

## Tekst av T. Lindgren til “scenekunsten og de unge”

Tormod Lindgren er en scenekunstner som jobber med scenograf, kostyme, video (samt mindre regi/koreografiprosjekter), og har gjort over 50 oppsetninger for institusjonsteatre og frigrupper i Norge og verden forøvrig, hvorav flere produksjoner for og i visse tilfeller med barn og unge (om enn få for den kulturelle skolesekken).

Jeg har lyst til å se litt nærmere på noen produksjoner, egne og andres, hvor det har vært anledning til å jobbe med en utvidet «iscenesettelse» av forestillings situasjonen, hvor tilskuerskapet har vært stilt spørsmål med. Som scenograf med en fot i institusjonsteatre og den andre i friscenekunstverden er jeg vant til at rammevilkårene er svært annerledes fra oppsetning til oppsetning. Ved «friproduksjoner» trekkes man ofte inn i mange aspekter av produksjonen, fra definering av målgruppe, kunstneriske, evt sosiale/politiske målsetninger med oppsetningen, til valg av spillesteder etc. Ved oppdrag for institusjonsteatret skjer dette sjelden. Det er ofte som om institusjonenes identitet, deres relasjon til publikum, forestillingens plass i et programmet ikke «angår» oss kunstnere. Vi skal bare lage et godt «produkt» innen de rammene teateret har å tilby, så ordner ledelsen og markeds-avdelingen resten. I tillegg er scenene og salene ofte lite flexible hvilket gir en begrenset kommunikasjon scene sal. Dette er nok mindre tilfelle ved voksenforestillinger på institusjons-teatrene, som i stadig økende grad utforsker teateret som institusjon og publikums relasjon til institusjonene og forestillingene.

Disse problemstillingene er ganske langt fra hverdagen til de mange kompaniene som reiser landet rundt med den kulturelle skolesekken. Når man har noen få timer på å rigge opp før forestilling og gymsalen er full av baller, når barna har 15 minutter pause og ikke har rukket å løpe fra seg, er det lite rom for å stille spørsmål om rammene rundt forestillingene. Man har nok med å finne strømuttak som tåler tilkobling av lyskastere. Spørsmålene blir nok ofte stilt i forkant i det gruppene søker midler til støtteordninger. Om de fremdeles er tilstedet i det produsentene, som ofte i praksis er regissøren, er i kommunikasjon med spillestedet og publikum vet jeg lite om da jeg som scenograf sjelden følger en produksjon ut på turne. Det skjer også ofte en utvikling av forestillingen på mange plan i løpet av en turné. Utøverne lærer å kjenne sitt publikum, og forestillingen tilpasses etter dette. Dessverre er det av økonomiske grunner sjelden anledning til å tilpasse, videreutvikle eller for den slags skyld vedlikeholde det scenografiske materialet.

Det visuelle språket er viktig i barneforestillinger. Det kommer først og fremst til uttrykk gjennom kroppsspråk til utøverne, men og gjennom de scenografiske virkemidlene som kostymer, maske, objekter og rommets utforming. Barna i dag vokser opp i et samfunn med en kompleks og rik visuell kultur. De blir fort kritiske visuelle aktører og konsumenter. Scenekunsten er veldig bevist dette, og ofte knyttes scenografene tidlig inn i arbeidet med en produksjon. Premissene for det scenografiske arbeidet er kanskje ikke alltid like velutforsket og formulert. Det er mange begrensninger, eller utfordringer når man skal spille en forestilling i en gymsal, for et publikum som kanskje ikke alltid er like forberedt eller kjent med ulike forestillingsformer. Den pedagogiske vinklingen fra skolens side og den kunstneriske friheten fra scenekunstnerne er ikke nødvendigvis fullstendig koordinert, men verket, forestillingen eksisterer i beste fall i møte mellom disse. Vokser ut og blir noe eget som ikke bare skal gi «de riktige» svarene.

Det er mange måter å starte det scenografiske arbeidet på. Noen ganger har man en tekst å møtes om, andre ganger samtaler med en koreograf, regissør eller et kunstnerisk team. Disse første møtene omkring en ide, et materiale er verdifulle. Vi utforsker og oppdager, på samme måte som publikum siden skal oppdage.

Jeg har stor glede av å prøve ut ting selv, for å leke, skape. Selv om jeg som regel står oppført som scenograf, så liker jeg å beskrive meg scenekunstner. Det betyr å se på meg som aktør. Som handlende kunstner må jeg ha en nærhet til materialene som benyttes i scenografien, til de medskapende, og gjerne til publikum. For meg er det forankret i en selvstendig kunstnerisk praksis, med base i et atelier hvor det er en prøvescene som jeg deler med danse og teater-kompanier. Dette rommet tillater egne og felles eksperimenter. Her kan jeg komme med noen rare klosser. Her kan jeg prøve ut en 4 meter høy marionette. Denne praksisen har ført meg videre ut i landskap og byer gjennom en serie utforskende performance/installasjoner.

Bilde fra strikk installasjon på Træna aug 2013



Scenografyrket kan praktiseres på forskjellige måter. Det er ikke nødvendigvis det å bygge en modell er det riktige utgangspunktet. Ved institusjonsteatrene er arbeidsprosessen veldig regulert, man signerer en kontrakt som pålegger en viss fremgangsmåte og frister for at det skal passe verkstedenes aktivitet, skuespillertilgjengelighet, pressefrister etc. Det gir ikke alltid anledning til større kunstneriske endringer, det formaterer til en viss grad tenkingen og skaper ofte en grense mellom scenografen og teknikere, skuespillere ja til og med regissør som kan være begrensende kunstnerisk. Det «levende» kunstverket blir lett et scenisk produkt innen slike rammer.

Jeg liker å lage scenografier som har en «kvalitet» som går utover den visuelle effekten som er tilkrevet og effektiv. Spesielt i forestillinger i mindre spillerom, og veldig gjerne til barneforestillinger. Den ru overflaten i treet, de intrikate vevningene i et persisk teppe, ornamentene på et svelejern, vekten av god engelsk tweed er viktige LIVSVERDIER som jeg gjerne vil dele med barn, med publikum. Verdier som er vanskelige å formidle i en hovedscene-oppsetning.

Som scenograf, om det så er for voksen eller barne/ungdomspublikum så søker jeg ofte å unngå en entydig scenografrolle. Jeg er scenekunstner, jeg lager scenekunst sammen

med andre scenekunstnere. Mitt kunstneriske utgangspunkt er en maleri/ skulptur-utdannelse, en praksis som går ut over en designtankegang som ofte er dominerende i scenografifaget. Jeg ønsker meg samarbeidspartnere som er åpne for en større grad av autonom kunstnerisk praksis. Som våger å gi større rom for scenografer i helhetstenkningen rundt en forestilling.

## Scenografisk tilnæminger til tilskuerskap.

Vi skal se nærmere på tre forestillinger som har svært forskjellige utgangspunkt for det scenografiske arbeidet. Hvor forholdet til publikum har vært diskutert i forkant, underveis og frem til møtet med publikum. Rommene de ble presentert i har hatt stor påvirkning på arbeidsprosessen, forestillingens uttrykk, og publikumsopplevelsen. Tre forskjellige forestillinger med store variasjonene i tilskuerskap. (scenografisk og kunstnerisk i utvidet forstand) Vi begynner nært og kjent med en oppsetning av «suser i sivet» på Torshovteatret, i en teatersal hvor jeg scenografisk gjorde så mange grep at teatersalen på mange måter ble usynlig. Den andre, «Pippi» ble spilt utendørs i forgården til et «kongepalass» i Burkina Faso hvor gatebarna kunne sangene utenat før premiæren, den tredje «Korall koral» i foyeren på Operaen i Oslo som var den første operaforestilling for barn fra 0-3 år.

Alle produksjonene åpner for et vidt register av problemstillinger omkring kontakten med publikum, om formidlings-situasjonen, om forestillingenes autonome karakter og «teaterets» funksjon som ramme for en teatral hendelse.

## Torshovteatret «Suser i sivet» av Grahame/Milne Regi Lars Erik Holter. Scenografi - egen.

En av de første store oppsetningene jeg jobbet på etter endt utdannelse var en på mange måter utfordrende iscenesettelse av «suser i sivet» på Torshov teatret. Jeg lærte fort at å lage barneteater innebærer en rekke problemstillinger som man ikke har med et voksenpublikum. Det var gått 7 år fra jeg var ferdig med masterutdannelsen i scenografi, og etter mange år med fritateateroppsetninger, begrensede midler og mange «hjemmesnekrede» scenografier skulle jeg endelig gjøre en produksjon hvor jeg fikk hele det institusjonelle apparatet tilgjengelig, og dermed muligheten til å avlegge en «svenneprøve». Og jeg gikk inn i arbeidet med et ønske om å briljere med et rikt visuelt språk, å skape et fantastisk univers som barn og voksne kunne fryde seg over. Rikt ble det, ja kanskje for sterkt visuelt faktisk. Mange justeringer ble gjort underveis for å skape en tydeligere og lettere tilgjengelig forestilling, både scenografisk, regimessig og dramaturgisk.

Det er en økende bevissthet om verdien av å analysere betingelsene for en produksjon. Tilskuerskap, rammene omkring en forestilling er med på å forme opplevelsen. Dette er veldig tydelig med et ungt publikum. Stykket vi hadde som utgangspunkt var kjent for en god del av dem, enten i form av tegnefilm, monty python gjengens filmatisering, radioteater eller i bokform. Milnes dramatisering innebar en forenkling i forhold til Grahams noe mer kaotiske og voksne referanser. Spørsmålene omkring hva de to tekstene sier, hva teatret ønsket å formidle ble nok stilt litt sent, og preget av en forutbestemt opplevelse om hva stykket handlet om. Suser i sivet er et komplekst verk med mange referanser til andre litterære verk, til samtiden, til barns opplevelse av verden, til psykologiske avvik etc. Mange av referansene måtte strykes, andre fikk være med, men ble nok ikke oppfattet av de aller minste. Å markedsføre forestillingen som et rent «underholdningsprodukt» var ikke

riktig hverken i forhold til hva man så på scenen og kunne lese i teksten . Det lå vel en viss forventning fra marked/presseavdelingen om å levere en salgbar, lett forestilling. Men vi, og da mener jeg regissøren, den utrolig dedikerte skuespillergruppen på torshov og andre kunstnerisk involverte valgte å ta utfordringen å presentere et komplekst verk, med et rikt estetisk uttrykk.

Forestillingen ble nok dessverre annonsert for en målgruppe som ikke hadde mulighet til å få med seg alle aspektene i stykket. For 5 åringer var det kanskje som en besøk i dyreparken, for de voksne kanskje et metadrama om barnpsykologi, selverkjennelse, impulsstyring etc.

### To play

Det engelske ordet play var et utgangspunkt for forestillingen. Forestillingsevnen, lekenheten og konkurranseinstinktet, er tre viktige og fine sider ved karakterene og stykket. Og det var en lekelysten gjeng skuespillere på torshov som hadde valgt stykket (Sendstad, Røger, Conradi, Elvik) I løpet av Torshovperioden hadde de vært innom flere voksenstykker som hadde mye av det grensesprengende lekende og tidvis absurde som vi kan finne i suser i sivet. Nå ønsket de å lage en intim forestilling for barn med den svært så lekne og fantasifulle regissøren Lars Erik Holter.



Til suser i sivet ønsket jeg som scenograf å skape en opplevelse av å komme inn i forestillingens univers allerede før barna hadde funnet sin plass i salen. En for en måtte de klatre opp en underjordisk gang, en mulvarptunnel som startet i teatrets foyer og endte opp midt på scenen, hvor det ble tatt imot av en livlig padde, en godmodig rotte , en underfundig grevling og en saktmodig mulvarp. Et varmt og lunt univers som gav anledning til et individuelt møte mellom karakterene og publikum.

Salen på Torshov er et svært takknemlig rom å gjøre barneteater i. Avstandene er korte, kontakten med publikum er lett å oppnå, dimensjonene er oversiktlig, samtidig som rommet gir et rikt monn av teatrale muligheter. Den sirkulære formen lukker seg om publikum. Vår forestilling var på mange måter et totalt kunstverk, hvor skuespill, musikk,

regi, scenografi, maske, kostymer skapte en virkelighet/illusjon som publikum var inne i, ikke satt og så på. Det var et «mettet» scenografisk rom, og en stor utfordring å skape en visuell dramaturgi, en reise fra ulike situasjoner/stemninger/rom som barna kunne følge. De skulle inn i trygge rom, farlige rom, spennende rom, lekne rom, splitter pine gale rom. Skuespillerne hadde ofte en dobbelt rolle, som handlende karakterer og som en slags dramaturgiske og emosjonelle «guider» for publikum. Dyrekarakterene kunne gjennom de godt avbalanserte maskene til Greta Brømseth tilby denne dobbelheten. Vi prøvde ut forskjellige grader av tildekning av ansiktene / skulpturering av maskene, og kom fort frem til at vi var avhengig av en rik mimikk for at barna skulle kunne «lese» det emosjonelle uttrykket og kommunikasjonen mellom karakterene. Ungene ble glade i karakterene. Og de ble glade i ungene. Den allestedsværende rotta Conradi var så nyskjerrig og leken at han tilslutt rømte teatret, og ble gjenfunnet på Nrk. Ut av det teatrale rommet og ut iverden. Det var nok en morsom taxitur i kostyme fra teatret til marienlyst.

Stykket er skrevet i en periode som innebar store kulturelle brytninger i England som i Europa. Det er forankret i et servictoiransk kultursyn, men peker og frem mot en modernisme i form av biler, fart og et for dyrene (og derigjennom for barnene) uforståelig samfunn/rettsystem med klare referanser til Kafka og Carroll. Barneoppdragelse, moral, etikk og rettsystem er store ord for barn, og helt uforståelige for en padde med klare ad/hd trekk, og en veldig stor bankkonto.

Dette var viktig for meg å få med klare referanser til tematikkene i det scenografiske arbeidet. Dermed la jeg ned mye arbeid i to relativt små sekvenser i teksten, domstolen og slaget om paddeborg. Til rettsaken valgte jeg å lage store plakater med alfabetet på tegnspråk. Uforståelig for de fleste, livsviktig for noen få. Avstand og høydeforskjellene i salen ble aktivt brukt med dommerne på salens balkong for å skape en ovenfra og ned opplevelse. Dommeren, aktor og jurist var kledd i halvmasker, med som gav dem et Til å forme ut paddeborg valgte jeg å jobbe med et formspråk hentet fra futurismen/ suprematismen. Et sterkt grafisk språk, lekende og samtidig farlig. Padda var altså en skapfuturist, og hans totalmusikalske «art of noise» verk var kraftig kost for mange av de minste barna. Heldigvis hadde han gode venner som kunne få han og barna ned på jorda, ut av salen og hjem til trygge varme hjem.

Pippi (Fifi brandacier) av Astrid Lindgren. Cito-Burkina Faso i samarbeid med Nationaltheatret/Norad. Regi : Eirik Nilssen Brøyn. Produsent : Margrethe Aaby. Scenografi : egen

Et annet kontinent, helt andre barn, en helt annen kultur for teater, 40° i skyggen, ingen hvite hester å oppdrive, ingen rødhårede barneskuespillere heller, og en eneste musiker som kunne lese noter, men han var litt bekymret for det moralske innholdet i teksten...

Her var det masse nytt. For oss nordmenn involvert og for de over 40 lokale deltagende. Det eneste som som var «kjent» for oss nordmenn var vår alles kjære Pippi. Eller var hun virkelig det? Ingen hadde hørt om Pippi her, og hun kunne ikke hete Pippi, for pipi betyr å tisse på fransk som er det offisielle språket i landet (som har nærmere 40 språk og dialekter). Så det ble Fifi. Det var tydelig at denne Fifi nok var litt anderledes enn Pippi. Vi gjorde ingen omskrivning av teksten, men et anderledes syn på barn i Burkina Faso, preget arbeidet med forestillingen. Jeg snakker fransk og har familie fra nabolandet Togo, dermed var jeg ikke helt fremmed for en del av samfunnskodene, og teaterkultur. Det ofte i Norge utelatte spørsmålet om HVORFOR skal vi sette opp stykket var viktig her. Spørsmålene, og svarene kom klart, tydelig og fort fra alle de involverte partene. Først og



fremst fra Cito, en organisasjon som jobber med skuespillerutdanning, organisering, rettigheter, forestillings-produksjon og turnering i landet. Videre fra Norad som var med på å finansiere prosjektet og oppsetningen som så en mulighet til å ta opp viktige tematikker som barns (og spesielt jenters) rettigheter og plass i samfunnet. Fra Nationaltheatret ved produsentene Margrete Aaby og Gunnar Thon Lossius som allerede hadde jobbet flere år i landet og så et stort behov for å gjøre en forestilling for og om barn. Så tilslutt eller parallelt regissør Eirik Nilssen Brøyn og meg som scenograf som når spørsmålet om hvorfor var blitt tilfredstillende besvart, stod igjen med de litt mer utfordrende spørsmålene hvordan vi kunne klare å gjennomføre en oppsetning som ikke bare skulle være importert og oversatt kulturelt. Som kunne få en plass i et større pedagogisk, politisk, økonomisk, humanistisk.....perspektiv. Vel, det sier seg vel at vi som regel hadde nok med å fokusere på helt konkrete oppgaver, at mange av spørsmålene og svarene kom som del av arbeidsprosessen.

Tilbake til det store spørsmålet hvorfor. Cito i samarbeid med Nationaltheatret hadde allerede gjort flere produksjoner som hadde besvart mange teaterteoretiske og praktiske spørsmål som vi ikke skal gå inn på her. Når spørsmålet hvorfor vi skulle lage en oppsetning av Pippi for et barnepublikum så var det mange gode grunner til det. Barn i Burkina har radikalt anderledes oppvekst enn i Norge. De er mye mer selvstendige, og samtidig underlagt sterke sosiale og familiere rammer. Selv foreldreløse gatebarn er ikke frie. De kan være underlagt et kollektivt «eierskap» som kan gå ekstremt langt. Positivt som negativt.

I Ouagadougou er hverdagen for oss utenfra som en teaterforestilling. Det er helvetes spektakkel på stoffmarkedet (spectacle på fransk betyr forestilling). Og barna har sine roller. Om det så er gatebarna som sitter i solsteiken hele dagen i håp om å selge en litersdunk med diesel, og kanskje ender opp med å stappe en klut nedi for å sniffe og dermed glemme sulten, eller rike barn i skoleuniform på vei til isbutikken. På en plass var det en karismatisk evangelisk kirke med gospelmusikk på full trøkk og barn kledd i glattstrøkne kjoler og dress, andre områder løp unger rundt med møkkete Bin Laden T-skjorter. De store sosiale og kulturelle forskjellene gjør at barnepublikummet på ingen måte var en homogen gruppe.

Dette var vårt publikum. Et publikum som skulle kjenne seg igjen, kjenne igjen et samfunn med sentrale skikkelser som skole, barn i alle samfunnslag, foreldre, politi, røvere, naboer. Vi spilte grovt sett for 3 grupper publikum. Gratisforestillinger for gatebarna hvorav noen kom og fulgte hver prøve og forestilling over 2 1/2 mnd. Skoleforestillinger som ordføreren betalte, helt til han ble forbannet over ett eller annet, og sendte bulldozeren for å rive teatret. Om kveldene var det forestillinger for et betalende familiepublikum.

Så vidt jeg vet var dette den første fulle profesjonelle teateroppsetningen (ut fra et europeisk teatersyn) for barn som var gjort i Burkina Faso. Med en skrevet tekst, skuespillere, komponert musikk, lys, koreografi, scenografi, kostymer, regi. Landet har en rik tradisjon på dans, figur- og fortellerteater. Som spilles av og for lokalbefolkningen. Her skulle vi få profesjonelle skuespillere til å skape liv til karakterene innenfor rammene av en fiksjon som de måtte gjøre til sin egen. En «magisk» realisme, som er forankret i et en voksen leken dramatikers univers. Jeg kjenner ikke Burkina Faso inngående, men av det jeg har opplevd av samfunn, teater og generell virkelighetsoppfatning der så er «magien» og «realismen» to elementer som er sterkt tilstede parallelt, for voksne som barn i hverdagen. Journalister/kritikere skrev livlig om hvor sterk Pippi var, at hun løftet hesten opp i været, uten at vi hadde laget noen papphest eller installert intrikate løftesystemer. Det var helt «naturlig».

Pippi ble en stor hit i Ouagadougou. Ungene i gata kunne sangene utenat. Skuespillerne ble hetende Fifi og Mr Nelson og hadde alltid en flokk unger som diltet etter dem gjennom gatene.



Scenografisk var hovedutfordringen å oversette svensk småby til en afrikansk millionby, som til tross for store moderne byggeprosjekter hadde hele kvarterer med tradisjonelle tunstrukturer. Det var ingen byggeskikk som kunne tilsvare kråkeslottet til Pippi. Pippi er ingen fattigjente som bor i et skur. Hun måtte ha noe fantastisk, som likevel hadde gjenkjennende elementer i seg. Jeg valgte å bruke farger. Maling er et luksusmateriale i Burkina Faso. Har man råd til noe, så brukes det til å beskytte vinduskarmer og dører. Jeg valgte å male veggene i en fargesterk lokal koloritt. Strukturen er sammenleggbare teaterspillemaskin. Ved hjelp av noen vegger og mange trapper kunne man klatre høyt og lavt. Barnas glede over å kunne oppdage noen tyver på taket som Tommy og Annika ikke har sett er den samme i hele verden. Og de skjuler den ikke. Noen var fristet til å gå opp til skuespillerne og si fra.

«Teateret» om man kan kalle det noe slikt var ganske enkelt et blikktak og 4 søyler. Nok til å at lyskasterne kunne henge tørt i tilfelle reinskylt. Vi fikk først tildelt en åpen plass midt i byen, men måtte etter en uenighet med ordføreren flytte til gårdsplassen til en keiser. Byrommet i mange afrikanske land spiller en helt annen rolle enn i Europa. Mange mennesker lever livene sine her. Er kona for kranglete så overnatter gjerne mennene under et tre i parken. Gatebarna samles for å leke, eller tilbrede et enkelt måltid. Når vi så hadde våre prøver midt i byen, så fikk vi stadig overnattingsgjester på publikumstribunene. Pippihuset var ikke et hjem, mer som et sted, et veikryss. Et møtepunkt som åpnet for et dynamisk hendelsesforløp hvor historien kunne rulle frem. Her var det plass til en livlig sort araberhest med hvite flekker malt på som seg hør og bør.

Når det gjelder kostymene så gjorde jeg som folk flest gjør i Ouagadougou, hentet alt av materialer og ferdigklær på markedene. Jeg har et vist innblikk i bruk og sosial forankring av batikkstoffer, og kunne dermed operere med visse kulturelle referanser i kostymene. Det ble nok en god del afrobeat og mali funk style inni det også.

Korall Koral - en babyopera. Konsept og regi Hanne Diserud/Christina Lindgren. Komponist : Maja Ratkje. Produksjon Diserud/Lindgren i samarbeid med Den Norske Opera og Balett og Riksteatret. Spilt over 450 ganger i Norge, Sverige, Danmark, Færøyene, England, Nederland, Frankrike, Tyskland og Bosnia. Scenografi og kostyme : Christina Lindgren.

Her til et eksempel på et prosjekt hvor scenografen har en rolle som går langt utover det scenografiske. Men hvor rommets utforming er sentralt i forestillingens karakter. En forestilling som gir grunnlag for en helt annen publikumskontakt. Og som også stiller store spørsmål om opera, musikkdramatikkens vesen. Korall-Koral er verden første babyopera, en introduksjon i sang og bevegelse til en kunstform som til nå ikke har vært tilgjengelig for de minste.

I flere forestillinger for denne målgruppen er interaksjon mellom publikum og utøvere et viktig element. Diserud og Lindgren hadde et helt annet utgangspunkt og var på ingen måter ute etter å flørte, småpludre eller leke med dem.

Som det fremgår i krediteringene så hadde Diserud/Lindgren sammen utviklet konseptet og regien. Når det var utviklet tok de kontakt med Ratkje som utviklet det musikalske og da spesielt det vokale materialet.

Første bekjenskap med Korall-koral skjer i det publikum, barn og voksne ledsagere oppdager det halve «skjellet» som er plassert i foajéen til operaen. Det buede scenografiske rommet er en selvstendig skulpturell form som er i dialog med operaens arkitektur. Opplevelsen er selvfølgelig forskjellig fra rom til rom, ikke alle rom hadde så optimale visningsmuligheter, men det var likevel viktig at teltet ikke skulle være en dekor på en scene. I det publikum nærmet seg oppdaget man at skjellet hadde små buede åpninger i en størrelse som tilsvarte barnas høyde. Inne finner de sin plass på et sjøgrønt teppe. 45 personer (voksne eller barn) får plass i en halvbue rundt spilleområdet; barna er aldri lengre enn to meter fra utøverne i teltet som utvendig måler 6 meter i lengden, fire i bredden og tre meter i høyden. Teltet gir en følelse av å være samlet. Forestillingen skjer på dagtid. Utover dagslyset er eneste lyssetting en gobo (et lys med et mønster) som roterer og sprer et spettet lys på teltduken. Rommet er intimt, og åpenbarer fort i hvilken grad de minste er sensitive for omgivelsene, nyskjerrige på hva som skjer her. Konteksten for hendelsen er nytt for dem, kodene, ikke forklart i forkant, barna viser tydelig en åpen spørrende instilling til å være der, ikke ulikt voksne som går inn i et relgiøst rom.

Det er en sanselig opplevelse. Visuelt, bevegelsesmessig og musikalsk har de tatt utgangspunkt i havet, og de underlige livsformene man kan finne der. Korallrevenes fargerike dyre og planteliv blir oversatt til et scenografisk, bevegelsesmessig og musikalsk univers. Her er det ingen psykologisering eller menneskeliggjøring av skikkelsene. Men det er handling og interaksjon mellom dem. En sjøstjerne danser elektrisk over teppet, en 6 meter lang rosa bendelorm vikler seg rundt sangerne og en havhestharpe akkompagnerer duetten mellom de to vesnene som bebor dette stedet. Objektene er like sanselige som utøverne. De aktiviseres og lager underlige lyder, og stilles til disposisjon for barna etter endt forestilling til fri utforsking.



Forestillingen har ingen tekst eller fortelling, bare handling som skaper musikk og danner sceniske bilder. Her er det ingen musikalsk illustrasjon av dramatiske hendelser eller stemninger. Korall Koral var skapt med utgangspunkt i et ønske om en treenighet mellom bevegelse, rom og musikk. Det gjør det til et helhetlig verk som man som publikummer både betrakter og er inni. Det var tatt et bevisst valget om å ikke ha direkte interaksjon med barna under forløpet, men la dem få lov til å oppleve fritt selv. Foreldre og pedagogiske institusjoner har kanskje en tendens til å ville forklare alt for barn. Her var det en tydelig vilje til å la barna oppleve selv, som jeg opplevde ble tydelig formidlet gjennom verkets form.

Hvordan opplevde barna dette?

Det er selvfølgelig vanskelig å få en god forestillingskritikk ut av en 1 åring. Vanskelig å vite presist hva de tenker om forestillingen. Men kanskje det ikke er et mål for barna å skulle formulere det verbalt. Tilbakemelding fra barnehagepersonal er blant annet at de aldri har opplevd deres gruppe av barn har sittet stille i 20 minutter og fulgt med. Etter forestilling er barna i teltet i 20-30 minutter og utforsker alle lydene. Kvaliteten ligger ikke nødvendigvis i at man har lært noe, men at man har opplevd noe. At det er en opplevelse av kunst og ikke en pedagogisk formidling av et læringsinnhold. At det er en av svært få kunstopplevelser i så ung alder.

bilde : Korall - Koral en babyopera av Diserud/Lindgren/Ratkje. Foto Erik Berg



Korall Koral var den andre produksjonen av tre, hvor den første hadde utgangspunkt i bevegelse, den andre i sang/opera og den tredje i språket, fortellingen. Felles for alle var et frittstående rom i rommet. Telt i ulik utforming som hadde en selvstendig arkitektonisk, skulpturell kvalitet som skapte nye møterom for barn som ikke klarer å se over seteryggen i teatersaler.

## Noen scenografiske erfaringer

- For de yngste er kontakten med utøverne spesielt viktig (også når man ikke legger opp til direkte interaksjon) Avstanden bør reduseres, og antallet publikumere begrenses.
- Som Richard Schechner påpeket så kan den sceniske handling tillate utøvere og publikum å møtes på likehånd.
- I Jacques Rancières tekst "emancipated spectator" er publikum et aktivt, individuelt subjekt, hvor det å betrakte blir en handling. En publikummer er og en aktør.
- Et rom som inkluderer publikum og scene kan gi økt konsentrasjon rundt hendelsen.
- I den grad det er mulig, vurder forskjellige scene/publikums formasjoner: rundscene, bifrontal, proscenium etc.
- En fysisk forflytning av publikum kan være et interresant fortellerbegrep.
- Et uterom kan gi anledning til helt andre forestillinger, barn dikter rom når de leker ute.
- Naturens mange, varierte rom kan også være et utgangspunkt for scenografiske rom.
- Det sceniske rommet vil ofte underordnes de arkitektoniske rammene, det kan være nødvendig å gjøre grep som modifierer opplevelsen.
- Gulvet er en viktig flate, spesielt i forestillinger som er bevegelsesbasert. En sort dansematte eller et gymsalgulv kan ikke bare glemmes eller overses. Noen forestillinger inviterer til å definere gulvet som den sentrale fokusområdet.
- Taket, eller det som er over hodene på utøverne og evt publikum eksisterer og kan utforskes scenisk. Både som spillerom eller visuell flate.
- Scenografisk kan man operere med et forestilt og et vist rom. Alt trenger ikke vises.
- Det er fullt mulig å lage et scenografisk rom som «produserer» stadig nye sceniske handlinger, et verktøy for improvisasjon, som og kan inkludere publikum i hendelsen.
- Barn er veldig åpne for scenografisk lek med proposjoner. Det er ikke nødvendigvis et riktig og galt. Proposjoner er subjektive målestokker.
- Sjangerbegrepene kan være en hemsko for det scenografiske arbeidet, ja hele forestillingsforståelsen. Klassikere innen barnelitteraturen blir dessverre ofte (av markedshensyn, eller etter forfatterens egen vilje) bundet i en tolkningstradisjon. Ofte med en utdatert estetikk, arvede plagg.
- Objekter og rekvisitter har et stort potensiale for handling og meningsproduksjon. Barn tryller med helt vanlige ting, og er helt sikkert med på leke når de voksne leker seg.
- Figurteater er et rikt, men i Norge underprioritert kunstuttrykk. Dessverre lages det få produksjoner for de større barna og ungdom. Figurteater kan være utgangspunkt for radikale nyskapende oppsetninger, men det er tidkrevende scenografisk arbeid som krever at du utforsker aktørrollen. Man designer og produserer ikke bare dukker. man gir dem liv.
- Barn har en evne til å å sy sammen historier selv. De er meddikterere. La barn få anledning til å ikke forstå. Våg å ikke forstå selv. Ikke forklar alt.
- Abstraksjon er fint, det ekstremt konkrete også. Det er plass til begge deler.
- En hver forestilling har sin egen rytme. Dette kommer ikke bare frem gjennom musikalske og koreografiske bevegelser. Det er viktig med samspill i det visuelle også.
- Som scenograf er scenen er et «hellig» rom. Forestillinger har et rituelt aspekt i seg, men de scenografiske/romlige foreberedelsene er også viktige. Skuespillerne sminker seg før

- og tar av etter. Scenografien skal rigges opp og ned. Gulvet skal vaskes, rommet «renses». Disse aspektene kan og deles med publikum.
- Barneteater har en dyp forankring i fortellingen, om den så er hentet fra bøkene eller verbale tradisjoner. Som scenograf er jeg meddikter og ikke bare illustratør.
  - I arbeid med teater for barn er det anledning til å utforske grunnleggende språklige referanser som hus, by, mor, far, natt, troll etc. Scenografisk kan man tillate seg ting som ofte blir umulig språklige. Surrealismen i billedkunsten levde lenger enn i litteraturen.
  - Barns taktile og motoriske virkelighetstilnærming er et spennende utgangspunkt for scenografisk utforskning.
  - Likeså er deres estetiske og visuelle uttrykk. Barnas modige søkende strek.
  - Bygg broer mellom voksnes og barnas verden - lek selv, ikke spill. Bygg hytte. Klipp ut noen magiske fugler av papir.
  - Barn utforsker og modifierer konstant i lek. Hva om man bygger scenografiske rom som stadig kan endres, av utøvere, publikum.
  - En «fattig» estetikk kan være like så funksjonell som en rik.
  - Skulle gjerne sagt noe opplysende om den virtuelle estetikken som barna kjenner fra tv, spill, film og hvilken interesse det kunne hatt i en scenisk sammenheng. Men jeg vet ærlig talt ikke hva jeg skal si. Jo fortelle en anekdote. En scenografkollega jobbet på Tim burtons charlie og sjokoladefabrikken. Barna mine var veldig fascinert da han fortalt at filmfotografen hadde mistet kamera i sjokoladeelven, og at gresset ble spesiallaget for å få den rette fargen. Disse elementene er jo mer imponerende enn all special effectsene som ble brukt. Dessuten hadde Tony med seg ekte Willy Wonka sjokolade.

## Oppsummering / Konklusjon

Hver år fødes det ca 60000 barn i Norge. Fremtidige barne, ung og voksenpublikum. Dette er barn som leker seg inn i verden, som med utforskende kreativitet former og formes av verden omkring dem. Menneskers første kulturelle opplevelser var tradisjonelt foreldrenes sang. Formidlet direkte, en til en, hvor barna selv er aktører i et samspill.

Barn i vår tid har en uendelig stor tilgang til kulturelle «produkter» som sjelden inkluderer menneskelig innvirkning, en direktekontakt mellom utøver/kunstner og mottager.

De blir konsumenter av kulturprodukter hvor deres eneste mulighet til å påvirke ofte er å si nei. Dessverre blir ofte dette neiet bare til et lei. De går lei, og kaster seg over neste produkt. Som dessverre ofte er designet for en like begrenset levetid.

Det er ingen egen entydige scenografiske retninger for teater for barn og unge. Hver forestilling krever at det kunstneriske teamet skaper et nytt univers. Dette gir som regel en stor frihet, blandet med store krav til formidlingsevne. Jeg ønsker å skape kvalitetskunst, kvalitetsopplevelser. Jeg ønsker å gjøre arbeider som vekker undring, som publikum gjerne vil se en gang til, som jeg selv gjerne vil se igjen. Rom som mennesker møtes i, hvor utøverne og publikum samles om verdier og kvaliteter.

Kunstforståelsen kan ikke hvile på gitte kvalitetsmål. Hver generasjon har sine referanser, ja til og med innenfor en søskeflokk kan erfaringene være svært så forskjellige. Noen ting overlever. Dette er ofte ting som er åpne, spørrende, utforskende. Alice ramler hver dag ned i hull. Det er mange hull i verden. Det er mange verdener på andre siden.

Fra Rogaland Teaters oppsetning Alice av Laura Wade (Barne og ungdomsteateret)  
(en versjon av Lewis Carrolls Alice i Eventyrland)  
Scenografi/Video/Kostymer : Tormod Lindgren. Foto Tormod Lindgren



**Ragnhild Freng Dale**

**KRITIKK: Med jubileumsboken «Scenekunsten og de unge» forsøker Scenekunstbruket å bringe noe nytt inn i den kollektive diskursen rundt utviklingen av scenekunstheltet.**

Scenograf Tormod Lindgren gir leseren et innblikk i å skape forestillinger tilpasset ulike rom og krav, både innenfor institusjonsteatrene og i det frie feltet. Bilder og illustrasjoner i boken vitner om at det finnes et utall måter å transformere rom på – og at forholdene må, om noe, legges til rette både med barn og kunstnere på laget.