

Eva Sommestad Holten:

Scenografi som Spilleplads & Sprog - og lidt til...!

Med vores egen tid sat i historisk perspektiv sætter jeg de kritiske briller på. Dette er også min personlige kærlighedserklæring til scenografi som sprog, i absolut symbiose med skuespil og drama.



Fra Cesare Molinari:
Theatre through the ages, 1972

Vi starter med øjebliksbillede fra Verona i 1772.

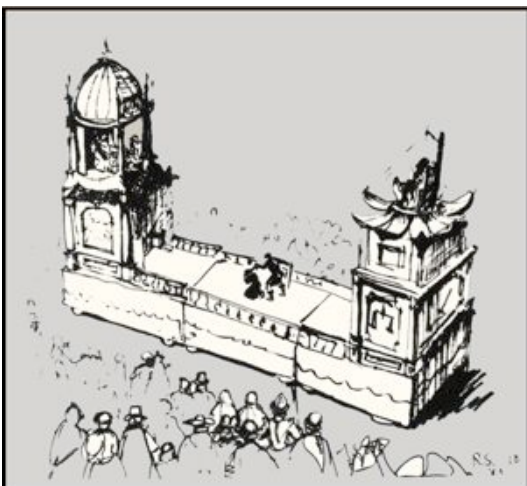
Scenografi er en spilleplads. Et sted og en plads for teater.

Men også et sprog, - *tegn!* - med som en sky af betydninger omkring sig.

Som i sig påvirkes af sted, tid, publikum og tusind andre ting.

DET VAR NEMMERE FØR

Kunstneriske sprog var nemmere at håndtere, når hver epoke og hvert kulturområde havde sin faste tradition. De sprog og koder der udvikledes kunne blive uhyre komplekse og præcise.



T.v. Rekonstreret
spansk teater-vogn
1608, med spil på
begge sider.
Richard Southern,
University of Bristol.
Fra Cesare Molinari:
Theatre through the ages, 1972

Hvide pletter i
ansigtet Pekingopera
betyder CLOWN.
Fra Xu Chengbei:
Peking Opera, 2003

Sådan er det ikke mere. Den tid er for længst forbi.

Nu har vi mange sprog og traditioner, både blandet og ved siden af hinanden.

INSPIRATION & REVOLUTION

Det store skift kom i starten af 1900tallet. Det skyldtes en helt speciel cocktail af begivenheder og omstændigheder.

I bunden lå en ufattelig ekspansion, urbanisering og globalisering. Verdensudstillingerne afløste hinanden. Gigantiske museer blev bygget, som viste forbløffende ting fra hele verden og hele historien. Med dette fulgte ny teknik: Vi fik telefon, telegraf, radio, tryk i farver, film - *you name it*. Det blev nemt at rejse – dampskibe, jernbaner, biler og flyvemaskiner. Verden og historien åbnede sig.



Verdenudstillingen i Paris 1889, hvor Eiffeltårnet rejstes som indgangsportal.

Kort sagt: En flodbølge af inspiration fra hele verden og hele historien!

Den tekniske udvikling sikrede ikke bare et hidtil uset inspirations- og informationsflow fra andre kulturer og andre historiske epoker. Den var også en inspirationskilde i sig, og gav helt nye muligheder, ikke mindst for teatrets kunstnere.

Frem for alt fik vi elektrisk lys og spotlights! Først kalklyset, *the limelight*. Teatret var en del af tidens eksplosive tekniske udvikling.



Elektrisk lys ved natarbejde i Paris 1854, og på Place de la Concorde 1844.
Efter Figuier; *Les Merveilles de la Science*. Fra Gösta Bergman; *Lighting in the Theatre*, 1977

Det var en tid, hvor stater og traditioner ikke bare i bare i udvikling, men i opløsning. Det var en grad af forandring, der får vores egen tid til at blegne. Og det var altså hele samfundet - ikke bare kunsten – som revolutioneredes. Til sidst, *on top*, verdenshistoriens nok værste krig.

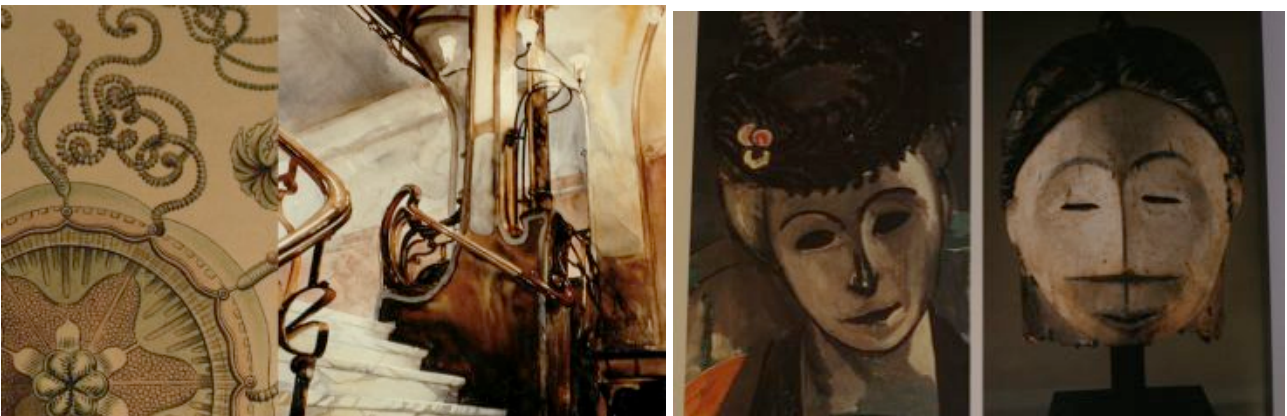


Tæppet rykkedes væk, socialt og politisk.
Alt var muligt.



Ukendt proveniens.

Samtidig lå nye verdener af kunstnerisk inspiration bogstavelig talt serveret for Europas fødder. Man influeredes, kopierede og transformerede. En unik situation som ikke kan gentages. A *one time experience* for vesten.



Inspiration: Art nouveau inspireredes af japansk kunst med også fra videnskaben: Tv skitser af alger af Ernst Haeckel, s ved siden af arkitektur af Victor Horta.

Th. Henri Matisse: *Portrait of the artists wife*, ved siden af en (afrikansk?) maske. Matisse egede selv en stor kollektion af *tribal art*.

Og tidens kunstnere interesserede sig ikke bare for overfladen, for formen. Man ville forstå, hvordan selve den kunstneriske kommunikation – som i afrikansk kunst eller i Pekingopera – fungerede. I teatret afprøvede man også andre tiders og kulturers principper for samspil mellem scene og publikum.

NYE SPROG OG NYE SCENER

Man inspireredes af *commedia dell'arte* (fx. Meyerhold), af Shakespeare's faste scene (stribet af teaterkunstnere, inkl. Copeau og Jouvet), af det japanske Kabuki-teater (fx. drejescenen) og Noh-teater, Peking-opera, middelalderens simultanscener, afrikanske riter, etnisk kultur (Ballet Russes), græske arenaer (Reinhardt) og antikt tøj (Isadora Duncan). Parenteserne giver kun enkelte eksempler.

Man skabte også helt nye former, fx konstruktivisme, inspireret ikke mindst af de anderledes kunstneriske *principper* man havde opdaget.



Nivinsky's skitse for 3. akt af Prinsesse Turandot, instrueret af Vakhtangov, 1922.
Fra *Cecare Molinari: Theatre through the ages, 1972*

EN NY, FRI VERDEN

Alle disse anderledes teater-sprog blev til alternative muligheder. Vi fik det frie kunstneriske paradigme, som vi stadig lever med i dag. Ikke mere én tradition, men en fusion af mange og en trang til endnu mere nyt. Og det er frem for alt os scenografer, der i teatret har til opgave at sikre, at det hele stadig hænger sammen.

Det *var* virkelig nemmere før. Nu er det hele uhyre komplekst. Man må som scenograf være fuldstændig klar over, hvilken sprog og koder man bruger, hvis ikke kommunikationen skal ende med at rode og blive uklar. Men grundlæggende er det fantastisk. Alt er muligt. Bare ikke på hvilken som helst måde.

AT JONGLERE MED MANGE SPROG

Det var frem for alt russere og tjekker der tog fat i, indenfor teatrets verden at finde rundt i alle de nye kunstneriske sprog, som 1900-tallets første decennier havde sat i sving. Man ville intet mindre end at finde teater-kommunikationens love.

Resultaterne kom i dybden til at præge den måde, som vi konciperer forestillinger på, med den tjekkiske scenograf Josef Svoboda i frontlinjen. At verdens største scenografiudstilling, Quadrennialen, har base i Prag, er ingen tilfældighed.

Jeg blev selv som scenograf-elev i firserne introduceret til dette univers via en række lærere fra Tjekkiet, Ungarn og Rumænien. De kom fx. med den, for os elever, dybt chokerende påstand, at man også i kunst kan erklære noget som *forkert*. Nemlig at være inkonsekvent i sit kunstneriske sprog.

Min lektion nr. et i tjekkisk scenografi-tænkning: SPROG:

Du kan sagtens få publikum at opfatte papkroner som guld kroner. Men hvis du i første scene har rigtige kroner, kan du ikke i næste scene komme med en papkrone, og få publikum til at tro på, at papkronen er en guldkrone.

Man signalerer til publikum hvad der gælder, og laver på den måde en slags aftale om, hvordan ting skal opfattes. For hver forestilling kan man på den måde skabe en egen verden med sit eget sprog (eller flere). Hvis man bare er konsekvent, kan man både kommunikere med præcision og samtidig arbejde meget friere rent visuelt. Men hvis man roder med sprogets konsekvens, er det som at tænde for arbejdslyset: Magien dør. Det vil sige: *Kunstnerisk forkert!*

25 scenograf-år senere siger jeg *tak*. I lærte mig at tænke teater som tegn og sprog. Fra det simple, som det med papkronerne, til det virkelig kringlede og komplekse.

ILLUSION & IKKE ILLUSION

Illusion er også en slags sprog. En scenografi bliver en verden. En sok og to knapper bliver et menneske. Magi! Lys og (langsom) bevægelse gør både ansigtsmasker og døde dukker levende.



Fra død til liv: Mine dukker til et dukke-intermezzo i *Snehvide* på Tivoli sommeren 2012. *Eget materiale.*

Det modsatte til at arbejde med illusion og sprog er at iscenesætte virkeligheden så at sige 1:1. Så er tingene simpelthen sig selv – med den *power* de nu har. Fx. tusind hvide ballonger.

Men hvis man arbejder uden fortælling, illusion eller anden mere avanceret betydning, og dermed mangler den dimension, som ellers fylder meget for publikum, så må man kompensere med volumen. Events, men også billedteater, betyder stort set altid stor skala og store (og

DET SUBLIME!

På 1700-tallet tog blandt andet filosofen Joseph Addison fat i, at kunst jo ikke bare er *det smukke* og *det udtrykfulde*. Man diskuterede æstetiske kategorier som *det grimme* og ikke mindst *det nye* - en kategori, som i den grad må siges at have erobret feltet. Men frem for alt talte Addison om *det sublime* - oplevelsen af, at noget er stort og overvældende. *Too big to grasp!*

Renæssancen elskede den store, overvældende skala. 1800-tallet elskede om muligt det sublime endnu mere - romantikken er nærmest en iscenesættelse af dette begreb – med fx Caspar David Friedrich og mastodontarkitektur.

Og mon det ikke er kraften i denne æstetiske kategori, der forklarer også vor tids attraktion til fx storstilede kunstinstallationer og events. Måske en slags katarsis, selv at være lille, og i *det sublimes* ånd at overvældes af noget større. Med Addisons egne ord: *The pleasure caused by attempting to fill the mind by "too big" an object.*



Billede: Caspar David Friedrich: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Kilde web..



Intermezzo ved Medici-hoffet i Firenze til karnevallet 1617. Scenograf Guilio Parigi. *Etsning af Jaques Callot. Fra Oscar G.Brocket: History of the Theatre 1968.*

DE STORE EFFEKTER!

- elsket af de romerske kejsere. Brød og skuespil til folket!

- elsket af fyrstene i renæssancen: Gigantiske fester, intermezzi!

- elsket på 1800-tallet: Panorama-teatre, verdensudstillinger!

- elsket af fascister, nazister og kommunister: Samfundet som teater!

- elsket af os: Enorme installationer, iscenesætning af det urbane rum, OL-åbninger, billedteater, rockkoncerter - og så videre, i de store effekters uendelige univers.

Teatrale events har de facto altid været en vigtig del af magt, modernitet, PR og selv-iscenesættelse, men også ren glæde og nydelse. Det kan selvfølgelig også kombineres med kunstnerisk og ikke mindst politisk indhold – og så bliver det for alvor stærkt. Potentielt farligt, faktisk.

Billed- og effekt-events har især blomstret med ny teknik og i tider, hvor der for alvor har været nogle til at betale den slags luksus. Som nu.

Neden: Balletscene fra en ridderfest i Stuttgart 1616. Stik af M. Merian d.æ. 1616. Fra R. Alewyn & K. Sälze: *Das große Weltheater. Die Epoche der höfischen Feste*, 1959



TEATER SOM BILLEDKUNST – BILLEDKUNST SOM TEATER

Hvad er scenografi? Hvad er teater? Der har altid været et glidende spektrum fra riter og fortælling til teater, events, fester og nu billedteater, performance og installationer.

Dramatisk teater kræver præcision og fokus. Det unødvendige distraherer og drukner fortællingen. Billedteater kan tåle visuelt støj, brus og splittet opmærksomhed. Det kan dramatisk teater ikke.

På mange måder fungerer billedteater som billedkunst. Overlappet mellem billedteater, abstrakt dans, installationer og kunstner-performance er mange gange total. Det er høj tid mener jeg, med et kritisk blik at se på det nu så *hypedede* grænseland mellem billedkunst og teater - med begreber som *devising*, intervention og komposition.

EN KRITISK BLIK MOD SAMTIDEN

Lige nu er er iscenesættelse via tilfældigheder, eller opsættelse af regler, højeste mode. Man trigger i gang og ser, hvad der opstår. Nogle gange sorterer man og vælger. Der "genereres materiale" eller sendes sms'er med instrukser til skjulte aktører i bybilledet. Ret diffuse hensigtserklæringer af arten "jeg vil undersøge krop og identitet i den urbane rum" er legio. Eller *set-ups* som "jeg tager fem tilfældige... i fem tilfældige.. " - og så ser man hvordan det falder ud.

Men hvad sker der i næste trin , når billedkunstnere og andre der er startet med billedteater og performance pludseligt kaster sig over tekst og skuespillere? Nu som etablerede "scenekunstnere" , men uden være dramatisk uddannelse eller erfaring. Det er den udvikling vi ser nu.

I scenekunst-skolens nuværende beskrivelse af emnet scenografi, er den aktive, skabende skuespiller ikke nævnt . Det pointeres derimod, hvordan "kroppen betragtes som en bevægelig flade i rummet som alle andre." Det er altså det modsatte af, det man ellers kalder teater, og hvor den agerende skuespiller bestemt ikke er en "bevægelig flade blandt andre".

Vi er langt fra scenografi som spilleplads og sprog. Vi har en mere end 2500 år gammel tradition, der ikke interesserer den del af scenekunsten, har givet sig selv status af, at være fremtidens

Er vi som scenografer ved at miste fokus på vores egen mest specifikke kompetence – for alvor at forstå drama? Har vi underskattet hvor komplekst og avanceret ”gammeldags teater” er, i sammenligning med at eksperimenterere, intervenere og *deviser*?

Interessen rettes i hvert fald andre steder hen. Det styrende paradigme, som jeg kan aflæse, er ikke kun at fornye, men at være *nyskabende*. At opfinde selv, gerne ud fra ret firkantede metoder. Det trendsættende miljø kendetegnes af en, i mine øjne, voldsom romantisering af åbne eksperimenter, arbejde på gulvet og tilfældighed som basis for noget, der på overfladen ligner kunstneriske værker, men som alt for ofte mangler retning og substans.

Men der er lys i mørket. Den i mine øjne interessanteste udvikling indenfor teater i de seneste decennier – nemlig nycirkus og nyfortolkning af historisk opera fra frem for alt barokken, er lige præcis *ikke* baseret på selv at opfinde den dybe tallerken. Her ser vi nysgerrighed overfor hvad andre har lavet, avanceret og specialiseret kunstnerisk kompetence, samt et møde med historie og tradition. Det er de samme parametre, som skabte den store kunstneriske revolution i begyndelsen af 1900-tallet

DEN STORE MISFORSTÅELSE

Fra, som hos Addison på 1700-tallet, at være en lille del af kunstens brede spektrum, er *det nye* i vor tid blevet til kunstens essens. Jeg tror, at det til dels skyldes, at vi lever i skyggen af den store kunst- og samfundsrevolution i begyndelse af 1900-tallet. Vi agerer som om den revolution kan og skal blive ved i evighed. Men det var, som uddybet tidligere, en unik og forbigående historisk situation. Den kunstneriske innovations-eksplosion var baseret på et pludselig input af inspiration, langt mere end på egen nyskabelse fra *scratch*.

I jagten på evig kunstnerisk fornyelse - i hæsblæsende tempo gennem hele 1900-tallet - er vi nu endt i dybe blindgyder, hvor vi desperat ”nyskaber” langt ud over grænsen til det, der giver mening. Hvor sjovt er det? Ny form har altid været en essentiel del af kunstnerisk praksis. Men ikke som mål i sig selv, men fordi at ny form får os at opleve selve indholdet stærkere - lige som de russiske formalister beskrev det i begyndelsen af 1900-tallet.

MED FOKUS PÅ SPIL OG KONTAKT

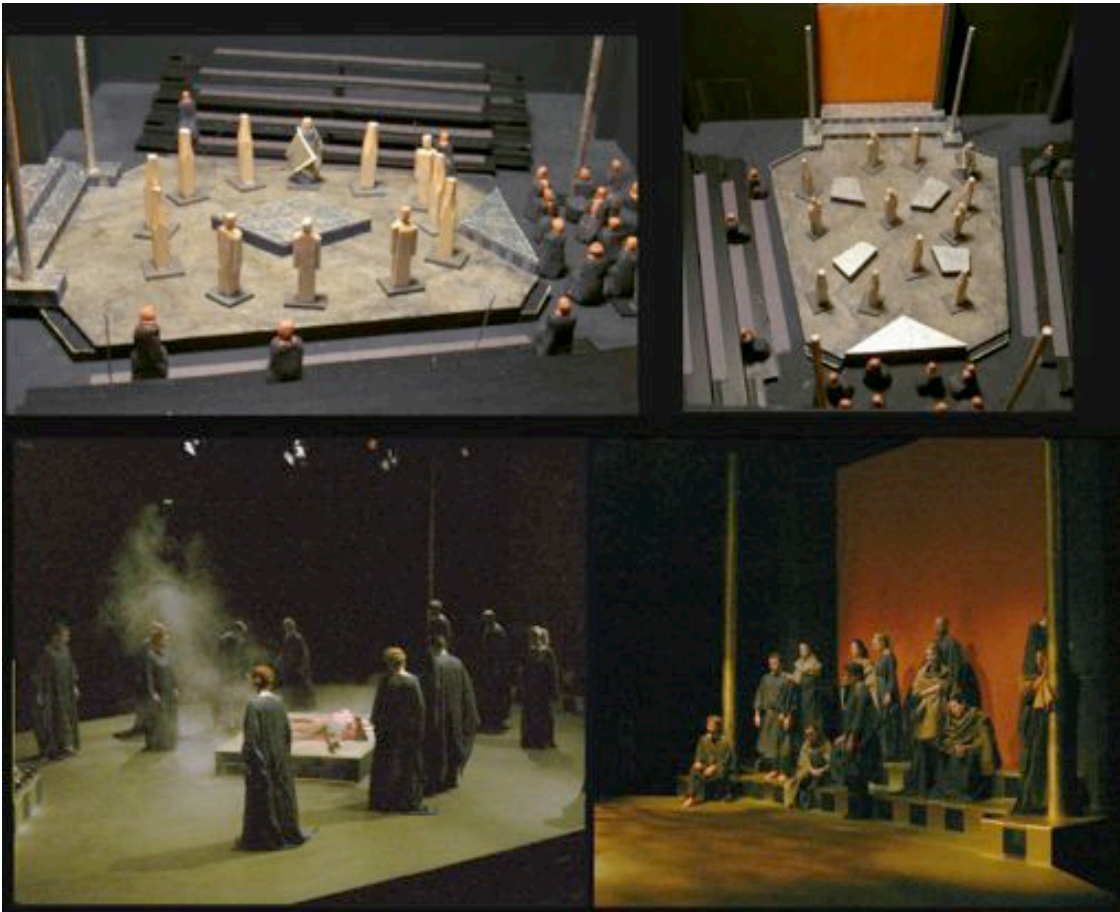
I det folkelige teater har fokus dog altid ligget på skuespilleri, og kun meget lidt på visuel opfindsomhed og nye former. Scenografien her, er simpelthen iscenesættelsen af det effektive møde mellem publikum og aktører. At høre og se. Masker som tydeliggør rolle og karakter. Gestik som forstærker ordene.



SPILLEPLADSEN ER DRAMAETS MOTOR

Spillepladsens arkitektur er en scenografis hjerte og giver pulsen. Hvordan man løser den ligning afgør, hvor levende og effektiv man kan iscenesætte spillet. Afgør om scenskifter fungerer. Jeg kender scenografer, der mener, at grundplanen er nøglen til alt. Hjertet.

Min lektion to i tjekkisk scenografi-tænkning: SPILLEPLADS: *Skuespilleren og dramaet først*. At spille igennem alle scener igen og igen. At prøve at skabe en spilleplads, der formår at gøre alle situationer stærkere.



Orfeus og Eurydice, den Fynske opera 2004. For instruktøren, der aldrig havde arbejdet med opera, gav arenaformen løsningen på, hvordan hun skulle placere og bruge koret. Det blev i hendes iscensætning til et rituelt rum. *Første modelskitser 1:50 til Gluck og foto fra prøve. Eget materiale.*

DEN DRAMATISKE MAGI

De fleste scenografer, mig selv inklusive, kommer fra billedkunst-siden. Det er et voldsomt paradigmeskift, for alvor at forstå dette med at fortælle i drama.

Den spontane logik som billedmenneske er, at lave sin egne "visuelle fortælling", der spejler historien. Men det man skal er jo, at gå i symbiose med selve den *dramatiske* fortælling. For mig blev det en rejse ind i det ukendte. Scenografi var noget andet, mere raffineret og mere udfordrende, end det jeg havde troet.





Men lige efter at jeg havde forladt mine østeuropæere på teaterskolen, blev alt det, som vi havde lært om dramaet i centrum pludseligt umoderne. Nu tog scenografien som en dampromle magten på scenen, virkelig tit uden den store hensyn til dramaet og den lille skuespiller, som vi endelig havde lært at sætte i fokus. Nye tider! Men selv var jeg nu fænget og ind i sjælen omvendt til at løfte den lille skuespiller frem. Som på en bakke!

Det var Bergljot Arnadottir som sagde det første gang:

Jeg føler mig som løftet frem på en bakke.

Det var til min eksamensforestilling

Hanjo – et moderne Noh-spil i 1986, hvor hun spillede hoverollen.

Dramatiska Institutet Sthlm. Eget materiale.



Denne artikel er en kærlighedserklæring til scenografi i absolut symbiose med skuespil og drama. Det kan være sjovt i sig selv at skabe rum og billeder. At lave rum-kunst. Eller at arbejde med bevægelige abstraktioner og stærke billeder. Det kan også være OK at trigge tilfældigheder, for derefter at vælge og forme det til et slags teater.

Men for mig blegner alt dette ved siden af det *boost*, den kraft og det nærvær det visuelle får, i absolut symbiose med fortælling og det levende menneske. En skuespiller er aldrig en farveflade blandt andre.

En gammel skuespiller ser på sin maske. Fragment af vase. Würzburg, Martin von Wagner-Museum