

# SCENER FRA TEATRETS HISTORIE: FRA BJERGSKRÅNINGEN TIL BAUHAUS

*Skal vi spille teater i en skotøjsæske? Rykke ind i kirkerummet eller tilbage til det græske amfiteater? Et nationalt skuespilhus på Kvæsthusbroen og et internationalt teaterhotel i Ørestaden ligger på tegnebrættet. Hvad skal de kunne, hvem skal de huse? Spørgsmålene om fremtidens teaterum hænger i luften. Her er historien om, hvordan teatrets scener har udviklet sig siden det europæiske teaters fødsel for ca. 2.500 år siden.*

Af Lise Garsdal  
Politiken, d. 13. januar 2001

Der mangler lige et tocifret millionbeløb og tre års godt byggehåndværk, men så skulle den også være der, Fremtidens Kunstinstitution, performance teatrets udvidede scenerum. Hotel Pro Formas kunstneriske værtinde Kirsten Dehlholm afslørede i efteråret vinderen af den internationale arkitektkonkurrence: Knud Fladeland Nielsen og hans fleksible 'klods'. Et hotel for teater, kunst, videnskab og teknologi, udstyret med foranderlige scenerum og gallerier, laboratorium og plads til logerende. Stedet er Ørestaden, tiden er - ja, fremtiden. Tidligst år 2004. Indtil da kan vi bare krydse fingre. Og grave lidt i teaterummets historie. Erfaringer viser - ikke mindst her i Danmark, hvor balladen om nationalscenens skuespilhus er et dramatisk kapitel for sig, tilsyneladende med happy end på Kvæsthusbroen - at de visionære teaterum ikke opstår fra den ene dag til den anden. På den anden side viser historien også, at hvor der er vilje, er der teaterum. Klædt på efter tidens takt og tone.

Det Kgl. Teaters skuespilchef Klaus Hoffmeyer har selv beskrevet, hvordan landets førende 'dramabålplads' bør være udstyret: Et stort teaterum med plads til 750 tilskuere og et mindre, men fleksibelt rum, der kan præstere meget andet end Nye Scenes kukkaseteater. Hoffmeyer erkender også, at der »ikke eksisterer nogen enhedskultur, der gør det nærliggende at opfatte nationalscenen som et monument«. Et kongeligt skuespilhus på Kvæsthusbroen løser forhåbentlig nationalscenens problemer - såfremt der bliver tænkt og tegnet så det knager - men et sådant teaterhus giver ikke i sig selv det store orakelsvar på spørgsmålet om fremtidens teater.

For hvad er det nu lige for et publikum, Klaus Hoffmeyers nationalscene og forhåbentlig også Kirsten Dehlholms performancehotel skal huse? Hvilken tid og teatertradition skal der spilles op til og ud fra? Lars Qvortrup, forfatter til bogen 'Det hyperkomplekse samfund', beskriver Hotel Pro Forma som »et omsorgscenter for vor tids æstetik () i en verden, der ikke længere kan overskues fra et (central)perspektiv men i stedet må betegnes som det hyperkomplekse samfund«.

Før vi sætter os til rette i fremtidens teaterhotel eller i det nye, nationale skuespilhus for den sags skyld, er der al mulig grund til at tage en tur i tidsmaskinen, tilbage til den europæiske scenekunsts hellige haller og åbne arenaer, fyrstelige sale og beskedne intimsener. Kun ved at kende fortiden er vi ordentligt rustet til fremtiden. Vi begynder med begyndelsen.

## DET DEMOKRATISKE AMFITEATER

Det europæiske teater fødes og vokser sig stolt og mægtigt i takt med demokratiet. Smukkere barndom kan en kunstart ikke have. I 500-tallet f.Kr. tager de græske tænkere for første gang begrebet demokrati - det fine ord for folkestyre - i brug. Et ord, der skal få så voldsom indflydelse på europæisk liv og levned de næste mange tusinde år - ikke mindst på kunsten og teatret. Hidtil har det græske folk - som en slags tilløb til en egentlig performance - rendt rundt i skovene og dyrket deres fælles Dionysos-gud gennem vilde, orgiastiske riter. Disse heftige fester med barfodsdans, løssluppen leg og dinglende fallosattributter er altså en væsentlig del af det europæiske teaters forhistorie. Værd at huske på, når teatret her flere tusinde år senere ind imellem virker lidt dødt i sværen.

Dramaet voksede så at sige ud af orgiet og opnåede efterhånden det storladne format, vi kender fra tragediemestrene Aiskylos, Sofokles og Euripides. Væsentlige scener fra 'det store klassiske århundrede', udspillede sig i amfiteatret på Akropolis. Folkets teater. Anledningen var stadig Dionysos' fejring, men i en vifte rundt om orkesterpladsen sad de oplyste athenere og så 'rigtigt' teater om mennesker af kød og blod. På rad og række op ad bjergskrånningen fulgte de godt med i lidelse, død, stigning og fald, når koret reciterede, musikerne spillede og skuespillerne deklamerede, forhøjede af deres koturner (en slags plateausko) og visuelt forstærkede af deres masker. Disse kraftige sceniske udtryk og den demokratiske publikumsplacering var afgørende for, at de tusindvis af tilskuere kunne se og høre - om ikke helt så næsten lige godt. Teaterfesten, der varede flere dage, var en anledning til at hengive sig til fællesskabet, lade sig fornøje og bevæge i samlet flok. Faktisk var teatret mere demokratisk end det politiske liv - her havde kvinder endnu ingen direkte indflydelse - men i teatret kom alle, høj som lav. Ikke underligt at det græske amfiteater har fostret så mange drømme om en folkelig teaterkultur.

## TEATRET I KIRKEN, KIRKEN I TEATRET

Mellem dionysoskult og krybbespil er der godt et årtusinde og en bunke teater. Men i forhold til teatrets boligsituation er det i middelalderen, det næste ryk sker. Ind i kirken og ud igen. For en af middelalderens teaterformer opstår direkte af gudstjenesten. Enhver, der har oplevet teater i et kirkerum, ved, hvilken opløftet stemning det højloftede rum og de fælles højtidsminder giver.

Stemningen i 1100-tallets små kirker, regeret af latinsk mumlende præster, har muligvis været noget mere trykket. Menigheden skulle styrkes i troen på himmel og ikke mindst helvede, ja, de sidste hedninge skulle pinedød omvendes gennem prædiken, messesang og anskuelsesbilleder på de kalkede vægge. Men, tænkte kirkens folk kreativt, det kunne være smart at peppe det hele lidt op i oplysningens hellige navn. Ud af de rituelle handlinger opstod lidt efter lidt julespillet. Barnet i krybben blev det naturlige centrum - formentlig en dukke i klude svøbt - men entusiasmen greb hurtigt om sig, og snart kunne man opleve præsten, munken og kordrengen rulle sig ud på den hellige scene. Der er jo dramatik nok at ta' af, hvis først man har fået øjnene op for Bibelen som actionmættet partitur.

Kirkerummet blev omdannet til et veritabelt teater, hvor korsfæstelsen, Jesu opstandelse og kvinderne ved graven blev spillet igennem som små tableauer, placeret så alle havde en chance for at se med. Rekvisitter, effekter og messedrenge i øm affekt - der gik simpelthen show i gudstjenesten!

Det siger sig selv, at det kirkelige teater til sidst hverken kunne eller burde være inde i Guds hus længere. Ergo måtte man rykke udenfor. I løbet af kirkespillets storhedstid - som altså strækker sig fra den spæde begyndelse i 900-tallet og frem til 1500-tallet - skete der på den

måde en interessant magtforskydning. Fra at være de gejstliges medie beregnet til opdragelse af et bovlamt lyttende, feudalt folk, blev det kirkelige teater stille og roligt overtaget af de nye magtfulde borgere. Teatret sneg sig ud af kirken, hen på pladsen, hvor byens mere profane teatertosser fik lov at spille med. Her opførte man de store mysterie- og passionspil efter det simultansceniske princip, hvor de dramatiske handlinger foregik i en række forskellige lokaliteter - flere handlinger kunne dermed i princippet foregå samtidig.

I nyere tid har Gladsaxe Teater forsøgt sig med det simultane princip - eksempelvis i trilogien 'Mysteriestillene' fra 1986, og her i efteråret omdannede Hotel Pro Forma Kunsthøjskolen i Malmø til et mægtigt simultanteater, hvor Jesu liv og død kunne opleves via en vandring gennem en række milde og barske rum. Lars Qvortrup mener ligefrem, at Hotel Pro Forma burde have lov at rykke tilbage i kirken, fordi 'Jesus\_c.\_odd\_size' reflekterer vor tids komplekse religiøsitet i et billedsprog, der nok så opsigtsvækkende ligger »milevidt fra den venlige mainstream-kirke«. De profane teatertosser tager endnu en gang magten.

## JEG ALENE SE

I renæssancen var fyrstens magt over det etablerede teaterum umiskendelig. Mens folket dyrkede de mindre prætentiose og mere mobile markeds- og gøgleteatre, havde den europæiske fyrste ofte sit eget yndige lille privatteater.

Den revolutionerende udvikling af perspektivet i 1500-tallets malerkunst betød også en revolution for teatret: Fyrstens teaterscenografi kunne skabes med dybde; et bybillede med pladser, huse, buer og kirker kunne nu fremtræde med stor rumlig effekt. Den centralperspektiviske virkning er - ifølge teorien om forsvindingspunktet - størst, for den tilskuer, der sidder midt for scenebilledet, mens virkningen aftager jo længere væk fra dette punkt, man kommer. En aldeles udemokratisk publikumspolitik! Og ganske rigtigt var det fyrsten, der satte sig til rette i denne ideelle, magelige tilskuerstol - jeg alene se.

De perspektivsceniske principper blev siden brugt i de store barokke logeteatre med de hesteskoformede tilskuerrum, der blev bygget i stor stil i løbet af 1600-1700-tallet. På dette tidspunkt, da operaen endnu var en ung kunstart, dyrkede det italienske publikum et særligt livligt logeliv. Operaforestillingen var nærmest et påskud, det virkelige drama udspillede sig i logerne. Her kunne man få middagen serveret, drikke, snakke ja, kun fantasien sætter grænser. Man kunne selvfølgelig trække gardinet fra, når en sanger klemte på med særlig kraft og ynde og så i øvrigt trække for, når kunsten begyndte at kede. Herhjemme skal vi vel nærmest til udendørs opera med madkurve og klapstole en masse for at finde et lignende forlystelsesetablissement.

Det Kgl. Teaters Gamle Scene er bygget efter italiensk barokteaterprincip med balkoner i flere, buede etager. Som ballet- og operagæster vil huske, er der gjort voldsomt stads af publikum i den forgyldte og ornamenterede publikumssal, ligesom der er god plads i foyer og på trapper til at se - og blive set. Til gengæld er sceneåbningen egentlig ret lille, mens scenerummet i dag strækker sig ganske langt bagud. Der skal jo være plads til dybde(!). Men det er, som om vi snart har set alt, hvad denne type teaterum kan - og ikke kan. Da Hotel Pro Forma gæstede Gamle Scene med forestillingen 'Operation: Orfeo' spillede scenografi og lys bevidst mod den perspektiviske dybde i en række billeder, der forvandlede scenerammen til en lysende 'papramme' om et fladt billede. En ny leg med perspektivet og et opgør med operaens konventioner i øvrigt. Ingen pauser, ingen plads til spontan applaus. Og kun en enkelt arie.

Denne livgivende krænkelse af rummet pegede frem og ud. Mod et nyt operahus, kunne man sige. Men at proppe Hostrups syngespil ind i det gamle skuespilhus, som om intet var hændt med teatret siden indvielsen i 1874, peger en ganske anden vej - og det er bagud. Man skulle næsten tro, at 'En spurv i tranedans' er skuespilchefens sidste råb om hjælp.

## FESTSPILHUS TIL KUNSTARTERNES FORBRØDRING

Da komponisten Richard Wagner indviede sit festspilhus i Bayreuth (1876), havde teaterhistorien skrevet ikke så få kapitler. Alligevel havde musikteatrets fornyer, Gesamtkunstwerkets formidler valgt den amfiteatraliske opbygning af publikumspadserne. Publikum skulle koncentrere sig om det, der skete på den rektangulære scene og ikke om 'livet i logen'. Orkestret blev sendt i graven for ikke at forstyrre, og endelig blev lyset slukket! Grækerne spillede i det fri ligesom Shakespeare og hans trup, mens de lukkede hofteatre og de barokke logeteatre var oplyst af gult, blafrende voksllys, der gav både scenen og tilskuerpladserne et unaturligt lys. Men nu var det slut med at småsludre i julelampens skær i operaens 'profitable underholdningsanstalt'. Tiden var inde til indlevelse. Og opløftelse af folket.

Scenografiens illusionsskabende kraft betød meget for det wagnerske Gesamtkunstwerk: idéen om, at det er samspillet mellem tekst, musik, dans og skuespil, der vægtes frem for den enkelte kunstart. Wagners storladne sensualisme, hans forkærlighed for helte- og mytefigurer kaldte i første omgang på effekter og svimlende pathos. Den slags skulle der være plads til i hans festspilhus. Og det blev der.

Wagners teaterhus blev det håndgribelige udtryk for hans visionære tanker om mødet mellem teater og tilskuer. For når loger og balkoner blev sløjfet, skete det ikke kun af hensyn til teateroplevelsen men også i et (romantisk) håb om en fremtid uden vante rangordner - han var dog gammel revolutionær! At kunstarterne bør samarbejde i stedet for at underlægge sig den ene er en idé, som siden har inspireret kunstnere i snart sagt alle ideologiske lejre med nazismen som ubehagelig parentes. For det performanceteater Hotel Pro Forma er landets fornemste repræsentant for, har Wagners ideer om en ligestilling af teatrets elementer været til umådelig stor æstetisk inspiration. I mange af Kirsten Dehlholms forestillinger må den optrædende affinde sig med at være en rekvisit, en bevægelse, en lyd på lige fod med forestillingens øvrige virkemidler. Ingen primadonnanykker her.

## DEN FJERDE VÆG

Men der var andre end Wagner, der var interesserede i at opdrage publikum: Naturalisterne. Inspireret af Darwins evolutionsteori og opgøret med troen på mennesket som gudskabt opstod en kulturel bevægelse, der hyldede det påviselige, det man logisk og nøgternt kunne slutte sig til på baggrund af iagttagelser og studier. Litteraturen og teatret blev derfor et sted, hvor menneskeliv - helst almindelige, borgerlige menneskeliv - skulle beskrives og forklares ud fra et sindrigt mønster af sociale og psykologiske faktorer. Livet på scenen måtte imitere det virkelige liv så godt som overhovedet muligt, for at publikum kunne leve sig ind i f.eks. Noras trængsler, handlinger og motiver i 'Et dukkehjem'. Man skulle glemme, at man sad i et teater og i stedet føle, at man gloede direkte ind i familien Helmers stue. »En hyggelig og smagfuldt men ikke kostbart indrettet stue«, som Henrik Ibsen skriver i sine grundige anvisninger til scenografen.

Men skuespillerne kæmpede endnu med at lære at dæmpe deres fagter, droppe at spille op til publikum og i stedet lade, som om der var en væg imellem dem og salen. 'Den fjerde vægs teater' betød, at skuespilleren fik lov at spille med ryggen mod publikum - de var der jo i princippet ikke! Men det var selvsagt svært at spille 'dagligdags' i de pompøse logeteatre, og naturalismen fik da også sit eget teater i Paris - Théâtre Libre - som samtidig blev den

første intimszene bestående af 343 siddepladser i en beskeden bygning på Montmartre. Det mest intime ved den nye eksperimenterende scene var den minimale afstand mellem scene og sal, et forhold der gjorde det lettere for skuespilleren at spille 'småt' på den i øvrigt ganske lille scene.

Intimteatret blev det 20. århundredes teaterum, stedet hvor man havde råd og vilje til at opsætte de nye dramatikere. Først naturalisterne, siden symbolisterne, surrealisternes, absurdisterne i en spillestil, der kunne efterstræbe det naturlige, det afdæmpede eller det suggestive alt efter teatermagerens ønsker. Selve scenen var som regel stadig et firkantet sort hul, man kiggede ind i. Kukkassen har med andre ord været særdeles svær at komme uden om. For nylig kunne man eksempelvis undre sig over, at rockmusicalen 'Rent' blev proppet ind i en sort skotøjsæske, når nu Gladsaxe Teater kan udnytte mere åbne og dynamiske sceneprincipper.

## TILBAGE TIL TEATRET

Reaktionen mod både kukkaseteatret og den naturalistiske spillestil omkring 1900 kom ellers prompte. Faktisk er de sidste hundrede års tid gået med at nedbryde den fjerde væg og udfordre skuespillernes virkeligheds-loyale spillestil. Herhjemme har det holdt hårdt. Det Kgl. Teaters skuespilchef Klaus Hoffmeyer er en af dem, der i kraft af sit instruktørvirke har kæmpet. Ikke for at stryge hverken hverdagsrealismen eller kukkassen, men for at give plads til alternative teaterformer lige fra højloftet Oehlenschläger til mere orgiastiske genrer - Wagners sensualisme har Hoffmeyer eksempelvis sit helt eget greb om. Lad os håbe, der kommer lidt mere dionysisk kult over det nye kongelige skuespilhus - blot som afveksling for Hostrup, Holberg, Hertz og realisterne. Historien viser, at der er mange flere muligheder end som så.

I Kirsten Dehlholms nomadiske liv har kukkaseteatret været en undtagelse, et sjældent stop på hendes uransagelig teatervej. Hotel Pro Forma har holdt til på museer, rådhus, højskoler, i gademiljøer etc. Forestillingerne har i høj grad spillet på en bevidst udfordring af rummet, ja, måske ligefrem en krænkelse af stedet og dets traditioner som i tilfældet 'Operation: Orfeo' på Gamle Scene. Men nu vil fru Dehlholm minsandten slå sig ned, etableres og have sit eget hus. Ikke en guldrandet nationalscene med repertoireforpligtelser, men et laboratorium og multifleksibelt spillested i ét. Vi har brug for begge huse. Skuespillerens kongelige fortællerum af indlysende og ret fortærskede årsager, Fremtidens Kunstinstitution af lige så vægtige grunde. Lars Qvortrup forklarer som sagt hvorfor. »Verden er blevet så kompleks, at den ikke kan overskues fra et enkelt, ophøjet observationspunkt eller princip«, siger han.

Vi ved det jo godt. Konsekvensen kender vi såmænd også. I informationssamfundets digitale kommunikationsrum, hvor begreber som overblik, midte, centralperspektiv og harmonisk dialog er forældede størrelser, har verden og det mangfoldige 'vi' brug for kunstnere, der tilbyder os nye optikker, viser os verden i et formsprog, der tør løsrive sig fra gyldne snit og vedtagne regler. Som tør sende teatret ud i cyberspace eller bringe medieteknologien ind i arenaen. Det er - og her kommer demokratiet og den folkelige oplysningssag i og for sig atter ind i billedet - ekstremt vigtigt, siger Qvortrup, fordi den fagre nye markedsstyrede informationsteknologi sjældent selv reflekterer over de vidtstrakte konsekvenser teknologien har for det menneskelige liv. Hotel Pro Forma har længe arbejdet med denne 'mangfoldighed af observationspunkter', udforsket mødet mellem tilskuer og rum. Det er dette kunstneriske arbejde, der fortsat skal gives plads til.

## DIGITALT BAUHAUS

Arkitekten Knud Fladeland formulerer sin gennemgående idé i Fremtidens Kunstinstitution som: »Bevægelsen gennem tableauer af kunstneriske udtryk«. Denne formulering synes umiddelbart at falde i tråd med tiden og tanken om det hyperkomplekse samfund. Den fleksible 'klods', dumpet ned mellem kontorer og forretninger i Ørestad City, rummer forskellige 'scene-og- sal'-løsninger, hvor man kan vælge at lade begivenhederne komme til publikum, lade publikum komme til begivenhederne eller udnytte begge principper. Det mere spektakulære indslag i projektet går ud på at hejse publikum op og ned i scenerummet via elevator! Men som titlen 'Fremtidens Kunstinstitution' antyder, rækker ambitionerne udover scenekanten.

Et sidste tilbageblik, og vi finder en ramme og et sæt tanker, der på mange måder ligner visionen for Fremtidens Kunstinstitution - Bauhausbevægelsen. I forhold til teatret også kaldet »den udforskende scenekunsts moder«. I Knud Fladelands aktuelle projektbeskrivelse fremhæves Bauhaus ligefrem som forbillede. Den tyske Bauhausgruppes historie fra sammenlægning af kunstneriske arbejdsområder i 1919 i Weimar, over ideudviklingen i Dessau og frem til nationalsocialisternes lukning af skolen i Berlin 1933 står stadig som skoleeksempel på det frugtbare kunstillaboratorium.

Ud af Første Verdenskrigs (tyske) mareridt trådte skridt for skridt forestillingen om Det Nye Menneske. Et menneske, der befandt sig i industrialismens guldalder og som i stedet for at vende den rivende udvikling ryggen, arbejdede optimistisk på en syntese af kunst, teknik og liv. Bauhausgruppens arkitekter, malere, gymnastikpædagoger, kunsthåndværkere og studerende kunne generelt beskrives som antiborgerlige, progressive og åbensindede, men undsgode sig dog - eller netop derfor - en fælles politisk skoling. Pædagogisk hyldede man den tætte kobling mellem teori og værk - learning by doing - æstetisk fik læresætningen »Kunst og teknik - en ny enhed« stor vægt, hvor vanskelig den end var at efterleve.

Det Nye Menneske havde dog stadig en krop - eller en 'kropsmaskine' - der om dagen blev trænet under åben himmel på skolens tag og om aftenen syrede ud til vilde teaterfester. Dionysiske sammenkomster med Oskar Schlemmers teatereksperimenter som vanvittige og fantastiske indslag. Scenen i Dessau var ellers en beskeden intimscene - tiden var ikke til finansiering af de ellers ret fleksible totalteatre, der faktisk blev tegnet af Bauhaus-arkitekterne - men eksperimenteret blev der. Med 'stavadans' til udforskning af kroppens matematik, karnevalsinspireret maskespil og udsøgte kombinationer af lys og bevægelse i forsøg på at etablere anderledes optiske rum.

Det er da sådan en uforudsigelig festfabrik vi skal ha'. Ikke et modernistisk levn fra industrisamfundet, men et informationssamfundets digitale Bauhaus, placeret i den ny Ørestad. Et 'omsorgscenter for vor tids æstetik', som Qvortrup taler om, designet til en tid, der ikke længere tror på teatret som én samlende institution i et homogent samfund, men som til gengæld anerkender teatrene som de forskelligartede, reflekterende udsigtsposter, de er. Eller ideelt set bør være.

*Kilder: 'Europæiske Teaterbilleder', tekst- og planchehæfter, redigeret af Klaus Neiiendam. 'Lydglimt fra teaterakustikkens historie' af Jørgen Petersen. 'Moderne teaterproblemer' af Christian Ludvigsen. Kronikker af Lars Qvortrup og Klaus Hoffmeyer. Hotel Pro Forma.*