

*I forbindelse med en ansøgning til teaterskolen skrev jeg en uddybende argumentation for det, som jeg vil kalde kerne-kompetencerne for scenografer.*

*Det jeg prøver på at problematisere, er nogle overordnede tendenser i vor tids scenekunst. Virkeligheden er selvfølgelig mere kompleks, end en begrænset tekst, der skal tegne de skarpe linjer, kan rumme.*

---

## **Teater som visuelt scenisk kunstværk sat i perspektiv / ved Eva Sommestad Holten · maj 2011**

Jeg mener, at tiden nu er inde, til for alvor at diskutere forskellen i metodik og fokus for visuel teater, set som sceniske installationer og tit med udgangspunkt i form, og det teater hvor fokus er på skuespilleren som centrum i en fortælling. Det sidstnævnte karakteriseres også oftest af, at vi vil og tør mene noget specifikt, og at det visuelle i hver scene og hvert trin af forløbet styrker den underliggende fortælling. Visuel teater som et slags scenisk kunstværk har mere fokus på den umiddelbare oplevelse, uden samme krav til sammenhæng, eller præcis kommunikation.

Da jeg gik på scenografuddannelsen, foregik ingenting uden at man havde dialog også med en lærer, der var instruktør. Hendes modspil til mine mere udspekulerede visuelle forslag var regelmæssig spørgsmålet: "Og hvad vil du sige med det?" eller "Det har jeg ikke brug for". Den slags spørgsmål er nærmest irrelevante for visuelle sceniske kunstværker. Her betragtes det som mere åbent hvad man kommunikerer, og det er OK med et slags "visuelt støj", som ikke nødvendigvis deltager i en evt. fortælling.

Vi kan sammenligne med film. Her står videokunsten for det åbne og formfokuserede. Det er ikke uden politisk eller psykologisk indhold, men indholdet er overordnet og sjældent udspecificeret i et forløb. Spillefilm har en helt anden metodik og har lige præcis den udspecificerede præcision i kommunikationen scene for scene, som også fortællende teater baseres på.

Visuel teater er intet nyt. I renæssancens intermedier var indholdet underordnet et visuelt festfyrværkeri med fede effekter. Hele 1800-tallet elskede panoramaer og tableauer, hvor det visuelle i sig var oplevelsen - dog tit tilsat en eller anden overordnet morale eller rubrik. Det lignede til sin struktur utroligt meget moderne installationer, som også er en slags tableauer, og hvor det kommunikativt åbne visuelle udtryk er kernen, men hvor der tit også er en eller anden agenda. Ikke moralsk eller opbyggelig om på 1800-tallet, men i linje med vor tids kunstneriske selvforståelse gerne politisk, provokerende eller chokerende.

Moderne visuel teater er med tiden heller ikke ny. Selv syntes jeg, som ung i 80'erne, at det var vildt spændende. Men med tiden har jeg personlig fundet det mindre interessant, i forhold til hvad andre teaterformer kan formidle og udtrykke.

Egentlig tror jeg, at de fleste visuelle mennesker, mig inklusive, intuitivt og helt naturligt ser scenen som et potentielt visuelt kunstværk. Man skal virkelig vækkes, for at opdage de andre dramaturgiske og teatrale dimensioner.

En "klassisk" teaterforestilling er i mine øjne mere kompleks end et visuelt scenekunstværk. En fortælling skal kommunikeres på en forståelig måde, og den skal orkestreres om fra idé/tekst til et nyt slags fortælling i bevægelse, ord, scenografi, lys og lyd.

Det er kravet på præcis kommunikation som er den afgørende forskel.

## **Metodik**

I den beskrivelse af uddannelsen som vi i SDS fik tilsendt, reagerede jeg på, at fokus, i mine øjne, i overraskende grad blev lagt på scenografen som selvstændig kunstner. Også at de to "grene" blev formuleret som det "psykofysiske" kontra det "kompositoriske" - hvor jeg mener at den fortællende "klassiske teater" er langt, mere og bredere end det psykofysiske. Der nævnes ikke nogen basis-metodik for scenografer.

For mig er det basale for scenografer en metodik og forståelse for, hvordan man skaber et specifikt og konsekvent sprog for en forestilling. Det er altså en teori for forestillingen som sprog, hvilket er noget andet end dramaanalyse-teori, eller en teori om skuespillerens arbejde. Min klare fornemmelse er, at vi hverken i Danmark eller Sverige har konsolideret en metodik og teoretisk base for scenografer, analogt med fx. Stanislavskij for skuespillere.

Jeg vil meget kraftigt betone, at den metodik jeg argumenterer for, ikke drejer sig om "gammeldags teater", men tværtimod om, hvordan man kan bruge og integrere hvilken som helst former, og stadig kommunikere klart. Behovet for nye værktøjer for at forstå forestillingens dynamik opstod lige præcis som en respons på det moderne teaters gennembrud, med dets nye visuelle og teatrale udtryksformer

Modernismen er jo de facto mere inspiration fra og integration af andre tiders og kulturers kunst, end egentlig nyskabelse. Indenfor teatret inspirerede indisk teater symbolismen, man studerede japansk og kinesisk teater og genopdagede commedia dell'arte og så videre. Hvor man tidligere havde fulgt en klar egen tradition i iscenesættelserne, blev man nu nødt til at forholde sig til et uendeligt antal traditioner og kombinationer af disse. Der opstod for alvor et behov for, at forstå og analysere hvordan de forskellige teatrale principper og sprog fungerer og samspiller.

Med udgangspunkt i russisk formalisme og tjekkisk strukturalisme udvikledes arbejdsværktøjer med fokus på forestillingens semiotik. I Sverige i firserne var Dramatiska Institutet, hvor jeg var elev, befolket af en mindre armé af østeuropæiske flygtninge, der videreførte denne tradition. Nu, 25 år senere, vil jeg virkelig anerkende disse teoriers objektive og brugbare karakter af forståelsesramme for, hvordan det sceniske sprog bygges op og fungerer. Og jeg føler et ansvar for at føre det videre.

### **Faren ved at sprænge grænser for genrer og fag**

Vi lever i en tid af grænseoverskridende kunst - på både godt og ondt. Billedkunstnere laver teater og designere vil lave design der ikke skal bruges men udstilles. I teatret oplever vi en udvikling mod sammenblanding og syntese mellem teater og kunst, som altid på godt og ondt.

Eftersom alle andre fokuserer på det gode i alt der går på tværs, vælger jeg her at pege på problemerne. Jeg hører fx. rygter om et grænseoverskridende "rum-institut". Men det er ikke samme håndværk og metodik, visuelt at arbejde med arkitektur man skal leve i, en spilleplads der skal danne basis for skuespil, eller noget der skal være en rendyrket kunsterisk oplevelse. I begejstringen for det nye på tværs og nedlædheden mod det man har, er det nemt at basal metodik, tænkemåder og kunnen går tabt. Da Damien Hirst vil male, viser det sig, at han ikke kan.

Jeg oplever meget stærkt, at den holdning og det fokus, som er relevant for visuelle scenekunstværker, stille og roligt begynder at bruges også i fortællende, "klassisk teater". Problematikken bliver sat på sin spids, fordi metodik og fokus ikke bare er anderledes, den er på mange måder MODSAT.

En instruktørven fortalte mig at hun havde oplevet, at unge instruktører var bange for scenograferne. Jeg har selv aldrig tidligere tænkt på det ud fra det perspektiv. Men selvfølgelig er sådanne følelser den logiske konsekvens af, at man som instruktør i vore dage, har stor risiko for at møde en scenograf, der ikke sætter fokus på spil og instruktion, og derudover ikke genererer sig for, at drukne fortællingen i visuelt støj.

Hvis jeg siger, at scenografiens opgave i lige så høj grad er at skabe muligheder og inspiration for de andre, som selv at ses, lige så meget at holde sig tilbage, som at føre sig frem, at løsninger skal fungere optimalt i alle scener og ikke kun i én etc., så tror jeg, at de fleste ville sige, at selvfølgelig er det sådan det skal være. Men jeg oplever, at sådan er det lige præcis ikke, da man ser sig om.

Jeg har i de sidste år hørt mange scenografer beskrive sit arbejde med specifikke forestillinger.

Og det er påfaldende sjældent, at man oplever et engagement i forhold til indhold, forløb eller optimering af helheden. Langt oftere tales der om fx. en eller anden enkeltstående effekt eller idé som man vil afprøve.

Man ser visuelt imponerende løsninger, som fanger tema og ånd, men som, betragtet som spilleplads, kun fungerer i første scene. Flere fortæller også lige ud, at de intet ved om det land, det sted eller den tid hvor forestillingen udspiller sig. Jeg konkluderer, at research er nedgraderet i forhold til fri visuel udfoldelse.

Her får jeg en meget stærk impuls til at engagere mig, for at føre videre nogle alternative indfaldsvinkler og holdninger. Da et fag som scenografi, hvis metodik, mener jeg, i forvejen ikke er så stærkt konsolideret, også begynder at gå over grænserne til andre kunstformer og adoptere disses tænkemåder, er der en alvorlig risiko for, at noget væsentligt i den egne tradition går tabt.

### **Kunstopolitisk perspektivering**

I lang tid har kunstverden fået lov til at leve med historisk frie rammer: Provokere publikum, lave meget svært forståelige ting, eksperimentere. Europas demokratier har simpelthen, efter anden verdenskrig, haft den selvforståelse, at en til stor den kravløs finansiering af et rimeligt anarkistisk kulturliv, var en del af deres identitet, en del af frihedens signum. Det har været en historisk unik situation.

Det ser også ud til at være slut nu. Den generelle selvforståelse i magtens verden er i hastig forandring, og dermed de scenarier som vi som kunstnere står overfor. Man kan spørge sig,— hvorfor dette sker. Jeg tror, helt basalt, at det drejer sig om, at de choker og de lærestreger, som 1900-tallet gav flere generationer, ikke længere sætter dagsordenen. Bevidstheden om krakket 1929, og farene med en kapitalisme på frihjul er pludseligt væk. Krig betragtes igen som en god måde at løse konflikter på.

Vestverden er altså , efter at have basere sin økonomi på flere alvorlige fejlpositioner, ved at køre sig selv ud på deroutens sidespor. Men ingen havde vel forestillet sig, at det skulle gå så hurtigt.

I det øjeblik økonomi og samfundets grundfunktioner kollapser, undergraves almindelige menneskers levevilkår. Dørene står igen åbne for ekstremisme og populisme.

Nedgangen og ændringen af magtforholdene i verden påvirker direkte kulturverden, der er afhængig både af samfundets økonomi og de politiske stemninger, der følger med. Holland er det seneste eksemplet på chokerende ekspres-demontering af det, man troede var stabile institutioner.

Dette nedgangs-scenarie for vestverden vækker også andre spørgsmål.

Man kan fx. spørge sig - med henblik på dem vi nu uddanner til at virke i fremtidens kulturliv, hvor stabil den ikke-kommercielle kunstens position i samfundet egentlig er?

Hvis man skal være fræk, er det jo faktisk en rimeligt selvoptaget agenda, der har præget den hotte del af kunstverden de sidste 50 år. Jo mere uforståeligt og jo mere ligeglad med publikum, jo højere status, for at spidse det til.

Hvad har det betydet for synet på kultur? Måske har de idéer, som vi som kunstnere de sidste 50 år har baseret vores selvforståelse på, været lige så undergravende for kunstens position, som de økonomiske fejltagelser har været det for samfundet?

Hvad hvis accepten og finansieringen af kultur kollapser lige så hurtigt som aktiemarkedet?

Man kan også spørge sig, hvad vores rolle kan og skal være, i et samfund som er i nedgang. Vi ved at kunsten kan være livsnerven, som den var i Østeuropa bag jerntæppet. Men hvad kræver det af os?

Hvad med basis-agendaen, at konstant være ”nyskabende”? Er den stadig frugtbar? Er den overhoved interessant? Den svenske dramatiker Lars Norén har definitivt lavet en forskel, men er han nyskabende?

Jeg vil svare nej. Lige så lidt nyskabende som Ingmar Bergman.

### **Konklusion**

Den eksperimenterende, visuelle og grænseoverskridende teater har fået status af at være fremtiden.

Jeg mener, at den fremtid der laver en forskel ligger et andet sted.

Vi har også længe haft den selvforståelse, at det som præsenteres som eksperiment, slipper for almindelige

forventninger til fx. substans og forståelighed. Miriam Frandsen er inde på problematikken, i sin tekst om devising på skolens hjemmeside.

Jeg mener, at i det øjeblik som man blåstempler eksperiment som godt i sig og nok i sig, samtidig som forventninger til betydning og indhold kan være så åbne, at al slags kritik på forhånd er ud-definieret, har man lukket op for en Pandoras æske, hvor tomheden til sidst breder sig.

Dermed undergraver vi kunstens position som helhed.

Måske skal vi, med en vestverden i deroute, ind i en ny epoke. Måske er det igen tid til de umoderne dyder, som fx. at engagere sig i det man skal fortælle, mere end i unikheden af sine egne kunstneriske præstationer. Eller at være lige så interesseret i at afdække dybden i andres tekster, som i at bruge dem som springbræt for egne idéer. Det virkelig nye, med substans, kommer alligevel ikke af, at man stræber efter det som mål i sig. Det opstår som en konsekvens af engagement i det man vil udtrykke, og under indtryk af tidens muligheder og forandring.

Teatret som en verden, der med fysisk nærvær kan fortælle uhyre komplekse fortællinger har fantastiske muligheder. Større end "scenisk billedkunst" som jeg ser det. Det skal vi stole på.

Jeg mener derfor, at det håndværk og den metodik som kommunikativt fokuseret scenografi kræver, skal have en boost lige nu. Jeg ser alt for meget teater, som visuelt er helt fantastisk, men som mangler dramaturgisk substans og sammenhæng, og derfor skuffer og efterlader en tom, flad fornemmelse.

Mange kan lave visuel teaterkunst - også designers, arkitekter og billedkunstnere.

Det helt specielle som vi scenografer skal kunne, er svært at fange, og på sin måde usynligt.

Den drejer sig om både at skabe en effektiv spilleplads og visuel resonansboks for lige det der foregår.

At deltage i et samlet sprog for forestillingen og at skabe betydelse. At have det rigtige ting, det rigtige sted, det rigtige øjeblik og med ret fokus. Alt dette man skal lære hvordan man lykkes med. Ellers giver vores aldrig så fantastiske eksperimenter og visuelle trylleries ikke mening. Tværtimod er de til skade.

Til sidst:

Jeg tror virkelig på, at bevidst og stærk kommunikation er fremtiden, inklusive igen at tro på og satse på fortællingen som højstatus - også for scenografer.

Det ene udelukker selvfølgelig ikke det andet. Men lige nu er det, mener jeg, det scenografiske kommunikative håndværk, der skal i fokus. For mig betyder det også praktisk historisk bevidshed og at inddrage virkeligheden - det vil sige research.

Jeg har fulgt debatten om designskolen, som jeg opfatter som et eksempel på, hvordan en redefiniering og på mange måder forståelig drøm om nyorientering ender med, at man undergraver sin egen unikhed og kerne-kompetence.

Scenografer kan og skal en hel masse andet en teater.

Men først og fremmest skal kerne-kompetencen konsolideres og være krystalklar.

*13 maj 2011 - Eva Sommestad Holten*