



boganmeldelser

Anmeldelse af Iscenesat-serien

📅 maj 18, 2026

Scenekunsten iscenesat

Af Erik Exe Christoffersen

I forbindelse med 300-året i 2022 for dansk teater blev *Iscenesat-serien* lanceret på initiativ af Selskabet for Dansk Teaterhistorie i samarbejde med Forlaget Kronstork. Det er indtil videre blevet til seks titler:

Erik Aschengreen: *Ballet*

Nila Parly: *Opera*

Erik Hvidt og Per Lykke: *Skuespil*

Rikke Rottensten: *Revy*

Karen Vedel: *Moderne dans*

Carsten Jensen: *Børneteater*



Alle forfattere har tidligere skrevet flittigt om scenekunst og formatet er en let tilgængelig størrelse på omkring 60 sider for hver titel, skrevet af forskellige fagfolk som introduktioner til scenekunstens genrer. Bøgerne henvender sig bredt til personer, som gerne vil vide mere om scenekunst, forskellige dramaturgier, kunstgreb og kunstner-refleksioner, og de samtidige politiske og kulturelle strømninger. Og ikke mindst de historisk forskellige relationer mellem scene og publikum.

Jeg har i denne sammenhæng valgt at skrive om fire titler, som hænger sammen på en interessant måde i kraft af genrerens historik og forfatterens fremstilling.

Moderne dans er af mag.art. Karen Vedel, lektor ved Teater- og performancestudier ved Københavns Universitet. Hun dykker ned i de mange æstetiske nybrud i forhold til den traditionelle ballet op gennem 1900-tallet, og ser på hvordan de præger det nye danske danseteater.

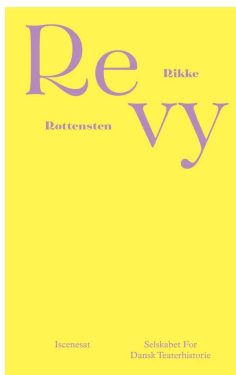
Revy er skrevet af Rikke Rottensten, cand.mag. og museumsinspektør på Storm - museet for humor og satire og hendes fokus er, hvordan revyens udvikling placerer og henvender sig til publikum. Det sociale og politiske samfund giver revyerne deres brændstof til tekst, opsætning, kostumer, musik og scenografi. På den måde er *Revy* en yderst følsom genre i forhold til publikums behov for genkendelser og overraskelser.

Skuespil af Erik Hvidt og Per Lykke gennemgår dansk skuespils rejse fra begyndelsen i 1722 med åbningen af det første dansksprogede teater i Lille Grønnegade og

efterfølgende med nedslag i dansk teaterhistorie, med de forandringer i dramaturgi, iscenesættelseskunst, skuespilkunst og tilskuerroller, som udviklingen har medført. Erik Hvidt er mag.art. i teatervidenskab, fhv. redaktør og museumsdirektør og Per Lykke er cand.mag. i dansk og teatervidenskab.

Børneteater er skrevet af Carsten Jensen, journalist, læreruddannet, exam. art i Teatervidenskab og fra 1986–2025 redaktør af *BørneTeaterAvisen*, som siden, i 2013 blev til *Teateravisen.dk*. Denne supplerer på mange måder *Skuespil* i og med feltet står for den væsentlige udvikling af nye genrer og teaterformater, som faktisk rækker langt ud over børnepublikummet. Jensen fremhæver, at området har stået for en anselig del – nogle sæsoner helt op til 90% – af den samlede nyskrevne danske dramatik.

Revy



Som nævnt er der tale om meget forskellige tilgange til stoffet. Rottensten lægger meget præcist ud i *Revy* med en datering af revyens opkomst til nytårsaften 1849 kl. 21. Dansk revys stamfader Erik Bøgh står for premieren på *Nytaarsnat 1850 Tryllefarce*. Det foregår på Casino Teatret i København og falder nærmest sammen med, at Danmark få måneder senere får en grundlov, som afsluttede enevældet. Revyideen breder sig ret hurtigt til dele af landet som fx Svendborgs Sommerrevy og Rottefælderevyen, og bliver en sommertradition og dermed et nyt marked og indtjeningsmulighed for mange kunstnere i teatrenes sommerferie. Desuden bliver revyen et rum for tværfæstetiske samarbejder mellem skuespillere, sangere, dansere mv.

Revy har naturligvis en henvisning til en række kendte stjerner, som skaber traditionen, men jeg læser denne bog som en god og anvendelig opregning af genrens dramaturgi og iscenesættelsesgreb. Som Carl-Erik Sørensen er citeret for at sige: "Det nytter ikke at folk først skal tænke efter; så 'er det tabt på gulvet'" (s.14).

Fokus er på publikums behov for grin, sjove viser, noget sentimentalt, monologer med bid, musik og dans, og ind imellem noget alvorligt.

De dramaturgiske elementer er omkvæd som gentages, fx: "Der kommer en rigtig god løsning i morgen", hvor gentagelsen kan få en næsten absurd tragisk undertone.

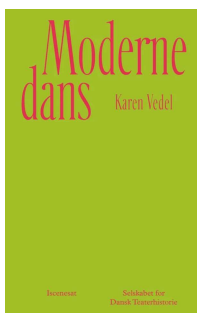
Musikken skal være delvis ny komponeret, sammenhængen, rækkefølgen og kompositionen er vigtig, tematikker eller konflikter vendes, drejes og gentages igennem revyen. Scenografien, de sceniske elementer og tempo må varieres fra nummer til nummer, længden af scener kan være fra 3-4 minutter med små indslag på 15-30 sekunder. Selve pausen kan have en central lattervækkende funktion. Endelig er der et særligt moment i forhold til spillet eller synligheden mellem skuespillerens person og den fremstillede figur. Det er ofte en selvstændig pointe når dette forhold træder frem som en kontrast mellem skuespillerens kostume og rekvisitter, som fx når Ulf Pilgaard spiller Dronning Margrethe, så dobbeltheden mellem kønnet træder frem.

Publikum må gerne skulle anstrenge sig en smule for at forstå nogle pointer, som er overraskende. Timingen er afgørende, og mangler kan dækkes med en 'sjov hat' eller ved at hovedfiguren forsvinder ind i køleskabet for at komme ud af en pinlig situation.

Den danske revy har en politisk tradition, men der er ikke tale om pædagogik eller direkte ideologiske holdninger, men om overraskelser, afbrydelser eller omvendinger. Den politiske revy svinger historisk fra mellemkrigstiden, som ofte rettede sig mod småborgeren i en radikaliserende tone, som fx Kjeld Abells *Melodien der blev væk* (1935), der under 2. verdenskrig var en underdrejet protest mod besættelsen med Poul Henningsen og Kai Normann Andersens sang, *Man binder os på mund og haand* (1940), fremført af Liva Weel. I efterkrigstiden kommer den lidt absurde crazykomik med Kjeld Petersen og Dirch Passer, og endelig, i slutningen af 1960'erne, sætter nye toner ind med velfærdskritikken i form af dramaturgiske stramninger tættere på Bertold Brecht og det episke teaters verfremdungsteknikker. Senere i 1980'erne kommer der nye elementer ind i samklang med dansk tv-revy som *Holdningsløse Tidende* og *Hov-Hov* med omkvæd som Buster Larsens *Lorteland* eller Peter Schrøders *Det' fanme uhyggeligt, du*.

Og hermed bliver der åbnet op for den senmoderne vrede og bidende ironi. I forlængelse af denne bølge opstår den pluralistiske revy med selvstændige scener uden den store sammenhæng. Rikke Rottensten understreger at *tidsånden* forandrer revyen, for så vidt hvad der kan grines af, siges og tales om, og ikke mindst hvem der tale og måden der tales.

Moderne Dans



Hvor *Revy* rummer en anvendelighed for fremtidens revymagere, har *Moderne Dans* en mere reflekterende tilgang. Det gælder både i forhold til dansens forførende kraft, og ikke mindst hvad der karakteriserer moderne dans.

Dansen har som man klart fornemmer af Karen Vedels personlige fremstilling en identitetsskabende funktion, og det er ikke uvæsentligt at hun allerede som barn dansede og så ballet, og som 14-årig blev grebet af *moderne dans* og har vedligeholdt denne interesse.

Vedel begynder med at reflektere over begreberne *moderne* og *modernitet*, som hænger sammen med udviklingen af identitet og autonomi i det borgerlige samfund og nationalstaten. Refleksivitet beskrives som en løbende selvdefinering og position i forhold til fremskridtspotentialer: økonomisk, statusmæssigt, erhvervsmæssigt og som graden af succes. Sammenhængende med udviklingen af kropskultur, ungdomskultur og kreative fremgangsmåder, udvikler dans og koreografi fra 1900-tallet således bevægelsesformer og koreografi både på og udenfor scenen. Det betyder at genren afspejler, at der findes flere forskellige former for modernitet og modernismer, og desuden forskellige former for forsinkelser og forskydelser, så at det bliver vanskeligt at definere egentlige *fremskridt*. Dermed rummer moderne dans både frisættelse og af-fortryllelse, udvikling og afvikling, som Vedel fremhæver.

Isadora Duncan (1877–1927) og Ruth St. Denis (1879–1968) betragtes som *formødre* for den moderne dans, idet både køn, krop og intelligens fritstilles i nye koreografier, og ikke mindst Duncans professionelle liv bidrager til hendes betydning, idet hun også underviser, holder foredrag, skaber solooptræden og turnévirkosomhed i Europa. Hun får med denne form for autonomi stor betydning for både den moderne dans og udviklingen af en kvindelig kunstner-identitet.

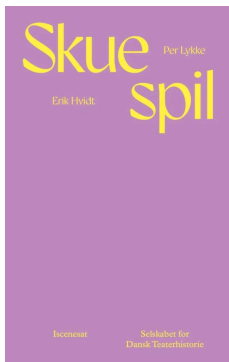
Et anden vigtig udviklingstråd er den tyske Ausdruckstanz med Harald Kreuzberg (1902–1968) og Mary Wigman (1886–1973), der begge var elever af Rudolf von Laban (1879–1958) og en vigtig del af 1900-tallets ekspressionistiske strømninger – som også fik betydning for musik og billedkunst. En tredje strømning er inspireret af ikke-europæiske dansetraditioner fra Caribien, Bali og Afrika. Endelig skaber massekulturen grundlag for en næsten militariseret masse-bevægelse og koreograferet gymnastikdans.

Flere dansefolk måtte flygte fra Tyskland i 1930'erne så som Kurt Jooss (1901–1979), der kom til Dartington Hall i Sydengland, med en spændende interaktion mellem ballet og det, som senere blev kaldt **Tanztheater** med Pina Bausch (1940–2009) i spidsen.

I Danmark tog den moderne dans for alvor fart med dansere som Eske Holm (1940–2017), Randi Patterson (1948–2022) og Jytte Kjøbæk (1943–1994) med udviklingen af *contraction* og *fall and recovery*. Med 1970'ernes og 1980'ernes etablering af

tilbagevendende festivaler som Fools, Dancin' City og Københavns Internationale Teater, blev der skabt rum for transnational udveksling af japansk, fransk, hollandsk danseteater med centrum i København og Aarhus (via blandt andet Aarhus Festuge, MBT Danseteater og Palle Granhøjs (obstruktions-) danseteater, hvor serendipitet og tilfældige fund skaber overraskende kompositionsprincipper og hybrider mellem bevægelsesdynamik, fiktion, tekst og musik. Det skaber, som Vedel konkluderer, nye kropstyper, bevægelsesformer, køn og rum, hvor tilskuerne inviteres ind i *danserummet* og en form for identitetsudforskning. Og samtidig opstår der hybrider mellem moderne og postmoderne dans.

Skuespil



Skuespil af Erik Hvidt og Per Lykke har en noget mere traditionel fremstillingsform med begyndelse i 1722 og frem til i dag. Det er en teaterhistorie, som er centreret omkring det københavnske teater, hvilket er rimeligt i forhold til opkomsten af Holbergs teater, Komediehuset på Kongens Nytorv, romantikkens teater, Heibergæraen på Det Kongelige Teater og naturalismens dominans med William Blochs virkelighedsefterlignende iscenesættelse.

Herefter følger oprøret mod det såkaldte kukkaseteater med en fleksibel indretning af teatterummet, hvor både lys, bevægelsesformer, kostumer, musik og tekst indtager nye kombinationer, og hvor tilskuerpositionen bliver varieret. Instruktøren løsrives fra tekstens autoritet og instruktøren får en selvstændig kunstnerisk synlig rolle.

Instruktøren Johannes Poulsens forsøg på en reteatralisering af det naturalistiske teater var en milepæl omkring 1914. Han var inspireret af Adolphe Appia, Edward Gordon Craig og Max Reinhardt, og opfattede, som dem, scenekunsten som en sammenføring af ord, billeder, arkitektur, farver, toner, lys og ikke mindst situationer, hvor pauserne mellem ordene kunne være det vigtigste. (1922).

Opgøret med naturalismen havde dog trange kår med få personer som Kjeld Abell og Per Knutzon, der forsøgte, er modernisering af scenekunsten og det teatrale udtryk. I efterkrigstidens teater fortsætter denne konflikt med naturalismen, men i *Skuespil* bliver hverken Odin Teatret, Team Teatret eller Svalegangen nævnt som regionale svar fra Holstebro, Herning og Aarhus på det københavnske teater.

1950'ernes absurde teater på Aarhus Teater nævnes dog og i slutningen af 1960'erne fremstår en central skikkelse som instruktøren Kaspar Rostrup, der genopfinder og teatraliserer Holberg med sin opsætning af *Niels Klims underjordiske rejse*, 1973. Det er en tendens som fortsætter med Peter Langdals iscenesættelse af *Erasmus Montanus vender tilbage*, 1984, i et cirkuspræget univers, som selvsagt er et brud med det Holbergske originale "bjerg". Denne gentænkning i et nyt univers giver anledning til begrebet den *langdalske licens* som en betegnelse for, at instruktøren tillader sig at behandle klassiske tekster efter forgodtbefindende. Som postmodernismen skrider frem i perioden, bliver der tale om et konceptteater, som kun benytter teksten som afsæt eller en anledning til at forfølge egne interesser.

Det forstærker igen en episerende tendens til et fornyet spil mellem skuespiller og rolle, og i *Skuespil* fremhæves Christian Lollike som eksempel med forestillingen *Manifest 2083*, (2012), hvor skuespilleren Olaf Højgaard i forestillingen lader sit forberedende arbejde med rollen som terroristen Anders Behring Breivik og hans forsøgsvisse indlevelse i personen, være en del af handlingen som en form for metafiktion.

Skuespil forekommer ikke at være ført helt frem til nutidens teater, hvor eksperimenterende fyrtårne som Det Røde Rum, Hotel Pro Forma eller Fix & Foxy er fraværende ligesom Den Danske Scenekunsts skole (oprettet i 2015) med udviklingen af scenekunstens kunstneriske sprog som fx immersiv teater er fraværende.

Børneteater



Børneteater af Carsten Jensen dækker et meget stort område af dansk teater og faktisk flere forskellige genrer og kunstneriske udviklinger og organiseringsformer. Jensen daterer noget af det første børneteater til 1966, hvor Det Lille Teater blev dannet i København. Senere fulgte Jytte Abilstrøms Teater, Comedievognen og Banden med blandt andet den kongelige skuespiller Niels Andersen, som forlod institutionen i protest og vasede et nyt såkaldt gruppeteater; han startede senere Teatret Møllen og Vandrefalken.

Carsten Jensen karakteriserer feltet ved en række karakteristika: de medvirkende kommer ofte fra andre fag og er uden egentlig teateruddannelse og autodidakte. Det betyder at nye typer af instruktører, scenografer, musikere og selvlærte teaterfolk cirkulerer, mens de mere klassisk uddannede ser børneteater som et

karrieremæssigt blindspor. De nye teaterfolk udvikler selv et scenisk og teatralisk sprog, som henvender sig til specifikke tilskuergrupperinger, de er turnerende og opfører forestillinger på skoler, biblioteker og andre ikke-teater-vante rum. Scenografien er minimalistisk, og man stiller selv både scene og tilskuerarrangement op, man udvikler nye emner og tematikker ofte med det formål at skabe debat med tilskuerne. Man organiserer sig i fællesskaber (BTS 1969, FAST 2012, TIO 2018) i form af årlige teaterfestivaler (1971) med henblik på salg og et kommunikationsfællesskab med fælles formidling som BørneTeaterAvisen (1986). Man er udenfor det offentlige medierum og er nærmest, som Jensen skriver, usynlig som en skjult skat, men til gengæld med et stort internt socialt og fagligt fællesskab. Som noget helt centralt etableres en form for diskussion af kvalitetskriterier. Det er typisk en diskussion af hvem, hvad, hvordan: den kunstneriske vilje, sceniske forhold, skuespilmåde, relation til tilskuerne, anvendelse af tekst og etik. Især det sidste er relevant i forhold til behandlingen af tilskuer og tematik. Som nævnt er Børneteateret ikke kun en bestemt genre: det kan læne sig op af cirkus og revygenren, det kan være dramatisk eller såkaldt objektteater med usædvanlige dukker som Ray Nusseleins Paraplyteateret, og det kan være installations- og vandreteater, der gør tilskuernes fysiske bevægelser til en del af dramaturgien som hos Carte Blanche og Cantabile 2. Endelig henvender mange teatre sig både til børn, unge og voksne: Det gælder fx Rimfaxe, Det Olske Orkester, Turnus, Teater Fair Play, Theater La Balance, Meridiano Teatret og Hils Din Mor, som er et teater, der især beskæftiger sig med seksuelle forskelligheder og roller.

Nye former for dramaturgier betyder både nye produktionsformer og nye perspektiver og vurderingsmåder i forhold til enkelte forestillinger og deres kvalitet i relationen til tilskuerne. Og det betyder, at det at skabe teater får en ny etisk dimension fx som læringsteater eller som et identitetsskabende fællesskab. Feltet skaber i årenes løb en række nye festivalformer som Gruppe 38s *Enestående* (monologfestival), Bornholms internationale gadeteaterfestival og Amager, Herning, Horsens og Aarhus børneteaterfestivaler. Dertil er der skabt flere efteruddannelsesmuligheder og vækstcentre: fx Scenekunstens Udviklingscenter (1996–2020), Dramatiker væksthuse i 1997 og Forsøgsstationen 2009.

Et paradigmeskifte

Carsten Jensens titel *Børneteater* supplerer på mange måder *Skuespil*. Det gælder produktionsmåder, hvor mange af de nævnte teaterforestillinger er kollektivt og kollaborativt skabt, og med en markant anden form for samarbejde mellem skuespillere og instruktører. Mange af disse forestillinger er også for voksne og instruktører som Catherine Poher, Hans Rønne og Holstebro Egnsteater, Gruppe 38, og Aaben Dans, som udover teater for børn, også laver almindeligt voksteater.

Det er derfor mig at se noget misvisende, at de er rubriceret under titlen børneteater, også fordi de udgør flere forskellige genrer, opførelsesmåder og steder end den traditionelle scenekunst. Det er en problematisering af redaktionens genreinddeling,

som naturligvis har været nødvendig, men en eksplicitering af det overordnede princip ville under alle omstændigheder have været vigtig. Det handler også om, at udviklingen af scenekunst skaber nye krav til refleksion, og ikke mindst fordi dramaturgrollen får en helt ny betydning i det nye århundrede, som instruktørrollen havde det i forrige århundrede. Det er ikke blot et spørgsmål om genrer, det er et spørgsmål om nye tværestetiske og kollaborative produktionsmetoder. Det havde måske også været en ide at trække den kulturelle kunsttradition op som en selvstændig titel. Det kunne begynde med avantgardeteatret i begyndelsen af 1900-tallet, der bliver til gruppeteater i 1970'erne og senere postmodernistisk teater eller devising teater med en kollaborativ skabelsesproces, hvor en forestilling udvikles fra bunden gennem improvisation, research og fælles arbejde uden et færdigt manuskript.

Det er en kollektiv proces, hvor aktører, teknikere og instruktører sammen skaber indhold baseret på ideer, virkelighedshistorier. Det kan også kaldes samtidsteater eller projekteater, hvor nye formater som immersiv teater eller vandreteater opstår løbet af 2000-tallet. Det er en form for paradigmeskifte i scenekunsten og kulturen, som ændrer ledelsesstrukturer, roller, funktioner, 'publikumsinvolvering' og aktivitetsformer. I *Skuespil* konkluderer forfatterne: "Det afgørende for teater er altid at spejle og vise sin samtid" (s. 63). Men kunne man ikke sige at mange teaterformer i dag skaber nye virkeligheder ved at intervenere og interagere med tilskuerne og de sceniske, sociale og miljømæssige kontekster.

Erik Exe Christoffersen, lektor emeritus, Dramaturgi, Aarhus Universitet