

Knud Arne Jürgensen

Jens Kistrup – 'den ypperste apostel for det borgerlige frisind'



Redaktionel forbemærkning

”Den ypperste apostel for det borgerlige frisind” – således karakteriserede Bent A. Koch Jens Kistrup, da han i 1983 tildelte ham Publicist-Prisen. Det var kulturskribenten og litteratur- og teaterkritikeren Jens Kistrup ubetvivleligt i og med sit livslange virke ved *Berlingske Tidende*. Men han var det på en meget kvalificeret og nuanceret måde, og han var meget andet end det. Her i webtekst18 giver dr.phil. Knud Arne Jürgensen et indgående og perspektivrigt indblik i Jens Kistrups imponerende position og produktion gennem sidste halvdel af 1900-tallet –med udblik til det samtidige danske teaters kunstneriske, politiske og institutionelle udvikling. Kistrups vilje til at gå i kødet på sin egen generation og evne til at optage kritisk dialog med yngre generationer som Dr. Dante er sjældent set mage til.

webtekst18: *Jens Kistrup – 'den ypperste apostel for det borgerlige frisind'* publiceres i sammenhæng med webtekst19 og 20, der er let redigerede optryk af Jens Kistrups to vægtige føljetoner fra *Berlingske Tidende: De store dramatikere og Holbergs rollefigurer*. De tre webtekster udgives i sammenhæng med åbningen af udstillingen **Kistrups teaterkabinet**, der afspejler teaterkritikeren, -essayisten og kulturpersonligheden Jens Kistrups seks årtier som forfatter og skribent med teatret i centrum. Udstillingen åbner samtidigt med udgivelsen af Knud Arne Jürgensens bog **Teatrets fortællinger – Jens Kistrups teaterkritik** (Syddansk Universitetsforlag) – og åbning for offentligheden af Kistrups eget omfattende danske og internationale teaterfaglige bibliotek, som Teatermuseet i Hofteatret har arvet.

Erik Werners tegning ovenfor viser Jens Kistrup som teatrets tragiske og komiske maske (trykt i *Berlingske Tidende*, 2.4.1966). Tegningen er som artiklens øvrige illustrationer hentet fra Knud Arne Jürgensens *Teatrets fortællinger – Jens Kistrups teaterkritik*.

Jens Kistrup – 'den ypperste apostel for det borgerlige frisind'

Teaterkritikeren Jens Kistrup (1925-2003), der lige fra drengeårene efter eget udsagn var en "lille ængstelig dreng", vedblev "at være bange for alt – bange for at tabe" langt op i livet. Egentlig ville han have været skuespiller og nærede især ambitioner om at uddanne sig til komiker, men angsten hindrede ham i at gøre forsøget, uanset at faderen helhjertet støttede hans teaterplaner og endda udstyrede ham med en smoking, som han kunne optræde i som 17-årig omkringrejsende oplæser. Den unge Kistrup turde dog simpelthen ikke tage springet ud i en scenekarriere, men vedblev alligevel at nære en art "hemmelig" drøm om at kunne udleve skuespilleren i sig selv og talte offentligt selv i sin høje alder om "det vidunderlige øjeblik, hvor skuespilleren tager en anden rolle". Han når her frem til direkte at sammenligne scenekunstnerens virke med den metier, der blev hans egen livsbane – publicistens:

Tænk at kunne det! Det er en livsudfoldelse almindelige mennesker ikke kan præstere. Det er vidunderligt at se et menneske folde sig ud, som tør, i stedet for at sidde med alle kortene – og knivene – oppe i ærmet. Som barn var Det Kongelige Teater stedet, hvor *alt* det vidunderlige foregik. Jeg ville jo selv være komisk skuespiller, men jeg turde ikke. Jeg beundrer skuespillerne, fordi de gør noget meget, meget svært. Det kræver et stort mod, og det er fantastisk at de tør. De skaber sig jo ikke. Det er ikke mennesker der forandrer sig, de får bare lov at spille sig selv ud på en anden måde. Jeg både beundrer og misunder dem. Men avisen giver næsten de samme muligheder.¹

Efter studentereksamen i 1943 valgte han dog endegyldigt at opgive skuespillerdrømmen og indskrev sig i stedet på litteraturstudiet ved Københavns Universitet, hvor hans lærere blev Paul V. Rubow og Ejnar Thomsen. Deres undervisning og stærke prægning af den unge litteraturstudent gav han senere selv flere fine beskrivelser af. Om Rubow fremhæver han ved dennes 70-års dag bl.a. hans evne til at sikre sig, at de studerende aldrig fik en selvhøjtidelig og skråsikker holdning til litteraturvidenskaben, idet han påpeger om professorens subtile, men stærke påvirkning:

Det var ikke selvsikkerhed, man lærte som elev af Paul V. Rubow. Der kan være noget lammende ved en professor, som i enhver henseende er sine studenter langt overlegen – en begavelse og en lærdom, man på forhånd er klar over, at det aldrig vil være muligt at konkurrere med. Og når denne suveræne åndsoverlegenhed forenes med en ironi, der tilsyneladende er uden grænse og uden bund, vil man hurtigt komme til at føle sig meget lille og meget usikker. Man har ligesom slet ingenting at holde sig til.

¹ Interview i *Weekendavisen*, 30.10.1998.

Med sin afsky for at posere som pædagog, kunne Paul V. Rubow derfor godt blive en farlig lærer for de unge mennesker, der havde indladt sig på den letsindighed at studere til en magisterkonferens i almindelig og sammenlignende litteraturhistorie. Man fik ingen vejledning, man vær'så god havde at følge [efter], ingen brugsanvisning, som let og smertefrit førte til det ønskede resultat. Man fik denne blide, næsten kælent kokette og dog absolut ikke ufarlige ironi, som man kunne gøre med, hvad man ville, og som meget hurtigt lod én mærke, at fast grund havde man i hvert fald ikke under fødderne.

Men selv om Paul V. Rubow gav afkald på at præge sine elever, lede dem skridt for skridt, blev hans indflydelse på dem alligevel meget stor, om end ikke altid lige gavnlige. I 20-års alderen må ironien helst ikke være gået i blodet! Der lå en uhyre inspiration i at have en lærer, der så suverænt beherskede alle sit fags discipliner, en lærer, der kendte så at sige hvert eneste forfatterskab i den samlede verdenslitteratur ud i de mindste detaljer. [...] Nu og da syntes han at spille en dæmonisk komedie, hvis pointe kun han selv kendte. Var det simpelt hen den geniale begavelse, der havde måttet erkende, hvor lidt alting er værd, og hvor tvivlsom åndslivets og litteraturens betydning er i en tid, der har valgt sig andre guder?

Vi ved det ikke, Men vi ved – og vi forstår bedre og bedre – hvor fattig og farveløs den danske litteraturvidenskab og den danske litteratur ville have været uden Paul V. Rubow. [...] Og hans elever kan i dag – uden samtidig at låne hans egen livsfarlige ironi – låne hans egne ord: – *Tak, det var lærerigt!*

Vi har lært meget af ham. Og vi vil aldrig komme til at føle os sikre.

I 1948 besvarede Kistrup som kun 23-årig universitetets guldmedaljeopgave med en afhandling om emnet *Begrebet Romantisme og dets berettigelse inden for dansk litteratur*, og året efter tog han (sammen med vennen og studiekammeraten Peter Seeberg) magisterkonferens i almindelig og sammenlignende litteraturhistorie efter at have givet en offentlig forelæsning den 25.11.1949 over emnet ”Herolden i nordisk litteratur og dens europæiske forudsætninger”. Året forinden havde han desuden fundet tid til at varetage billedredaktionen af bogen *Teatret paa Kongens Nytorv 1748-1948* i anledning af nationalscenens 200-års jubilæum. En akademisk universitetskarriere syntes derfor nu at have ligget lige for med doktorgrad og professortitel vinkende forude. Stillingerne var der blot ikke i de magre efterkrigsår, og da Kistrup allerede som 20-årig med held var begyndt at fungere som film- og lejlighedsvis også teaterkritiker, blev det derfor journalistikken, der vandt. Retrospektivt anså han det også selv for et ”kæmpeheld”, at han i disse år opgav at forfølge en akademisk karriere, idet han som 70-årig så tilbage på dette skillepunkt i sit liv med ordene:

Jeg er havnet præcis det rigtige sted, og det har været meget lykkeligt. Også selv om

journalistik skabes for øjeblikket og sjældent er ombøjet af hæder. Det er et æreløst hverv, og det er, som det skal være.²

Den unge kritiker (1946-1949)

Det teaterliv, som den unge student Kistrup voksede op i og var en levende iagttager af i 1940'erne, var på mange måder centreret om Frederiksberg, som da var et langt mere markant teaterkvarter, end det er i dag. Her var teater af alle slags og for enhver smag. Teatrene fik dengang ikke statsstøtte, og kun Riddersalen fik i en periode tilskud udefra gennem afkast fra en billetafgiftsskat. Økonomien var derfor altafgørende for disse scener, som omfattede ABC-teatret, Alléscenen, Riddersalen, Frederiksberg Teater og Rialto. Når man fik succes, spillede man stykket, så længe denne varede, og fik man det modsatte, kom stykket hurtigt af plakaten igen. Et eksempel herpå er Tennessee Williams' skuespil *Flyvende Sommer*, som fik premiere på Riddersalen i slutningen af 1949 og også blev den teaterforestilling, som Kistrup efter eget udsagn første gang selv for alvor prøvede kræfter med som kritiker. Dets succes resulterede i, at man overflyttede forestillingen til Frederiksberg Teater året efter, hvor det spillede en halv sæson mere og dermed sammenlagt gik i næsten et år, hvilket dengang var nærmest utænkeligt andre steder – og for så vidt også er det i dag.

Teatrene i 40'erne var således langt mindre bundne, end de blev det i slutningen af århundredet, men samtidig var udsolgte forestillinger heller ikke automatisk et udtryk for, at alt løb rundt økonomisk, alene af den grund at alle disse mange teaterscener både var små og antallet af tilskuerpladser derfor meget begrænset. Man turde og vovede her mere at satse på idéteater og det kunstneriske teater frem for underholdningsteatret. Det var ikke mindst tilfældet på Riddersalen, hvor man nærmest opnåede position som tidens førende eksperimentalscene. Her kom Jean-Paul Sartre og Jean Anouilh på scenen for første gang i Danmark. På Frederiksberg-teatrene spillede man i 40'erne for alle, hvad angik stilen og repertoiret, der rakte fra revyen til den nyeste franske efterkrigsdramatik.

Modpolen hertil var Nationalscenen, der i disse år på skuespillersiden rådede over et usædvanligt stærkt ensemble af såvel en ældre som en yngre højt begavet generation. Det talte kunstnere som Bodil Ipsen og Poul Reumert som de dominerende og Ebbe Rode, Mogens Wieth og Bodil Kjer blandt de yngre, og repertoiret bar både tydeligt præg af og blev lagt tæt efter disses muligheder. På Det Kongelige Teater var det de store navne, man "solgte" forestillingerne på i disse år, og nok det nærmeste, man er kommet på et decideret "stjerne-teater" i moderne tid.

Den eneste konkurrent i formatmæssig henseende var i disse år Det Ny Teater, der under Peer Gregaards ledelse havde udviklet sig til en af hovedstadens førende dramascener.

² Interview i *B.T.*, 1.1.1996.

Man havde her den fordel frem for Nationalscenen, at man kunne blande repertoiret op i lige dele stykker, der lå tæt op ad Det Kongelige Teaters repertoire, men samtidig også tilføjede et begavet udvalg af elegante lystspil. Og da Gregaard samtidig fik lokket flere af Nationalscenens dramatikere og yngre skuespillerkræfter over til sig, fik Det Ny Teater i disse år og især i det følgende årti en meget fremtrædende plads som en af byens stærkeste scener.

Sen-1940'erne blev på mange måder derfor nærmest en lille guldalder for dansk teater, hvor man ikke alene rådede over et sjældent stærkt potentiale af skuespillere i alle aldre, men også havde en række danske dramatikere (med Kjeld Abell og Soya i spidsen), instruktører (Erling Schrøder, Per Knutzon og Sam Besekow blandt mange andre) og teaterledere (Greggaard og Meir Feigenberg), der kunne give repertoiret både form og indhold. De prægede 1930'ernes og især 1940'ernes repertoire, og ikke mindst efter Anden Verdenskrig blev der tillige her blændet stærkt op for den udenlandske dramatik med vigtige navne som Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh, Thornton Wilder og Tennessee Williams, og senere igen Harold Pinter, Arthur Miller og Edward Albee.

Samtidig med dette nybrud begyndte teatret næsten som et paradoks i disse år dog også at miste noget af den særstatus, det hidtil havde haft som den offentlighedskulturinstitution, hele samfundet samlede om. I sen-40'erne begyndte nye og andre kulturudbud for alvor at pible frem, der var nok så interessante for det yngre publikum, hvorimod den ældre generation stadig opfattede og levede med teatret som det sted, hvor man så sin verden og sit liv afspejlet. Den ældre generation faldt derfor langsomt fra i det følgende årti, hvor udviklingen inden for film, TV- og radioteater hastigt blev endnu mere fremtrædende.

Den impuls, der mere end nogen anden ledte den helt unge Kistrup ind på en kritikerkarriere, var efter hans eget udsagn indkøbet på hans 14-års fødselsdag af Frederik Schybergs da netop udgivne samling af teater anmeldelser *Ti Aars Teater (1929-1939)*. Allerede her fik han som knap halv voksen "blod på tanken" og adgang til mellemkrigsårenes "brillanteste overkirurg, hvis vid skar som en ragekniv [...] Sådan ville jeg gerne kunne se på teater. Sådan ville jeg gerne kunne skrive. Det fik jeg så det følgende halve århundrede til at gå med".³

Netop Schybergs bidrag som teaterkritiker rakte i betydning langt ud over det tidsrum, det selv beskriver og omhandler. Han blev næsten omgående en myte i dansk teaterkritiks historie og citeres stadig ofte – ikke mindst af Kistrup – helt frem til vore dage. Anerkendelsen kom til ham tidligt. Han blev efter fire års virke ved *Berlingske Tidende* fra 1934-1937 udsat til at følge efter den navnkundige teaterkritiker Sven Lange på *Politiken* i 1937 og lykkedes hermed ved bevidst at være dennes diametrale modsætning. I Schybergs kritik var det selve fremførelsen, der var i fokus, hvor det for Lange havde været den dramatiske tekst. Dette gjorde Schybergs kritikervinkel til en lærdomskilde for publikum om det, der skulle fo-

³ Interview i *Weekendavisen*, 30.10.1998.

regå og rent faktisk skete på scenen, ligesom hans kritik med sine overbevisende argumentationer og meningers tyngde forblev en udfordring for teatrets egne folk.

Schybergs domme var på en gang kontante og køligt overskuende. Han blev herostratisk berømt for sin ofte benyttede vending ”nu er det sagt”, hvormed han selv blot ville afslutte en forestillingsbedømmelse, men som af samtiden snarere blev opfattet som udtryk for arrogance over for andres synspunkter og opfattelser. Schyberg havde altid præmisserne på plads, men elsket af teatrets egne blev han ikke. Læserne derimod satte pris på hans anmeldelser og deres høje sproglige niveau, der vitterlig gør dem til litteratur mere end til de dagsaktuelle ”børsnoteringer” om samtidens teaterliv, som mange af hans samtidige kolleger bedrev og slap af sted med. For Schyberg var kritikens opgave selve studiet af en teaterforestilling og dennes mange elementer for herigennem at *erkende – forklare – vurdere*.⁴ Et motto, man også kunne bruge om Jens Kistrup.

Kistrup kendte Schybergs teaterkritik indgående, og efter hans eget udsagn⁵ etablerede han selv en næsten komplet udklipssamling med hans samlede teater- og litteraturanmeldelser, der omfatter fem propfyldte kartotekskasser.⁶ Den var uden tvivl et af Kistrups vigtigste referencepunkter gennem hans eget virke som teater- og litteraturanmelder i Schybergs fodspor.

Allerede i studieårene havde Kistrup været tilknyttet *Berlingske Tidende*, først som film-anmelder og lejlighedsvis også som teateranmelder, dog her mest af revyer, skole-, studenter- og amatørforestillinger, som han blev udsendt til at skrive hjem om. Hans første tilknytning til Det Berlingske Hus var ifølge ham selv et skoleeksempel på, ”hvad nepotisme kan føre til”, idet bladets ene redaktør var studenterkammerat med hans mor, og den anden redaktørs kone havde været læge for hans far, mens faderen selv var læge for ham.⁷ Så Kistrup befandt sig med sit åbenlyse skrivetalent og disse personlige kontakter som ”en fisk i blækhuset” på det store bladhus lige fra det første år til fastansættelsen i 1950.

At Kistrup var helt ajour med sin egen tids nyeste teater ses af hans allertidligste kendte teaterartikel, hvor han under eget navn i november 1946 i *Studenterbladet* heftigt imødegik en anonym artikel, der på et efter hans opfattelse falsk grundlag havde prist Jean Anouilh

⁴ Udtrykket er Schybergs eget, jf. *Bifald og Bølgebryder, Frederik Schybergs teaterkritik, En antologi*, udgivet og kommenteret af Knud Arne Jürgensen (Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2009, s. 52).

⁵ Interview i *Berlingske Tidende*, 24.11.1985.

⁶ Samlingens titel er *Frederik Schyberg: Teateranmeldelser, -artikler og essays, publiceret mellem 1935 og 1950*. Den omfatter (kasse 1:) Biografi etc. - Teater etc. 1935 incl., (kasse 2:) Teater og film 1936-1943, (kasse 3:) Litteratur 1936 incl., (kasse 4:) Litteratur 1937-1948 (kasse 5:) Teater og film 1944-1950. Den opbevares i Dramatisk Bibliotek på Det Kongelige Bibliotek. Teateranmeldelserne er særskilt registreret i Knud Arne Jürgensens netbibliografi *Frederik Schybergs teaterkritik*, som kan søges på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside Fund og Forskning online:

http://www.kb.dk/da/publikationer/online/fund_og_forskning/frederik_schyberg/index.html.

⁷ Interview i *Information*, 13.4.1991.

revolutionerende dramatik (især skuespillet *Eurydike*) som ”antikapitalistisk”. Den 20-årige Kistrup argumenterer her klart og koncist for, hvorfor man fejlagtigt havde taget Anouilhs dramaer til indtægt for en bestemt politisk og social kamp og på afgørende punkter derfor direkte misforstod hans skuespils kunstneriske intentioner.

Hos Kistrup vakte det lige fra hans tidligste kritikerår altid voldsom harme, når han oplevede, at en dramatiker blev taget til indtægt for en speciel politisk tendens, som ret beset ikke lå i hans værk. Det var således det alment menneskelige i Anouilhs dramatik, der var retningsgivende for Kistrup, og ikke de politiske tendenser, som enhver tid – i dette tilfælde tiden i en verdenskrigs kølvand – måtte mene at kunne indlæse i hans stykker. Han opsummerer herom:

Det Positive i den nye franske Dramatik, der i Øjeblikket skyller ind over vore Teatre, maa forstaas paa ren menneskelig Basis. I den etiske Holdning (undskyld!) ligger det nye og væsentlige hos de unge Franskmænd – ikke i den sociale eller politiske Tendens. Kravet om Renhed og Ansvarlighed i det menneskelige Liv, Kravet om Helhed og om Enkelhed, det er Moralen, det er Brændpunktet i »Eurydike«, i »Antigone« og i [Jean-Paul] Sartres to dramatiske Arbejder »Fluerne« og »Lukkede Døre«. Man faar vanskeligt ved at finde andre Programpunkter end de rent fællesmenneskelige i de Skuespil. Men naturligvis, man kan, hvad man vil.⁸

”De dér rædselsfulde 50’ere”

Fra den første dag af det nye årti var Kistrup at regne blandt *Berlingske Tidendes* faste medarbejdere. Hans kontrakt, der er dateret 14.1.1950 med tilbagevirkende kraft fra 1. januar, gav ham 500 kr. om måneden, og den unge magister fik nu som fast skribent og kritiker opgaver og adgang til spalterne inden for litteratur, film, kulturstof og ikke mindst teater. Det var en drøm, der dermed var gået i opfyldelse, og han gjorde sig tydeligvis meget hurtigt bemærket i vide kredse, ligesom han nok også selv har været lidt søgende efter en endnu videre virkekreds end den nyvundne faste plads på *Berlingeren*. En korrespondance mellem ham og chefredaktøren på *Information*, Erik Seidenfaden, mere end antyder dette, idet Kistrup samme år, som han havde fået papir på sin faste tilknytning til bladhuset i Piltestræde, også modtog en føler fra *Information*.

En nyhed i disse år på *Information* var, at man med Jytte Kaastrup-Olsen som redaktør i årene 1945-1950 havde fået en daglig kulturside med anmeldelser, kronikker og debat, der hurtigt gjorde avisen kendt som det litterære ”havebed”, de fleste af tidens intellektuelle ”spinatfugle” fik næring af og boltrede sig i. *Information*, der oplagsmæssigt kun bevægede

⁸ Artiklen »Eurydike« én Gang til i *Studenterbladet*, 15. aargang, nr. 9, november 1946, s. 3-5.

sig lidt fra 23.360 trykte aviser i snit i 1946 til godt 25.000 i sidste del af 1950'erne, regnedes trods sin åbenhed med først Børge Outze og fra 1946 til 1965/1966 med Erik Seidenfaden i spidsen stadig længe som en avis til højre-centrum. Denne platform har tilsyneladende tiltrukket den unge Kistrup, men efter nærmere overvejelser blev tilbuddet fra *Information* alligevel ikke realiseret.

Man kan derfor nok roligt konkludere, at Kistrup lige fra de første år af sit livslange virke i det Berlingske bladhus kom til at finde sig ganske vel tilrette i sin nye position som fast kultur-, litteratur- og – i særdeleshed – teatermedarbejder. Opvokset, som han var under påvirkning af Schybergs livsværk og fungerende ved siden af kollegaen Svend Kragh-Jacobsen som bladets ”første-anmelder”, så Kistrup sig her placeret i et frodigt spændingsfelt, hvor de to kritikere nåede frem til en art gentleman agreement, efter hvilket de delte teaterpremiererne mellem sig efter de, der faldt på lige og ulige datoer. Mere væsentligt er dog nok den kendsgerning, at Kragh-Jacobsens stil og kritikform, som i høj grad også indbefattede teaterreportagen, gav rigelig plads til Kistrups mere analytiske fremgangsmåde.

I forhold til Schybergs teaterkritik finder man mange lighedspunkter. Schybergs anmeldelser var lange, ja, ofte så lange at de fik prædikatet ”små doktordisputatser”, idet han havde den nødvendige plads til at nå rundt om det meste i en forestilling. Den udnyttede han ligefuldt til analyser af først teksten og dernæst instruktørens fortolkning. Schybergs forestillingsanmeldelser er derfor klart adskilt i to dele, hvilket havde den fordel, at han, når han måtte ønske det, klart kunne påvise et misforhold mellem forfatterens intention og fremførelsen.

Kistrup er ikke i samme grad bundet af denne Schyberg'ske dissekering af sceneværket i to adskilte bestanddele, måske fordi hans plads simpelthen ikke er den samme, som forgængerens. Men når han analyserer det tekstlige grundlag, er han lige så tekstnær og begrundet sin opfattelse af opførelsen med lige så stor vægt på den tekstlige del som på den rent opførelsesmæssige. Dermed viderefører han Schybergs stil og bliver som han en ”litterær” teateranmelder. Også i det sproglige ligner de to hinanden, idet Schyberg lod en forestillings kvalitet smitte af på sproget, mens Kistrup synes at opfinde nye ord inspireret af en god fremførelse. Begge er de både flydende og velformulerede og vælger med tilsyneladende lethed de rette ord til i en enkelt sætning at karakterisere enten en aktørs eller en scenes virkning.

Om forbilledet Schyberg skrev Kistrup en stor mindeartikel med titlen ”Pædagog for voksne” samme dag, som Schyberg ville være fyldt 60 år, hvori han opsummerer hans banebrydende bidrag til teaterkritikken og afgørende betydning for Kistrups eget valg af livsbane:

Han var den trofaste, samvittighedsfulde tilbeder, flittig, grundig, på pletten, en perfektionist, alt andet end letsindig. Han synes aldrig at have tvivlet om, at de ting, han beskæftigede sig med (eller tvivlede han til sidst?) – også i den henseende kan han forekomme en mere kynisk eftertid næsten gammeldags, et overstået stadium.

Men for os, der var unge og blev voksne, mens han skrev, blev han et forbillede og en inspiration, vi aldrig har frigjort os fra. Vi blev hans elever, skønt vi aldrig lærte ham personligt at kende. Det er gennem kritiske pædagoger, som Frederik Schyberg, kunsten får det publikum, den fortjener. Han fik efterfølgere. Men han kunne ikke erstattes.

Teatret elskede ham ikke, mens han var i live. Og Frederik Schyberg troede, ja, forventede, at hans kærlighed blev gengældt. Det hænder, at de klogeste er de mest naive.⁹

Lige fra sit første år som fast teaterkritiker og ”andenmand” ved siden af avisens ”første-anmelder” (Kragh-Jacobsen) synes formlen og kriterierne for Kistrups teaterkritik således at have ligget fast og vedblive med at være en sikker rettesnor for ham helt frem til omkring 1990. Dette år foretager han et lidt pludseligt og markant stilskifte, der nok primært var blevet ham påtvunget af ydre omstændigheder, og som vil blive behandlet i afsnittet om hans senere års teaterkritik. Man kan dog ikke sige, at han altid følger den tidligt fastlagte formel slavisk som et egentligt program, idet han i sine anmeldelser tit kommer rundt om helt det samme som sine forgængere, dvs. teksten, opførelsen og skuespillerne og oftest i den nævnte rækkefølge. Som Schyberg var Kistrup litterat, og dette viser sig til stadighed i, at teksten er den centrale del af hans anmeldelser uden dog nogensinde at blive det altdominerende, hvorimod hans behandlinger af det visuelle sceniske udstyr ofte er henvist til bisætninger. Dertil kommer, at Kistrup måske endnu tydeligere end sine forgængere søger at perspektivere ethvert givent stykke til sin samtid gennem enten implicit eller direkte at spørge ind til, hvorfor man nu spiller det pågældende stykke på lige netop dette tidspunkt og på denne måde, samt hvad stykket siger os i dag.

Fra 1950 og gennem de følgende fire årtier indleder han oftest sine forestillingsanmeldelser med et introducerende afsnit om stykkets hovedtematik, handlingen og dramatikerens intentioner, hvor han klart afslører, at han var en anmelder, der altid grundigt havde læst stykket, hvis det da overhovedet forelå på tryk.

Man kan herudfra konkludere, at han i de første mange år som et fast holdepunkt primært skrev sine forestillingsanmeldelser ud fra dramatikerens og stykkets præmisser og på basis af dennes opfattelse og forståelse af sit værk snarere end ud fra iscenesætterens og skuespillernes.

Sin indledning uddyber han gerne med citater af udvalgte nøglereplikker fra stykket til understøttelsen af den indledende karakteristik af værket og dets dramatiker. Først herefter

⁹ *Berlingske Tidende*, 4.12.1965.

ter følger en analyse af iscenesættelsen og – mere sjældent – også af forestillingens kostumer, dekoration og scenografi. Undertiden sætter han dog stærkt fokus på både dekoration, scenografi og kostumer, når han enten mener, det sceniske udstyr og dets udtryk i sit væsen grundlæggende modarbejder stykket og dets iscenesættelse, eller modsat når han oplever scenografien som et i særlig grad understøttende og berigende element for forestillingen.

Dernæst følger så bedømmelsen af skuespillernes præstationer, her igen ofte med brug af omhyggeligt udvalgte citater fra værkets nøglereplikker til perspektivering og bedømmelsen af aktørerne og deres individuelle præstationer. Først i den konkluderende del af anmeldelsen kommer Kistrup ind på forestillingens udfald som helhed og ledsager her ofte denne med et afsluttende ordspil, der enten er bygget over forestillingens hovedtematik eller – endnu en gang – udgør et direkte citat fra en af de centrale passager i stykket.

”De dér rædselsfulde 50’ere”, som Kistrup mange år senere benævnte dem, var ikke en helt uproblematisk tid for ham. Den unge fastansatte kulturmedarbejder blev i denne periode således kastet ud i et virke, der omfattede stort set alt ved kulturen på en landsdækkende avis som anmelder af teater, film, radio, TV, cirkus, varieté, reporter og interviewer i marken, redaktør (fra 1956-1964) af kronikken og litteratursiden samt lederskribent på både morgen- og aftenavisen. Han udtalte selv om denne tid:

Da man absolut ikke kunne holde de dér rædselsfulde 50’ere ud, kom der [i 60’erne] nogen, der gjorde det hele anderledes og havde mod til det. Der er ingen tvivl om, at også det, jeg lavede, blev anderledes. Jeg holdt op med at skjule mig så meget. Der kom mere »jeg« ind i billedet. Og jeg prøvede at gøre kritikken mere konkret og mindre dømmende.¹⁰

1950’ernes teater gav ham flere lejligheder til teaterpolitisk at ytre denne kvalitetskritik. Dette tiår var stærkt påvirket af Anden Verdenskrigs følger og virkninger. Der skulle helt bogstaveligt spares, men samtidig skulle også hele samfundet og troen på fremtiden genopbygges. Perioden var i mange år derfor tyngt af krigens skygge, men snart var en ny virkelighed på vej med parcelhusliv i forstæderne, fjernsyn, reklamer, de nye amerikanske modefænomener og en helt ny form for teenagekultur. Teaterlivet i Danmark var ikke upåvirket af denne udvikling. I 50’erne blomstrede i Europa således det absurde teater, hvis hovednavne var Samuel Beckett, Eugene Ionesco og Friedrich Dürrenmatt, og desuden engelsk socialrealisme med Harold Pinter i spidsen.

I Danmark blev disse dramatikere hurtigt opført, samtidig med at de nye amerikanere og det Brecht’ske politiske teater fandt plads på scenerne. Fra tiårets begyndelse fik man også

¹⁰ *Berlingske Tidende*, 24.11.1985.

en ny betydelig dansk dramatiker i H.C. Branner, der længe forinden havde etableret sig som prosaforfatter. Han kunne i sin dramatik tematisk minde om den næsten jævnaldrende Kjeld Abell. Men hvor Abell arbejdede i dristige scenevisioner, holdt Branner sig inden for det Ibsen'ske idéteaters dagligstuerammer, og danske skuespillere og instruktører følte sig stadig mest trygge inden for denne realistiske spilletradition.

I 1950'ernes danske teaterunderstrømme var dog også en række forfattere, hvis idéer især skulle komme til at påvirke det følgende tiår og fik sit udtryk gennem Klaus Rifbjergs og Jesper Jensens revyer for Studenterforeningen, i Erik Knudsens første satiriske skuespil for amatørskuespillere og med Leif Panduro, der debuterede som dramatiker i radioen i 1956.

Ifølge Kistrup var der i det meste af denne kreativitet tale om en form for fornyelse, der i sin virkning rakte langt ud over tiåret, og som på mange måder holdt sig levende i resten af århundredet, men samtidig også blev en art fornyelse, "hvis begrænsning især kunne spores i den forknytte, ja, depressive tendens, der gennem størstedelen af tiåret beherskede det ny danske drama".¹¹

Kistrup anså både Abells "trodsigt insisterende bekendelser til det livsbekræftende menneskelige fællesskab" og Branners "sjælelige krisestemninger" som en dramatik, der i dens ydre form var afhængig af den naturalisme, 50'erne ellers med voksende styrke opponerede så stærkt imod.

Han anså det heller ikke for særlig tydeligt, at der var noget egentligt nyt på vej hos de danske dramatikere i denne periode, og efterlyste ved flere lejligheder lige ud nye dramatikertalenter. Årsagen til denne udtalte mangel på nye dramatikere peger han igen på i flere af de mange (usignede) teaterpolitiske avisledere, han skrev i dette tiår. Især teatrene selv og deres organisationsmæssige forhold, mente han, var en direkte hæmsko, for at talentfulde forfattere ville anse det for attraktivt at forsøge sig inden for dramatikken. I disse koncise og konstruktive lederkommentarer peger han på en række konkrete forhold, der virkede direkte hæmmende og tilbageskuende på 50'ernes teater og forhindrede dets udfoldelsesmuligheder.

Selv mente han i de sene år, at han ikke havde været særlig god som lederskribent,¹² men dette forhold skyldes måske mest en dyb og personlig uvilje hos ham i at skulle udtrykke sig anonymt. I sin karrieres første tiår fremstår han i hvert fald i de teaterpolitiske ledere med lige så stærk og overbevisende kraft som i sit hovedvirke som egentlig teaterkritiker.

Ved flere lejligheder tager han således det politiske teater op til grundig analyse, hvor han skriver om efterkrigstidens politiske teater set i forhold til 50'ernes tendenser imod en tilbagevenden til og genoplivelse af 20'ernes og 30'ernes problemstillinger:

¹¹ Jens Kistrup: *Teatrets omrids* (København, Gyldendal, 2000, s. 17).

¹² Interview i *Berlingske Tidende*, 24.11.1985.

Kunsten og især teatrets kunst, kan umuligt klare sig helt uden sammenhæng med det døgnaktuelle, og selv om man ikke kan forlange af en teaterdigter, at han skal have en klar politisk tankegang, endsige at han skal lade sit forfatterskab bruge i politiske formåls tjeneste, er det næppe ret mange store dramatikere fra Shakespeares tid og frem til i dag, som fuldkommen har vendt ryggen til den store politik. Det behøver heller ikke skade teatret, at det direkte agiterer for et politisk standpunkt, naar vel at mærke agitationen (eller indignationen) gaar haand i haand med en ægte kunstnerisk inspiration. Men man maa rigtignok tilføje, at det i saa fald ikke er absolut afgørende, hvilket politisk parti det tager. Temperamentet, ikke tendensen gør udslaget. [...] *Ved at sætte sin menneskelige stemme op imod umenneskeligheden kan teatret mere end nogen anden kunstart aktivisere sit publikum og derved bidrage til at ændre historiens gang.*¹³

1950'ernes største teaterpolitiske spørgsmål var for Kistrup dog ubetinget manglen på nye danske dramatikere. Her så han en oplagt forpligtelse for Nationalscenen, og i et dybdegående essay fra 1958 analyserer han årsagerne til, at så få forfattere følte sig draget til at skrive for scene, og peger samtidig på problemets løsning:

Vi har for få dramatikere, og de dramatikere, vi har, er ikke produktive nok – eller de savner fornemmelse for scenens særlige krav. England har faaet en hel række nye dramatikere med den »vrede unge mand« John Osborne i spidsen. Frankrig raader ikke bare over »professionelle« teaterdigtere som Jean Anouilh, men ogsaa over forfattere, der som Sartre, Camus, Montherlant og Marcel Aymé har kunnet gøre sig gældende paa én gang inden for litteraturen og inden for teatret. Men i Danmark ligger det tungt. Sammenlignet med fyrerne og frem for alt med trediverne har halvtredserne været en fattig periode. [...] Hvad der godt kan gøre én en lille smule ængstelig, det er den mangel ikke paa dramatikere, men paa nye dramatikere, som i løbet af dette tiår er blevet mere og mere følelig. [...] Er kritikken for streng? Ja, saadan kan det se ud. Men det maa desværre siges, at hvor villig man end er her i landet til at modtage de ufødte dramatikere med aabne arme, saa bliver modtagelsen straks betydelig mere kølig, naar disse dramatikere har været saa frække at skrive et stykke, ja, oven i købet at faa det opført. Den strenghed, kritikken ofrer paa en debuterende teaterforfatter, overstiger langt, hvad en debuterende prosaist eller lyriker udsættes for – der kommer en ny bog, naa ja, herregud, det kan man tage roligt. Men en teaterpremiere er en »begivenhed«, der imødeses med kolossale forventninger og omgives af et vældigt apparat – det skruer ganske uvilkaarligt kravene i

¹³ *Berlingske Tidendes Magasin*, november-december 1956 (se Artikel 8).

vejret til den stakkels forfatter, som er centrum for alt det postyr, festens genstand, eller dens prügelnabe.¹⁴

Mange år senere sammenfattede han i få ord tiårets betydning med denne spørgsmål-svar-karakteristik:

Fortsættelse eller fornyelse? Begge dele faktisk. [...] Alligevel var det nye i 50'ernes teater kun til stede som en svag knurren. I 60'erne begyndte det at vise tænder".¹⁵

De rige 60'ere

1960'erne blev tiåret, hvor intimscenerne voksede op og udviklede sig fra at være rammen om det alternative teater til også at blive både accepterede og værdsatte scener for nyskabende teaterkunst. Tidligst ude var Fiolteatret, der i 1962 etablerede sig som landets første intimteater. Her spillede nye, banebrydende stykker af Klaus Rifbjerg, Harold Pinter og Dario Fo. Og i midten af årtiet åbnede teaterlederen Inger Rauf den anden fastetablerede intimszene i Boldhusteatret, der ligesom Fiolteatret var placeret i Københavns bymidte. Alene i dets første sæson præsenteredes her to Danmarkspremierer, to Europapremierer samt en enkelt urpremiere. Året efter flyttede Odin Teatret fra Norge til Holstebro, og fra da af stiger antallet støt af mindre teaterintimsener rundt om i landet gennem resten af 60'erne og 70'erne.

Samtidig med denne store teateropblomstring oprettedes i 1961 kulturens eget ministerium, hvilket betød nye og øgede muligheder for at søge teaterstøtte og igen bragte både begejstring og modvilje med sig, især efter at Statens Kunstfond i 1965 var blevet etableret og begyndte sine uddelinger til kunstnere og projekter, der ikke altid havde lige stor appel til det brede, folkelige teaterpublikum.

To år forinden havde kulturminister Julius Bomholt fået vedtaget den første egentlige teaterlov, der gav nye og formelle forhold for offentlig støtte til især provinsteatrene. Men midlerne stod i disse år ikke altid mål med ønskerne og behovene hos de mange nytilkomne teaterscener og -initiativer.

Gruppeteatret var også en nyskabelse for det danske teaterliv i dette tiår, hvor man brød med kukkaseteatrets usynlige "fjerde" væg, et forhold som de fleste af intimsenerne, der var indrettet i tilfældige lokaler efter det forhåndenværende søms princip, uden nogen større anstrengelser havde accepteret. Drømmen for gruppeteatret var helt at ophæve skillelinjen mellem aktører og tilskuere og nedbryde barriererne mellem kunstarterne. Man ar-

¹⁴ *Berlingske Tidendes Magasin*, april-maj 1958.

¹⁵ *Idem*, s. 34.

bejdede med multimedieshows i hele teaterrommet gennem brug af musik, projektioner og lyseffekter, og forestillingerne var her ikke præstationsorienterede, men oplevedes som led i en fortløbende proces, hvis hovedsigte ikke var at låse sig fast i noget, man i forvejen beherskede, men derimod at opsøge nye veje og områder, man ikke havde afprøvet før. Man arbejdede ofte uden tekster og instruktører og skiftedes om opgaverne, mens man improviserede stykkerne frem. Som en reaktion på kun at opnå et meget begrænset publikum til disse forestillinger søgte mange af gruppeteatrene også ud på gaden for dér at kunne få flere i tale.

I det etablerede københavnske teaterliv var en af tiårets hovedfigurer teaterlederen Peer Gregaard. Han havde helt tilbage fra 1944 været chef for Det Ny Teater og gjort det til en både udfordrende og stærk konkurrent til Nationalscenen. I 1966 valgtes han til ny chef for Det Kongelige Teater, hvor han videreførte sin succesfulde linje fra Det Ny Teater og samtidig fulgte med tidens tendenser gennem at få tilknyttet en nyoprettet intimszene til teatret i form af Comediehuset i Ny Østergade. Her spillede Nationalscenen nu et både mere eksperimenterende og avanceret repertoire end det, man tidligere havde givet sig i lag med. Kistrup var blandt de kritikere, der værdsatte netop Gregaards periode som en helt afgørende epoke for teatrets kunstneriske fremgang og dets centrale placering i 60'ernes blomstrende danske teaterliv; en periode, han mente, var afgørende for Nationalscenens virke, også længe efter at Gregaard var gået af i 1975.

For Kistrup var den politiske aktivisering og radikalisering det absolut fremherskende element og afgørende ved i 60'ernes danske teater. Det kom til udtryk først med det østtyske Brecht-teater Berliner Ensembles gæstespil i Danmark og dernæst i en lignende politiserende tendens i Klaus Rifbjergs, Jesper Jensens og Erik Knudsens politiske revyer og revykomedier rettet mod det folkeforførende forbruger- og reklamesamfund. Og med Ernst Bruun Olsens debut som dramatiker i årtiets begyndelse fik teatret en mand, der med en fortid som både skuespiller og iscenesætter selv var mere af et teatermenneske end de fleste af samtidens andre teaterforfattere og kunne holde politiseringen af teatret i live op gennem 60'erne og godt ind i 70'erne. I 1966 fik dansk teater tillige "sin første renlivede absurde dramatiker" med Jess Ørnsbo og hans debutskuespil på Studenterscenen *Dværgerne der blev væk*. Ørnsbo kom siden hen til i høj grad at præge dansk dramatik udvikling, men dog ikke altid til Kistrups udtalte begejstring, hvad en del senere og endog meget skarpe polemikker mellem de to vidner om.¹⁶

¹⁶ Kistrup havde anmeldt Ørnsbos dramatik op gennem 60'erne og i de tidlige 70'ere, og i begyndelsen overordentligt positivt, men fra slut-60'erne med en stigende kritisk holdning. Den kulminerede i en anmeldelse af Ørnsbos udgivne, men uantagne skuespil *Hypdangbok*, hvor han ligeud hævder, at forfatteren var "en forfærdelig puritaner og moraliserende helvedesmissionær, uimodtagelig for alt det, de fleste mennesker elsker med rette eller urette ved teatret" (*Berlingske Tidende*, 9.11.1968).

Gennem fornyelsen af kulturradikalismen og marxismen blev Brecht den udenlandske dramatiker, der viste nye veje for teatret, uanset at de danske Brecht-forestillinger i dette tiår ifølge Kistrup ikke altid var i sand indre overensstemmelse med Brechts egen dramaturgiske teori og praksis. Det gjaldt bl.a. for en af periodens vægtigste Brecht-opsætninger af *Galileis liv* på Odense Teater.

1960'erne så også en markant ekspansion af især Radioteatret. Ud over moderne udenlandsk dramatik sendte man nu også nye originale danske hørespil og gjorde her især brug af Studenterscenens instruktører og forfattere, hvorved blandingen af realisme og absurdisme fik en ny dramatisk platform, der pegede fremad for teaterlivet. Den hurtige rytme i radiodramatikken og de skiftende tempi fandt man inspirationen til i de politiske revyer og satiriske musicals, og man hentede sine skuespillere fra såvel Nationalscenen som fra en lang række andre scener end de københavnske.

Instruktørerne og teknikerne var hovedarkitekterne, når hørespillene blev tilrettelagt, og i 1964 oprettede man et særskilt dramaturgiat, der fik en central placering i Radioteaterafdelingen, hvorved det nu også lykkedes at få danske hørespil solgt til udlandet. Det egentlige teaterrepertoire blev indskrænket til fordel for originale bestillingshørespil, hvori socialrealisme og absurdisme blev den ny teatercocktail, som tydeligst spejlede samtidsmenneskets søgen og livskonflikter. Virkningen af denne teaterform blev i høj grad antinaturalistisk og gav anledning til flere debatter i teatermiljøet.

I tidens debatter om naturalismens teater versus det eksperimenterende intimteater samt Radioteatret var Kistrup helt på det rene med denne diskussion og dens reelle substans. I et essay fra 1963 med titlen *Væggene* skriver han om baggrunden for, hvorfor man måtte anse det naturalistiske teater for dødt – og så dog alligevel ikke helt, idet det for ham snarere var dramaets indhold end dets sceniske spillestil og ydre former, der var det afgørende og nye:

Den står der stadig, stuen, ikke særlig køn, måske, møblerne lidt slidte, tapetet kunne godt trænge til at blive fornyet, men sådan ser der nu engang ud, hvor mennesker skal bo, spise, sove leve.

Det var for den stue Ibsen skrev sine skuespil, og skønt den Ibsen'ske naturalisme for længst er stemplet som et tilbagelagt studium, er hans stue blevet stående, en lille verden, hvis vægge holder den store verden på afstand, Her hører vi til, her føler vi os hjemme.

Men hvem har nogen sinde troet på, at den naturalistiske stues vægge gjorde livet mere sikkert og mere lykkeligt? Ibsen troede ikke på det, Strindberg endnu mindre, og når Henrik Nathansen kaldte sit nok som bekendte skuespil »Indenfor murene« havde titlen jo en tydelig tone af ironi, om man vil: melankoli. Dets karakter af hyggestykke er noget tiden og publikums ønskedrømme har skabt. Murene er faldet.

Man kan heller ikke påstå, at de nye engelske dramatikere – John Osborne, Arnold Wesker, Harold Pinter – har bibeholdt den gamle stuedekoration for hyggens eller tryghedens skyld. Særlig hos Harold Pinter er fornemmelsen af en verden *uden for væggene* meget tydelig, en verden af trusler og af terror, en farlig og ubarmhjertig verden, som vi ikke behersker, men som behersker os. Stuen står der stadig, men det er ikke den samme stue, ikke de samme vægge ...

I den langtrukne diskussion for og imod naturalismen spiller denne stue en mere afgørende rolle, end man vist i almindelighed gør sig klart. For naturalismens modstandere er sagen meget enkel: stuen er forældet, saneringsmoden, væggene faldefærdige, riv dem helle ned i dag end i morgen. Naturalismens tilhængere har på deres side intet ønske om at få skiftet dekorationen ud – de savner blot forståelsen af, at den ikke længere har samme betydning og samme funktion, som den havde engang. [...]

Det deprimerende ved denne debat lige så vel som ved de fleste af tidens andre »debat-ter« er dens fornægtelse af situationens mangetydighed. Inden for lyrikken, musikken, maleriet lader det sig muligvis gøre at proklamere en modernisme, der betegner et fuldstændigt brud med den hidtil herskende kunstopfattelse. Men noget tilsvarende har ikke kunnet og vil næppe kunne finde sted på teatret, hvor mange forsøg på fornyelse – ofte en radikal fornyelse – man end kan registrere [...] og virkede O’Neills efterladte skuespil »Lang dags rejse mod nat«¹⁷ – ikke mindst lige så nutidigt som meget af den moderne (modernistiske) dramatik, der skrives? Skillelinjen naturalisme-modernisme er ikke inden for alle genrer nødvendigvis identisk med skillelinjen mellem den døde kunst og den levende. Det ville gøre alting mere overkommeligt, hvis det var så enkelt. Men det er det altså ikke. [...]

Såvel æstetisk som politisk er der i vore dage en tendens til at tænke i kontraster, det ene standpunkt *skal* med vold og magt udelukke det andet. Dér går frontlinjen, her står jeg, og det er jeg stolt af. Naturalismen er død, lyder det fra den ene side, modernismen er dum, lyder det fra den anden side – det er mægtigt dekorativt at kunne sige det, det stiver selvtilliden af, men er det sandt? Og fører det debatten videre? Verden er ikke længere den samme, og den gamle stue er heller ikke den samme, men både verden og stuen står der endnu.

Væggene er der stadig. Luner. Skærmer. Spærrer. Isolerer. Og man skal ikke lade sig narre af, at de moderne teaterarkitekter foretrækker dem af glas.¹⁸

Ved tiårets slutning gør Kistrup med suverænt overblik regnskabet op for dansk teater og når til den konklusion, at nok var der sket en voldsom fornyelse af dramatikken, men teat-

¹⁷ *Lang dags rejse mod nat* (*Long Day’s Journey Into Night*) havde sin danske premiere i Holger Bechs oversættelse og Erling Schroeders iscenesættelse på Det Kongelige Teater den 5.1.1957.

¹⁸ *Berlingske Tidende*, 12.10.1963.

rene selv – her især de etablerede teatre – havde ikke formået at følge med og være på højde med udviklingen:

60'erne begyndte som et dramatiker-teater, men de er endt med sympati for det yderliggående teater-eksperiment, der ofte forleder de strengeste kritikere til konsekvent at sætte det ikke-eksisterende teater over det eksisterende, måske fordi forsøg som *The Living Theatre* og polakken Jerzy Grotowskis¹⁹ forestillinger gennemgående har holdt sig inden for teater-laboratoriets vægge.

Dramatikeren, der »kun« er dramatiker, nyder ikke den samme bevågenhed, som han gjorde for bare ti år siden. Forener han derimod flere teatermæssige funktioner i én person, har teatret lettere ved at acceptere ham. Han er ikke en fremmed, der vil besejre, eventuelt beherske teatret »udefra«. Han er *en af vore*. Og så megen sandhed er der i dette diskutabile synspunkt, at det er teaterleder-iscenesætter-skuespiller-dramatikeren, der til syvende og sidst har bidraget mest til populariseringen (og politiseringen) af teatret. Det gjaldt Bert[olt] Brecht, det gælder Dario Fo og Roger Planchon. Her nærmer vi os det *totale* teater, som frem for noget er blevet 60'ernes ønskedrøm og hovedpine.

I dansk teater har vi mærket dønningerne af de bølger, som i 60'erne er skyllet hen over teatret ude i verden. Vi har fået en ny dramatik, og der er sket en fornyelse inden for så tidstypiske genrer som revyen og den satiriske musical. Vi har fået et radiodrama og tilløb til et TV-drama, skønt vi især på det sidste område endnu har meget at lære af svenskerne.

Problemet er imidlertid også herhjemme, at fornyelsen og à jour-føringen af dramaet, af *repertoiret*, ikke er gået hånd i hånd med en tilsvarende fornyelse af og à jour-føring af *teatret*. Hverken den engelske, den absurde eller den Brecht'ske skole har fremkaldt en ny teaterkunst. Vi har ligesom måttet klare os med, hvad vi havde – det er baggrunden for den drøm om et ikke-eksisterende teater, der har givet de sidste års teaterdebat dens desperate og ofte uvirkelige præg.

¹⁹ Det amerikanske gruppeteater *The Living Theatre* blev stiftet i 1951 af parret Julian Beck og Judith Malina og var ikke mindst i 1960'erne af international betydning som fornyer af teatret gennem sin samfundskritiske og pacifistisk-anarkistiske holdning og med teaterinspiration fra folk som Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht og Jerzy Grotowski. Teatergruppen lagde stor vægt på skuespillernes fysiske træning, idet kroppen var det dominerende sceniske element i dette "fattigdommens teater". I 1963-1968 var teatret eksileret i Europa, hvor det bl.a. var på gæstespil i Danmark på hhv. Det Kongelige Teater og DR-TV i årene 1965-1966. Den polske teaterleder Grotowski havde fra 1960 haft Eugenio Barba som assistent på sit Teatr 13 Rządów (Teatret med de tretten rækker) og grundlagde i 1965 Teatr Laboratorium i Wrocław. I 1966 spillede Grotowskis teater for første gang i udlandet, og Odin Teatret arrangerede da internationale seminarer med ham i Holstebro.

I 60'erne har udspillet været dramatikernes. Nu er det teatret, vi venter på.²⁰

Med denne klare opsang til 60'ernes politiserende dramatik, der nok vidste ”hvad det ville med sig selv”, men ikke ”hvordan det ville det”, giver det også mening, at Kistrup midt i samme tiår fremsatte disse to teaterspørgsmål og -udsagn om tiden og samtidig lod svarene blæse lidt i vinden:

Er det teatret, der er for dårligt? Eller er det tiden? (*Berlingske Tidende*, 29.3.1965)

For et teater er det altid forkert at vende sit publikum ryggen. Her er det ikke fint at være fornem – det er dødsensfarligt. (*Berlingske Tidende*, 8.10.1967)

Splittelsens årti

Ved teaterlovens revision i 1970 blev der ikke ændret fundamentalt i støttemulighederne, og heller ikke teaterdebatten og gruppeteatrenes opblomstring årtiet før havde lovmæssigt sat sig de helt markante og afgørende spor.

Teaterdebatten var foranlediget af Socialforskningsinstituttets undersøgelse i 1964, *Fritidsvaner i Danmark*, der havde vist, at kun 3 % af befolkningen var regelmæssige teatergængere med minimum tre teaterbesøg eller flere pr. sæson. Dermed blev det en ret udbredt opfattelse af teatret, at det var en eksklusiv kunstform, der primært blev opsøgt af de få.

Konsekvenserne af denne for mange frapperende kendsgerning blev et krav fra både teatrets egen verden og fra politisk hold om en bedre udbredelse af teatrenes produktioner, samtidig med at man nu konkret formulerede idéen om et nyt og opsøgende teater. Man ønskede at demokratisere adgangen til det eksisterende teater gennem en omfattende turnévirkosomhed eller ved at skabe helt nye former for teater, der meget målrettet søgte at lette og tilgængeliggøre teatret i forhold til publikum.

Den første holdning til og løsningsmodel på problemet med teatret for de få undgik bevidst at tage stilling til indholdet af det eksisterende teater, men forholdt sig alene til den kendsgerning, at teatret i Danmark var understøttet af skatteborgerne, men beviseligt kun blev opsøgt og benyttet af et endda meget lille fåtal af befolkningen. I 70'erne blev teaterdistributionen derfor kraftigt udbygget, ligesom også TV-transmissioner af forestillinger på Nationalscenen for alvor tog fart, og muligheden for de mange til at se og opleve den store teaterkunst blev væsentligt udvidet.

Holdningen til det at skabe nye former for opsøgende teater og derved komme publikum bedre i møde dér, hvor de var, førte til heftige debatter om teatrets klassetilhørsfor-

²⁰ Essay i serien *Signalement af 1960'erne* i *Berlingske Tidende*, 1.1.1969.

hold samt en dybere erkendelse af nødvendigheden for at skabe andre former for teater, hvis man skulle i kontakt med et større publikum, der ikke af sig selv opsøgte det eksisterende teater. Denne chance for at kunne udnytte teatret som redskab til en demokratisering af kunsten manifesterede sig bl.a. i etableringen af de opsøgende debatteatre, der som deres erklærede primære mål ville sætte samfundsproblemer og politiske spørgsmål til debat. Debatten formede sig her i både skarpe hovedlinjer, men også mere nuancerede former med deltagelse af såvel de nye teatres ophavsmænd, som af førende folk fra det etablerede teater, der inspireret af udenlandske gruppeteatres initiativer ønskede at lave forestillinger på andre måder end hidtil eller i hvert fald sætte disse måder til debat.

Teaterdebatten i 70'erne blev dermed både et udtryk for og ønske om at komme i bredere og bedre kontakt med publikum, men også om at kunne bruge teatret til andet og mere end underholdning. Samtidig opstod der som følge af 68-ungdomsoprøret et ønske om, at demokratiseringen af samfundet blev gennemført mere radikalt på den ydre front i forhold til publikum og på den indre i forhold til arbejds- og ledelsesprocessen på de enkelte teatre.

Fremvæksten af de mange nye små teatre og teatergrupper i 70'erne var dog ikke, som det ofte er blevet udlagt, et udtryk for entydigt at tage teatret i brug som et politisk agitationsmiddel, men bundede derimod i, at de mindre intimsccener havde et ønske om og behov for at kunne spille den nyeste dramatik, som man ikke havde vist nogen større modtagelighed overfor på de større institutionsteatre. Samtidig hermed blev der på små scener skabt et miljø og en spilleplads for nye samfundskritiske strømninger, der ofte kom til udtryk i netop samtidens nyeste dramatik.

Da teaterloven igen blev revideret i 1973, var det primært med den hensigt at skabe en landsdækkende abonnementsordning, hvorimod de opsøgende teatergrupper og eksperimenterende intimsccener trods en del gode viljer fra politisk hold stadig ikke blev tildelt nogle egentlige lovmæssige rettigheder.

Først i 1975 skabtes der som opfølgning på 1973-revisionen i egentlig lovfæstet form Den storkøbenhavnske Landsdelsscene. Her blev Det Ny Teater, Folketeatret, Scala, Gladsaxe Teater, Alléscenen, Bristol Teatret, Fiolteatret, Strøghus-Teatret og Riddersalen nu samlet og sikret under én paraply i den distributionspolitik, der lige siden Kulturministeriets oprettelse i 1961 havde været hovedhensigten med den statslige kulturpolitik. Gennem en bedre distribution af de kulturelle produkter skulle flere herefter have mulighed for at kunne bruge og benytte kulturen, som dermed for alvor ville blive demokratiseret.

I 1979 kom også ABC Teatret, Aveny Teatret og Amagerscenen med i Den storkøbenhavnske Landsdelsscene, og året efter blev ordningen udbredt til resten af landet med Det rejsende Landsteater (dvs. Det danske Teater og Den jyske Opera). Dermed var den distributionspolitik, der fra politisk hold lige siden begyndelsen af 1960'erne havde været ho-

vedmålet, nu også lykkedes i praksis. Hele teaterkulturpolitikken byggede i disse år således på Socialforskningsinstituttets undersøgelse i 1964 af danskernes fritidsvaner, hvor det var blevet klarlagt, at teatrenes stampublikum kun udgjorde en meget beskeden del af befolkningen. Man afprøvede derfor to hovedstrategier for at ændre på situationen, nemlig at opsøge publikum, hvor de var, eller ved at udbygge abonnementsystemet; i begge tilfælde blev resultatet en målbar fremgang i teaterforbruget.²¹

De opsøgende voksenforestillinger fik tag i et nyt publikum på biblioteker, i oplysningsforbund og på forskellige institutioner, hvorved der skabtes en ny og geografisk bredere interesse for teater, der rakte ud over den, som i forvejen fandtes i de lokale teaterforeninger. 70'ernes teater oplevede dermed kontakt med helt nye publikumsgrupper. Når det gjaldt distributionen af forestillinger, lykkedes det i tiåret at integrere teatret i det brede forbrug af kulturtilbud gennem forskellige former for tilskudsordninger til billetsalget i stedet for direkte tilskudsstøtte til teatrene. Teatrenes mangel på publikum blev med alle disse tiltag op gennem 70'erne derfor med succes vendt til en publikumstilstrømning af hidtil uset omfang, også takket være centralorganisationen ARTE's voldsomt ekspansive forøgelse og udbygning af abonnementsordningerne i disse år.

ARTE var blevet dannet helt tilbage i 1946 med det formål "at vække og udvikle Arbejderbefolkningens Interesse for Teater og anden scenisk Kunst", og målgruppen var i organisationens første årtier først og fremmest fagforeningerne og de socialdemokratiske foreninger. Man lagde især vægt på kontakten til provinsen gennem arrangeringen af omfattende teaterturnéer, og på dette område havde man et tæt samarbejde med først Andels-Teatret (oprettet i 1948) og siden Dansk Folkescene (stiftet i 1954). I 1963 var ARTE tillige med i det organisationsfællesskab, som stod bag oprettelsen af Det Danske Teater.²²

Man undersøgte i disse år især, hvilke forestillinger der op til 70'ernes begyndelse var de mest besøgte, og resultatet heraf var uden sammenligning lystspil og musicals som de absolutte topscorere, idet ARTE-publikummets udvælgelseskriterier næsten udelukkende afhæng af forestillingernes art og genre samt et udtalt ønske om især at se de skuespillere, der trak mest i tiden. Stjerneteatret kom i disse år derved i nyt og stærkt fokus hos publikum, hvor det kvantitativt var ønsket om at opleve de mest populære skuespillere udfolde sig i muntre og underholdende forestillinger, der blev tiårets hovedteatertendens.

Men med afhængigheden af abonnementsordningerne fulgte også en vis begrænsning af de teatereksperimenter, der efter manges mening stadig burde og kunne finde sted på scenerne. Der spillede man nu hovedsageligt de udenlandske successtykker, man regnede med ville blive kassesucceser herhjemme, og samtidig blev der trukket kraftigt på klassikerne som de mest sikre publikumstræffere. Derimod blev der i sidste halvdel af 70'ernes ikke

²¹ Lundqvist, Britta: *Teatret til venstre. Politisk teater i Danmark* (Viborg, Fremad, 1984, s. 76).

²² *Idem*, s. 39.

spillet ligeså meget ny dramatik, som man havde set tidligere, og tidens nye dramatikere havde langt sværere ved at trænge igennem, eftersom de – som man opfattede det – udgjorde en vis risiko for teatrene i forhold til afhængigheden af de nye abonnementsordninger. Det blev derfor tendensen, at de store og etablerede scener fortrinsvis spillede et udenlandsk kassesucces-repertoire, mens teatergrupperne og de mindre intimsener i særlig grad fokuserede på den nye danske dramatik.

Kistrup opfattede 70'ernes danske teater som værende grundlæggende i tvivl om scenekunstens ydre former, hvorfor det udmøntede sig i eksperimenter, der gik veje, man aldrig før var gået, men som viste sig farbare også langt ind i fremtiden. Det var et teater, der havde længere afstand end tidligere mellem sine yderpunkter og rakte fra det store totalteater til intimteatret. De egentlige eksperimenter var for størstedelens vedkommende knyttet til disse to yderpunkter, hvor især Kaspar Rostrups forsøg med dramatiseringen af Holbergs roman *Niels Klim* og hans opsætning af Goethes *Faust* vakte Kistrups opmærksomhed. På intimsenerne var det ligeledes klassikerne, der for Kistrup repræsenterede nogle af tidens største teatereksperimenter, idet den enkelte skuespiller her fik chancer for en kunstnerisk udfoldelse, som lod det særlige scenetalent sprænge alle hidtidige rammer, mest prægnant med Kirsten Olesens udførelse af titelrollen i Euripides' *Elektra* på Strøghus-Teatret.

Generelt set anså Kistrup det dog for svært at danne et rammende helhedsbillede af dansk teater i 70'erne, fordi det var et politisk teater uden samtidig rigtig at være det, og eftersom der havde dannet sig en slags "forståelsesvåbenhvile" mellem det Brecht'ske teater og den borgerlige etablerede scene, hvor skuespillerne passede næsten alt for godt til rollerne i netop Brechts skuespil og dermed overhalede hele Verfremdungs-tanken inden om hos netop denne dramatikere. Kistrup mente desuden, at 70'er-tiårets teater ville det hele, men intet af dette særlig meget eller særlig konsekvent, et handlingsmønster han senere så vende tilbage og vurderede som gældende for nærmest hele resten af århundredets danske teaterliv. Det var forbrugersamfundets teater, der var kommet i højsædet, hvor man på scenerne først og fremmest lavede "kunst for kunderne!", hvilket gav en meget stor frihed – ifølge Kistrup også for stor – over for klassikerne som f.eks. Preben Harris' "hverdags-Hamlet" iscenesættelse på Folketeatret.

Ved starten af det nye tiår og kort efter dets afslutning fremlagde Kistrup i to større essays således sine klart formulerede forhåbninger til 70'ernes teater og sine noget desillusionerede konklusioner om samme. En af de første dage i 1970 lagde han ud med en resultatopgørelse over 60'ernes drama i form af et omfattende essay med titlen *70'ernes drama*, der reelt omhandler det forudgående tiårs præstationer og ambitioner, men samtidig var retningsgivende for hans forhåbninger og klare forventninger til – men også tvivl om – hvad det netop påbegyndte tiår burde og ville bringe.

I dette essay peger han på, hvad han mente var det kritiske dramas hovedopgave i det moderne samfund, idet han her priser Odin Teatrets mytiske forestillinger samt fremhæver Det Kongelige Teaters opsætning i 1969 af Paul Fosters skuespil *Tom Paine* om den engelsk-amerikanske politiske aktivist, forfatter, politiske tænkter og revolutionære Thomas Paine, der blev opført i Elsa Gress' oversættelse, Clifford Wrights scenografi og Tom O'Horgans iscenesættelse. De stod for Kistrup som eksempler på forestillinger, der ikke faldt for tendensen til blot at være "problemernes teater", men derimod skildrede de sande og falske myter, som behersker menneskenes liv – også i en moderne tid:

Det er et af dramaets hovedopgaver, og det burde være en hovedopgave for det danske kritiske drama: at gøre Danmark spændende for danskerne. Ikke ved at beskæftige sig med »problemer«, ikke ved at trænge til bunds i sjælelivets dybder, men ved at skabe myter og ved at skabe de typer, der personificerer og illustrerer disse myter.

Der er ingen tvivl om, at vor tid trods alle tekniske fremskridt og trods alle sociale revolutioner kan forekomme mærkværdigt konturløs, betydningsløs, ja, kedsommelig indtil det livløse for dem, der lever i den.

Og det skyldes netop, at det for disse mennesker ser ud, som om tiden mangler en idé om sig selv. Tiden savner en myte – flere myter – og derfor bliver det enkelte menneske usikker på den rolle – de roller – netop han eller hun forventes at skulle spille. Hvem fortæller dem om de myter og de roller? Samfundet gør det ikke. Erhvervslivet gør det ikke. Politikerne gør det ikke. Massemedierne gør det ikke. Kunsten gør det heller ikke. Ikke altid i hvert fald.

Det er det, dramaet kan gøre, og det er det, det kritiske drama i mange tilfælde har gjort. På den baggrund er det let at begribe, at bestræbelserne inden for det eksperimenterende teater netop går i retning af det mytiske og det kultiske, en jagt på menneskelivets evige myter. Odin-Teatrets forestillinger har her i landet været det bedste eksempel, men også Det kgl. Teaters opførelse af »Tom Paine« viste, hvilke nye og inspirerende muligheder denne ny teaterkunst kan rumme – for skuespillerne og for publikum.

Det betyder imidlertid ikke, at det etablerede teater og det konventionelle drama har udspillet deres roller. Det forudsætter kun, at de kan gribe de myter i nutiden og i fortiden, som konstituerer og dirigerer den almindelige danskers liv – ofte uden at han selv er sig det bevidst.

Som en mytisk-pædagogisk anskuelsesundervisning betød 60'ernes kritiske drama i Danmark virkelig en landvinding, noget, nationen havde og stadig har brug for. Og som en sådan praktisk brugsgenstand og nødvendighedsartikel vil det kunne overleve langt ind i det tiår, vi nu tager hul på. Vise os de sande myter, afsløre de falske myter, fortælle

os, hvad det trivielle og banale liv til syvende og sidst *handler om* – det er det drama tiden behøver.

For tiden og livet er et drama. Vidste vi det ikke, har vi dramatikere til at fortælle os det. Eller har vi ikke?²³

I sit andet essay *Teatret følger ikke med tiden*, der blev bragt kort efter årtiets afslutning, fremsætter Kistrup sine betragtninger over især 70'ernes repertoirepolitik, som for de store sceners vedkommende forekom ham alt for retrospektiv ved at overlade al væsentlig nyskaben til de små eksperimentalteatres forgojdtbefindende; en situation, han konkret stiller forslag om at forbedre gennem en helt ny repertoirepolitik for ikke at sige teaterpolitik. Teatersituationen ved 70'ernes udløb anså han nu ikke længere for holdbar. Den efterlod ham med en vis portion sarkasme over for tidens udtalt selvglade teaterabonnementstyranni og den generelle af-aktualisering, han oplevede fandt sted i især de store teatres repertoirevalg:

Som professionel teatergænger gør man klogest i ikke at mene noget på forhånd. Skepsis og blaserthed er en dårlig startposition for en teateranmelder. Uden appetit på teater – alle slags teater – er anmelderen uegnet til jobbet.

Han må kunne føle forventningens glæde uden derfor at lade sig slå omkuld af eventuelle skuffelser. Hvilket på den anden side ikke er ensbetydende med helt at lukke øjnene for de generelle svagheder, der præger de københavnske teatres repertoireplaner.

Det er især én svaghed, som springer i øjnene – og den har at gøre med hele det teater »system«, vi lever under. Sagen er i al enkelhed det. *At jo større scenen er, desto vanskeligere er det at stable et tidssvarende repertoire på benene.*

Inden for det københavnske teater er der slet ingen tvivl om, at det i stadig højere grad er blevet de mindre eller de helt små scener, der har klaret sig bedst. Der kan man eksperimentere med repertoiret – og med skuespillerne. Der kan man give de danske dramatikere muligheder for at udfolde sig og at udvikle sig. Der kan man tage emner op, som føles vedkommende, aktuelle, kontroversielle.

Men lige så progressiv repertoirepolitikken har været på de mindre scener, lige så retrospektiv har den været på de større scener. Man kan gå så vidt som til at sige, at siden Stærekassens premiere på Ernst Bruun Olsens »Teenagerlove« i 1962 har ingen dansk nyhed for alvor formået at fylde og vitalisere det store teaterum.

Hvad man end kan mene om »Teenagerlove«, var det en forestilling, der artistisk og ved sit emne var i tråd med tiden. Her var for en gangs skyld det *samtidschok*, som det er teatrets ønske og privilegium at kunne give sit publikum hver eneste gang, tæppet går

²³ Berlingske Tidende, 3.1.1970.

op. Og det er netop dette samtidschok, de store scener ikke har turdet eller ikke har kunnet give, skønt stikordene ikke ligefrem har manglet gennem 60'erne og 70'erne. [...] Først kom ungdommens – og studenternes – oprør. Fem år efter fulgte vælgerens.

Men hvilke udslag gav disse politiske, sociale og folkepsykologiske jordrystelser sig på de store teatres scener? Svaret må desværre blive: næsten ingen.

Man spillede den traditionelle blanding af klassikere, ny-klassikere (Brecht) og moderne succes-komedier (Neil Simon, Alan Ayckbourn). Ude i Gladsaxe tog Kaspar Rostrup hele teaterrummet i besiddelse med sine totalteater-opførelser af [Holbergs] »Niels Klim«, [Arthur Millers] »Heksejagt« og [Goethes] »Faust« – [Shakespeares] »Kong Lear« er på vej. Det er faktisk det nærmeste, det københavnske (danske) teater i 70'erne kom en fornyelse.

Men den ny danske dramatik – Leif Petersen, Klaus Rifbjerg, Sven Holm – tog sig så underligt betuttet og blegnæbbet ud, når den fra de små intim-, studio- og kælderscener gjorde springet op på de store. Det var ikke litterært talent eller god vilje, der manglede. Det var *den dramatiske gennemslagskraft* hos dem, der via teatret har noget at sige tiden – noget væsentligt, noget virkningsfuldt, noget skarpt, noget sjovt.²⁴

Med stor indsigt og indlevelse følger han disse betragtninger om 70'ernes danske teater og dets krisetegn op i et essay året efter, der omhandler *Skuespillerens krise* og peger på behovet for, at også scenekunstneren tager tidens udfordringer til sig og især arbejder med at administrere sit personlige talent i den for ham/hende rigtige retning:

Ingen kunstner er så ufri og afhængig som skuespilleren.

Han må have en scene at spille på. Han må i hvert fald have et kamera eller en mikrofon at optræde foran. Han kan kun i meget sjældne tilfælde vælge sine egne roller. På hvert eneste trin af sin karriere og i hver eneste fase af sin kunstneriske skabelsesproces er han afhængig af andre, af teaterlederen, af forfatteren, af instruktøren, af sine medspillende, af publikum, af kritikken.

Som enhver anden kunstner kan hans aktier stige og falde. Men er de først faldet, er det næsten umuligt at få dem til at stige igen. Også i succes'en og fiaskoen er der noget selvforstærkende, som ikke bliver mindre farligt, fordi populariteten har en tilbøjelighed til at koncentrere sig om nogle ganske få. De fleste andre skuespillere har mærket troløsheden og ligegyldigheden på deres egen krop. Der er ikke så varmt i rampelyset, som man skulle tro. Og hvad er en skuespiller uden rampelys?

Skuespilleren er afhængig af andre, men han er også afhængig af sig selv. Han er sit eget kunstværk, og det nytter ikke at henvise til fortidens triumfer, når det begynder at gå ned ad

²⁴ *Berlingske Tidende*, 13.7.1980.

bakke for ham, der står på scenen i aften. Han skal oven i købet stå der hver eneste aften.
[...]

Det er som om der også hos skuespillerne har fundet en polarisering sted – på den ene side øges stjerne-systemet og dets såkaldte professionalisme, på den anden side øges anonymiteten f.eks. inden for det opsøgende teater, hvor det politiske eller sociale engagement næsten bliver det ene fornødne.

Også den rolle er den danske skuespiller i realiteten uvant med at spille. For at sige det rent ud: den stiller bl.a. krav om en intellektualisme i videste forstand, som den gammeldags skuespiller normalt har kunnet give pokker i.

Talent alene har aldrig været nok. Men kravene om at administrere talentet rigtigt vokser fra sæson til sæson, fra rolle til rolle. Måske er der i virkeligheden brug for helt andre skuespiller-typer end dem, vi hidtil har kendt. Dem har vi til dato måttet nøjes med at drømme om.

Det kan være den egentlige forklaring på det, der somme tider føles som teatrets – og skuespiller-fagets – krise.²⁵

70'erne var i det hele taget en krisetid, hvor ressourcerne ikke længere var som i de gyldne 60'ere, hvorfor teaterdebatten efter manges opfattelse også blev mere og mere urealistisk, hvilket igen resulterede i en smuldrende professionalisme i samfundet som helhed og på teatret i særdeleshed. Ikke blot Kistrup fremførte dette synspunkt, men også teatrenes egne folk med Morten Grunwald, Preben Harris og Inger Rauf i spidsen pegede – omend ud fra hvert sit synspunkt – på, hvad hovedmanglen i 70'ernes danske teater reelt bestod i. Grunwald (Bristol Teatret) oplevede en udtalt mangel på instruktører og efterlyste en friere måde at blande kortene på, når en ny forestilling skulle iscenesættes, mens Harris (Folketeatret) mente, at problemet kunne løses ved en mere aktiv indsats på efteruddannelse af skuespillerne. Inger Rauf (Strøghus-Teatret) efterlyste flere kompetente personer, der med kærlighed til teatret kunne råde og fortælle dem om fejl og eventuelle fortrin i det daglige teaterarbejde.

Alle disse reaktioner var fremkommet som direkte resultat af den veritable revselse af dansk teaters manglende professionalisme, som Kistrup omkring midten af 70'erne ikke længere kunne holde tilbage og derfor havde udtrykt i et essay med den manende titel *Kun professionalismen kan redde teatret*. Han pointerer her, at 70'ernes mere og mere "midtflyvende" og urealistiske teaterdebat i virkeligheden dækkede over det, der skete – eller rettere *ikke* skete – på de danske teaterscener, hvor skuespillerprofessionalismen nu var blevet en stadig større og tydeligere mangelvare:

²⁵ Berlingske Tidende, 19.1.1975.

Teater-debatten handler om samfundet. Eller den handler om det ydre apparat, der holder teater-maskineriet i gang. Men den handler næsten aldrig om teatret som kunstnerisk udtryksform.

Og den handler lige så sjældent om teatrets psykologiske – eller politiske – gennemslagskraft. Måske fordi vi stiltiende regner med, at teaterforestillinger slet ingen videregående virkning har – ud over den: at tilbyde et par timers uforpligtende underholdning. Den lille morskab, det lille chok – og dermed slut.

Hvor mange forestillinger har vi efterhånden ikke set, som vil have det nuværende samfund afløst af et andet og forhåbentlig bedre. Men i hvor mange af dem er samfundskritikken blevet taget alvorligt af dem, der er enige, og af dem, der bestemt ikke er enige. Menighed og modstandere – det er ét fedt. [...]

For sandheden er, at mens teater-debatten bliver mere og mere midtpunktflyvende – den handler især om det, der kunne være lavet – så stagnerer teatret kunstnerisk. Undtagelsen er de landsdelsscener, hvor et større fast personale har engageret sig i et omfattende og alsidigt repertoire på flere scener – Aarhus Teater og nu også Aalborg Teater.

Her er der muligheder for at dyrke og udvikle den professionalisme i videste forstand, som bl.a. i København er ved at smuldre, og uden hvilken teatret kunstnerisk og kulturelt, socialt og politisk ikke vil være i stand til at overleve. [...]

For at sige det hårdt og brutalt: det er professionalismen i videste forstand, der mangler i dansk teater. Alle ved det. Ingen tør sige det. Og meget få gør noget ved det.

Det er en sygdom, der rækker langt ud over teatret. Den er endda meget udbredt i et samfund, hvor det følelsesmæssige engagement betragtes som adgangsbillet til alting, mens det at kunne, det at vide og det at tænke anses for noget mindreværdigt. Og det er mere end det halve talent.

I den forstand er teatrets sygdom et symptom på et større onde. Og ingen føler sig kaldet til at fortælle patienten, at han er syg, Vi er jo alle en slags patienter.

Desværre er teatret et offentligt anliggende, og der er grænser for, hvor længe man kan se roligt på, at den ligegyldighed breder sig, der æder teatret op indefra – mens publikum strømmer til det sceniske supermarked (for det gør man nu engang), og teatrets egne folk taler om penge, tilskud og nye initiativer, som om vi stadig lever i 60'ernes gyldne tider.

Er ingen klar over, at vi er ved at glide ind i en periode, hvor der må prioriteres og hvor kun professionalismen – den kunstneriske kompetence – kan garantere teatret den plads i det almindelige samfunds- og kulturbillede, det tankeløst og selvilluminerende gør fordring på at have. – Men ikke har.²⁶

²⁶ *Berlingske Tidende*, 1.1.1976.

Ikke kun scenekunstnerens professionalisme var til debat i disse år, men også teateranmelderen stod for skud. Professionalisme var tidens løsen, og Kistrup selv fik at føle for sin kritikerprofessionalisme, når han hævdede stemmen over for 70'ernes politiske teater og den debat, det rejste. Denne kritik kom især prompte fra teatrets egne folk, når han havde luftet sin uvilje mod et eller andet politisk fænomen i tidens teater.

I sit svar på et personligt angreb fra Elsa Gress gik Kistrup offentligt til bekendelse og tilstod, at han efter femogtyve års uafbrudt kritikergerning godt kunne blive ramt af både privat tvivl og selvransagelser, samt at enhver anmeldelse kun burde anses for et forslag og et forsøg fra anmelderens side. Den knap 50-årige teaterkritiker giver her sin forklaring på, hvorfor anmelderstanden som helhed i disse år blev en stadig mere alderstegen og konstant masse. Samtidig fører han sin egen metier helt til dørs med disse selvkritiske – og ikke uironiske – kommentarer og forsvarsytringer:

Lad os tage det roligt.

Elsa Gress stiller spørgsmålet: trænger anmelderne – især de »ubehjælpeligt sansehæmmede og fantasiforladte« teateranmeldere – til at udskiftes? Måske er svaret: ja, det gør de. Men spørgsmålet afføder straks et nyt spørgsmål: udskiftes med hvem?

Det er i hvert fald givet, at tilgangen til anmelderfaget længe har været beskeden. På adskillige felter er det de samme mennesker, der anmelder, som anmeldte for 10, 20 og 30 år siden.

Stillingen som dagbladsanmelder er i reglen en livsstilling. Man forbliver i embedet indtil man gammel, grå og stærkt sansehæmmet bliver båret væk. Og dertil kommer to kendsgerninger, som har gjort kredsen af anmeldere stadig mindre – og stadig mere konstant.

For det første er aviserne blevet færre – og anmeldelsens funktion i mange aviser meget stærkt reduceret. For det andet er jobbet som fast anmelder ved en avis ikke så eftertragtet som det var engang.

Det er næppe så »fint« at være anmelder, som det var f.eks. i Tom Kristensens og Frederik Schybergs glansperiode. At blive fast kritiker ved en avis – det er sjældent det, stud.mag.'erne går og drømmer om.

De vil være videnskabsmænd. De vil være universitetslærere eller -forskere. Og de har fået de økonomiske muligheder for at vælge den videnskabelige kritik i stedet for den journalistiske. Det er en afgørende årsag til, at den af Elsa Gress ønskede udskiftning ikke har fundet sted – og ikke har kunnet finde sted.

Der kan siges meget ondt om anmelderne – de enkelte anmeldere og anmeldere i almindelighed. Har man selv været anmelder i mere end 25 år – for længst moden til at bli-

ve skiftet ud – ved man godt, hvor tvivlsomt og kritisabelt et job det er, i forholdet til lærerne, i forholdet til kunsten og kunstnerne.

Det er ikke et job, man kan bestride uden konstante kvababbelser, selvbebrejdelser, anfald af professionel selvransagelse og privat tvivl. Er det godt nok? Hvor meget har jeg begrebet af det, jeg skriver om? Lykkes det at få etableret den kontakt med avisens læsere, det hele drejer sig om? Er jeg ved at blive en forældet model? Gør jeg overhovedet nytte? Alt dette skal ikke stå i anmeldelsen. Men uden ustandselig at stille disse spørgsmål er man en dårlig anmelder. [...]

Enhver anmeldelse er et (måske forkert) forslag, et (måske mislykket) forsøg på at forstå og forklare, hvad dette kunstværk er, hvad det har at sige – og hvordan det siger det. Det, der anmeldes, kan forekomme anmelderen så ligegyldigt, at han kun ofrer det et skuldertræk. Det kan virke som en slags svindel – så er der grund til at optræde med den skarphed og den strengthed, der hævdes at være anmelderens foretrukne attitude.

Men ellers er det rigtigere at betragte anmelderen som en særlig begejstret, udholdende tilskuer, med større eller mindre viden og menneskekundskab, oplevelsessevne og udtryksevne. En pædagog for voksne, en kommentator og inspirator, popularisator og informator, som andre mennesker kan have en vis tillid til, som de måske kan lære lidt af, men som de bestemt ikke behøver at være enige med, endsige at følge i tykt og tyndt.

Jeg vil vove at påstå, at denne anmeldertype er mere sjælden, end man skulle tro. Måske er den for sparsomt repræsenteret i det aktuelle anmelderkorps. Men hvor pokker kan man finde nye eksemplarer af den, hvis man ifølge Elsa Gress' råd skifter de nuværende anmeldere ud.

Anmelderne og deres arbejde skal ned på jorden. De bør selv gøres til genstand for kritik. Men skal de jordes helt? Det tror jeg, man vil komme til at fortryde.

Ikke mindst Elsa Gress.²⁷

Fattigfirserne

Hovedtendensen i 1980'ernes danske teater gik mod mere identitetssøgende og individorienteret teater. Hvor 70'ernes politiske teater havde lagt vægt på det kollektive aspekt og en bevidstgørelse om ordet som det vigtigste middel, gik 80'ernes eksperimenter i andre retninger. Det var nu udvidelsen af det menneskelige univers, fantasien og kreativiteten, som fandt nye teaterudtryksformer, der rakte lige fra offentlige karnevaller til gade-, performance- og billedstofteater samt de store årligt tilbagevendende internationale teaterfestivaler med en overflod af globale sammensurier af multikulturelle teater-, danse- og gøglerforestillinger, der spillede på alle mulige – og umulige – opførelsessteder.

²⁷ Berlingske Tidende, 20.10.1974.

Her var teksten og den fortælle tekniske logik ofte helt upåagtet eller bevidst forladt til fordel for forestillingernes rumvirkning, hvor det var tiden og bevægelserne, der skabte nye og frie betydningsassociationer. Forestillingens eget tidsrum og væren var nu vigtigere end dens handlingsbevægelse, og det var med teatermanden Robert Wilsons eget udtryk tilskuernes egen forestillingsverden og ”indre film”, man spillede i performanceteatret. Man satte i dette tiår de åbne betydnings spil og aktørernes sideordning i stedet for et centralt handlingsperspektiv og en rollehierarkisk orden.

I 80’ernes performanceteater viste skuespilleren sig for publikum, ikke gennem at spille roller, men ved i sin personligheds individuelle udtryk for lykke, fortvivlelse eller smerte at udstille sin sårbarhed og derved komme ind bag publikums panser og åbne det for en oplevelse af selvidentifikation og indleven i de selvsamme følelsestilstande. Kroppen var hovedmidlet og målet for tiårets nye eksperimenterende teaterformer.

Det etablerede teaters reaktion på disse nybrud blev med Kistrups egne ord den, at ”Det er, som om der ruller en mægtig bølge hen over teatrene herhjemme – en bølge bagud”.²⁸ Man vendte sig nu mod klassikerne – og nyklassikerne især – og gjorde dem til en meget vægtig del af repertoiret for ligesom at finde et modsvar til den generelle rodløshed, der prægede tidens teater. Men samtidig parrede man denne klassiker-tendens med en mere ekspressionistisk spillestil, der var stærkt præget af det eksperimenterende teaters nybrud i disse år. Naturalismen var nu nærmest definitivt passé, idet man forstærkede personfigurerens indre fortrængninger gennem en stærkere fremstilling af sjælelivets dybeste og mørkeste sider. Det skete med Shakespeares *Helligtrekongersaften* (Det Kongelige Teater, 1980), Ibsens *En folkefiende* (Folketeatret, 1982) og Molières *Den indbildt syge* (Folketeatret, 1980) og ved årtiets midte og slutning tillige med Strindbergs *Frøken Julie* (Aveny Teatret, 1985) og *Spøgelsessonaten* (Betty Nansen Teatret, 1989) for kun at nævne nogle få af tiårets mange markante klassikerforestillinger.

Med denne modtendens til det eksperimenterende voldsomme nybrud i 80’erne beviste det etablerede teater, at der stadig var bud efter både Shakespeare og Molière som de dramatikere, der mest suverænt forenede det komiske med det tragiske, samt Ibsen og Strindberg som dem, der med deres erkendelsesmæssige analyse og dybdeborende karakteristik af den menneskelige psyke stadig kunne vise nutidens mennesker noget om dem selv. 80’ernes klassikerteater var alt andet end en leg, selvom man ”uden for murene” ofte kunne få et overvejende ”legende” indtryk af den samme periodes eksperimenterende teaterfrembringelser.

Dansk dramatik var med enkelte undtagelser i tiårets begyndelse dog sat noget i baggrunden og blev af teaterlederne enten betragtet som noget alt for omkostningstungt eller rent ud sagt en dårlig investering, idet det var helt andre prioriteringer end de ordmæssige,

²⁸ *Berlingske Tidende*, 28.3.1982.

der i denne periode var udgangspunktet for repertoireplanlægningen. Man vendte sig nu indad for at afsøge det minimale og det intense igennem ekspressive kropsudtryk, hvorfor det tekstlige ikke længere var det bærende grundelement i tidens dramafremstillinger. Senere i årtiet opstod dog langsomt, men sikkert et nyt dansk drama på disse nye grundbetinger og med dramatikere som Astrid Saalbach, Nils Schou, Erling Jepsen, Kirsten Thorup og Vita Andersen.

Kistrup anså selv 80'er-tiåret som en kritisk udfordring, der måtte tages op, men også som en periode, der vidnede om teatrets selvtillid og dets tro på egen eksistensberettigelse. Dette så han især i de store skuespilleres rige udfoldelse af deres talent gennem hele årtiet, hvor kunstnere som Berthe Qvistgaard, Bodil Kjer, Ebbe Rode, Bodil Udsen, Ghita Nørby, Susse Wold, Kirsten Olesen, Henning Moritzen, Jørgen Reenberg, Ole Ernst og Søren Pilmark skabte hele perlerækker af forestillinger på landets store som små teaterscener.

Ved årtiets slutning sammenfattede han det derfor som et teaterårti, hvor alt flød sammen i en tilsyneladende lykkelig symbiose, men proklamerede samtidig lidt profetisk, at det kunne gå hen og blive den sidste lykkelige teaterperiode, hvor publikum og scenekunsten levede oprigtigt og lykkeligt sammen:

80'erne var inden for teatret en periode, hvor tilsyneladende alting kunne lade sig gøre, og hvor der var opnået en forståelsesafstand mellem gammelt og nyt, det brede og det smalle – måske var det også det sidste tiår, hvor teatret og dets publikum havde et harmonisk samliv. Publikum ikke som en forskelsløs masse, men et publikum af kendere og elskere for hvem teatret betød noget væsentligt og vitalt. Et sted, hvor man kunne føle sig mere levende ved at se sit liv stimuleret og forklaret.²⁹



Teaterkritikerens blinde øje, tegnet af Tom Wikborg i *Berlingske Tidende*, 1.4.1984

²⁹ Kistrup, Jens: *Teatrets omrids* (København, Gyldendal, 2000, s. 129-130).

Kistrup havde ved starten af årtiet dog også haft en vis tvivl om teaterkunstens fremtid i Danmark. Den bundede da i den mere dystre økonomiske situation, der tegnede sig, og som ifølge ham ville resultere i et kompromisteater, som ikke var et kunstnerisk maksimalt udgangspunkt, men en bydende nødvendighed i det brogede og modsætningsfyldte teaterbillede først i 80'erne:

Hvad der blev sagt og skrevet om teatret i Danmark, drejede sig i mange år om et enten-eller.

Enten det etablerede teater (institutionsteatret) eller gruppeteatret, det opsøgende teater. Det var modsætninger, der ikke kunne mødes. De udelukkede faktisk hinanden.

Hvad de var fælles om, var en næsten total uvidenhed om hinandens virksomhed. Derfor blev debatten mere rituel end saglig. Og så krævede begge parter naturligvis det samme af staten subsidiært (amts)kommunen. Nemlig flere penge.

Det er klart, at denne teaterdebat – der ofte antog karakter af en gensidig ødelæggeskrig – ikke kan føres videre i 80'erne. 70'ernes enten-eller vil i 80'erne blive afløst af et både-og. Om ikke af andre grunde, så af økonomiske. Der vil ikke blive penge til det hele. Det var der naturligvis heller ikke før i tiden. [...]

Nu bliver fornyelsen et dårligt kompromis, som vil gavne teatrets ansatte, men kun indirekte dets publikum. [...]

Hvad får vi for pengene? Dette spørgsmål vil i 80'erne atter og atter blive stillet teatret. Og skønt så meget er så usikkert, at det vil være forkert at optræde som profet, må det samtidig siges, at de teatre vil klare sig bedst kunstnerisk og i forholdet til publikum, hvor kompromis'et administreres mest talentfuldt og mest initiativrigt.³⁰

Kistrup opfattede denne økonomiske udvikling som bestemmende for, at man fra 70'ernes teater, der i ét og alt handlede om politik, nu i 80'erne oplevede, at alt blev gjort til æstetik. Han så denne æstetiserende tendens som en ny form for ensidighed, men nu blot med det helt modsatte fortegn, idet han om udviklingen fra 70'ernes til 80'ernes teater sammenfattede denne i en mere selvforsvarslignende skrivestil:

Klart, at jeg ikke elskede 70'erne. Men dengang vidste man dog, hvad og hvem man havde med at gøre. Nogen dialog var det ikke muligt at få i gang. For venstrefløjen i 70'erne ville ikke bruge tid og kræfter på at diskutere med dem, de skubbede ud på højrefløjen. De havde ret, vi havde uret – hvad mere var der at snakke om?

Klart, at situationen var uacceptabel. Og alligevel tror jeg, den var lærerig. Måske endda frugtbar. Den tvang os til at revidere vores begreber. Den lærte os at betragte

³⁰ *Berlingske Tidende*, kulturtillægget, 30.1.1983.

verden med andre briller end dem, vi havde fået udleveret ved fødslen. Og selv om kunsten ikke uden videre kan betragtes som et produkt af samfundsforholdene, var det ikke den rene løgn, hvad der kom ud af at betragte den på den måde.

Klart altså, at det i første omgang måtte føles som en enorm befrielse at slippe for det tyranni, 70'erne hurtigt kom til at betyde – med den dialektiske materialisme støvsaget for enhver form for dialektik. Men lige så klart, at vi nu i 80'erne er kommet så langt væk fra 70'erne, som man næsten kan komme. [...]

Klart, at den situation er svær at snuppe – også for den, der i 70'erne protesterede mod den herskende (akademiske) åndsretnings énsidighed. [...] Men kun for at blive afløst af en ny énsidighed. Med det stik modsatte fortegn.³¹

Den største fare for teatret i ”fattig-80'erne” så Kistrup dog nu i det valg, teatrene ville være tvunget til at tage, nemlig enten at skabe scenekunst for de få eller for de mange samt definere sit publikum nærmere for hvem det egentlig var.

Forandringernes årti

På trods af 1990'ernes mange modsatrettede teatertendenser blev dette tiår måske netop den periode, hvor tingene for alvor ”faldt på plads” for Kistrup selv som teateranmelder. Dette skyldes nok primært, at han fra omkring 1990 så sig nødsaget til at foretage et markant stilskeft i sine teateranmeldelser, der først var forårsaget af den langt mindre spaltepads, han de sidste år på *Berlingske Tidende* fik stillet til rådighed for specielt forestillingsanmeldelserne.

Stilskeftet bliver endnu mere tydeligt, da han fra slutningen af 1992 overgår til *Weekendavisen* og begynder en helt ny fase af sit kritikervirke, der tager form af sammenfattende ugentlige teateranmeldelser med flere forestillinger behandlet under ét og som regel holdt sammen af en fælles temavinkel. Fra disse år får hans teaterkritik et mere udpræget journalistisk format og fremstår i en mere reflekterende essayistisk skrivestil, der ofte er holdt i brevform eller skrevet til en fiktiv person eller en præcist defineret teaterrollefigur (f.eks. Nora i *Et dukkehjem*,). I slut-90'erne bliver han tillige mere direkte, når han går imod den overæstetiserende persondyrkelse, han i disse år så i dramatikken.

Fra og med 90'erne bliver Kistrup generelt også mere åben og selvreflekterende i sine teateranmeldelser, måske som en afspejling af hans omfattende klummeskribentvirksomhed i samme årti. Eksempler herpå er en personligvinklet oplevelse af Harold Pinters samlede dramatik, forestillingsanmeldelser holdt i privat brevstil, og en skildring af sin egen samvittighedskrise efter at have overværet Tony Kushners skuespil *Engle i Amerika*.

³¹ *Berlingske Tidende*, 29.3.1989.

I slut-90'erne bliver han endog meget personfikseret, når han enten går imod en ny og dominerende teatertendens som eksempelvis den omsiggribende "farcefisering" af tidens teater, der ifølge hans opfattelse gjorde alt til "grovkomik" og nærmest konsekvent forvandlede tragedien til komedie og farce, eller når man foretog overæstetiserende forvandlinger af fortidens klassikere. Han går her uden omsvøb imod opsætninger, hvor "instruktøren misbruger sin magt og bruger teksten til sine egne formål i stedet for forfatterens",³² ligesom han ikke synes, "det er særligt morsomt med al den overtydelighed af det komiske i tidens klassikeropsætninger". Om Grønnegårdsteatrets opsætning i sommeren 1994 af Beaumarchais' komedie *Figaros Bryllup* i Mogens Pedersens iscenesættelse siger han rent ud:

Ved at understrege det komiske på Grønnegårds Teatrets friluftsscene bliver tydeliggørelsen nærmest overtydelig [...] Smilet slukkes og grinet sejrer ved at lade komikken gøre stykket til et divertissement henlagt til et fjernt forhistorisk slot i Spanien.³³



Teaterkritikeren på barrikaden – i teatret,
tegnet af Roald Als i *Politiken*, 21.9.1997

³² *Weekendavisen*, 29.9.1994 med en anmeldelse af Henrik Sartous "seksualiserede og dæmoniserede" opsætning af Arthur Millers skuespil *Heksejagt* (*The Crucible*) i Knud Sønderbys oversættelse på Folketeatret, 16.9.1994.

³³ *Weekendavisen*, 8.7.1994.

Kistrup anvender i disse år også for første gang stærkt personlige udtryk som, ”jeg protesterer mod den æstetiske illumination”, og ”jeg protesterer – på mine egne vegne og på publikums”, men dog som regel altid efterfulgt af mere modererende, uddybende, selvreflekterende og selverkendende eftersætninger og argumenter.

90’ernes teater var således forandringernes tid – ikke kun for Kistrup i egenskab af anmelder, – men så sandelig også for dramatikerne og for den nye teatergeneration, der her viste sit eget ansigt og så sig selv som dem, der definerede, hvad ”teater til tiden” var og burde være.

I dette årti oplevede den danske teaterscene en bølge af ny dansk dramatik. Aldrig tidligere havde man på så kort et tidsforløb set så mange dramatikere blive født og frembringe så stort et antal nye stykker. Denne 90’er-dramatikerbølge var i sig selv et gennembrud, der betød en gennemgribende foryngelse af hele det danske teaterunivers. Man kan derfor tale om et decideret ”generationsteater” i disse år, som ikke blot evnede at promovere egne frembringelser, men også opdyrkede og udviklede sine egne teaterledere, scenografer, instruktører og aktører – og alt dette foran et nyt publikum.

Noget i denne bølge bar også tydeligt præg af tidens *smartness*, mens andet stak mere dybt i dets bestræbelser på at skabe nye og rammende billeder af 90’er-tidsånden og dens generation. Generelt var det tidens repræsentanter, der var i deres eget stærke fokus og forsøgte at løse gåden om sig selv.

Den voldsomme opblomstring af nye danske dramatikere i dette årti kan måske dybest set betragtes som et tidsbestemt fænomen, hvor det sig hastigt nærmende årtusindskifte i sig selv befordrede et nyt dramatisk anslag, der frembragte en eksistentiel sondering af det moderne nutidsmenneskes placering på randen af et nyt århundrede. Dramatikere som Astrid Saalbach, Line Knutzon og Kirsten Thorup kiggede med ny og fornyet kraft indad i sig selv og udad på fremtiden og oftest med frustrerede moder- og kvinderoller i dramaets centrum.

Den ramme, som den ny danske 90’er-dramatik udspillede sig i, var med sin omskiftelighed ikke mindre dramatiske end de værker, dramatikerne selv frembragte. Tiårets mange teaterkriser bidrog dermed til at sætte dramatikken i et yderligere perspektiv. Krisen i 90’erne var først og fremmest københavnsk, idet teaterdøden i hovedstaden blev en uomgængelig kendsgerning i disse år. Fiolteatret lukkede ved årtiets midte, og kort efter fulgte ABC Teatret. Nogle år senere gik det samme vej for Amager Scenen, og Rialto Teatret stod ved slutningen af årtiet foran sin umiddelbare lukning. Alle var de forårsaget eller fremprovokeret af den politik, som var blevet indført med oprettelsen af Det Storkøbenhavnske Teaterfællesskab i 1992. Det betød, at de respektive teatre i ordningen fremover selv skulle hæfte for eventuelle underskud – og teatrene i 90’erne gav ofte underskud. Det var derfor i første omgang en økonomisk teaterkrise, man så opstå i disse år, og som efterfølgende

medførte såvel repertoire-mæssige som identitetsmæssige kriser for mange af de mindre københavnske teaterscener.

I forsøget på at håndtere situationen gjorde man på teatrene i nogle tilfælde alt for at fortrænge virkeligheden fra scenen, mens man andre steder gik den modsatte retning og direkte inviterede virkeligheden ind på scenen for dermed at finde en vej ud af krisen. Musicalen var et særdeles egnet middel til at tage hånd om publikumskrisen, og især de store og etablerede scener indførte i disse år totalteatret som det grundlæggende koncept. Eventkulturen var i højsædet, og omfanget og størrelsen af teateroplevelsen var i betydning ofte prioriteret over forestillingens indhold. Succesmusicals fulgte efter hinanden på henholdsvis Østre Gasværk, Nørrebro Teater og ikke mindst Det Ny Teater, hvor man fandt et nyt og stort publikum, der sikrede belægningsprocenten.

Virkelighedens teater var i de samme år også inspireret af den musikdramatiske forestillings direkte appel til et nyt og især ungt publikum. Mest prægnant blev det tilfældet på Dr. Dantes Teater, hvor "teaterkoncerten" som koncept blev til en hovedtendens om at være alt andet end netop "teater" – og det med stor succes.

I dramaet var det Lars Noréns civilisationskritiske skuespil, som blev tiårets mest medrivende og fængslende dramatik. Her blev virkeligheden i nærmest ekstrem grad udstillet og italesat direkte fra scenen.

Det var således musicalen og musikteatret, der over for den ny danske og udenlandske samtidsdramatik formede slaget om 90'ernes teater i Danmark. De store scener tog sig af de store og som oftest udenlandske udstyrsforestillinger, mens de små forsvarede den hjemlige dramatik og dermed fremstod som det elitære og smalle repertoires forsvarer, der klart og afgrænset definerede sig i forhold til det brede folkelige teater.

For Kistrup var hovedtendensen i 90'ernes teater "forandringer, altid forandringer!".³⁴ Hvad han her sigtede til, var i første omgang det svigt, han oplevede allerede ved tiårets begyndelse, hvor teatret fra at blive dramatikernes skueplads blev "fortolkernes og forrædernes" platform. I forbindelse med en række klassikeropsætninger i 1990 gjorde han således i en klumme med titlen *Teatrets fortolkere og forrædere* kraftige indsigelser mod opsætninger af henholdsvis Ibsens *Et dukkehjem* (i Ålborg) og Molières *Don Juan* (i København), idet han her fandt eksempler på en ny og skræmmende instruktørtendens til helt at berøve dramatikeren sit værk:

Først »Et dukkehjem« i Aalborg, hvor Nora ikke gør rigtigt oprør og slet ikke smækker med gadedøren til sidst.

³⁴ Kistrup, Jens: *Teatrets omrids* (København, Gyldendal, 2000, s. 135).

Så »Don Juan« i København, hvor titelfiguren helt røves sin anti-hykleriske helteglorie, og hvor hans tjener Sganarels småtskårne slavesjæl forvandles til en kvindes selvopofrende kærlighed.

En Ibsen stik imod Ibsens hensigt – og mod den lokale Noras interesser. En Molière stik imod Molières mening – er det i orden? Det har én del af teaterkritikken i hvert fald ment, det er.

Er det det? Ja, stiller man spørgsmålet: hvor stor en frihed har én iscenesætter til at nyfortolke-omfortolke klassikerne efter sit eget hoved, er svaret principielt let at give: han har al den frihed, han vil have. [...] Vist er det interessant at se en Nora, der forhindres i at gøre oprør. Men når nu opgøret-oprøret er skuespillets inderste mening, hvor meget vinder man så ved at gøre Ibsen til en anti-Ibsen og Nora til en anti-Nora? Og på samme måde med Molière. Bliver forestillingen ikke iscenesætterens personlige kommentar til stykket i stedet for en fortolkning – på dramatikerens præmisser?

Med andre ord: iscenesætterens (totale) frihed er en frihed under ansvar – et ansvar over for det stykke, han har fået til opgave at sætte op. Og svigter han dette ansvar, hvorfor så ikke hellere skrive sit eget stykke? [...] Og selv om det er trist at skulle optræde som kunstens politibetjent, har iscenesætterens frihed sine grænser. Det afgørende er, hvad teksten rummer. Ikke hvad man selv lægger i den.

Fortolkning og forræderi er ikke én og samme ting. Det kan der være grund til at sige i en tid, hvor alting flyder, og hvor alt for mange på begge sider af rampen tror, de kan mene hvad som helst om hvad som helst.³⁵

Ved tiårets midte følte den nu 70-årige Kistrup forandringerne i teatret og dets ”overanstrengte virkemidler” så voldsomme, at det var noget, der direkte berørte ham selv, og han ikke længere følte sig hjemme i teatret og heller ikke kunne identificere sig og sine forudsætninger med det publikum, han sad iblandt:

Lille klagesuk fra ældre teateranmelder: teatrets publikum er ikke længere *mit* publikum.

Ikke et publikum, jeg har ret meget tilfælles med. Ikke et publikum, hvis forudsætninger er de samme som mine.

Jeg kan ikke undgå at føle en vis afstand fra det publikum, der kommer i Kanonhallen og i Dr. Dante’s Aveny – det sidste mindre ensartet end det første. Og det er ikke bare alderen, der skiller. Men jeg føler den samme afstand fra publikum i Amager Scenen og i Privat Teatret. Og går jeg i Det Kongelige Teater (Ny Scene) en ganske almindelig aften, får jeg en tilsvarende fornemmelse af, at det er *nogle andre*, der er der.

Mennesker fra andre dele af samfundet. Jeg var nær ved at sige: mennesker fra andre dele af København. ARTE-abonnenterne er trådt i stedet for det publikum, som jeg er vokset op med, men som ikke eksisterer mere. I hvert fald ikke som publikum.

³⁵ Berlingske Tidende, 24.1.1990.

Har teaterpublikummets demokratisering gjort mig til en fremmed i teatret, ja, måske ligefrem fremmed for teatret? Det er jeg somme tider lige ved at tro. [...]

Hvad er der galt? Hvorfor reagerer jeg overvejende negativt? Er det min musikalitet over for det moderne teater, der svigter? [...]

Hvad jeg mener, er at teatret svigter sig selv og sit publikum – ligegyldigt hvilket – ved at overanstrenges sine virkemidler og ved i så høj grad at bruge det *forførende* element i teatret. Scenesætteren har tildelt eller tilrevet sig en dominerende rolle, han ikke er stand til at spille. Som en dramatiker der vil være mere dramatiker end dramatikeren. Som en tyrann, der kvæler skuespillerens selvstændighed som skabende kunstner.³⁶

90'ernes teatereksperimenter var også et område, der havde Kistrups fulde bevågenhed, idet han hos tidens unge danske dramatikere som f.eks. Lars Kaalund oplevede spændende forsøg på skildringer af den afmagt over for virkeligheden, som ikke bare havde med kærligheden, men også med kunsten i allervideste forstand at gøre. Han vender i et essay med titlen *Hvad gør teatret, når verden går i stykker?* her sin fascination af 90'ernes "desperationsdramatik" til at blive en kritik rettet mod teaterkritikken selv – Kistrup inklusive – idet han med stor indføling udtaler sig om 90'ernes dramatikerforsøg på at gribe og fatte den splittede virkelighedsverden samt omverdenens (læs: teaterkritikernes) ikke altid helt rimelige reaktioner herpå.

90'ernes teater får dermed en afgørende indvirkning på Kistrup til også selv at gøre op med kritikerens egen "virkelighed" og tage sin hidtidige arbejdsform og traditionelle kriterier op til en grundlæggende nyvurdering:

Virkeligheden er gået i stykker. Teatret prøver at sætte den sammen igen – som regel forgæves.

Det er her, det hele begynder. Og det er til denne situation – i og for sig umulig, men med mange muligheder trods alt – det meste i det moderne teater kan føres tilbage.

Det, der ikke bare vil genoplive fortiden, da spillet – på scenen og udenfor – rettede sig efter de regler, som ikke gælder længere. Det er også denne situation, som er baggrunden for den drøm om at levendegøre og aktualisere tilværelsens og teatrets store gamle myter. [...]

At virkeligheden er gået i stykker – uden at vi vil se det i øjnene – har givet støtte til alt for megen negativ kritik af teatret. Hvad kritikken glemmer, er, at det ufuldkomne, det ufuldendte, det utilstrækkelige er blevet en del af teatrets væsen. Ikke til at slippe udenom for det teater, der vil være et billede af tiden – eller bedre endnu: et svar på tiden.

³⁶ *Berlingske Tidende*, 16.2.1996.

Nederlaget – som er noget andet end fiaskoen – er så at sige til stede i forudsætningerne. Med andre ord: hvad vi bebrejder teatret, kunne vi med større ret bebrejde virkeligheden. Og kritikken bliver ekstra urimelig, fordi den alene vurderer teatret ud fra dets resultater. Ikke ud fra dets bestræbelser.

Men det er sjældent, en teaterforestillings facit er det mest interessante. Kunstnerisk eller moralsk. Det egentlige drama udspilles i mellemregningerne. Og det er dem, kritikken må rette lyset imod. For opgaven vil i de fleste tilfælde vise sig at være – meget vanskelig at løse, måske uløselig. Og det er det, vi bebrejder teatret. Igen og igen.

Banaliteter? Vist så. Men nødvendigt at have in mente, hvis man vil forstå de eksperimenter med teater – og virkeligheden! – som har præget afslutningen på teatersæsonen 1995-96 [...] De fortæller alle noget væsentligt om teatrets forsøg på at skildre - fortolke, beherske, bemægtige sig, for ikke at besværges – en virkelighed, der er gået i stykker.

En virkelighed, som teatret somme tider må give op overfor, sluse ind på teatret uden om teatret eller forstørre op i en allerede eksisterende mytes form. [...] Og spørgsmålet er, om det ikke først er ved at erkende denne afmagt, teatret erobrer sin egentlige magt over sindene.

Teatret altså, som primært må vurderes ud fra eksperimenternes rækkevidde og radikalitet og kun sekundært ud fra, om det er »lykkedes«. Og det betyder igen, at teaterkritikken må nyvurdere, eventuelt helt kassere sine traditionelle kriterier. Når en teaterforestilling pr. definition ikke kan lykkes – undtagen som nostalgisk museumsteater – må det være muligt på én gang at sige *ja* og *nej* til det, man ser på scenen. På samme måde som man siger *ja* og *nej* til virkeligheden som et ikke-éntydigt fænomen, der ikke kan rummes inden for teatrets rammer, endsige sættes på en scenisk formel.³⁷

”Overreagerer jeg?” skrev Kistrup om sig selv i en stærkt kritisk anmeldelse fra sidste halvdel af 90’erne af en Dr. Dante-forestilling og fortsatte: ”Ganske givet. Men jeg kan ikke komme bort fra, at der [...] er nogle fascistoide understrømme, man må reagere imod: En foragt for svagheden og en dyrkelse af styrken, som repræsenterer noget af det værste i 1900-tallet og dets kunst”. Han ramte her lige ind i noget symptomatisk ved den provokerende dramaturgiske opskrift, som netop Dr. Dante stod for i disse år. Anmeldelsen angik her den radikale teaterkoncert *Ned på jorden*, som benyttede ”vor verdens undergang til at foragte svagheden og dyrke styrken”.

Kistrup havde fulgt det unge Dr. Dante-teater på tætteste hold gennem alle årene og lagde her i slut-90’erne – som tidligere – aldrig fingrene imellem. Tydeligt imponeret over ”Danernes” professionalisme, hadede han dem dog samtidig for deres komisk-ironiserende tendenser. Nu holdt han deres idiosynkrasi op mod sin egen, og med den

³⁷ *Weekendavisen*, 24.5.1996.

skarpe og koncise pen, han førte lige til det sidste, afkastede det debat af en art, man ellers kun sjældent har hørt – og hører – inden for dansk teater.

Det imponerende ved fænomenet Kistrup i disse sene år er derfor ikke hans ufatteligt store *journalistiske* produktion, ej heller hans politiske polemik, men derimod *kritikerens* – også over for sig selv – altid uimponerede poserende og retorisk præcise teaterpen. En pen, som den kunstneriske eller akademiske *bessermacher* ofte havde trang til at knække midt over og smide bort.

Hvad man anklagede Kistrup for i disse år, gjaldt imidlertid ofte også for dem, som anklagede ham. De respekterede for det første ikke den genre, han udtrykte sig i gennem sine klummer og essayistiske forestillingsanmeldelser. De forstod desuden heller ikke idéen med hans skrivestil, og endnu mindre forstod de det bevidst forenkede retoriske postulat, der ofte lå til grund for dem – og som gjorde det muligt for Kistrup at sammenholde flere forestillinger i anmeldelsens format og give den en værdi for læseren, der jo kun i de allerfærreste tilfælde havde set de omtalte forestillinger.

Derfor kunne man komme til at tage grueligt fejl af Kistrup, sådan som f.eks. dramatikeren Jess Ørnsbo gjorde det i en del polemikker gennem årene. Vel kunne Kistrup tage fejl – og det skjuler han aldrig selv – men der er altid noget væsentligt om det væsentligste på færde i hans teaterkritik – og det har enhver nok erfaret, som er blevet anmeldt af ham.

Specielt forholdet dramatiker-versus-kritiker – her i tilfældet Kistrup og Ørnsbo – fik således stor bevågenhed i pressen i slut-90'erne. Kistrup lagde sjældent fingrene imellem, heller ikke når han anmeldte Ørnsbos og hans kollegers dramatik. I Ørnsbos tilfælde udviste han megen positiv kritik lige fra debutskuespillet *Dværgen der blev væk*, som blev skrevet i 1962, men først uropført på Studenterscenen i 1966. Stykket, der repræsenterer Ørnsbos dramatik debut, er et absurd familieportræt, som udstiller det velfærdssamfund og den følelsesmæssige forarmelse, der skulle blive et fortsat tema i Ørnsbos senere dramatik. Også Ørnsbos mange efterfølgende stykker viste Kistrup megen opmærksomhed.

Men i slut-90'erne gik det galt, da Kistrup nu pludselig selv blev anmeldt af Ørnsbo, som bestemt heller ikke lagde ”fingrene imellem”, men leverede en spiddende anmeldelse af teaterkritikeren, der var affødt af Kistrups tidligere karakteristik af Odense Teaters ensemble som ”dette sært anonyme personale” – det selvsamme personale, der havde uropført Ørnsbos skuespil *Velfærd – voldfærd* i 1997. Ørnsbo fortsatte med sine angreb på kritikeren Kistrup i de følgende år, der kulminerede med en kronik om *Kiggeren med eget nøglehul*, hvori han opfordrer til en debat om de professionelle kritikeres kvalifikationer, idet den i samtiden meget omtalte ”teaterkrise” ifølge Ørnsbo ikke var forårsaget af teatret selv men fremmanet af teaterkritikken.

På Ørnsbos personligt målrettede angreb svarede han tilbage med slet skjult elegance og overskriften *Jess Ørnsbo har ret*, at han i nærmest ét og alt måtte give teaterkritikerens kritiker medhold:

Jess Ørnsbo har ret i, at en (teater)kritiker ikke har godt af at blive betragtet og behandlet som en inappellabel overdomstol. Selv hævet over kritik.

Især da hans/hendes – mine – artikler mindre er domsafsigelser end forslag til overvejelse. Forsøg på at forstå og forklare, hvad han/hun har set på scenen. Orientering for publikum – og indlæg i den løbende debat. Skønt det alt for tit ser ud, som om kritikken kun har sig selv at debattere med.

Jeg har ofte hævdet, at ingen kan sige noget negativt om min offentlige virksomhed og om min person, som jeg ikke er i stand til at sige værre selv. En ytring, jeg er lige ved at fortryde efter at have læst Jess Ørnsbos kronik. Men i stedet for at imødegå den som et angreb – med dertil hørende selvforsvar – vil jeg give ham ret på et par væsentlige punkter.

Det ene angår kritikernes forsinkede konjunkturbevidsthed – deres ofte overanstrengte forsøg på at finde ud af, hvad der nu, lige nu er oppe i tiden. Det andet angår deres fremmedhed for den fysiske – og populistiske – side af teaterprocessen. Og for det tredje: Når Jess Ørnsbo påstår, at teaterkritikerne i almindelighed og jeg i særdeleshed mangler åbenhed, lydhørhed og intuition, vil jeg gerne indrømme, at det er egenskaber, jeg ville ønske, jeg havde mere af.

I en vis forstand repræsenterer en hvilken som helst anmeldelse et nederlag. Det ved jeg desværre alting om. Og det undrer mig somme tider, at jeg med denne viden er blevet ved i jobbet så længe.³⁸

Som teaterkritiker tør man nok hævde, at Kistrup i sine sene år var på beundringsværdig idiosynkratisk højde med såvel de modstandere, han fik sig, som med det teater, der var en hel del yngre end ham selv – og til stadighed blev det – og naturligt nok vakte til debat af samme grund.

Han evnede lige til det sidste at sprogliggøre og stilisere de fænomener, han enten ikke selv forstod eller fandt direkte ubehagelige i teatret, og det altid på en måde, så de kritiske punkter i dét, han ikke selv forstod, derved netop blev synlige og symptomale for læseren. Denne evne bringer ham især i hans sene år helt på højde med de to store forgængere i kritikerfaget, han selv har skrevet om og stærkt beundrede, Hans Brix og – ikke mindst – Frederik Schyberg.

³⁸ *Berlingske Tidende*, 28.11.1998.

At passionen og lidenskaben for teatret og scenekunsten aldrig forlod Jens Kistrup, spejles også i de ord, han fremlagde om drivkraften bag dette sit uformindskede kritikerverke i 90'erne og de første år i det ny årtusinde:

Det er sine hormoner – sin ubrugte seksualitet – man skriver på. Og gør man ikke det, bliver resultatet derefter. Uden lidenskab, uden liv. (*Weekendavisen*, 30.10.1998)

Eftermælet

At skulle nominere en enkelt mand til "førstepladsen" i dansk kulturjournalistik i hele anden halvdel af det 20. århundrede er nytteløst, da der er flere, hvis indsats kan berettigge til en sådan særstatus. Men skulle man fremhæve én frem for andre, vil Jens Kistrup være en god satsning. Hans bidrag indenfor kulturjournalistikken og teateranmelderiet er uden sidestykke i efterkrigstiden og op gennem de følgende fem årtier.

Kvantitativt regnes hans artikler i titusinder, og han var produktiv lige til sin sidste arbejdsdag. Ved opslag i *Weekendavisen* kan man konstatere, at Jens Kistrup frem til sin død som norm hver uge skrev et par længere boganmeldelser, en sides teateranmeldelse samt en teaterrevy over de nyeste skuespil, mens han på *Berlingske Tidende* fra 1990'ernes glidende overgang til *Weekendavisen* holdt fast i sin ugentlige klumme om *Mennesker*. Karrieren kom på trods af den officielle pensionering i 1992 derfor aldrig rigtig under afvikling.

Kistrups personlige stil gav ham især i de sene år et let genkendeligt og helt bevidst aftryk som den lidt ensomme excentriker, der i ofte dialogisk stil førte fortsatte samtaler med sig selv og læserne gennem brugen af talrige indskydelser og åbne spørgsmål, som han selv kun yderst sjældent fandt endegyldige og skråsikre svar på. Det er i dette særlige personlige rum, man finder det typiske for Kistrups stil både som teateressayist og – især i de sidste år – som forestillingsanmelder.

At han til det sidste forblev en altid rolig og fattet, men lyslevende tilskuer til teatrets kunst kunne man forvisse sig om, når man sad ved siden af ham under en forestilling. Først sad han tung og ubevægelig i sædet. Så kunne han pludselig tage en blok frem og skrive to-tre ord og straks vende tilbage til sin næsten apatiske beskuen af forestillingen. Var disse få ord mon overhovedet relateret til forestillingen? Eller var de om noget helt andet? Ved forestillingen slutning applauderede han ved lydløst at lade håndfladerne eller blot det yderste af fingrene berøre hinanden

Der kan dog ikke være tvivl om at han iagttog "sine" forestillinger med alle sanser skærpede og samtidig lod spillet på scenen bære hans fantasi langt væk, fordi skuespillerkun-

sten – som han selv havde udtrykt det ved årtusindskiftet – ”via ordet sætter fantasien i stand til at forstå det i første omgang uforståelige. Det gør illusionen til et rigt spil”³⁹.

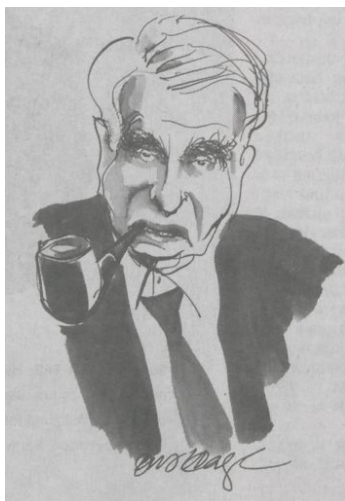
Hans visuelle og auditive hukommelse må have været fænomenal, hvad selve udførelsen på scenen angik, hvorimod han kun sjældent refererede tilbage om forestillingernes scenografiske udtryk. Det var, som om han i de sene år bevidst så igennem disse konkrete ydre forhold for primært at fokusere på skuespillets og dramaets indre kerne og de illusioner og associationer, der dermed blev vakt og udløst i ham selv.

Hans efterfølger på *Berlingske Tidende*, teaterkritikeren Me Lund omtalte dagen efter Kistrups død hans personlige livsdrama og den enorme styrke, hvormed han til stadighed kæmpede for sine synspunkter:

Man kunne blive overvældet af hans tyrannusauriske råstyrke, når han skånselsløst kæmpede for sine synspunkter. Men ingen kunne nogensinde være i tvivl om, at denne mand stod på teatrets side med en romantisk bejlers urokkelige tro på, at det besad nøglen til det liv, han imens lod glide forbi. Denne passivt-aktive kærlighed var på én gang hans livs triumf og tragedie.

Selve livets drama, dets fortællinger og menneskerne deri var – og forblev altid – det centrale for teaterkritikeren og humanisten Jens Kistrup. Det mindes vi om af disse to citater, der for det enes vedkommende blev de allersidste ord fra hans hånd:

På teatret kan og bør æstetikken kun blive et hjælpemiddel og iscenesætteren den tjener, der får et skuespil til at leve på scenen (*Weekendavisen*, 24.11.2000). I begyndelsen var fortællingerne. Men i fortællingerne er menneskene. Og det er dem, vi ansigt til ansigt, stemme for stemme konfronteres med på scenen (*Weekendavisen*, 10.1.2003).



Jens Kistrup i sine sene år, tegnet af Jens Hage i *Berlingske Tidende*, 8.3.1999

³⁹ *Weekendavisen*, 29.12.2000.