



Arkitekten som scenograf

Frida Bergström

Examensarbete AAHM01

Handledare: Maria Rasmussen

Examinator: Paulina Prieto de la Fuente

Lunds universitet

Innehåll

Prolog	5	Manus	25
Frågeställning	6	Alex	25
Text – Scenografi – Plats	6	Rum på scen	26
Bakgrund	7	Scenografi	27
Ordlista	7	Gestaltningprocess och skiss	28
Historisk tillbakablick	8	CASESTUDY: Liv och död Strömquist	29
Scenen	8	Verkligheten	32
Teaterns arkitektur	9	Några scener ur verkligheten	34
Plats	10	Eskapia	38
Yrkesrollerna	11	Material	43
Att bygga en scenografi	13	Färgsättning & ljussättning	43
Dekorbyten	14	Sammanfattning och avslut	44
Exempel	17	Källor	46
Intervjuer	19	Appendix	47
Gestaltningförutsättningar	20	Epilog	50
Att välja manus	20		
Vakna!	20		
Scenen	21		
Metod & planering	24		

Prolog

Mitt första möte med scenen var när jag som barn var med i en produktion av Nils Holgersson. Jag skulle, tillsammans med kanske åtta andra barn spela gås, kråka och råtta. Jag fick ansiktet målat i fetsmink, först vitt, sen grått, först med näbb, sen med morrhår. Jag blev påklädd olika dräkter i krossad velour och fick springa runt på scen och omväxlande kraxa som en fågel eller pipa som en råtta. Det hela skedde på en liten utomhusscen på landet nånstans i Skurups kommun, jag tror det var för att fira ett jubileum kopplat till Nils Holgersson.

Jag minns också att jag gick på Ystad Teater som barn. Egentligen minns jag inte så mycket av föreställningarna, utan mer om teatern i sig. Hur vår lärare pekade ut de olika platserna, berättade att i logen satt de rika och var lika intresserade av att visa upp sig som av att titta på föreställningen, på parketten satt de som hade lite lagom med pengar och uppe på läktarna satt de som knappt hade råd att gå på teatern – och de som hade det riktigt illa fick nöja sig med ståplats.

Nån gång, jag kanske var tio-tolv år, var vi på teater, på en gård som jag skulle gissa låg någonstans på Österlen. Vi såg Nils Holgersson igen, men den här gången i en modern tolkning. Jag minns inte speciellt vad den här moderna tolkningen var, men en detalj i sammanhanget är kanske att Nils var tjej, men ändå hette Nils för att hans pappa tyckte det var ett bra straff att ge en tjej ett mansnamn. Hur som helst, det speciella med den här föreställningen, som jag aldrig annars upplevt, var att de varje akt bytte scen, så varje gång Nils var på en ny plats, var också vi i publiken det.

I gymnasiet ordnade vår svensklärare ibland teater- och musikalbiljetter till klassen. Vi fick gå på Malmö Opera och Malmö Stadsteater, vi satt längst upp på läktaren på utspridda platser som blivit billigt sålda till skolan. Du vet, de

där platserna med lite skydd utsikt för att det är nått räcke, en pelare eller högtalare lite i vägen. Såklart mycket roligare än att läsa en bok eller skriva uppsats, och en fin möjlighet för de barn i min klass vars familjer inte hade möjlighet, råd eller intresse för att ta med sina barn på finkulturella evenemang.

Som vuxen har jag sett en hel drös med föreställningar, både stora shower på Malmö Opera och Malmö Stadsteater, men också mindre grejer som studentspex i Lund och improvisationsteatersuppvisningar som nån kompis varit med i. Och jag älskar det. Att för en timme eller två (och ibland till och med tre, fyra!) få kliva in i en påhittad värld, få se en berättelse och ett skeende hända på en scen. Som en isolerad föreställning, ibland en av de enda som görs, ibland en av många. Att ryckas med, att dras in, att fullständigt fokusera på en sak – showen.

För två år sen gick jag med i Jesperspexet. Ett studentspex som sätter upp minst en föreställning om året i Stora salen i AF-Borgen i Lund. Jag skulle från början varit med i dekoren, men vi hann ha ett möte innan covidrestriktionerna satte käppar i hjulen och produktionen lades på is ännu en gång. Men så, ett halvår senare, var världen pandemifri och mina kompisar frågade om inte jag skulle bli sychef, för posten var vakant och skulle inte det passa mig? Jag sa ja, och nu två år och fyra uppsättningar senare har jag haft bland det roligaste jag haft där i spexet. Att tillsammans med regissör, andra chefer, sytskottet och resten av ensemblen få ta fram delar av det som utgör scenografin för en föreställning är en ynnest. Det blev aldrig något dekorbyggande för mig i Jesperspexet, men i det här examensarbetet hoppas jag kunna ändra det. För att sy kostym har verkligen varit otroligt roligt, men jag har nog alltid sneglat lite på dekoren och undrat vad det hade kunnat bli av mig där.

Frågeställning

Det här examensarbetet handlar om hur en arkitekt kan översätta sin kunskap till ett annat fält – i det här fallet scenografi.

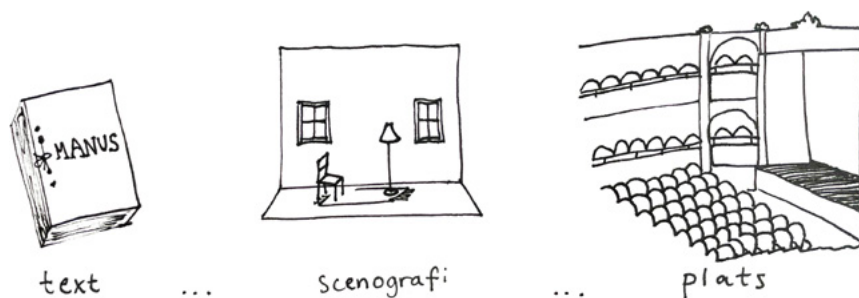
- Hur kan en arkitekt medverka i översättningen av ett teatermanus till scenografi?
- Vilka verktyg används för att översätta en manustext till rumslighet och estetik?
- Hur kan arkitektens kunskap om rum, material och konstruktion användas för att skapa en fungerande och berättande scenografi?

Det handlar om att bygga rum som inte egentligen är rum. Om hur man skapar upplevelsen av rum på en scen med mer och mindre rumsliga element. Och att hitta var går gränsen för vad som kan tolkas som en vägg, en gräns, en möbel eller känsla. Hur kan man abstrahera ett rum och en plats?

Det här examensarbetet bottnar ju i att jag de senaste åren försökt bli arkitekt. Hur är just arkitektens kunskap relevant inom scenografin? Det är ju besläktade ämnen, men vad tillför arkitekten speciellt till scenografisk framtagning? Vår kunskap om konstruktion, rum, process, stil & epok och tektonik? Och vad behöver arkitekten lära sig utöver det för att kunna arbeta som scenograf?

Text – Scenografi – Plats

I det här arbetet kommer tre saker att vara centrala. Texten, alltså manuset, idén och tankarna som scenframförandet bygger på. Scenografin, som ska skapa den miljö som scenframförandet sker i, och platsen som scenografin, scenen och publiken befinner sig i, teaterns rum och plats. Scenografin blir på något sätt bryggan mellan text och plats, som måste ta hänsyn till dem båda och skapa en samverkan, ibland kanske också en kompromiss dem emellan. Det är texten och platsen som avgör vad som kan ske scenografiskt, och vad som blir bra scenografiskt.



Man kan också (förenklat, såklart) dela upp de tre delarna i tre yrkesroller – manusförfattaren, scenografen och arkitekten. Den här undersökningen ämnar kanske mest att befinna sig i gränslandet mellan arkitekten och scenografen, men den rollen gör sig såklart beroende av manusförfattaren och regissören.



Bakgrund

Innan vi går vidare ska vi gå igenom lite bakgrund. Här kommer en snabb sammanfattning av den research jag gjort det gångna året! Det blir ordlista, historia, lite teori och en jämförelse mellan arkitekten och scenografens yrkesroller.

Ordlista

Kanske är du inte en teaterperson? Låt mig förklara lingot!

Scenografi

Scenografi är konsten att bygga upp en filmmiljö, TV-studio eller en teater-scenbild. Kommer ur senlatinets och grekiskans ord för "perspektivisk teckning av en byggnad" eller "perspektivistisk målning".

Scenograf

Scenografen är den som utformar scenografin. Detta görs i samråd med regissör och produktionsledning. Scenografen ritar och modellerar utifrån manus. Detta kan sedan bli underlag för de som producerar scenografin rent fysiskt. Scenografen är även ofta kostymör och designar scenkläderna.

Scenbild

Scenbild, även dekor, beskriver de miljöer som scenografen skapat, alltså det konstnärliga uttryck som regi och koreografi utspelar sig i. Ofta byts scenbilden under en föreställning för att skildra olika platser eller situationer. Kostymen är, till skillnad från scenografin, inte en del av scenbilden.

Fond

Fonden är den delen av scenbilden som finns längst bak på scenen. Den är ofta ett målat motiv på tyg eller svart, men kan också vara en vägg eller natur om scenen är utomhus.

Kuliss

Kulissen är ett flyttbart scenografisk element. Den del av scenen där skådespeliet tar plats ramas in av kulissen.

Rekvisita

Rekvisita är de föremål på scen som är lösa och bidrar till miljö och stämning på scen.

Ridån

Ridån är en del av intäckningen. Det är ett eller flera tygstycken som oftast hängs framför scenen, men som också kan hängas längre in eller på snedden över scenen. Kännetecknet är tygstycken som sitter på skenor och därför kan flyttas, eller är ett tyg som kan hissas ned från taket.

Suffit

Suffit är ett slags hängande tygstycke som hänger delvis ned över scenen, som kan dölja scentaket.

Byxa

Byxa är ett slags hängande tygstycke som hänger i scenens kant och på så sätt döljer vad som händer vid sidan av scenen.

Gradäng

En trappstegsformad avsats som utgör lutningen i vilken publiken sitter.

Rå

Rå är en stång som hänger ovanför scenen som går att hissa upp och ner. I den kan man hänga till exempel kulisser, rekvisita och ljus. Oftast har en scen flera rån och de kallas då råsystem. De kan vara manuella, motoriserade och datoriserade.

Slöja

En slöja är inom teatern ett tunt tyg med stora maskor, som beroende på belysning blir olika transparent och därför kan användas för projektion eller att dölja saker bakom den.

Pundare

En tung metallkloss med handtag. Ställs på eller framför grejer så de inte ska välta eller rulla iväg.

Akt

En pjäs kan delas in i flera delar, de kallas akter.

Scen

En sen är en del av en akt, oftast kopplat till en avgränsad händelse eller plats i manus.

Tågvind

Maskineri i taket ovanför scenen.

Parkett

Den del där åskådarna sitter, om de sitter i jämnhöjd med scen.

Läktare

Den del av publiken som sitter på balkonger, ovanför parkett.

Salong

Parkett och läktare i ett, alltså den del av teatern publiken sitter.

Passning

Att som scenpersonal flytta kuliss och rekvisita under föreställningen.

Historisk tillbakablick

För att få ett grepp om teater, och framförallt scenografi, gick jag tillbaka och läste om teaterhistoria. Från antik grekisk teater, till romersk, medeltida och renässans. Olika typer av scener användes och bidrog med att föreställningarna såg olika ut. Det påverkades till exempel av vilken teknik som fanns, vilka platser man spelade på och vilka samhällsskikt som såg teatern. Under 1800-talet börjar också den tekniska utrustningen förändras (el blev en grej, till exempel) och i början av 1900-talet börjar en del scenografer experimentera med en mer abstraherad scenografi.

Adolphe Appia (1862-1928), till exempel, var en schweizisk arkitekt, scenograf och ljusdesigner. Han är framförallt känd för sina nytänkande idéer kring teaterns estetik. Han förespråkade ett skifta från illusionsmåleriet inom den realistiska teatern till ett modernare vis med tredimensionella volymer och där man arbetade mer med ljussättning för att gestalta, skapa stämning och lyfta fram fokusområden (NE 2024a)

Jag har också läst om teatern som plats, hur den utformats rent arkitektoniskt och hur det förändrats genom århundradena, och vad det gjort med publikupplevelsen. Vilken typ av scen som varit populär har skiftat och förändrats genom tiderna och bidragit till olika typer av scenografi och teater.

Scenen

Vilka typer av scener finns? Hur skiljer de sig och vilka möjligheter ger de? Vilka begränsningar ger de? Hur avgörande är rummet för scenografin som byggs i det? Vilken teknik finns och hur kan den utnyttjas? Var går gränsen mellan scenen och publiken?

Scentyper

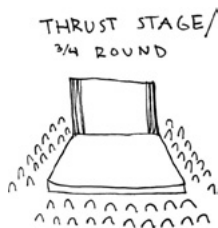
I *An introduction to theatre design* (2012) skriver Stephen Du Benedetto

Designers do not create sets, costumes, lighting, and sound effects for an imaginary space. They must work within the constraints of the preexisting spaces of the theatres where the production will be performed. In dealing with created or found space, the designer must plan the entire environment, the audience area as well as the stage area. There are five basic stage configurations: the proscenium (sometimes called the picture frame); Arena, circle, or theatre in the round; the thrust or three-quarter round, the black box; and found space. (Du Bendetto 2012, s. 14)

Proscenium

Proscenium är nog det teaterformat vi är mest vana vid, eftersom det varit det vanligast förekommande de senaste århundraden. Man kan beskriva den som en inramad öppning i den vägg som publiken riktas mot. Själva uppsättningen ramas in och publiken får en relativt samstämmig bild och vinkel av vad som sker inom den ramen. Den döljer väl den teknik och mekanik som finns för att stödja scenografin. (ibid. s. 15-16)





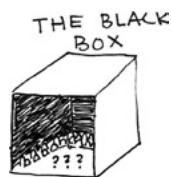
Trekvartsscenen

Den här typen av scen är öppen på tre sidor, med publik runt de tre sidor. I bakre ändan finns en vägg som fungerar som bakgrund och ofta även in och utgång. Detta kan kombineras med salens in och utgångar, och ger publiken en mer intim relation till skådespelet omkring sig. En utmaning med den här scentypen är ljussättningen, att belysa scenen utan att belysa eller blända publiken. (ibid. s. 16-18)



Arenan

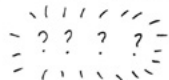
Arenan beskriver en scen som omringas av publiken på alla sidor. Man kan lätt dra paralleller till en cirkusmanege eller boxningsring. På en sådan här typ av scen är större scenografiska element svåra, eftersom de kommer skymma sikten för den del av publiken som sitter bakom dem. (ibid. s. 18)



Blackboxen

Blackbox refererar till ett rum, ofta av den mer intima skalan med oftast färre än 100 platser. Rummets väggar och tak är svartmålade och möbleringen oftast rörlig, för att kunna skapa en flexibel miljö där man kan placera publik på olika sätt beroende på föreställningens natur. (ibid. s. 18)

FOUND/ENVIRONMENTAL/
CREATED SPACES



Funnen, miljömässig eller skapad scen

Den femte scentypen är den scen som inte egentligen varit menad som scen. Den omfattar ett brett spektrum av rum som adapteras på olika sätt för att bli plats för ett framträdande, i någon form. (ibid. s. 18-19)

Teaterns arkitektur

I *Architecture, Actor and Audience* (1993) skriver Iain Mackintosh om teaterns arkitektur ur ett brittiskt och amerikanskt perspektiv. Mackintosh inleder med att presentera tankar kring hur arkitekturen sällan beaktas av de som upplever eller studerar teater, och att platsen sällan betraktas med den uppskattning den förtjänar. Han jämför sedan teaterbesökaren med en person som besöker en religiös plats.

For most churchgoers the architectural atmosphere is as essential to the experience as the words with which the mystery is invoked. Only the most fervent believer of any faith can hold communion with God in an aircraft hangar or a shed. Few brides and grooms prefer the registry office to church, synagogue, temple or mosque. You may talk to God anywhere yet all but the hermit require to return to the holy place to rediscover the intensity of faith in the supportive presence of the faithful.

Or, to move from the sacred to what some call the profane, just imagine seduction without the low lights or the romantic sunset. (Mackintosh 1993, s. 1)

Mackintosh bygger alltså en poäng kring att rummet där teatern utspelar sig är av stor vikt för upplevelsen av teatern. Arkitekturens platsskapande verkan påverkar teaterupplevelsen.

Vad är en bra teater?

1977 gjordes ett experiment av Richard Küller på de välutsmyckade teatrarna (både de gamla "äkta" och de som "hottats upp") jämfört med den moderna rörelsens teater. Han hade kopplat elektroder till publikens hjärnor för att mäta hur uppspelt publiken var vid showens början, efter ungefär en kvarts väntan i rummet. Han jämförde publik som suttit i ett rum med högt informationsflöde, alltså fyllt av färg och mönster, och publik som suttit i ett med lågt informationsflöde, ett tråkigt, svart eller grått rum. Experimentet visade att de som suttit i den äldre teaterns miljö (färgglatt och mönstrat) skrattade och grät

snabbare vid teaterns början, än de som suttit i den moderna teaterns miljö (grå och tråkig). (ibid. s. 81)

Nu finns det ju såklart moderna teatrar med exalterande arkitektur och inredning, men experimentet är intressant oavsett; och flera skådisar och även andra som talare delar en liknande upplevelse – att rummet spelar roll för publikkontakt och -engagemang (ibid. s. 81-82).

Mackintosh ger sedan några exempel på regissörer som talat för icke-teatern som scen. De som vurnat för utrymmen som inte är byggda för att vara teatrar, men som transformeras till det. Det beror såklart på platsen. Regissören Ariane Mnouchkine uttrycker att regissörer önskat en neutral plats, men att man senare ångrat sig och velat ha en tom plats. Här särskiljer hon alltså den neutrala platsen, som en black box, mot en tömd industribyggnad. Mackintosh skriver sedan vidare om arkitektens syn på regissörens preferens. Den kan ju verka otacksam, givet arkitektens roll att designa byggnader ägnade ett specifikt önskemål, men kanske är det en slags tjuusning i att upplevelsen av teatern på "fel" plats, alltså inte i en teaterbyggnad, utan att publiken upplever att skådespelet har tagit över den befintliga strukturen. (ibid. s. 86) Kanske ger det en extra känsla av tyngd till skådespelet – det är så viktigt att det inte kan vänta på att få plats inne på teatern, det behöver ske och det på den plats som finns tillgänglig, eller på den plats som liknar den där det utspelar sig. Mackintosh skriver också om den eventuella förklaringen att teaterpersonalen när en ny teater ska designas skulle ha för svårt att förstå arkitektens ritningar, och att de därför känner att de måste lägga allt sitt förtroende till arkitekten, utan att egentligen förstå vad denne planerar och kunna motsätta sig eventuella fel och brister i planerna. Medan de i en befintlig struktur kan uppleva kontroll och förståelse, och ställa sig över arkitekten och vara den drivande kreativa kraften. (ibid. s. 86-87)

Plats

I *Theory for Theatre Studies: Space* (2019) av Kim Solga beskriver Solga konceptet "space", som kan översättas till en mängd svenska ord, t.ex. plats. Solga skriver i inledningen såhär:

My room (the room in my house in which I write and read and research) is filled with items that articulate the person I identify as "me"; these items, carefully placed around my space, give me the props, the tools I require in order to perform, for myself, a clear, bounded, grounded sense of who I am and can be. (As Vesela Kucheva delightfully argues, our homes are scenographies built for the performances we continuously, simultaneously enact and observe within them [2013: 1-2].) (Solga 2019, s. 3)

Om man funderar kring det här, att scenografi inte bara skulle ske på en scen, utan också hela tiden, runtom oss, skulle man ju kunna hävda att arkitekten – som är den huvudsakliga designern av den byggda miljön – är *livets scenograf*. Det låter ju rätt lökigt (framförallt när jag skriver det med kursiva bokstäver), men att många av oss lever delvis performativt känner jag mig inte rädd inför att hålla med om. Vi städar innan någon ska komma över, ursäktar den spartanska inredningen när vi just flyttat och visar gärna upp våra nya inredningsfynd för besökare och följare på instagram, och då gärna med en liten ryck på axlarna, som om det var ingenting särskilt man ansträngt sig för, för det får ingen tro! Arkitekten bygger alltså grunden till det riktiga livets scenografi och scenografen replikerar, förenklar, utmanar eller abstraherar det på scen.

Yrkesrollerna

Varför gör en arkitektstudent ett exjobb om scenografi, tänker du. Hur besläktade är ämnena egentligen? Jag tänkte att jag ska försöka svara på det. Men först, en liten definition:

scenograf [senograˈf]

subst. ~en ~er

ORDLED: sceno-graf-en

- konstnär som formger den visuella miljön till teateruppsättning: ~ens återgivning av 1500-talets Venedig var på pricken (NE 2024b)

arkitekt [-ki- el. -çi-]

subst. ~en ~er

ORDLED: arki-tekt-en

- (titel för) person som ansvarar för (den konstnärliga) utformningen vid bygande av hus, stadsdelar o.d.

arkitektkontor; arkitekttävling; stadsarkitekt; den ~ som ritade posthuset

(NE 2024c)

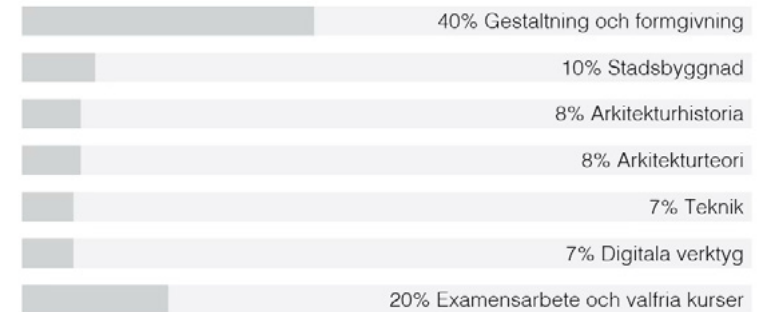
Vad kan en arkitekt?

Just nu befinner jag mig i slutet av min utbildning. Jag reflekterar kring frågan: vad kan en arkitekt? Det borde jag ju veta vid det här laget, eftersom jag snart är en. Men det känns av någon anledning svårt att sätta ord på.

När jag berättar för andra att jag pluggar till arkitekt svarar de ofta "Vad roligt! Men är det inte mycket matte?" Och "ja, det är roligt, och nej det är inte mycket matte", svarar jag.

På LTH:s hemsida finns diagrammet som du ser uppe till höger, som sammanställer utbildningens innehåll, och hur stor andel av programmet som tillägnas respektive ämnesområde. Det vi i huvudsak tränas i är alltså gestaltning och formgivning. Huvudsakligen av byggnader men i viss mån även andra saker, som landskap, stadsrum, interiörer, möbler, grafik och i något sammanhang till och med klädesplagg. (LTH 2024)

Stadsbyggnaden och tekniken är kanske de saker som känns minst relevant om man ser till scenografisk tillämpning på kunskaper, så länge scenografin inte



görs i en otroligt stor, urban skala. Teknikkurserna handlar i viss mån om hållfasthet och byggnadstekniker, toppen om man nu också ska bygga scenografin och inte bara gestalta den. Men allt jag lärt mig om jordvärmepumpar, isoleringsvärden, solvärmelaster och termitventilation kanske blir föga relevant.

Arkitekturteori och -historia kan ju också bli relevant när man gestaltar en miljö av viss tidsålder, social klass, stil eller estetik.

Digitala verktyg som till exempel 2D- och 3D-modellering har varit otroligt hjälpsamt för att kunna producera skissmaterial för ett gestaltungsförslag, och likaså bildbehandling för t.ex. kollage och skisser.

Examensarbete och valfria kurser är ju såklart väldigt olika beroende på vilka man väljer. Det finns kurser inom hållbar stadsutveckling, digital arkitektur och framtidsutveckling och lite mer "vanliga" arkitekturkurser. Ska jag utgå ifrån mig själv, så har de kurser jag läst i huvudsak fokuserat på bostäder, transformation, interiör och landskap.

Dessutom tränas vi kontinuerligt i projektarbeten och grupparbeten – så ser arkitekturbranchen ut och så även scenografibranchen. Man får ett uppdrag, man undersöker förutsättningarna, hittar en riktning och ett mål, och producerar de handlingar som krävs för att sälja in och slutföra projektet. Väldigt förenklat, såklart. Däremellan sliter man sitt hår, möter sin handledare (i den riktiga världen möter man sin chef, sin beställare och ingenjörer, tekniker, installatörer och byggare) och svär åt den nästan alltid för snäva budgeten. Vi tränas i gestaltning, formgivning och social inlevelseförmåga. Att rita hus blir sen den huvudsakliga uttrycksformen för vår kompetens, men egentligen kan formen ges till annat också.

Vad kan en scenograf?

Scenografens uppgift är att gestalta scenbilden för en pjäs. Scenografen behöver ha en dialog med de olika personerna på teatern – regissör, producent, dekorsnickare, tekniker, kostym, ljud, ljus, skådespelare, och så vidare.

Om man vill jämföra utbildningar finns på Stockholms konstnärliga högskola programmet Kandidatprogram i scenkonst med inriktning scenografi. Inriktningen beskrivs så här:

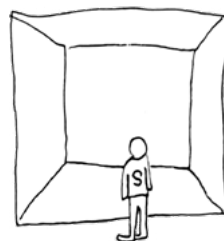
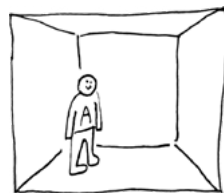
Du utvecklar ditt eget skapande av rum och platser för scenkonst. Du arbetar med skisser, modeller, och materialkunskap inom scenografi. Du får lära dig olika analoga och digitala ritverktyg, men tränar också din konstnärliga gestaltungs-förmåga i friare övningar. Du arbetar med metoder för konstnärligt processarbete och tränar dig i att kommunicera dina idéer till andra. Du får kunskap i hållbarhet, tillverknings- och produktionsprocesser, materialkunskap, arbetsledning och samskapande i relation till givna produktionsförutsättningar. Du utvecklar också din kunskap om konst, kultur- och idéhistoria och utvecklar din reflektion kring dina konstnärliga val. (Stockholms konstnärliga högskola 2024)

Jämförelsen

Att det finns ett överlapp i kunskap mellan arkitekten och scenografen känns intuitivt riktigt. De båda arbetar med gestaltning av miljöer. För att jämföra rollerna kommer jag först brasklappa att det sker med en generaliserande ingång till de båda yrkesrollerna, som ju såklart beroende på person och uppdrag kan fungera väldigt olika, överskridande och direkt motsäggande till det jag kommer säga.

Skillnaden mellan rollerna är att arkitekten i huvudsak arbetar med bestående miljöer medan scenografen i huvudsak arbetar med temporära miljöer. Arkitektur är ju också en mer rigid konstruktion som ska tåla väder, vind, användning och slitage. Det finns krav på saker som isolering, brandskydd och ventilation. En scenografi ska mest se rätt ut, det är en föreställning av en miljö. Ibland ska den bara ses från ett håll och den behöver inte alltid vara särskilt hållbar eller

korrekt. Och ibland behöver den kunna vara finurlig, ombytlig, till och med snudd på magisk.



Inuti och utanför

Men om man då talar om likheterna. Rumslighet är något som återkommer. Arkitekten tränas i att skapa rumsligheter. Hur upplevs rummen arkitekten ritat? Känns de spaciösa, trånga, mysiga, dunkla, omfamnande, trygga, avskilda eller helt enkelt bara all dagliga? Scenografen ställs inför en liknande utmaning, men istället för att rummen upplevs av den som är i dem, upplevs de av den som betraktar dem. Självklart har skådespelarna också en rumslik uppfattning när de är på scen, men den viktigaste är ju den som uppfattas av publiken, som ju (oftast) befinner sig utanför scenrummet.

Estetik

Självklart berör båda yrkesrollerna också estetik. Hur ser saker ut, vad har de för uttryck? Vad blir vackert? Behöver det vara vackert? Scenografen har här kanske större sannolikhet att istället ställas inför frågan vad som inte blir vackert. Kanske ska någon bo fult, trångt, mörkt och skitigt. Oavsett behöver båda yrkesrollerna hantera estetik. Hur ser något ut? Scenografens utmaning – i många fall, men det beror såklart på scen och medie – kan vara att förmedla det på håll. Något på en scen kanske aldrig syns på närmre håll än 10 meter. Talar vi istället om film är det vanligare att något ses jättenära, en liten detalj som filmas och visas på bioduk är rätt som det är tio gånger större än i verkligheten. Medan en arkitekt oftast av praktiska skäl behöver prova något i en mindre skala, men samtidigt förhålla sig till hur det skulle upplevas i den verkliga skalan, i vilken den vanliga människan upplever arkitektens slutprodukt.

Projektform

Båda arbetena är i största utsträckning projektbaserade, där både arkitekten och scenografen (oftast) arbetar mot en beställare, och med andra konsulter inblandade. Arbetsgången är ju sällan spikrak i sådana här projekt, men för att göra en enkel modell kanske det kan bli lite så här, ifall man jämför förfarandet vid ett husbygge och vid en teaterscenografi:

Arkitekten	Scenografen
Uppdraget kommer från en byggherre	Uppdraget kommer från en regissör
Arkitekten läser kravspecifikationen	Scenografen läser manus
Arkitekten undersöker tomten	Scenografen undersöker scenen
Arkitekten lär känna användarens behov och önskningar	Scenografen analyserar innehållet i manus och hittar de viktiga platserna
Arkitekten diskuterar med beställare och användare	Scenografen diskuterar med regissör och produktionsteam
Arkitekten skissar på möjliga utformningar i bild och modell	Scenografen skissar på möjliga utformningar i bild och modell
Arkitekten diskuterar med beställare, användare och konsulter	Scenografen diskuterar med regissör och produktionsteam
Arkitekten håller koll på budget	Scenografen håller koll på budget
Arkitekten färdigställer bygghandlingar	Scenografen färdigställer ritningar
Byggarna arbetar och bollar frågetecken med arkitekten	Scenografer och konstruktörer arbetar och bollar frågetecken med scenografen

Processen kan alltså se ganska liknande ut, även om resultatet skiljer sig.

Rum i förändring

Arkitektens rum är generellt mer statiska, medan scenografens rum är mer föränderliga. Scenografens rum behöver kunna vara så flexibla att de kan upplevas som flera olika platser. Och så är de ju bara en illusion av en plats, en artificiell plats som gestaltas på en scen.

Program = Manus

Arkitektens projekt utgår ofta från ett program. Man inventerar platsen, undersöker kontexten och behoven och skissar fram förslag på möjliga utformningar. Man stämmer av med en beställare, konstruktörer och byggare.

Scenografens program är istället ett manus, en berättelse. Det kan innehålla mer eller mindre anvisningar kring hur scenen ska se ut, och regissören är den som scenografen huvudsakligen bollar sin estetiska vision med.

Alltså: det här arbetet kommer alltså mynna ut i en slags tvärdisciplinär undersökning av vad arkitekten kan göra i rollen som scenograf. Vilka kunskaper från arkitektrollen är direkt eller indirekt översättbara till scenografrollen och hur kan arkitekten ta klivet in i scenografen, och där använda sin kompetens kring saker som rumslighet, estetik, form och färg?

Att bygga en scenografi

Hur gör man? Vem brukar göra det och hur kan en sån process se ut? Jag har läst lite böcker och pratat med en scenograf!

Att undersöka scenen

I *What is scenography?* (2009) skriver Pamela Howard om undersökandet av scenen. Hon föreslår att scenografen inte ska se på scenen som vad den är, utan som vad den kan bli med ens scenografi. Att arbeta i en redan dekorerad, vacker scen kan verka lockande, men kan i själva verket vara restriktivt. Och undersök scenen! Undersök siktlinjer, ställ dig på scenen och se om du ser publiken, var tar synfältet slut, var kan delar av publiken inte längre se dig? Vilka delar av scenen kan faktiskt användas, och vilka bör undvikas för att alla (i princip) likvärdigt ska kunna ta del av föreställningen? (Howard s. 16)

Modellen

Pamela Howard förespråkar också att bygga en modell av scenen. Tills skillnad från arkitektens så ofta vita, avskalade, vackra modell av nybyggen, så innebär teatermodellen det motsatta. Modellen bör fånga känslan i rummet, från färgerna, materialen och dammet till radiatorer och lysade nödutgångsskyltar (ibid s. 18–19). (Samma dag som jag läste den här delen och skrev det här stycket gick jag på genrepet av Helikopterrevyn på Nöjesteatern i Malmö och tänkte på salens utformning, men framförallt det otroligt starka, kalla ljuset från nödutgångsskyltarna som satt vid två dörrar på var sida om scenen. Under en scen släckte de all belysning på scenen och i salen för att skådespelarna skulle gå in med sina dräkter utan att avslöja vad de var utklädda till, men det envetna ljuset från nödutgångsskyltarna avslöjade tyvärr vad de var innan scenljuset gick på igen och förtog den komiska effekten det annars skulle haft).

Manuset

Att läsa och förstå manus är nästa steg i processen. Howard föreslår i *What is scenography?* att läsa manus tillsammans med andra, och tillsammans bena ut vad som sker och vad meningen med det är. Hon brukar sen, tillsammans med de hon läst manuset med, sammanfatta vad som hänt och vad det resulterat i (ibid. s. 34–35).

Hon delar in texten i små delar och delar upp plotten ”in whiches”, hon beskriver det som korta meningar där en person gör något mot någon och en händelse sker. Så få ord som möjligt används, och de här fragmenten bildar manusets skelett.

För att sedan kunna visualisera scenerna skapar hon en slags tabell med de karaktärer som är med, och sedan vilka scener som är med och information om dem, som sidnummer, tid på dagen de utspelar sig, plats, etc. Och sedan en kolumn för annan information, som möbler, rekvisita och effekter. Sen markerar Howard genom att färgkoda vilka platser som återkommer. Hon markerar också när en ny karaktär kommer in på scen första gången i en scen och om den ska ha bytt kostym. Genom det här systemet kan man få en överblick över karaktärernas resa genom scenerna och scenernas krav på element, möbler och rekvisita (ibid. s. 35)

Karaktärerna

Howard fortsätter sedan med en läsning per karaktär, samtidigt som hon antecknar vad de gör, vad de själva och andra säger eller märker om dem. Vilka är dom, hur ser de ut, vilken klass kommer de från, var står de i den sociala hierarkin? Hon fortsätter lära känna karaktären genom att skriva dagbok som om hon var dem, föreställer sig hur de har det innan och efter pjäsens tid. När hon gjort allt detta, kan hon rita upp karaktären och påbörja kostymdesignen. (ibid. s. 38-39)

Scenografin

Den sista delen i den här manusläsningen och -studien blir att gå tillbaka till sidan ”in whiches” och börja rita de bilder som refererar till de här skeendena i texten. Undersök möjligheterna och håll dörrar öppna, det är för tidigt att hindras av rim och reson, det här ska mer ses som ett idéstadie och frihet att prova möjligheterna manus ger. (ibid. s. 39)

I *Now About All These Women in the Swedish Film Industry* (2023) skriver Soila att Bibi Lindström, en svensk filmarkitekt, berättar i en intervju att hon när hon fått manus, är det första hon gör att försöka forma en tanke kring hur karaktärerna är och föreställa sig den typ av saker de skulle vilja ha omkring sig. (Soila s. 175)

Dekorbyten

I *En bok om scenografi* (1985) skriver Sven Östberg om dekorbyten, alltså hur man byter miljö på scen. Det är en fin balansgång mellan att lyckas göra det snabbt, snyggt och ändå tillräckligt nytt för att publiken upplever bytet som tydligt nog. Självklart är också olika scener olika välanpassade för snabba och enkla dekorbyten som också bjuder något nytt. Är man på en välutrustad scen som i huvudsak används till teater är det oftast mycket enklare om man är på en mindre avancerad eller rent av tillfällig scen. Hur som helst, Östberg beskriver fyra typer av byten.

Flytta publiken

Miljöerna man vill spela i placeras alltså på olika ställen i lokalen, och publiken flyttar sig mellan dem. Det går såklart att göra i olika tappningar och olika drastiska drag, t.ex. kanske publiken flyttar sig några meter i samma sal, eller så bussas de mellan två helt olika platser (och kanske bjuds det även på lite skådespel i bussen - kull!). (Östberg s. 33)

Lyfta ur och bära in

En klassiker! Man tömmer scenen på dekor och bär in ny dekor. Det kan ske både öppet, eller dolt, beroende på om man drar ridån eller inte. Här poängterar Östberg att om bytet är dolt, så är det viktigt att det går snabbt!

Tar bytet lång tid så tappar publiken kontakten med den föregående scenen, börjar tänka på ett tandläkarbesök de skall göra dagen därpå, äter karameller eller diskuterar en viss skådespelerskas märkliga sätt att uttala bokstaven r. (ibid. s. 33)

Gott med karameller visserligen, men uppenbarligen tråkigt om publiken bli distraherad eller uttråkad. Alltså är effektiviteten avgörande.

Den andra metoden är då alltså att göra bytet öppet. Det kan ske både i och utanför spelet.

Utanför spelet så imponerar främst teatrar som har ett handdrivet barockteaterinfluerat maskineri. Dekoren byts med hjälp av mekanik otroligt fort. (ibid.)

s. 33) I första hand handlar dessa byten då om fonder och kulisser, snarare än möbler och saker. Det är såklart omöjligt att förmedla detta fascinerande spel helt i text, så jag rekommenderar att istället söka fram en video på hur det går till!

Hur som helst, öppna dekorbyten i spelet då? Östberg beskriver en scen ur Strindbergs *Mäster Olof*, hur pubgästerna på en pub i en kyrkomur i slutet av en scen börjar gå ut och då bär med sig borden och bänkarna de suttit på, medan orgeltramparen tillika kyrkovaktmästaren i sällskap av sin fru kliver in genom dörren i fonden, samtidigt som de talar om händelser som gör att publiken förstår att man nu är inne i kyrkan istället. På så sätt byter man scen utan att pausa skådespelet eller dra ridån.

Det finns också tekniska hjälpmedel för att byta ut dekoren. Man kan använda sig av rån, alltså hissa upp saker i taket utom synhåll, eller på större mer tekniska teatrar, scenhissar som kan flytta undan hela dekorer och låta dem bytas ut i scenkällaren, vridbara scener där kan man snurra scengolvet och enklare system med vagnar med dekor som skjuts in och ut i scenens byxor. (s. 33-35)

Vad Östberg inte nämner kring stängda dekorbyten är att det ju också går att placera något skådespel framför ridån medan dekorbytet pågår där bakom. På så sätt kan man underhålla publiken medan dekoren byts ut. Det kan vara en scen som inte kräver scenografi på samma sätt som andra – en karaktär kanske är på promenad mellan de olika scenerna, någon kanske funderar på något och har en liten monolog eller stämmer upp i sång. Det här är ju såklart kanske mer en fråga för manusförfattare och regissörer, men som scenograf kan man ju såklart påpeka att ett dekorbyte – beroende på omfattning – tar tid och behöver vara slutet, också så får regissören ordna någon slags "pausunderhållning" framför ridån medan dekortechnikerna sliter med dekorbytet där bakom.

När jag står på förscenen på Stora på Malmö Opera pratar med Victor Bergkvist som är dekortechnik där berättar han om två öppna dekorbyten under *Joyride* och *Så som i himlen*.

Victor

Så, tricket är att hela den här ytan kan åka typ 5,5 ner, och med millimeterprecision. Så i *Joyride* åker hela den här ner.

Frida

Just det, och så blir det massa rök.

Victor

Precis. Och röken är för att det ska se ballt ut, men också för att dölja att vi håller ju på och springer in och ut. Vi lastar ju av tre ljusbord, och 20 personer i ensemblen går på och placerar sina stolar i bröllopet. Och sen åker vi upp igen. Och det är mycket mer... Tricken i distraktion... Ljuset gör ju så mycket! Sänk ljuset och sätt en spotlight på någon. Och de sjunger, så kan du göra så mycket.

Frida

Ingen kommer märka att någon springer bakom.

Victor

Ja, typ i *Så som i himlen* så var de här framme och när prästen och hans fru ligger.

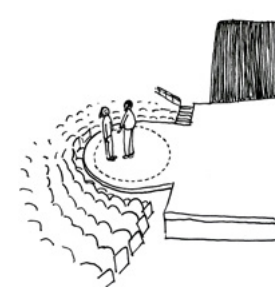
Victor tar ett steg bakåt på scen.

Victor

Och precis här bak går fyra tekniker och tar bort ett bord och två bänkar. Och vi tänker ju att "vi är så nära, alla måste ju se", men när man pratar med gäster så är de så "näää..."

Frida

Nej, jag kan inte minnas att jag sett nån tekniker på operan.



Jag och Victor.



Joyride.



Så som i himlen.

Förvandla

Om scenen är tekniskt begränsad eller liten och med ont om utrymme sidan av scenen kan det kvarstående alternativet vara att trolla lite. Ja ja, inte på riktigt såklart, men med lite uppfinningsrikedom och finurlighet kan man förvandla de element som redan står på scen. Det kan handla om scenelement som roteras och har något alldeles annat på baksidan, skivor som viks upp och går från att vara en väggpanel till en bordsskiva. Lite som när man åker nattåg och ryggstödet i soffan blir till mittenslafan när man faller upp den och fäster den på väggkonsollerna. (ibid. s. 35)

Lägga till

Östberg exemplifierar med *Bad enligt Neuhausers metod* (som jag inte får en enda träff på när jag googlar, så det är lite svårt att veta vad exakt för uppsättning Östberg refererar till). Hur som helst beskriver Östberg det såhär: ”handlingen är förlagd till badhusets veranda, kuranstaltens matsal, bashusets avdelning för Neuhauserbad, krocketplanen och den hälsobringande källan.” (ibid. s. 35).

Östberg visar sedan teckningar på scenen och beskriver hur han lyfter fram olika delar av den för att visa att man, trots att bakgrunden ständigt är där, befinner sig på olika platser. Bland annat används en teaterslöja, alltså en slags tunn fond som går att måla. Beroende på om man belyser den lite snett uppifrån och framifrån, kommer den framstå som tät. Men släcker man sen belysningen och istället riktar ljuset mot kulisser och fonden bakom den kommer den bli som genomskinlig och man uppfattar istället det som finns bakom den. För att gestalta den hälsobringande källan har man byggt upp scenen på podier i block. När de ska hämta vatten ur källan är det alltså två av skådespelarna som lyfter upp ett podielock och man skjuter upp ett räcke underifrån. Med hjälp av vattenglitter och plaskande ljud så skapas en illusion av att källan finns där under marken. Man använder alltså samma rum till olika platser och transformerar den med ljus, luckor och föremål. (ibid. s. 35-37)

Exempel

Ett utmärkt sätt att göra research kring scenografi har vart att gå på teater! Sen jag började det här arbetet har jag varit på en handfull föreställningar. Här kommer lite reflektioner kring två av dem!

Diktatorn av Charlie Chaplin

Diktatorn av Charlie Chaplin sätts upp på Hippodromen på Malmö Stadsteater under hösten 2024, med bearbetning och regi av Sara Cronberg och scenografi av Franciska Zahle.

Scenografin är sparsmakad, men uppfinningsrik och mångfaceterad. I öppningsscenen hänger ett vitt skynke framför scen, med fläckar av grått. En krigsscen utspelar sig, och några luckor i scengolvet används för att simulera flygningen som sker i början av pjäsen.

När krigsscenen sedan är över släpper tyget från råna och faller ner på marken, i en utdragen hög, parallell med scenkanten.

På scen finns sedan en vägg, ungefär en meter djup och lika bred som scenen är djup, så att den kan vridas runt. Man skapar, i någon mån, lite av sin egen vridscen, men där bara väggen snurrar runt och inte golvet. Den skjuts av en eller flera skådespelare, i olika hastighet och placeras i olika lägen för att symbolisera olika platser i pjäsen, i huvudsak Gettot och Palatset. Med två dörrar i vardera ände, en stege nåanstans i mitten och på de olika sidorna lite olika luckor som kan användas som fönster eller förvaring. Väggen är på båda sidor täckt i griffeltavelfärg och på den finns suddiga ord skrivna, delvis ord som inte finns, precis som i det språk diktatorn Hynkel och hans entourage använder.

Skådespelarna använder sedan färg och pensel för att måla på väggen, bland annat dubbelkorset (som motsvarar svastikan). När man i Ghetto lyssnar på radion har den ritats upp på väggen, och när Jaeckel tröttnar på den suddar han bara ut den med en trasa, och radion tystnar genast. När Hynkel planerar en erövring av ett annat land så ritar man upp en karta på väggen och märker ut gränsen och hur man ska strategera för att kunna ta sig in i landet.

Skådespelarna befinner sig också, framförallt i de scener då de gömmer sig eller rymmer, uppe på väggen, och man leker med perspektivet, när bara huvudet sticker upp ovanför kanten i vissa scener.

Dörrarna i väggen gör också att skådespelarna kan ta sig av och på scen genom dem, och ofta med komisk effekt. Hynkels medhjälpare Herring fastnar till exempel ett flertal gånger i skjutdörren när hon ska gå av, vilket blir en del av den slapstickhumor som genomsyrar föreställningen. Vid något tillfälle snurras också väggen snabbt runt för att gestalta en stressig scen där vakterna jagar jidarna.

När Hanna och Jaeckel beger sig mot Österreich faller en kuliss från taket, ett målat, färgglatt bergslandskap hänger intill dem, och det kontrasterar den i övrigt helt gråsvarta kuliss som dominerat föreställningen.

I en scen ställs väggen på tvären, med Gettot på ena sidan och Palatset på andra, och delar scenen i två avskilda delar.

Plats förmedlas inte bara med att väggen vrids, utan även med ljudbild. När Hynkel håller tal till nationen hörs ett konstant sorl i bakgrunden, som vi i publiken känner igen från äldre inspelningar av liknande tal. Under krigsscenerna hörs krigsljud och när man befinner sig på tågstationen för att ta emot Napaloni från Bakterien hörs ljud från tåg som rullar och stannar.

I en scen där Hynkel och Napaloni diskuterar ett eventuellt avtal mellan länderna pågår också ett jämnviktsspel där de båda sitter på gungor som rör sig upp och ner för att symbolisera maktdynamik- och spel mellan dem.

Under en del av föreställningen leker Hynkel med en Barbie- respektive Ken-docka. När han sen blir påkommen, dels av sin kumpan Herring, och dels av publiken, blir han otroligt skamsen. Han ska sedan röra sig från dörren till ett bord som ställts mitt på scen, men reagerar hela tiden på publikens reaktion, som i det fall jag var på teatern, var väldigt fnissigt, framförallt med några ungdomar på de främre raderna som troligtvis var på besök med skolan, och idogt skrattade åt Omid Khansaris imponerande skådespel av en skamsen Hynkel som ytterst tveksamt rörde sig över scen från dörren till bordet. Att publiken befinner sig så nära, utan t.ex. ett orkesterdike som distanserar scenen från publiken, förstärker detta samspel, och då även föreställningens motiv.

När jag ser pjäsen sitter jag med mitt sällskap på första raden, precis i mitten. Avståndet till scenen från första raden är litet, bara precis så man kan gå förbi och sätta sig ner och scenhöjden är kanske 80 cm från marken. Vid ett tillfälle "höll" barberaren i en påhittad handgranat. Han råkar dra säkringen så den snart ska sprängas men blir osäker på vad han ska göra av den och bollar den mellan händerna och vid något tillfälle böjer han sig ner och räcker den åt min kompis pappa, som sitter i publiken. När Hynkel står precis vid scenkanten och håller tal till nationen ser man rakt upp i näsborrarna och känner ett litet stänk av saliv.

Hungerstenarna av Henrik Bromander

Hungerstenarna sätts upp på Intiman i Malmö våren 2024. Den är skriven av Henrik Bromander, regisserad av John Hanse med scenografi och kostym av Maja Kall. På Malmö Stadsteaters hemsida beskrivs den såhär:

Peter är en medelålders man som arbetar med att kartlägga hot mot rikets säkerhet. Anna bor i ett kollektiv på Möllan och kämpar för att stoppa oljeindustrin. När Peter avlyssnar Anna och hennes kamrater väcks en fascination som snart slår över i besatthet och ostoppar åtrå. Och när Annas och Peters vägar möts inleder de mot alla odds en relation byggd på lika delar, lögn, desperation och radikalism.

[...]

*Hungerstenarna** är en föreställning om de som försöker göra något åt vår hopplösa situation i en tid när mänskligheten håller på att utplåna sig själv. Det är en smutsig och paranoid kärlekshistoria om att lyssna och se, om hopp och förtvivlan, och om hunger och törst i samhällskollapsens tidevarv. (Malmö Stadsteater 2025)

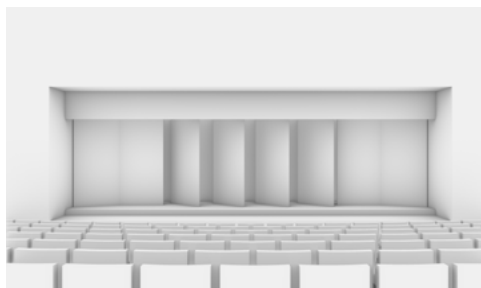
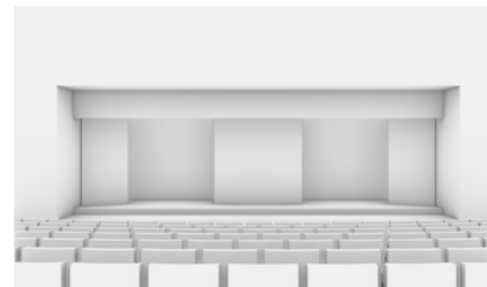
Scenografin består i huvudsak av åtta väggelement som kan röra sig i sidled, som skjutdörrar, över scen. De kan också vridas kring en axel. Scenen är uppdelad i tre sektioner. En bakre, en mittre och en främre. Den främre sektionen är något lägre än de andra. Salongen är bred och har en sparsmakad gradäng. Scenformatet är ungefär 10x3, men scentakhöjden upplevs mindre eftersom man under den här föreställningen hängt suffit fram på scenen. Jag uppskattar

att scendörrarna är 1200x2400 (som är standardmättet på en plywoodskiva). På scen finns 6 rakställda, längs kanten mellan de två skjutgolven, och i vardera ytterkant två snedställda.

Scengolvet kan också skjutas i sidled, vilket används för att flytta in och ut skådespelare och rekvisita, när en scen bryts och vi flyttar oss till en ny plats. Plats förmedlas i huvudsak med möbler, karaktärer och

I större delen av föreställningen är väggelementen vända med den svarta moltonklädda sidan åt publiken, men de har också en sida med rå plywood. I slutet av pjäsen tas moltontyget av och undertill finns en landskapsmålning i stark färg, som kontrast till den annars ganska färglösa scenografin.

Bristen på prålighet i scenografin, som är ungefär så simpel den kan bli, med en i huvudsak helt svart scen, gör att pjäsen drivs i huvudsak av dialog, rörelse, ljus och ljud. Vid ett tillfälle står Peter och Anna och pratar utanför en klubb/bar, men beslutar sig för att gå hem. Genom att tona ner bakgrundsljudet, ändra belysningen och genom dialogen förstår man, trots att det inte gått någon tid, att de hunnit ta en promenad hemåt och att de nu istället står utanför Annas port, trots att de bara tagit några steg och scenografin i stort är densamma. Scenografin kräver att åskådaren med sin egen fantasi och slutledningsförmåga tolkar in den här förflyttningen, som på till exempel film hade varit glasklar med klipp och byte av bakgrund.



Intervjuer

För att samla lite mer kött på benen kring scenografi som yrke, få lite inblick i branschen och de olika personerna som arbetar med den, har jag träffat några som arbetar med scenografi. Ni har redan läst ett utdrag ur intervjun med Victor, men jag träffade även Kajsa Hilton Brown, en svensk scenograf, verksam i Malmö.

Jag träffar henne i hennes ateljé i oktober 2024. Då jobbar hon på scenografin till *Det fina med Kerstin*. Kajsa sätter lite ord på det jag också funderat på, skillnaden mellan scenografi och arkitektur. Och så berättar hon om hur hon tar sig an ett scenografijobb.

Kajsa berättade om hur hon först studerade till inredningsarkitekt, men sedan istället blev scenograf. Hon ville hålla på med rumslighet, men inredningsarkitekturen var för stram och stolpig, tillrättalagd och inte så hands on.

Här tycker jag hon sätter fingret på en skillnad som jag genom det här arbetet också lägger märke till. Scenografin är friare och mer tillåtande, den fantiserar och känner mer. Och så är den mer i nuet, i det tillfälliga och abstrakta.

Kajsa berättar också om sin process, hur hon jobbat från idé, till skiss, till modell och dialog med regissören. Hon berättar om det viktiga i modellen som kommunikationsmedel, men också för att se hur saker och ting fungerar på scen och tillsammans.

Gestaltungsförutsättningar

Att välja manus

Att välja ett manus, vilket som helst, för gestaltning är kanske egentligen lite bakvänt. Oftast kanske man mer får höra talas om en kommande produktion, söker ett utlyst uppdrag eller i bästa fall blir uppsökt till ett uppdrag.

För att leta efter manus kan man gå lite olika vägar. Det finns förlag och utlåningstjänster som tillhandahåller manus. Man kan också gå till biblioteket och låna manus, eller om man råkar känna någon som just skrivit ett manus, fråga om man får läsa det.

Jag har under det här arbetets gång läst en samling olika manus från biblioteket och ett från en bekant. I februari fick jag dock nys om att en ny musikal höll på att skrivas och skulle sättas upp till hösten. Jag pratade med vår tekniska producent Pontus och pratade sen också med regissör Pontus, Selma, Lasse och Amanda som skrivit manus. De tyckte det kändes roligt att få in en scenograf och på den vägen var det!

Vakna!

Manus

Vakna! är en nyskriven musikal av Pontus Weibull Moberger, Selma Klasson, Amanda Allvin och Lasse Buhl med komposition av Filip Vester och Melina Ramberg. Musikalen kommer utspela sig delvis i verkligheten och delvis i en fantasivärld. I verkligheten kommer man gestalta några olika miljöer, som ett klassrum, en tentasal, ett professorskontor, en korridorsfest och ett sovrum. Fantasivärlden ska delvis innehålla en lägereld, en hydra, ett berg och en dal.

Smul

Smul är förkortning för Studentmusikal i Lund, ett utskott som nyligen återuppstartats genom Akademiska Föreningen. Smul kommer i september 2025 sätta upp den nyskrivna musikalen *Vakna!* Musikalen sätts upp i Stora salen i AF-Borgen i Lund. Arbetet i Smul är ideellt och bedrivs i huvudsak av studen-

ter. Ambitionen är att samla scenkonstintresserade lundastudenter som gärna har erfarenhet av andra uppsättningar, som t.ex. spex, teater eller operett, som vill göra det lilla extra för en riktigt maxad produktion. Arbetet delas upp i ett antal sektioner som tillsammans skapar de olika delarna som hör en uppsättning till.

- Dekor - bygger och målar dekor
- Teknik - sköter ljud och ljus
- Band - spelar instrument
- Scen - skådespelar, dansar och sjunger
- Kostym - syr kläder
- Smink - sminkar och fixar hår
- PR - gör reklam och säljer biljetter
- Vieri - fixar trevligheter och fest
- Styrelsen - sköter pengar, regler och ansvar

Scenen

Välkommen till AF-borgen! Här inne ska det bli musikal, närmare bestämt på scenen i Stora salen. Den ser ut lite grann såhär:



Scenen från parkett och läktare.

Utmaningar och tillgångar med Stora salen

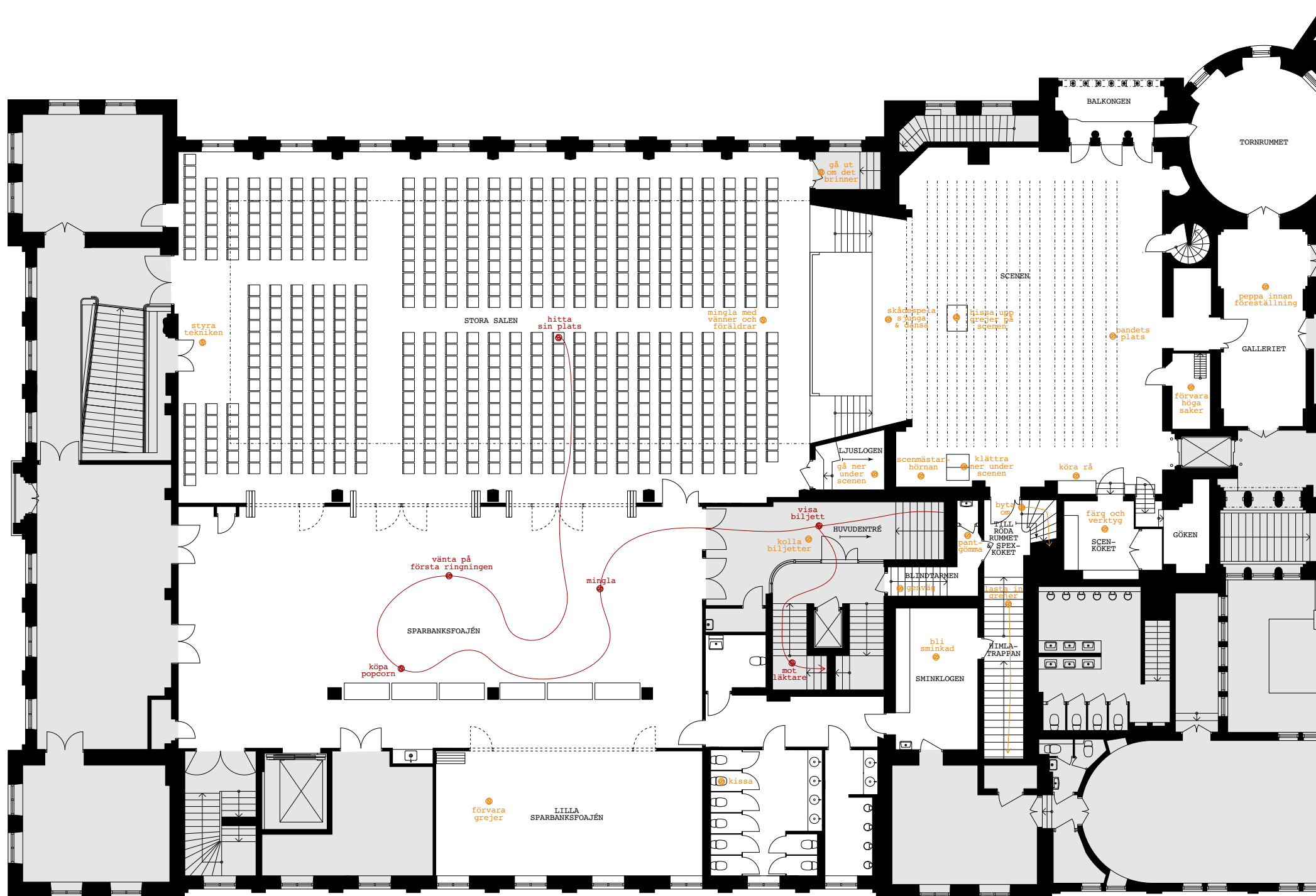
Stora salen i AF-borgen är byggd 1851. Den har genom åren huserat ett stort antal studentspex, föreställningar under Lundakarnevalen, baler, panelsamtal, mässor, konferenser och annat. Scenen är en prosceniumscen och salongen är stor, med parkett och läktare. Med full möblering finns det 587 platser på parkett och 108 på läktaren. Parketten är långsmal och saknar gradäng, vilket problematiserar möjligheten för de bakre raderna att få en fullgod blick över framträdandet. Läktaren löper ortogonalt längs rummets sidor, vilket också utgör en inte alltid bekväm publikupplevelse för den som sitter där. Är man (som jag) kort får man antingen förlika sig med att inte se allt på grund av räcket, eller luta sig fram och vila hakan mot det (med den lilla nackdelen att grannen också måste göra det och sen behöver hela raden göra det som ett slags domino (utom de långa som kan se över oss korta)). Det är alltså inte en optimal publiksituation, men inte heller katastrofal. Scenhöjden är 1,2 m. I framkant av scenen finns det möjlighet att sänka den till 60 cm eller plocka bort scenelementen helt och där under finns ett orkesterdike. Den inre scendelen lutar 2° för att man som publik ska kunna se ända ner till golvet från parkett, och också för att skapa en illusion av brantare perspektiv. Den del av scenen som hela publiken kan se utgör ca 95 kvm, och ungefär lika mycket yta finns runtomkring.

Teknik

På scen finns längst fram en ridå. Ovanför scenen, på tåg vinden, finns 19 rå som kan lyfta ca 150 kg. I rå kan man alltså hänga diverse saker man vill kunna hissa upp och ner på scen. Fyra av råna har i dagsläget ljusteknik, men de går att flytta. Några av råna är handvevade, men de flesta är maskindrivna.

På scen har också funnits en scenlucka, och det finns en (stark) förhoppning att kunna återinstallera den inför musikalen.

Den främre delen av scenen är uppbyggd av scenpodier ovanför vad som också kan användas som orkesterdike. Här finns inte lika mycket teknik som på den bakre delen av scenen, och inte heller några utgångar i sidled.



Ekonomi

Eftersom projektet kommer genomföras på riktigt kommer det också finnas faktiska ekonomiska ramar för vad som är möjligt att gestalta. Jag kommer inte räkna på den direkta kostnaden för min vision, men jag skulle väl säga att den påverkas av vetenskapen om att det finns en bekräftad ekonomisk gräns för vad som är möjligt. Dekorbudgeten för den här uppsättningen kommer ligga på ca. 50 000 kr. Där räknar vi in allt byggmaterial, rekvisita, tyger, färg, förbrukningsvaror, etc. Det kommer också finnas en teknikbuget på 75 000 kr, som kan användas till saker som får dekoren att röra sig eller lysa, projektion, specialeffekter, etc, men en del av den är också avsedd för ljud, som ju står lite längre från dekoren. Budgeten kan också komma att utökas något om biljettförsäljningen går bättre än väntat. Eftersom arbetet i föreningen sker ideellt är arbetskraften gratis (man får lite mat och fest och mycket kul som tack!).

Metod & planering

Nu ska jag berätta hur min process varit uppbyggd under arbetets gång.

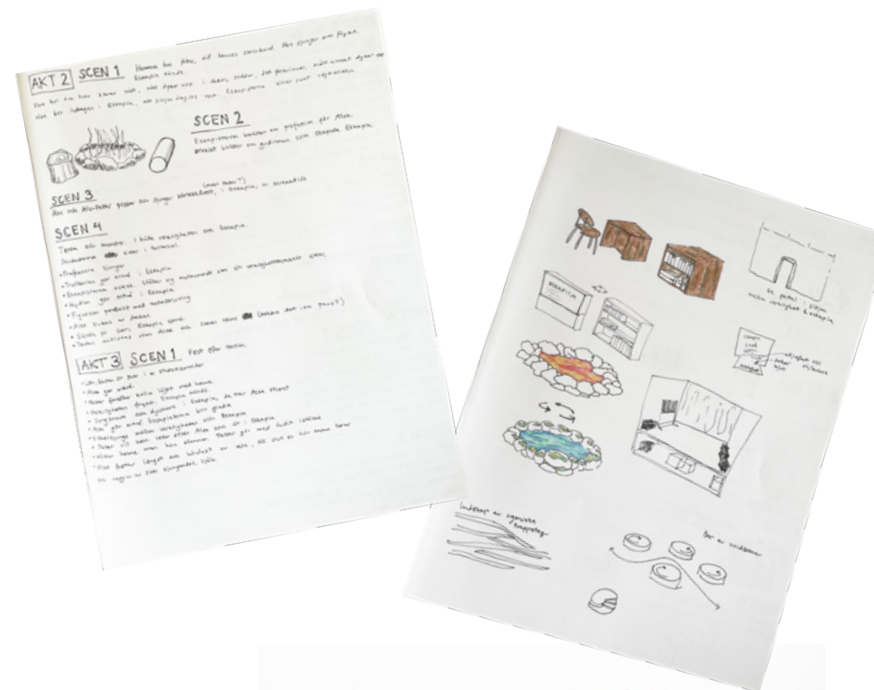
Kortfattat har det sett ut litegrann såhär:

- Manusmöte
- Manusanalys
- Skiss och idé
- Uppmätning av scenen och stora salen
- Modellbygge
- Gestaltning parallellt med avstämning med manusgrupp
- Reflektioner mellan teori, arkitekt/scenografrollen och gestaltungsförslag

För att arbeta fram en gestaltning började jag med att analysera den synopsis och det manusutkast jag hunnit få. Jag inventerade scenen och salen för att få en uppfattning om hur salen fungerar och hur scenen kan nyttjas på olika sätt och hur publiken kan ta del av det.

Jag har också byggt en modell i skala 1:25 av scenen. Scenen är något förenklad i vilka vrår och prång som finns, men proportionerna och helheten stämmer. Jag har också satt in ett råsysteem, så att rekvisita kan viras upp och ner, precis som i verkligheten. Det finns också en lucka i golvet mitt på scen.

Modellen blir, tillsammans med skiss och 3D-modellering, det huvudsakliga arbetssättet för att prova uttryck, konstruktioner och tekniska lösningar och arbeta fram en scenografisk gestaltning. Den hjälper också att förstå hur saker ser ut ur olika perspektiv, från olika platser i publiken. Den blir också i den senare byggprocessen ett bra verktyg för att diskutera med dekoren, regissören, koreografen, osv.



Manus

Vakna! handlar om Alex som studerar på psykologprogrammet. Musikalen börjar samma vecka som Alex och hennes klasskompisar står inför en viktig och svår tenta. Men Alex drömmer sig ideligen iväg till en fantasivärld som hon kallar Eskapia, samma värld som hon och hennes syster brukade leka i som små, innan Alex syster gick bort. I den finns hennes klasskompisar också, men där som eskapisterna i sina sagoväsenformer. Tentan hovrar över henne, och professorn blir den skräckinjagande antagonisten och parallellt med detta växer ett annat hot i fantasivärlden, en drake som måste besegras på uppdrag av den onda trollkarlen. Alex snubblar mellan verkligheten och fantasin och tampas med både kampen för att klara tentan och kampen att besegra draken. Dessutom stöter hon på relationstrassel på vägen, när hennes pojkvän Petter börjar bli distanserad och i hemlighet träffar deras studiekamrat Judit. När Alex inte klarar tentan blir hon avstängd från programmet. Berättelsen slutar när hon återförenas med sin syster i fantasin och systemen säger åt henne att släppa taget om henne och fantasin, och följa sin egen dröm, och Alex förgör till sist fantasivärlden.

Ungefär såhär ser manuset ut när det är uppdelat i akter och scener, kort sammanfattat i de huvudsakliga skeendena. Till höger finns nån slags spänningskurva.

Alex

Alex är musikalens huvudperson. Det är i hennes verklighet och i synnerhet i hennes fantasi musikalen utspelar sig. Hon vantrivs i verkligheten där måsten och relationsproblem hopat sig till en oöverkomlig stress. Hon dricker öl oftare än hon pluggar och skriver ständigt på sina fantasihistorier i sin skrivbok. Genom hennes verklighetsflykt lär vi känna Alex och hennes fantasi, där hon får styra över sitt gäng och besegra de onda krafterna, och där hon till slut får återse sin saknade syster.

PROLOG	Alex skriver i sin säng
AKT 1	Sista föreläsningen innan tentan
	Petter frågar om Alex vill plugga med vännerna
	Professorns lät
	Studiekamraterna pluggar och sjunger en lät, Alex är inte med
	Petter vill hjälpa Alex plugga men hon vill inte
AKT 2	Alex ska plugga men skriver istället
	Alex sjunger "Som när vi var små"
	Eskapia öppnas
	Oraklet berättar om profetian
	De pratar om den stundande drakfjhten
	Petril sjunger sin serenad till Alex
	Drakfjht och tenta
	Tentafest i verkligheten
PAUS	
AKT 3	Eskapisterna tror Alex har stupat
	Alex går in i Eskapia och hyllas
	Petter vill gå hem med Alex, men hon vill festa längre
	Petter går iväg med Judit istället
	Alex går sist från festen, lägger sig för att sova
	Hannes och Smilla städar efter festen
	Petter blir uppringd av Judit som vill ses
	Petter försöker ringa Alex som inte svarar
	Hannes och smilla tänker ta en öl
	Petter knackar på hos Judit
	Professorn rättar missnöjt tentor
	Smilla hittar Petter hos Judit
	Studiekamraterna undrar var Alex är
	Professorn stänger av Alex från programmet
	Alex berättar om avstängningen för Petter
AKT 4	Petter dumpar Alex och Petril sjunger hennes lovsång
	Alex går in i Eskapia, de berättar att det finns fler drakar
	Alex vill förgöra trollkarlen
	Trollkarlen avvärjer Alex försök och skickar henne mot Dalen
	Alex och eskapisterna går mot Dalen
	Alex kommer till källan och möter sin syster Maja
	Maja säger att Alex måste förgöra Eskapia
	Alex förgör Eskapia
EPILOG	Alex återvänder till verkligheten

Rum på scen

Vi kommer befinna oss på en rad platser genom musikalens gång. I ordningsföljd efter när vi ser dem första gången handlar det om de här platserna, och en del av dem besöker vi flera gånger.

Alex rum

Alex rum är hennes trygga vrå. Hit drar hon sig tillbaka och bygger sin fantasivärld. Här ska hon kunna skriva och sova.

Eskapia genom slöjan eller som projektion

Eskapia genomgår en förvandling under musikalens gång, som vi först möter genom en slöja eller projektion. Det börjar som en fröjdefull plats, med värme, grönska, nyfikenhet, spänning och äventyr.

Klassrummet

I klassrummet möter Alex och hennes klasskamrater professorn. Han håller en föreläsning. De behövs stolar och bänkar till alla studenter och en svart tavla till professorn.

Eskapia

Det är en vacker, spännande plats, som Alex byggt upp i sin fantasi. Det finns en lägereld man kan sitta kring.

Trollkarlens plats

Trollkarlens plats kan vara ovanpå berget, under vilket orkestern sitter. Det blir en större spänning och makt som tillägnas honom när han står upphöjd, som härskare med blick över hela Eskapia.

Tentasalen

Tentasalen ska ge plats åt tentaskrivarna att sitta och skriva, men inte ta för mycket fokus från drakfighten i bakgrunden. Här utmanas scenografin, eftersom den behöver lämna tillräckligt god sikt bakåt.

Drakens plats

Draken kan gömmas i en grotta i berget. När den kommer ur den kan eskapisterna samlas runt den i trapporna upp till berget och attackera den ovanifrån, från sidan och framifrån. Alex kan sedan slukas av draken, antingen framåt mot scenluckan eller bakåt, in i grottan.

Korridor

I korridoren har Alex med klasskompisar en tentafest. De ska kunna prata och fira, dansa. Petter ska också kunna leta efter Alex. Här kommer också eskapisterna flyta in i den verkliga världen.

Judits rum

Petter besöker Judit. Det ska finnas en dörr och någonstans de kan hänga.

Professorns rum

Professorn rättar tentor.

Dalen

Dalen är en ond, mörk plats i Eskapia. Eskapia omvandlas till dalen när de rör sig över scen.

Källan

Ur källan ska Alex syster stiga upp, alltså ur scenluckan. Det kan finnas ett vattendrag som leder till källan.

Scenografi

Eskapia

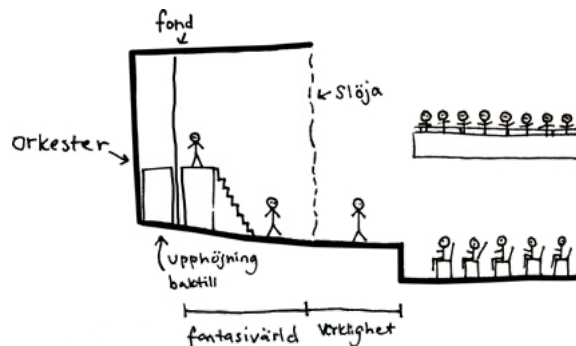
Det finns en slags projektion i Eskapia där det går från en utopi, med lek och äventyr, till en plats av ondska och hemska, kaos och fara. När Alex är där första gången i sällskap av sin syster är det glatt och livligt, de leker och är glada. Eskapia är en plats där känslorna kan få påverka rummet, där rummet kan visa var i berättelsen vi befinner oss, vad som händer, vad som skett och vad som komma skall. Rummet ska berätta för oss hur det känns där. Är det varmt och glädjerikt, är det kallt och ondskefullt, blåser det en osäker vind?

Verkligheten

Verkligheten i berättelsen är till skillnad från Eskapia mer enhetligt en plats Alex inte trivs på. Hon vill fly den. Den påminner henne om Maja, och hon kan inte hantera de krav som ställs på henne i den, som att plugga till sin tenta eller hantera sin relation.

Två världar på en scen

Så hur rymmer vi två världar på en scen? När jag pratade med manusgruppen och teknisk producent hade de redan planer på att dela upp scenen så att den främre delen blir verkligheten och den bakre delen blir fantasin. Däremellan ville de använda en slöja. En slöja är ett tunt tyg som hängs på scen. Beroende på om man belyser den eller saker bakom den upplevs den som olika genom-



Skiss av scenens uppdelning i sektion.

skinlig. På så sätt kan man dölja något bakom den, utan att behöva hissa upp eller ner den.

Jag har undersökt fler möjligheter för att dela av verklighet från fantasi, men kommit fram till att det var en god idé och därför fortsatt på deras spår.

Dekorbyten

Om man placerar verkligheten på den främre delen av scen, som saknar tillgång till byxa och rå, lämnas dekorbyten till skådespelet och möjligtvis luckor i golvet. På den bakre delen av scen kan byten ske "öppet" medan Eskapia är släckt, i alla fall under de delar då slöjan är nerfirad, eller när främre scen har stark belysning, rök och annat fokus som distraherar ett byte bak på scen, eller öppet i skådespelet.

Estetik

Ett övergripande grepp för att särskilja Eskapia från verkligheten är kontrast. Kontrast kan såklart vara på olika sätt. Ljus och mörker, färgmättnad, estetisk och formspråk, etc. Eftersom det ska ske en inre förändring i Eskapia, behöver det kanske också vara två olika kontraster mellan Eskapia och verkligheten respektive det glada trevliga Eskapia och det onda Eskapia. Man kan också tänka sig att det onda Eskapia mer och mer liknar verkligheten.

Eskapia rämnar samman

I berättelsens slut förgör Alex Eskapia. Dekoren ska alltså på något sätt förgås, men med förutsättningen att den går att bygga upp igen/enkelt ersättas (eftersom musikalen spelas flera gånger).



Luis Barragán, Casa Gilardi.



Javier Senosian, Nido de Quetzalcóatl.



Tidig konceptskiss av Eskapia.

Gestaltningsprocess och skiss

För att hitta ett formspråk för Eskapia och verkligheten har jag skissat på olika varianter. En tanke jag fastnade för är ett möte mellan enkla geometriska former och organiska inslag. Det finns en formmässig kontrast mellan det raka, strikta, enkla mot det böljande, natursköna, oberäknliga. Luis Barragán är en mexikansk arkitekt som arbetar mycket med enkla rena geometriska, i kombination med landskap och växtlighet. Javier Senosian har också ett intressant formspråk, men där han arbetar mer med organiska former med färgstarka ytor i samspel med ett landskap (jag tycker en del av hans verk ser lite ut som en hobbitgård i rymden där en teletubbe bor).

Så för att gestalta Eskapia, kommer jag anamma ett ganska avskalat formspråk med kontrast mellan enkel geometri och organiska texturer. Många av de större elementen kommer abstraheras, så som berget som blir en samling cylindrar, träden som blir tygstycken, himlen som blir en drapering, osv.

I verkligheten hamnar vi istället i den komplexa frågan: hur kan vi förmedla olika platser med få medel? Eftersom verkligheten ska kunna "osynliggöras" när vi befinner oss i fantasin behöver den vara enkel eller på något sätt kunna försvinna. Nu har jag ju inte studerat fem års trollkonst och befinner mig på en inte så tekniskt utrustad scen (till exempel en sån som på Malmö opera som kan hissas ner i golvet för passning), kommer de scenografiska elementen vara ganska fast på den främre delen av scen utan större möjlighet att försvinna. Vi får istället använda andra rumsbildande tekniker – ljud, ljus, berättande och möblering. Och arbeta med en slags avskiljning och förenkling! Hur lite behöver man gestalta för att man ändå ska förstå? Här tycker jag *Liv & död Strömqvist* är ett bra exempel på en enkel scenografi som med hjälp av ljud, ljus, berättande och ommöblering talar om var vi befinner oss.

CASESTUDY: Liv och död Strömquist

Liv och död Strömquist
Av: Liv Strömquist
Regi: Ada Berger
Scenografi: Daniel Åkerström- Steen
Koreografi: Philip Berlin och Ada Berger
Spelad på: Dramaten 2024
Speltid: 1 timme 39 min (SVT 2025)



Liv och död Strömquist sätts upp på Dramaten i Stockholm 2024. Jag ser den i en inspelning på SvtPlay. Scenografin är förhållandevis enkel. I bakgrunden finns en böjd fond med ett målat landskap av några gröna fält, ett antal trädsamlingar och himlen är täckt av fluffiga vita moln. Till scenhöger finns två mörkbruna dörrar just intill varandra och till scenvänster en likadan dörr. På scenen finns också åtta likadana vitorangea, formgjutna platsstolar med tunna kromade ben. Golvet är enfärgat

beiget. Skådespelarna är klädda i vardagliga kläder och med enkel mask och hår. I huvudsak är ljussättningen stark och jämn, liknande ett starkt och något varmtonat dagsljus från mulen himmel.

Föreställningen går i ett svep och scenbyten påvisas av skådespelarna genom en liten dans till musik, och i något fall med en mer dramatisk ljussättning.

Scenografiskt är det alltså en ganska naken föreställning, men det utrymme som skådespelarna

har att röra sig på är fritt och ger föreställningen möjlighet att leka med rummet som scenen utgör. I några fall sträcker de sig även utanför rummet, till exempel hänger de i en scen över scenkanten, i en annan föses fem av dem av scenen, en efter en, av den sjätte skådespelaren.

Den börjar med en kort monolog av Liv som läser en bit ur *Kärlekskursen* av Anita Goldman, där hon berättar om en man som mötte ängeln Gabriel, som visade honom helvetet. Där fanns just ett dignande bord med mat, men alla skedar hade långa skaft så ingen kunde äta av maten. Sen fick han se himlen, där människorna hade ett likadant bord och likadana skedar, men människorna hade kommit på att man kunde mata varandra med de långa skedarna.

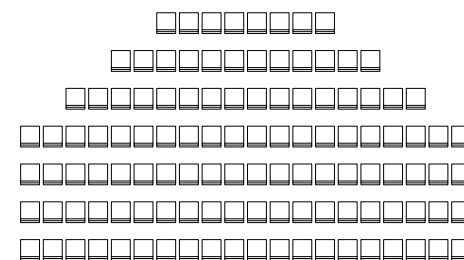
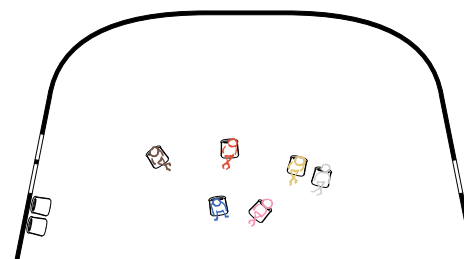
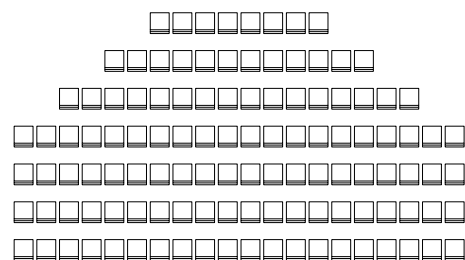
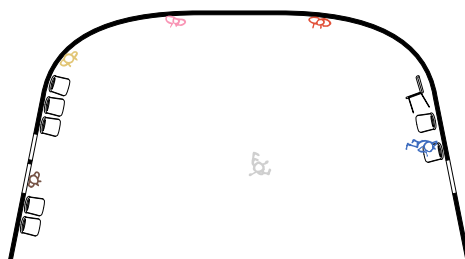
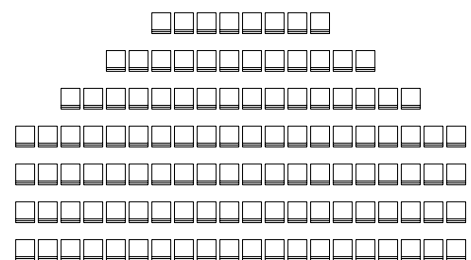
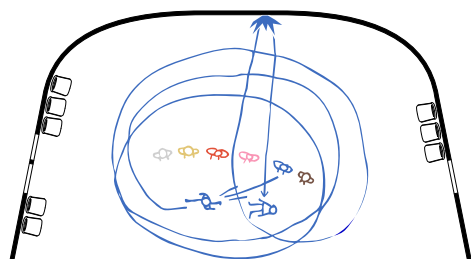
Pjäsen börjar sedan till ett stycke musik med ordlös sång. I den inledande scenen står skådespelarna

fram på scen och pratar direkt till publiken. Efter en stund är det en karaktär som bryter sig ur raden, börjar springa runt. Samma musik går på igen, hon springer runt gruppen, i en cirkel och sedan genom den och rakt in i väggen, för att sedan återvända till mitten av scenens framkant och lägga sig på rygg på golvet.

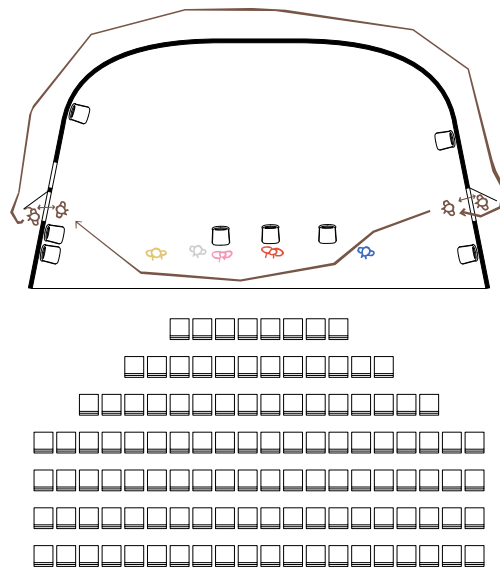
Vid bytet till nästa sen börjar en trummande musik i snabb takt spelas och skådespelarna dansar vilt och till synes okoreograferat till den. Ett annat byte sker när de står framme vid scenkant och det plötsligt blir tyst mellan dem. De håller sina poser under tystnad i 20-30 sekunder innan de skriker till och springande skingrar sig över scen, och ställer sig längs väggarna, med undantag för en som blir dominant, obehaglig och oberäknelig, sliter av sig tröjan och går efter en av tjejerna som satt sig på

golvet med överkroppen lutad över en stol med huvudet i armarna, en stol bakom henne har vält när hon skjutit sär stolarna för att gömma sig mellan dem. . I den här scenen utnyttjas hela scenutrymmet och skådespelarna backar så långt ut de kan för att komma undan den oberäkneliga mannen.

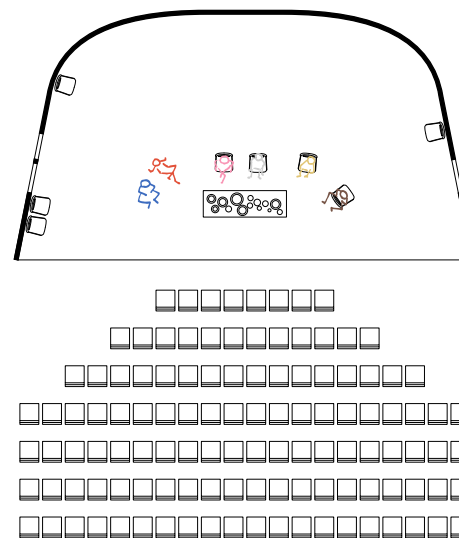
I en senare scen är det en kvinna som går till en samtalsterapeut. De sitter på varsin stol i mitten av scenen, nära publiken. Runt om dem sitter de andra med och ser på samtalet. Det pågår en stund, och när det lider mot sitt slut spelas en kort melodi, terapeuten säger "det var så långt vi hann idag" och alla skådespelare reser sig för att möblera om, och en av dem som suttit tyst i terapisaftalet publik (alltså inte publiken-publiken, utan en av de på scen), börjar prata och initierar därmed nästa scen.



I en av de sista scenerna utnyttjas dörrarna, när en av skådespelarna återkommande går in i rummet och frågar ”har ni tänkt på att livet är en enda lång ångestpromenad mot döden?”. Han använder återkommande samma dörr och hinner knappt stänga den innan den öppnas igen och han ställer samma fråga, ibland med lite variation på formuleringen eller tonfall. De andra blir till synes mer och mer obekväma ju längre scenen går. Vid något tillfälle, efter en drös vändor ut och in, stannar han ute en stund, och en karaktär smyger försiktigt bort till dörren han använt. Ensemblen verkar försiktigt lät-tade, men efter en knapp minut återigen komma in, men den här gången genom dörren vid scenvänster. Han deklarerar att det var jobbigt att ta sig hela vägen runt byggnaden, innan han fortsätter sin eviga fråga. De andra rör sig lite, långsamt och försiktigt under scenen, men koncentrerat kring mitten.



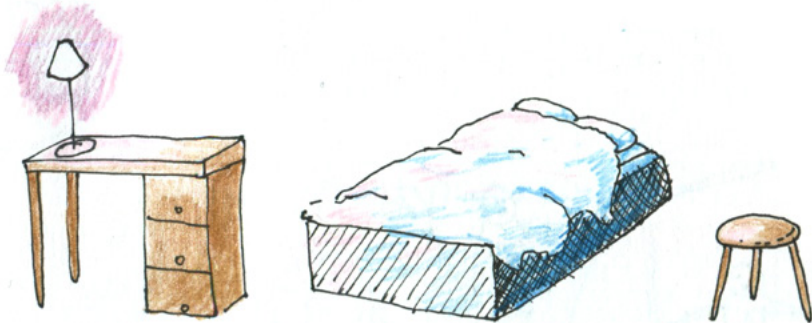
Mot föreställningens slut hissas åtta stora lampor ner från taket och sänker taket. Inför föreställningens sista scen tänds och släcks ljuset, i en blinkning, till musik och dans på scen, och i det släckta ligger bara en mörkt röd belysning över scen. I den sista scenen hissas ett pråligt uppdukat buffébord ner från scentaket, med stark belysning bara på bordet och skådespelarna som sitter på stolar runt det. Belysningen krymper rummet och gör det mer intimt, och släcker också ner kopplingen till landskapet runtomkring. Det knyter an till föreställningens prolog med Livs läsning ur *Kärlekskursen*.



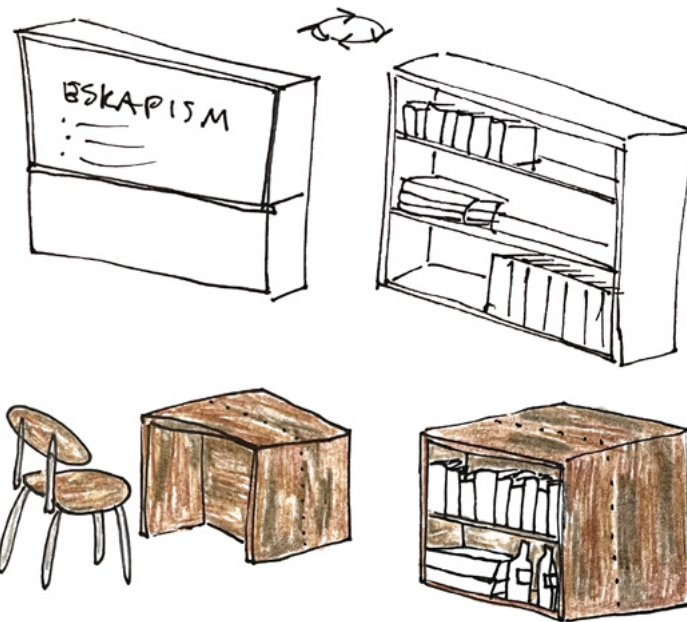
Verkligheten

Okej, så vi tänker oss att verkligheten förenklas så mycket som möjligt. De rörelser och aktiviteter som i huvudsak ska kunna ske är att skådespelarna sitter, skriver, pratar, sover, går genom en dörr och föreläser. Resten kan vi skala bort och förmedla på andra sätt – genom tal, ljud, ljus, ommöblering...

Från början innehöll mina skisser vanliga möbler, eller möbler med två sidor. En skolbänk som blev en hylla, eller en svart tavla som... också blev en hylla. Men, en svart tavla tar plats, kräver passning och skymmer sikten till bakre delen av scen, så genom arbetets gång blev den istället en projektion på slöjan. Dels blev vi av med en möbel, men eftersom salongen är väldigt lång hjälper det också publiken på bakersta raden att se vad som faktiskt skrivs på tavlan, eftersom vi kan göra det större och sätta det högre upp i luften än skådespelarna skulle kunna nå att skriva.



Tidiga skisser av möbler till verkligheten.



Skisser av vändbara möbler för flera funktioner i en.



Modellbild med illustration av sista föreläsningen innan tentan. Slöjan döljer Eskapia, och används som duk för att projicera professors anteckningar på svarta tavlan. Sängarna är nerhissade och möbleringen består av enkla bord och pallar.

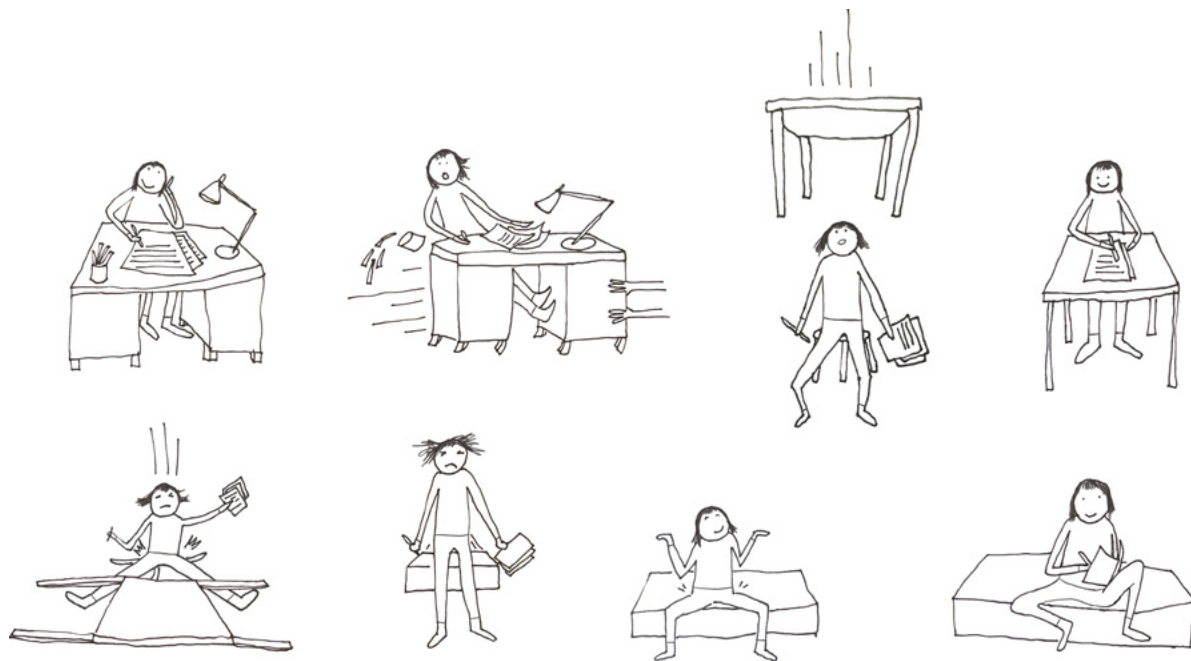
Några scener ur verkligheten

Verklighetens miljö ser också lite olika ut före och efter paus, vilket gör att en del saker kan plockas bort och bytas ut medan publiken är och sträcker på benen. Vi gör nedslag i några scener!

Prolog

I prologen sitter Alex och skriver om sin barndomsfantasi. Hon befinner sig i sitt rum. I manus stod när jag började skissa att hon sitter vid sitt skrivbord. Man tänker kanske att det är belamrat med helt vanliga grejer, kanske en burk pennor och en skrivbordslampa? De kanske också säger något om Alex, vilka färger hon gillar, om hon är organiserad eller stökig, till exempel. Men ett skrivbord, pennor och lampa tar upp mycket plats, och bidrar inte heller till så mycket transparens, bak till Eskapia, som vi kanske önskar. Så om vi istället ställer dit ett vanligt bord, frigör vi lite sikt. Vill vi sedan ta det ännu ett steg längre, kanske vi kan byta bordet och den oundvikliga stolen eller pallen mot en säng, fast abstraherad som ett podie.

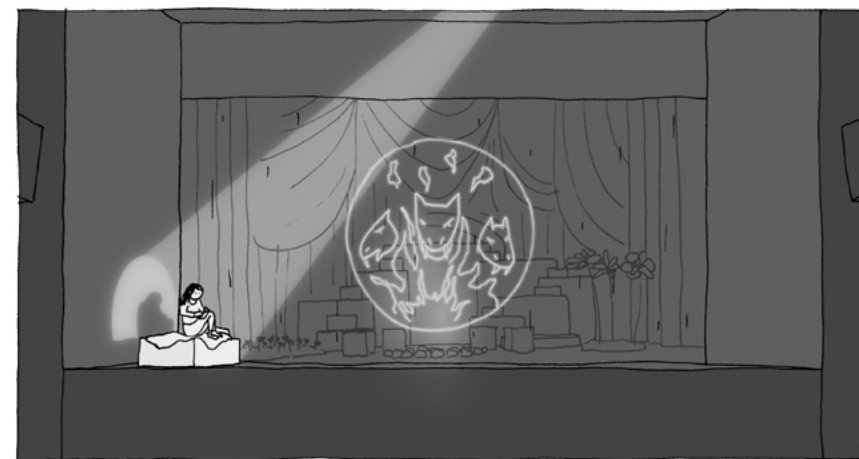
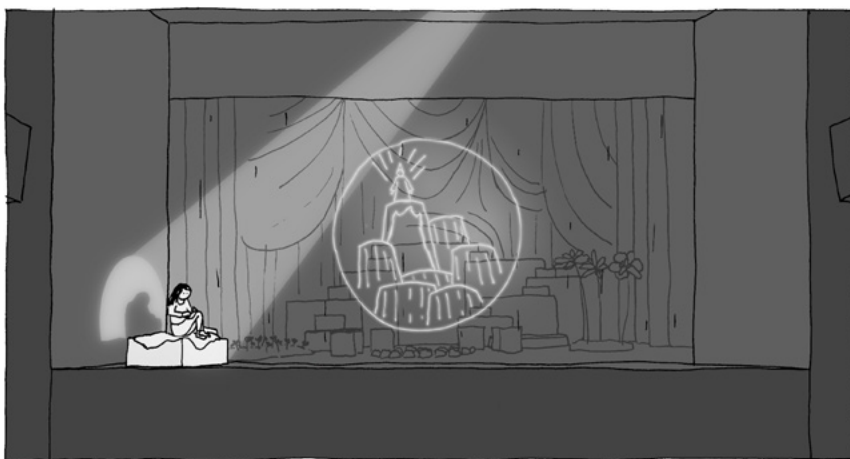
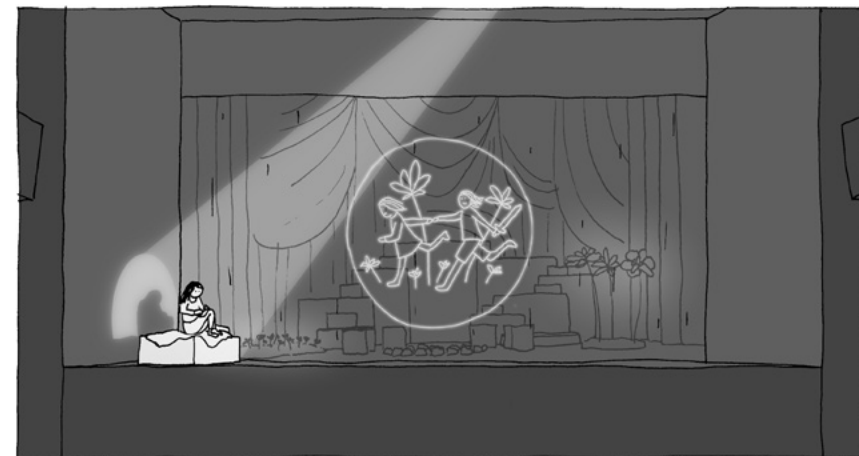
Eftersom Alex dessutom ska vara en person i ett lite rörigt liv, känns det också karaktärsmissigt att hon inte sitter ordentligt och skriver vid ett bord, utan snarare slås av fantasin och skriver ner den där hon råkar befinna sig just då. Och sängen kan då bli en symbol för Alex rum – praktiskt, eftersom hon i en senare akt och scen ska sova. Podiet kan också symbolisera andra ytor, och hissas upp och ner ur golvet för att man ska kunna se Alex när hon sitter i sängen, men också se bakom sängen när hon inte är i den.



Alex säng upphissad.



Alex säng nerhissad.



Animation på slöjan under prologen.

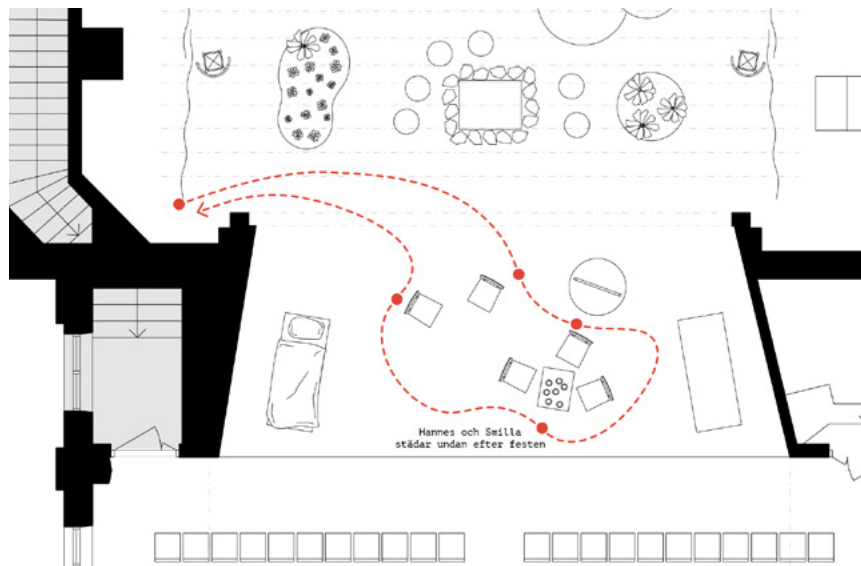
Under prologen kommer den bakre delen av scenen också vara dold med en slöja. Tanken är att Eskapia kan skymta vagt vagt bakom den, men att man i huvudsak belyser Alex som skriver om sin fantasi. En tanke är att visa fantasin, antingen genom två barn som springer in och omkring och leker på scen, eller

genom en projicerad animation på slöjan. Då skulle man också kunna blinka till med spottar på de olika sakerna i animationen i Eskapia, så man får små smulor av scenbilden, utan att hela världen avslöjas.

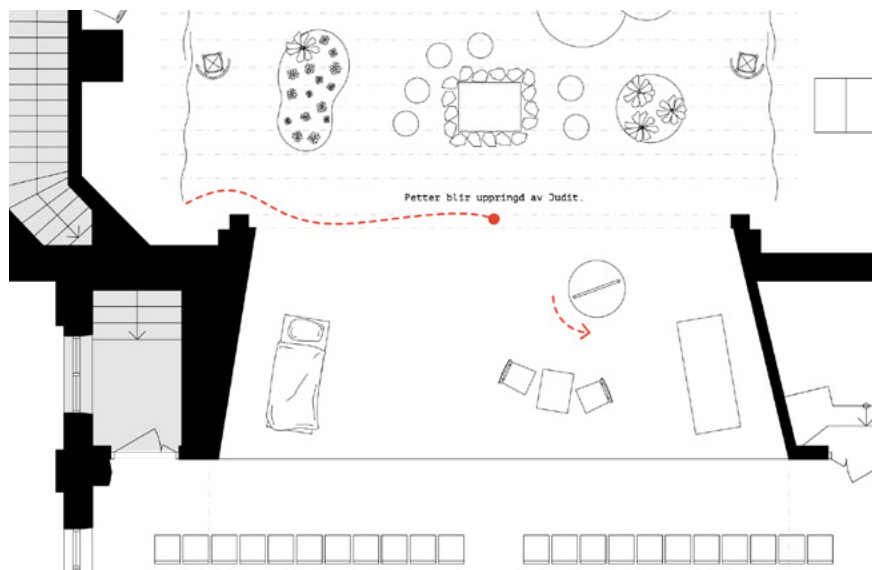
Akt 3 scen 2

Akt 3 scen 2 är en av de mest händelserika scenerna i verkligheten. Scenen utspelar sig dagen efter tentafesten, och vi får inblick i vad som händer på flera olika platser den dagen och det sker många förflyttningar i ganska korta klipp.

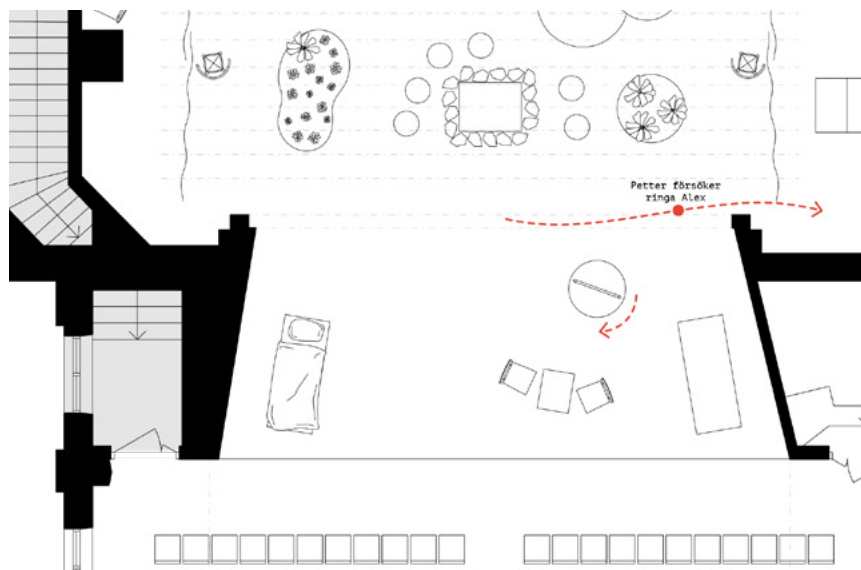
På scen kommer det finnas två plattformar, Alex säng och Judits soffa. Dessa kan hissas upp och ner ur golvet. I mitten finns några stolar och bord och en dörr. Dörren kommer stå på en liten vridplattform, som gör att den kan snurra och rikta sig åt det håll skådespelarna ska gå, och signalera vilket rum berättelsen äger rum i. Tillsammans med beslysning och ljudbild byter vi plats med bara små justeringar av scenografin.



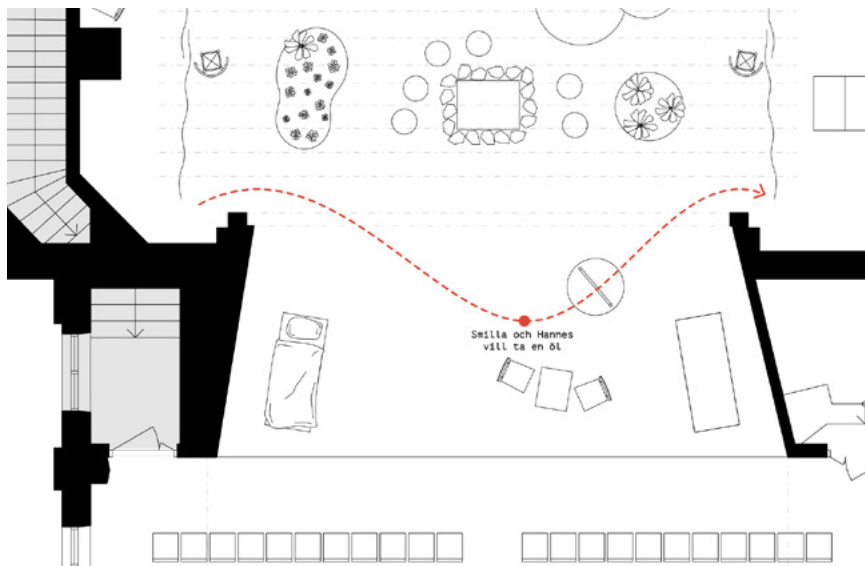
1. Hannes och Smilla städar undan efter festen. De rör sig över mitten av scenen och plockar undan möbler.



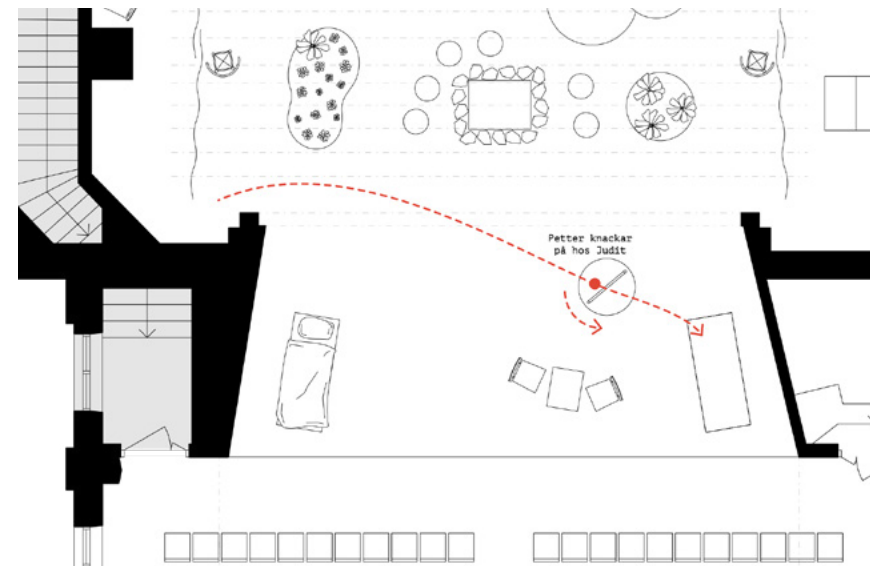
2. Petter blir uppringd av Judit. Dörren vrids mot Judits soffa, till höger i bild.



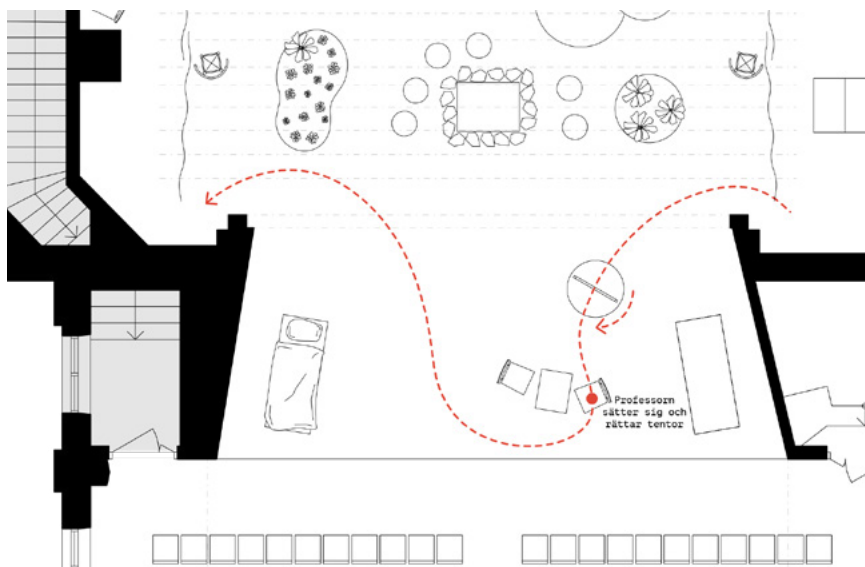
3. Petter vandrar till andra sidan scenen och försöker ringa Alex. Dörren vrids så han kan se mot Alex säng genom den.



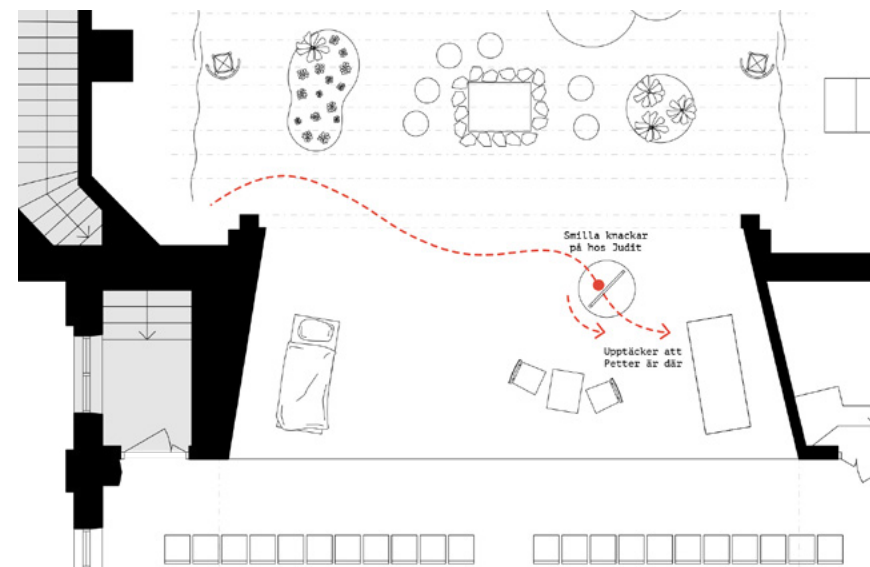
4. Hannes och Smilla pratar om att ta en öl. De vandrar över scenen och går genom dörren innan de ska av scen.



5. Dörren vrids mot Judits rum när Petter är på väg hem till henne. Han går genom dörren för han ska träffa henne.



6. Dörren vrids åt professors kontor, där han sitter och rättar tentor.



7. Smilla går hem till Judit, när hon gått genom dörren in i Judits rum upptäcker hon att Petter är där.

Eskapia

Formspråk

Eskapia bygger på Alex och Majas barndomsfantasi. Det är en plats Alex flyr till när verkligheten blir för jobbig. Eskapia är hennes fristad, som hon byggt upp som barn, och i den finns äventyren.

Jag ser på Eskapia som en naiv och abstraherad fantasyvärld. På ett produktionsmöte nämnde regissör Pontus Kjörsbärsdalen och Törnrosdalen i Bröderna Lejonhjärta som två referenser. Det är en slags idyllisk plats, men där monster och faror lurar runt hörnet. Eftersom det är Alex och Majas barndomsfantasi har jag också velat leka med skala som ett element av surrealism. Dels för att visa att världen inte är verklig, men också för att visa att den skapats av ett barn, som ju har en annan uppfattning av storlek än den vuxne Alex har. Jag vill att man ska se att det är en värld skapad av ett barn, med naiva inslag, förskjuten skala och abstraherade form och färg. Fantasin kan vara lite suddig, och vag, den är flytande och föränderlig. Att abstrahera element gör också att de enklare kan läsas om som något annat genom att i skådespel berättas att vi byter plats, och skifta ljus eller andra mindre dekorelement, en fördel när man inte vill byta ut stora delar av dekoren när berättelsen byter plats.

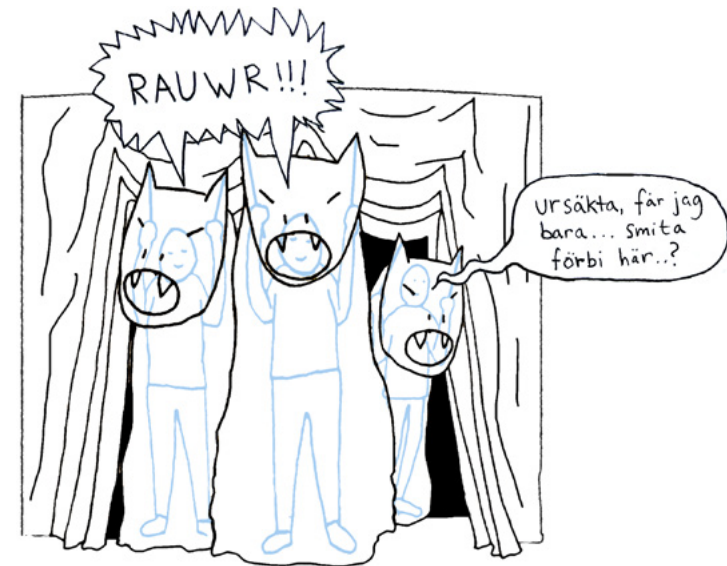


Berget, grottan och hydran

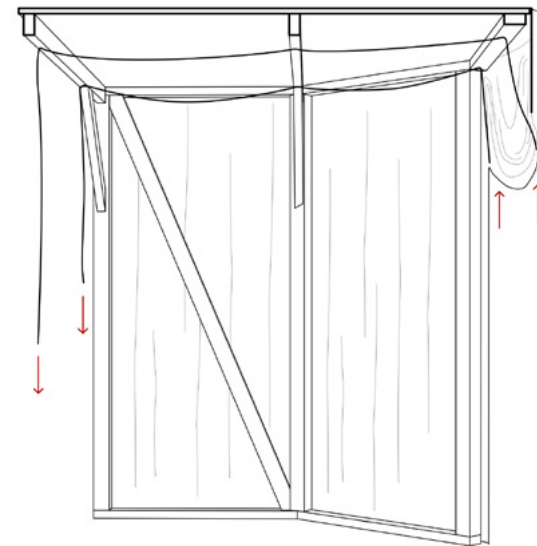
En diskussionspunkt på produktions- och gestaltungs-mötena har varit hur vi ska lösa hydran. Den blir ett särskilt tvärdisciplinärt element där regissör, koreograf, skådespelare, dekor, kostym och teknik behöver arbeta tillsammans för att få ihop det. Hydran är ett trehövdad monster som trollkarlen bestämmer över. I akt 2 pågår, parallellt med tentan, den stora drakfighten där Alex och Eskapisterna slåss mot hydran.

Jag har valt att placera hydran i en grotta i trollkarlens berg. Egentligen kommer vi aldrig se hela hydran, utan bara dess tre huvuden och halsar, som sticker ur grottan. Man får helt enkelt lura publiken att resten av hydran ryms inne i berget. Trollkarlen släpper ut hydran från sin plats uppe på berget och med hjälp av magi (ja, nej, alltså på riktigt är det väl ett gäng dekorister som drar i några rep) hissar han upp mittenpartiet av det tyg som grottan är byggd av, och ut genom öppningen kan hydran sticka ut sina huvuden. Här ville regissör Pontus gärna att det skulle uppfattas som lite trångt i grottöppningen, så han föreslog att två av tre hydrahuvuden, som skulle vara ungefär en badboll* var i bredd, skulle kunna ta sig ut i grottan bredvid varandra, men att det tredje får tränga sig ut efter dem. De fick gärna ducka lite för att ta sig ut, tyckte producent Selma, för att sedan kunna sträcka sig uppåt. Grottan är nu beräknad att ha en höjd på 2200 mm, alltså skulle öppningen då kunna landa nånstans kring 170 cm. En genomsnittslång person kan då alltså ha på sig ett drakhuvud och hals, ducka lite och ta sig ut ur grottan, och sedan lyfta huvudet för att kunna sträcka sig uppåt och motattackera Eskapister som anfaller den från bergsslutningen.

*En badboll är såklart ingen exakt måttenhet, men utifrån lite kontextuellt estimerande, framförallt baserat på Pontus gestikulerande, tänker jag att en badboll i det här fallet har lite större diameter än en genomsnittlig persons axelbredd, och därför kanske landar på omkring 50 cm.



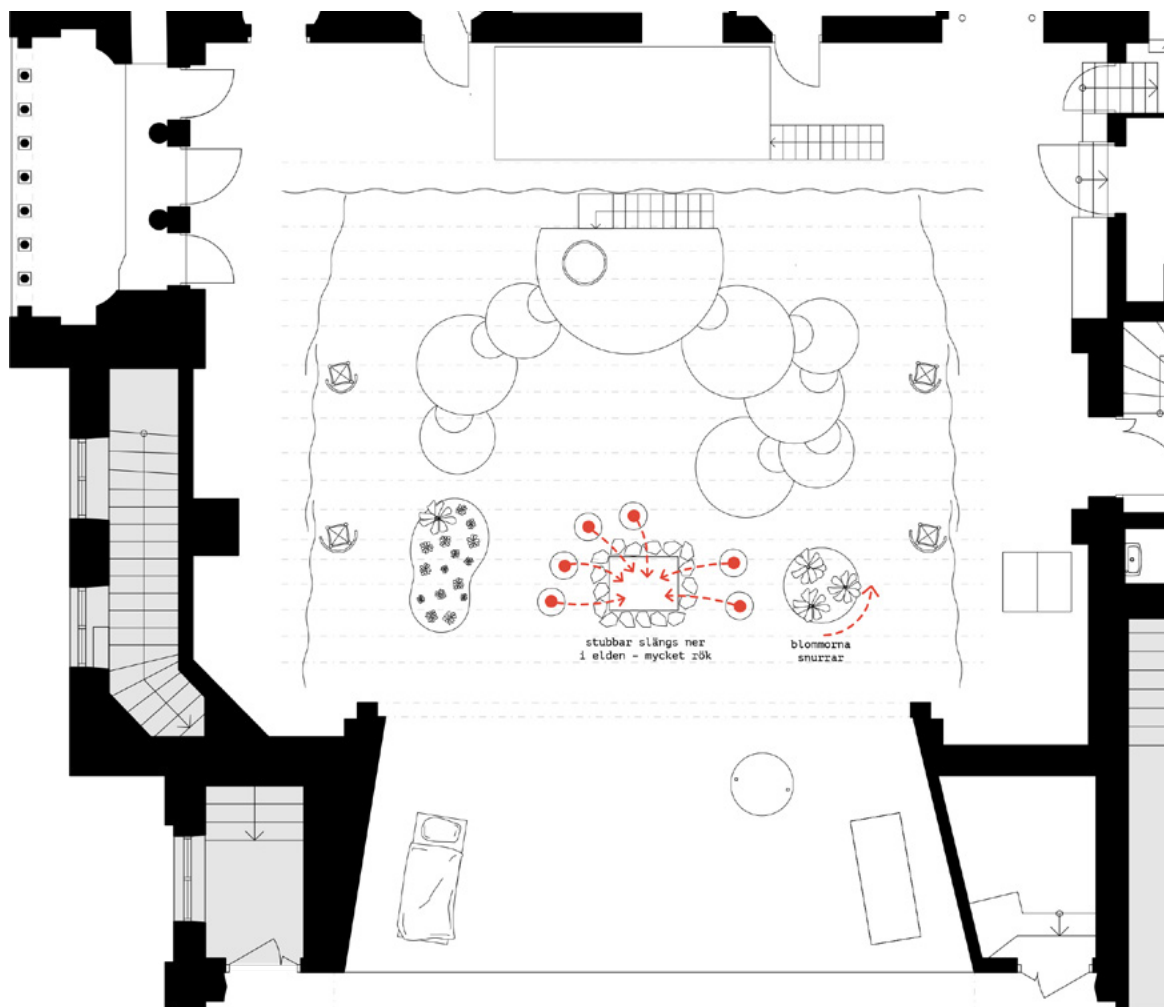
Grottan och hydran framifrån.



Genomsnittsskärning av grottans konstruktion och principskiss för hur grottan öppnas.

Från Eskapia till Dalen

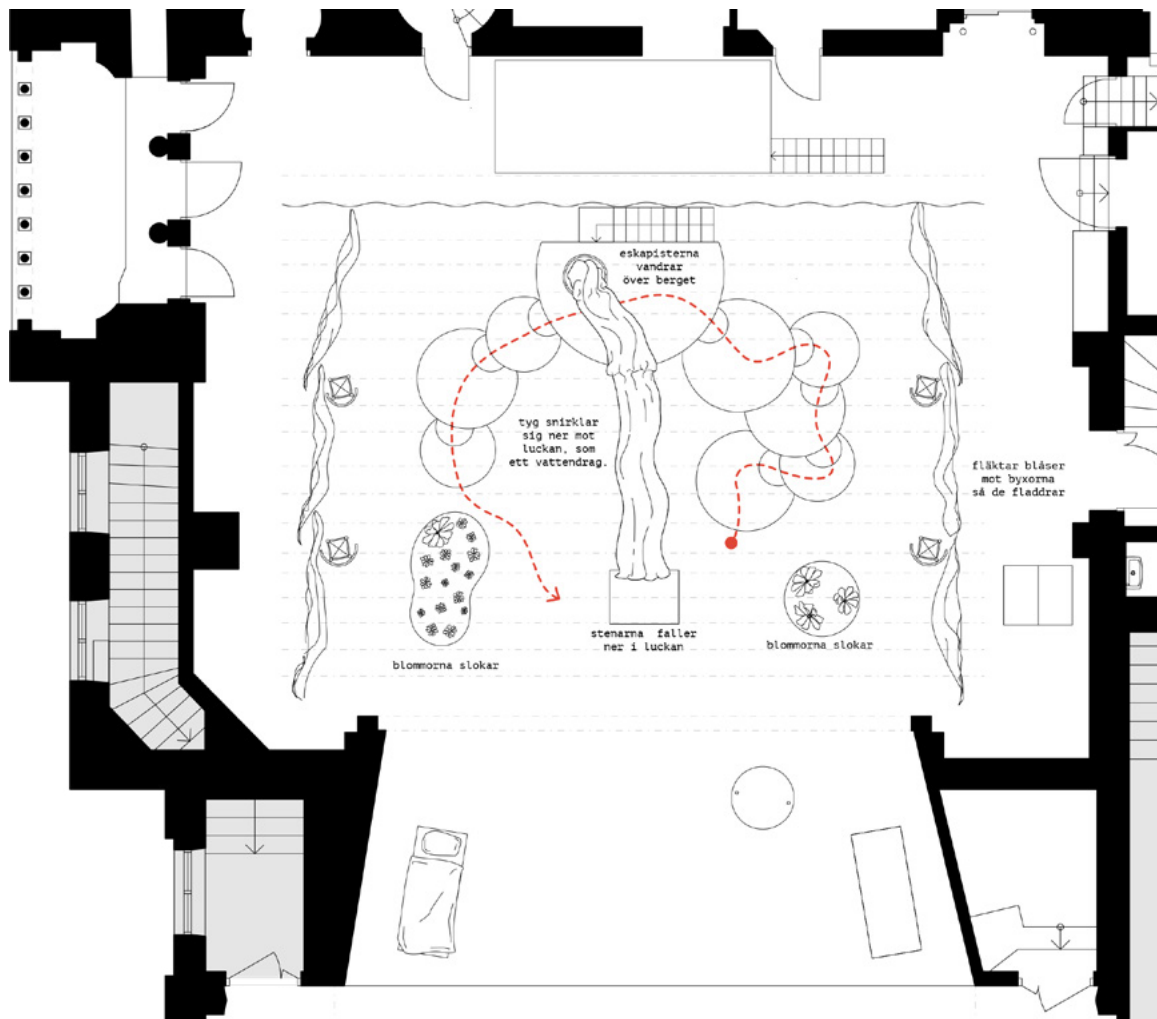
I akt 4, scen 5 går Alex och eskapisterna från Eskapia till Dalen. De byter alltså plats, och scenografin behöver förändras. Med små medel kommer vi göra en stor förflyttning i plats och stämning.



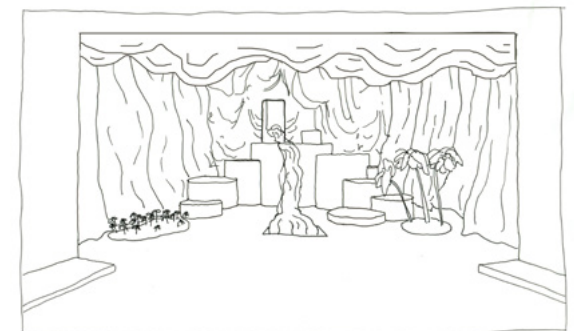
När Alex bestämmer att hon och eskapisterna ska vandra mot dalen förändras Eskapias scenografi. Skådespelarna kommer plocka upp stubbarna kring lägerelden och slänga ner de i scenluckan, varifrån elden flamlar upp och sedan släcks med ett rökmoln.



Skiss av scenbild i Eskapia.



Stenarna faller ner i scenluckan med ett muller, skådespelarna börjar vandra över berget, blommorna slokar och ett tygstycke "rinner" ut ur bergstoppen och ner i scenluckan. Det börjar fladdra i byxorna och ljuset skiftar till ett kallare ljus och en låg rök lägger sig över scengolvet.

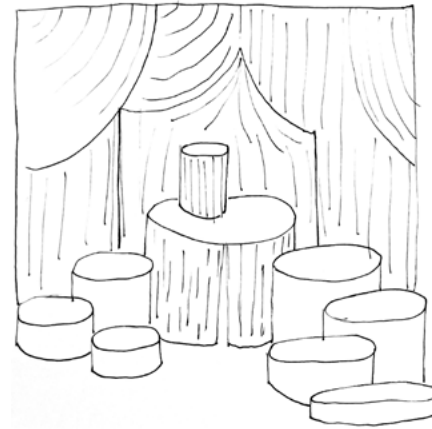


Skiss av scenbild i Dalen.

Eskapia rämnar samman

När Alex i slutscenen till akt 4 förgör Eskapia kommer det börja blåsa inne på scen, tyger släpps från taket, det blir rökigt och ljuset flimrar (och vem vet, om vi får undantag från borgens konfettiförbud kanske det blir konfetti också!).

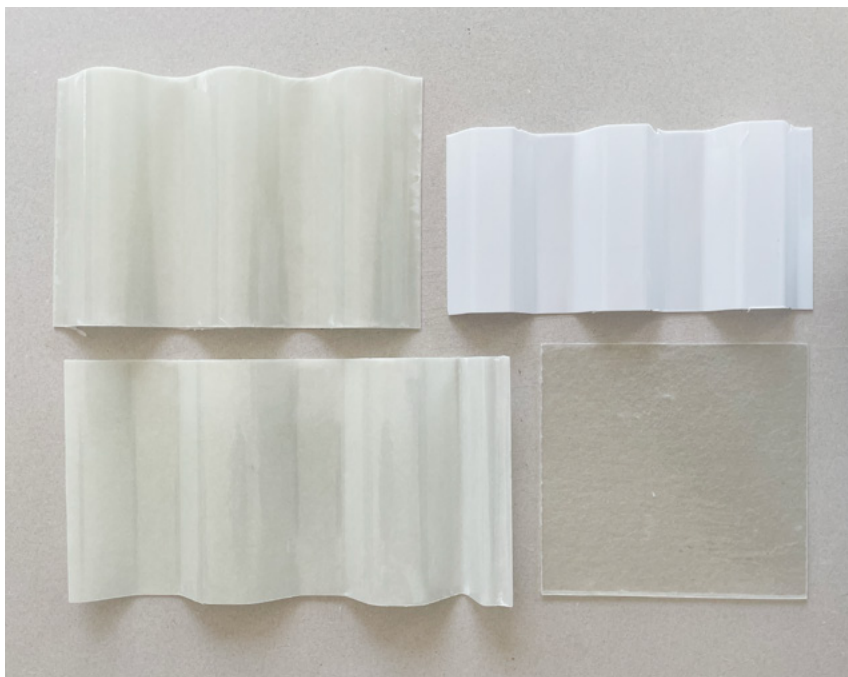
Längst bak på scen kommer fonden, som består av ett draperat tyg, falla ner och bryta den fjärde väggen och visa orkestern som sitter bakom den, upphöjd på en ställning i höjd med bergets topp. Alex och Maja springer ut ur Eskapia, till verkligheten, och slöjan åker tillbaka ner och stänger vägen till den nu rasade fantasivärlden.



Material

De huvudsakliga materialen i Eskapia kommer vara tyg av olika slag till fond, slöja, byxa, suffit och vattendraget, semitransparent korrugerad plast och tyg till berget, kräppapper och papier-maché till blommor och ängsmark, isoleringsfoam till stubbar och stenar så de lätt kan bäras och kastas ner i scenluckan. Hydran kläs i iriserande tyg, alltså tyg som skiftar i färg beroende på hur ljuset faller på det.

I verkligheten kommer sängarna vara gjorda i svartmålat skivmaterial, dörrkarmen och svarta tavlan i fyrkantströr av metall. Möblerna kommer vara mindre bord försedda med hjul och enkla stolar eller pallar.



Materialprover av korrugerad plast. Platen är semitransparent och släpper igenom ljus, vilket gör att bergets cylindrar kan ljussättas inifrån, precis som de cylindrar som är gjorda i tyg. Den är också böjbar, vilket gör den enkel att fästa på den runda stommen.



Färgpaletter. Eskapia till vänster, verkligheten till höger.

Färgsättning & ljussättning

Färgpaletten i Eskapia kommer vara pastellig och mjuk. Den bakre fonden är himmelsblå, byxorna ljusgröna, blommorna ljusa, varma och berget neutralt – det kan istället färgas med ljussättning. Ljuset används för att förstärka olika känslor. Det är mjukt och varmt när allt är härligt och trevligt, och kallt och hårt när det är obehagligt och läskigt.

Det kontrasterar färgerna i verkligheten, som kommer vara mörkare och lite "urtvättade", mot en i huvudsak svart bakgrund.

Sammanfattning och avslut

Så var det dags att svara på frågan jag ställde i början: *Hur kan en arkitekt medverka i översättningen av ett teatermanus till scenografi?*

Genom ganska lika metoder som hon skulle ta sig an ett arkitekturprojekt, får jag säga! Ämnena ligger nära och överlappande, och gestaltningsprocessen är i mångt och mycket lik. Arkitektens kunskap inom gestaltning, social inlevelseförmåga och problemlösning kommer alltså väl till pass även när hon översätter manus till scenografi. Arkitekten och scenografens roller har, som jag lärt känna dem, många likheter. Arbetssättet tangerar varandra, men slutprodukten blir olika. Men nånstans känns det som scenografin plockar fram det som skulle kunna hända sen, när miljön finns, när den är etablerad av arkitekten.

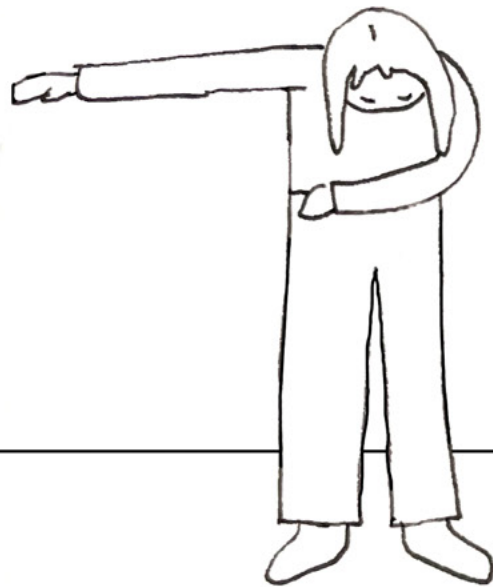
Att ta fram en scenografi har i mångt och mycket liknat hur jag tagit mig an tidigare projekt under utbildningen. Skillnaden ligger i att jag har lärt känna karaktärer istället för kunder, gestaltat mer fantasifullt och abstraherat än när jag ritat bostäder, restauranger och samlingslokaler. Man bara berörs av lite andra funktionskrav, en kortare hållbarhet och ett större fokus på estetik och föränderlighet.

Det har varit otroligt roligt att gestalta rum och platser baserade på fantasi och hittepå, att inte behöva ta hänsyn till vissa realistiska aspekter som ibland gör arkitekturprojekt lite stolpiga (och användbara!), utan ha en större kreativ frihet. Att med rum få beskriva ett lite annat känsloregister än det trevliga och neutrala, att med plats få utforska sagan och fiktionens plats, snarare än verklighetens. Och att gestalta ett rum som ska föra en publik till en annan plats än där de faktiskt befinner sig. Jag tror att det i större utsträckning än jag tidigare gjort går att använda just de här scenografiska kunskaperna och ta med sig dem in i arkitektonisk gestaltning, för att skapa miljöer som känns mer, berättar mer, och fantiserar mer. Och att det finns en större vision om visuell sammanhållning och regi på teaterscenen än i den byggda miljön. Scenografen kan ju till och med bestämma vad människorna på platsen ska ha på sig, och regissören bestämmer exakt hur de ska gå och stå, och vad de ska göra och säga. Den detaljstyrningen saknar byggherren och arkitekten i sina roller.

Det har också varit otroligt fint att, framförallt nu i slutet av processen, kunna bolla idéerna med de som skrivit manus och att få se dem se den värld som de skrivit ihop bli till bild. Att få gå omkring på scen med vår tekniska producent Pontus och spåna på hur vi ska lyckas hänga upp tyger, konstruera möbler, snurrscener och grottor, och att diskutera med kostymcheferna hur kostym och dekor visuellt kan samspela, och så vidare. Det är nog något jag saknat lite under utbildningen, att det väldigt sällan funnits en faktisk beställare, eller någon i en annan profession att arbeta tvärdisciplinärt tillsammans med. Det har verkligen förstärkt gestaltningsdelen av det här projektet att få input från andra professioner, och att jag har haft med mig tanken på att det här gestaltungsförslaget faktiskt ska kunna uppföras av tio personer för 50 000 kr. I någon mån har rollen som scenograf känts mer överskådlig och greppbar, än rollen som arkitekt där man kan få gestalta en byggnad på hundratals kvadratmeter från grund till taknock.

Så, det var det om det. Nu vet både du och jag lite mer om teater och scenografi och hur det kan vara att befinna sig lite mittemellan rollen som arkitekt och som scenograf!

Tack!



Källor

Di Benedetto, Stephen (2012). *An introduction to theatre design*. London: Routledge

Howard, Pamela (2009). *What is scenography?*. 2nd ed. London: Routledge

LTH (2024) *Arkitektutbildning*

<https://www.lth.se/utbildning/arkitektur/#Kurser> [2024-10-08]

Mackintosh, Iain (1993). *Architecture, actor and audience*. London: Routledge

Malmö Stadsteater (2025) *Hungerstenarna*

<https://www.malmostadsteater.se/hungerstenarna> [2025-02-03]

NE (2024a) *Adolphe Appia*.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/adolphe-appia> [2024-09-24]

NE (2024b) *Scenograf*

<https://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/scenograf> [2024-10-08]

NE (2024c) *Arkitekt*

<https://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/arkitekt> [2024-10-08]

Wallenberg, Louise (2023). *Now about all these women in the Swedish film industry*

<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/61208>

Solga, Kim (2019). *Theory for theatre studies: space*. London, UK: Methuen Drama

Stockholms konstnärliga högskola (2024) *Kandidatprogram i scenkonst*

<https://www.uniarts.se/utbildningar/kandidatprogram/kandidatprogram-i-scenkonst/> [2025-05-05]

Liv och död Strömquist (2025). Sveriges Television Play, 30 januari.

Östberg, Sven (1985). *En bok om scenografi*. Stockholm: Nykterhetsrörelsens bildningsverksamhet (NBV)

Appendix

Utdrag ur intervju med Kajsa Hilton Brown.

Frida

Vill du presentera dig själv?

Kajsa

Jag heter Kajsa Hilton Brown, bor i Malmö. Jag jobbar som scenograf och utbildade mig till det i Danmark. Först gick jag på Konstfack till inredningsarkitekt, men jag ville något annat och bytte till Damarks Designskola i Köpenhamn. Sen har jag jobbat med scenografi i snart 25 år och oftast som kostymör också.

Frida

Varför ville du bli scenograf istället för inredningsarkitekt?

Kajsa

Ja alltså jag visste inte om jag ville bli inredningsarkitekt, för jag ville hålla på med något konstnärligt men inte hålla på med konst, hade jag en idé om då. Då ville alla söka konstfack. Jag ville hålla på med nån rumslighet, men det var för mycket rita ritning och för lite hands on. Jag ville att saker skulle hända mer nu och det handlade för mycket om mått och estetik, inte så mycket om att berätta något med rummet. Det var liksom ingen som ville att ett rum skulle kännas som ångest, det är inte så många rum som passar i den stämningen, och jag kände att jag ville berätta en berättelse, det var mer spännande att göra ett rum

Frida

Kändes inredningsarkitektur för tillrättalagt, eller att det alltid ska bli bra och trevligt?

Kajsa

Det var himla länge sen, jag minns inte, det har säkert förändrats också. Man kan säkert göra det beroende på uppdrag. På ett barnbibliotek eller någons vardagsrum är väl olika hur man kan göra. Men jag ville arbeta symboliskt, vad betyder det här? När man har en berättelse måste man berätta det, i teater. Jag är teaterscenograf ju, inte tv-scenograf. Det är ju två väldigt olika yrken. Jag har nog lättare att säga vad scenografi är än vad inredningsarkitektur inte är.

Kajsa reflekterar bland annat kring hur hon började gestalta *Det fina med Kerstin*.

Kajsa

Då, i "Det fina med Kerstin", är det som tre öar. Och den hade jag ingen text till, bara boken, för pjäsen var inte klar. Så jag fick gissa lite. Men det är så himla många platser i den boken, och så kände jag att jag kan ju inte bestämma vilka platser som inte får vara med. Och sen jag kom fram till att alla platser måste ju vara med, men det är ju jättebesvärligt. Det är ju svårt i teater, för i film hade man ju kunnat klippa till en annan plats, men i teatern måste vi berätta på annat sätt att det är på olika platser. Och då var det som att jag och regissören började prata om att huvudpersonen har som en egen värld. När hon är här, känns det såhär. När hon är hos sin kompis, då är det det där, när hon är hemma hos sig så är det såhär. Och det är tre barn, så vi kom fram till att de här tre barnen, deras världar representerar olika saker. Den ena tjejen hennes värld är hennes hem och skolan, för hon gillar struktur och det som är sant. Och sen är det en som är lite mer magi, skogen, och hans rum och en del i en magisk affär, där barn känner att världen känns större, något mer än ett kylskåp till exempel. Och sen är det Kerstin, huvudrollen, hennes värld är hemma och handlar om trygghet, då är det

hennes rum och deras kök. Då blev det som tre öar. Och de öarna kan de flytta och vrida själva. Då kan de gå mellan öarna och prata om öarna, så de kan vara i berättelsen och ta sig ur berättelsen. Det är något med det där, hur berättar man den här berättelsen? Och kan de gå utanför och berätta att det är ju teater här? Det skiljer ju film och tv, för tv är ju oftast helt i berättelsen.

Frida

Sen då, när du diskuterat med regissören, och kommit fram till vad du vill göra och regissören har sagt att det blir bra, vad händer sen?

Kajsa

Fram till det, har man ju oftast börjat bygga lite modell, så man liksom testat lite. Är vi på väg åt det här hållet? Så man testat med stämning, bilder och modellbyggande. För man har ju fått ett rum, och en budget och antal skådespelare, hur lång är föreställningen, hur många som jobbar bakom. Så man vet vilka förutsättningar man har. Så det är som ett växelspel mellan att ha en idé och att få den att funka på platsen. Det är en kombination av vad man förstår i sig själv och vad man utprövar när man testat så. Och så kan man i modellen testa hur de rör sig på scenen, man går igenom texten i modellen och förflyttar saker. Sen bygger jag en riktig modell och ritar ritningar. Den modellen är väldigt viktig. Många yngre scenografer har slutat bygga modell, och bara ritar i typ sketchup. Jag tycker det är konstigt, det är ju i modellen man ser om det funkar och där kan man ju jobba med ytmaterialet. Och gör man en riktigt bra modell kan ju folk förhålla sig till den sen, och man kan stå med den sen när det är klart och se att det stämmer med verkligheten. Och stämmer det i modellen, då stämmer det oftast i verkligheten.

Jag berättar för Kajsa om ett manus jag läst som handlade om en kvinna som förbereder en utställning om sju historiska kvinnor, men natten före vernissa-

gen när hon lägger den sista handen på den börjar kvinnorna vakna till liv och rätta fel i utställningen. Det fanns en tanke om att bygga upp den scenografin, och jag funderade på om den kunde agera som utställning också, efter att musikalen var färdig.

Frida

Så då blir det en slags gräns för scenografin, för scenografin som jag upplevt den när man är på teatern är ju bara på scenen och sen försvinner den, man får aldrig komma nära den.

Kajsa

Just det, för det är en bild under tid. Och sen är den borta.

Frida

För är scenografi bara temporär, eller bara med i något temporärt?

Kajsa

Vet inte riktigt. Jag tycker installation är en blandning mellan konst och scenografi. Jag vet inte om någon har utrett det men jag tycker att när du undrade över kan man göra scenografi i arkitektur, så tänker jag att saker kan väl visst göra det. För det är kanske mer att saker har en annan laddning. Som kanske är mer inre, som är yttre.

Om jag tänker både inredningsarkitektur och hus, så tycker jag inte så ofta att man försöker ladda saker. Man kanske reder ut något annat, men den där laddningen är sällan där – men den skulle kunna vara där. Och då närmar man sig scenografi. Sen är ju allt man gör något inre, så det är inte det var går gränsen, men det är nått att säga nått, få människor att känna något.

Frida

Och att det kanske är huvudsyftet.

Kajsa

Att få någon att känna? Ja, det är mer syfte än att sitta skönt. För då ska man känna vad jobbigt det var att sitta här, eller vad skönt det var. Men att man kanske medvetandegör något hos sig själv, eller får en att känna det starkare. Så skulle jag nog tycka att scenografiarkitektur skulle vara. En starkare känsla. Men då kanske jag kände när jag gick på Konstfack att det här kommer jag inte få göra. Jag går istället dit där jag får. Men det kan man kanske nu för tiden, eller så får man jobba i gränslandet. Att man ibland gör man utställningar och ibland något som ska vara där för gott eller så. Och sen till konst, då kanske scenografi är mer rum och konst, offentlig konst, är kanske mer bara en grej. Medan scenografi är mer omslutande på något sätt.

Epilog

Efter examensveckan med presentationer och festligheter vilade jag en (1) dag, innan det var dags för kollationering (manusläsning) och sen körde en intensiv sommar igång. Parallellt med heltidsanställningen på mitt sommarjobb (som förlängdes med ett vikariat som varade hela hösten) hängde jag i borgen och planerade, diskuterade, delegerade, pysslade och byggde.

Tillsammans med mina fina dekorister och ibland andra medlemmar i ensemblen byggde jag upp den dekor jag hittills planerat i mitt huvud, på papper och i modell och provade den i verklig skala och i faktisk användning.

Sommaren blev otroligt rolig och lärorik, och såklart stundtals prövande. Att driva ett så stort projekt med ribban satt högt upp och med endast ideella krafter är en utmaning och jag är så otroligt glad och tacksam för den tid, kunskap, engagemang och det slit som alla medverkande bidragit med. Att se så många komma samman för att frivilligt bidra till att uppföra något man själv fantiserat ihop och gestaltat är en ynnest.

Tack till manusförfattarna, tack till alla chefer, tack till Selma, vår förman, som styrt det här skeppet i både med- och motvind.

Tack till resten av ensemblen! Som sytt kostym, sminkat, spelat instrument, sjungit, skådespelat, dragit sladdar, lyst med lampor, sålt biljetter, lagat mat och poppat popcorn.

Och mitt största, innerligaste tack till dekoren. Wilma, Louise, Viktor, David, Sepehr, Joel, Sebastian, Oliver, Elias och Pontus - det hade aldrig gått utan er!





