

SKUESPILLEREN SOM SKAPENDE KUNSTNER

- En historisk analyse av engelsk skuespillerkunst
som bakgrunn for Jonas Karlssons tolkning av

Richard III

Masteroppgave i Teatervitenskap



Humanistisk Fakultet

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Hanna Elisabeth Englund Sunnarvik

Våren 2020

But above all, never let your Shakespeare be out of your hands, or your pocket: keep him about you as a charm; the more you read him the more you will like him, and the better you will act him.

David Garrick

Innholdsfortegnelse

FORORD	5
ABSTRACT	6
INNLEDNING	7
METODE OG LITTERÆRE KILDER	7
HISTORISKE FORUTSETNINGER	8
BAKGRUNN FOR SKUESPILLERTRADISJONEN I LONDON 1660-1750	9
THOMAS BETTERTON	9
JAMES QUIN	11
SCENOGRAFI	12
KOSTYME	13
PUBLIKUM	15
TEATERKRITIKK	15
DEBATT OM SKUESPILLERKUNSTEN PÅ 1700-TALLET	16
CHARLES MACKLIN OG STARTEN PÅ DEN MODERNE SKUESPILLERKUNSTEN	17
DAVID GARRICK	22
DAVID GARRICK SOM RICHARD III, 19 OKTOBER 1741	26
COLLEY CIBBERS OMSKRIVING	27
UMIDDELBAR SUKSESS	29
DAVID GARRICK PÅ DRURY LANE	31
WILLIAM HOGARTH OG ENDRINGENE I KUNSTEN	32
PARALLELLER I TYSKLAND	33
EDMUND KEAN	35
EDMUND KEAN SOM RICHARD III I 1814	37
EDMUND KEAN I USA	42
TO TOLKINGER AV KONG LEAR	46
VIKTIGHETEN VED Å VÆRE EN GENTLEMAN	49
CHARLES KEAN	52
HENRY IRVING	56
KOSTYME	57
OPPTAK AV IRVINGS ÅPNINGSMONOLOG	57
HENRY IRVING SOM RICHARD III	58
HENRY IRVINGS KOSTYME	64
HENRY IRVINGS TALE OM SKUESPILLERKUNSTEN	65
ET SKIFTE I SCENEKUNSTEN	74
SKUESPILLEREN OG SCENOGRAFIEN	77
NYE TEORIER I SKUESPILLERKUNSTEN	80
JONAS KARLSSON	82
SCENOGRAFIEN	82
KOSTYMER	84
JONAS KARLSSON SOM RICHARD III I 2014	85
DØDSSCENEN	88
SAMSPILLET	89
ELEFANTMANNEN TILBAKE I OSLO	93
ONDSKAPEN I SAMFUNNET	94
FORESTILLINGENS KRITIKK	95
AVSLUTNING	99
LITTERATURLISTE	101

FORORD

Det å skrive en masteroppgave har uten tvil vært en krevende, lærerik og spennende prosess. Jeg har lært mye om historiografisk forskning og det å tolke eldre tekster. Det å få reise til the Bodleian Library i Oxford og få lov til å lese original tekster fra 17-1800 tallet var en spesiell og lærerik tur som lærte meg mye om arbeid med arkiv. Jeg vil derfor takke The Bodleian for deres hjelp og inspirasjon til oppgaven.

En utfordring jeg ikke forutså var det å skrive en masteroppgave i en pandemi. Det å miste tilgang til lesesal og bibliotek, samt å miste det sosiale med både venner og medstudenter har gjort prosessen tyngre.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Tor B. Trolie, som har gitt meg gode råd underveis og ikke minst gitt meg nødvendige pep talks når ting har gått tregt. Jeg har satt pris på alle samtaler, bøker og selvfølgelig veiledning.

Min samboer Joakim S. Johnsen fortjener også et stort takk. Han har motivert, trøstet og heiet hele veien. Det kan ikke ha vært lett når hele stuen ble omgjort til min lesesal. Jeg vil takke for at han har engasjert seg i oppgaven, kjeftet på meg hvis jeg sluttet å skrive og dratt på hytta for å gi meg fred. Takk til mine foreldre, Ann Englund og Kaare Sunnarvik, for å ha hjulpet meg økonomisk, slik at jeg kunne ta meg fri fra jobb og fokusere på oppgaven. Det har vært en stor hjelp og betydd mye for meg. Min mormor, Evy Englund, må også takkes, hun har hjulpet på moralen, vært nysgjerrig på hva jeg skriver om og har bidratt til gode samtaler underveis. Tusen takk til gode venner som har hjulpet med motiverende ord, trøst og vin. Da spesielt takk til Kristine Emelie Kvalbukt og Vilde Ørsje Utby, som begge vet hva det innebærer å skrive en masteroppgave.

En ekstra takk til korrekturlesere: Joakim, Ann og Vilde.

Sist, og kanskje noe uvanlig, takk til mine to katter Albus og Luna. Selv om de ofte har vært en stor distraksjon, mast om mat og vandret over tastaturet, så har de gitt meg viktige kosestunder og dempet stressnivået betraktelig.

Abstract

The actor as a creating artist – a historical analyses of English actors' art as a background for Jonas Karlsson's Richard III

In this thesis I analyze the role interpretations of Richard III by David Garrick, Edmund Kean, Henry Irving and Jonas Karlsson. My aim is to see the variations in how this character has been portrayed and how the time of the actors have affected the actor's choice.

I start by giving a historical context to the time leading up to David Garrick's London debut in 1741, so we can better understand how he broke with his own time's acting style. I also highlight the important work Garrick contributed with, to increase the standard and quality of the London theatres. His work at the Drury Lane theatre was immensely important by giving way to better conditions and respect for future actors.

After analyzing Garrick, I look closer on Edmund Kean's success as an actor, and how he chose to portray Richard III. With a different style and from a different time, his choices were different, but not significantly so. He followed the Garrick-tradition in his acting, but lived his private life very differently. I also take a look at his son, Charles Kean's management at the Princess' Theatre, as he began to show his plays with as much historical accuracy as possible.

With Henry Irving we are now in the late 19th century. Irving was the first actor to be knighted for his work on stage, which was a big milestone for the profession. He spoke about the art of acting, and being vocal that the theatre was much more than a place for entertainment. Irving portrayed Richard III on two occasions, both times being a success.

Before giving my own personal analyzes on Jonas Karlsson, I take a look at the changes in the theatre during the 20th century. It has been narrowed down to the elements that are most important in regards to *Richard III* in Stockholm in 2014. Last but not least I give an in depth analyzes of Jonas Karlsson's portrayal of the title character and compare and contrast with those who came before him.

Innledning

I 2014 på Dramaten i Stockholm opplevde jeg Jonas Karlsson som Richard III. Jeg ble særdeles beveget av hans tolkning. Aldri før har jeg opplevd en forestilling som satte seg i meg på samme måte. To år senere så jeg samme rolle bli tolket av Kåre Conradi på Nationaltheatret, og karakteren var fullstendig ugjenkjennelig. Denne opplevelsen fikk meg til å ville se nærmere på ulike tolkninger av Richard III gjennom historien.

I denne oppgaven vil jeg se på hvordan Richard III har blitt tolket av ulike skuespillere og hvordan skuespillerkunstens utvikling har påvirket disse. Jeg vil også se på hva denne rollen har bidratt med til teaterhistorien, og hva som gjør den så fascinerende. Ved å analysere uttalelser fra de ulike skuespillerne skal jeg også prøve å ta tak i hvordan de stiller seg til Diderots teori om den sublime skuespilleren. På denne måten vil jeg analysere om de spiller med reelle følelser, eller imiterer disse.

Metode og litterære kilder

I denne oppgaven skal jeg gjøre en historisk komparativ analyse av tolkningene til David Garrick, Edmund Kean, Henry Irving og til sist Jonas Karlsson, og se deres tolkninger i lys av deres samtid. Mitt perspektiv er forestillingsanalytisk og mitt fokus vil være primært på skuespillerkunsten, men og noe generelt på estetiske virkemidler.

For å kunne analysere skuespillerne i sin rolletolkning, har jeg benyttet meg av primærtekster og eldre skrifter. Jeg vil ha en mest mulig nøyaktig beskrivelse av deres opptredener på scenen, og prioriterer derfor skriv fra deres egen samtid. I november 2019 var jeg i Oxford for å lete etter dokumenter i arkivet til the Bodleian Library. Her fant jeg private skriv som vil hjelpe meg i analysene.

På grunn av delvis manglende informasjon, har jeg også valgt å sammenligne på bakgrunn av Kong Lear hos Garrick og Kean, for å få en bedre forståelse av de ulike måtene de arbeidet med rolletolkning på. Det å skulle finne tekster som beskriver opptredener fra opptil 279 år tilbake, har vært en utfordring.

Jeg har fokusert på skuespillerkunsten i praksis over dens teori, da det er deres fremførelse jeg analyserer. Først vil jeg analysere de eldre beskrivelsene av skuespillernes opptredener, deretter gi min egen analyse av Karlssons opptreden i 2014.

Jeg har valgt å beholde en del av den originale formuleringen i form av sitat. Jeg mener det er viktig å få fram ordleggingen og uttrykkene som ble brukt i beskrivelsene, samtidig som det i seg selv er med på å gi et historisk perspektiv.

Historiske forutsetninger

Jeg har valgt å begynne ved restaurasjonsteateret i London, for å skape god innsikt i hva og hvordan David Garrick brøt med sin samtids skuespillerstil. Hans tolkning av Richard III i 1741 var banebrytende og det er derfor naturlig å starte der. Det var gjennom Garricks tolking at vi fikk en individuell kunstnerisk versjon, og vi kunne begynne å snakke om skuespillere som skapende kunstnere. Det er også viktig å skildre at hvordan han valgte å delta i samfunnet også spilte en rolle i hva han fikk til for teaterets posisjon i samfunnet.

For å avgrense oppgavens omfang, blir fokuset mitt nesten utelukkende på selve rolletolkningene til de ulike skuespillerne. Teatraliske virkemidler vil bli sett på i historisk kontekst, men ikke i detalj.

Skuespillerne jeg har valgt å analysere er plukket ut både for deres historiske betydning og plassering. Det var viktig å velge skuespillere som hadde nok distanse mellom seg for å kunne se en endring i skuespillerkunsten. For å sette utviklingen av det moderne teateret i perspektiv, vil det skje et tidshopp etter Henry Irving. Da Karlsson var inspirasjonen bak denne oppgaven, blir han et naturlig valg å avslutte med.

Bakgrunn for skuespillertradisjonen i London 1660-1750

Det vil nå innledningsvis fokuseres på hvordan teateret så ut i tiden før David Garricks debut i 1741, for å fastslå hvordan han brøt med datidens skuespillertradisjon. For å forstå hvordan teateret opplevdes på denne tiden, må vi ha kunnskap om de historiske forutsetningene. Derfor er det naturlig å starte ved restaurasjonsteateret.

Etter å ha vært stengt siden 1642 på grunn av borgerkrigen, ble Londons teatre gjenåpnet i 1660, og restaurasjonsteaterets tid begynte. Med gjenåpningen kom nye impulser og tradisjoner. En av de mest betydelige endringene, var at kong Charles II bestemte at kvinner nå skulle få spille de kvinnelige rollene selv.¹ Til da hadde kun menn spilt på scenen, også de kvinnelige karakterene. Dette var viktig fordi måten kvinnelige roller ble spilt på endret seg, men også hvordan de mannlige rollene og skuespillerne forholdt seg til dem. Det at kvinner fikk spille kvinner gjorde karakterene mer ekte. En annen viktig endring som kom på midten av 1700-tallet, var den moderne skuespillerkunsten. Nye impulser vokste blant skuespillere og publikum.

Thomas Betterton

Skuespilleren som i størst grad satte sitt preg på teatrene etter gjenåpningen var Thomas Betterton (1635-1710). Ved å se på Betterton sin stil på scenen, får vi et innblikk i det publikum kunne forvente å se og hva skuespillerne strevde etter å prestere.

Da teatrene ble gjenåpnet ba skuespillerne Thomas Killigrew og sir William Davenant om tillatelse til å starte egne trupper. Begge to var etablerte skuespillere fra tiden før teatrene stengte, og ønsket å fortsette teatertradisjonen. De fikk tillatelse av kongen og valgte skuespillere selv. Killigrew valgte blant de eldre og erfarne skuespillerne til *The King's men*, mens Davenant ønsket unge, nye skuespillere. Da teatrene hadde vært stengt i 18 år, var det en del uerfarne skuespillere å velge mellom. Han valgte blant annet Betterton til sin trupp, *The Duke's company*. Betterton var uerfaren som skuespiller da han først møtte Davenant,

¹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, New York: Three River Press, 1995, s. 92-93

men han var ikke ukjent i det kulturelle miljøet. Han hadde jobbet i en bokhandler og var både kultivert og kjente godt til teatertradisjonene.² Betterton ble fort favoritten til Davenant, og fikk ofte overta de gamle hovedrollene til sistnevnte. Rollene gikk i arv fra skuespiller til skuespiller. Dette innebærer at den skuespilleren som spiller rollen, instruerer en ny skuespiller i hvordan den skal fremføres og den nye etter hvert overtar denne rollen fullt og helt. Betterton ble instruert etter hvordan Davenant selv gjorde rollen, slik at ingenting ved rollen og hvordan den ble fremført forandret seg. Davenant visste godt hva publikum reagerte positivt på, og lærte Betterton nøyaktig hvordan en rolle skulle utføres. Med denne tradisjonen skjer det lite forandring og utvikling i skuespillerkunsten.³

Fra Astons *Brief Supplement*⁴ får vi et godt innblikk i Bettertons skuespillerstil. Han beskriver Betterton som fysisk klumsete skapt, dårlig danser, men en god skuespiller. Hans tjuke, korte armer løftet han sjeldent høyere enn magen sin, og han hadde god kontroll på sin mørke stemme. Kontroll og beherskelse av stemmen var det viktigste virkemidlet til en skuespiller i Bettertons samtid. Stilen de brukte på scenen var deklamasjon. Det var stemmen som var det primære virkemiddelet i en forestilling, kalt oratorisk. Skuespillere som Betterton var avhengig av å kunne formidle følelser og tekst hovedsakelig med stemmen, noe som krevde god teknikk og kontroll.

Jean Benedetti forklarer at deklamasjon krever volum, klar uttalelse og mer energi enn det å snakke i det vanlige rom. De vektla uttalelsen av vokaler og konsonanter, og grammatikken var særdeles viktig. Gestikulering var mindre viktig, fokuset skulle være på talekunsten.⁵ Noe variasjon kunne skuespillerne gi i form av uttrykk av følelser, men uttrykket var fortsatt mekanisk.

Tor B. Trolie beskriver et eksempel i praksis;

I f.eks Hamlets møte med gjenferdet er det om å gjøre å få til et ordentlig klimaks. Det kan oppnås med å begynne med en ganske lav stemmebruk, for så å klatre opp flere grader for dermed å avslutte perioden med en stemme på topp.⁶

² Cole og Chinoy, *Actors on acting*, New York: Three River Press, 1995, s. 97

³ Ibid. s. 93

⁴ Sitert i *A source book in theatrical history* (New York: Dover publications, 1959), s. 215

⁵ Benedetti, Jean, *The art of the actor*, (New York: Routledge, 2007), s. 40

⁶ Trolie, *Fra sublim kunst til konseptkunst; skuespillerkunst 1750-2005* (Bergen: Universitetet i Bergen), s. 60

Trolie forklarer at teateret var et sted man kom for å høre et stykke bli fremført. Det var stemmen og teksten som var i fokus på scenen, selve skuespillerkunsten i å tolke en rolle som vi kjenner den i dag, var altså enda ikke til stede. Betterton sto med venstre hånd mellom jakke og vest, og beholdt en verdig positur mens han deklamerte. Dette er slik det ble gjort i den gamle retoriske spillestilen, noe Betterton må ha observert i sin tid i bokhandleren.

Byene London og Paris anså seg selv som toppen av det kultiverte, og det var viktig for London å ikke ligge bak utviklingen i Paris. Derfor ble Betterton sendt til Paris av kong James II, ved flere anledninger. Han skulle observere og ta med seg det han mente London manglet. Det eneste Betterton tok med seg tilbake til London var dansere.⁷ Hans egen skuespillerstil endret seg ikke etter disse turene, noe som viser hvor lik skuespillertradisjonen var i disse to byene. Dette er et viktig poeng når vi senere får et skifte under den andre halvdel av 1700-tallet. Betterton skrev også for å forsvare skuespillernes moral og rykte.⁸ De var ikke ansett som høyt aktede innbyggere på denne tiden, og yrket fulgte med ett dårlig rykte som person. Skuespillere kunne møte opp fulle eller bakfulle på jobb og mange av dem var kjent for å bruke pengene sine på puben. Betterton ønsket at det skulle komme regler for hvordan skuespillere studerte, og ville kreve mer av sine kollegaer. Et ideal som David Garrick senere ville videreføre.

James Quin

James Quin (1693-1766) fortsatte i tradisjonen fra Betterton. Han ble fort en stor skuespiller i London etter sin debut i 1716-17. Quin er viktig i denne sammenhengen, fordi han er et godt eksempel på nettopp den tradisjonen som Garrick bryter med. De var samtidsskuespillere, venner og ved flere anledninger sto de sammen på scenen. Dette er bemerkelsesverdig, for vi antar nå at Quin hadde vært kjent som 1700-tallets største skuespiller, om det ikke hadde vært for Garrick.

Quin var en kritikerrost skuespiller, men han oppnådde også en del kritikk rettet mot hans skuespillerstil. Det kan tolkes av kritikken at publikum var klar for et skifte, og ønsket noe mer enn deklamasjon. «Tilhengerne til Quin hevder at han hadde alle kvaliteter en skuespiller skulle ha. Men kritikerne hevdet at han ikke hadde følelser som kunne uttrykke kjærlighet,

⁷ Chinoy og Cole, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 97

⁸ Chinoy og Cole, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 97

medfølelse, sorg eller skuffelse på en skikkelig måte med både tone og variasjon.»⁹ Ettersom stemmen var det viktigste virkemiddelet til en skuespiller på den tiden, var det uten tvil en stor ulempe å ikke kunne oppnå disse følelsene med sin egen stemme på scenen. Kritikerne latterliggjorde ham for hans overdrevne stil, men publikum hevdet at han uttrykte det sublime perfekt. Han fikk også kritikk for å «sage for mye med hendene»¹⁰, noe som passet seg bedre på senatet enn scenen. Skuespilleren ikke skulle ha et individuelt uttrykk. De skulle helst følge retorikken fra Aristoteles og Quintilian, med en akademisk tilnærming. Dette viser at den retoriske spillestilen som Betterton brukte, enda er den som gjelder i London.

Quin var ikke uten personlige skandaler, og ble i løpet av sin karriere dømt for to drap. På grunn av drapenes natur, ble han aldri alvorlig straffet. Det første var et resultat av en duell som var igangsatt av offeret og den andre i selvforsvar. Quin hadde kritisert en yngre skuespiller med en sarkastisk kommentar, hvorpå den yngre skuespilleren hadde angrepet Quin i sinne. Disse hendelsene gir et godt innblikk i det sosiale miljøet blant skuespillerne på den tiden, og er med på å forklare det dårlige ryktet skuespillerne hadde.

Scenografi

Å bruke begrepet scenografi om det de benyttet seg av på 1700-tallet, blir feil. Alle teatrene brukte malte kulisser for å skape scenebilder bak skuespillerne. Innen kulisseteaterets tradisjon, brukes begrepet dekorasjon, som er mer passende for dets funksjon.¹¹ Disse kulissene skulle brukes om igjen til ulike forestillinger, og skulle derfor kunne finnes i flere ulike byer og land. I følge en forfatter som skrev om 1750-tallet, trengte hvert teater å ha kulisser av følgende:

- Tempel
- Gravkamre
- Bymur og port
- Utsiden av et palass
- Innsiden av et palass
- En gate
- Et rom

⁹ Trolie, *Fra sublim kunst til konseptkunst*, (Bergen: Universitetet i Bergen, 2007) s. 63

¹⁰ Ibid. s. 63

¹¹ Gjervan, «Kulisseteaterets illusjonsverden», (Bergen: Bergen Museum, 2009) s. 36

- Fengsel
- Hage
- Landlige omgivelser

Disse kulissene ville dekke behovet for hver oppsetning, og det var sjeldent det ble nødvendig å legge til flere omgivelser.¹² Kulissene var malt på lerret og derfor todimensjonale, men de var malt slik at de ga en illusjon av dybde. I tillegg til lerretet, fantes det sidekulisser og det hang sulfitter fra taket, som kunne forestille skyer eller andre dekorasjoner. «Fullt utstyrt var dette scenerommet omtrent som å se et perspektivmaleri, utstrakt i rom – som en trekkspillbelg.»¹³

Oscar Brockett og Franklin Hildy påpeker at dekorasjonene var så generisk at selv før et nytt teater var ferdig bygget, var kulissenes motiv bestilt. «This practice was made possible by the neoclassical attitude that specific times and places are irrelevant in drama, and that attempts to particularize only diminish universality».¹⁴ Det var essensen i de ulike stedene som var viktig å fremtone, ikke nøyaktighet. Ved å fremstille spesifikke steder i kulissene, mente de at det universale som finnes i teateret forsvant.

Alle kulisseeendringene skjedde foran publikum, og var en del av forestillingens underholdning. Nye bakgrunner ble skjøvet inn på skinner til stor jubel, og en ny stemning ble lagt for publikum.

Kostyme

I følge Cecil Price var kostymene til de fleste rollene i en oppsetning kledd i samtidsklær fra England. Bare hovedrollene, både kvinne og mann, skilte seg ut. Deres kostymer kunne hinte til en annen tidsepoke eller et annet land. Kostymene var forseggjort og ofte var de donert fra aristokratiet.¹⁵

¹² Brockett og Hildy, *History of the theatre*, (USA: Pearson, 2014), s. 226

¹³ Gjervan, «Kulisseteaterets illusjonsverden», (Bergen: Bergen Museum, 2009) s. 36

¹⁴ Brockett og Hildy, *History of the theatre*, (USA: Pearson, 2014), s. 226

¹⁵ Price, *Theatre in the age of Garric*, (Oxford: Blackwell, 1973), s.43

En utfordring som kunne oppstå, var at kjolene til de kvinnelige rollene så vakre ut i dagslys, men fikk nye uttrykk i det kunstige scenelyset. «(...) gradually the theatres gave up buying cast -offs that would have looked sumptuous in the daylight of Elizabethan play-houses, but were not so splendid by artificial light».¹⁶ Deretter begynte teatre å ansette egne syersker, som lagde kostymer tilpasset teatret.¹⁷ Dette viser hvor vanskelig det er å ta virkeligheten på teaterscenen. Teateret skal etterligne, ikke være virkeligheten. Price viser også til en klage fra John Hills *The Actor* fra 1755, der han beskriver hvordan en del karakterer var kledd over sin sosiale status. Dette gjaldt spesielt kvinnene, da tjenestepiker og andre underslåtte, var kledd urealistisk pent.¹⁸

Det var på denne tiden vanlig at tragiske helter hadde på seg hjelm og fjær på hodet for å symbolisere deres karakter. Dette førte til en karikatur av James Quin som Coriolanus, og Joseph Addison kommenterte dette i *The Spectator* 18. april 1711:

The ordinary Method of making an Hero, is to clap a huge Plume of Feathers upon his Head, which rises so very high, that there is often a greater Length from his Chin to the Top of his Head, than to the sole of his Fott. One would believe, that we thought a great Man and a tall Man the same thing. This very much embarrasses the Actor, who is forced to hold his Neck extremely stiff and steady all the while he speaks; and notwithstanding any Anxieties which he pretends for his Mistress, his Country, or hos Friends, one may see by his Action, that his greatest Care and Concern is to keep the Plume of Feathers from falling off his Head. For my own part, when I see a Man uttering his Complaints under such a Mountain of Feathers, I am apt to look upon him rather as an unfortunate Lunatick, than a distressed Hero.¹⁹

Denne fjæren, som skulle gi den tragiske helten en viss verdighet, ville ikke bli brukt av Garrick til hans tragiske roller. Den har dukket opp i malerier av senere tragiske roller, blant annet av George Frederick Cooke som Richard III.²⁰ Den passet derimot ikke med Garricks naturlige stil. Ut ifra Addisons beskrivelse, kan vi og anta at fjæren ville vært et hinder for Garrick. I motsetning til Quin, ble han kjent for å bevege seg mye på scenen.

¹⁶ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s.43

¹⁷ Til sammenligning skaffet norske skuespillere egne kostymer frem til 1970-tallet.

¹⁸ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s.54

¹⁹ Wells, *Great Shakespeare actors*, (Oxford: Oxford University Press), s. 36

²⁰ George Frederick Cooke, 1756-1812.

Det var ikke før Charles Macklin sto på scenen i Covent Garden i 1773 som Macbeth, at teateret får se et tilnærmet historisk korrekt kostyme. Det var første gang skotten ble vist i tradisjonell skotsk kostyme.²¹

Det brøt ut diskusjoner om hvor detaljerte kostymene burde være, og den tyske filosofen og vitenskapsmannen Georg Christoph Lichtenberg²² mente selv at kostymer som var for utbroderte kunne hindre skuespillere i å bevege seg som de ønsket på scenen. Engelske skuespillere på 1700-tallet var ikke vant å gå med gamle romerske antrekk, og han mente at samtidsmoten var et resultat av god utvikling og verdighet. Lichtenberg mente klart at bevegelsesfrihet var viktigere enn å være historisk korrekt.²³ Garricks holdning til kostymer var tilnærmet Lichtenberg. Han hadde et talent for å oppfatte hva publikum likte og brukte sjeldent sin store samling av antikke kostymer. På slutten av sin karriere gikk han nærmere historisk realisme, da dette ble mer populært.

Publikum

Restorasjonsteateret sitt publikum oppførte seg noe annet enn vi forventer av dagens publikum. De kunne stå eller sitte hvor de ville, dette inkluderte scenen som forestillingene ble spilt på. De kunne rope ut når de ikke likte noe og forstyrret gjennom hele forestillingen. Disse kaltes buere og pipere, og noen ganger skrek de så høyt at teateret så seg nødt til å bytte ut skuespillere på scenen. Det var heller ikke uvanlig for publikum å kaste frukt og grønnsaker på skuespillerne. Publikum visste nøyaktig hva de fikk oppleve med de ulike skuespillerne, da det ikke var variasjon i hvordan skuespillere spilte de ulike rollene. Hvis en skuespiller ikke sto til publikums smak, ropte de og buet til den de ville ha kom på scenen istedenfor.²⁴

Teaterkritikk

Det finnes få eksempler av det vi anser som teaterkritikk i dag, fra 1700-tallet. På den tiden ble et stykkes fremtid bestemt så fort premieren var over. I dag blir teaterkritikken publisert i

²¹ Se s. 20 for utdypende informasjon

²² Lichtenberg var selverklært anglofil og stor tilhenger av teatret i London

²³ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s. 56-57

²⁴ Ibid. s. 86-88

avisen like etter premieren for å gi fremtidig publikum et innblikk i hva de kan forvente. Kritikerer gir sin personlige mening, som ofte blir akkompagnert av et terningkast. Dette står i sterk kontrast til 1700-tallets umiddelbare kritikk. Publikum ga sin mening i form av buing og hissing eller applaus, ut ifra om de mente forestillingen burde få fortsette eller ikke.²⁵ Da mye sto på spill for teateret etter hver forestilling, er det lett å forstå at de ansatte mennesker til å sitte i publikum og reagere slik teatre hadde bedt dem om å gjøre. Dette gjorde dessverre at det ble vanskelig å ta avgjørelsene på alvor, ettersom publikums reaksjon kunne ha blitt betalt for.

Bare i en håndfull utgivelser er det teaterkritikker som nærmer seg det vi legger i begrepet i dag. Price nevner: *The world*, *The connoisseur* og *Gentleman's Magazine*.²⁶ I tillegg fantes *Prompter*, *The Actor* og *The Spectator*. Selv om disse tidsskriftene kunne inneholde kritikk, var det sjeldent den type artikler ble publisert.

Debatt om skuespillerkunsten på 1700-tallet

Da skuespilleryrket beveget seg mot å bli en kunstform, begynte mange å utforske og diskutere hva dette innebar. De nye impulsene skapte nye spørsmål, og både teoretikere og utøvende skuespillere ønsket å komme med sitt eget synspunkt.

Den franske journalisten Pierre Rémond de Saint-Albine publiserte i 1747 *Le Comédien*, som den engelske John Hill (1716?-1775) oversatte i 1750.²⁷ Hill kalte sin versjon *The Actor: a Treatise on the art of playing*. I 1755 publiserte Hill en annen utgave av boken, hvor han la til ulike illustrasjoner av engelske skuespillere i rolle. Uvitende om dets opphav, oversatte den italienske skuespilleren Antonio Fabio Sticotti denne versjonen til fransk i 1769. Da ble den utgitt under tittelen *Garrick ou les acteurs Anglais*.²⁸

Det var denne siste utgaven som Denis Diderot (1713-1784) oppdaget, og bestemte seg for å formulere et motargument i form av sin egen bok. Mens Saint-Albine, Hill og Sticotti alle har et fokus på følelsene til skuespillerne, hevder Diderot at en skuespiller ikke skal føle mens han opptrer.

²⁵ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s. 123

²⁶ Ibid. s. 125

²⁷ Cole og Chinoy, (New York: Three River Press, 1995), s. 122

²⁸ Ibid. s. 123

Selv om Diderots bok, *Paradoks om skuespilleren*, ikke ble utgitt før i 1830, ble den skrevet i 1773. Den ble derfor lest og diskutert i visse kretser under Garricks levetid. Selv i vår samtid er den enda et emne for debatt om skuespillerkunsten. Paradokset er i følge Diderot at:

det er den ekstreme følsomhet som skaper middelmådige skuespillere, den middels følsomhet som skaper det store flertall av dårlige skuespillere, og den totale mangel på følsomhet som gjør skuespillerne sublimе.²⁹

Garrick og Diderot var enige om at en skuespiller ikke skulle føle de følelsene han imiterte på scenen. Hodet måtte være klart og kalkulert for å kunne formidle og vekke følelser hos publikum. Blant de mange dokumenterte brevene fra Garrick, finner vi flere som ble skrevet til Diderot. Da Garrick besøkte Paris over vinteren 1764-65, møttes disse to, og en kjent anekdote forklarer hvordan Garrick imponerte Diderot og venner. Garrick lot ansiktet sitt uttrykke hele følelsesspekteret, uten å selv føle noe mens han gjorde det. For Denis Diderot var David Garrick den fullkomne skuespiller, ettersom han var like fremragende i komedie som i tragedie.³⁰

Diderots bok er ikke bare et viktig teoretisk verk i seg selv, men det inspirerte til diskusjoner og endret hvordan man diskuterte skuespillerkunsten. Deklamasjonen var på vei ut, og en skuespiller skulle nå utøve en kunst ved å tolke en rolle selv. De som hevdet Diderots tanker om paradokset var feil, skrev egne bøker for å argumentere mot hans teori. På denne måten ble det utgitt flere verk om skuespilleren, og det ble lagt til rette for videre diskusjoner.

Charles Macklin og starten på den moderne skuespillerkunsten

David Garrick har på mange måter blitt både navnet og ansiktet som knyttes til den revolusjonerende endringen i skuespilleryrket på midten av 1700-tallet. Det kan ligge mange grunner bak hvorfor nettopp han anses for å være den moderne borgerlige skuespillerkunstens far. Han er godt dokumentert med utallige brev, der han skriver om skuespillerkunsten. Han klatret høyt på den sosiale stigen og ble respektert. Han var derimot ikke den eneste med nye impulser som var med på å skape det nye naturlige uttrykket. Charles Macklin (ca 1697-1779), hadde allerede begynt med egne endringer før Garrick sto på scenen i oktober 1741.

²⁹ Diderot, *Paradoks om skuespilleren*, (Oslo: Solum, 1976), s. 7

³⁰ Wells, *Great Shakespeare actors*, (Oxford: Oxford University Press), s. 42

Det er derfor viktig å fremheve Macklin sin nye tolkning av Shylock, åtte måneder i forveien av Garricks debut.

Før denne forestillingen hadde rollen som Shylock alltid blitt vist som en komisk mann. Quin var skeptisk til å sette opp stykket *Kjøpmannen i Venedig*, men han takket ja til å ta hovedrollen Antonio. Quin likte ikke lavere rangerte komiske roller, og Shylock ble derfor tilbudt Macklin. Den eneste skuespilleren som hadde imponert i rollen i nyere tid, var Thomas Doggett. Mest sannsynlig ville Doggett hatt noe kunnskap om hvordan Burbage spilte rollen i Shakespeares tid, men ikke mer detaljert enn at den var komisk. Macklin visste hvor nøye Doggett var i sine roller, spesielt hvor detaljerte hans kostymer var. Delvis inspirert av dette, valgte han å lære mer om sin nye rolle.³¹

For å best kunne portrettere Shylock, gjorde Macklin en del studier på jødene i London. Han observerte hvordan de gikk og deres væremåte. Han leste bøker om deres historie og hørte på samtaler mellom dem mens de var på arbeid eller drakk kaffe. Inspirert av Doggett ville han ha et autentisk kostyme, og fant blant annet ut av at jøder i Venezia på den tiden ofte gikk med røde hatter. Alle Macklins observasjoner og nye lærdom, gikk inn i å skape den nye Shylock.³² For første gang valgte en skuespiller å portrettere han som en alvorlig mann, noe som endret alt. Han ble i forkant advart mot å bryte med den etablerte tradisjonen, blant annet av Quin, men valgte heldigvis å ikke lytte til dette. Under øvelser på teateret spilte han rollen uten tegn til nyskapning. Han gikk gjennom rollen som de andre på teateret forventet, og perfektionerte den senere da han var alene. En god taktikk, da det ikke er sikkert han hadde fått beholde rollen ellers. Denne nye måten å portrettere Shylock ble en stor suksess, og de som i forkant advarte Macklin mot dette, måtte innrømme at de tok feil og at han hadde rett i sin tolkning. *The Dramatic Censor* hevdet at Macklin kledde rollen bedre enn noen annen.³³ Shylock ble Macklins beste og største rolle, og han spilte den videre i 50 år. Allerede før Garrick sto på scenen som Richard III, hadde publikum ikke bare blitt eksponert for noe nytt, men de hadde blitt begeistret for det nye.

³¹ Appleton, *Charles Macklin*, (Cambridge: Harvard University Press, 1960), s. 46

³² Ibid. s. 46

³³ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications, 1959), s. 357-358



34

På bildet over ser vi John Lodges gravering av Macklin som i sitt kostyme som Shylock.

Georg Lichtenberg skrev 30 år senere om hvordan han opplevde Macklin som Shylock, og beskrev kostyme hans som; «(...) a long black gown, long wide trousers, and a red tricorne, after the fashion of Italian Jews, I suppose».³⁵ Denne beskrivelsen ligner på kostymet som Commedia D'ell Arte karakteren Pantalone ofte hadde på seg.



36

³⁴ Lodge, John, *Mr. Macklin in the character of Shylock*. 1775, gravering.

³⁵ Appleton, *Charles Macklin*, Cambridge: Harvard University Press, 1960), s. 50

³⁶ Sand, Maurice, *Masques et bouffons*. 1860.

Bildet viser Pantalone slik han så ut i 1550. Buksene er annerledes fra Lichtenbergs beskrivelse av Macklin, men de røde klærne og den lange svarte kappen er like. Han har på seg den røde hatten som vi vet at Macklin ville ha, etter at han fant ut av at jøder i Venezia gikk med disse. Begge karakterene var italienske, jødiske og kjøpmenn, men ellers ulike. Etersom Pantalone var en karakter i *Commedia d'ell arte*, er han en komisk karikatur, mens Shylock ikke er det.

Lichtenberg skriver videre at Macklins tre første ord på scenen som Shylock «Three thousand ducats», fanget publikum og satte en klar forventning av hans karakter. I følge Lichtenberg lå det i måten han uttalte begynnelsen på de første to ordene, og avsluttet med en liten lesp i den siste. Denne måten å uttalte første replikk, viste hvordan karakteren virkelig nøt disse pengene og det var som om han i øyeblikket planla hvordan han skulle bruke de. Det er en viktig tradisjon i teateret at en skuespiller skal vise karakterens trekk med de første skrittene på scenen.

I 1773, da Macklin var i 70-årene, ble han den første til å spille rollen Macbeth i skotsk kostyme. Til da hadde rollen, som er en skotsk karakter, blitt spilt i en engelsk moderne militant kostyme i gull og rødt. Rollen som Lady Macbeth i samme forestilling, ble spilt i den engelske samtidsmoten som vanlig.³⁷ I følge John Taylor ble kostymet møtt med stor applaus fra publikum, og han beskriver Macklins tolkning som; «more in earnest with the character than any other actor I have subsequently seen.»³⁸

John Hill skrev i *The Actor* i 1750 om Macklins nye skuespillerstil. Han forklarer den nye stilen som å bryte fra det overdådige og unaturlige, til det mer naturlige; “The gestures were forced, and beyond all that ever was in nature, and the recitation was a kind of singing. We are at present getting more into nature in playing (...).”³⁹

Garrick og Macklin delte mange av de samme visjonene og tanker om teateret og skuespillerkunsten, men som privatpersoner var de ulike. For Garrick var det viktig å bli respektert og anerkjent som både kunstner og borger, noe hans handlinger reflekterte. Macklin

³⁷ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications, 1959), s. 398

³⁸ John Taylor i Nagler, *A source book i theatrical history*, (New York: Dover Publications, 1959) s. 398

³⁹ *Ibid.* s. 361

derimot, var ofte i klammeri med loven. Mest kjent er hendelsen der Macklin ved et uhell drepte skuespilleren Thomas Hallam under en krangel om en parykk, i 1735. Hierarki var ytterst viktig blant de erfarne skuespillerne på denne tiden, og Macklin hadde rukket å bli et stort navn i London. Hallam hadde tatt på seg parykken som Macklin skulle ha på scenen, noe Macklin så på som respektløst. Hallam på sin side kom fra en familie med lange røtter i teateret, og følte derfor at han hadde rett til dette. Macklin angrep Hallam og enden på hans stokk, som var en del av kostymet, hadde ved et uhell penetrert hans venstre øye. Skaden virket først ikke alvorlig, og Macklin tilkalte lege før han gikk på scenen og spilte sin rolle. Hallam døde av skadene dagen etter, og Macklin ble stilt for retten. Det var flere vitner til hendelsen, da dette skjedde på bakrommet før en forestilling, og hierarkiets stilling bevises igjen ved at de alle støttet Macklin. Hallam provoserte Macklin, og måtte forvente å bli angrepet.⁴⁰

Kanskje kunne Macklin ha nådd like store høyder som Garrick, om han hadde levd et mindre skandaløst liv, men det kan også skyldes at han i tiden etter Shylock ikke fortsatte med banebrytende tolkninger. Det betyr ikke at han forlot sine tanker om skuespillerkunst, han var med på å ta avgjørelsen om hvilken rolle Garrick burde ta på seg til sin debut, og det sies at han senere ga notater til Garrick da hans Kong Lear ikke ble like populær. Garrick foretrakk å studere rollene alene, men den gangen inviterte han Macklin inn for å se, og neste gang Garrick sto på scenen som Kong Lear, ble det en ny stor suksess. Garrick var høyt respektert fordi han var en Gentleman. Han oppførte seg dannet og forventet at andre skulle gjøre det samme. Hans figur var derfor i kontrast til to av de store samtidsskuespillerne, Macklin og Quin, som begge hadde drap på sine rulleblad.

⁴⁰ Appleton, *Charles Macklin*, Cambridge: Harvard University Press, 1960), s. 30

David Garrick

Da David Garrick spilte Richard III på Goodmans's Fields Theatre i London i 1741, brøt han med samtidens skuespillertradisjoner. Hans tolkning av Shakespeares historiske konge ble sett som banebrytende og skapte stor oppstandelse. Det som var så spesielt med Garricks opptreden, var at han spilte rollen naturlig. Han bevegde seg på scenen og brukte mimikk. Det var viktig for Garrick at bevegelse og replikk samhandlet, og at hans reaksjoner skulle være så lik virkeligheten som mulig. Dette er i større grad en selvfølge for teateret i dag, men ikke på Garricks tid. Da var det deklamering publikum forventet å se. Han brøt dermed med sin samtids tradisjon, ledet av James Quin.

Garricks spillestil på scenen beskrives som naturlig (natural), men han var fortsatt preget av sin egen samtid. Det han viste på scenen kan ikke sammenlignes med skuespillerkunsten i vår samtid. Det Garrick gjorde på scenen, var å etterligne menneskets naturlige væremåte. Frem til da var det kun stemmen som uttrykte følelser, men Garrick brukte hele kroppen. Han brøt med den retoriske spillestilen. Ansiktet, stemmen og kroppen imiterte de ekte følelsene som rollen gikk gjennom. Det samme gjaldt måten Garrick bevegde seg på scenen, han brøt med de strenge reglene til deklamasjon. Han lot bevegelsene samhandle med hva rollen sa og gjorde. Garricks levetid var lenge før regiteaterets store inntog på teaterscenen, og derfor vet vi at han selv utviklet bevegelser og handlinger for hver karakter.

Garrick dro opprinnelig til London for å bli advokat, og han dro til storbyen med sin livslange venn Samuel Johnson.⁴¹ Da han og broren Peter arvet penger fra en onkel, bestemte de seg for å kjøpe seg inn i vinindustrien sammen. Som vinforhandler ble Garrick godt kjent med den begynnende kafé-kulturen på den tiden, og det var på en kafé i Covent Garden han ble kjent med Macklin og skuespilleren Peg Woffington. Disse tre bodde sammen over en lengre periode, og det er derfor trygt å anta at det var her Garrick lærte seg om den nye skuespillerstilen. På løpeseddelen til hans forestilling den 19. oktober 1741, står det at han aldri tidligere har stått på scenen. Dette er ikke sant, da han i tiden før spilte amatør teater, var på turné og spilte en hel sommer i Suffolk. Han kom seg ikke inn på de store teatrene i

⁴¹ Som senere ble en av Englands mest kjente litteraturkritikere

London etter flere forsøk på audition, og valget falt derfor på den mindre scenen Goodman's Fields.⁴²

Etter Garricks store suksess 19. oktober, kom flere av hans samtidsskuespillere for å se han med egne øyne. Hva var denne nye måten å spille på, og hvem var denne Garrick? James Quin var en av de som fikk med seg en av forestillingene, og brøt ut «If this young fellow is right, then we have all been wrong.»⁴³ Da Quin og Garrick senere sto på scenen sammen, beskrev den engelske dramatiker Cumberland sin opplevelse av de to ulike skuespillerne;

Quin presented himself upon the rising of the curtain in a green velvet coat embroidered down the seams, an enormous full-bottomed periwig, rolled stockings and high-heeled square-toed shoes” and spoke “with very little variation of cadence and in a deep full tone accompanied by a sawing kind of action which had more of the senate than of the stage in it. He rolled out his heroics with an air of dignified indifference that seemed to disdain the plaudits that were bestowed upon him.⁴⁴

Videre skrev Cumberland om lettelsen da Garrick kom på scenen; «beheld little Garrick, then young and light and alive on the stage..... it seemed as if a whole century had been stepped over in the transition of a single scene.»⁴⁵ Ved siden av den store og staute Quin, var Garricks naturlige stil og sceniske arrangement en frisk pust som ga nytt liv til forestillingen.



⁴² Chino & Cole, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 131

⁴³ *Ibid.* s. 131

⁴⁴ Wells, *Great Shakespeare actors*, (Oxford: Oxford University, 2015), s. 42

⁴⁵ *Ibid.* s. 42

⁴⁶ Hogarth, William, *The proportions of Garrick and Quin*, 1746. Blyant og penn

En tegning av Hogarth fra 1746, tegnet nesten nøyaktig fem år etter Garricks historiske debut. Her ser vi tydelig forskjellen mellom Quin og Garrick sin holdning på scenen. Hogarth har notert under tegningen av Garrick «A very tall proportion» og under Quin har han skrevet «a very short proportion». Garrick var kjent for å være lav, så vi anta at det ikke er den faktiske høyden Hogarth snakker om. Måten Garrick står på i tegningen gir et inntrykk av høyde. Han holder rak rygg, og har holdningen til en gentleman, som han selv kalte seg. Ved å se på denne tegningen kan vi oppnå en større forståelse for hva Cumberland beskrev.

He is not less happy in his mien and gait, in which he is neither strutting or mincing, neither stiff nor slouching. When three or four are on the stage with him, he is attentive to whatever is spoke, and never drops his character when he has finished a speech by either looking contemptibly on an inferior performer, unnecessarily spitting, or suffering his eyes to wander through the circle of spectators.⁴⁷

Det at en skuespiller forble i karakter etter at han hadde sagt sin replikk, var uvant på den tiden. Garrick brøt aldri sin Richard III mens han sto på scenen og spilte mot sine kollegaer. Det var ingen overdådighet eller forsøk på å sabotere for eller sette ut kollegaene som de ofte gjorde, men et naturlig spill. Garrick satte rollen i fokus, ikke seg selv som skuespiller.

Garrick var kjent for å være profesjonell i en tid der skuespillere var kjent for å være det motsatte. Han hadde andre verdier og holdninger, og en faglig kompetanse som hans kollegaer ikke alltid verdsatte. Ofte møtte de opp enten fulle eller bakfulle før de skulle på scenen, men for Garrick var det en kunst som skulle utøves. Han krevde flere timers arbeid bak hver rolle, og full tilstedeværelse på scenen.

Selv om Garrick sin tolkning og spillestil brøt med den retoriske tradisjonen, og var ny og annerledes, spilte han fortsatt i samtidens kostyme og scenografi. Hans egne rolletolkninger ville være i fokus, men det er også viktig å se på hele konteksten han spilte i. Hele konteksten vil gi et mer nøyaktig innblikk i teateret på Garricks samtid, men også vise hvordan teateret har utviklet seg i senere tid.

Med det vi vet om datidens teater og tradisjoner, kan vi konkludere med at Garricks tolkning og skuespillerstil ikke var et produkt av teaterets tradisjoner, men noe i han selv. Han var en kreativ mann, som så et uberørt potensial i teaterkunsten, og hans engasjement var også med

⁴⁷ Wells, *Great Shakespeare actors*, (Oxford: Oxford University, 2015), s. 43

på å endre hele skuespillerprofesjonen og dens rykte. Det kom en stor og viktig utvikling under Garricks tid, og han var en viktig del av denne endringen.

En av grunnene til at Garrick blir kalt den moderne skuespillerkunstens far, er hvor godt dokumentert hans liv og virke er. Denne æren kunne like gjerne vært Macklins, men ulike aspekter ved begge mennene, gjorde at den falt på Garrick. Som Chinoy og Cole påpeker, er Garrick den første store engelske skuespiller der vi kan spore hele hans liv og karriere, og til og med intime detaljer.⁴⁸ I løpet av sin karriere skrev han utallige brev til venner, familie og kollegaer. I mange av disse brevene beskriver han hvordan en skuespiller burde arbeide og innstudere en rolle. Derfor gir disse brevene et innblikk i hans tenkemåte og utvikling av roller. I tillegg til brevene skrev Garrick prologer, poesi og egne skuespill, som alle gir et innblikk i hvem han var.

I et brev han skrev til Mr. Powell, som var i lære hos Garrick, får vi et klart innblikk i hans hengivenhet, og hvor viktig han hevdet hardt arbeid var for å kunne bli den best mulig skuespiller. Der skriver han blant annet at Mr. Powell må beregne flere timer om dagen for å nøyaktig kunne innstudere en rolle, og at det å bli publikums favoritt betales med svette og hardt arbeid. Garrick anbefaler å studere skuespilleryrket i syv år før han kan bli like god som de beste. I tillegg å aldri velge applaus og popularitet fra publikum istedenfor å vise dem kvalitet. Det kommer tydelig fram at Garrick var en mann med integritet, som verdsatte skuespillerens egen kunstutvikling.

I likhet med Macklins innstudering av rollen Shylock, skal Garrick også ha studert forberedende til en rolle. Det sies at han var vitne om en far som mistet sitt lille barn ut vinduet, og han observerte farens fysiske reaksjon på hendelsen. Naturlig nok var dette knusende for faren som mistet sitt barn, og Garrick kopierte mimikken og kroppens naturlige bevegelser til hans fremførelse av rollen kong Lear. Garrick skal ha sagt ; «There it was that I learned to imitate madness; I copied nature, and to that I owed my success in King Lear».⁴⁹ Den naturlige reaksjonen om man observerer et barn falle ut av et vindu, er å følge det som beveger seg, altså barnet, og at Garrick i øyeblikket fulgte med på faren som sto igjen i vinduet er mindre trolig. Det finnes ingen måte å vite sikkert om noe ved denne historien er

⁴⁸ Chinoy & Cole, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 131

⁴⁹ *Ibid.* s. 132

sant, men vi kan anta at det ligger en sannhet der i hvordan Garrick jobbet. Barton hevder derimot at Garrick ofte besøkte den sørgende mannen og fortsatte sin observasjon av hendelsen. Mannen fortsatte å gjenleve hendelsen fysisk, ved å stå ved vinduet og så miste et imaginært barn, og skrike hysterisk etter å ha gjenopplevd hendelsen.⁵⁰ Observasjon av menneskers reaksjoner og hvordan følelser vises i mimikk og kropp, passer godt med Garricks filosofi rundt den følelseløse og kalde skuespilleren. Han skulle ikke selv føle det rollen hans gikk gjennom, men formidle denne og gjenskape den hos publikum.

Garrick brøt med tradisjonen i sin samtid, og skapte noe nytt. Hans måte å innstudere en rolle gjorde skuespilleren om til en skapende kunstner.

David Garrick som Richard III, 19 oktober 1741

I 1737 kom The Licensing act, som betydde at alle teatre i London måtte ha en lisens for å sette opp forestillinger. Bare Covent Garden og Drury Lane fikk lisens for å sette opp forestillinger i perioden september- mai.⁵¹ Dette betydde på ingen måte at det bare var de med lisens som i praksis satte opp forestillinger. De som enda ikke hadde oppnådd lisens måtte være kreative i hvordan de satte opp forestillingene og smarte med markedsføringen. Goodman's Fields hadde ikke lisens, derfor kunne ikke Richard III stå alene som en forestilling. Ved å inkludere musikalske innslag og reklamere for at Richard III skulle vises mellom aktene, kunne de lovlig sette den opp som en konsert.

Det var ikke mange publikum i salen, da Garrick hadde sin debut som Richard III. Han sto oppført, som tidligere nevnt, som en «Gentleman». Dette ga to ulike reaksjoner; den første var de som måtte få med seg hvem som ville deklassere seg selv gjennom å bli skuespiller, og de som ikke hadde tro på at en ekte Gentleman hadde talent nok til å stå på scenen. En gentleman var fra en respektabel klasse i samfunnet, mens en skuespiller ikke hadde rang. Derfor var det ansett som deklasserende for en Gentleman å stå på scenen. Det som var unikt med Garrick sin forestilling, er at publikum kom tilbake for å se mer. Tilbakevendende publikum og alle de nye som ville få med seg den nå berømte forestillingen, gjorde at salen var fullsatt hver kveld for *Richard III*.

⁵⁰ Barton, *Garrick*, (Connecticut: Greenwood, 1978), s. 44

⁵¹ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s. 84

Dagen etter sin debut, da hans suksess var et faktum, skrev Garrick et brev til sin bror, Peter. Her forklarte han for første gang at han ønsket å bli skuespiller, og at han nå følte seg trygg på å skape en karriere på scenen. Garrick skriver til sin bror at han forstår om han er skuffet over dette valget, men «(...) I hope when you find that I may have the genius of an actor without the vices, you will think less severe of me, and not be ashamed to own me for a brother.»⁵² Dette viser det sosiale stigmaet som skuespillere møtte på den tiden. Garrick valgte å omtale seg som en Gentleman blant annet for å unngå å bruke sitt eget navn. Det kunne resultert i en katastrofe for hans rykte, om publikum ikke godtok ham. Han hadde rett i at brorens første impuls var avsky og frykt for Garricks valg, og brødrene vekslet brev over en lenger tid om temaet. Penger, gjeld og familiens ære ble ofte tatt opp av Peter Garrick, som nektet å godta brorens karrierebytte. Etter hvert som tiden gikk merket Peter Garrick at han selv ble kjent bare av å være Davids bror. Alle i London kjente nå til navnet Garrick. Det tok ikke lang tid før David ble familiens overhode, og hadde muligheten til å hjelpe sin bror økonomisk.⁵³

Colley Cibbers omskriving

Den største utfordringen en ny skuespiller på denne tiden hadde, var å bli sammenlignet med de allerede etablerte og kjente skuespillerne. Dette gjaldt spesielt ved de større og mer populære karakterene, som Richard III. Colley Cibber hadde lenge vært populær, han var også den som hadde omskrevet Shakespeares kjente stykke til det han mente var mer passende for scenen. Han endret teksten slik at den ble mer passende for hans samtids etikk og for det borgerlige publikum. Cibber hadde allerede sluttet som skuespiller i 1741, og Quins popularitet var stor. Quins versjon Richard III var derimot ikke en favoritt blant publikum i London. Det kan være en av grunnene til den positive mottakelsen av Garricks tolkning, publikum var klar for en endring, og det fikk de den kvelden.

Det er viktig å nevne at Garrick ikke brukte den samme teksten av *Richard III* som vi kjenner til i dag. Han brukte den omskrevne versjonen til Colley Cibber, som oppnådde stor popularitet fra sin første forestilling i ca 1700.⁵⁴ Før dette året, hadde ikke Richard III blitt satt opp siden 1633. Den ble ansett som overdådig med spøkelser og henrettelser, rotete og ikke

⁵² Chinoy & Cole, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 131

⁵³ Barton, *Garrick*, (Connecticut: Greenwood, 1978), s. 31-34

⁵⁴ Barton, *Garrick*, (Connecticut: Greenwood, 1978), s.36-37

stil med samtiden.⁵⁵ Cibber løste dette ved å kutte scener han mente ikke passet til stykkets tema, og la til både scener og taler fra Shakespeares andre historiske stykker fra samme tidsperiode. Det Cibber ville oppnå var større fokus på tittelkarakteren og fremheve ham som en enda større skurk. Scener som vi i dag anser som poetiske og viktige for karakterene, ble kuttet eller endret av Cibber. Scenen der Lady Anne gir seg hen til Richard III ble ikke tatt alvorlig før i 1937, da de psykologiske aspektene fikk mer fokus.

Cibber omskrev replikker der han følte det nødvendig, for å oppnå sine mål. Barton viser til replikken der Richard III vil vite om ordren om å drepe de to prinsene er utført, og hvordan Cibber skrev denne om. Dette er viktig, fordi det viser hvilken Richard III Garrick spilte den kvelden, og hvilket materiale han hadde som utgangspunkt.

I Shakespeares *Richard III* spør han:

«Kind Tyrell, am I happy in thy news?»

Cibber, som ville fremheve skurken i *Richard III*, lot tittelrollen spørre:

«How are the brats disposed? Say, am I happy?»⁵⁶

Denne omskrivningen av Cibber fjerner den subtile delen av Richard IIIs ondskap, som gir tittelrollen en dybde og kompleksitet. Istedenfor sluhet, blir han mer direkte og etterlater lite til egen tolkning.

I en artikkel i *The Gentleman's Magazine* med tittelen «Colley Cibber v. Shakespeare», skriver Henry Barton Baker i 1877 om de ulike omskrivingene som er gjort til Shakespeares stykker. Han påpeker at ingen av stykkene er mer omskrevet eller mer kjent for omskrivingen enn Cibbers *Richard III*. Der påpeker Baker hvor mye av *Henry VI* og *Richard II* som Cibber har skrevet inn i sin *Richard III*. Et eksempel som viser til endringene er åpningsreplikkene til stykket *Henry VI*. Disse handler om den avdøde kong Henry V, og Cibber skrev dem til Lady Anne når kongen Edward IV er død i sin *Richard III*. Det hun da sier om den avdøde kongen står ikke stil med den karakteren hun skal snakke om, da Henry V var hedret for å ha vunnet slaget ved Agincourt. Vi kan anta at Cibber valgte å gjøre dette for å skape et enda større skille mellom godt og ondt i *Richard III*, for hans endelige mål var å skape en enda større skurk enn Shakespeares originale. Dette er et viktig poeng fordi Garrick's berømte Richard III vil være en annerledes karakter enn de som blir presentert senere i denne oppgaven. Det meste

⁵⁵ Barton, *Garrick*, (Connecticut: Greenwood, 1978), s.36-37

⁵⁶ Ibid. s. 36-37

av omskrivingen er fortsatt Shakespeares egne replikker, men om stykket kunne kalles *Richard III*, kan diskuteres i vår samtid.

Umiddelbar suksess

Både publikum og kritikere var usikre og skeptiske i begynnelsen av forestillingen. Det var noe nært og kjent med hvordan Garrick presenterte Richard III, men de måtte allikevel bli kjent med denne nye helheten. Etter flere scener derimot, var tvilen omgjort til begeistring.

But from the moment Garrick came onto the stage a thrill ran through the audience. Before he had uttered a word, Richard's evil passions were legible on every feature of Garrick's expressive face; he identified himself with his part as no actor had done within living memory. Indeed, the vehemence with which he threw himself into his part exhausted him, and by the end of the second act he was inaudible from hoarseness.⁵⁷

Barton beskriver videre hvordan publikum brøt ut i applaus, og David Garrick ble et kjent navn allerede dagen etter. Tragedien ble satt opp seks eller syv ganger til, men da til fullt hus og et publikum som spent ventet på å få se det geniet David Garrick.

Davies, som skrev Garricks første biografi, la vekt på hvordan Garrick lot Richard III reagere på at Buckingham var arrestert. Da han sa ordene; «Off with his head! So much for Buckingham!» Viste Richard III en glede ved å uttale disse ordene, noe som ble møtt med jubel av et fornøyd publikum. Jubelen var enda større under Richard III's dødsscene.

Garrick ble kjent for sin måte å skape bevisste arrangement på scenen. Både hans kroppsbeherskelse og hans utrolige mimikk blir beskrevet av øyevitner. Nagler siterer vitnet Georg Christoph Lichtenberg, som beskrev Garricks kroppslige bevegelser og hans fysikk. Lichtenberg beskriver Garrick som lav og tettvokst, men med velproporsjonerte armer og ben. Han hevder at dette er en av grunnene til at Garrick kunne bevege seg så kontrollert og mykt.

Frederick Antal forklarer i sin bok om Hogarth, veldig godt hva Garrick brakte til den engelske scenen;

⁵⁷ Barton, *Garrick*, (Connecticut: Greenwood, 1978), s. 39

He broke with the old declamatory style, so monotonous, unnatural and formalized, which drew no distinction between the various roles; he spoke Shakespeare's lines in such a way as to give them back their meaning and was thus able to create unified, human characters in great variety. Garrick's favorite role, his Richard III, no longer appeared the abstract, bloodthirsty monster of previous interpretations but assumed the grandeur of a tragic figure, of a rich complete individuality.⁵⁸

Som Antal her påpeker, gjorde Garrick Richard III, og hans senere roller, menneskelige. Han ga publikum noe å kjenne seg igjen i og viste følelser de selv hadde kjent på. Shakespeare er kjent for å kjenne menneskets natur og med Garrick ble karakterene vist på en mer menneskelig måte, enn det som ble vist med deklamasjon.



Kostymet som vises på bildet er typisk for Garricks samtid. Hånden hans holder oppe en forsvars stilling, og øynene viser redsel. Scenen som er malt foregår kvelden før slaget på Bosworth. Richard III har nettopp våknet fra en drøm der han ser spøkelsene til ofrene sine, og han våkner redd og sjokkert. Dette maleriet av William Hogarth fra 1745, viser at Garrick fremstår naturlig på scenen. Hans bevegelser og mimikk skal vise hva Richard III føler. Replikkene til Richard III og kroppen hans samhandler. Istedenfor å fortelle publikum hva han føler, viser han det med hele seg. Før Garrick, ble Richards redsel kun opplevd gjennom en skuespillers stemme, men nå følger hele kroppens hans med i handlingen. Kulissene i bakgrunnen er kun malt på, og det er kunstneren Hogarth som setter Garrick inn i settingen.

⁵⁸ Antal, *Hogarth and his place in European art*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1960) s. 68

⁵⁹ Hogarth, William, *David Garrick as Richard III*, 1745, olje på lerret.

Garricks dramatiske positur og kroppsspråk passer godt med Hogarths dramatiske bakgrunn av krigen.

Garrick ble en overgang fra det oratoriske teater, der publikum lyttet, mot noe mer visuelt der flere sanser ble stimulert. Det kan sammenlignes med at en karakter fikk en kropp til replikkene sine. Publikum strømmet til forestillingen for å se Garrick spille en rolle, ikke bare høre ham deklamere en tekst.

David Garrick på Drury Lane

Det var ikke bare på scenen at Garrick gjorde forandringer for teateret. I 1747 kjøpte Garrick seg inn som en *joint-patentee*, en slags teatersjef på den tiden, ved det prestisjefylte teateret Drury Lane i London. Sammen med James Lacy drev han nå dette teateret. De delte sine arbeidsoppgaver ut fra hvert sitt talent. Lacy var ansvarlig for garderobe, scenene og økonomien. Garrick på sin side var ansvarlig for avtaler med dramatikere, ansettelse av skuespillere, fordeling av roller i ulike oppsetninger og overseelse av øvelser. Samtidig fikk Garrick en lønn på 500⁶⁰ pund for sin skuespillerkunst og diverse arbeid med manus.⁶¹

Det var gjennom Drury Lane at Garrick arbeidet med samtidens teaterkultur. Ettersom publikum oppførte seg som de selv ville, og ofte ville sitte på scenen mens forestillingen holdt på, kunne det bli vanskelig for skuespillere å konsentrere seg om rollen, spesielt med den nye måten å tolke en rolle på. Hvordan skulle de klare å utøve kunst med kontinuerlige forstyrrelser fra publikum? Derfor fjernet Garrick publikum fra scenen i 1763.⁶²

Price forklarer hvordan Drury Lane ble en respektert institusjon i London:

(...) but in the course of his career, Garrick had raised the stage greatly in public estimation. Restoration comedies were gradually transformed or dropped from the repertoire, and a concern for morality was evident in the number of tragedies and sentimental comedies that were produced. The company was carefully disciplined, and Garrick himself was on intimate terms with some of the leading noblemen of the day.

⁶⁰ Utgjør ca 78 910 pund i dag

⁶¹ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 373

⁶² *Ibid.* s. 377

For all these reasons his playhouse became one of the most respected institutions in London.⁶³

Dette beskriver at Garrick var opptatt av å vise kvalitet, og at ikke hvilke som helst forestillinger var gode nok for hans Drury Lane. Han krevde at teaterkunsten skulle respekteres, og måtte dermed gjøre seg selv og teateret fortjent denne respekten. Det samme gjaldt skuespillerne. Om de skulle kreve god lønn, pensjon og være respektert i samfunnet, måtte de selv oppføre seg og forbedre sitt sosiale miljø.

Da David Garrick begynte som teatersjef ved Drury Lane, kan vi anta at teateret hadde en publikumskapasitet til 1200, og før han pensjonerte seg i 1776, var tallet utvidet med 1000 publikummere.⁶⁴

William Hogarth og endringene i kunsten

Det var ikke bare skuespilleryrket som gikk gjennom en revolusjon på midten av 1700-tallet. Flere kunstformer merket en forskjell og økning i popularitet. Maleren William Hogarth (1697-1764) var en viktig yter i denne utviklingen. De ulike kunstartene utviklet seg sammen og var med på å øke hverandres popularitet. Hogarth var blant de første malerne i verden og kanskje den første i England, til å male scener fra teaterstykker. I tiden før var graveringer vanlig. På samme måte kan det sies at Garrick og Hogarth utviklet seg sammen.

Antal⁶⁵ forklarer at Hogarth trivdes best med å være der det skjedde ting, og prøvde å få med seg samtidenes sosiale hendelser. Han ble fort god venn med de fremste teatersjefene og kjente skuespillere i London, og ble den ledende teatermaleren tidlig i sin karriere.

Hogarth hadde et talent for å male skuespillere, og klarte å fange opp detaljer og personligheter i sine malerier. Som Antal beskriver: «When Hogarth painted James Quin (...), the hollowness of this representative of the old declamatory school is unmistakably displayed

⁶³ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s. 2-3

⁶⁴ Price, *Theatre in the age of Garrick*, (Oxford: Blackwell, 1973), s. 85

⁶⁵ Antal, *Hogarth and his place in European art*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), s. 58

on his conceited face.»⁶⁶ Dette ble viktig i både kvalitet og kvantitet, da maleriene ble sett på som en psykologisk nyskapning.

I 1728 malte Hogarth et maleri fra forestillingen *The Beggar's Opera*, skrevet av John Gay. Denne forestillingen var satt opp tidligere samme år, og blitt en stor suksess blant både publikum og kritikere. På grunn av forestillingens popularitet, ble også maleriet til Hogarth populært, og han endte opp med å male fire utgaver. På dette tidspunktet var dette en ny praksis for han.⁶⁷

Maleriet av Garrick som Richard III skilte seg ut fra det som var vanlig for malerier av skuespillere i rolle. Vanligvis poserte de i rollen for et portrett maleri av dem. Det Hogarth malte var som et bilde av selve forestillingen. Bakgrunnen var med, og Garrick er tydelig midt i en scene, istedenfor å posere som Richard III.⁶⁸

Hogarth represents not so much the exterior likeness of an actor as his usual performance the play. This is as much a result of the more elevated theatre and the type of actor portrayed as of the artist's own development, of his desire to gratify a more fashionable public and to acquire greater respectability. Garrick's role and Hogarth's picture are parallel aspects of the same line of evolution.⁶⁹

Garricks nye spillestil passet godt sammen med Hogarths uttrykksfulle malerstil, og de ble en del av hverandres karrierer, påpeker Antal. Begge to ønsket å uttrykke noe mer naturlig i sin kunst, og begge ble fremgangsrike i sine felt. Så lenge Hogarth levde, støttet Garrick sin gode venn ved å alltid kjøpe hans malerier.⁷⁰ Utviklingen av kunst og kultur var viktig for Garrick, også utenfor teaterscenen.

Paralleller i Tyskland

I Tyskland på midten av 1700-tallet var den mest anerkjennende skuespilleren Konrad Ekhof (1720-1778) som spilte for Hamburg Nasjonalteater. Konrad var aktiv skuespiller under den samme tiden som Garrick, og det er tydelige likheter i deres tilnærming til skuespillerkunsten. I 1753 startet han et skuespillerakademi, og skal ha uttalt:

⁶⁶ Antal, *Hogarth and his place in European art*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), s. 58

⁶⁷ Ibid. s. 59

⁶⁸ Ibid. s. 66

⁶⁹ Ibid. s. 66

⁷⁰ Ibid. s. 69

Dramatic art is copying nature by art and coming so near up to it that semblance is taken for reality, or to represent things of the past as if they were just happening. In order to obtain some mastery of this art the following things are required: a vivid imagination, untiring application, a never idle practice.⁷¹

Hans filosofi om å kopiere naturen og viktigheten ved å konstant øve, er den samme som Garrick har uttalt seg om. Konrads akademi ble ikke værende lenge, men skuespillerstilen hans ble fort gjeldende i det Tyske teateret.⁷²

Da Ekhof, i samarbeid med kompaniet til Konrad Ackermann, grunnla Hamburgs Nasjonalteater, ansatte de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) for å skrive teater kritikk. Dette ble til tidsskriften *Hamburgische Dramaturgie*, som publiserte i årene 1767-1769.⁷³ Han hadde tidligere skrevet kritikk i Berlin, og hadde i en periode sin egen tidsskrift *Theatralische Bibliothek*.⁷⁴ Hans anmeldelser ble ikke godt mottatt av en del av skuespillerne, da Lessings utgangspunkt var i Ekhofs mer naturlige stil.

Dette viser at det ikke bare var i England at endringene i skuespillerkunsten skjedde. Tyskland utviklet denne kunstformen nærmest parallelt med England. Frankrike derimot kom til å fortsette med deklamasjonen i lang tid fremover.

⁷¹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 255

⁷² Ibid. s. 255

⁷³ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995) s. 261

⁷⁴ Ibid. s. 261

Edmund Kean

I januar 1814 skapte Edmund Kean (1787-1833), i likhet med Macklin, stor glede med sin tolkning av rollen Shylock på Drury Lane Theatre. Hans opptreden ble beskrevet som å lese Shakespeare med lynglimt⁷⁵ av poeten Samuel Taylor Coleridge. Det var derimot hans tolkning av Richard III han virkelig ble husket for.

Teaterets rolle i samfunnet var viktig, og diskusjonene rundt samtidsteateret fortsatte. Selv om det i størst grad var publikum som i øyeblikket bestemte om en forestilling var bra eller ikke, hadde teaterkritikere oppnådd respekt og innflytelse.⁷⁶ Kritikere trengte ikke lenger å publisere egne små hefter eller tidsskrifter for å diskutere samtidsteateret. Aviser som *New York Times* ble forventet å skrive om scenekunst. Tidsskriften *The Gentleman's Magazine* sirkulerte fortsatt, og skrev ofte om teateret.⁷⁷ Spesielt tre kritikere utmerket seg i denne perioden; William Hazlitt, Leigh Hunt og Charles Lamb. I sin bok *Theatre in the age of Kean*, hevder Donohue at Hazlitt var den fremste kritikeren av disse tre, og i sin tid.⁷⁸

Det var lite variasjon i hvilke stykker som ble satt opp i London, det var stort sett de samme stykkene som ble satt opp om og om igjen på ulike teatre. De som ønsket å bli skuespillere kjempet hardt for å kunne få en rolle og slå gjennom. Kriteriene var annerledes da Kean startet sin karriere, enn i Garricks levetid;

The result, in the performer's approach to the role, was an extensive search for originality of detail to highlight and perhaps modify the familiar outline of the character. Where the same words in the same order formed the basic continuity, it was left to the performer to introduce new shades of meaning or even an entirely new concept of the role by means of changes of vocal inflection, pauses, gesture, movement – “business” in general.⁷⁹

Det var nå forventet at en skuespiller skulle tilføye noe nytt til en rolle. De skulle finne sin egen tolkning istedenfor å bli opplært i hvordan å formidle den. Skuespillerne måtte fange publikums oppmerksomhet ved å legge til noe eget til de etablerte teatraliske rammene.

⁷⁵ Nagler, *A sourcebook of theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 453

⁷⁶ Donohue, *Theatre in the age of Kean*, (Oxford: Basil Blackwell, 1975), s. 143

⁷⁷ Ibid. s. 143

⁷⁸ Ibid. s. 147

⁷⁹ Donohue, *Theatre in the age of Kean*, (Oxford: Basil Blackwell, 1975), s. 63-64

Som nevnt gjorde Garrick endringer i teateret for å dempe publikums forstyrrelser under forestillingene. Under Kean sin tid var publikum enda langt fra dagens publikumadferd. Den tyske adelsmannen Pückler-Muskau (1785 – 1871) beskrev i 1826 hvordan han opplevde stemningen på teatre i London. I følge Pückler-Muskau var det mest bemerkelsesverdige for en utlending hvor grove og brutale det engelske publikummet kunne være. Han mente dette resulterte i at de mer dannede og høyere klassene heller ville velge den Italienske Operaen, og unngå teatrene i byen. Han forklarer hvordan publikum kunne forstyrre:

English freedom here degenerates into the rudest license, and it is not uncommon in the midst of the most affecting part of a tragedy, or the most charming “cadenza” of a singer, to hear some coarse expression shouted from the galleries in stentor voice. This is followed, according to the taste of the bystanders, either by loud laughter and approbation, or by the castigation and expulsion of the offender.⁸⁰

Han forklarer at det etter en slik avbrytelse ikke lenger er mulig å høre verken skuespillere eller sangere. De som opptrer på scenen er så vant med denne oppførselen, at de fortsetter som om det ikke hadde oppstått en forstyrrelse. Pückler-Muskau er også sjokkert over hvordan publikum velger å kle seg, og til tider kle av seg noen plagg i løpet av forestillingen. I tillegg var det vanlig at publikum kastet frukt og grønnsaker både på scenen og på andre tilskuere i salen. Pückler-Muskau ikke nevner at han så Kean oppleve dette, men dette var publikumsadferden i hans samtid. Derfor kan vi anta at han ble møtt med ulike høylytte reaksjoner på godt og vondt, og måtte fortsette i sine roller over jubel og pipekonserter.

Det er også interessant at Pückler-Muskau understreker at dette er en typisk kultur for de engelske teatrene. Vi kan tolke, fra hans kommentarer om avbrytelser, bråk og klær, at det i andre europeiske land ble vist en annen holdning overfor scenekunsten.

Vi kan trekke klare paralleller mellom Garrick og Kean, i måten de brøt med samtidens skuespillerstil. Leigh Hunt skrev i *The Tatler* i 1831 at: «Garrick’s nature displaced Quin’s formalism: and in precisely the same way did Kean displace Kemble».⁸¹ Begge skuespillere var også ukjente før de hadde sine store debuter, men klarte å imponere fra første stund.

⁸⁰ Nagler, *A source book in theatre history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 476

⁸¹ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 453

I *Kean's Shylock*, en artikkel ved The Bodleian Library, som ble publisert på en ukjent dato i *New York Times*, beskriver forfatteren at salen var kvart full. Scenearbeiderne var overrasket over hvor mye jubel så få publikummere kunne gi fra seg. Dagen etter Garricks debut derimot var salen fullsatt av ivrig publikum, mens Keans neste forestilling kun hadde en halvfull sal. Dette gjorde teateret usikre på om de kunne fortsette med Kean, da de ønsket bedre inntekt. Etter råd fra Lord Byron, valgte de å la han fortsette, og han spilte rollen som Shylock ytterligere 13 ganger til den første sesongen.

Før Kean slo gjennom var det John Philip Kemble (1757-1823) som var det største navnet i London. Kemble kom fra en familie som var godt kjent i teatermiljøet i London, hans far var skuespiller Roger Kemble og hans eldre søster den berømte Sarah Siddons. I følge Cole og Chinoy⁸² kunne Kemble-familiens skuespillerstil, og da spesielt John Philips, spores tilbake til Quins tradisjoner, mens Kean lignet mer på Garrick og Macklin. Vi vet at John Philip Kemble brukte Cibber sin versjon av *Richard III* i sin karriere, men han begynte å samle Shakespeares originalverker i egne utgaver i 1810, 1811 og 1814.⁸³ Det vil si, at nye formater av Shakespeares originale tekst var på vei tilbake til teateret da Kean hadde sin debut i 1814.

Edmund Kean som Richard III I 1814

Bare uker etter hans første opptreden som Shylock, tok Kean på seg rollen som Richard III i februar 1814. Den engelske teater- og litteraturkritikeren William Hazlitt så denne forestillingen tre ganger. To ganger i februar, og deretter en gang til i oktober samme år.⁸⁴ Hazlitt hadde vokst opp med Kembles tradisjoner, og ble fort en av Keans største beundrere. Hazlitts skryt av Kean er ikke uten kritikk. Han skriver blant annet at Kean var mer raffinert enn skuespilleren George Frederick Cooke, og mer modig, variert og original enn Kemble i de samme karakterene. Om Richard III skrev Hazlitt:

In some parts, however, we thought him deficient in dignity; and particularly in the scenes of state business, there was not a sufficient air of artificial authority. The fine assumption of condescending superiority, after he is made king – “Stand all apart –

⁸² Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 322

⁸³ Ashton, *Catalogue of paintings at the theatre museum, London* (London: Victoria and Albert Museum, 1992) s. 20-21

⁸⁴ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 455

Cousin of Buckingham” &c. was not given with the effect which it might have received.⁸⁵

Richard III er ikke en karakter som er berømt for sin integritet, men en karakter født inn i aristokratiet og som senere ble konge. Fra en slik karakter forventer man verdighet og spesielt autoritet. Det er kritikkverdigg om Kean ikke klarte å vise denne siden ved Richard III.

Vi kan spørre oss selv hva vi forventer av en karakter. Richard III var av adlet blod og han var broren til kongen før han selv ble kronet. Det å forvente verdighet av en slik karakter er nærmest en selvfølge. Richard III mener at han selv fortjener å regjere, og opptrer deretter. Da disse karakterene fikk tolkninger etter Garricks tid, vurderte skuespillerne hvilke tanker deres karakter hadde. Hvordan ville de selv reagert i en situasjon, og hva gjør denne reaksjonen annerledes enn karakterens reaksjon. Hvorfor reagerte Richard III annerledes enn Kean? Fordi han er maktsyk og manipulerer seg til tronen av England. Dette skiller Richard III fra de andre karakterene, og skuespillerne selv. Hvem karakteren er og hvilke valg den gjør er viktig i en tolkning. Basert på observasjonene og kritikken, kan det se ut som Kean ikke forsto hva det innebar at Richard III var kongelig.

I arkivet på The Bodleian⁸⁶ ligger et brev skrevet til William Godwin (1756-1836) av en ukjent avsender. I brevet beskrives Mr. Keans tolkning av Richard III. Basert på informasjon fra *A source book in theatrical history*, vil en kunne se at dette brevet ble skrevet av William Hazlitt. The Bodleian klassifiserte dette som et brev, mens Nagler i sin bok, beskriver det som Hazlitts offisielle kritikk. På grunn av at han i brevet referer til samtaler og «vi», er det mulig at dette var et brev.

Hazlitt skrev ned sine tanker etter hver forestilling han så av Richard III, og det presiseres ikke etter hvilken forestilling dette brevet ble skrevet. Vi kan anta at det ble skrevet etter andre eller tredje forestilling, da han sammenligner Kean med minst en tidligere fremføring.

I dette brevet kommer det frem at Godwin, i tillegg til Hazlitt, har sett tolkningen til Kean flere ganger, og diskutert den tidligere; «We have little to add to our former remarks, for Mr. Kean went through the part nearly as before, and we saw no reason to alter our opinion».

⁸⁵ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 456

⁸⁶ Ref: Ms. Abinger, C 31

Kean hadde en fast spillestil, så de visste hva de kunne forvente. Noe hadde han derimot forandret i sin tolkning og ikke til det bedre i følge Hazlitt;

The dying scene was the most varied, and, we think, for the worse. In pronouncing the words in Richard's soliloquy "I am myself alone" Mr. Kean gave a quick and hurried movement to his voice, as if it was a thought that suddenly struck him, or which he wished to pass over; whereas it is the deep and rooted sentiment of his heart the red application of the words in Shakespeare in which the voice should dwell upon, and as it were brood over the feeling, both to part with the bitter consolation.

Videre hevder Hazlitt at Keans Richard III er for hyklersk og fremføres for tydelig som en skurk. Han hevder det ikke kunne være på denne måten Shakespeare så for seg rollen tolket. Han var på ingen måte skuffet over tolkingen, for videre ramser han opp flere viktige scener i forestillingen der han hevder Kean fortjente intet annet enn ren beundring.

En fortsettelse av dette brevet finnes i Naglers *A source book in theatrical history*⁸⁷, der Hazlitt påpeker at det største idealet for en skuespiller er å fullkomment bli karakteren den spiller. Han beskriver Keans skuespillerstil som å ikke helt nå opp til dette idealet. Han beskriver Keans måte å spille på som alltid suksessrik. Den var nesten alltid sann og naturlig, men med en tydelig innsats i enhver ny situasjon. Dette gjorde at han aldri helt glemte seg selv seg, eller identifiserte seg helt med karakteren. «The extreme elaboration of the parts injures the broad and massy effect (...)».⁸⁸ Fra dette kan vi tolke at Kean til dels overdrev sine bevegelser og det ble for mye av de ulike virkemidlene på en gang, slik at det ble overdådig og ikke lenger det naturlige som etter strevdes.

Videre kommenteres det at Keans pauser mellom replikkene var blitt dobbelt så lange, og at han noen ganger gikk for fort gjennom replikker. Det igjen ga et inntrykk av unødvendig overdådighet. Hazlitt forklarer at i noen scener kan ikke pausene være for lange og markerte, men disse er få, og det er her de mest geniale skuespillerne viser seg. Å finne de pausene som er regelens unntak, skiller ut de beste skriver han.

Hazlitt påpeker derimot at scenen med Lady Anne var nærmest perfekt utført av Kean, uten at han går videre i detaljer. Denne scenen var også den Kean hadde minst variasjon i, til hans glede. Han er klar på at en skuespiller burde ha minst mulig variasjon i sitt spill, med mindre

⁸⁷ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 457

⁸⁸ *Ibid.* s. 457

skuespilleren ønsker å rett opp i eventuelle feil i den tidligere tolkningen. Videre hevder han at om Shakespeare hadde skrevet sceneanvisninger i margin, så hadde de stort sett beskrevet nettopp det Kean gjorde på scenen. Det finnes ingen måte Hazlitt kan vite dette med sikkerhet, men det kan uten tvil tolkes som et kompliment til Kean.

Poeten Lord Byron beskrev å ha sett Kean som Richard (det spesifiseres ikke om det er Richard II eller III), med ordene «By Jove! He is a soul! Life, nature, truth without exaggeration or diminution».⁸⁹ Denne beskrivelsen står noe i kontrast med beskrivelsen Godwin fikk. Der står det at Keans tolkning til tider kunne bli litt overdrevet, og at han ikke brukte nok tid på noen viktige scener.



90



91

Over vises to malerier av Kean som Richard III. Tittelkarakteren er kjent for å være halt og med pukkelrygg, og portrettet av Kean (til venstre) gir et inntrykk av en deformert kropp. Kroppsspråket virker anspent, som om han holder på en hemmelighet, og ansiktet har et dystert uttrykk. På maleriet til høyre ser vi Richard III med Duke of Buckingham. Kean ser direkte på sin kollega, og viser tydelig i ansiktet at han er sint. Han peker, en bevegelse vi kan anta står i samsvar med det han sier. Måten han sitter i stolen viser at han ikke har satt seg til rette, han er klar for å reise seg og har energi i kroppen.

⁸⁹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 327

⁹⁰ Halls, John, *Edmund Kean as Richard III*, 1814. Olje på lerret. Victoria and Albert Museum.

⁹¹ Clint, George, *Portrait of Edmund Kean as Richard III*, olje på lerret.

Kean skrev til Eva Marie Veigel, David Garricks enke, og klaget over kritikken han fikk mot sin spillestil, og hevdet kritikerne ikke visste hva de skrev om.

These people don't understand their business; they give me credit where I don't deserve it, and pass over passages on which I have bestowed the utmost care and attention. Because my style is easy and natural they think I don't study, and talk about the "sudden impulse of genius." There is no such thing as impulsive acting; all is premeditated and studied beforehand.⁹²

Med «business» her, menes «stage business», bevegelsene og handlingene en skuespiller gjør på scenen. Kean understreker at ingenting av det han gjør på scenen er tilfeldig, men godt innøvd. Hazlitts observasjoner konkluderte med nettopp det Kean hevdet om sin skuespillerstil:

Mr. Kean's style of acting is not in the least of the unpremeditated, *improvisatori* kind: it is throughout elaborate and systematic, instead of being loose, off-hand, and accidental. He comes upon the stage as little unprepared as any actor we know.⁹³

Det Hazlitt hovedsakelig kritiserer av Keans tolkning av Richard III, er variasjoner i de samme scenene på ulike forestillinger. Den største variasjonen, som også er den verste, i følge Hazlitt er dødsscenen.

He at first held out his hands in a way which can only be conceived by those who saw him – in motionless despair, - or as if there were some preternatural power in the mere manifestation of his will: - he now actually fights with his doubled fists, after his sword is taken from him, like some helpless infant...⁹⁴

I sitt brev til Eva Marie Veigel, forsvarer Kean at noen forestillinger blir annerledes enn andre; «A man may act better or worse on a particular night, from particular circumstances; but although the execution may not be so brilliant, the conception is the same.»⁹⁵ Ingen forestilling vil noensinne kunne være helt identiske, men forskjellen Hazlitt beskriver kommer av mer enn bare utførelsen. I begynnelsen viste Kean en konge som tydelig mistet all håp, som etter hvert utviklet seg til en konge som prøver å forsvare seg på barnslig vis. Her virker ikke konseptet lengre å være det samme, som Kean hevder i sitt brev til Veigel.

⁹² Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 327-328

⁹³ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 459

⁹⁴ Ibid. s. 459

⁹⁵ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 328

Barry Cornwall beskriver i sin biografi om Edmund Kean, hvordan Kean benyttet seg av ekte følelser på scenen da han spilte tittelrollen i Maturins *Bertram*, i 1816. I følge Cornwall skjedde dette da Kean i rolle skulle gi velsignelsen «God bless the child».

The benediction, «God bless the child,» for which Kean obtained so much applause, had been previously uttered a hundred times over his own son Charles. He repeated it so often, and so fervently, that he became touched by the modulation of his own voice; which, under the before-mentioned circumstances, acquired a tenderness “beyond the reach of art”.⁹⁶

Kean hadde øvd og gjennomgått denne scenen og velsignelsen mange ganger, og valgte å øve inn ekte følelser ved å øve med sin egne sønn. William Archer påpeker at valget fungerer for både de som hevder en skuespiller ikke skal føle selv på scenen, og de som mener en skuespiller må føle for å formidle.⁹⁷ Keans gjentatte øvelser viser at han innøvde og øvet på reaksjonen til velsignelsen. Det var ikke en spontan følelse han opplevde på scenen. Teoretikere som Diderot hadde derimot ikke vært enig i valget om å øve med sønnen for å oppnå reaksjon, fordi Kean da oppnår ekte følelser og ikke vil kunne ha full kontroll på scenen.

Ettersom dette valget fikk særskilt oppmerksomhet, kan vi forstå at dette ikke var normen i Keans spillestil. Som han skrev til Veigel i sitt brev, er han klar på at alle scener og replikker blir grundig innøvd og studert. Derfor kan vi se hvorfor det hevdes at Kean fortsetter i Garricks tradisjon. Hodet skal holdes kaldt og kalkulert; en skuespiller skal etterligne reaksjoner på følelsene, og det å oppnå reelle følelser på scenen vil ødelegge et viktig fokus.

Edmund Kean i USA

I sterk kontrast med Garrick, diskuterte ikke Kean sine teknikker eller skuespillerstil ofte. Derfor kommer hovedkildene til hans rolletolkning utenfra, hovedsakelig fra William Hazlitt, og en annen viktig kilde, den amerikanske kritikeren som er kjent under navnet Betterton. Hans egentlige identitet er ukjent, men han bodde og jobbet i Philadelphia. Hans kritikk og kommentarer om Kean gir et godt innblikk i skuespillerens stil.⁹⁸

⁹⁶ Cornwall, *The life of Edmund Kean, Vol. 1*, (London: E. Moxon, 1835), s. 159

⁹⁷ Archer, *Masks or faces?*, (London: Longmans, Green and Co, 1888), s. 79

⁹⁸ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 328

Kritikeren Betterton så Kean da skuespilleren var på turne på østkysten av USA, i begynnelsen av 1820-tallet. Et av disse stoppene var Philadelphia, der vi vet Betterton holdt til. Betterton skriver at Kean var, fra naturens side, svært heldig med både sitt dynamiske geni og fysiske kvaliteter for en skuespiller. Han beskriver Kean som «a most expressive eye, a muscular frame, well and even elegantly shaped, except in the shoulders, which being round and heavy in appearance, detract much from the just effect of his other proportions.»⁹⁹ Han beskriver videre at Kean mestret mekanismen og kunsten i det han gjorde, og at han var godt trent i scenekunsten.

Betterton påpeker i sin kritikk at han ikke kan si seg enig med amerikanerne og engelskmennene som hevder at Keans dødsscener er geniale og fantastiske prestasjoner for både kropp og sinn. Han forklarer:

Being, as I am, under the conviction that no mortal, wounded and moribound, ever fell with the precision of pitch, and nicety of contour and straightness of prostration, which mark Mr. Kean's exits from the world.¹⁰⁰

Disse scenene ble i følge Betterton gjort for kontrollert til å overbevise som naturlige dødsscener, de var litt for kalkulert og innøvd etter hans mening.

I likhet med Hazlit, hevdet Betterton at Kean noen ganger ble for overdådig. Han skrev at Keans beste kvaliteter alltid gikk mot det ekstreme, og at Kean virket å prestere best når han var på grensen mot det ekstravagante. Dessverre gikk han ofte over grensen fra det som skilte naturlig imitasjon til overdrivelse.

Betterton påpeker at Keans skuespillerstil kalles «Natural», men at han selv opplever den som høyst teknisk og kunstig. Han hevder at Kean er mer opptatt av mekanismen i spillet, og at det ikke er plass til inspirasjon i øyeblikket på scenen. Betterton legger altså noe annet i begrepet «Natural» enn det vi har sett fra Garricks tid. Han skriver at beviset i Keans stil kom fram da han så Kean i rollen som Othello for andre gang. I likhet med Hazlit la han merke til at bevegelsene og energien hadde endret seg, men han opplevde ikke den totale forandringen av uttrykk som Hazlit beskrev fra *Richard III*. Han beskriver den andre forestillingen som mer

⁹⁹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 329

¹⁰⁰ Ibid. s. 330

tilbakelent og mindre energisk.¹⁰¹ Det var som om han hadde gitt alt i den første forestillingen, og ikke orket å holde på samme nivå.

Betterton var klar over at Kean hadde fått kritikk fra sine engelskmenn for å mangle verdighet og eleganse, men han er ikke like klar for å tilgi ham disse manglene. Han påpeker at selv Keans største tilhengere har kritisert han for dette, men at de samtidig hevder at hans lidenskap og geniale spillestil kompenserer for dette. Betterton på sin side, skriver at Keans mangel av disse egenskapene vises i hans person, like mye som i hans rolletolkninger. Derfor passer Kean utmerket til Shylock, hevder han, ettersom denne karakteren verken krever verdighet eller eleganse. Derfor fant han ingen mangler i denne tolkingen, men det samme kunne ikke sies av Keans Richard III eller Othello, der han ved begge rollene kjente at noe ikke stemte.¹⁰² Kontinuerlig hos begge rollene, savnet han å se aristokratiet i det kroppslige uttrykket.

Den vanligste kritikken rettet mot Kean, er allikevel ikke hans fysikk eller mangel på verdighet i sine roller. Det er først og fremst hans stemme og artikulasjon. Kean var kjent for å ha en mørk og hes stemme, og det var ikke alltid mulig for publikum å høre replikkene karakteren hans uttalte.¹⁰³ Betterton skriver at Kean ofte prøvde å kompensere for sin hese stemme, når han merket at han fikk problemer, med enda større kraft i sine bevegelser. Dette resulterte i enda større overdådighet og mer ekstreme bevegelser enn han egentlig gjorde.

Betterton påpeker flere store konsekvenser av Keans hese stemme. Det ene er at dramatikerens og det poetiske i skuespillet til dels forsvant. I en tid der skuespillets moral var viktig, var det uten tvil negativt at så mye av replikkene forsvant i hosting og utydelig uttale. Det fysiske uttrykket blir stående i fokus, ensidig. Måten Kean talte på ble utover forestillingene styrt av hva hans lunger og hals klarte å prestere, og pausene ble ofte for lange. Her sammenligner Betterton Kean med Quin, men påpeker at Quin klarte å bære disse pausene, fordi han hadde et primært fokus på språket og poesien. All rytme og vers fra Kean må ha forsvunnet med stemmen hans. Her kommer Betterton med et veldig viktig poeng; en blind person ville ikke kunne blitt imponert over Keans skuespill, og han kunne heller aldri spilt med en maske. I

¹⁰¹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 330-331

¹⁰² Ibid. s. 331

¹⁰³ Ibid. s. 332

likhet med Garrick var det den fysiske handlingen på scenen som imponerte og skapte begeistring, men Garrick hadde klar artikulasjon og stemmen bar replikkene klart.

To tolkinger av Kong Lear

I et brev skrevet av William Godwin til Edmund Kean, datert den 14. februar 1823¹⁰⁴, starter Godwin med å forklare hvor mye han nyter å se Kean på scenen, men at hans tolkning av King Lear er unntaket. Han forteller at en av grunnene til at han foretrekker Shakespeares stykker, er fordi han gir større rom for forestillingens utvikling. Der en gresk tragedie utspiller seg på få timer, lar Shakespeare sine stykker utspille seg over både måneder og år. «It is inexpressible what advantages in this way are gained. Characters cannot be unfolded, the human mind developed, by an act that is supposed to take in only a few hours». Godwin hevder at det Shakespeare ønsket å oppnå med King Lear, var den gradvise forråttelse og utryddelse av sinnet til en helt. King Lears kontrast i stykkets begynnelse og slutt skal være åpenbar og gradvis, og er i følge Godwin stykkets kjerne. «There is no play where the turns are more wonderful & the shades of mind more felicitously delivered than in Lear». Det er nettopp dette Godwin hevder at Kean ikke får til i rollen. Han hevder at Keans tolkning begynner med for lite energi, og nesten fordummer rollen. Dette hindrer den viktige psykologiske utviklingen som utgjør spenningen i karakteren. Godwin avslutter brevet med «I am also desirous of rescuing one of the greatest productions of Shakespear from being considered as the mere exhibition of the unprogressive driveling of a dotard». Selv med dette inntrykket står Godwin fast ved at Kean var en av samtidens mest geniale skuespillere.

David Garrick spilte også rollen som King Lear, og i heftet *Observations on Mr. Garrick's acting; in a letter to the Right. Hon. The earl of Chesterfield* skrevet av Joseph Pittard i Oxford, finnes beskrivelser av Garricks tolking. Brevet ble publisert i 1758, og finnes ved the Bodleian Library.

Pittard hevder at Garrick viser rollen slik Shakespeare må ha sett den for seg da han skrev stykket. Han skriver at Garrick perfekt balanserer det kongelige i alle Lears følelser, og gir karakteren den riktige gnisten. Videre skriver Pittard at Garrick er den eneste på scenen, etter hans mening, som kan spille en tragedie ekte og naturlig. Til sammenligning, skriver han, er de franske skuespillerne så overdådige at de mister det menneskelige i karakterene. Et utsagn Kean ofte fikk høre av sine kritikere.

¹⁰⁴ The Bodleian Library, ref: MS. Abinger, c. 19



105



106

Over vises illustrasjoner av Garrick (til venstre) og Kean (til høyre) i rollen som King Lear. Garrick viser et åpent kroppsspråk. Han var kjent for sitt uttrykksfulle ansikt, og gjennom illustrasjonen kan vi se redsel og forvirring. Bena står godt fra hverandre, så han står stødig og er rak i ryggen.

Kean står også med bena godt fra hverandre, og står stødig på scenen. Det kan se ut som han sliter i hår og klær, mens øynene er godt fokusert på et punkt. I hans øyne kan vi også lese noe forvirring.

Vi ser klare ulikheter i kostymene til de to skuespillerne. Garrick er kledd i samtidsklær fra sin egen tid, mens Keans kostyme er mer historisk korrekt. Begge kostymene viser hva som var vanlig i deres samtid.

Pittard hevder at sinne er den menneskelige følelsen som er enklest å imitere på scenen, men det Garrick fikk til, var mer enn bare imitasjonen av følelsen. «(..) but to be angry with superior Sovereignty is as difficult to attain as any Part, to be executed with that Dignity which this English actor imparts to it».¹⁰⁷ Dette er et viktig poeng i beskrivelsen, da et av

¹⁰⁵ McArdeall, James, *David Garrick as King Lear*, 1761, trykkplate av kobber.

¹⁰⁶ Hodgson & co, *Object: Edmund Kean as King Lear*, 1822, etsning på papir.

¹⁰⁷ Pittard, Joseph, *Observations on Mr. Garrick's acting. In a letter to the Earl of Chesterfield*, (London, 1758)

Hazlitts største klager ovenfor Kean var at han manglet nettopp verdighet, i rollen som Richard III.

Et annen interessant punkt i Pittard sin beskrivelse, kan også sammenlignes med Kean sin anmeldelse. I andre akt, og spesielt ved bruk av navnet Gloster i tankene, beskriver Pittard at å se Garrick som Lear, er som å oppleve han som lynglimt i en storm.

These, and many other Passages, are spoken so justly, and with so much emphasis, that their Influence on the Hearer is amazing: They appear amidst the Tempest of his Mind, like Flashes of Lightning in a stormy Night, making the Horrors more visible.

Denne beskrivelsen av Garrick, minner om Coleridge sin beskrivelse av Kean som Richard III. Dette kan tolkes som en bekreftelse på at Kean fulgte i Garrick sin tradisjon, selv om han ikke alltid nådde opp til samme naturlige innlevelse. Det virker som at Garrick visste når han skulle holde tilbake og unngikk overdrivelse, mens Kean flere ganger ble anklaget for å være overdådig.

Selv om beskrivelse gjelder to ulike roller fra skuespillerne, gir det et innblikk i hvordan de tolket og jobbet med en rolle. Kritikerer Betterton hadde en god sammenligning av disse to skuespillerne. Han skrev at Garricks teatraliske kunst var «energetic but without bombast; simple but without vulgarity; lofty and vehement, but not turgid or vociferous. He declaimed with the utmost truth, elegance and precision.»¹⁰⁸ Vi kan tolke at Garrick mestret en balanse som Kean ikke helt fikk tak i. Det virker ikke som han hadde det samme dramatiske spekteret som Garrick eller en stemme som kunne bære en karakter. Basert på observasjonene av Kean på scene og kritikken mot ham, er det ikke tvil om at han hadde et talent og at han grep publikum. Det virker som han var litt utrent, og at han med mer arbeid i sine tolkninger, trolig kunne blitt enda bedre.

I følge to anekdoter i Archers *Masks or faces*, kan vi konkludere med at Kean hadde samme følelseløse tilnærming til skuespillerkunsten som Garrick. I boken sammenligner Archer to hendelser med de to skuespillerne, som påpeker likheten mellom dem. Den første anekdoten beskriver en hendelse med Garrick i rollen som King Lear. En lege spurte skuespilleren Tom King om ikke Garrick slet etter å ha anstrengt sine følelser på scenen. Svaret han fikk var

¹⁰⁸ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 332

He suffer from his feelings! Why, sir, I was playing with him one night in Lear, when in the middle of a most passionate and afflicting part, and when the whole house was drowned in tears, he turned his head round to me, and putting his tongue in his cheek, whispered “*Damme, Tom., it’ll do!*” So much for stage feeling!¹⁰⁹

Denne anekdoten følges av en lignende som omtaler Kean. Edmund Kean spilte tittelrollen i Howard Paynes tragedie *Brutus*, med sin sønn Charles Kean som Titus. Hele salen satt i tårer mot den siste delen av stykket, da Brutus kaster seg over sin sønn og uttaler «Embrace thy wretched father». Dette hendte til stor oppstandelse fra publikum, og Edmund Keans skal ha hvisket til sin sønn «Charley, we are doing the trick!»¹¹⁰

Archer diskuterer om likheten i disse anekdotene kan bety at den siste er en gjenfødt versjon av den første. Basert på hans kunnskap om de to skuespillerne, tror han derimot at de begge er sanne. Archer hevder videre at disse hendelsene ikke er bevis nok i seg selv at de ikke hadde følelser på scenen, men vi kan tolke det mot at de enkelt brøt fra følelsene de viste.

Uansett om den siste anekdoten var en gjenskapelse av den første eller ikke, så er det en klar pekepinn mot at Kean sin skuespillerstil var lik Garrick sin. Archer hevder det er stor mulighet for at de begge er sanne, og en slik kopi ville nok ikke ha kommet frem om det ikke lå noe sannhet eller likhet bak det. Vi kan anta at Kean og Garrick benyttet seg av samme skuespillerteknikk, da de ofte sammenlignes og det er klare likhetstrekk i Archers anekdoter.

Viktigheten ved å være en Gentleman

Et av punktene som gjorde Garrick til en så kjent og elsket skuespiller, var at han var like talentfull i tragedier som i komedier. Dette kunne ikke sies om Kean, som manglet det nødvendige for å mestre komikken. Garrick skal på et tidspunkt ha sagt til Jack Bannister; «You may humbug the town as a tragedian, but comedy is a serious thing, so don’t try that just yet.»¹¹¹ Det kreves et eget talent for å mestre komikken, da følelser ikke har samme plass der som i en tragedie. Hvorfor Kean ikke fikk til denne sjangeren, er vanskelig å si, da han

¹⁰⁹ Archer, *Masks or faces?*, (London: Longman, Green and Co, 1888), s. 165

¹¹⁰ Ibid. s. 166

¹¹¹ Bancroft, S og M, *The Bancrofts: Recollections of sixty years*, (London: J. Murray, 1909), s. 41-42

blir beskrevet med mye lidenskap som skuespiller. På bakgrunn av dette, kan vi si at Kean ikke var den fullkomne skuespiller, slik Diderot beskriver den.

Kean begynte også etter hvert å slite med nye roller, han foretrakk å holde seg til de han allerede hadde innøvet og mestret. Dette førte til problemer på teateret, og han ble til tider påtvunget nye roller fra samtidens dramatikere. Han tok disse på seg, vitende om at han kunne gi en lunken forestilling, slik at stykket ble tatt av plakaten.¹¹² Her skiller han seg igjen fra Garrick, som kjempet for yrkesstolthet og som kjempet hardt for at skuespillere skulle oppnå respekt.

Keans karriere var ikke like lang og suksessrik som Garrick. Kean døde i en alder av 45 år, og hans siste tid var sterkt preget av sykdom. Publikum og kritikere trakk likheter mellom dem på scenen og i deres kunst, men deres personlige liv var svært ulikt. Garrick valgte å bruke sin berømmelse til å tale for skuespillerkunsten og gi den sin rettmessige plass i samfunnet. Kean var nok ikke uenig med Garrick om dette, men han hadde en større utfordring med å takle sin plutselige berømmelse. Den oppførselen som Garrick mente ødela skuespillere og kunstens rykte, er nettopp den oppførselen som Kean begynte med.

Kanskje Garrick hadde et poeng i å være *The Gentleman*. Han hadde god utdannelse og kom fra en god familie. For ham var det ikke bare hvor han kom fra som ga tittelen, men hvordan han oppførte seg og var som person. Publikum hadde respekt for Garrick som både kunstner og person, og det virket ikke som han sluttet i arbeidet med å utvikle roller. Kean hadde ikke samme utgangspunkt som Garrick, og før sitt gjennombrudd var han nær å måtte bo på gaten med familien sin. Den plutselige berømmelsen og inntekten var nok mer enn velkommen, men det kan se ut som at det ble vanskelig for Kean å håndtere det nye livet. Han sluttet å innstudere nye roller og det virket som hver forestilling ble dårligere etter premieren. Han ble sint på kritikerne som påpekte hans feil og utfordringer på scenen, og valgte å forsvare sine valg istedenfor å ta kritikken videre i sitt arbeid.

Joseph Donohue påpeker at Keans hemmelighet bak sin suksess, var akkurat den samme som Garrick, Kemble og Siddons; «minute, tireless preparation of the role».¹¹³ Selv om han hadde

¹¹² Artware fineart, «Portrait of Edmund Kean»

¹¹³ Donohue, *Theatre in the age of Kean*, (Oxford: Basil Blackwell, 1975), s. 60

samme arbeidsmetode som de store før ham, ble dette uttrykket annerledes da Kean sto på scenen. Han selv manglet evnen til de staslige tradisjonene på teateret. Hans manglende verdighet, eleganse og plutselige energiutbrudd, hindret ham i å oppnå det samme uttrykket som Garrick.

Charles Kean

Sønnen til Edmund Kean, Charles, valgte å gå i sin fars fotspor, og skapte fort begeistring rundt sitt eget navn. Charles Kean tok over Princess' Theatre i London høsten i 1850. De ni årene han ble værende som sjef ved teateret, kan i følge Nagler karakteriseres som en faglig overgårdighet.¹¹⁴ C. Kean, som var utdannet ved den prestisjetunge skolen Eton, ønsket å introdusere historisk korrekthet på scenen. Han ville at det visuelle på scenen skulle reflektere den tidsepoken stykkets handling foregår i.

Da C. Kean skulle sette opp Macbeth i 1853 ønsket han å oppnå så detaljert historisk korrekthet som mulig. Han begynte derfor å undersøke hva slags klær og hvilken arkitektur som var vanlig i Skottland på 1000-tallet. Han ønsket også å implementere det historiske i stykkets «stage business», altså i alle bevegelser og hendelser på scenen.¹¹⁵

Den nødvendige informasjonen var i følge C. Kean vanskelig å finne, og det viste seg at det var lettere for ham å utforske hva Skottlands fiender hadde på seg på den tiden. Disse funnene brukte han som inspirasjon til kostymene. Han benyttet seg og av kunnskapen til George Godwin, som tilhørte Royal Institute of Architects, for å lære seg mest mulig om arkitekturen til stykket.¹¹⁶ Han var så bestemt på historisk nøyaktighet, at han sendte sine scenearbeidere til Venezia for å kunne rekonstruere St. Marks torg i detalj¹¹⁷, ved å male det på et lerret til scenen.

C. Keans ønske om å gjenskape historisk korrekthet, gjaldt kun de visuelle virkemidlene i teateret. William Charles Macready (1793-1873) var en engelsk skuespiller som sto på scenen i samtiden til både Kean den eldre og yngre. Han hadde begynt å ta i bruk Shakespeares originale tekster. C. Kean var fortsatt fornøyd med å bruke tekstene som var endret av forskjellige skuespillere i etterkant.¹¹⁸

¹¹⁴ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 480

¹¹⁵ Ibid. s. 480

¹¹⁶ Ibid. s. 483

¹¹⁷ Kennedy, *Looking at Shakespeare*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), s. 27

¹¹⁸ Ibid. s. 26

C. Keans lidenskap for arkeologi og utdanning var i følge Kennedy¹¹⁹ typisk for det Viktorianske England, og den ekstreme visuelle stimuli var ofte å se på 1800-tallet. Kennedy hevder at C. Kean tok Shakespeares tidsepoker for bokstavelig, og mistet det metaforiske i Shakespeares poesi. De historiske aspektene i Shakespeares fortellinger om den menneskelige naturen, er ikke nødvendigvis like viktig for stykkene. Kennedy sier «The images Kean put on the stage were simply reflections in the Victorian eye. He made a Shakespearian theater that was, for the first time, self-conscious about its visual expression.»¹²⁰ Den visuelle fremstillingen ble så viktig for C. Kean, at da han skulle sette opp *Vintereventyret*, flyttet han hele handlingen til et nytt land, fordi han ønsket å vise dekorasjonen av en kyst.

På sin siste kveld som manager ved Princess' Theatre, etter en forestilling av *Henry VIII*, forklarte og forsvarte C. Kean sine valg for teateret.

I have always entertained the conviction that in illustrating the great plays of the greatest poet who ever wrote for the advantage of men, historical accuracy might be so blended with pictorial effect, that instruction and amusement would go hand in hand; and that the more completely such a system was carried out, so much the more valuable and impressive the lesson conveyed.¹²¹

Det Kean ønsket å oppnå med sine forestillinger, var å oppdra publikum, samtidig som de ble underholdt på teateret. Han hevdet at tilbakemeldingene og antall forestillinger av hvert stykke, beviser at han ikke kan ha tatt helt feil.

Denne nye vinklingen på teateret, hjalp scenekunstens rykte blant de med høyere utdanning. C. Kean hadde en god utdanning, fra blant annet Eton. Dette gjorde at hans omgangskrets var utdannet ved samme skole, og mange var blant den sosiale eliten i London. Han ble ofte invitert til middager hos sine gamle klassekamerater.¹²² Han ble møtt med entusiasme for sin innsats for å gjøre teateret til «a gigantic instrument of education for the young, and edification, as well as instruction of those of maturer years».¹²³ Flere av Englands innbyggere begynte å se at teateret var mer enn bare underholdning, og innse dets potensiale.

¹¹⁹ Kennedy, *Looking at Shakespeare*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), s. 27

¹²⁰ Ibid. s. 27

¹²¹ Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 488

¹²² Richards, *Sir Henry Irving*, (London: Hambeldon and London, 2005), s. 66

¹²³ Bancroft, S og M, *The Bancrofts: Recollections of sixty years*, (London: J. Murray, 1909), s. 44

Charles Keans skuespillerstil var ikke ulik sin fars. Marie og Squire Bancroft hevder at C. Keans Shylock var en reproduksjon av sin fars metoder.¹²⁴ De skriver om en spesifikk scene mellom Shylock og Tubal, som hevdes å være vanskelig å få til, «I can remember Charles Kean, did most with this particular scene, his performance being, I have no doubt, as far as he could make it so, a reproduction of his father's.»¹²⁵ Vi kan derfor anta at hans tolking av Richard III ikke hadde stor variasjon fra sin far.

Det ble sagt at han i flere store scener hadde «impetuous passion and wondrously effective rapid change of manner in his acting always to be remembered»¹²⁶, det ble beskrevet om blant annet den siste scenen i Richard III. Selv om han i stor grad gjorde som sin far, var dette noe han mestret, og i følge Bancroft parete, klarte han noe hans far aldri klarte å oppnå; han var fantastisk i komedier.¹²⁷ C. Keans begynnende arbeid med å oppdra publikum og realistiske oppsetninger, fortsatte i tiden etter han.



Bildet viser Charles Kean som Richard III. Kulissene viser en ny utvikling, og vi ser her slottet i bakgrunnen. Kostymet er historisk korrekt, som var typisk i hans samtid.

¹²⁴ Bancroft, S og M, *The Bancrofts: Recollections of sixty years*, (London: J. Murray, 1909), s. 41

¹²⁵ *Ibid.* s. 209

¹²⁶ *Ibid.* s. 41

¹²⁷ *Ibid.* s. 41

¹²⁸ Ukjent, *Charles Kean as Richard Duke of Gloucester*, 1800-tallet

Keans begynnende arbeid med å oppdra publikum og sette opp realistiske oppsetninger, fortsatte i tiden etter ham. Henry Irving var blant dem som ville fortsette å oppdra publikum gjennom teateret.

Henry Irving

Født som John Henry Brodribb, ble sir Henry Irving i 1895 den første engelske skuespiller som ble adlet for sine teatraliske prestasjoner. Dette hadde stor betydning for skuespillernes omdømme og plass i samfunnet.¹²⁹

Irving ble kjent for sine oppsetninger under sin tid som både skuespiller og manager på the Lyceum Theatre i London. Hans måte å produsere teater ga ham tittelen som Charles Keans arving, da begge hadde det samme fokuset på stykkets visuelle uttrykk. Derimot beskrives hans skuespillerstil som mer lik Macready og hans etterkommer, Samuel Phelps. Irving studerte sistnevnte og hans skuespillerkunst.¹³⁰

Det var en generell enighet blant Irvings publikum at hans produksjoner var «the finest in good taste and realism» og at han hadde «excellent taste in staging and scenic design. His plays were artistic spectacles.»¹³¹ Mest trolig ble han inspirert da det tyske Saxe-Meiningen kompaniet kom til London i 1881. De spilte ulike forestillinger på Drury Lane den våren, blant annet av Shakespeare.

A performance however, of “Twelfth Night”, so picturesque and so faultless has not been seen upon the modern English stage. A chief reason why “Twelfth Night” is rarely played in England is because there is no part prominent enough to suit the vanity of a star actor. The harmony and beauty of which are the chief features in the performance of “Twelfth Night” are impossible under the conditions ordinarily prevailing in England, and can never be obtained while the vanity of the individual is allowed to override the requirements of art.¹³²

Denne observasjonen ble gjort av en kritiker for *Athenaeum*. Kritikeren beskriver både hvor vakker og utsmykket scenen opplevdes for publikum, men han påpeker også et viktig element i Englands skuespillerkunst. Der handlet det om stjerneskuespilleren og den ene rollen som ga fokus til det største navnet på løpeseddelen. Saxe-Meiningen viste London hvordan et ensemble spiller sammen, og den harmonien dette samarbeidet kan føre med seg. Irving ble senere kjent for å sette opp gode ensemble spill.

¹²⁹ Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 353

¹³⁰ Ibid. s. 353

¹³¹ Ibid. s. 353

¹³² Nagler, *A source book in theatrical history*, (New York: Dover Publications Inc, 1959), s. 501

Kostyme

Henry Irving kommenterer sitt syn på kostyme og scenografi i en tale han holdt i 1891. Denne talen skal vi se nærmere på om litt, men hans syn på disse virkemidlene reflekterer holdningen til disse virkemidlene på hans samtid. Han påpeker hvor viktig det er å bevare publikums oppfatning av at det de ser på scenen er realistisk. Det er viktig at handlingen foregår innenfor realistiske rammer, og det malere kaller det rette miljøet eller stemning.¹³³

To this belongs costume, scenery, and all that tends to set forth time and place other than our own. If this idea be not kept in view there must be, or at all events there may be, some disturbing cause to the mind of the onlooker. This is all – literally all – that dramatic Art imperatively demands from the paint room, the wardrobe, and the property shop; and it is because the public taste and knowledge in such matters have grown that the actor has to play his part with the surroundings and accessories which are sometimes pronounced to be a weight or drag on action.¹³⁴

Irving understreker at det eneste kulisser og kostymer gjør, er å hjelpe skuespilleren med å holde fasaden om riktig tidsepoke. Han sier at hvis det finnes en feil ved en av disse virkemidlene, vil være en forstyrrelse for publikum. Det kommer frem at Irving ikke anser virkemidlene som like viktige som selve skuespillerkunsten; kostyme og kulisser er der for å tjene skuespilleren og hans illusjon.

Opptak av Irvings åpningsmonolog

Parallelt med utviklingen av skuespillerkunsten, utviklet samfunnet og teknologien seg. Der man før har vært avhengig av nedskrevne observasjoner av skuespilleres samtidspublikum, går vi med Henry Irving inn i en tid der vi selv kan observere et mer håndfast materiale fra en skuespiller. Selv om det allikevel trenger supplering av Irvings tolkninger, har vi nå en måte å selv få et innblikk i Irvings Richard III. I 1898 ble det tatt et opptak av Irving som uttaler Richard IIIs åpningsmonolog. Opptaket er ikke fullstendig, og kutter talen kortere enn originalen, men den lar oss høre hvordan Irving uttalte ordene, tonefallet og hva han valgte å legge vekt på i monologen.¹³⁵

¹³³ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 683

¹³⁴ *Ibid.* s. 683

¹³⁵ The Irving Society

Når Irving som Richard III begynner å snakke om seg selv, «But I, that am not formed for sportive tricks», endrer hele stemmen seg. Han høres bitter ut, og en karakter som er sjalu på kongen kommer frem. Før han beskriver seg selv, forteller han hvordan kongen har byttet ut hester i strid, med kvinner i sengen. Endringen Irving gjør i stemmen sin, viser en følelsesladet reaksjon på ulikhetene mellom disse to. I stedet for kvinner, får Richard III hunder som bjeffer etter ham. Han utelater ikke tvil om hva karakteren føler om denne urettferdige forskjellen, og vi får en forståelse for hvem han er.

På den samme nettsiden finner vi i tillegg til lydklippet av Irving som Richard III, et lydklipp av han som Wolsey i Shakespeares *Henry VIII*. Ved å høre på disse lydklippene etter hverandre, kommer det klart frem to ulike karakterer. Ulikheten ligger i stemmeleie og tonefallet til Irving og hvilke ord han velger å legge trykk på.

Irvings artikulasjon er klar og tydelig. Som hans barnebarn Laurence Irving skriver «His delivery and articulation, in the opinion of those who have studied phonetics, seem faultless and an admirable model for students of acting today.»¹³⁶ Her har vi en tydelig forskjell mellom Edmund Kean og Irving; en var kjent for sin klare tale, og den andre var kjent for det motsatte.

Henry Irving som Richard III

I 1877 satte Irving, da som manager ved Lyceum Theatre i London, opp *Richard III* med seg selv i tittelrollen. Som manager hadde han ikke bare ansvaret for å dele ut rollene til de rette skuespillerne, men også å bearbeide den dramatiske teksten. Cibbers oppkuttete versjon fra 1700 var fortsatt den versjonen av *Richard III* som ble spilt. Det var nå en samlet tanke om at hvis Shakespeares versjon var forkastet, så kunne den ikke være spillbar på scenen.¹³⁷ Skuespilleren Macready, som var ansett som Keans rival, hadde gjort et forsøk på å blande de to versjonene av *Richard III* i 1821. Dessverre klarte han ikke å opprettholde effekten fra Cibbers versjon, eller prakten fra Shakespeares originale tekst. Derfor valgte Macready å gå

¹³⁶ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 15

¹³⁷ Ibid. s. 281

tilbake til Cibbers versjon, for å fortsatt kunne konkurrere mot Kean om Londons kunstneriske hjerte.¹³⁸

Irving var en mann med faste prinsipper og bestemte seg for å bruke Shakespeares originale tekst av *Richard III*. Dermed brøt han med sine forgjengere Garrick og Kean. Etter Cibbers versjon kom i 1700, forsvant den originale versjonen av stykket fra scenen, frem til Irving bestemte seg for å bruke den igjen, 177 år senere. Irving satte sin lit til Shakespeares forståelse av skuespillere, og visste at dommen av dette valget, sto bundet ved hans egen portrettering og suksess. Ved å ikke bruke det samme manuset som Garrick og Kean, tvang han kritikere til å dømme hans opptreden alene, og ikke sammenligne han med de to storhetene før ham.¹³⁹

Den 29. januar 1877 sto Irving på scenen for første gang som Richard III, og de få misfornøyde stemmene ble druknet av jubelen som møtte hans suksess. I likhet med Garrick og Kean, ble han kalt sin samtids beste fortaler for Shakespeare. Han ble hyllet for sitt valg å bringe tilbake den originale teksten, og oppreisningen det medførte for Shakespeares tekst.¹⁴⁰

I tillegg til hyllesten av hans valg av tekst, ble han også hyllet for hans tolkning av tittelkarakteren. Allerede etter hans første monolog ble det klart for publikum at Irving ønsket å gjenskape den historiske kongen.¹⁴¹ Det er et viktig punkt at publikum oppfattet hans tolkning allerede i åpningsmonologen, da en skuespiller skal kunne vise en karakters karakteristikk så fort de går ut på scenen. Richard IIIs fysiske abnormiteter, som hans pukkelrygg og halting, ble vist subtilt av Irving. De var ikke overdrevent eller i senter for ham, men kun en del av karakterenes kropp.¹⁴²

I løpet av forestillingen, beholdt Irving kongeligheten til karakteren gjennom hele stykket.¹⁴³ Dette var en viktig karakteristikk som flere kritikere hevdet at Kean ikke fullstendig klarte å oppnå. Irving forkastet det som fram til da hadde vært den normale settingen til teltscenen mot slutten av stykket. Det som var vanlig på den tiden, var to små telt på hver sin side som

¹³⁸ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 281

¹³⁹ *Ibid.* s. 282

¹⁴⁰ *Ibid.* s. 282

¹⁴¹ *Ibid.* s. 282

¹⁴² *Ibid.* s. 282

¹⁴³ *Ibid.* s. 282

tilhøre Richard III og hans fiende Richmond. Irving valgte å fylle scenen med det kongelige teltet, for å illustrere den kongelige prakten. Irving beskriver stemningen:

A small red lamp on the table gave it its only illumination, and the blood-guilty Plantagenet sat scanning the plans of the morrow's battle array. Presently he put the paper from him, and with a groan of weariness rose, turned, limped his way to the back of the tent, and drew its entrance curtains apart, disclosing a scene steeped in moonlight and a sky glittering with stars.¹⁴⁴

Til denne måten å vise kvelden før slaget, skrev H.M. Walbrook flere år senere:

I can still see the dark misshapen tragic figure as I saw it that night standing with outstretched arms against the lovely background of the peaceful heavens, and the impression the contrast made is till vividly with me. The whole movement, combined with the poetical setting given to it, made a marvellous commentary on the play. The figure of the king became in that moment a thousand times more tragic than it had before.¹⁴⁵

Irvings valg om å fremheve det kongelige i kulissene samsvarte med hans tolking av kongen. Denne scenen må ha vært interessant, med tanke på de klare kontrastene: den misformede mannen i kongelige omgivelser, som kvelden før et stort slag ser ut på den rolige nattehimmelen.

Publikum og kritikere virket å like denne nye fremstillingen av Richard III, både med tanke på teksten og Irvings tolkning av tittelkarakteren. Det ble generell enighet om at Irving ikke hadde skjendet Shakespeares ord ved denne tolkingen, men heller klart å bruke teksten til sin fordel.¹⁴⁶

En ukjent kritiker beskrev hva som gjorde at denne tolkingen fungerte så bra, og hvordan den skilte seg ut fra de som har spilt den før Irving:

The literary interest of the Lyceum revival was thrown into the shade by Mr. Irving's interpretation of the principal character. The Richard of Shakespeare, with the graces imparted by high breeding, his immense force of character, his utter indifference to ties which ordinarily bind men together, his sensitiveness to the most trifling reflections upon his deformities, his cynical humour and withering sarcasm, seemed to have stepped from the book onto the stage. The conventional Richard since the time of Edmund Kean had been a brusque and rather noisy villain; in Mr. Irving's

¹⁴⁴ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 282

¹⁴⁵ Ibid. s. 282-283

¹⁴⁶ Ibid. s. 283

performance we have the prince, the statesman, and the courtier, who was described by a contemporary as the most enchanting man to be found near the throne.¹⁴⁷

Ifølge denne kritikeren, viste Irving kompleksiteten i karakteren Richard III. Han var en prins og derfor av høy rang, men hans deformerte kropp ble en utfordring i hans posisjon. Han ble ikke sett på som «hel». Kean ble kritisert for å ikke vise nok verdighet, og at scenene der rollen skulle representere tronen (state-business) ikke var troverdige. Her påpeker kritikeren at de så denne delen ved Irvings Richard III. Basert på den første delen av kritikken kan vi tolke at Irving presenterte en karakter som ikke var inkludert i den sosiale omkretsen. Han tålte ikke kritikk eller stikk mot sin fysikk, og skapte ikke bånd med andre menn der det ellers hadde vært normalt. Det som gjør denne beskrivelsen fascinerende er at Richard III blir beskrevet som sjarmerende eller forførende. Dette er ny beskrivelse av tittelkarakteren, og noe nytt som Irving brakte til rollen.

Selv om majoriteten denne nye versjonen av Richard III, så var ikke alle like begeistret. Forfatteren Henry James (1843-1916) var ikke like imponert over Irving. Han sammenlignet Irvings tolking med en maler som fargelegger, fordi han ikke kunne stole på tegningene alene.¹⁴⁸ Han er enig i at Irvings oppfinnsomhet og presisjon ofte var vellykket, men mente at helheten i det pittoreske ble tørt og klønete. James savnet litt mer kraft fra Irving, og beskrev stykket som

(...) slowly, draggily, diffusively, with innumerable pauses and lapses, and without a hint of the rapidity, the intensity and entrain which are needful for carrying off the improbabilities of so explicit and confidential a villain and so melodramatic hero.¹⁴⁹

Som biografen påpeker, må James ha glemt at Irving benyttet seg av en tekst som verken han selv eller noen andre publikummere hadde sett før. Det var naturlig at Irvings tolkning ville være annerledes enn de som hadde vært før han. Vi kan tolke at James kanskje ville foretrukket Keans energiske tolkning av Richard III.

Irving spilte Richard III i tre måneder, og de som gikk tilbake for å se den igjen, merket seg at han utviklet og raffinerte prestasjonen sin kontinuerlig. Under de første forestillingene, begynte både stemmen og kroppen til Irving å svikte ham mot slutten av stykket. Under de senere forestillingene derimot, holdt både stemmen og kroppen gjennom hele. Han fikk andre

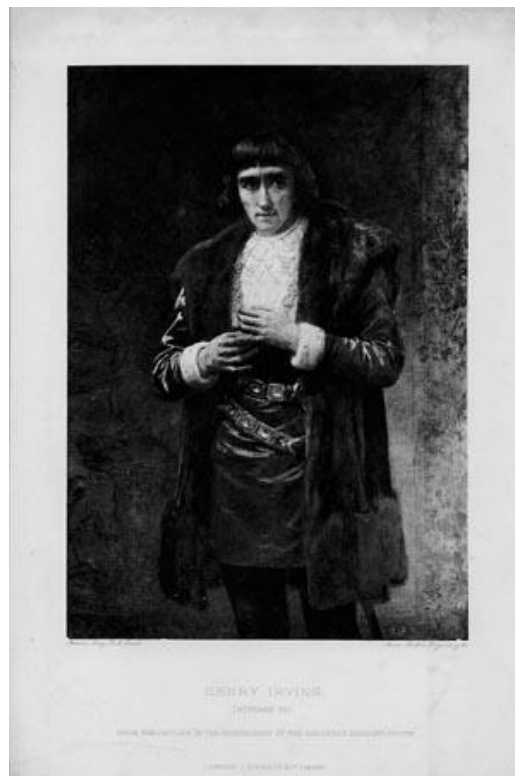
¹⁴⁷ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 283

¹⁴⁸ Ibid. s. 283

¹⁴⁹ Ibid. s. 284

reaksjoner fra dem som så ham flere ganger i samme rolle, enn det Edmund Kean fikk da han spilte Richard III. Han fikk kritikk for å gjøre mindre ut av scenene, som om han hadde mistet noe av kraften underveis. Kanskje hadde de to skuespillerne ulik tilnærming til det å spille samme rolle over en lengre periode?

Etter suksessen som Richard III mottok Irving to gaver; av en ved navn Chippendale fikk han det samme sverdet som Edmund Kean brukte i den samme rollen. Fra en baronesse mottok han en ring som har tilhørt David Garrick. Irving ble den tredje skuespilleren i rekken som hadde begeistret og nyskapt i rollen som Richard III.



På bildet over ser vi sir Henry Irving som Richard III. Han virker litt tilbaketrukket, som om han observerer og kanskje pønsker på noe. Han har et halvt smil og øynene virker fokusert på noe. Det er som om han venter på noe som han vet kommer til å hende.

¹⁵⁰ Ukjent, *Henry Irving as Richard III*, 1877

I 1896 spilte Irving Richard III på Lyceum teateret for andre gang. På dette tidspunktet var han på høyden av sin karriere.¹⁵¹ Sammenlignet med hans første opptreden som tittelkarakteren, ga ikke premierenkvelden helt den samme begeistring. William Archer hadde sett Irvings første tolkning, og kalte den grotesk og djevlesk. På premierenkvelden i 1896 derimot, lot han den groteske siden ved Richard III ta helt overhånd. Dette resulterte i at karakterens subtile hykleri ikke kom frem.

At times he seemed, as it were, to throw his arm around the shoulders of the audience and, with an evil leer, to make them party to his ghastly conspiracy, with the cynical detachment of a monstrous chorus – thereby undermining any sympathy that the audience might have had for Richard’s victims.¹⁵²

Denne dobbeltmoralen er en viktig del av hvem Richard III er som person, og er en del av det som gjør rollen kompleks. Samtidig er det interessant at han inkluderte publikum i Richard IIIs ondskap, slik at de heiet på handlingene istedenfor å reagere negativt.

På de to lydklippene som finnes av Irving som Richard III og Wolsey, kan vi høre en klar og god uttale fra skuespilleren. Dette fikk han også ros for av Archer etter denne forestillingen.¹⁵³ Archer var veldig opptatt av tydelig tale og vi kan derfor anta at han hadde rettet mye kritikk mot Kean, hvis han hadde sett han opptre.

I en analyse skrevet av forfatteren Henry James (1843-1916), påpeker han at selv om dette ikke var Irvings første tolkning av Richard III, så var det første gang han selv sto ansvarlig for stykket. Det var blant annet etter hans suksess som Richard III i 1877 at han hadde tatt over et strevende Lyceum omtrent 20 år tidligere. James var fortsatt ikke en av Irvings beundrere, men hans analyse setter Irving i et positivt lys.

His Richard of those days, as I remember it, strikingly showed his gifts, but he has had the artistic patience, all these years, to leave character alone. His gifts have not changed, though they have visibly developed, and his power to use them has matured. His present creation has the benefit of this maturity, though I seem to remember that even the earlier one, when so much of his reputation was still to come, had that element of “authority” which is a note by itself in an actor’s affect, independent of the

¹⁵¹ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 596

¹⁵² *Ibid.* s. 596

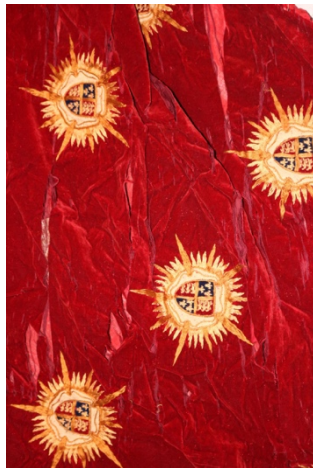
¹⁵³ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 587

particular case, and almost as distinguishable in what he worst as in what he does best.¹⁵⁴

Selv om James påpeker at Irvings talent har utviklet seg og modnet siden han sist spilte rollen, mener han at det er tydelig Irving mangler noe i denne tolkningen av Richard III. At autoritet ikke kommer frem i en slik karakter kan sammenlignes med Keans fraværende verdighet.

Det både James og *The Times* kritikeren J. F. Nisbet kommenterte var hvordan Irving fikk frem ondskapen i Richard III. Nisbet skrev etter forestillingen i 1896 «Absolutely Irving's Richard is the most Satanic character I have ever seen on stage.»¹⁵⁵ James fortsetter i sin analyse med «What sir Henry Irving does best (...) plays on the sinister-sardonic, flowered over with as vividly as may be with the elegantly-grotesque.»¹⁵⁶ Utfordringen med en karakter som Richard III er ikke å vise frem ondskapen i han, men å vise de komplekse sidene ved han som utgjør ondskapen.

Henry Irvings kostyme



¹⁵⁴ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 597

¹⁵⁵ Ibid. s. 597

¹⁵⁶ Ibid. s. 597-598

¹⁵⁷ Bildene er hentet med tillatelse fra Victoria and Albert Museum

Victoria and Albert Museum i London, har i sin samling det kostymet som Irving brukte ved sine to opptrædener som Richard III, som vises over. Han brukte det samme kostymet til begge oppsetningene, med unntak av en lilla tunika (til venstre) som ble sydd da han returnerte i rollen i 1896. Kostymet er detaljert og sydd med perler og broderier. Det er vanskelig å tro at Irving mente at det eneste kostymet gjør for teateret, er å skape den fysiske illusjonen av forestillingens tidsepoke.

Henry Irvings tale om skuespillerkunsten

Den 9. november 1891 holdt Irving en tale ved den filosofiske institusjonen i Edinburgh. Denne talen er nedskrevet og gir oss et godt innblikk i Irvings tanker og teknikk for skuespillerkunsten.

Fra talen hans kommer det klart frem at teateret og dets arbeidere, enda ikke hadde oppnådd den respekt som Garrick kjempet så hard for på 1700-tallet. Denne talen ble holdt fire år før Irving ble adlet for sitt arbeid som skuespiller. Selv om skuespillernes forhold til samfunnet hadde utviklet seg til det bedre, påpekte Irving at folk ikke burde høre på de usanne ryktene som så ofte ble skrevet i aviser. Han klaget over at skribentene gikk så langt at de hevdet at skuespill ikke var en kunst, og svarte «I think it well to place on record at least a polite denial of their accuracy.»¹⁵⁸ Samtidig understrekte han at man ikke skulle ta slike påstander alvorlig. Derfor kalte han talen sin *The art of acting*, og ønsket å benytte sjansen til å informere om nettopp skuespillerkunsten.

Irving sier at blant all kunst finner vi en intensjon og et mål, og at skuespillerkunsten er den kunstformen som krever størst hensikt.¹⁵⁹ Han påpeker hvor viktig det er å handle som skuespiller, og at denne handlingen ikke kan styres av tilfeldigheter. Her kan det tenkes at han snakker om «stage business», handlingene som utføres på scenen. De må være godt innøvde og ha en mening bak seg. Han hevder at hvis en skuespiller får en plutselig ide eller blir inspirert mens han eller hun står på scenen, dreier ikke dette seg om selve skuespillerkunsten. Disse hendelsene mener Irving er vanlig i livet generelt, og ikke takket være noen kunstform.

¹⁵⁸ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 675

¹⁵⁹ Ibid. s. 676

Han beskriver en skuespillers oppgave som:

Primarily to reproduce the ideas of the author's brain, to give them form, and substance, and colour, and life, so that those who behold the action of a play may, so far as can be effected, be lured into the fleeting belief that they behold reality.¹⁶⁰

Han sier her at en skuespillers jobb er å gi liv til karakterene ved å forstå dem og deres motiver, gi dem en personlighet og la publikum se dem komme til live. De skal reflektere samfunnets virkelighet, så langt det lar seg gjøre. Irving velger så å sitere skuespilleren Macready sine ord om skuespillerkunsten:

To fathom the depths of character, to trace its latent motives, to feel its finest quiverings of emotions, to comprehend the thoughts that are hidden under words, and thus possess one's-self of the actual mind of the individual man.¹⁶¹

Da dette er nedskrevet i talen til Irving, har han ikke en kilde til dette utsagnet, men han påpeker at Macready tok studeringen av skuespillerkunsten veldig seriøst. Det vi kan tolke fra sitatet er tankegangen bak det å utvikle og bygge opp en karakter. «The thoughts that are hidden under words», viser til spørsmål om hvorfor karakteren sier og gjør som den gjør og hvem karakteren er som person.

Irving diskuterer så påstanden om at teateret ikke produserer kunst. Han svarer på kritikken om at skuespillere kun etterligner følelser, og bare gjenforteller en annens historie. Kritikerne påstår at skuespill ikke kan være kunst, fordi det er for kortvarig. Kunsten fortsetter ikke å eksistere etter forestillingen er ferdig, og det finnes ingenting konkret eller håndfast å vise til i etterkant. Irving svarer med at all kunst er en eller annen form for etterligning. Selv marmor kan ødelegges og forsvinne, men det som var skapt av den, slutter ikke å være kunst av den grunn.¹⁶² Bare fordi noe opphører å eksistere, betyr det ikke at det ikke var kunst da det fantes.

Og hva med kunsten i selve dramatikken? Historier som fortelles gjennom generasjoner og overlever tiden, er ikke de også kunst, og kunsten i å gjenfortelle dem? Dokumentasjonen av forestillingen finnes i minnet til de som så og opplevde den. Irving påpeker at dokumentasjon i menneskers sinn, er fortsatt dokumentasjon, selv om de ikke er hakket inn i marmor eller

¹⁶⁰ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 677

¹⁶¹ Ibid. s. 677

¹⁶² Ibid. s. 678

gravert i messing. H.M. Walbrook er et godt eksempel på denne type dokumentasjon. Han husket i detalj teltscenen da Irving spilte Richard III, og kunne fortelle, ikke bare hvordan det så ut, men også hva han tenkte.

«And it were a poor conception of the value of any art, if, in considering it, we were to keep our eyes fixed on some dark spot, some imperfection, and shut our eyes to its aim, its power, its beauty.»¹⁶³ Det finnes mye mer ved kunst, enn bare om den finnes konkret i etterkant. Irving ville vise til helheten i skuespillerkunsten. All kunst har en holdning og bærer den tiden den blir skapt i, men skuespillerkunsten har en fordel;

And the actor, though his knowledge may be, and must be, limited by the knowledge of his age, so long as he sounds the notes of human passion, has something which is common to all the ages.¹⁶⁴

Selv om en forestilling forsvinner det øyeblikket den er over, er skuespillerkunstens kunstform og det den omhandler, tidløs.

If he can smite water from the rock of one hardened human heart – if he can bring light to the eye or wholesome colour to the faded cheek – if he can bring or restore in ever so slight degree the sunshine of hope, of pleasure, of gaiety, surely he cannot have worked in vain?¹⁶⁵

Å kunne vekke følelser og gi disse opplevelsene til publikum, må, i følge Irving, kunne beskrives som kunst. Han sammenligner vitenskapens manifestasjon for lyd og lys, med anstrengelsen til de menneskelige følelsene.

For Irving er det viktig å presisere at teateret ikke bare er en plass for underholdning, det er kunst som presenteres. Selv om publikum kommer med en forventning om å bli underholdt, står alle i stykkets produksjon bak scenen i fullt alvor. Der mange drar for å kunne slappe av og oppleve fornøyelse, er teateret også en plass for å oppdra samfunnet. Irving påpeker at med teaterets utvikling det siste århundre, har gjort at de når millioner av mennesker med informasjon de ellers kanskje ikke ville fått.¹⁶⁶ Gjennom teateret får publikum innblikk i klær, skikker og kulturer fra andre land, og de lærer om følelser og ambisjoner. Denne type

¹⁶³ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 678

¹⁶⁴ Ibid. s. 678

¹⁶⁵ Ibid. s. 678

¹⁶⁶ Ibid. s. 679

utdannelse lærer samfunnet om empati, sympati og kan utvide den intellektuelle forståelsen til hver enkelt.¹⁶⁷ Denne innstillingen er lik den Charles Kean hadde under sin tid på Princess' Theatre, da han ønsket å oppdra publikum om historien gjennom kostyme og scenografi.

Kunsten i å kunne oppnå alt dette, krever talent og kunnskap hos skuespilleren:

To hold his place therefore amongst these progressing forces, the actor must at the start be well endowed with some kind of special powers, and, by training, reading, and culture of many kinds, be equipped for the work before him. No amount of training can give to a dense understanding and a clumsy personality certain powers of quickness and spontaneity; and, on the other hand, no genius can find its fullest expression without some understanding of the principles and method of a craft. It is the actor's part to represent or interpret the idea and emotions which the poet has created, and to do this he must at the first have a full knowledge and understanding of them.¹⁶⁸

Her er Irving tydelig på hva han mente kreves for å kunne bli en god skuespiller. Det er ikke nok å bare ha talent, eller å lese seg frem til kunsten. For å bli en god skuespiller, må man ha et godt utgangspunkt i sitt medfødte talent, og så utdanne seg for å kunne utvikle dette talentet. Uansett hvor stort det medfødte talentet er, så vil man heller aldri bli en god skuespiller om man ikke utvikler og utfordrer dette talentet. Det er tydelig at studier, øving og lesing er viktig for Irving, og at man burde ha ulike erfaringer i livet for å kunne ha innsikt i en karakter. Det krever kunnskap og disiplin for å kunne ta en ide og tanke, til realitet. En dramatiker kan være metaforisk og abstrakt, men en skuespiller må jobbe med å konkretisere det.¹⁶⁹

En skuespiller må ha stykkets egen tid i tankene under hele prosessen. Kostyme representere tiden karakteren levde i, stemmen til skuespilleren og dets modulering skal være lik slik de snakket i fortiden, på lik linje med kroppsspråket. Publikums kunnskap om hva som er historisk korrekt, er irrelevant hevder Irving¹⁷⁰, ansvaret ligger hos teateret.

Irving konkluderer disse tankene med:

It cannot therefore be seriously put forward in the face of such manifold requirements that no Art is required for the representation of suitable action. Are we to imagine that

¹⁶⁷ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 679

¹⁶⁸ Ibid. s. 679-680

¹⁶⁹ Ibid. s. 680

¹⁷⁰ Ibid. s. 680

inspiration or emotion of any kind is to supply the place of direct knowledge of facts – of skill in the very grammar of craftsmanship?¹⁷¹

Skuespillerne har en individuell prosess for hver karakter de skal spille. Denne prosessen inkluderer å tolke karakterens handlinger og ord, for å forstå mennesket de skal spille. Det finnes ingen fasit for karakterene, det er skuespillerens jobb å arbeide frem et nesten levende menneske som publikum skal få en relasjon til. Det er denne prosessen og visningen av den, som Irving vil vise er en kunstform, skuespillerkunsten.

Til de som hevder at Shakespeare og andre dramatikere er best å lese, ikke å se på scenen, kommer Irving med flere argumenter mot deres uttalelser. De som kunne lese på Shakespeares samtid, visste ikke om ham før de så hans verk spilt på scenen da hans berømmelse vokste. På Shakespeares tid var det særdeles få i befolkningen som kunne lese, så dette gjelder en stor andel mennesker. Hvis teateret ikke er like bra som å lese teksten selv, spør han, hvorfor vil alle dramatikere fra Elisabeths tid til nå, se sitt verk fremføres på scenen?¹⁷² Skuespilleren gjør ordene fysiske og vekker karakterene til live. Det er lenge siden teateret bare handlet om poetens ord.

For Garrick var det viktig å forbli i rollen sin gjennom hele forestillingen, noe som ikke var vanlig for publikum å se på hans tid. Irvings tale viser at denne endringen var en viktig del av hans samtid.

Why, the action of a player who knows how to convey to the audience that he is listening to another speaking, can not only help in the illusion of the general effect, but he himself can suggest a running commentary on what is spoken. In every moment in which he is on the stage, an actor accomplished in his craft can convey ideas to the mind.¹⁷³

Med dette utsagnet kan vi konkludere med at skuespillerens fokus på seg selv, fra Garricks tid, har endret seg. Forestillingens helhet og samspillet mellom skuespillerne har blitt viktigere, og skuespilleren forblir i sin karakter hele tiden han eller hun er på scenen. Der en skuespiller før kunne prøve å sabotere for en kollega, vil de nå bli ansett som dårlige skuespillere hvis de går ut av en karakter på scenen.

¹⁷¹ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 680

¹⁷² Ibid. s. 681

¹⁷³ Ibid. s. 681

I debatten som Diderot startet om skuespillerens følelser på scenen, sier Irving:

Diderot laid down a theory that an actor never feels the part he is acting. It is of course true that the pain he suffers is not real pain, but I leave it to any one who has ever felt his own heart touched by the woes of another to say if he can even imagine a case where the man who follows in minutest detail the history of an emotion, from its inception onward, is the only one who cannot be stirred by it – more especially when his own individuality must perforce be merged in that of the archetypal sufferer.¹⁷⁴

Vi kan tolke fra dette at Irving var uenig med både Diderot og Garrick, som begge sto fast ved at den sublime skuespiller ikke føler noe på scenen. For dem var det riktig at en skuespiller holdt hodet kaldt og kun etterlignet de følelsene som karakteren følte. Irving hevder her at det ikke er mulig å ikke føle noe på scenen, når man har bygget opp en karakter og følger den gjennom stykket. Han siterer en ved navn Talma, som vi kan anta å være den franske skuespilleren François-Joseph Talma (1763 – 1826). «Talma knew that it was possible for an actor to feel to the full a simulated passion, and yet whilst being swept by it to retain his consciousness of his surroundings and his purpose.»¹⁷⁵ Irving mente at en skuespiller fortsatt ville kunne ha full konsentrasjon på scenen, selv om han kjente sterke følelser i kroppen.

Sitatet han tilegner Talma er «The intelligence accumulates and preserves all the creations of sensibility.»¹⁷⁶ Intelligensen utvikler seg gjennom å kunne føle, og beholder følelsen som produseres. Det som er interessant ved dette, er at Irving hevder at Shakespeare selv mente at dette var rett, og uttalte dette gjennom Hamlet:

And this is what Shakespeare means when he makes Hamlet tell the players – “For in the very torrent, tempest, and (as I may say) whirlwind of you passion, you must beget a temperance to give it smoothness.”¹⁷⁷

I denne replikken ber Hamlet skuespillerne om å gi seg hen i karakterenes følelser. For å virkelig kunne vekke følelsene Hamlet ønsker fra kongen, hevder han at skuespillerne selv må føle, slik at de formidler bedre til publikum.

Irving forklarer hvorfor han mener at Garrick og Diderot tok feil i sin teori. Han mener kunsten ligger i å kunne balansere og avgrense mellom kunst og natur. Han hevder det ikke er

¹⁷⁴ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951. s. 682

¹⁷⁵ Ibid. s. 682

¹⁷⁶ Ibid. s. 682

¹⁷⁷ Ibid. s. 682

mulig å avstå fra følelser, samtidig som man viser stor lidenskap på scenen.¹⁷⁸ Samtidig sier han at «Art has the aim or object of seeming and not of being», som kan tolkes som at en ikke skal føle ekte følelser på scenen. De følelsene Irving snakker om som oppstår i lidenskapen på scenen, er ikke hans egne, men følelser han får på vegne av karakteren sin.

For å kunne oppnå denne effekten av virkeligheten, sier Irving at det er like stor synd å minimere handlingene, som å overdrive dem. For ved å gjøre en av disse feilene, vil ikke karakteren virke realistisk, noe Kean ofte ble kritisert for. Han forklarer tanken om å produsere realistisk effekt på scenen:

To produce the effect of reality it is necessary, therefore, that the efforts of an artist should be slightly different from the actions of real life. The perspective of the stage is not that of real life, and the result of seeming is achieved by means which, judged by themselves, would seem to be indirect. It is only the raw recruit who tries to hit the bull's-eye point-blank firing, and who does not allow for elevation and windage.¹⁷⁹

En god skuespiller, ifølge Irving, vet forskjellen på hva som er ekte og hva som virker ekte på scenen. Illusjonen av realitet er det som får publikum til å oppleve det realistisk, det som er ekte vil fort bli for smått på en scene for publikum. Det handler om å kunne mestre illusjonen og vite hvordan man skal opptre. Som han sier, så er det ikke bare å sikte og skyte, man må i tillegg ta hensyn til vinkling og vindstyrke.

I en kunstform der talekunsten er viktig, spør Irving om man virkelig kan se for seg at det ikke finnes noe for den individuelle skuespilleren å selv utvikle fra sine egne ideer? Skal en skuespiller kun deklamere en skrevet tekst, uten å tenke på sin mimikk, adferd eller handling på scenen? Irving svarer så på sine egne spørsmål; «It is in the union of all the powers – the harmony of gait and utterance and emotion – that conviction lies.»¹⁸⁰ Bare når kroppen, handlingene og ordene stemmer overens, er en skuespiller troverdig. For å understreke dette trekker han frem Garricks øyeblikkelige berømmelse, da han brøt med den monotone deklamasjonen. Mimikken, adferden og handlingene som skuespilleren gjør på scenen, kommer fra en egen prosess skuespilleren går gjennom. Derfor kan man ikke si at en skuespiller kun leser opp en nedskreven tekst.

¹⁷⁸ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 682

¹⁷⁹ Ibid. s. 682

¹⁸⁰ Ibid. s. 682-683

Både Kean og Garrick portretterte, fortsetter Irving. Han sier en av dem hadde en eleganse og behersket det å utføre ideer, mens den andre hadde en energisk ånd som brant sterkt og feide med seg de som så ham opptre. Vi kan forstå at den første dreier seg om Garrick, og den andre beskriver Kean. Grunnen til at nettopp disse skuespillerne klarte å oppnå slik berømmelse, er i følge Irving, fordi de forstod best av alle, de poetene og de karakterene de portretterte.¹⁸¹ Ved å forstå poeten, forstod de rollene sine og de ulike lidenskapene de viste.

Irving og den franske skuespilleren Benoit Constant Coquelin (1841-1909) startet en skriftlig diskusjon på slutten av 1800-tallet, der de kranget om en skuespillers tilnærming til en karakter.¹⁸² Irving påstod at det var umulig for en skuespiller å ikke føle noe, selv om følelsene ikke var hans egen, men Coquelin hevdet at Diderot hadde rett. En skuespiller kan ikke være emosjonell på scenen, han må holde hodet kaldt og kalkulert.

Kanskje var det denne tilnærmingen Henry James savnet hos Irving. James, som aldri helt lot seg begeistre av Irving, roste Coquelin, og skrev at Coquelin på sitt beste viser at skuespill er en kunst og har en egen eleganse.¹⁸³ Krangelen mellom Irving og Coquelin resulterte i at William Archer fattet sin egen penn, og skrev boken *Masks or faces?* for å videre diskutere teamet.¹⁸⁴ Coquelin skrev også ned hans måte å tilnærme seg skuespillerkunsten, og prøvde å dissekere dets prinsipper. Den amerikanske teaterkritikeren George Jean Nathan hevdet at Coquelin «is the only actor who ever lived who proved that he had a critical mind in the appraisal of acting.»¹⁸⁵

The continuity of the Shakespearian succession was broken. The sceptre of the Globe Theatre had passed through only four hands before it reached his own. The brightest jewel in that sceptre was Hamlet, created first by Burbage. The second Hamlet, Joseph Taylor, an actor in the King's company at the Globe and Blackfriars theatres, was rehearsed by Burbage and succeeded him in the part. Betterton studied Hamlet with Sir William D'Avenant, who had seen Taylor. Garrick learnt his business from the veteran companions of Betterton. The survivors of Garrick's company communicated his method to Edmund Kean on whose interpretation – rehearsed by Kean's Polonius, Chippendale – Irving fashioned his own.¹⁸⁶

¹⁸¹ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 683

¹⁸² Cole og Chinoy, *Actors on acting*, (New York: Three River Press, 1995), s. 191

¹⁸³ Ibid. s. 191

¹⁸⁴ Ibid. s. 191

¹⁸⁵ Ibid. s. 192

¹⁸⁶ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 673

Her viser Laurence Irving, Henry Irvings barnebarn og biograf, linjen fra Shakespeare gjennom Garrick og Kean, til Irving. Selv om det her legges vekt på karakteren Hamlet, så er det den samme tilnærmingen til en rolle som ble lært videre. Vi kan tegne en direkte linje fra Shakespeare til Irving, men alle skuespillere på veien gitt noe eget til rollen. Karakteren har endret seg med tiden og spillestil, men også med hvordan hver individuelle skuespiller har valgt å tolke rollen.

Et skifte i scenekunsten

Skuespillerkunsten hadde frem til slutten av 1800-tallet først og fremst blitt utviklet av skuespillere med nye ideer og hvordan de jobbet med å tolke ulike roller. Teateret tilhørte skuespillerne, det var de publikum ønsket å se og alt fokus var rettet mot dem. På slutten av 1800-tallet begynte en viktig endring i teateret, og denne ville ha mye å si for skuespillerkunstens videre utvikling. Frem til nå var det mye fokus på skuespillere som utøvende kunstnere, men ikke på selve teateret som en egen kunstform. Nå begynte en diskusjon om teaterets virkemidler som egne kunstformer, og deres likeverd.

For å kunne forstå det moderne teateret og analysere tolkningen av Richard III i 2014, må vi se hvordan teateret har utviklet seg etter Irvings prestasjon. Fokuset vil hovedsakelig være rettet mot utviklingene som speiles igjen i forestillingen, da det er mye som skjedde før vi fikk det vi kan kalle det moderne teateret.

Selv om impulsene til reteatraliseringen startet ca 1890, er Richard Wagner (1813- 1883) ansett som å være en av forløperne til det moderne teateret. Han var imot hans samtids trend realismen, og søkte heller mot den ideale verden. Wagner mente at det ekte drama dreide seg om det ideelle, noe som forsvant så fort ord tales på scenen. Han hevdet at musikk, gjennom melodier og tempo, ville ha bedre kontroll over utførelsen av forestillingen, enn tolkingen av teksten. Et skuespill der skuespillere fremfører teksten, vil alltid være underkastet skuespillerens tolkning og innfall, mente Wagner.

Thus, for Wagner the effectiveness of music-drama depended upon performance as well as upon composition, and he argued that the author-composer should supervise every aspect of production to unify all the elements into a *Gesamtkunstwerk*, or “master art work.” These ideas undergird much of modern theory about the need for a strong director and unified production.¹⁸⁷

Denne tanken til Wagner om en som hadde kontroll på hver detalj i forestillingen, var en forløper til den moderne regissøren.

For å oppnå sin visjon, ønsket Wagner at en ny type teater skulle bygges. I 1876 sto Bayreuth Festspielhaus klart. Dette teaterhuset var bygget for å eliminere klasses skillet, blant annet ved

¹⁸⁷ Brockett og Hildy, *History of the Theatre*, (USA: Pearson, 2014), s. 381

å fjerne balkongplassene, og alle plassene skulle ha god sikt ved å bli plassert i høyden. For å opprettholde sitt ideal om dramatikerens som en myteskaper, gjemte Wagner orkesteret og slukket lyset i salen. Dette var revolusjonerende, og ga ett tydeligere fokus på scenen. Ved å slukke lyset, forsvant det sosiale mellom publikum, og alles blikk var rettet mot scenen.¹⁸⁸ Vi kan si at det Garrick påbegynte ved å kaste publikum av scenen, ble fullført av Wagner.

Selv om Wagner jobbet mot realismen med myteskaping og illusjon, krevde han historisk korrekthet i kulisser og kostyme, som var vanlig på 1800-tallet. Idealet han ville oppnå, skulle skje gjennom fullstendig illusjon, som viser at han var et produkt av sin tid. Hans nyskapende teaterarkitektur og tanken om en helhetlig forestilling derimot, viser et brytende tankemønster.

To av de viktigste navnene i denne utviklingen er Adolphe Appia (1862-1928) og Edward Gordon Craig. Som Keld Hyldig presiserer «Ideene til disse teaterteoretikerne (som arbeidet uavhengig av hverandre), viste seg etter hvert å være retningsgivende, for ikke å si paradigmatisk, for regikunsten og især den scenografiske utviklingen i det 20. århundres teater.»¹⁸⁹

Appia og Craig var opptatt av å arbeide med romlighet og visualitet i teateret. De hadde ulike visjoner for rommet, men begge ønsket å bryte med det realistiske illusjonsteateret. Som Hyldig sier, «(...) deres ulike oppfatninger av rommet kan ses som retningsgivende for to ulike måter en har forholdt seg til scenerommet på i det moderne og postmoderne teater.»¹⁹⁰

Selv om Appia uten tvil var en foregangsmann, så påpeker Bergmann at han allikevel var et produkt av sin tid. Under Appias forståelse var det skuespilleren som var i sentrum og dens rytmiske bevegelse skulle styre strukturen i rommet. Denne forståelsen for rommet oppnådde Appia etter å ha sett en oppsetning av en av Wagners operaer.¹⁹¹

Der Appia ønsker at publikum skal omslutes av rommet, var Craigs forståelse mer billedlig og en slags videreutvikling av titteskapsscenen. Appia ønsket et fellesskap for publikum,

¹⁸⁸ Brockett og Hildy, *History of the Theatre*, (USA: Pearson, 2014), s. 381

¹⁸⁹ Hyldig, «*Scenografisk stilisering*» s. 48

¹⁹⁰ *Ibid.* s. 48

¹⁹¹ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966) s. 142

mens Craig fortsatte innenfor den individuelle opplevelsen. «Dermed er forutsetningen lagt for to estetiske hovedlinjer når det gjelder rombruk i det 20. århundres teater, nemlig det åpne rom og det lukkede rom.»¹⁹²

Craig benyttet seg av lys og skygge i samspill med skuespillerens bevegelse i rommet, mens Appia hadde en mer musikalsk tilnærming for å skape følelser hos publikum. De tradisjonelle titteskapsscenen som finnes i de fleste teaterhus, vil oftest ha de lukkede scenografiene i Craigs tradisjon. Appias romlige og åpne scenografi vil kreve mer fleksible saler. De blir vanskelig å gjennomføre med blant annet en prosceniumsramme, som er vanlig for titteskapsscenen.¹⁹³

Den største utviklingen dette medførte, var en ny innstudering for skuespillerne. Før spilte de samme rolle over lenger tid, til det ble på tide å lære den videre til en annen. Med ny scenografi, kostyme og regissør for hver oppsetning, ville ikke dette lengre være mulig. En skuespiller må innstudere en rolle på nytt for hver forestilling, selv om dette er en karakter de har spilt tidligere. De vil nå ha ny scenografi å forholde seg til, og dermed et nytt bevegelsesmønster. Knut Ove Arntzen forklarer forholdet til en regissør tydelig:

Først kan en imidlertid oppsummere med at den moderne regikunst oppstår i det øyeblikk regissøren må ta aktivt standpunkt i forholdet mellom tekst (dramaturgi), rom og skuespillerkunst. I dette ligger kjernen til å forstå forholdet mellom tekst, rom og bilde i regiteateret, og at visualiteten (rom og bilde) er et resultat av måten skuespilleren beveger seg i rommet.¹⁹⁴

Regissøren skal se mulighetene som ligger i rommet, og hvordan skuespilleren kan formidle rollen i det, sammen med den dramatiske teksten.

Inspirert av det Japanske Kabukiteateret, konstruerte Lautenschläger den første elektrisk drevne dreieskiven i 1896, til Mozarts Don Juan. Kabukiteateret hadde benyttet seg av en dreieskive, som var drevet med håndkraft fra midten på 1700-tallet.¹⁹⁵ Ved å bruke dreieskiven, fikk man nye muligheter til å skifte mellom scenografier. Utfordringen lå i hvordan scenografien måtte formes, for å få plass i sirkelen ved siden av hverandre.

¹⁹² Arntzen, "Tekst, rom og bilde", s. 84

¹⁹³ Hyldig, «Scenografisk stilisering» s. 49

¹⁹⁴ Arntzen, "Tekst, rom og bilde", s. 84

¹⁹⁵ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), s. 124

Det var Max Reinhardt, som på begynnelsen av 1900-tallet, virkelig viste de artistiske mulighetene som kom med dreieskiven. Ifølge Bergman var det hans oppsetning av *A Midsummer Night's Dream* på Deutches Theater i 1905 som i høyst grad bidro til virkemidlets popularitet:

Då skogen inför publikens ögon snurrade, var det inte längre bara ett effektivt sätt att utföra scenväxlingarna utan också ett inslag av poetisk lek i samklang med hela insceneringen, en antirealistisk effekt och en påminnelse om att teater är teater och inte verklighetsimitation.¹⁹⁶

Dreieskiven ga vei for nye kunstneriske tolkninger og måter å uttrykke seg på. Det Reinhardt presenterte, ga ny spennende muligheter for scenografien, og dermed også regi. I 1915 kom denne oppsetningen til Skandinavia, da den ble vist i både Stockholm og Christiania.¹⁹⁷ Året etter, i 1916, ble den første permanente dreieskiven installert i Sverige, på Lorensbergsteatern i Gøteborg.¹⁹⁸

Det var ikke bare Reinhardt og hans dreieskive som kom til Stockholm med sine nye impulser. Allerede i 1906 var Craig på besøk i byen, og ønsket å komme i kontakt med Strindberg. Selv om Strindberg prøvde å unngå å møte han og Isadora Duncan, kan det se ut som at han ble kjent med Craigs bok *The Art of the Theatre*. Videre skriver Bergman «Det är emellertid ingen tvekan om att Craigs idéer satt i gång Strindbergs fantasi som nu börjar syssla med belysningar och färger.»¹⁹⁹

Det moderne teateret ankom sent til Skandinavia, ifølge Frederick og Lise-Lone Marker. Da endringene skjedde i løpet av den første tredjedelen av det 19-århundre, fikk den både en dyp og en vedvarende effekt på teateret.²⁰⁰ Vi vet at Tyskland hadde en nærmest parallell utvikling av Englands skuespillerkunst. Gjennom besøk av både Craig og Reinhardt, kom det nye impulser til Stockholm, og resten av Skandinavia.

Skuespilleren og scenografien

¹⁹⁶ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), s. 125

¹⁹⁷ Styan, *Max Reinhardt*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), s. 54

¹⁹⁸ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), s. 126

¹⁹⁹ Ibid. s. 279

²⁰⁰ Marker og Marker, *The Scandinavian Theatre*, (Oxford: Basil Blackwell, 1975), . 205

Når scenerommet utvikles, så skjer det også noe med skuespillerkunsten. Med nye teorier om scenografien kommer også nye teorier om skuespillerkunsten.

Tor B. Trolie gjennomførte et intervju med skuespiller Bjørn Willberg Andersen. Dette intervjuet gir et godt innblikk i hva scenografi betyr for en skuespiller og hvordan den er med på å forme skuespillerteknikken. Andersen forteller om tre typer scenografi som han møter som skuespiller:

- Det åpne eller abstrakte rom
- Omgivelses-scenografi
- Titteskaps-scenografi²⁰¹

Det åpne scenerommet, påpeker Andersen, er mer krevende for en skuespiller, da alt er synlig og blottlagt for publikum. «Der er ingen tekopper eller sigaretter å skjule seg bak. Samtidig har du stor frihet.»²⁰² Han sier denne type scenografi kan være bare en plattform for han å stå på, eller ulike nivåer han kan bevege seg på eller imellom. Det som vekker dette tomme rommet til live er skuespillerne selv, og de er igjen avhengige av sine indre bilder til å skape private rom og inspirasjon.

Omgivelsesscenografi, eller faktiske steder, er i ganske motsatt retning. Her foregår forestillingen i faktiske bygninger eller landskap. Andersen påpeker at denne typen scenografi oftest brukes i film, men historiske spill kan for eksempel bli spilt på den fysiske plassen handlingen faktisk foregikk.

Den tredje og siste typen scenografi som Andersen møter som skuespiller, er scenografien til et titteskapssteater.

Det bygges et miljø ut fra en idé og i forhold til faktiske behov. Trenger man en balkong der to unge elskende kan møtes, ja så tar en det med i scenografien. Her henter skuespillerne inspirasjon fra miljøet og situasjonene de er i og fra indre bilder og forestillingsevne.²⁰³

²⁰¹ Trolie, «Skuespilleren og scenografien», s. 85-86

²⁰² Trolie, «Skuespilleren og scenografien», s. 85

²⁰³ Ibid. s. 86

Her ser regissøren behovene for forestillingen, og hva som trengs for å gjennomføre hans eller hennes visjon for stykket. Dette formidles til scenografen, som videreutvikler scenografien. Derfor blir hver scenografi spesielt tilpasser hver enkelt oppsetning, i klar kontrast med gjenbruk av kulissene.

Andersen sier at denne type scenografi ikke har noen sjel eller egenverdi, det er skuespillerne som gir den liv sammen med lyd, lys og dramatikken. Scenografien bygges noen uker før premieren, og tilintetgjøres etter siste forestilling. Den varer like lenge som forestillingen, og som Andersen sier, «den både er og ikke er på samme tid».²⁰⁴ Scenografien blir en del av forestillingen, også i det at den blir lagret i menneskets sinn, slik Irving snakket om i sin tale.

Utformingen av scenebildet kan influere på spillestilen. For eksempel gir store åpne/abstrakte rom skuespilleren anledning til å jobbe relativt stort og fokusere på å skape relasjoner mellom karakterene ved plassering i rommet. I en realistisk dekorasjon på en intimscene kan f. eks. et nesten skjult blick være nok til å skape samme effekt.²⁰⁵

Det Andersen forklarer er at hvilken forutsetning scenografien gir, har innvirkning på skuespillernes samspill. Hvordan de beveger seg og forholder seg til hverandre, må tas hensyn til i scenografien og hva den tillater. «Scenografien kan være med på å løfte og maksimere skuespillers kreative prosess og uttrykk.»²⁰⁶ Dette er et stort skille fra kulisseteateret, der scenografien kun skulle fastslå sted og sette en stemning.

Da Andersen får spørsmålet om hans forhold til scenografien endrer seg gjennom spilletiden, svarer han blant annet at

Det er situasjonene og relasjonene og prosessen og dynamikken i disse som gir grunnlaget for spillet, ikke nødvendigvis miljøet. Satt på spissen så kan man si at når innstuderingen er ferdig, kunne de fjernet dekorasjonene og skuespillerne ville ha spilt på samme måte. Men for all del, scenografien er en viktig del av forestillingen for publikum – og det er jo publikum vi vi spiller for. Og den visuelle rammen er og skal være en viktig del av teateret.²⁰⁷

²⁰⁴ Trolie, «Skuespilleren og scenografien», s. 86

²⁰⁵ Ibid. s. 86

²⁰⁶ Ibid. s. 86

²⁰⁷ Ibid. s. 88

Selv om scenografien er viktig for Andersen, er det tydelig at det viktigste for han er samspillet mellom skuespillerne og handlingene. Allikevel beskriver han scenografien som et utgangspunkt for hvordan han tolker sine roller;

Vi foretar alltid valg og et alternativt valg ville ha åpnet for andre måter å gå eller stå på i forhold til andre på scenen. Det handler jo ikke bare om scenografi. Det handler om hvordan vi som skuespillere benytter oss av de muligheter og begrensninger som scenografien både åpner og lukker for. Alt i alt er scenografien for meg det stedet som gir utgangspunkt for hvordan rollen kan utformes stilmessig, historisk og sosialt og ikke minst – emotivt.²⁰⁸

Scenografien setter karakteren i et miljø og er med på å bestemme hvilke muligheter de har for sceneanvisninger. Hvilken stemning karakteren befinner seg i vil være en del av hvem de er, og derfor er scenografien også viktig for skuespilleren.

Nye teorier i skuespillerkunsten

I løpet av det 19. århundre gikk også skuespillerkunsten igjennom en stor endring. Flere teoretikere og skuespillere utviklet ulike metoder og systemer for en skuespillers rolleutvikling. Igjen ble Diderots bok tatt i debatt, og brukt i samtalen om hva som gjør en skuespiller sublim. Diderot diskuterte ikke bare hvorvidt en skuespiller skulle ha følelser, men også dens arbeidsmoral. I likhet med Garrick hevdet han at det kreves disiplin og hardt arbeid for å bli en god skuespiller.²⁰⁹ Selv om det er stor uenighet rundt Diderots paradoks, er arbeidsmoralen de aller fleste sier seg enig i. Uansett hvilket system eller teori en skuespiller trenes i, er det hardt arbeid og streng disiplin.

Skuespilleren og regissøren Konstantin Stanislavskij (1863-1938) hevdet at Diderot sin bok var noe av det viktigste som er skrevet for skuespillerkunsten, men delte ikke hans syn.²¹⁰ Stanislavskij mente at skuespillerne skulle finne de ekte følelsene mens de sto på scenen, og ikke bare imitere disse. Han ville at skuespillerne skulle bli karakteren sin, og derfor føle det samme som dem. Han teori er mer tilnærmet Irving sin praksis, enn Garrick og Kean.

²⁰⁸ Trolie, «Skuespilleren og scenografien», s. 89

²⁰⁹ Diderot, *Paradoks om skuespilleren*, (Oslo: Solum, 1976), s. 7

²¹⁰ Ibid. s. 6

Bertolt Brecht (1898-1956) sine teorier kan i større grad sammenlignes med Diderot, og i følge Solveig Shult Ulriksen, prøvde han på 30-tallet å starte et eget Diderot-selskap.²¹¹ I motsetning til Stanislavskij, trente ikke Brecht skuespillere, men han skrev om skuespillerkunsten i flere tiår.²¹² Han ønsket at skuespillerne skulle kunne ta et skritt ut av karakteren, for å kunne kommentere den og la publikum tenke samfunnskritisk på de ulike handlingene. For å kunne oppnå dette, kunne ikke skuespillerne vekke ekte følelser, da de må ha kontroll og kunne finne tilbake til seg selv.

Da disse to har motsatt tilnærming til Diderots paradoks, er det naturlig å fremheve de i denne oppgaven. De er derimot ikke alene om å utarbeide nye metoder. Gjennom det siste århundre har det blitt utviklet flere teorier om skuespillerutdannelsen.

²¹¹ I Diderot, *Paradoks om skuespilleren*, (Oslo: Solum, 1976), s. 6

²¹² Benedetti, *The art of the actor*, (New York: Routledge, 2007), s. 183

Jonas Karlsson

Med endringene som skjedde i løpet av 1900-tallet, er det nærmest umulig å gjøre en analyse av Jonas Karlssons tolkning, uten å ta med scenografien. Det som også er viktig i denne analysen, er at Karlsson ikke jobbet på samme måte som Garrick, Kean og Irving. De tre forgjengerne hans tolket rollen alene, og bestemte selv hvilke handlinger de skulle gjøre på scenen og kunne uttrykke sin egen visjon. Nå er det et samarbeid mellom skuespiller og regissør. Karlssons tolkning er fortsatt hans egen, men stykkets visjon tilhører regissøren, og det er han som nå gir skuespilleren sceneanvisninger.

Teksten som ble benyttet i denne forestillingen, er heller ikke Shakespeares originale tekst. Først gikk den gjennom en oversettelse av Lars Huldén, og deretter bearbeidet regissør Stefan Larsson teksten videre, for at den skulle passe hans visjon av stykket. Larssons bearbeidelse var med på å gi språket et mer moderne preg, som sto i bedre stil med oppsetningen.

Scenografien

Da teppet gikk opp på Dramaten fikk vi se en enkel, men effektfull scenografi. Det var høye hvite vegger og en dobbeltdør bak i midten. På midten av scenen var det plassert en opphøyd dreieskive. På tvers over dreieskiven var det plassert en stol til hver av skuespillerne i en rekke, disse hadde stolryggen vendt mot publikum. De høye veggene, sammen med en lysekrone som hang fra taket, ga inntrykk av en stor sal, og dørene fikk oss til å se for oss noe mer storslått. Dreieskiven var plassert inni denne salen, og området fremst på scenen ble hovedsakelig brukt til å spilles på.

Scenografien var lukket og følger mer i retning Craig sin tradisjon. Dørene bak ble kun åpnet da Richard III gikk ut før pause. Da han var forsvunnet, fulgte de andre etter. Skuespillerne kom tilbake den veien etter pausen, og dørene ble lukket igjen for resten av stykket. Det var veldig tydelig at ingen skulle få slippe unna Richard III's tyranni.



213

Her ser vi et bilde fra åpningsscenen. De høye hvite veggene er malt med primitive figurer. De er store, høye figurer, som er malt i svart. Disse figurene bryter med den ellers rene scenografien, og fungerer som en trussel om at noe mørkt vil komme. I løpet av forestillingen begynte Richard III å tegne på veggene, som gjorde scenografien mørkere og mer rotete. Dette skjedde i takt med den mørke sinnstemningen vi opplever i forestillingens handling og i karakterutviklingen til Richard III. Scenografien endrer seg altså i takt med forestillingen, gjennom en skuespiller i karakter.

I et intervju på Dramaten sine nettsider, forklarer scenografen Rufus Didwizus at hans figurer oppover veggene viser konger fra fortiden, med torturerte og ødelagte kroppar. Vi kan derfor si at den fysiske abnormaliteten til Richard gjenspeiles i scenografien i denne oppsetningen.²¹⁴

Dreieskiven ble også en god illustrasjon for karakterenes fysiske og psykiske slit. Den dreide i motsatt retning av de veien de skulle gå, og viste at de aldri kom seg videre. Dette kunne gjelde både deres sinnstilstand, eller når de prøvde å nå noe.

Alle skuespillerne var som nevnt, som regel på scenen under hele forestillingen. Hvis de ikke spilte selv, satt de på en av stolene på dreieskiven. Dette ble en fin illustrasjon av hvordan Richard III jobbet mot og manipulerte bak ryggen på de som stolte på han. Den eneste som

²¹³ Stenberg, Roger. Fotografi. Dramaten

²¹⁴ Didwizus, Dramaten

ikke oppholdt seg på dreieskiven mellom scenene, var Richard selv. Han sto enten i bakgrunnen og tegnet på scenografien, eller bare sto der, som om han overvåket de andre. Dette ga et inntrykk av at han ikke omgikk de andre karakterene, han var utenfor og ikke velkommen.

Richard III er ikke redd for å kvitte seg med dem han mener står i veien for hans suksess, og beordrer i løpet forestillingen flere mord. Disse mordene løste regissør Stefan Larsson ved å la to skjermer komme ned på scenen. Den eller de som ble drept ble vist fra skuldre og opp, uten uttrykk i ansiktet. Deretter rant det blod nedover ansiktet deres, og de lukket til slutt øynene for å illustrere sin død.

Denne scenografien er en helt annen enn kulissene som Garrick, Kean og Irving spilte foran. Her finner vi 3 vegger, der kulissene har malerier i bakgrunn og på sidene. Dreieskiven var så vidt begynt å bli brukt da Irving spilte Richard III for andre gang, men han benyttet seg ikke av den.

Kostymer

Richard III er ikled svarte bukser og sko, hvit skjorte og en mørkegrå dressjakke. I andre akt bytter han dressjakken mot en lang frakk, i samme farge. Håret hans er finkammet med sideskill og han tar seg pent ut.

De andre mannlige karakterene har svarte bukser og sko, og hvite skjorter. Buckingham har i tillegg en lang frakk, som skiller ham ut. Noen av de andre skuespillerne som har flere roller varierer med å ha skjorten åpen eller kneppet igjen. Da to av dem spilte de to unge prinsene, brettet de opp buksene slik at det så ut som shorts.

De kvinnelige rollene har alle svarte kjoler. Dette passer godt med sorgen de kvinnelige karakterene opplever under forestillingen. Det er sorg som er det gjennomgående temaet for kvinnene. Lengden på kjolene varierer ut ifra hvilken generasjon de kom fra. Anne, den yngste av de kvinnelige rollene, hadde kortest kjole.

I likhet med scenografien var kostymene enkle, men effektfulle. Med små justeringer representerte kostymet ulike karakterer, noe som virket bra i en forestilling der det er flere karakterer enn skuespillere. At skuespillerne alltid satt på scenen, gjorde det enklere å holde oversikt over hvilke karakterer som spilte. Skuespillerne gjorde seg klare til sin neste scene ved å gjøre de nødvendige endringene på kostymet sitt i forkant. Da fikk publikum tid til å registrere hvilken karakter skuespilleren skulle spille, eller forberede seg på en ny karakter.

Jonas Karlsson som Richard III i 2014

Før teppet gikk opp, kommer Jonas Karlsson som Richard III ut på scenen. Han smyger seg inn med ryggen til og går sakte bort til suffløren, og legger fra seg en termos. Deretter går han sakte tilbake mot teppet, på høyre side, og så snur han seg mot publikum.

Han har en sjarmerende og uformell væremåte. Han spør om vi så det som skjedde og forklarer at han måtte legge fra seg en rekvisitt. Det er ikke mange rekvisitter i denne forestillingen, sier han, men han synes det er greit å kunne ta seg en kopp kaffe etter hvert som det skjer ting. Hele kroppsspråket hans sier at han må av scenen, men han liker å stå i fokus på scenen. Han forteller at det er han som er Richard, som hører til huset York, og at vi kan kalle han Gloucester. Han viser igjen tegn til å måtte gå av scenen, men smiler til publikum og spør om de sitter bra. Han kommenterer at det er torsdag kveld (hvilken kveld han sier varierer fra hvilken dag det er), og får hele publikum til å svare unisont at de har det bra. Han nærmest flørter med publikum som en Don Juan. I det han sier at hva som helst kan skje på teateret, tar han opp et blodig lommeørkle fra lommen, han legger det ned igjen fort og sier at de skal begynne om to sekunder. Deretter gjør han en kort sorti, og teppet går opp.

Denne måten å starte forestillingen på gir publikum et forhold til Richard III før det har startet. Han har sjarmert oss og vi kjenner at vi egentlig heier på han, selv om vi vet hva han kommer til å gjøre. Denne Richard som publikum først møtte, er en annerledes Richard enn i selve forestillingen. Dette tydeliggjør at han spiller en rolle ovenfor de andre i stykket, for å oppnå det han selv vil. Han går ut av forestillingen i noen scener for å forklare planene sine eller gjenfortelle til publikum. Etter hans frieri til Anne blant annet, skryter han av hva han nettopp oppnådde. Da møter vi igjen den samme sjarmerende og karismatiske Richard som kom ut på scenen før forestillingen startet.

I likhet med Irving hører vi en klar forandring i tonefall og stemme under åpningsmonologen. Når Karlsson retter talen mot seg selv, og hvordan han ikke er skapt for kjærlighet eller å se seg i speilet, hører vi et sinne. Dette sinnet vises i hele kroppsspråket hans. Når han snakker om sin bror står han avslappet, men når monologen går over til ham selv, spennes hele kroppen. Mens han snakker om broren, står han på enden av dreieskiven, og har armene ut til hver side. Deretter går han ned fra dreieskiven, og hele kroppen er anspent. Han peker på seg selv og lener seg fremover, for å vise at han vil få frem et poeng. Dette sinne forsvinner når han videre forteller at han har en plan, og at han allerede har lagt ut små feller. Her kommer en stolthet fram, og han virker selvsikker. Om ingen vil elske ham, får de heller kjenne hans ondskap.

I det Karlsson går av dreieskiven i åpningsmonologen, begynner den å snurre. Den har et sakte tempo, som den holder gjennom hele forestillingen. Det at den begynner å bevege seg i det Karlsson snakker om seg selv og grunnlaget for hans onde planer, kan symbolisere planene som settes i bevegelse. Han er den eneste som ikke sitter på dreieskiven, og det er han som styrer handlingen i forestillingen.

Karlsson går aldri ut av karakteren sin, men han går ut av forestillingens handling. Hans kommentarer og væremåte gir et komisk inntrykk. Dette gir en sterk kontrast til de tragiske hendelsene i selve stykket. Mens Anne sørger over sin svigerfars døde kropp, kommer Richard III inn for å snakke med henne. Skuespilleren som ligger tildekket som et lik begynner å reise seg, og Richard ber ham om å bli liggende. Mens han nærmer seg Anne, begynner liket igjen å reise på seg, og Richard blir sint og sier at scenen ikke er ferdig enda. Anne merker ingenting til dette.

Karlsson behersker godt å gå ut og inn av handlingen. Både stemmen og kroppsspråket endrer seg drastisk når han snur seg for å snakke med publikum. Da blir han Don Juan igjen, og har oss i sin hule hånd. Når han overtaler Anne om at han angret på å ha drept både hennes mann og svigerfar, selv om det var av kjærlighet for henne, føler publikum med ham. Han overtaler oss like mye som henne. Før frieriet har han informert oss om at han ikke vil gifte seg av kjærlighet, men fordi det er et av trinnene for å fullføre planen sin. Han virker så fortapt i kjærlighet og retorikken er så god, at vi heier på at hun skal si ja til ham. Det sekundet hun har satt seg tilbake på stolen på dreieskiven, snur han seg mot publikum og skryter av at ingen før har gjennomført et slikt frieri. Han forklarer at han har tenkt å forkaste henne, så det vil ikke

vare lenge. Denne måten å bryte fullstendig på, og hans plutselige avslappede stil resulterer i latter fra publikum. Det blir komisk, og vi blir imponert over ham, mer enn vi blir trist for Anne. Igjen blir vi medskyldige i hans gjerninger.

Det som først og fremst skiller Karlssons tolkning fra Garrick, Kean og Irving, er at vi ikke ser noen tegn til den deformasjonen som karakteren er kjent for. Noe av kritikken rettet mot Kean var at hans tolking var for grotesk og bråkete. Karakteren Richard III ble nærmest gjort om til elefantmannen, han var et misfoster. Det var den kroppslige misdannelsen alle forbandt med både Shakespeares karakter og den historiske kongen. Karlsson gir oss en slu og oppegående Richard III som er høy, slank og ikke har noen synlige kroppslige utfordringer. Han gir oss en Richard III med utstråling og stor selvtillit. Når han skryter til publikum om hvordan han fridde til Anne, ber han om å få ett speil så han kan se på seg selv. Deretter ser han på sin egen skygge mens han danser til musikken. Effekten av dette blir at hans handlinger og personlighet blir det stygge, og kommer klarere frem. Han innbiller seg at makten vil gjøre ham lykkelig, på grunn av den han er, ikke hvordan han ser ut. En annen effekt av å presentere Richard III på denne måten, er tanken at denne mangel på følelser og empati, kan forekomme hos hvem som helst. Han ser ut som en helt vanlig forretningsmann eller politiker, men skjuler en ondskap. Ved å gjøre dette, bryter Karlsson med en sterk tradisjon for Richard III.

Det er Karlsson som er den mest fysiske skuespilleren på scenen. Han må jobbe litt mer, på samme måte som Richard III må jobbe for å oppnå det han vil. Han bruker kroppen til å poengtere og gestikulere, og han går fysisk bort til den han snakker med. Garrick var kjent for å bevege seg lett og energisk på scenen og det samme kan sies om Karlsson. Bevegelsene virker lette og spontane og er i samspill med replikkene.

Forestillingen benytter seg av musikk, oftest i et scenebytte etter Richard III har oppnådd noe. Mens musikken spiller, klapper eller knipser de andre skuespillerne i takt med musikken, mens Richard III har sin egen dans. Dette tydeliggjorde at dette er hans show og de andre må følge hans takt. Dansen som var koreografert for Karlsson var en enkel dans, men den støttet opp om bildet av en selvgod mann. Spesielt etter scenen der han frir til Anne, da han står og ser på bevegelsene til sin egen skygge.

Dødsscenen

Mot slutten av stykket gjør Richard III seg klar til kamp ved å stable stoler tatt fra dreieskiven. Rundt den stolen han sitter på, henger han frakken sin over, og det kan minne om et telt. Han ser på kreasjonen sin og går bort for å hente termosen sin med kaffen i. Han begynner å skru opp lokket, og vi i publikum husker den første scenen der vi møtte Richard. Forskjellen mellom den sjarmerende mannen vi møtte og den slitne og usikre mannen som sitter foran oss nå, er stor. Han snakker ikke med publikum lenger, han har ikke mer sjarm å gi oss.

Takket være Hogarths maleri av scenen der Richard III blir oppsøkt av spøkelses kvelden før slaget, vet vi at Garrick spilte denne scenen i redsel. I oppsetningen i 2014, ble det ved hjelp av lyd, lys og video skapt en skummel stemning. Det eneste lyset på scenen var blåaktig og lyste nedenfra. Dette gjorde at skyggene til karakterene vokste oppover veggene og skapte en klaustrofobisk følelse. Musikken i bakgrunnen minner om trommer i krig, og samtidig som spøkelsene snakker, vises videoen av hodene deres dryppet i blod. I denne scenen er det spøkelsene, ikke Richard III som er i fokus. Han sitter fremst på scenen, og ser på det som skjer. Han prøver å hente seg inn igjen når spøkelsene har gått, ved å overtale både seg selv og publikum om at det ikke var farlig. Han forteller at han er redd, men viser ingen tegn til det i kroppen. Det er nesten som han prøver å late som at han ikke redd, for å overbevise seg selv. Redselen viser han først etterpå, når Ratcliffe kommer til teltet. Da søker han trøst både psykisk og fysisk, ved sette seg på kne og få Ratcliffe til å holde rundt han.

Dette minner oss om da Richard III tidligere gikk ned på kne for å trøste og holde om Anne og dronning Elizabeth. Richard III er på kne, og får Ratcliffe til å komme ned på hans nivå. I de tidligere scenene, har disse to kvinnene også falt om, og Richard III møtte dem der nede og holdt rundt dem. Forskjellen er at Richard III, i motsetning til kvinnene, søker trøsten, og den han får er genuin. Dynamikken mellom Richard III og de rundt ham, har endret seg drastisk.

Når Richard III skal ut i kamp, er det klart at han har gitt opp. Han er ikke lengre den energiske mannen vi møtte i begynnelsen. Fra å være den i mest bevegelse på scenen, orker ikke Richard III noe lenger, etter han har skjønnet at det ikke kommer noen for å hjelpe ham i slaget. Det kreves to som holder ham og styrer bevegelsene i kampen når han rir ut. Når de forlater ham, blir han liggende på scenen, mens han sier «Framåt! På dom! Här kommer vi,

med segern på vår väg.» Kontrasten mellom hva han sier og det at han ligger på scenen, gir et tragisk inntrykk. Han vil ikke gi opp før det er for sent, selv om han vet at det er over. Han reiser seg, og går uten mål og mening mot venstre side av scenen, snur og går mot den høyre siden, samme sted som han sto og snakket med publikum før forestillingen begynte.

Karlsson står alene foran på scenen, scenen blir plutselig mørk og han får spotlight på seg. Han snur seg mot publikum og uttaler de berømte ordene «En häst! En häst! Mitt kungarike för en häst». Mens han uttaler disse ordene, er det tydelig at han har gitt opp. Det er som om han spør publikum om ikke noen av dem kan ta hans plass. Det er ikke noen tegn til den sjarmerende mannen vi møtte i begynnelsen av stykket, det som står igjen er en mann som har mistet alt. Det er som om han i det siste øyeblikket innser at det ikke er noen igjen til å ta hans plass, for han har drept eller skygget alle fra seg. Hans siste sjanse er noen tilfeldige mennesker. Han har jo klart å sjarmere publikum, kanskje vil en redde ham. Mens han står vendt mot publikum, kommer det på nytt en skjerm ned. Denne er plassert i midten, med Richard IIIs ansikt på. Karlsson følger blikket til publikum, og ser sammen med oss at blod drypper ned ansiktet hans, til han lukker øynene. Så snur han seg en siste gang mot publikum, og det blir svart.

Hazlitt beskrev hvordan Kean varierte i dødsscenen. Den første versjonen, som Hazlitt lot seg imponere av, var med en utstrakt arm. Neste gang han så forestillingen, holdt Kean opp to knyttnever. Karlssons avslutning kan sammenlignes med den første variasjonen til Kean. Han holdt også ut armen, men det virket som om han prøvde desperat å få med seg en i publikum på sin side. Han holdt ut en pekefinger mot publikum som om han prøvde å finne en å holde fast på. Ved å kommunisere til publikum fra start hadde han oppnådd et forhold til oss, men ingen sto opp for å ta hans plass på slagmarken. Da han så videoen bak seg av blodet som rant ned ansiktet hans, virket det som om han godtok sin skjebne og snudde seg for å dele øyeblikket med publikum.

Samspillet

Ettersom Karlssons handlinger og væremåte på scenen samsvarte med karakterens replikker, kan vi beskrive hans tolking som god. Samspillet han hadde med de andre skuespillerne, spesielt med Björn Granath som Buckingham og Ingela Olsson som dronning Elizabeth,

oppnådde en god dynamikk. Han spiller godt ovenfor resten av ensemblet og, men det er disse to som i tillegg til han utmerker seg på scenen. Energien de har mellom seg er høy og de gir hverandre det de trenger for å spille godt. Kontrasten mellom Olssons sinne, sorg og utmattelse, og Karlssons energiske lidenskap skaper en spenning som gjør seg utmerket på scenen. Det gjør det nesten umulig å forstå at Richard III klarer å overtale henne til å la ham gifte seg med datteren hennes, like etter at han har myrdet sønnene hennes.

Det finnes likheter i scenene der Richard III frir til Anne, og ber om hånden til dronningens datter. Både dramaturgisk, i det at han nylig har drept dem som står kvinnene nærmest og nå trenger noe fra dem, men og i hvordan Karlsson klarer å overtale dem. Han veksler mellom å være sint og underdanig. Han blir sint på sine egne vegne, når de beskylder ham for det han har gjort. Deretter blir stemmen og tonefallet mildere når han snakker om hvorfor en mann kunne gjøre sånt, for det er jo av kjærlighet til disse kvinnene. Han velger en taktikk i å gå på kne, slik at han ber om noe, og gir inntrykk av at kvinnene har et valg i å avvise ham. Han gir kvinnene fysisk trøst når de trenger det og bruker intimiteten i sin retorikk.

Det som skiller disse scenene, er hans reaksjon etterpå. Da Anne forlater scenen snur Richard III seg overlegent mot publikum og skryter av seg selv. Da dronning Elizabeth går for å fortelle nyhetene til sin datter, snur Richard seg, men har ingen sjarm igjen. Han rekker ikke å snakke med publikum før planleggingen av slaget henter han inn. Lyset endres til en mørkere stemning, og han begynner å gjøre seg klar til kamp.

I *Henry Irving* blir Irvings Richard III sammenlignet med Keans. Der Kean viste en brysk og bråkete tolkning, ble Irvings beskrevet som forførende.²¹⁵ Det kan også brukes for å beskrive Karlssons tolkning. Han forfører publikum, Anne, dronning Elizabeth og de han klarer å overtale til sin sak. Han har en gutteaktig sjarm som får en til å nærmest tvile på at han har det i seg å gjøre det han gjør, selv om vi ser det spilles ut foran oss.

Det påpekes også at man i Irvings tolking ser prinsen i ham, statsmannen og frieren. Igjen gjelder dette også Karlsson. Han tilhører uten tvil den høyere klasse, han snakker tydelig og med pent språk, kroppsspråket er ikke underdanig, men nærmest overlegent. Han overbeviser som statsmann, befalingene hans kommer naturlig og det virker som noe han er vant med.

²¹⁵ Irving, *Henry Irving*, (London: Faber and Faber, 1951), s. 283

Irving ble også beskrevet som at han nærmest slo armen om publikum for å invitere de med i sine onde planer. Dette minner om Karlssons måte å tilnærme seg publikum på, da han sjarmerer og snakker med oss på en kompis-lignende måte. I tillegg til å være publikum til forestillingen, blir vi også hans personlige publikum, de eneste som får se hva han faktisk tenker og gjør.

Karlssons tolkning gir oss en utålmodig Richard III. Han liker å ta seg tid til å planlegge neste trekk, og finner nye løsninger fort til problemer som oppstår. Utålmodigheten vises når han venter på at planene skal fungere. Han blir først irritert og senere sint på både Anne og Elizabeth når de ikke lar seg overtale. Kroppsspråket viser at han ønsker fortgang og vil at de skal gi seg hen til han. Det er som om han vet at han kommer til å klare å overtale dem, men blir lei av å jobbe for det. Det er fascinerende å se hvordan Karlssons Richard nærmest tviholder på en egen karakter, som han har skapt for sine nærmeste for å virke troverdig og uskyldig.

Dette vises godt i frierscenen med Anne, når Richard i begynnelsen veksler mellom å snakke med henne, og å be liket ligge stille. Her går den som spiller liket sammen med Karlsson inn i den private samtalen han har med publikum. Når Karlsson snakker til Anne er det med sjarm og søte ord, men til liket skriker han sint, og da liket prøver å bevege seg en annen gang, banner Richard og kaller ham skjellsord. Deretter er det like søtt igjen mot Anne, når liket endelig gjør som han sier. Denne scenen illustrer godt forskjellen på Richard IIIs ytre og indre.

Det finnes 28 navngitte mannlige karakterer i Shakespeares stykke, men kun fem mannlige skuespillere i Larssons oppsetning. Denne avgjørelsen trekker Larsson frem i et intervju med Dagens Nyheter. Han påpeker at ved å la de mannlige skuespillerne veksle mellom fire og fem ulike roller, kommer kvinnene tydeligere frem. Det er kvinnene, hevder Larsson, som viser Richard III som den personen han virkelig er.²¹⁶ Dette er interessant med tanke på at det ikke var lov med kvinner på scenen da Shakespeare skrev *Richard III*. Forholdet mellom Richard III og kvinnene som omringer han, må ha vært annerledes da det først ble satt opp.

²¹⁶ Ståhlberg, «Ondskefull kung förför och lockar till skratt»

Mellom hver karakter som de mannlige skuespillerne spiller, får publikum se hvordan de endrer og motiverer seg til å spille, ettersom de aldri går av scenen. De justerer kostymet ved å for eksempel brette opp bukser, eller ta av seg en jakke. Deretter skjer det en fysisk endring i kroppene deres. Måten de står på endrer seg bare sekunder før de skal spille, hele forandringen er perfekt beregnet fra de starter forandringen til de skal vise seg i rollen. Torkel Petterson for eksempel, spiller Lord Hastings og den yngste prinsen. Han er kledd svarte bukser, svarte sko og en hvit skjorte. Som Hastings er kroppsspråket overlegent og bevegelsene er sakte. Han er en av mennene til Richard III. Når scenen til Hastings er over, stiller han seg tilbake på dreieskiven. Han begynner sakte å brette opp buksene sine, tar av seg sokker og sko, og hele kroppen hans virker barnslig. Prinsen blir så hentet av en annen karakter, og Torkel Pettersons kroppsspråk er totalforandret fra da han var Hastings bare minutter tidligere. Nå klarer han ikke stå stille og minner klart om et barn med mye energi.

Karlssons veksling mellom den sjarmerende Don Juan som han kun viser publikum, og hans Richard III som er i samspill med de andre karakterene, peker mot Diderots teori om en skuespiller uten følelser. Det er ingen følelser synlig hos Karlsson etter at han snakket med Anne og så snur seg mot publikum for å skryte. Hele kroppsspråket og stemmen er en annen, noe som kun vil være oppnåelig med et kaldt og kalkulert hodet. Måten Karlsson mestrer komikken han har mot publikum, og de sterke følelsene eller i forestillingen, tilsier at Diderot hadde ansett Karlsson som en sublim skuespiller.



²¹⁷ Stenberg, Roger. Fotografi. Dramaten

Her ser vi Karlsson som en fornøyd Richard. Han fremstår pen i klærne og håret er finkammet. Han tar seg plass med armene strakt ut, og utstråler glede for noe, i stor kontrast med karakterene i bakgrunnen.

Når det gjelder skuespillertradisjonen som Karlsson følger, så kan vi trekke klare linjer til Brecht. Som Kirsten Holmström og Ulla-Britta Lagerroth påpeker, var det viktig for Brecht at skuespilleren skulle skille seg fra rollen for å vise sin holdning til den. Dette skulle stimulere publikum til å tenke kritisk om både rollen og samfunnet.²¹⁸ Dette er i høyest grad det Karlsson kontinuerlig gjør som Richard III. Han er stolt av hva han får til, og selv om kommentarene hans byr til latter fra publikum, tenker vi kritisk på det han sier.

Elefantmannen tilbake i Oslo

I 2016 satte Nationaltheateret opp *Richard III*, med Kåre Conradi i tittelrollen. I denne oppsetningen var det stort fokus på den kroppslige deformasjonen til Richard III, noe oppsetningen på Dramaten valgte å utelate. Den begrensede bevegeligheten til Conradis Richard III ble tydeliggjort av scenografien til Sven Haraldsson. Store trappetrinn dekket hele hovedscenen på Nationaltheateret, og skuespillerne jobbet mye i høyden.

Trappetrinnene var høye, og for en med en kroppslig deformasjon, er det vanskelig å holde trinn med de andre som har full bevegelighet. Dette skapte et veldig stort skille mellom Richard III og de andre karakterene, og deformasjonen kom tydelig frem. Elefantmannen fra fortiden var tilbake. Det gjorde også at Richard III virket mer stakkarslig. Det var som om han fikk viljen sin fordi det var synd på han, og fordi han fikk sympati fra de andre karakterene. Denne stakkarsliggjøringen tok nesten over hele manipuleringen til karakteren, og den fascinerende retorikken til Richard III forsvant nesten helt.

Karlssons tolkning står i sterk kontrast til Conradis, med sin sjarmerende og energiske versjon av Richard III. På Dramaten sto Richard IIIs ondskap og retorikk i fokus, mens på Nationaltheateret virket det som om hele forestillingen var lagt rundt hans deformasjon. Her ser vi igjen hvordan en regissørs visjon har innvirkninger på en forestilling. Kjersti Horn er

²¹⁸ Holmström og Lagerroth, *Skådespelarkonst*, (Uddevalla: Rabén & Sjögren, 1972), s. 154

født med en kroppslig deformasjon, og det blir naturlig at hun vil utforske og fokusere på denne delen ved Richard III. Hun identifiserer seg ved en del av tittelkarakteren som verken Larsson eller Karlsson gjør. Det er absolutt et spennende utgangspunkt; en fysisk utfordret karakter i en fysisk utfordrende scenografi, men utførelsen tok vekk for mye av andre aspekter ved tittelkarakteren.

Ondskapen i samfunnet

I intervjuet med Carin Ståhlberg²¹⁹ forteller Karlsson at han har lest bøker om ondskap og forsøkt å definere hva dette begrepet innebærer. Både Karlsson og Larsson diskuterer hvem Richard III var og hva som fikk ham til å utføre de grusomme handlingene. Det er tydelig at dette har vært et samtaleemne dem i mellom, og at de sammen har prøvd å finne essensen i karakteren. Her kommer samarbeidet mellom en skuespillers tolkning og en regissørs visjon godt frem.

Forestillingen på Dramaten fikk to nypremierer, da den ble en stor publikumssuksess. Før nypremieren i 2017, sendte den nasjonale avisen Dagens Nyheter Jonas Karlsson til England for å promotere forestillingen. Her skulle han skrive et innlegg om sin reise, og beskrive hans kunnskap om Richard III, og hvilken informasjon han hadde funnet ut av i forkant av sin tolkning.

Innlegget, skrevet i sin helhet av Jonas Karlsson, starter med hans innsyn i Richard IIIs forhold til England i dag. Diskusjonen om hvorvidt han faktisk fikk de to prinsene drept, har utviklet seg. Det er satt større tvil om han faktisk stod bak gjerningen. Denne diskusjonen har ingenting å si for Karlssons rolle, for i Shakespeares stykke utelates ingen tvil. Fra intervjuet med Dagens Nyheter, kan vi tolke at det er fenomenet ondskap og det onde i menneskets sinn som Karlsson fokuserte på i sin tolkning, og ikke den historiske kongen.

Da Karlsson fikk spørsmålet om hvem kong Richard III er, svarte han: «att Rickard III är som vi alla – fast lite mer. En person som inte fått tillräckligt med uppskattning.» Larsson utfyller med «Han är en förorättad, avundsjuk människa och de är besvärliga jävlar. Han tycker alla har någonting som han inte har. Det är ett farligt utgångsläge som vi känner igen även i

²¹⁹ Ståhlberg, «Ondskefull kung förför och lockar till skratt»

dag.»²²⁰ Det er nettopp dette som gjør Richard III til en så interessant karakter. Han er ikke bare fra den historiske kongens eller Shakespeares tid. Vi finner ulike typer av Richard III i dagens samfunn også. Dette får Karlsson og Larsson frem ved å presentere karakteren som en hvilken som helst oppegående mann i utseende. Karlsson er den som bringer frem hans ondskap i væremåte og handlinger.

Da Henry Irving fremførte åpningsmonologen i 1877, kom det tydelig frem at Irving ønsket å bringe frem den historiske kongen. Med Karlsson er det derimot tydelig at han ønsker å vise en moderne manns ondskap. Det første vi ser som forteller oss dette, er kostymet hans, deretter er hans væremåte for avslappet for en historisk konge.

I intervjuet med Dagens Nyheter diskuterer de språkkunsten og hvordan en som behersker denne kan skape så mye forvirring og usikkerhet. Larsson sier da;

Det där försåtliga språket, hur man använder nyanser, är väldigt aktuellt just nu. Jag avskyr att prata om det men ... Sverigedemokraterna till exempel. Man förstår exakt vad han menar men han uttrycker det ändå inte. Det underliggande obehagliga språket är han en fena på.

Når Larsson da får spørsmål om han snakker om en politiker eller Richard III, svarer han;

Båda två kan man väl säga. Och det finns fler i historien. Vi lever i en tid där framförandet är viktigt. Där makthavare och politiker blir alltmer tränade som artister. I den meningen har den här pjäsen stor aktualitet eftersom Rickard III är en charmig jävel.²²¹

Her bekrefter Larsson at Karlssons Richard III kan representere hvem som helst i en maktposisjon. Det at han er konge i stykket er kun en av mange titler en manipulativ person kan ha. Igjen påpekes det hvorfor *Richard III* alltid vil være aktuell.

Forestillingens kritikk

Med 1900-tallets utvikling innenfor scenekunsten, ble teaterkritikken også utviklet. Det er ikke lenger mulig å kun fokusere på stjernen av forestillingen, hvert virkemiddel og helheten

²²⁰ Ståhlberg, «Ondskefull kung förör och locker till skratt»

²²¹ Ståhlberg, «Ondskefull kung förör och locker till skratt»

må også sees på. I dag er det mer vanlig å kunne lese en anmeldelse av en forestilling, dagen etter premieren. Vi kan derfor ikke lenger forvente like detaljert kritikk som Karlssons forgjengere fikk.

I likhet med sine forgjengere, var kritikken mot Karlssons tolkning til dels blandet. Majoriteten av anmeldelsene var derimot positive, og de fleste var enig om at Karlssons tolkning var blant de beste i moderne tid. Maria Wegelius skriver i sin anmeldelse at «Jonas Karlsson har till och med ansetts spela sig till en plats i svensk skådespelarhistoria med sin Richard III»²²², noe Expressens Anna Håkansson også hevder.²²³ Med dette fortsetter Karlsson rekken med skuespillere som imponerer som tittelkarakteren.

Wegelius skriver at forestillingen var en vellykket modernisering av stykket. Med scenografien og kostymene, trenger ikke dette være et kongedrama. Richards kamp om makt kan være en politiker som vil nå toppledelsen, eller en forretningsmann med ambisjoner.

Ulla Tidermann er blant de som ikke ble helt overbevist over Karlssons tolkning. Hun påpeker at han viser en sjarmerende og manipulativ Richard, men at hun ikke følte han var farlig.²²⁴ Kanskje savnet hun den visuelle siden ved Richard III? Tidermann hevder hun ikke kjente på redsel mens Richard manipulerte seg oppover mot tronen. Hun likte heller ikke at skuespillerne forble på scenen på dreieskiven, mens handlingen foregikk. Dette, hevder hun, gjorde det vanskelig å forholde seg til historien. Södergren på sin side, skriver at skuespillerne behersket den smidigheten og troverdigheten som kreves ved å gå inn og ut av rollene med bravur.²²⁵ Også Stig Jonasson sier seg uenig med Tidermann, når han referer til hvordan Karlsson gjør Richard III til «en livsfarlig och totalt samvetslös och hänslynlös maktspelar.»²²⁶ Karlssons Richard III er ikke skummel på samme måte som man ser i for eksempel skrekkfilmer, han er thrilleren som manipulerer.

Det Tidermann trekker frem som et positivt aspekt ved Karlssons tolking, er språket hans. Hun mener det er lett og at han snakker flytende, og at det virker spontant. Dette var noe Kean

²²² Wegelius, «Jonas Karlsson briljant som Richard III»

²²³ Håkansson, «Kung Jonas»

²²⁴ Tiderman, «Jonas Karlsson som Richard III»

²²⁵ Södergren «Richard III med Jonas Karlsson»

²²⁶ Jonasson, «Skurkaktig amoralisk kung»

ofte fikk skryt for; hans språk virket så spontant at kritikere stilte tvil ved om det var innøvd. Dette klarte altså Karlsson, i følge Tidermann, også å oppnå. Rosemari Södergren likte også språket. Hun sier at bearbeidelsen gjorde Shakespeares vers friere, selv om noe sitter igjen av de blanke versene og det poetiske uttrykket.²²⁷

Det eneste Expressens anmelder, Anna Håkansson, kunne kritisere Karlsson for, var at hans kroppsspråk var på grensen til overtydelig. Hun mener forestillingen nesten er en leksjon på retorikk, når vi får høre Richard snakke og overtale. Karlsson har uten tvil et tydelig kroppsspråk som Richard III, men det passer godt til manipulasjonen han bedriver. Den eneste svakheten Håkansson finner i stykket, er de scenene der Karlsson ikke er med. Hun undrer om dette kan være et bevisst valg fra regissør, da det er Karlsson som er både drivkraften og kontakten til publikum.²²⁸

I talen fra 1891 snakker Irving om dokumentasjon i menneskets sinn. Publikum vil være en del av forestillingens dokumentasjon, i det de opplevde og følte da de så forestillingen. Jeg kan sammenligne meg selv med H.M. Walbrook, som husker hvordan jeg ble beveget av Karlssons tolkning, og hvordan forestillingen har fått meg til å tenke. På samme måte som H.M. Walbrook har sett for seg teltscenen flere år etter å ha sett Irving, har jeg og sett for meg scener fra forestillingen på Dramaten. Forestillingen gjorde et sterkt inntrykk, noe jeg ikke er alene om. Wegelius skriver at

Under Richard III både log jag och grät inombords, samtidigt som mina armhår emellanåt faktisk reste sig och det bara kändes så stort att en gång få se det ondas mekanismer så här tydligt blottade.²²⁹

Karlssons tolkning og Larssons visjon brakte frem en del følelser hos publikum. Selv om det var Richard vi fikk et forhold til, og han sjarmerte oss så i begynnelsen slik at vi nesten heiet litt på han, så kan vi ikke annet enn å føle for de menneskene han følelsesmessig torturerte og hensynsløst drepte. Effekten av skjermene med videoen som viser karakterenes død, gjør at vi ser det øyeblikket karakterene forstår at de er sviktet og skal møte døden. Under de fleste dødsfall står karakteren enda på scenen, og vi kunne ikke annet enn å føle sympati. Ved å gi publikum et nært forhold til Richard III, både fra åpningen og hans forklaringer av planene underveis, gjorde han publikum nærmest til medskyldige.

²²⁷Södergren «Richard III med Jonas Karlsson»

²²⁸Håkansson, «Kung Jonas»

²²⁹Wegelius, «Jonas Karlsson briljant som Richard III»

Håkansson skriver at Karlsson hadde publikum i sin hule hånd fra første entre, når han nærmest gjør stand-up med sin gutteaktige sjarm. Med den kroppslige deformasjonen borte, sammenligner Håkansson Richard III med den den gutten i klassen som blir mobbet, og som nerden som har lagt all sin kreative energi på feil fokus.²³⁰

Föreställningen kulminerar i mötet mellan Rickard och Drottning Elizabeth vars båda barn han nyss låtit mördas. Sällan har jag sett ett sådant samspel som det Jonas Karlsson och Ingela Olsson ger prov på. Olssons undflyende sorg och bestörtning när hon inser att Rickard vill äkta hennes dotter. Karlssons allt mer frenetiska övertygelser, på gränsen till den slutgiltiga galenskapen. Det är utsökt koreografi och skådespeleri i ljuv förening. Detta utgör också Rickards sista djävulska ränk. Slagfältet är ingen plats för en manipulatör med bristande fysik. De få förtrogna Rickard har kvar lyfter hans lealösa kropp i en makaber ritt och föreställningen avslutas med de klassiska orden: "En häst, en häst, mitt kungarike för en häst.

Her påpeker Håkansson det gode samspillet mellom Karlsson og Olsson. Deres kroppsspråk er motsetninger av hverandre, men fungerer så godt sammen. Olsson prøver å komme seg vekk og viser klar avsky, mens Karlsson viser seg omsorgsfull og kan ikke la henne gå før han har overtalt henne.

Videre sammenligner Håkansson Karlsson med en samstemt publikums dressør, fordi han hele tiden har oss i sin hule hånd og opptrer genialt på scenen. Når hun da hevder at Karlsson har spilt seg inn i svensk skuespillerhistorie, er det klart at hun mener av hans egen prestasjon, og ikke på grunn av forestillingens helhet.

Kritikken har tydelig endret seg siden Garrick, Kean og Irvings tid. Det er ikke lenger en nøye analyse av skuespillerens tolkning. Ikke bare ser de nå på helheten av forestillingen, men kritikken er kortere og mindre detaljert. Det de skriver virker mer kommersielt enn det vi så fra blant annet Hazlitt, Godwin og deres samtidsskribenter.

²³⁰ Håkansson «Kung Jonas»

Avslutning

I denne oppgaven har jeg analysert fire ulike tolkninger av Richard III, fra skuespillere i ulike tidsepoker. Gjennom analysen har jeg sett på deres tolkning i forbindelse med deres samtid. Den historiske konteksten har vært viktig for hvordan rollen har blitt tolket. Vi har sett at teateret har kommet en lang vei fra det retoriske og litterære teateret fra Betterton og Quin sin tradisjon. Vi drar ikke lenger til teateret for å høre på skuespillerne, vi får en estetisk opplevelse for flere sanser.

Garrick var en forkjemper for skuespillerkunsten. Han møtte stigma da han uttrykket ønsket om å bli profesjonell skuespiller, og jobbet hardt for å endre det negative synet på profesjonen. Gjennom sine unike tolkninger og store talent, ble han en skapende kunstner. Dette satte en ny presedens for skuespillere og teatrene. Garrick banet vei for fremtidige skuespillere også i samfunnet. Han krevde mer av skuespillere som borgere, og ble derfor selv respektert. Han verdsatte all kunst og kunstnere, som vi ser i hans samarbeid med maleren Hogarth.

Det er ikke hvilken som helst skuespiller som kan ta på seg rollen som Richard III. Skuespilleren må kjenne ham, og kunne balansere kompleksitetene i ham. Garrick, Kean, Irving og Karlsson har alle tolket denne kongen ulikt, og vist han fra ulike sider. De fire skuespillerne har vektlagt ulike deler ved karakteren, som har gitt forskjellige uttrykk. I denne oppgaven har vi sett hvordan små justeringer og forskjeller i hva som presiseres, endrer hvordan karakteren oppfattes av publikum. Dette viser de mange ulike måter å tolke og presentere en rolle på. Ved å legge vekt på ulike ting ved karakteren, eller å være så dristig å fjerne et viktig kroppslig element, så vil den samme rollen virke totalt forandret. Det er dette som er så vidunderlig komplekst med skuespillerkunsten. Det går ikke an å sette opp Richard III for mange ganger, for hver gang vil den tilføye noe nytt og spennende. Det er også en rolle som lar skuespilleren bruke hele seg og sitt register. Det er uten tvil en krevende rolle. Det er derimot ikke lenger bare opp til skuespilleren hvordan forestillingen skal se ut. Takket være reteatraliseringen på 1900-tallet vil hver oppsetning ha nye ideer og impulser.

Gjennom egne uttalelser eller observasjoner gjort av andre, har jeg knyttet tre av de fire skuespillerne til Diderots teori om den sublime skuespilleren. Kean og Karlsson har fulgt i tradisjonen til Garrick som den emosjonelt distanserte skuespilleren. Henry Irving uttalte selv

at det ikke var mulig å unngå de reelle følelsene som oppstår gjennom karakteren. Selv om Diderot selv hadde sagt seg uenig i dette, så var det ikke tvil om at publikum var begeistret for hans tolkning, i likhet med de andre. Det er ingen fasit til debatten som Diderot startet på 1700-tallet. Ved at så mange skuespillere og regissører har sine egne synspunkt og teknikker, så vil skuespillerkunsten fortsette å være levende og utvikle seg. Det trenger ikke finnes et konkret svar, så lenge en skuespiller får uttrykt seg på best mulig måte.

Richard III har spilt en viktig rolle i teaterhistorien. Garrick valgte Richard III som sin debut i London, og sammen med rollen skapte han begynnelsen på den moderne skuespillerkunsten. I 2014 hevdet journalister at Karlsson hadde spilt seg inn i den svenske skuespillerhistorie med sin tolkning. Karakteren har også vist seg å være en rolle som alltid vil være aktuell. Han blir brukt for å vise den historiske kongen i et historisk korrekt miljø, og senere ser vi han som en toppleder i politikken eller næringslivet. Alt avhenger av hvordan rollen blir tolket av skuespilleren, som må finne sin egen versjon av Richard III. Derfor er jeg spent på fremtidige tolkninger av Shakespeares berømte antagonist, og fortsettelsen i rekken av historiske portretteringer.

Litteraturliste

Antal, Frederick. *Hogarth and this place in European art*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962

Appleton, W. W. *Charles Macklin: An actor's life*. Cambridge: Harvard University Press, 1960, <https://archive.org/details/charlesmacklinac00appl/mode/2up>

Archer, William. *Masks or faces?: A study in the Psychology of acting*. London: Longmans, Green and Co, 1888, <https://archive.org/details/MasksOrFacesAStudyInThePsychologyOfActing/page/n13/mode/2up>

Arntzen, K. O. «Tekst, rom og bilde». I *Teatervitenskap, strategi og analyse. Teatervitenskapelige studier nr. 2*, redigert av Tor B. Trolie, 67-115. Bergen: Bergen Universitet

Ashton, Geoffrey. *Catalogue of paintings at the theatre museum, London*. London: Victoria & Albert Museum, 1992.

Barton, Margaret. *Garrick*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1978

Bancroft, Marie og Bancroft, Squire. *The Bancrofts: recollections of sixty years by Marie Bancroft and Squire Bancroft*. London: J. Murray, 1909, <https://archive.org/details/bancroftsrecolle00bancuoft/mode/2up>

Benedetti, Jean. *The art of the Actor. The essential history of acting, from classical times to present day*. New York: Routledge, 2007

Bergman, Gösta. *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966

Brockett, O. G., Hildy, F. J. *History of the theatre*. USA: Peason, 2014

Chinoy, H. K., Cole, T. *Actors on actin: the theories, techniques, and practices of the world's great actors, told in their own words*. New York: Three River Press. 1995

Cornwall, Barry. *The life of Edmund Kean, volume I*. London: E. Moxon, 1835, <https://play.google.com/books/reader?id=KGEqAAAAMAAJ&hl=en&pg=GBS.PA1>

Diderot, Denis. *Paradoks om skuespilleren*. Oversatt av Solveig Schult Ulriksen. Oslo: Solum, 1976

Didwizsus, Dramaten: <https://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/rickard-III/>

Donohue, J. W. *Theatre in the age of Kean*. Oxford: Basil Blackwell

Gjervan, K. G. «Kulisseteaterets illusjonsverden». I *Den teatrale illusjon. Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, redigert av Kari Gaarder Losnedal, 47-63. Bergen: Bergen Museum, 2009

Holmström, K. G., Lagerroth, U-B., *Skådespelarkonst, dokument och studier samlade av Kirsten Gram Holmström och Ulla-Britta Lagerroth*, Udevalla: Rabén & Sjögren, 1972

Hyldig, Keld. «Scenografisk stilisering – Scenemodeller DNS 1967-2007». I *Den teatrale illusjon. Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, redigert av Kari Gaarder Losnedal, 47-63. Bergen: Bergen Museum, 2009

Håkansson, Anna. «Kung jonas» *Expressen*. 28.02.2014.
<https://www.expressen.se/kultur/toppnyheter-/kung-jonas/>

Irving, Laurence. *Henry Irving*. London: Faber and Faber, 1951

Jonasson, Sthig. «Skurkaktig amoralisk kung» *Sydnarkenytt*. 13.03.2014.
<http://www.sydnarkenytt.se/sydnarke/artikel/sthig-richard-iii-pa-dramaten>

Kennedy, Dennis. *Looking at Shakespeare – A visual history of twentieth-century performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Marker, F. J. og Marker L.L. *The Scandinavian theatre – a short history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Nagler, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover publications, Inc., 1959

Pittard, Joseph. *Observations on Mr. Garrick's acting. In a letter to the Earl of Chesterfield*. London, 1758

Price, Cecil. *Theatre in the age of Garrick*. Oxford: Blackwell, 1973

Richards, Jeffrey. *Sir Henry Irving, a Victorian actor and his world*. London: Hambledon and London, 2005

Styan, J. L. *Max Reinhardt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982

Södergren, Rosemari. «Richard III med Jonas Karlsson – en stor opplevelse som talar till både känsla och förnuft». *Kulturbloggen*. 28.02.2014. <https://kulturbloggen.com/?p=80797>

The Irving Society, <https://www.theirvingsociety.org.uk/king-richard-iii-act-i-scene-1/>

Tideman, Ulla. «Jonas Karlsson som Richard III» *Kulturkoll*. 04.03.2014.
<http://kulturkoll.se/jonas-karlsson-som-rickard-iii/>

Trolie, T. B. *Fra sublim kunst til konseptkunst – skuespillerkunst 1750-2005. Teatervitenskapelige studier nr. 7*. Bergen: Universitetet i Bergen, 2007

Trolie, T. B. «Skuespilleren og scenografien». I *Den teatrale illusjon. Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, redigert av Kari Gaarder Losnedal, 47-63. Bergen: Bergen Museum, 2009

Wegelius, Maria. «Jonas Karlsson briljant som Richard III». *Svenska Yle*. 17.10.2014.
<https://svenska.yle.fi/artikel/2014/10/15/jonas-karlsson-briljant-som-richard-iii>

Wells, Stanley. *Great Shakespeare actors: Burbage to Branagh*. Oxford: Oxford University press, inc. 2015, <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/reader.action?docID=2012643>

Bilder

Lodge, John, *Mr. Macklin in the character of Shylock*. 1775, engraving.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1175187/henry-irvings-costume-for-richard-theatre-costume-unknown/>

Sand, Maurice, *Masques et bouffons*. 1860.
https://no.wikipedia.org/wiki/Pantalone#/media/Fil:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_06.jpg

Hogarth, William, *The proportions of Garrick and Quin*, 1746. Blyant og penn.
<https://www.rct.uk/collection/913477/the-proportions-of-garrick-and-quin>

Hogarth, William, *David Garrick as Richard III*, 1745, olje på lerret.
<https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/3263/david-garrick-as-richard-iii>

Halls, John, *Edmund Kean as Richard III*, 1814. Olje på lerret. Victoria and Albert Museum.
<https://artuk.org/discover/artworks/edmund-kean-17871833-as-richard-in-richard-iii-by-william-shakespeare-30961>

Clint, George, *Portrait of Edmund Kean as Richard III*, olje på lerret.
<http://www.artwarefineart.com/gallery/portrait-edmund-kean-1787-1833-richard-iii-duke-buckingham>

McArdell, James, *David Garrick as Kind Lear*, 1761, trykkplate av kobber.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/707787>

Hodgson & co, *Object: Edmund Kean as King Lear*, 1822, etsning på papir.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1933-1014-494

Ukjent, *Charles Kean as Richard Duke of Gloucester*, 1800-tallet,
<https://shakespeare.berkeley.edu/images/richard-iii-charles-kean-as-richard-of-gloucester-19th-century>

Ukjent, *Henry Irving as Richard III*, 1877,
<https://shakespearestaging.berkeley.edu/images/richard-iii-henry-irving-as-richard-iii>

Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1175187/henry-irvings-costume-for-richard-theatre-costume-unknown/>

Stenberg, Roger. Fotografi. Dramaten, <https://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/rickard-III/>