi á sama tíma. Hreyfingin fylgir jafnframt sjaldnast takti tónlistarinnar. Samstarf Wilsons við einn helsta hljóðhönnuð Þýskalands, Hans-Peter Kuhn, gerði það að verkum að starf hans í Þýskalandi dafnaði enn frekar. Í sýningunum *BORGARASTYRJAldirnaR*, *Alkestis*, *The Golden Windows (Gullnu gluggarnir)* og *Þegar við dauð vöknum*, tókst þeim að skapa hljóðskala sem var allt í senn töfrandi og truflandi og ýtti enn frekar undir draumstemninguna sem ríkir í verkum Wilsons.<sup>235</sup> Í *Sonnettum Shakespeares* beitir Wilson þeirri aðferð að nota hljóð og látbragð saman. Sem dæmi má nefna látbragðið að banka og á sama tíma kemur hljóð banksins, eða látbragðið að hræra með teskeið í ímynduðum bolla og um leið heyrist hljóðið því skylt.

Tónlist er það stór hluti af mörgum sviðsetningum Wilsons að þær má flokka sem tón drama. Shevtsova setur tegundir tón dramans í fjóra flokka, „avant-garde óperur, hirðóperur, þjóðlagarokk og það sem oftast eru kallaðar íburðarmiklar óperur, til þess að aðgreina þær frá óperettum og öðrum söngleikjum.“<sup>236</sup> Í flokki þjóðlagarokks eru verk þar sem Wilson hefur fengið til liðs við sig þekktu tónlistarmenn úr rokk/popp heiminum. Tom Waits samdi tónlistina í þremur uppsetningum Wilsons, *Svarti knapinn*, *Alice* og *Vojtsek*. Í *Timerocker (Tímasveigur)* og *POEtry (KVEðskapur)* fékk Wilson Lou Reed til liðs við sig.<sup>237</sup> *Sonnettur Shakespeares* myndu falla í flokk þjóðlagarokksins, því líkt og í hinum sýningunum fær Wilson þekktan tónlistarmann, hinn kanadíska Rufus Wainwright, til að semja tónlist verksins.

*Sonnettur Shakespeares* er söngleikur, óhefðbundinn söngleikur samt sem áður.

---

<sup>233</sup> Wilson í Arens, s. 24. Frumtexti: „My purpose in this method of working is to emphasize the importance of each separate element [...] In many of my pieces, what you see and what you hear do not go together. The video and the audio are meant to stand on their own. If you closed your eyes you would still be able to appreciate the program, and the same would be true if you turned off the sound and just looked. What I am trying to do is give individual lives to both sound and picture.“

<sup>234</sup> Shevtsova, s. 76.

<sup>235</sup> Holmberg, s. 146-147; 24; 178-179.

<sup>236</sup> Shevtsova, s. 36. Frumtexti: „avant-garde opera, court opera, folk-rock and what is usually known as „grand“ opera to distinguish it from operetta and other musicals.“

<sup>237</sup> Delgado, s. 301.

Schaper segir leiksýninguna vera gríðarlega umbreytingu úr tungumáli í rými og hljóm, sem bæði Wilson og Wainwright takist að galdra fram.<sup>238</sup> Í sýningunni er hljómsveit til staðar og á köflum spilar hún á sviðinu og ekkert annað gerist á meðan, upplifunin verður því svipuð og á tónleikum. Tónlistin er fjölbreytt og oft á tíðum minnir hún á þýska kabaretttónlist frá þriðja og fjórða áratugnum, sem útskýrir þá að einhverju leyti þátt kabarettívunnar Georgette Dee í uppsetningunni. Tónlistin er í líkingu við rafræna danstónlist á köflum, til dæmis í sonnettu XXIII. Oft er söngurinn líkt og í óperu eða óperettu, sem dæmi má nefna sonnettu XLIII. Undirleikurinn sem hljómar á milli atriða þegar sviðsmyndaskiptingin á sér stað er í anda klassískrar símfóníu eftir Beethoven eða Mozart.

Schaper segir tónlistina í *Sonnettunum* minna á smell úr revíu en skyndilega breyti hljómurinn um stefnu og verði ágengari sem veldur því að tónninn hljómi eins og í einu af paródíuverki Brechts og Kurts Weill (1900-1950).<sup>239</sup> Weill samdi tónlist fyrir fjöldamörg verk Brechts, þar á meðal fyrir *Túskildingsóperuna*.<sup>240</sup> Hin ýmsu form afþreyingarmenningar voru Brecht innblástursefni við sköpun *Túskildingsóperunnar* að meðtöldum hápólitíska kabarettinum sem var vinsælt skemmtanaform í Þýskalandi á þriðja áratugnum.<sup>241</sup> Tónlist kabarettins var óheft og lífleg. Brecht studdist oft við sögumenn og söngva til þess að brjóta upp atburðarásina í sýningum sínum. Persónurnar á sviðinu bresta oft fyrirvaralaust í söng aðallega til þess að koma skoðunum sínum, og þá sérstaklega skoðunum Brechts, til skila til áhorfenda. Tilgangur söngva í sviðsetningum Brechts var ekki til að ýta undir tilfinningar áhorfenda heldur til þess að segja frá því sem væri að gerast á sviðinu. Söngvana notaði Brecht einnig til að framandgera atburðina á sviðinu, til dæmis í *Mutter Courage (Múttur Courage)* er innihald þeirra alvarlegt en tónlistin stundum glaðleg og létt. Tónlistin og umfjöllunarefnið eiga að gera hvort annað framandlegt.<sup>242</sup> Tónlistin hefur svipaðan tilgang í sviðsetningum Wilsons, svo sem í sonnettu LXVI, merking texta Shakespeares er alvarleg og jafnvel sorgleg og það sama má segja um það sem gerist á sviðinu, Eva tekur bita af eplinu. Tónlistin sem hljómar undir er hins vegar glaðleg og Shakespeare

---

<sup>238</sup> Schaper, s. 1.

<sup>239</sup> Sama, s. 3.

<sup>240</sup> *The Encyclopedia of World Theatre*, s. 285.

<sup>241</sup> Innes (1995) s. 405.

<sup>242</sup> Brecht, „The Literarization of the Theatre“, í *Brecht on Theatre*, s. 44-45.

og Elísabet dilla sér létt í takt við hana. Þó notar Wilson söng einnig til þess að tjá tilfinningar persónanna á sviðinu.

Áhrifa frá Weill og kabaretttónlist gætir í fleiri sviðsetningum Wilsons, svo sem í *Svarta knapanum* og að sjálfsögðu í *Túskildingsóperunni*.<sup>243</sup> Á köflum ber tónlistin í *Sonnettunum* keim af tónlist eftir tónskáldið Hanns Eisler, sem samdi einnig tónlist fyrir allmörg leikrit Brechts. Þorsteinn Þorsteinsson, bókmenntafræðingur og þýðandi, segir í grein sinni „Bertolt Brecht 1898-1998“, að tónlist og kórar hafi verið óaðskiljanlegur hluti verka Brechts á fjórða áratugnum og í þeim sýningum sem Eisler samdi tónlistina fyrir, voru yfirleitt fjölmennir kórar verkafólks í Berlín.<sup>244</sup>

Tilgangur tónlistarinnar í sýningum Wilsons er í líkingu við þær hugmyndir sem Appia hafði um tilgang tónlistar í leikhúsuppsetningum. Appia taldi tónlistina sameina öll listformin og fékk innblástur úr tónum, takti og laglínunum Wagners þegar hann hannaði sviðsmyndir sínar. Hann hafði þá hugsjón að gera samlistaverk Wagners að veruleika. Tónlistin, samkvæmt Appia, gerir ímyndunaraflinu kleift að skapa heildrænt listaverk á sviðinu.<sup>245</sup> Út frá tónlistinni ákvarðaðist form sviðsmyndarinnar, hreyfingar leikara og ljóss í sýningum hans. Hann áleit að grunnur leiklistarinnar fælist ekki í sviðsetningu á skálduðum sögum heldur í hreyfingum lifandi líkama á sviðinu, en hreyfingarnar spryttu fram af lýsingu og tónlist, sem tjá innri tilfinningar.<sup>246</sup> Appia tókst að skapa sjónrænan sýningu sem náði að fanga kjarna leikritsins í stað þess að reiða sig á raunsæja túlkun á umhverfinu. Tónlist, texti, form, hreyfingar, litir og ljós voru þau tæki sem Appia taldi að gætu lýst innra lífi persónanna á sviðinu.<sup>247</sup> Hann áleit mikilvægt að sýna fram á hvernig tónlistin gæti verið grunnurinn að fagurfræði leikhúslistarinnar.<sup>248</sup> Hann sagði Wagner hafa tekist að sameina ljóðskáldið og tónskáldið í verkum sínum. Tónlistin stýrði bæði tímalengd og þræði leikritsins. Í taldrama, eins og Appia nefndi það, er leikarinn sá sem túlkar texta skáldsins en í tóndrama, gegnir leikarinn jafn mikilvægu hlutverki og hver annar þáttur í sviðsetningunni. Samkvæmt hugmyndum Appia er það tónlistin sem hefur mestu tilfinningalegu áhrifin á áhorfendur og með henni

---

<sup>243</sup> Shevtsova, s. 37.

<sup>244</sup> Þorsteinn Þorsteinsson, s. 31-32.

<sup>245</sup> Simonson, s. 27-29.

<sup>246</sup> Beacham, s. 156.

<sup>247</sup> Trausti Ólafsson, s. 66.

<sup>248</sup> Beacham, s. 1.



er hægt að tjá það sem orðin fá ekki tjáð.<sup>249</sup> Wilson notar tónlistina einnig til þess að ýta undir tilfinningaleg áhrif hjá áhorfendum. Lögin eru sungin af innlifun og tjá innri tilfinningar persónanna líkt og Appia taldi vera hlutverk tónlistarinnar. Flestir söngvarnir eru sungnir á ensku í *Sonnettunum*, það gæti verið vísun í óperur sem oftast eru fluttar á frummálinu. Leikararnir í sýningunni tjá fremur tilfinningar persónanna í söng en í mæltu máli. Sem dæmi má nefna sonnettu XX, þar syngur Dimma lafðin af mikilli innlifun um unga drenginn sem hina fullkomnu sköpun.

Sjálf Móðir lífsins málað hefir fríðast  
þitt meyarandlit, brags míns drengur kæri,  
þitt hjarta, trútt og heitt sem konu blíðast,  
með hispurskvenna tál það aldrei væri –

þín augu, tillitshreinni og við hæfi,  
á hvað þau sjá, þau varpa töfrabjarma,  
þitt litaraft sem ofið yndisblævi,  
það undrar menn og tendrar kvennabarma:

því Móðir lífs þig meyju skapa vildi,  
en mitt í önn svo hreifst að sköpun sinni  
í svipan breytti – sveinn þá verða skyldi!  
Það sveik mig illa, þó ég huggun finni:

af holdi þínu hreppi konur unað  
ég hlýt þinn trúnað – þær sinn dýpsta munað.<sup>250</sup>

Síðar tjáir Dimma lafðin reiði og gremju þegar hún syngur sonnettu LXXI eins og rokksöngvari. Hún öskrar aftur og aftur „ég elska þig“ sem unga skáldið endurtekur svo. Undirtónninn í ljóðum Shakespeares er afar hómóerótískur, eins og sjá má í ljóðinu hér á undan. Ef skilgreina á ljóðið segir þar meðal annars að upphaflega hafi ungi drengurinn átt að vera skapaður sem kona en að náttúran hafi gert mistök. Og vegna þess má ljóðmælandi ekki elska hann en þar sem að drengurinn er á við sköpun konu þá muni hann samt hljóta ást ljóðmælandans.<sup>251</sup> Klæðskiptin í sýningu Wilsons vísa vissulega í þetta ljóð og er kyngervisusli og hómóerótík ríkjandi á sviðinu.

<sup>249</sup> Appia, „Music and the Art of Theatre“ (1899) í *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, s. 31-32.

<sup>250</sup> Shakespeare (1989) s. 94. Frumtexti: „A woman’s face, with Nature’s own hand painted,/ Hast thou, the master-mistress of my passions;/ A woman’s gentle heart, but not acquainted/ With shifting change, as is false women’s fashion;/ An eye more bright than theirs, less false in rolling,/ Gilding the object whereupon it gazeth;/ A man in hue all hues in his controlling,/ Which steals men’s eyes and women’s souls amazeth./ And for a woman wert thou first created,/ Till Nature as she wrought thee fell a-doting,/ And by addition ne of thee defeated,/ By adding one thing to my purpose nothing./ But since she pricked thee out for women’s pleasure,/ Mine be thy love, and thy love’s use their treasure.“

<sup>251</sup> Vefslóð: <http://shakespeare-online.com> *Shakespeare Online*, 1999-2014. Skoðað 24/03 2014.

Líkt og hjá Wagner og Appia, hefur tónlistin í *Sonnettum Shakespeares* það hlutverk að tjá tilfinningar og lýsa stemningu. Tónlistin á einnig þátt í því að gera atriði í sýningunni framandleg, eins og hjá Brecht, og hún ýtir undir þá dulúð sem ríkir á sviðinu. Sviðsetningin, líkt og aðrar sviðsetningar Wilsons byggir að miklu leyti á takti, sem býr í tungumálinu, hreyfingum leikara, hljóðum og tónlist. Wilson fær oft þekktu tónlistarmenn til liðs við sig og þessi þekktu nöfn innan tónlistarsenunnar eiga sinn þátt í því að auglýsa og selja sýningar hans til fjöldans. Tónlist Wainwrights í *Sonnettunum* er fjölbreytileg en minnir oft á kabaretttónlist sem einkenndi sýningar Brechts.

## Samantekt

Wilsonískt leikhús byggir á og rannsakar kjarna og eiginleika leikhússins og nýtir sér alla þætti sem það býr yfir. Wilson setur upp sígild leikverk og þannig heldur hann sig innan ramma leikhúslistarinnar, en hann afbyggir textann og þá um leið þær takmarkanir sem textahefðir hafa á sviðslistir. Hugmyndir, hugsjónir og framtíðarsýn forvera Wilsons verða að veruleika í sviðsetningum hans. Samkvæmt skilgreiningu Wagners á samlistaverkinu er það listaverk sem nýtir og sameinar öll form listarinnar í einu listaverki. Með samruna allra listrænna þátta verksins; texta, leik, sviðsmyndar, búninga, lýsingar og tónlistar býr Wilson til samlistaverk á sviðinu. Þessir þættir gegna allir jafn mikilvægu hlutverki og verða að heildrænni mynd á sviðinu. Hver og einn þáttur getur þó einnig staðið sem sjálfstætt listaverk.

Það felst ákveðin yfirlýsing í því að setja upp verk eftir eitt ástsælasta leikskáld allra tíma en velja ljóðabálk eftir hann í stað leikrita hans. Wilson hefur skapað þrettán persónur úr ljóðum Shakespeares sem upprunalega hafði einungis fjórar. Söguþráðurinn er brotakenndur og Wilson færir leikhúsið frá frásögninni til hins ljóðræna. Formföst mynstur eru í forgrunni og áhersla er lögð á hið tímalega ásamt rýminu. Sýningin hefur ekki upphaf, miðju og endi, eins og hið aristótélíska módel segir fyrir um, heldur er í henni að finna margar stuttar frásagnir sem gerir verkið að eins konar klippimynd. Í *Sonnetum* Wilsons gefur þess vegna að líta ólíkar klippimyndir af athöfnum persóna sem ekki virðast tengjast hver annarri né ákveðnu samhengi. Tilgangur textans er að mynda takt eða hljómfall fremur en að miðla merkingu. Leikararnir fara með textann næstum eintóna og bæta því lítilli tilfinningu við orðin sem þeir flytja. Söngurinn er til þess fallinn að tjá tilfinningar persónanna á sviðinu. Líkt og í austurlensku leikhúsi eru það hreyfingar, ímyndir og tákn í stað textans sem þjóna hlutverki tungumálsins. Wilson hefur haldið textanum að mestu óbreyttum og hann skapar myndmál á sviðinu sem kemur í stað túlkunar á texta Shakespeares. Textinn á ekki að hafa eina merkingu heldur á hann að kalla fram margar mismunandi túlkanir. Sviðsetningin er líkt og klippimynd þar sem textabrot og ímyndir úr ýmsum áttum vísa stöðugt í sjálfa sig sem og aðra texta og aðrar ímyndir

Á sviðinu ríkir undarlegt andrúmsloft, með persónum sem eru á mörkum vitfirringar. Klæddar í gríðarstóra búninga í anda elísabetanska leikhússins brjóta þær

upp normið og haga sér ekki eins og í „raunveruleikanum“. Andlitin eru hvítmáluð og virðast persónurnar ekki vera af þessum heimi og ýkja lýsing og hreyfingar þau áhrif. Andrúmsloftið í *Sonnettum Shakespeares* er allt í senn ljóðrænt, harmþrungið og galið. Í sýningunni má sjá áhrif frá fjölleikasýningum, kabarett, *slapstick* og kamp. Sviðsmyndin einkennist af háum og hvössum línnum í anda Craig og Appia. Á sviðinu birtast hin ýmsu farartæki og vísun í náttúruna, þetta er allt einkennandi fyrir höfundarverk Wilsons.

*Sonnettturnar*, líkt og aðrar sýningar Wilsons, krefjast þess að áhorfendur noti ímyndunarafli sitt. Upplifunin við áhorf *Sonnettanna* verður þar með svipuð því að lesa ljóð, þar sem túlkunin er skilin eftir hjá lesandanum, eða áhorfandanum í tilviki *Sonnetta Shakespeares*. Wilson kveðst ekki vilja gefa þeim verkum sem hann setur á svið ákveðna merkingu en hann kemst þó ekki hjá því að túlka þau. Með því að velja ákveðnar sonnettur umfram aðrar hefur hann þegar skapað ákveðna túlkun. Að leggja áherslu á ýmis orð eða setningar, sem eru síðan endurtekin, skapar Wilson einnig vissa túlkun því táknið orðsins fylgir alltaf með. *Sonnettturnar* er í mörgu tilliti gleðileikur í anda gamanleikja Shakespeares, en undir niðri má greina trega, einsemd og sorg. Segja má að verk Wilsons fjalli um lífið sjálft, syndsamlega hegðun mannsins í nútíma-samfélagi, ástina, dauðann og þrána eftir ódauðleikanum.

Wilson gæti auðveldlega fallið undir skilgreiningu Craigs, sem reis gegn hefðbundnu vestrænu leikhúsi og breytti bæði ásýnd þess og hljómi, á sönnum leikhúslistamanni. Í leikhúsheimi framúrstefnunnar merkir orðið wilsonískt eitthvað ákveðið, svipað og orðið brechtískt hefur ákveðna merkingu. Wilson nýtir sér margt úr epísku leikhúsi Brechts, svo sem framandgervingu, grímur, leikstíl og tónlist. Það er þó ekki hægt að segja að wilsonískt leikhús sé pólitískt leikhús og ekki heldur að það sé neitt sérlega samfélagslegt líkt og brechtískt leikhús. Leikhús Wilsons byggir á sjónrænni fagurfræði í anda Appia og Craig. Það er draumkennt og torrætt líkt og það leikhús sem Artaud vildi skapa. Leikhús Wilsons er póstmódernískt með vísunum í ólíka afþreyingarmenningu sem og leikhúsmenningu Austurlanda. Leikhúsið hans er einnig póststrúktúralískt með öllum sínum tvenndarandstæðum og afbyggingu. Fyrst og fremst er leikhúsið þó wilsonískt því Wilson hefur tekist að skapa sér sína algjöru sérstöðu innan leikhúslistar Vesturlanda sem einkennist að miklu leyti af náttúralískum

uppsetningum þar sem aðaláhersla er lögð á texta. Í wilsonísku leikhúsi fær hver listrænn þáttur að njóta sín á sviðinu á forsendum leikhúslistarinnar en ekki bókmennta.

Wagner taldi tóndramað vera leikhús framtíðarinnar. Fyrir Wagner var það tónlistin sem bindur saman alla aðra listræna þætti samlistaverksins. Wagner trúði að maðurinn gæti aðeins upplifað sínar dýpstu tilfinningar í gegnum tónlist. Samkvæmt Appia var það lýsingin sem átti að sameina alla þætti á sviðinu og því var hún honum mikilvægust. Lýsingin gerir okkur kleift að tjá hlutina á sem „réttastan“ hátt, sagði hann, lýsingin á að veita leiklistinni sama frelsi og tónlistin veitir ljóðskáldinu. Undirstaða samlistaverks Wilsons er arkitektúrinn því eins og hann segir þá býr leikhúsið í rýminu og leikhúslist hans snýst um samband áhorfanda, rýmis og leikara.

## Heimildaskrá

### Bækur

- Allain, Paul og Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (London og New York: Routledge, 2006)
- Appia, Adolphe, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, ritstj. Beacham, Richard C (London og New York: Routledge, 2003)
- Aristóteles, *Um skáldskaparlistina*, þýð. Kristján Árnason (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1997)
- Artaud, Antonin, *Artaud on Theatre*, ritstj. Claude Schumacher og Brian Singleton (Chicago: Ivan R. Dee, 1989)
- Artaud, Antonin, *The Theatre and Its Double*, þýð. Victor Corti (London: Oneworld Classics, 2010)
- Bablet, Denis, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, þýð. Daphne Woodward (London: Eyre Methuen, 1981). Fyrsta útg. *Edward Gordon Craig*, Heinemann Educational Books Ltd., 1966
- Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle* (Hamborg: Rowohlt, 1982)
- Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, þýð. John Willet, ritstj. John Willet (London: Methuen Drama, 1964)
- Brecht, Stefan, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, (London: Methuen Drama, 2007). Fyrsta útg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978
- Brockett, Oscar G., *History of the Theatre* (Boston: Allyn and Bacon, 1968)
- Brown, John Russel, „Theatre since 1970“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, ritstj. John Russel Brown (Oxford og New York: Oxford University Press, 1995) s. 499-535
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Ithaca og New York: Cornell University Press, 1984)
- Craig, Edward Gordon, *Craig on Theatre*, ritstj. Walton, J. Michael (London: Methuen Drama, 1983)
- Delgado, Maria M. og Paul Heritage, *In contact with the gods? Directors talk theatre* (Manchester: Manchester University Press, 1996)

- Drain, Richard, *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook* (New York: Routledge, 1995)
- Eisenstein, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*, ritstj. og þýð. Jay Leyda (San Diego og New York: Hartcourt Brace & Company, 1977)
- Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, ritstj. og þýð. Jay Leyda (San Diego og New York: Hartcourt Brace & Company, 1975)
- Esslin, Martin, „Modern Theatre: 1890-1920“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, ritstj. John Russel Brown (Oxford og New York: Oxford University Press, 1995) s. 341-379
- Foucault, Michel, *Alsæi, vald og þekking*, þýð. Björn Þorsteinsson, Garðar Baldvinsson og Sigurður Ingólfsson (Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2005)
- Freud, Sigmund, *Draumaráðningar*, þýð. Sigurjón Björnsson (Reykjavík: Skrudda, 2010)
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames & Hudson, 1996)
- Golub, Spencer, „The Silver Age, 1905-1917“, í *A History of Russian Theatre*, ritstj. Robert Leach og Victor Borovsky (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) s. 278-301
- Gunji, Masakatsu, *The Kabuki Guide*, þýð. Christopher Holmes, ljósm. Chiaki Yoshida (Tokyo, New York og London: Kodansha International Ltd, 1987)
- Holmberg, Arthur, *The theatre of Robert Wilson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)
- Hubler, Edward, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (New York: Hill and Wang, 1952)
- Innes, Christopher, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998)
- Innes, Christopher, „Theatre after Two World Wars“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, ritstj. John Russel Brown (Oxford og New York: Oxford University Press, 1995) s. 380-444
- Irvin, Polly, „Robert Wilson“, í *Directing for the Stage* (Mies: Rotovision SA, 2003) s. 150-163

- Knapp, Bettina Liebowitz, *Maurice Maeterlinck* (Boston: Twayne Publishers: A Division of G. K. Hall & Co., 1975)
- Kott, Jan, „Why Should I Take Part in the Sacred Dance?“, í *The Grotowski Sourcebook*, ritstj. Richard Schechner og Lisa Wolford (London og New York: Routledge, 1997) s. 134-140
- Leach, Robert, *Makers of Modern Theatre: An Introduction*, (London, New York: Routledge, 2004)
- Leach, Robert, „Revolutionary Theatre, 1917-1930“, í *A History of Russian Theatre*, ritstj. Robert Leach og Victor Borovsky (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) s. 302-324
- Lyotard, Jean – François, *Hið póstmóðerníska ástand*, ritstj., Björn Þorsteinsson, þýð. Guðrún Jóhannsdóttir (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2008)
- Mackerras, Colin, „East Asian Theatres“, í *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, ritstj. John Russel Brown (Oxford og New York: Oxford University Press, 1995) s. 465-483
- Meyerhold, Vsevolod, *Meyerhold on Theatre*, ritstj. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969)
- Reynaud, Jacques, „A costume is an actor“, í *Robert Wilson from Within*, ritstj. Margery Arent Safir, aðstoðarritstj. Alexandra Schwartz (París: The Arts Arena og Flammarion, 2011) s. 245-251
- Richie, Donald, „Asian Theatre and Grotowski“, í *The Grotowski Sourcebook*, ritstj. Richard Schechner og Lisa Wolford (London og New York: Routledge, 1997) s. 144-151
- Rockwell, John, „Staging Painterly Visions“, í *Robert Wilson from Within*, ritstj. Margery Arent Safir aðstoðarritstj. Alexandra Schwartz (París: The Arts Arena og Flammarion, 2011) s. 45-60
- Roose-Evans, James, *The Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook* (London, Melbourne og Henley: Routledge & Kegan Paul, 1970)
- Safir, Margery Arent, „Introduction: Things have a life on their own, you only have to awaken their souls“, í *Robert Wilson from Within*, ritstj. Margery Arent Safir, aðstoðarritstj. Alexandra Schwartz (París: The Arts Arena og Flammarion, 2011) s. 25-41
- Shakespeare, William, *Die Sonette*, þýð. Christa Schuenke (München: Deutscher Tachenbuch Verlag, 2008)



- Shakespeare, William, *Leikrit VII*, þýð. Helgi Hálfðanarson (Reykjavík: Mál og menning, 1991)
- Shakespeare, William, *Sonnettur*, þýð. Daníel Á. Daníelsson (Reykjavík: Bókaútgáfa Menningarsjóðs, 1989)
- Shakespeare, William, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ritstj. John Kerrigan (London: Penguin Group, 2009) Fyrsta útg., 1986
- Shevtsova, Maria, *Robert Wilson* (New York: Routledge, 2007)
- Shklovskíj, Viktor, „Listin sem tækni“ í *Spor í bókmenntafræði 20. aldar: Frá Shklovskíj til Foucault*, ritstj. Garðar Baldvinsson, Kristín Birgisdóttir og Kristín Viðarsdóttir (Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 1991) s. 21-42
- Simonson, Lee, „The Ideas of Adolphe Appia“, í *The Theory of the Modern Stage*, ritstj. Eric Bentley (London: Penguin Books, 1968)s. 27-54
- Sontag, Susan, „Notes on Camp“, í *A Susan Sontag Reader*, ritstj. Elizabeth Hardwick (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1982) s. 105-119
- Stott, Andrew, *Comedy* (New York og London: Routledge, 2005)
- Symons, Arthur, „A New Art of the Stage“, í *The Theory of the Modern Stage*, ritstj. Eric Bentley (London: Penguin Books, 1968) s. 138-147
- Symons, Arthur, „The Ideas of Richard Wagner“, í *The Theory of the Modern Stage*, ritstj. Eric Bentley (London: Penguin Books, 1968) s. 283-321
- Taxidou, Olga, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998)
- The Encyclopedia of World Theatre*, ritstj. Martin Esslin, þýð. Estella Schmid (London: Thames & Hudson Ltd, 1977), fyrsta útgáfa: Hannover: Friedrich Verlag, 1969
- Trausti Ólafsson, *Leikhús nútímans: Hugmyndir og hugsjónir* (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2013)
- Von Arx, Serge, „The scenographer as architect“, í *Robert Wilson from Within*, ritstj. Margery Arent Safir, aðstoðarritstj. Alexandra Schwartz (París: The Arts Arena og Flammarion, 2011) s. 210-222
- Wagner, Richard, „Translator's Preface“, í *The Art-work of the Future and Other Works*, þýð. William Ashton Ellis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993). Fyrst útgefið sem fyrsta bindi í Richard Wagner's Prose Works, London: K. Paul, Trench, Trübner, 1895)

Wickham, Glynne, *A History of the Theatre* (London: Phaidon Press Limited, 1985)

Wikander, Mathew H., „Reinventing the history play: *Ceasar and Cleopatra*, *Saint Joan*, „*In Good King Charles's Golden Days*“, í *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, ritstj. Christopher Innes (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) s. 195-217

### Tímaritsgreinar

Arens, Katherine, „Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?“, *Theatre Journal*, Vol. 43, Nr. 1 (Mars) (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991) s. 14-40

Bathrick, David, „Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological“, í *New German Critique*, nr. 98, Heiner Müller (sumar) (New York: Duke University Press, 2006) s. 65-76

Enrich, Robert, „A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson“, í *Border Crossings* 13:2 (Winnepeg, 1994) s. 14-22

Ernst, Earle, „The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre“, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, Nr. 2 (maí) (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1969) s. 127-138

Haven, Cynthia, „Avant-garde director Robert Wilson ‘What we see can be as important as what we hear’“, í *Stanford News* (október) (Stanford: Stanford University, 2008)

Isherwood, Charles, „Shakespeare's Sonnets Get a Turn on The Stage“, í *The New York Times*, apríl 2010

Jays, David, „Robert, Rufus, Shakespeare: together at last“ í *Artsjournal weblog*, apríl 2009

Kowsar, Mohammad, „Staging the Invisible: Giorgio Strehler and Luigi Pirandello“, í *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Haust) (Kansas: The University of Kansas, 2003) s. 59-75

Lee, Sang-Kyong, „Edward Gordon Craig and Japanese Theatre“, í *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, Nr. 2 (Haust) (Havaí: University of Hawai'i Press, 2000) s. 215-235

Schaper, Rüdiger, „'Shakespeares Sonette' sind ein Traumspiel“, í *Der Tagesspiegel* (apríl) (Berlin, 2009)

Tatlow, Antony, „Gesamtkunstwerk“, í *Monatshefte*, Vol. 70, nr. 2 (sumar) (Madison: University of Wisconsin Press, 1978) s. 171-176

Trousdell, Richard, „Giorgio Strehler in Rehearsal“, í *The Drama Review: TDR*, vol. 30, nr. 4 (vetur) (Massachusetts: The MIT Press, 1986) s. 65-83

Þorsteinn Þorsteinsson, „Bertolt Brecht 1898-1998“, í *Tímarit Máls og menningar*, 59. árgangur, 4. hefti (Reykjavík: Mál og menning, 1998) s. 26-50

### **Netheimildir**

Vefslóð: <http://www.berliner-ensemble.de/repertoire/titel/38> Heimasíða, *Berliner Ensemble*, 2009-2013. Skoðað 20/04 2013.

Vefslóð: <http://robertwilson.com/> Heimasíða, *Robert Wilson*, Byrd Hoffman Water Mill Foundation & Robert Wilson, 2009-2013. Skoðað 08/05 2013

Vefslóð: <http://shakespeare-online.com> Upplýsingasíða, *Shakespeare Online*, 1999-2014. Skoðað 24/03 2014

Vefslóð: <http://william-shakespeare.info/william-shakespeare-dictionary.htm> Upplýsingasíða, *William Shakespeare Info*, 2005. Skoðað 25/04 2013

### **Myndaskrá**

Allar myndir eru skjáskot höfundar þessarar ritgerðar úr leiksýningunni *Shakespeares Sonette*, sem tekin var upp fyrir sjónvarpsstöðvarnar Arte og ZDF í Þýskalandi árið 2009. Leikstjóri fyrir sjónvarp: Hannes Rossacher