

Viben Bech

[Strejftog gennem teatergarderoben](#)



Redaktionel forbemærkning

Webtekst16: *Strejftog gennem teatergarderoben – tendenser i det maskuline og feminine kostumeudtryk* er skrevet af Viben Bech, mag. art. i Teatervidenskab. Artiklen publiceres i sammenhæng med, at Teatermuseet i Hofteatret genåbner sin enestående velbevarede [garderobe fra 1700-tallet](#) (se billedet ovenfor), dvs. tilbage fra Hofteatrets åbning i 1767. I artiklen omtales bl.a. Holbergs parodiske komedie om magt og maskering, *Ulysses von Ithacia* fra 1724. På Teatermuseet i Hofteatrets bagscene, lige op til 1700-tals garderoben, kan publikum se en velbevaret og detaljerig scenemodel, udført af Christian Tom-Petersen til Det Kongelige Teaters opførelse af Holbergs komedie fra 1980. Christian Tom-Petersens model er udført som en typisk 1700-tals scene, fra dengang Holbergs komedie oprindeligt blev opført.

Viben Bech har i mange år undervist bl.a. ved Teatervidenskab, Københavns Universitet, og ved tekstilfag på det daværende Danmarks Pædagogiske Universitet,

foruden assisteret Teatermuseet i Hofteatret i en række forskellige sammenhænge, hvor hun var ansat som museumsinspektør 1984-1995. Ud over adskillige artikler om scenografi, kostumer, dragt og stil har Viben Bech udgivet bøger som *Kostumer og modedragter 1979*, *Moden 1840-90* (1989) og *Historien om Moden* (1994). Senest har hun bidraget til antologier som *Sceneskift – Det 20. Århundredes teater i Europa* (2001) og *Applaus!* (2011), en antologi udgivet i anledning af Selskabet for Dansk Teaterhistories 100 års jubilæum. Artiklen her er en lettere bearbejdet udgave af Viben Bechs bidrag til *Applaus!*.

Samtidens dragter – scenens kostumer

I renæssancen var det toneangivende menneske, mand som kvinde, klædt med overdådig rigdom - dragten blev på det nærmeste et symbol for bærerens position i samfundet, med det elizabethanske udtryk som et af dragthistoriens højdepunkter. De forskellige skuespillertrupper, som f.eks. Shakespeares, gav ikke stilen meget efter. Kostumerne var samtidens klædedragt og trupperne erhvervede dem ofte som en del af honoreringen, som gaver fra hoffets folk, eller de købte dem af overklassens embedsmænd.

Den samme trafik fortsattes op gennem 1600-tallet for endelig at kulminere i 1700-tallet. Efterhånden som teatret udvikledes med selvstændige bygninger, faste scener og voksende genremæssigt repertoire, ekspanderede kostumebestanden tilsvarende. Man benyttede sig af de bestemte *commedia dell'arte*-typefigurer. Man draperede sig i barokkens heltegevandter med store fjerprydede hovedtøjer. Man iførte sig østens eksotiske kaftaner. Men frem for alt ikklædte man sig tidens modedragt. Den dannede grundlaget i teatergarderoben. En garderobe, som skuepillerne oftest selv havde ansvaret for, især når det drejede sig om samtidsdragterne.

Det var således under sådanne forhold den danske skueplads påbegyndte sit virke og i den mundering Holbergs komedier første gang oplevedes af et publikum, der, hvad påklædninger angik, i det store og hele lignede de personer man så på scenen.

Jeronimus var f.eks. klædt i en ”Rød Klædes Kiol med sort Broderi, sort Vest med Fryndser”¹, Leonard i en lignende ”Graa Klædes Kiol broderet med sort, sort Vest med Fryndser, sorte Buxer, lang Paryk, Hat, Stok”. Magdelone

¹ Alle de citerede kostumeringer er hentet i Torben Krogh, *Holberg i Det Kongelige Teaters ældste Regiprokoller*, Kbh. 1943 – yderligere kan henvises til Viben Bech og Ellen Andersen, *Kostumer og Modedragter*, fra Det kgl. Teaters herregarderobe, Kbh. 1979

var f.eks. iført en ”Stribet atlaskes Contouche og Skjørt” – evt. med et stort hvidt forklæde, Pernille kunne være iført ”Blaa Taftes Trøye og Skjørt”. Henrik var som oftest i et simpelt liber, Arv i stribet kittel og Tossehår. Leander og Leonora var, som det unge par begge klædte efter de nyeste moder. Han i silke- eller klædeskiol, vest og knæbukser, hun i silkekjole evt. en klædning bestående af overkjole og skørt. Jeppe var iført en ”Sjællandsk Bondedragt”.

Som nævnt var hovedparten af kostumerne tidens modetøj og skuepillerne havde selv ansvaret for samme. Derfor kan det måske ikke undre at Skuepladsen i gennem de første tider gang på gang måtte indskærpe aktørerne at omgås kostumerne med en vis respekt. Således kan man læse i et Reglement fra 1753: ”Troupen skal med agtsomhed omgaaes og bruge den Dragt, som de betiener sig av og Ingen av dennem være tilladt at have samme paa sig uden for Comoedien eller i Deres Huuse og Quarterer”.²

Året efter uddybes disse kostumeringsreglementer til også at omhandle de hensyn der bør tages til forestillingernes genre og rollens karakteristika:

Deres theatralske Dragt bør udvælges med Skjønsmhed efter ethvert Stykkes Medfør og (saa vidt skee kan) efter det Lands Skik og Brug, hvor Scenen er, saa og efter Personernes Alder, Stand og Værdighed, især bør ogsaa iagttages om Personens Rolle er alvorlig og raisonable eller latterlig og urimelig, da endog Klædedragten bør kunne tjene til at annoncere den Character, som Personerne i Skuespillet skal forestille, thi der bør ikke noget forsømmes eller ringeagtet, som kan tjene til at gjøre Stykket for Tilskuerne behageligt. Skulde Troupen imellem sig selv ikke kunne blive enige i denne eller andre saadanne Ting, bør de i Tide forespørge sig derom hos Directeuren for Skuespillet heller end paa deres egen Haand at hazardere Noget, som ikke passede sig, men kunde vanhelde Stykket og mishage skjønne Tilskuere.³

Hen imod slutningen af 1700-tallet skete der voldsomme forandringer i samfundet, som helt naturligt også kastede teatret ud i store omvæltninger og kostumemæssigt set kom udviklingen til at betyde en reformering af hele kostumebegrebet og dermed et farvel til omtalte aktørpraksis (næsten da!). Repertoiret blev meget mere facetteret, der kom nye genrer til og især kom den hi-

² Th. Overskou, *Den danske Skueplads*, Kbh. 1854, bd. 2 s.144f

³ samme s. 161

historiske nationalromantik til at præge billedet. Samtidens modedragt – hvad enten den var lettere altmodisch eller af nyeste snit - var ikke længere tilstrækkelig. Helte- og typekostumer blev en raritet, 1700-tals dragterne forbeholdt det, der udviklede sig hen over årene til en Holberg-tradition.

Der blev foretaget historiske studier af gamle malerier, tegninger og beskrivelser fra fjerne hensvundne dage og hele kostumefrembringelsen kom efterhånden mere over i teatrets regi med fast teatergarderobe, kostumiere og kostumetegnere. Især for mændenes vedkommende kom der virkelig gang i karakterudtrykkene. Havde kønnene indtil nu for så vidt trukket meget på samme hammel, ændredes hele spektret. Op gennem 1800-tallet bevæger kostumeudviklingen sig ad to spor, et maskulint og et feminint, for så atter delvist at smelte udtryksmæssigt sammen med -ismernes mange eksperimenter, der fra starten af 1900-tallet mere og mere dominerer kunsten.

Det maskuline udtryk – historiske islæt

1800-tallets historisk-romantiske kostumebestræbelser udvikledes i takt med det naturalistiske drama og realistiske scenebillede til tunge, nøjagtige stillkopi-er, som man nu var i stand til at konstruere sig frem til dem i slutningen af århundredet og lidt ind i 1900-tallet.

Den samme minutiøse behandling fik de mange Holberg-opsætninger, som instruktøren William Bloch satte i scene. Her kom teatrets righoldige samling af originale 1700-tals dragter til ny ære og værdighed, og Holberg-traditionen blev cementeret i en grad, som først blev brudt da Grønnegårds Teatret i 1982 påbegyndte sine Holberg-forestillinger i Kunstindustrimuseets grønnegård.

Tankevækkende nok har filmindustrien med stor succes overtaget denne historisk-realistiske metode, når det drejer sig om historisk-klassiske filmatiseringer, senest i 2012 med *En kongelig affære*. Men ellers satte den historiske realisme i virkeligheden sig selv skakmat. For hvad var det egentlig man ville fortolke med disse stilhistorisk 'nøjagtige' udstyrsstykker? Ofte handlede det om dramaer skrevet i én tid, omhandlende personer i en helt anden og nu opført i en tredje. Hvilken eller hvilke af disse tidsdimensioner gav det mening at visualisere. Blev f.eks. Holbergs komedier og figurerne dårske og indbyrdes intriger lettere genkendelige, når de fandt sted i rokokomiljøer? Forstod man Shakespeares Hamlet, Macbeth eller Othello bedre omgivet af renæssancepasticher? Eller blev Schillers drama, skrevet 1804, om frihedshelten Wilhelm Tell

mere identitetsskabende iført middelalderens klædebon, når det i virkeligheden var de politiske konflikter på Schillers egen tid det dybest set handlede om? Her blev historiens scenografi, som det ofte er tilfældet, benyttet som et alibi. Der var virkelig holdninger på spil.

Modeskaberer og scenografen, Jean Voigt satte, i kataloget til sin scenografi-udstilling på Charlottenborg 1982, dette tidsskisma malende i relief:

Kostumet skal sammen med den udøvende kunstner skabe et fokus, en magisk tiltrækning, en sammensmeltning, underbygge og fremhæve den dramatik, som personen står for. Det er ikke altid nok med et lille falsk overskæg, et kostume fra lagret etc. Hvis vi vil vise en eviggyldig historie, må vi bandlyse epokedragten i naturalistisk forstand, rive den itu – flå den sønder og sammen – smide maling på – trampe på den – for at sige, det er ligegyldigt, hvornår handlingen skete, det sker jo også i dag og i morgen ...⁴

Samtidens dragt atter scenens kostume

I 1827 udkom der et noget besynderligt lille skrift *Ideer til en national Smag i dansk Klædedragt – Oplyste ved kobberstukne Figurer* og med påtegningen ”Mandfolkedragter”. Det er forfærdiget af den legendariske fremstiller af Oeh-lenschlägers helteskikkelser, Dr. Johan Christian Ryge. Denne hyperaktive mand beflittede sig tillige med kostumeringen på teatret, samlede kostumerne i kategorier og foreslog helt alvorligt, at den danske befolkning burde gå i en klædedragt, der i virkeligheden havde sit udspring i teatrets historie-idealistiske kostumeringer. En af hans bevæggrunde var at finde i den ensretning, der med borgerliggørelsen af samfundet var kommet til at præge modebilledet for mændenes vedkommende, for som han skriver:

Mit andet Ønske er, at jeg, naar jeg er i et stort Mandfolkeselskab, ogsaa kunne opmuntre mit Sind igjennem mit Øie. Men nu er det modsatte Tilfældet. Jeg bliver forstemt ved at see paa lutter sorte og mørkeblaa Kjoler; ... hvor ganske anderledes vilde det være, naar man kunde kalde et saadant Selskab – forstaa sig, blot med Hensyn til Paaklædningen – en broget Vrimmel? Hvor megen Stof vilde det ikke give til Samtale, hvor megen Anledning til muntert Spøg? Nu falder det sjældent Nogen ind, at sige til en civil Person: ”hvor den mørkeblaa Kjole

⁴ cit. efter Maria Sander, *Jean Voigt – Lyset rammer selv de unævnelige*, Kbh. 2010, s. 129

klæder Dem godt!” eller hvor den sorte Kjole flatterer Deres Figur! Men naar Modens Regimente i denne Henseende var til Ende, hvor ofte vilde da vor Paaklædning ikke blive Gjenstanden for uskyldig og moerende, maaskee endog-saa i æstetisk Henseende belærende Samtale?⁵

Et fromt ønske, som naturligvis ikke kunne opfyldes al den stund at samfundets beklædning bygger på stærkere præmisser end som så, og nok er teatret en vigtig brik i dette spil, men inspirationerne går altså oftest den modsatte vej, hvilket udviklingen indenfor mandskostumet kan bevidne – på godt og ondt.

Der har i takt med det moderne scenebilledes udvikling op igennem 1900-tallet været og er stadig rigtig mange spændende eksempler på stiliseringer og ekspressive fortolkninger af de store klassikere inden for skuespillet såvel som indenfor musikdramatikken. Men én tendens har de seneste små tyve år vist sig ret så iøjnefaldende og vedholdende, når det gælder det maskuline kostume-udtryk: jakkesættet!

Især jakkesættet som det udviklede sig fra omkring 1950, jakke med revers, enkelt- eller dobbeltradede, mest det førstnævnte, bukser, måske en vest, skjorte med flip og manchetter samt et evt. slips. Farverne er i reglen mørke diskrete nuancer, grålige eller brune. Kjeld Abell beskrev allerede fænomenet med sin Larsen-figur, flipproletaren, det talende jakkesæt i *Melodien der blev væk* fra 1935, men havde nok ikke lige forestillet sig, hvor stor en rolle det skulle komme til at spille i fremtidens teater.

Jakkesættet har været den altdominerende herremode gennem årtier. Ja, grunden til denne påklædning blev allerede lagt tilbage i begyndelsen af 1800-tallet. Dengang Dr. Ryge kom med sit hjertesuk! Og selvom der naturligvis efterhånden også eksisterer andre typer for mandstøj, f.eks. fløjls- og cowboybukser, vindjakker, t-shirts mm., er det jakkesættet, der endnu, anno 2011, er den officielle og halvofficielle mundering. Tænk bare på de forskellige gruppebilleder med statsledere, ministre, erhvervsfolk og andre funktionsdygtige samfundsborgere – herhjemme som i hele verden!

En opdateret fortolkning af en klassisk-historisk forestilling vil, i det postmoderne teater næsten uvægerligt være ensbetydende med jakkesætskostumering af de mandlige roller. I al fald af de mere magtfulde, de betydningsbærende af slagsen. Tæt efterfulgt af den militære uniformering, som også

⁵ J. C. Dr. Ryge, *Ideer til en national Smag i dansk Klædedragt*, kbh. 1827, s. 14. Der henvises yderligere til Viben Bech og Ellen Andersen, *Kostumer og Modedragter*, fra Det kgl. Teaters herregarderobe, Kbh. 1979.

fastholder mandsrollerne i den aktualiserende fortolkning. Samtidsdragten har endnu engang opnået kostumestatus udover - naturligvis - i samtidsdramatikken.

”Mandens Tyngdepunkt, hans Væsens Gestalt, ligger i, hvad han i Livet udfører og udretter. Kvindens i, hvad hun er!”⁶. Sådan forklarede Karen Blixen i ”En Båltale med 14 års forsinkelse”, et radioforedrag i 1953, kønnenes forskellige funktioner her i tilværelsen. Selv om meget er forandret siden da, holder statementet såmænd stadig vand – i al fald når talen er om påklædning. Og så leder det over i kostumeudtrykkes andet spor, nemlig det feminine.

Det feminine udstyk – *Das ewig weiblische*

Skal der et meget kyndigt øje til at placere et jakkesæt i et bestemt årti, bliver det betydelig nemmere at tidsfæste kvindernes klædedragt. Her er udtrykkene naturligvis også i pagt med samfundets normer og politiske habitus. Men hvor det maskuline er et udtryk for de store buer, indoptager og afspejler det feminine de uendelig mange små forandringer. Man kan, noget forenklet, stille det op som stabilitet contra fleksibilitet.

Med indgangen til 1800-tallet ændredes samfundene radikalt. Og det var ikke bare snøreliv og fiskebensskørter der blev skiftet ud med en ny – og umiddelbart friere – kropssilhuette med empire-tidens højtsiddende taljemarkering, man opfandt på det nærmeste et helt nyt kvindeideal. Den unge uskyldsrene pige, hvis eneste bestræbelse det var at blive en fyldestgørende hustru og moder. En støtte for manden, som jo så til gengæld var samfundets støtte. Dette feminine ideal kunne ikke klæde sig i hvad som helst, hverken i romaner, malerier endside på teatret. Historisk korrekthed måtte tillempes samtidens aktuelle formkrav. Og kvindesilhouetten vekslede med jævne mellemrum – godt hvert tiår. Der blev derfor stillet ganske andre fordringer til arbejdet med damegarderoben end der blev stillet til herregarderoben.

August Bournonville har i *Mit Theaterliv* (1865) beskrevet dette fænomen på en ret så sigende måde, men uden at vise problematikken årsag den helt store forståelse:

Een Green af Scenevæsenet maa man dog lade vederfares Ret, som Noget, der har gjort virkelig Fremskridt, og det er *Costumeringen*. Denne er nu om stunder bleven en virkelig Videnskab [...] Desværre har jeg alt for

⁶ Karen Blixen, *Essays* kbh. 1965, s. 92

ofte maattet erfare, at Ballettens og navnlig den moderne Dandses For-
dringer kun saare vanskelig lade sig forene med en correct Klædedragt;
men der hvor alle Theorier strande, det er hos *Primadonnaerne*, baade i
Skuespillet og i Operaen. De give i Almindelighed deres Phantasie et Spil-
lerum, der grændser til alt Andet end Historie og Geographie. Herved er
Intet at gjøre. Forsøg at overbevise dem, og du bliver udleet; brug Magt-
sprog, og de falde i Krampe; siig til dem, at deres Talent er under al Kritik,
det lade de passere; men gjør dem opmærksomme paa Extravagancer i
deres Toilette – det tilgive de dig aldrig!⁷

Til gengæld har hans samtidige kunstnerfælle, Johanne Luise Heiberg helt kon-
kret fingeren på pulsen i sin beskrivelse af de korrekthedsdiskussioner, man på
teatret havde i anledning af opsætningen af Scribes skuespil, *Kvindens Vaaben* i
1852. Fru Heiberg var, som de fleste skuespillerinder, meget bevidst om rollens
kostumering og dens virkning. I *Et liv genoplevet i erindringen* kommer hun
med følgende forklaring på dette såkaldt ekstravagante modetyranni:

Vi to damer, som spillede i stykket, turde heller ikke indlade os på at over-
holde kostumet strengt fra den tid. Enhver, som kan erindre Josephines
dragt eller madame Récamiers fra hin første kejsertid, med kjolelivet et
par tommers længde oppe under armene, og i den grad blottet, at bryst
og arme så godt som var ubedækkede, kan vel begribe, at den art af kor-
rekthed ikke lod sig fremstille uden i høj grad at støde blufærdigheden og
forykke vore to pæne, anstændige dameroller.⁸

Kvindekroppen var, her i midten af 1800-tallet, atter indhyllet i korsetter og kri-
noliner og ve den kvinde, der forsyndede sig imod dét. Dengang var modebille-
det mere stereotyp sammenlignet med vore dage, hvor mange forskellige
trends er i spil på én gang, selvom der også her er tale om en indre holdnings-
mæssig sammenhæng.

⁷ August Bournonville, *Mit Theaterliv*, Kbh. 1865, bd. 2 s. 48

⁸ Johanne Luise Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen*, Kbh. 1974, bd. 3 s. 88f

Modeskaber og 'primadonnaerne'

Selvfølgelig var der i 1800-tallet tale om kostumetegnere, der gav anvisninger på dragttyper, detaljer og historiske karakteristika, og teatrene havde egne systuer, men de feterede skuespillerinder fik sig en yderst kærkommen med-sammensvoren, når det gjaldt om at give de kvindelige former den rette indpakning. Nemlig: modeskaber.

Haute couturen som modebegreb blev grundlagt i 1858, da englænderen Charles Frederick Worth åbnede sit modehus i Paris. Kundekredsen blev hurtigt kejserinder, dronninger, hertuginde og det højere borgerskab, men den inkluderede tillige kurtisaner – og skuespillerinder. Især de to sidste kategorier kunne have stor betydning for reklameværdien, da det var kvinder, der blev set af mange - i virkeligheden, på teatret og måske især på fotografier og senere tillige på film lærredet. Der blev tale om et nært gensidigt samarbejde, til tider nærmest af symbiotisk karakter, mellem skuespillerinde og modeskaber, med f.eks. Sarah Bernhardt som en lysende stjerne.

Men der er adskillige tankevækkende eksempler på modeskaberens trylleri, når et ideal skulle skabes, en stjerne fødes og holdes i live og resultatet kunne gå over i modehistorien.

Den italiensk-franske modedronning, Elsa Schiaparelli, stod, sammen med Coco Chanel, som to af de få kvindelige designere, med eget modehus, bag 1930'ernes helt store trendsættende stjerner, som Greta Garbo, Marlene Dietrich og Katharine Hepburn. Udtrykket var ofte sofistikerede dragter samt lange silkebukser, hvilket ellers havde været en uhørt beklædning for damer. Den australskfødte Hollywood-designer, Orry-Kelly skabte de ålestramme kjoler, der omsluttede og fremhævede en krop som Marilyn Monroes i filmen *Some like it hot* fra 1958. En anden af Amerikas store designere, Edith Head var kreatøren, der havde ansvaret for Elizabeth Taylors stropløse drøm af en kjole, bestående af violbesat corsageliv over et brusende skørt af hvidt tyl og grønt satin, en kjole hun bar i filmen *A Place in the Sun* i 1951 og som efterfølgende blev kopieret verden over.

I 1950'erne fuldstændiggjordes den altdominerende ungpigestil ved et skelsættende samarbejde mellem den franske modeskaber, Hubert de Givenchy og den engelske skuespillerinde, Audrey Hepburn, der i filmen, *Funny Face* 1957 skabte en beatnik i haute couture og flade ballerinaske.

Konstellationen mode og film er imidlertid ikke den eneste form for couturen indflydelse på skuespilkunsten. Også scenen har dannet platform for mange udtryk. Men det siger sig selv, at virkningen er stærkest, når fokus ret-

tes imod internationale forhold. Der er tale om virkelig kendte tøjkunstnere, fæterede stjerner og, ikke at forglemme, enorme pengesummer.

Holger Blom og Bodil Kjer

Holger Blom var den første rigtige modeskaber på vore hjemlige breddegrader. Også han forenede haute couturens dyder og den royale kundekreds med at skabe og formgive kostumer til teatrets store damer, f.eks. Bodil Ipsen, Karin Nellemose, Helle Virkner o.a., men først og fremmest til Bodil Kjer. Hun var hans ideal – hans muse!

Bodil Kjer debuterede på Det Kongelige Teater i 1937 i Inger Bentzons skuespil, *Hvo, som forarger* og allerede ved denne lejlighed stiftede hun bekendtskab med den danske modekonge. Det var teatrets uforlignelige prima-donna, Bodil Ipsen, der satte forestillingen i scene og hun fik sine kostumer syet hos Blom, så hun sagde: ”Du skal bare gå op til Holger, han skal sy til dig [...] Jeg har ordnet det, så det skal du bare gøre.” Små ti år senere og indtil modeskaberens død var han hendes foretrukne kostumier og som Bodil Kjer fortæller videre i sin erindringsbog:

Jeg interesserede mig for kostumer og var aktivt med, når vi prøvede, Jeg lærte utrolig meget af Holger. Jeg har altid interesseret mig meget for det ydre i teaterarbejdet. Jeg synes det er lige så vigtigt som det indre. Og Holger var et geni. Man kan se på billederne fra forestillingerne, hvilke kjoler Holger har syet, for de sidder altid perfekt.⁹

I 1951 omskabte Holger Blom så sin muse til en rigtig en af slagsen: musikkens muse, Polyhymnia, i filmen *Mød mig på Cassiopeia*. Svøbt i et a la grec-draperet gevandt af fuldendt snit nærmest svævede hun over dansegulvet med Poul Reichhardt i den allersidste vals. Den let draperede, smygende kjole blev en af Holger Bloms kendingsmærker og udarbejdet til perfektion.

Allerede nogle år forinden havde han været i smeltediglen med græske gudinder fra Olympens top, da han skabte kostumerne til Kjeld Abells skuespil *Dage på en Sky*, 1947. Det var teatermaleren Helge Refn, der havde skabt scenografien, men ”Holger Blom havde skabt Kostumeskitserne om til dejlige Gevandtter for Gudinderne”. Også Helge Refn havde blik for modeskaberens evner, når det drejede sig om at understrege den kvindelige skønhed:

⁹ Bodil Kjer, *Et offentligt fruentsimmer*, Kbh. 1997, s. 145

Men illusionen må skabes i en helhed og til helheden hører som sagt kostumerne [...] Jeg foretrækker stor enkelthed, flot når det står med præcision. Den dygtige tilskærer er meget værd. Man kan beundre snittet i sådan en kjole. Det er virkelig noget, når der er en flot kvinde inde i den.¹⁰

Modeskaberen som scenograf

Holger Blom og de andre kostumedesignende modeskabere kreerede som regel *kjoler* mere end egentlige kostumer. Selvom det kunne dreje sig om kostumer med historiske stilkrav og andre fortolkningsgivende karakteristika, bar dragten en umiskendelig signatur. Det lå i halsudskæringens drapering, sømmenes smygende tilpasning, i hele snittet og i den kvalitets- og håndværksmæssige finish. Efterhånden som samarbejdet mellem instruktør og scenograf intensiveredes omkring en forestillings fortolkningsgrundlag og visuelle totalitet, kunne det give nogle utilsigtede kontraster i kostumeringen, når hovedrolleindehaverne gik i haute couture, mens de øvrige personer var i mere eller mindre tilfældigt forarbejdede dragter.

Men nok så væsentligt for udviklingen har det været, at haute couture i baghjulet på kvindefrigørelse og andre forskydninger i samfundet blev mere eksklusiv. Og ikke mindst at teatrenes systuer og skræddersale blev mere professionelle og derfor bedre egnede til at forene scenografernes mangeartede intentioner med godt håndværk.

For enkelte modeskabere har det været fristende at kaste sig ind i teatrets forjættende illusioner og store udfordringer. Nu ikke 'blot' som kostumedesigner, men som skaber af hele scenebilledet, altså i rollen som scenograf.

Således stod vor nok mest berømte modeskaber, efter en lang og hæderkronet karriere i Paris, Erik Mortensen, for scenografien til Holbergs *Mascarade* da komedien blev opført af Grønnegårds Teatret i 1991. Det blev til endnu nogle scenografiske opgaver og i 1994 skabte han således dekorationer og kostumer til Feydeau-farce *Dameskrædderen* på Det Kongelige Teater med Ghita Nørby i hovedrollen.

[Hun] har i et interview i forbindelse med forestillingen betegnet det som en gave at have hans kostumer på: "Hans fantasi er så vidunderlig at være i nærheden af, at den giver ens krop et nyt bevægelsesmønster. Når han

¹⁰ Henrik Sten Møller, *Helge Refn*, Kbh. 1987, s. 126

beder mig om at tage en hat på, der er en meter høj, så sker der noget med min holdning og måden jeg bærer hovedet på. Det er nødvendigt for ellers falder hatten af ... ”.¹¹

Bodil Udsen var den sidste skuespillerinde, der havde glæde af at blive kostumeret af Erik Mortensen, nemlig som Maria Callas i Terrence McNallys skuespil *Master Class* på Betty Nansen Teatret i 1997. Roben var elegant med et løst, flydende snit og teatraliske ærmer i mudmee-silke. Erik Mortensen døde allerede i 1998, så hans virke i dansk teater blev således kun kort.

Scenografiske tolkninger

Til gengæld var det ikke første gang, Bodil Udsen lagde krop til haute couture fantasier. I 1970 kastede en ren ildsjæl sig ind i teatertumlen og var primusmotor sammen med Jytte Abildsstrøm om at skabe hendes teater i det gamle Ridersalen. Det var Jean Voigt!

Der var opstået en nær forståelse mellem den store diva og den fremstormende modeskaber:

[...] og så nød hun hans evne til at svøbe, sno, hvirvle og stramme hende ind og op, hvilket talte til hendes dybt professionelle forfængelige kvindedyriskhed. Så da instruktøren, Kaspar Rostrup ville sætte *Storhertuginens Afsked* op på Aalborg Teater var det en selvfølge at Jean kreerede hende rablende vidunderlig i rollen som forestillingens finurligste filigran.¹²

Jean Voigt var i en klasse helt for sig og han skabte nogle fabelagtige, dybt fascinerende og originale forestillinger frem til sin alt for tidlige død i 1996.

Som en Holger Blom og en Erik Mortensen kunne han sit håndværk til bunds, kvaliteten blev aldrig tilsidesat, haute couturen satte også her sit umiskendelige stempel. Men ikke kun på enkelte kreationer, her blev alt – samtlige kostumer og dekorationer – dyppet i helhedens limpotte. Flået fra hinanden for at genopstå i nye formationer. Stilen var vild, fabulerende og ekspressiv, materialer og metoder utraditionelle i forhold til hvad man ellers havde været vant til i dansk teater. Selv om det feminine udtryk var i forgrunden, skabte han også

¹¹ Lone Bastholm, *Erik – en bog om Erik Mortensen*, Kbh. 2001 s.132 samt om Bodil Udsen

¹² cit. efter Maria Sander, *Jean Voigt*, s. 35

fabulerende maskuline udtryk. Skabte den totale sammenhørighed, hvor alt er spundet op over en visuel inspiration, forestillingens fortolkningsidé.

Her kan man sige at kostumeringen er vendt tilbage til sin barokke vugge, hvor de maskuline og feminine dragtudtryk formedes af den fælles historie.

Jeg er den store Ulysses von Ithacia!

Det er mig!! Mig og ingen anden!!!

... Men jeg mærker, at Morpheus, søvnens gud og dødens bror sætter sig på mine øjenbryn: Jeg må derfor begive mig til hvile. Når min tro tjener kommer tilbage, bliver alting bedre, og jeg skal vise verden, hvilken mand jeg er¹³

Den store helt Ulysses i Ludvig Holbergs komedie *Ulysses von Ithacia eller en tysk komedie* står ved forestillingens slutning ribbet for intet mindre end sin identitet. På Holbergs egen tid var det blot yderdragten, der blev taget af ham, dengang et dristigt træk. I den moderne fortolkning står han tilbage i det skinbarlige ingenting, kun iført et langt tyndt skæg og hanrejhjelman. Uden kostumets karakteristika er han i begge tidsperioder ilde stedt: Hvem er han? Hvad er han? Hvorfor er han dér? I 1700-tallet blev figuren visualiseret gennem barokkens tragedie- og helteudstyr, "Habit a la Romaine". I 2010 hjælpes han til sin heltestatus gennem en herlig hybrid mellem en rugbyspiller og en drabelig krigsmand som taget ud af tegneseriens todimensionelle univers. Dog begge er de skabt i parodiens ironiske stjernetegn. Og begge må de sande at uden kostume – ingen helt, ingen Ulysses, - ingenting!

Uanset hvilke kostumer man ser på scenen, historiske, stiliserede, realistiske, jakkesæt eller haute couture, er de ved deres tilstedeværelse, funktion og æstetik med til at udgøre teatrets inderste væsen, nemlig at være en spejling af livet, samfundet, holdninger og idealer til hver en tid. Og det er denne gensidige afhængighed, man får så levende en fornemmelse af ved et strejftog gennem teatergarderoben.

Klæ'r skaber folk – kostumer skaber roller! Det er god latin i virkelighedens verden som i teatrets, og ofte har forskellen ikke været så stor.

¹³ Bearbejdelse og iscenesættelse Rune David Grue, scenografi og kostumer Karin Betz, Det Kongelige Teater 2010. Tak til Lilo Skaarup, Det Kongelige Teaters Bibliotek og Arkiv, for hjælp med replikken.