

Jette Lund
 Engsvinget 27
 2400 København NV
 31 602315

30. juni 1992

Metodeopgave:
 Dukketeatret i dansk børneteater 1969-1989

1. INDLEDNING:

Hvem, hvad, hvorfor ?
 Hovedrids af problemstillingen.

2. DEFINERING AF UNDERSØGELSESONRÅDET

Hvad findes der af kildemateriale ?
 - et grundlæggende materiale
 - et supplerende materiale
 Hvad er dukketeater ?
 - en almindelig opfattelse
 - en definition
 - et teater der ligner
 - en anden slags teater
 - en strid om definitioner

3. UNDERSØGELSESMETODEN (den praktisk-operationelle virksomhed)

Gennemgang af materialet
 Afgrænsning af undersøgelsesområdet
 Usikkerhed og skøn
 Indtastning og opstilling af kartotekskort og deres indhold
 En mulig omprogrammering - mulighed for at gå på tværs
 En samlet oversigt - oversigt over tilvækst og frafald

4. OPDELING AF MATERIALET

"Bekendende" dukketeatre
 Dans, musik og sang
 Gøgl
 Aldrig eller næsten aldrig
 Det usynlige dukketeater - både/og - en anden slags teater
 "Døgnfluerne"

5. ELEMENTER TIL EN ANALYSE

Det rigtige produkt til den rigtige kunde
 At vise sig fra sin bedste side
 - en "professionel teaterforestilling"
 - dukketeater som pædagogisk værktøj
 - let at gå til
 Indhold og form
 - et "vandskel"
 Konklusion

6. DISKUSSION AF UNDERSØGELSEN

En fortsættelse af undersøgelsen
 Om dansk dukketeaters historie
 Om metoden

1. INDLEDNING:

Hvem, hvad, hvorfor ?

Da jeg i 1980 begyndte at beskæftige mig mere seriøst med begrebet dukketeater, var et af mine problemer at finde frem til det. Mine første umiddelbare forsøg gav intet tilfredsstillende resultat:

Dansk børneteater var - og er stadig - hovedsagelig et opsøgende teater, hvis forestillinger kun af og til er offentligt tilgængelige. Og hvis der benyttes dukker, så fremgik (og fremgår) det kun i enkelte tilfælde af beskrivelsen af forestillingen.

Faste, egentlige dukketeaterscener fandtes og findes fortsat kun om sommeren, i Kongens Have, i Legoland, på Bakken og i Tivoli i København og Århus. De betjener sig alle af handske- eller stangdukker, altså dukker som styres nedefra, enten direkte på hånden, eller via stænger.

Pædagoger arbejdede og arbejder fortsat med dukketeater som led i deres uddannelse og på institutionerne - også her dominerer handske- og stangdukker.

Dansk Amatør Teater Samvirkes kurser i dukkespil, som for de flestes vedkommende blev ledet af Ole Bruun-Rasmussen¹, beskæftigede sig tilsyneladende udelukkende med stangdukker.

"Dansk dukketeaterforening" var på det tidspunkt - og er fortsat - en forening for det traditionsrige modelteater (papiртеатret).

De "gammeldags" marionetdukker, som tilfældet havde spillet mig i hænde, fandt jeg ingen, der havde interesse for.

Mit første egentlige møde med dansk dukketeater som begreb fandt derfor først sted i 1983, på den 1. internationale dukketeaterfestival i Hvidovre: "En (anden) slags teater". Her var heller ikke umiddelbart megen praktisk hjælp at hente for en begynder i faget, men masser af inspiration, også på grund af en række fremragende udenlandske gæstekunstnere - som ikke begrænsede sig til een dukketeknik.

Væsentligt for mig var det, at festivalen blev benyttet til at (gen)danne en dansk afdeling af den internationale dukketeaterorganisation UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), hvor folk med interesse for kunstarten dukketeater i bredeste forstand, kunne træffe på hinanden².

Og derefter har det så - naturligvis - vist sig også for mig, at der er en dansk dukketeatertradition, som er langt rigere, end man umiddelbart kan se på overfladen.

Min inspiration til at beskæftige mig mere systematisk med dansk dukketeater og dets historie, udspringer af min undren (- og min frustration), som her er beskrevet, sådan som jeg oplevede den.

Hovedrids af problemstillingen:

Der findes masser af dukketeaterlitteratur, også på dansk. Men det handler mest om teknik, om fremstillingen af forskellige typer af dukker.

En autoritativ "det danske dukketeaters historie" er ikke skrevet. Væsentlige bidrag er givet af Svend Smith: "Mester Jakel" fra 1945 og i Anders Enevigs bøger: "Pjerrot spiller Mester Jakel" fra 1970 og "Gøglere spiller Mester Jakel" fra 1971. I Politikens "Vi spiller Dukketeater" fra 1969 findes også en kort artikel.

Derudover har Birgitte Livbjerg i artikelsamlingen: "Dukketeater i Norden" fra 1973, givet en oversigt over den nyere tid, rig på navne og konkrete oplysninger.

For modelteatrets vedkommende findes der noget mere. En kort fremstilling findes i hæftet "Dukketeatre i Danmark", udgivet af Museet Falsters Minder i 1980.

Men en samlet fremstilling omkring dukketeaterformen som sådan findes ikke.

Som en teaterform, som i dag hovedsagelig benyttes i børneteater-sammenhæng, og som en teaterform, som også i særlig grad tiltaler børn, har dukketeatret en væsentlig del af sin nutidige historie fælles med børneteatret.

Den politiske og økonomiske del af det danske børneteaters historie, fra dannelsen af Børneteatersammenslutningen (BTS) i 1969, er belyst i talrige artikler (jf. bogliste). Men selv om børneteatrets Historie (med stort H) ikke er skrevet³, kan man efter min opfattelse alligevel godt - ud fra almindelig dagspresselæsning og f.eks. tilslutningen til de årlige børneteaterfestivaler - tillade sig at slutte, at der i perioden fra midten af 60-erne og frem til nu, er vokset et frodigt, dansk børneteater frem, som trods en omtumlet tilværelse med mange vanskeligheder også er "vokset fast" i dansk kulturel bevidsthed.

At den internationale børneteaterorganisation Assitej's sekretariat i 1990 blev placeret i København, er også en anerkendelse af det danske børneteaters niveau, en anerkendelse og interesse, som f.eks. giver sig udtryk i afholdelse af festivaler med dansk børneteater, i 1991 i England og Tyskland, i 1992 igen i Tyskland.

Interesserer man sig for dukketeatrets historie og udvikling, må det derfor være væsentligt at beskæftige sig med dets stilling inden for denne ramme, i denne periode.

Metodisk set drejer det sig for det første om at finde en egnet tilgang til en kvantitativ, historisk/positivistisk - "teaterarkæologisk" - undersøgelse: Hvem, hvad, hvor. Findes der et kildemateriale ?

For det andet må man så interessere sig for dette materiales beskaffenhed, og de problemer der kan være i anvendelsen af det, og endelig med mulighederne for at få materialet suppleret eller verificeret.

Men inden man kaster sig over studiet af repertoireplaner og andet, for at prøve at finde frem til eventuelle dukketeaterforestillinger, må man gøre sig klart, hvad det er man leder efter - hvad forstår man ved dukketeater ?

Her er der flere aspekter:

Hvordan definerer den enkelte teatergruppe/teaterarbejder det æstetiske udtryk, han arbejder med - og hvordan tilkendes gives valget af æstetisk udtryk i det givne kildemateriale ?

Hvordan definerer undersøgelsen begrebet "dukketeater" eller "dukkespil", og som konsekvens heraf - med hvor stor sikkerhed kan man overhovedet erkende, at en forestilling (som man ikke selv har set) er eller ikke er "dukketeater" ?

Med disse indledende bemærkninger vil jeg se på problemerne ved at undersøge dukketeatrets stilling i dansk børneteater fra Børneteatersammenslutningens start i 1969, og frem til tiden omkring 20-års jubilæet 1989.

2. DEFINERING AF UNDERSØGELSESSOMRÅDET

Hvad findes der af kildemateriale ?

Den mest "officielle" oversigt over de danske teatres repertoire for den periode, jeg vil undersøge, findes i ITI-oversigterne, som er udgivet i forskelligt regi siden 1965, oversigter, som i hvert fald i nyere tid er dannet på grundlag af spørgeskemaer, som er udsendt til teatrene.

Her findes konkrete oplysninger om teatrenes forestillinger, om premieredato, medvirkende og antal opførelser, men ingen koder til valget af æstetisk udtryk. Mange af specielt dukketeatergrupperne er slet ikke medtaget - eller spurgt ?

Selv om der - som nævnt i indledningen - har været organisationer, som samlede dukketeaterinteresserede, findes der mig bekendt intet (tilgængeligt) skriftligt materiale om organisationernes virksomhed, eller om de teatre og enkeltpersoner, som de har organiseret ⁴.

Fra Samarbejdsudvalget for turnéteatervirksomhed - senere "Teatercentrum i Danmark v/Udvalget for børneteater og opsøgende teater (UBOT)" - findes der derimod et egnet materiale.

Et grundlæggende materiale:

Op igennem de turbulente 60'ere opstår flere børneteatergrupper. Fem af dem grundlægger i 1969 Børneteatersammenslutningen - BTS. Allerede 3 måneder senere er der 13 medlemsteatre.⁵

Det hidtidige "officielle" tilbud om teateroplevelser for børn - Skolescenen - er endegyldigt brudt sammen - har valgt at nedlægge sig selv - og det mere "uetablerede" børneteater har behov for at etablere sig og træde ud i offentligheden.

Fra 1971 udsender Samarbejdsudvalget, senere Teatercentrum, årligt en oversigt over repertoiret, i dag kendt som "Den røde brochure" (DRB), og samme år afholdes den første Børneteaterfestival i Herning.

Fra 1972 udgiver udvalget "Børneteateravisen" (BTA), som udover at være et forum for diskussion af børneteatrets vilkår, problemer og opgaver, holder brugerne orienteret om nye forestillinger og ændringer i repertoiret.

Selv om begge disse publikationer bringer oplysninger også fra teatre uden for BTS, havde disse tiltag næppe været mulige uden BTS som organisation.

Derudover har BTS i sit jubilæumsskrift fra 1979 bedt de daværende BTS-medlemmer præsentere sig selv, og også indkaldt oplysninger fra teatrenes fortid - her findes altså mere eller mindre komplette og pålidelige repertoireoversigter tilbage til 1964 (Jytte Abildstrøm).

Her er således et sammenhængende materiale, skabt under ensartede betingelser, for så vidt som der - både hvad angår DRB og BTA - er tale om markedsføring.

Samtidig hermed bliver BTA et forum for debat af "markedsforholdene" i videste forstand, ført an af det organiserede børneteater i BTS.

De oplysninger, som bringes i DRB, indsamles fra teatrene på et tidspunkt, hvor mange af de nye forestillinger endnu er på planlægningsstadiet. Nogle af de annoncerede forestillinger ændrer sig i prøveforløbet, nogle opgives eller erstattes måske af andre. Sådanne ændringer vil dog som regel fremgå af repertoireoplysningerne i BTA.

Ved at sammenholde oplysningerne fra DRB og BTA's repertoireoplysninger, får man altså med rimelig sikkerhed et overblik over de enkelte teatres samlede repertoire, som man - hvor ITI-oversigten er dækkende - i givet fald ville kunne sammenholde med oplysninger om, hvilke forestillinger, der er blevet spillet. Men i modsætning til hvad der er tilfældet i ITI-oversigten har man i DRB og BTA teatrenes egne beskrivelser af forestillingerne, deres form og indhold.

Supplerende materiale:

I "Dokumentationscentralen for nordisk gruppeteater" (DOK'en) som blev oprettet i 1974⁶, findes der yderligere en del materiale, som belyser børneteaternes repertoire.

Under økonomisk skiftende forhold, og med mere eller mindre fast ansat, skiftende arbejdskraft, er der her samlet et stort materiale.

Både de kortvarige ansættelser af "langtidsledige" i DOK'en, og de skiftende forhold i og omkring teatergrupperne, har imidlertid bevirket, at det er ret tilfældigt, hvad der findes, og hvad der ikke findes i arkivet.

Men fra de perioder, hvor der er arbejdet mere systematisk, findes bl.a. båndoptagelser af børneteaterforestillinger, fotodokumentation og manuskripter.

I perioder har der været samlet avisudklip, f.eks. af anmeldelser af forestillinger.

Derudover har teatrene mere eller mindre systematisk indsendt f.eks. introduktionsskrivelser, pressemateriale, programfoldere og turnélistes, som kan belyse såvel repertoiret som aktiviteterne iøvrigt.

Men også her gælder det, at materialet ikke er sammenhængende.

I de tilfælde, hvor der foreligger billed- og/eller lyd-dokumentation eller manuskripter, er muligheden for at vurdere en forestillings æstetiske udtryk selvfølgelig langt bedre, end der hvor der kun foreligger et skriftligt salgsmateriale.

Om der foreligger et manuskript er afhængig af, om teatret på et givet tidspunkt har valgt at følge en opfordring til at indsende materiale, og hvor meget man har valgt at gøre ud af det - det er ikke givet, at manuskriptet foreligger i en form, som er forståelig for andre, og hvor det er tilfældet, er det tidsrøvende og bekosteligt at fotokopiere - langt enklere er det at indsende det materiale, som man i forvejen har liggende til kunderne.

Om en given forestilling er dokumenteret med lydbånd og/eller billeder er formentlig mest udtryk for et (subjektivt?) valg hos den DOK-medarbejder, som har foretaget indspilningen og bestilt fotograferingen.

Af betydning for nærværende undersøgelse er det, at den mere systematiske indsamling af f.eks. lydbånd og fotodokumentation tilsyneladende er sket i en periode, hvor teatre som Comedievognen, Artibus og Gruppe 38, som alle var begyndt som dukketeatre, mere eller mindre har forladt denne udtryksform. Teatre som Baggård Teatret, Banden, Rimfaxe og Team, som er forholdsvis godt repræsenterede i samlingen, synes ikke eller kun i begrænset omfang at have brugt dukketeaterformen.

Umiddelbart set er dukketeatret derfor kun sparsomt belyst i DOK'ens samlinger.

Endelig tæller teatrenes forestillinger for børn omkring 250-300 arkivposter i DOK'en, afhængig af hvor man sætter grænsen mellem børne- og voksenforestillinger. For ca. 100 forestillinger ligger der lydbånd og delvis også fotodokumentation. Men det er kun en meget beskedent del af DRB's udbud af forestillinger igennem de 20 år.

Alligevel er denne samling den bedste - eller eneste - umiddelbart tilgængelige mulighed for at få et suppleret oplysningerne fra DRB.

Alternativet ville være at henvende sig til teatergrupperne - denne mulighed vil blive diskuteret i afsnit 6.

Hvad er dukketeater ?

- en almindelig opfattelse:

"Dukketeater" - teater med dukker - er i den almindelige bevidsthed nok oftest blevet opfattet som ligmed det klassiske modelteater i pap, eller som traditionelt (europæisk) dukketeater, hvor dukkespilleren er skjult bag paraventen.

Dukketeatret opdeles almindeligvis efter dukkernes styringsteknik i genrerne hånddukker, hvor bevægelsesimpulsen overføres direkte, og stangdukker og marionetter, hvor bevægelsesimpulsen overføres ved teknik (stænger opad, snore nedad).

Dertil kommer skyggedukkerne, hvor dukkernes virkning er "indirekte", og hvor der også findes forskellige førings- og belysningsteknikker.

I konsekvens heraf betegner en "dukke" til teaterbrug almindeligvis en figur, som man på forskellig måde kan manipulere, og som er udformet som et menneske eller et dyr.

En genstand vil man i almindelighed først betegne som en "dukke", hvis den - som minimum - er forsynet med øjne.

- og en definition:

Det afgørende for, om tilskueren opfatter spillematerialet som et levende væsen er imidlertid ikke, om det valgte materiale er formgivet til at ligne et levende væsen, men at spillematerialet i spillet tillægges et levende væsens egenskaber:

Dukkespil er spil med dukker (figurer/genstande/rekvisitter) karakteriseret ved, at man i spillet postulerer, at dukken (figuren/genstanden/rekvisitten) har en selvstændig vilje, selvstændige anskuelser, hensigter og følelser.

Den eller de handlinger, som dukkespilleren foretager sig for at fremkalde indtrykket af selvstændigt liv, kaldes animation. Dukkespilleren gør sit spilleinstrument levende - levende væsener kan forholde sig til deres omverden, de kan opfatte, vurdere og reagere.

Denne definition - som skyldes professor Hartmut Lorenz i Berlin⁷ - er bred nok til både at rumme det traditionelle dukketeater og - hvad der forekommer mig væsentligt - også de mere moderne former.

Som et eksempel på en moderne form kan anføres forestillingen "En dukkes erindringer", ved teatergruppen "Den blå Hest", DRB 1988-89.

En gennemgående figur er her en lille, ca. 50 cm lang trædukke, som ikke på noget tidspunkt "animeres" i den forstand at den manipuleres, men som konsekvent behandles som om den var levende.

Et andet eksempel er "Springtime" ved "Teatret" (Hans Rønne), DRB 1987-88.

En lerklump illuderer i forestillingens løb dels som fækallier, dels som en erigeret penis, og dels som en gammel bedstemor. Den "formgivning", der sker, er ganske primitiv, og illusionen

bygges op ved den måde, hvorpå rollefiguren forholder sig til den figur, han har skabt.

Heller ikke her er der tale om at figuren manipuleres.

Den skabte figur tillægges en særlig betydning for rollefiguren og får derved symbolværdi - et symbolsk liv - også for tilskuerne.

Denne teaterform ses ofte betegnet som "objektteater".

Jeg vil medregne denne form for "dukkespil" til "dukketeatret" fordi der også her er tale om at give et tillægge et dødt materiale betydning og selvstændigt liv.

Jeg vil derfor benytte ordet "dukke" ikke blot hvor der er tale om en (kunstnerisk) udformet menneske- eller dyrelignende figur, men også hvor der er tale om en genstand eller et materiale, der tillægges betydning - "liv" - i spillet, og hvor denne betydning udgør en uadskillelig del af forestillingens koncept.

Begrebet "dukketeater" bruger jeg her som et samlebegreb for teaterformer, hvori der indgår dukker og dukkespil.

For at forstå forudsætningerne herfor og konsekvenserne heraf, må man se lidt på dukketeatrets historie.

- et teater, der ligner:

I det klassiske (europæiske) dukketeater er spilleren sjældent synlig, rollefiguren udgøres af dukken.

Dukken udformes så den "ligner", og hvis der er et "brud", så består det i at spilleren må lægge stemme til figuren, eller at spilleren undtagelsesvis "taler" med sin dukke - svarende til hvordan f.eks. bugtaleren "taler" med bugtalerdukken.

Med opfindelsen af grammofonen og senere båndoptageren opstår muligheden for at lade også dukkens stemme være "syntetisk" - som det gøres hos de verdensberømte "Salzburger-Marionetten", og som f.eks. Michael Meschke har foretrukket det ⁸ - eller man kan vælge at lade dukken være stum - som Ole Bruun-Rasmussen gør det ⁹ - for heller ikke på dette punkt at bryde illusionen.

- og en anden slags teater:

Udgangspunktet for det moderne dukketeater, som for de moderne teaterformer i det hele taget, er det kunstneriske opgør med naturalismen ved århundredets begyndelse ¹⁰. I mange tilfælde fører det direkte til dukketeatret - som f.eks. Alfred Jarrys "Kong Ubu" eller Maeterlincks skuespil for marionetter.

Det fælles udgangspunkt omfatter også påvirkningerne fra østens teaterformer, det indonesiske skyggespil og det japanske Bunraku, en interesse, som føres videre i vor tid f.eks. i Odin-teatret. ¹¹

Mange af tidens billedkunstnere arbejder med dukker - som f.eks. de kunstnere, som var knyttet til "Bauhaus".

De nye teaterformer, "Happenings" og "Performance", kredser i deres tematik ofte også omkring dukken, enten forstået som noget der kan minde om Craigs "Übermarionette", som en "robot", eller blot i deres interesse for rummet og tingene overfor menneskene, eller menneskene i rummet som "ting" ¹².

Den del af det moderne dukketeater, der her er tale om, betegnes ofte som "dukketeater med åben dukkeføring", hvor mere klassiske dukketyper anvendes, og som "materialeteater" og "objekteater", hvor der er tale om spil med materialer eller genstande. Teaterformer som tangerer performance art, kaldes ofte for "visuelt teater"¹³.

I (Vest)Tyskland anvendes ofte betegnelsen "Figurentheater", for at udtrykke denne udvikling væk fra det traditionelle dukketeater¹⁴.

En karakteristisk ting ved disse teaterformer i forhold til det klassiske dukketeater er, at skuespiller/ dukkespiller er (og må være) synlig på scenen.

Han optræder selv som rollefigur på scenen, og har så at sige taget dukken til hjælp. Dukken bliver til en anden "rollefigur", idet spilleren behandler den som sådan, men samtidig projiceres spillerens eget liv over i dukken, som på den måde - samtidig med at den opleves som en selvstændig figur - tillægges en særlig betydning for den rollefigur, som spilleren udgør.

Vi kan på en gang opfatte de to figurer på scenen som en enhed, og som to selvstændige individer, og denne forbindelse mellem de to rollefigurer bliver til en del af vor oplevelse af scenehandlingen, og dermed en del af forestillingens koncept.¹⁵ Dette fænomen refererer den polske professor Henryk Jurkowski bl.a. til, når han (1983) taler om "atomiseringen af dukketeatret".¹⁶

Det er - jf. eksemplet med bugtaleren - ikke i sig selv noget nyt, men tværtimod - iflg. professor Konstanza Kavrakova-Lorenz - en uadskillelig del af dukkespillets æstetiske virkemåde, uanset hvordan spillet udformes - med skjult eller synlig dukkeføring.

Ser man på eksemplet "Springtime", udtrykker spillerens forhold til sine figurer måske en indre psykisk virkelighed eller nogle udviklingsprocesser i freudiansk forstand.

Ser man på eksemplet "En dukkes erindringer" kan spillernes forhold til dukken nærmest beskrives som værende af rituel/ religiøs karakter.

Men forholdet mellem spilleren og dukken - og tilskuerens oplevelse af det - kan også sammenlignes med barnets forhold til en legedukke, og betragterens oplevelse heraf.

Imellem det traditionelt "klassiske" og det "moderne" dukketeater opstår alle mulige blandingsformer. For nogle er den nonfigurative dukke eller "objekt" karakteristisk, for andre den synlige dukkeføring¹⁷.

Til Danmark kommer disse påvirkninger på dukketeatrets område (i nyere tid) først og fremmest via Ray Nusselein, fra Holland og fra Frankrig.

Men de kommer som nævnt også via Odin-Teatret, og i de seneste år via "Blå Hest", som på det teoretiske plan ser ud til mere konsekvent at tage tråden fra det klassiske dukketeater op.

- en strid om definitioner:

Det klassiske dukketeater har en oprindelse udenfor skuespilteatret, og er traditionelt udøvet af folk uden skuespilmæssig uddannelse¹⁸.

I de blandingsformer, som er opstået, kan det ske, at den skuespiluddannede teaterarbejder ikke magter dukkespillet, eller at den traditionelle dukkespiller ikke magter skuespillet.

Det er derfor ikke altid med urette, når "klassiske" dukkespillere hævder, at dukken "taber" i konkurrencen med den levende skuespiller, og at "dukketeater"betegnelsen derfor bør reserveres det klassiske dukketeater med skjult dukkeføring.

I et kursusprogram fra Dansk AmatørTeaterSamvirke (DATS) 1981, skriver Ole Bruun-Rasmussen:

"Kursets formål er at finde frem til den stærkeste måde at anvende dukker på i teatersammenhæng. Det er altså dukkens liv på scenen, vi skal beskæftige os med. Igennem små øvelser og spil vil vi finde ind til dukkens "sjæl" - og til dukkespillets særlige muligheder. Vi må arbejde uden ord for helt at kunne koncentrere os om dukkens bevægelser og derigennem udtrykke dens følelser. Ord ville altfor let kunne få os til at glemme selve dukken, og den SKAL være hovedpersonen i TEATER med dukker."

Den moderne performance-kunstner kan på sin side heller ikke være interesseret i at se sin teaterform slået i hartkorn med hvad han opfatter som gammeldags gøgl. Det er ikke de konnotationer, han ønsker sig.

De nye betegnelser, Figurteater, objektteater, materialeteater, visuelt teater, kan betragtes som et forsøg at imødegå dette problem.

Imidlertid vil man - efter min opfattelse - ikke kunne forfølge dukketeatret i dets nyere former, hvis man ikke benytter sig af den brede definition, og omvendt ikke søge rødderne til de nyere teaterformer, hvis man forsøger at skjule dem bag stadig nye betegnelser.

Men i relation til det materiale, som her skal undersøges, bliver konsekvensen, at en række af de forestillinger, som således vil kunne defineres som "dukketeater", måske ikke vil fremstå som sådan i materialet.

3. UNDERSØGELSESMETODEN (den praktisk operationelle virksomhed)

Gennemgang af materialet:

Indsamlingen af oplysninger om dukketeater og dukketeaterforestillinger er sket ved gennemgang af DRB, fra den første udgave fra 1970 (en udsendelse fra Danmarks Biblioteksforening) til og med udgaven 1989-90. Repertoiret for 1968-69 og 1969-70 er hentet fra BTS's jubilæumsskrift fra 1979.

Jeg har yderligere gennemgået BTA fra 1972 til 1990 (nr.75), og registreret oplysninger fra rubrikken "Repertoirenyt", i det omfang der var tale om afvigelser fra eller suppleringer af det, der var angivet i DRB.

Det er et grundlæggende problem ved undersøgelsen, at teatrene ofte beskriver en forestilling ved et handlingsreferat, en gennemgang af forestillingens tema, eller den samfundsmæssige baggrund for forestillingen, men ikke (altid) angiver, hvilket æstetisk udtryk, der er valgt.

Mens f.eks. en dansegruppe altid fremtræder som sådan, og altså tilkendegiver, hvilket æstetisk udtryk man har valgt, er dukketeatret tit "usynligt".

Afgrænsning af undersøgelsesområdet:

Det er imidlertid alligevel muligt at afgrænse undersøgelsesområdet og begrænse omfanget, ved at opdele teatrene i kategorier, som kan behandles forskelligt.

For det første de teatre, som konsekvent betegner sig som dukketeatre. Her er repertoiret registreret for hver sæson.

For det andet danse-, musik- og sanggrupper, hvor dukkerne kun optræder sporadisk. Forestillinger, hvor det af tekst, billeder eller andre materialer tydeligt fremgår, at der er dukker med, er registreret.

For det tredje gøglerforestillingerne, som i stigende antal kommer med i DRB til og med 1988-89 udgaven, hvor de har deres eget afsnit. Mange benytter dukker, men kun få af dem kan medregnes som dukketeatre. De øvrige er kun registreret med navn og årstal.

For det fjerde en gruppe børneteatre, som aldrig eller kun i enkeltstående tilfælde har benyttet dukketeaterformen. Hvor det af tekst, billeder eller andre materialer fremgår, at der har været anvendt dukker, er disse undtagelser registreret, men ikke det øvrige repertoire.

Den femte kategori kan betragtes som en "opsamlingsgruppe" for det "usynlige" dukketeatre i dets forskellige variationer.

Det må så også (hovedsagelig) være i denne kategori, man må forvente at finde forestillinger af en karakter, som - jvf. afsnit 2 - i almindelighed ikke vil blive betegnet som dukketeater.

For hvert teater er der her dannet et kartotekskort pr.sæson, hvor de forestillinger er markeret, som enten tydeligt har været

markeret som "dukketeater" eller hvor det tydeligt fremgår, at der har været benyttet dukker, f.eks. i omtalen af scenografien, i tekstomtalen eller af billeder.

Forestillinger, hvor det af sammenhængen fremgår, at der ikke kan være tale om dukketeater, er ikke registreret.

I tvivlstilfælde er der suppleret med oplysninger fra anden side, hovedsagelig fra DOK'ens materiale.

Et spørgsmålstegn angiver, at det ikke har været muligt at finde konkrete oplysninger om den æstetiske udtryksform, men at jeg har en (begrundet) opfattelse af, at der kan være tale om dukketeater.

Endelig er der en sidste kategori, hvor teatrene i forhold til denne undersøgelse kun har det til fælles, at de optræder en enkelt gang i DRB.

Hvor teatret ikke har erklæret sig som "dukketeater", er der som regel for lidt materiale til at man kan danne sig et indtryk af virksomheden og disse teatre er derfor ikke behandlet videre.

Usikkerhed og skøn:

En sådan sortering er behæftet med stor usikkerhed.

Det eneste objektive kriterium, som kan anlægges er, at teatret under en eller anden form selv tilkendegiver, at der anvendes dukker, og bortset fra definitionsdiskussionen, er det jo netop et grundlæggende problem, at det kan man ikke regne med, at de gør.

Det bliver da også et spørgsmål, hvordan man afgør, at det ikke kan være dukketeater. Her har DOK'ens samlinger - der som nævnt ikke er særlig dækkende for dukketeatret - så netop været nyttige.

Men ser man på de konkrete tilfælde er der i reglen stor forskel på, om en gruppe i nogle enkelte tilfælde har eksperimenteret med formen, eller om der jævnlige anvendes dukker, f.eks. i forestillinger for vuggestue- eller børnehavebørn, eller om der er tale om "en anden slags teater".

Disse skøn omkring den æstetiske udtryksform vil blive diskuteret i afsnit 4 og 5.

Indtastning og opstilling af kartotekskort og deres indhold:

Udover sæsonbetegnelsen, teatrets navn og de udbudte forestillinger, og deres anvendelse af dukker, alternativt et spørgsmålstegn, indeholder kartotekskortet oplysninger om den aldersgruppe, som forestillingen er tiltænkt, og om de medvirkende i forestillingen, alternativt teatergruppens medlemmer.

Desuden er der en rubrik til "bemærkninger", hvor supplerende oplysninger kan anføres.

Indtastningen er sket direkte fra DRB, år for år, hvorefter de enkelte kort er samlet teatergruppe for teatergruppe.

For hver enkelt teatergruppe er der lavet en kort oversigt (samleside) med gruppens historie og hovedpunkter i dens udvikling, sådan som det kan læses ud af DRB og BTA, i nogle tilfælde suppleret med oplysninger fra DOK'en.

Et eksempel - "Turnus" - er vedlagt som bilag.

Selv om jeg har en smule programmeringserfaring med database-programmet dBase III plus, valgte jeg af forskellige praktiske grunde at indtaste oplysningerne i et almindeligt tekst-behandlingsprogram (WP 4.2).

Herved sparede jeg i første omgang hvad der for mig ville være ca. 3 - 4 ugers arbejde med at få konstrueret og afprøvet et databaseprogram, som jeg med min maskin- og printerkapacitet alligevel næppe ville kunne udnytte fuldt ud.

Det væsentligste argument var dog, at oplysningernes karakter veksler stærkt fra teater til teater og fra år til år, og at det forekom usandsynligt, at databaseprogrammets krav til en streng opbygning og ensartethed i oplysningerne ville kunne opfyldes.

Men materialet viste sig at være mere omfattende, end jeg ventede. Dels er der langt flere forskellige teatergrupper, dels har langt flere grupper, end jeg troede, vist sig at have beskæftiget sig med dukketeater.

Tekstbehandlingsprogrammets begrænsede søgemuligheder kommer til kort, og materialet bliver tungt at arbejde med.

En mulig omprogrammering - mulighed for at gå på tværs:

Det vil imidlertid være muligt at omprogrammere det indtastede materiale til en egentlig database.

Med øvet programmeringshjælp og tilstrækkelig maskinkraft vil det formentlig ikke tage mere tid, end jeg oprindeligt vurderede. En sådan database vil yderligere kunne udbygges med det repertoire, som jeg ikke her har interesseret mig for, og derved kunne danne grundlag for anden forskning i dansk børneteater. For de senere års vedkommende må det antages, at en del af satsen til DRB i forvejen ligger på et tekstbehandlingsprogram, som vil kunne omsættes til database. Det samme gælder formentlig de nyere ITI-oversigter.

Uanset at materialets forskelligartede karakter fortsat vil gøre det vanskeligt at udfylde ensartede kartotekskort, vil det formentlig alligevel med et databehandlingsprogram's muligheder være langt lettere at skabe overblik, både på "langs" og på "tværs" i materialet.

Disse muligheder vil blive behandlet i afsnit 6.

En samlet oversigt - en oversigt over tilvækst og frafald:

Som før nævnt blev jeg overrasket over materialets omfang. Til belysning af omfanget er der udført en oversigt over udviklingen i antallet af teatre, og over tilvækst og frafald. (bilag)

For hver af de 6 kategorier af teatre, som er nævnt ovenfor, er der udarbejdet en oversigt, som gennemgås i det følgende.

4. OPDELINGEN AF MATERIALET

"Bekendende dukketeatre": (BILAG 1)

Der er ingen umiddelbare problemer i at udskille de teatre, som igennem hele den undersøgte periode tydeligt bekender sig til dukketeatret ved at benævne sig "dukketeatre".

For f.eks. Dryadeteatret, Pin-Pon og Silkeborg Dukketeater fremgår det af såvel beskrivelser som billeder, at man opfatter sig selv som dukketeater i klassisk forstand - jvf. afsnit 2.

Mens Silkeborg konsekvent fastholder sin form - tilsyneladende ofte med dukker som er skabt tilbage i starten af deres amatørperiode - er Dryadeteatret mere modtagelig for tidens trend og viser også forestillinger med synlig dukkeføring.

Zoologisk Museums marionetteater er et eksempel på en nyere gruppe, som bevidst har valgt dukketeaterformen. Udgangspunktet er her at skabe et pædagogisk teatertilbud i tilknytning til Museets arbejde med at oplyse/bevidstgøre sit publikum om dyrenes liv og naturlige betingelser. Formen muliggør naturtro dyre-dukker, skabt i et iøvrigt interessant samarbejde med museets konservatorer.

Men denne gruppe teatre omfatter også Marionetteatret i Kongens Have, som med sine gratis forestillinger i sommerhalvåret er det eneste offentligt støttede egentlige dukketeater i landet.

Sammen med teatret "Månegøgl" (Hanne Trolle), Det ripensiske Teaterselskab (DRT) med bl.a. Morten Danckert, og Thorkild Demuth's "Teater i Kufferten" kan Marionetteatret anses som udtryk for en videreudvikling af dukketeatret inden for den klassiske koncept.

I denne kategori må også Ole Bruun-Rasmussen nævnes, fra 1973-76 med "Dukke-Mime-Teatret" og i 1986-87 med "Drømmespejlet".

Sidst men ikke mindst er der Jytte Abildstrøms Teater, som siden starten i 1964 har udviklet en eventyrlig og fantastisk teaterform - med Jytte Abildstrøms egne ord:

"..vi blander dukker med komedianter - så kan man vente sig hvad som helst.." ¹⁹

Med Jytte Abildstrøm nærmer vi os kategorien med "usynligt dukketeater" eller "både/og". Teatret kalder sig ikke "dukketeater", benytter også andre udtryksformer, og oplyser ikke (altid) om der er tale om dukketeater.

Teatret er anbragt i denne kategori på grund af sit konceptionelle slægtskab med det klassiske dukketeater, som bl.a. giver sig udtryk i, at der tilsyneladende altid benyttes dukker i klassisk forstand - og ikke objekter eller lignende.

Dans, musik og sang: (BILAG 2)

I enkelte tilfælde har dansegrupper benyttet dukker, men ellers er det i denne kategori er det børneoperaens anvendelse af dukker, som dominerer.

Fra 1976 til 1980 spilles f.eks. Mozarts "Bastien og Bastienne", "Tryllefløjten" og "Bortførelsen fra Seraillet", samt "Carmelos drømme".

Fra 1989 genoptager "Den jyske Undergrund" genren med børneoperaen "Hans og Grethe".

Gøgl: (BILAG 3)

Fra og med udgaven i 1989-90 udelukkes gøglerne fra DRB. Mange af dem benytter sig af dukker og dukkespil, bl.a. som bugtalerdukker, men også som effekt- og kontaktdukker.

Om "Alakazam tryllekuffert" hedder det f.eks.:

"Henri og Ann har en stor rød kuffert sjove trylleting fra hele verden. Tilskuerne kan selv i det store og hele bestemme rækkefølgen i forestillingen. Måske vil de hilse på den store gule ballonfisk, der er efter dykker Dick og først bliver bange, når en af tilskuerne kommer efter den med en vandpistol. Brilleslangen Sofus kan også finde på at dukke frem, den er meget høflig og den vil gerne kysse pigerne på hånden. Den kan også trylle det rigtige kort frem, når bare den har husket sine briller. I kufferten er også katten, der kan trylle med sin farve, stå på hovedet og blive væk. Naturligvis ikke mere end at børnene kan finde den igen."²⁰

Med Pjerrot (Erico Lund, frem til 1984), samt i Århus Leif Bach ("Det fynske børneteater" 1974-84, senere Tivoli "Friheden" i Århus) er der tale om egentligt dukketeater, i begge tilfælde indenfor den klassiske gøglertradition.

Hertil hører også Professor Tribini (1973) og Martin Arli's Mester Jakel Teater (1986-88)

Såvel Bakkens nye Pjerrot som Leif Bach spiller såvidt vides fortsat Mester Jakel-teater, men er altså som gøglere ikke med i DRB.

Aldrig eller næsten aldrig: (BILAG 4)

For teatre som f.eks. Baggård Teatret (1974), Banden (1970-91), Dueslaget (1975-88), Fiolteatret (1971) og Team (1971-87) gælder det, at de tilsyneladende aldrig eller kun undtagelsesvis har benyttet sig af dukketeaterformen.

Den mest "berømte" af disse undtagelser, som bekræfter reglen er nok Bandens seksualoplysende forestilling "Bim Bam Busse" fra 1971, som med en kort afbrydelse kom til at løbe helt frem til 1977-78.

Dukkerne, som blev skabt af Birgitte Livbjerg, blev at dømme efter billederne hovedsagelig benyttet illustrativt, d.v.s uden egentlig tillægelse af selvstændigt liv.

"Det usynlige dukketeater" - både/og - en anden slags teater:

(BILAG 5)

Som det kan forventes indeholder denne kategori teatre af meget forskellig karakter.

En gruppe udgøres af et antal eksisterende eller nu nedlagte teatre, som på et eller andet tidspunkt, eller i en bestemt periode, har beskæftiget sig med dukketeater. Disse teatre har meget forskellig baggrund og tilgang til dukketeatermediet.

Teatre som "Comedievognen" (fra 1968), "Artibus" (1969), "Gruppe 38" (1973), "Masken" (1978), og "Skægspire" (1979) er alle startet som dukketeatre, men har arbejdet sig væk fra denne form.

For Artibus' vedkommende skete det samtidig med en gennemgribende ændring i personkreds og repertoire, og samtidig med at teatret i 1981 flyttede til København. For andre teatre skete det som et led i en mere glidende udvikling.

Artibus er ikke siden vendt tilbage til dukketeaterformen - og har kun i begyndelsen af perioden en kort udflugt i dette æstetiske udtryksfelt, hvor teatret med Ray Nusselein som instruktør skaber forestillingen "Min ven uhyret", hvori der optræder en usynlig "dukke". For andre teatres vedkommende - som f.eks. Comedievognen - er afskeden med dukketeatret ikke så definitiv.

Ofte ses dukketeaterformen benyttet ved forestillinger for aldersgruppen op til ca. 8 år, mens forestillingerne for mellemgruppen og for unge/voksne er kropsteater.

En anden gruppe teatre i denne kategori er - som forventet jvf. afsnit 2 - teatre, hvorom jeg positivt ved, at de har benyttet sig af teaterformer, som jeg efter min definition vil betegne som dukketeater, men som ikke noget sted i DRB eller BTA har tilkendegivet det.

Kun i få tilfælde har DOK'en indeholdt materiale, som kunne af- eller bekræfte mine antagelser.

Teatergruppen "Møllen" er et af de mest konsekvente eksempler herpå. Uanset at den ligger uden for den periode, jeg har valgt at undersøge, har jeg som eksempel valgt forestillingen "Ruth Jensen" fra 1990-91, fordi der her er en anmeldelse, som klart anbringer forestillingen inden for min definition.

I teatrets foromtale hedder det ²¹:

"Ruth Jensen er en historie fra det "virkelige" liv. En historie der strækker sig over et helt liv, der ikke i større historisk sammenhæng har nogen betydning eller interesse - et liv der tilsyneladende ikke sætter sig synlige spor. Ruth Jensen har boet i det samme hus i den samme gade i den samme by hele sit liv.

Vi ser dem, katterødrene - kvinden der vælger et anderledes liv i et hus, i en have, i et helt nabolag fyldt med katte, eller kvinden der går rundt i byerne, i baggårde, under broer, langs havnen, med tasken fyldt med avispapir med fisk og andet godt til vildkattene, der er afhængige af katterødrenes hang til at ta' sig af....Det er væsentligt at vise en sårbarhed, at legalisere skrøbeligheden. Med musik, gamle sange, en spiller, et skab og gamle klude, åbenhed og dialog

med børnene opbygges en tillidspagt mellem publikum og skuespiller i en selvfølgelig helhed."

I anmeldelsen hedder det:

"Der er ingen levende katte i forestillingen" ! Det står der i teatergruppen Møllens program under beskrivelsen af forestillingen "Ruth Jensen". Det passer ikke ! De er der allesammen. Både Mullemænd, der startede det hele, fordi han samlede på killinger, Sortemis, den røde og den grå og den lille brogede og.... Vi ved godt, at det vi ser kun er de brugte sweaters - en tynd, en tyk og en med knapper - som frk. Birk hjælper Kirkens Korshær med at sortere og reparere. De har brug for en kærlig hånd, som hun siger, mens hun fortæller os om "Ruth Jensen". Men forvandlingen sker. Kattene myldrer blandt gamle dåser med vand og fiske-rester.²²"

"Kodeordene", som kan lede en på sporet af teaterformen, er altså alene "gamle klude". For at indkredse disse forestillinger må der findes andre midler. Disse vil blive diskuteret i afsnit 6.

En tredje gruppe af teatrene i denne "opsamlingskategori" kunne man måske godt vælge at betegne som "bekendende dukketeatre". Der er i hvert fald ikke tale om, at brugen af dukker "skjules", men derimod - som hos "Møllen" - om at brugen af dukker er kvalitativt anderledes, og at man søger at undgå de mere almindelige konnotationer ved betegnelsen "dukketeater".

"Bjørneteateret" skriver f.eks. i sin introduktion i DRB 1982-83, at de "bruger musik, sang, dukker og masker". Året efter hedder det: "Dukketeater ? Ja, men ikke kun -".

Ray Nusselein skriver i DRB 1974-75, at "vi bruger spilleting og ingen "rigtige" dukker". I 1978-79 hedder det om Paraplyteatret del 1 og del 2: "Folk syntes ikke at hans dukker var rigtige -". I 1980-81 skriver han:

"Foruden spiller og musiker arbejder vi en del med dukker, uden at teatret af den grund skal betragtes som et dukketeater alene. Vi har bare opdaget, at den slags dukker vi bruger, giver muligheder for at behandle emner som det ellers kan være svært at gå i dybden med".

Det er således kun nuanceforskelle, der i den henseende skiller f.eks. et teater som "Bjørneteateret" fra "Månegøgl", eller for den sags skyld fra "Jytte Abildstrøms teater".

Når jeg alligevel har valgt at samle disse teatre her, er det deres konceptionelle forbindelse med teatre som "Møllen", der har været afgørende.

Den mest fremtrædende repræsentant for denne gruppe er "Paraplyteatret" med Ray Nusselein, og her er også Hans Rønne med "Teatret" og "Blå Hest" placeret.

Endelig findes der her en række teatre af en helt anden karakter.

For det første nogle efterslæt fra Skolescenen, med Inga Juuls børneteater, senere Parkteatret (1971-84), som det væsentligste, og "Det kulturelle danske børneteater" fra 1978-79 som det mest kuriøse eksempel.

For det andet teaterformer, som synes at tangere "pædagogisk dramatik", som f.eks. "Pling-Plong" fra 1978-85.

For det tredje nogle tilsyneladende mere kommercielle former for børneunderholdning, f.eks. "Focus Teaterproduktion", og endelig for det fjerde nogle teatre, som unddrager sig anden kategorisering end den af Jørgen Langsted foreslåede "eventyrstanter"²³, som f.eks. "Athena Eventyrteater".

At disse teatre af og til har anvendt dukker, er der ikke tvivl om. Men en nærmere analyse måtte inddrage andre aspekter, f.eks. begreber som kunstnerisk holdning og kvalitet.

"Døgnfluerne" (BILAG 6)

En stor gruppe teatre overlever kun i DRB i een sæson. Hvor det fremgår, at der er tale om gøgl - dans, musik og sang - eller dukketeater, er teatrene medtaget på de pågældende lister.

Tilbage bliver der en gruppe meget forskellige teatre, der - som de fleste andre teatre i DRB - har valgt at beskrive indholdet og ikke formen i deres forestilling.

Selv om det måske for nogens vedkommende er muligt at vide eller at gætte, hvilket æstetisk udtryk, der kan være tale om, er der for de flestes vedkommende for få holdepunkter, og det giver ikke megen mening at forsøge at sortere og analysere ud fra kategorier som "aldrig" eller "både/og".

Jeg har derfor valgt at sortere dem fra, idet jeg vurderer, at det næppe vil forskyde billedet væsentligt.

I det omfang, der er angivet navne på medvirkende, kan disse teatres virksomhed måske ses i forbindelse med andre, mere holdbare initiativer, og gøres til genstand for andre former for analyse.

5. ELEMENTER TIL EN ANALYSE

Det er klart, at der ved en sådan indtastning af oplysninger er ganske mange fejlkilder, ikke mindst træthed ved timelang beskæftigelse med et meget omfattende materiale, hvis karakter gør, at det er svært at gennemføre en egentlig kontrol-procedure.

Men den væsentligste metodiske fejlkilde er naturligvis de skøn, der må indlægges ved vurderingen af det meget uhomogene materiale. Dels mit skøn om hvem der ikke arbejder med dukketeater, og dels hvad det er der giver mig mistanke om, at det kan være dukketeater - hhv. ikke kan være dukketeater, der hvor det ikke tydeligt fremgår.

Hvis man f.eks. sammenligner beskrivelsen af "Skifteholdet"s "Den forvandlede skov" fra DRB 1978-79, med "Jytte Abildstrøm"s "Mariehønen og de andre" fra DRB 1981-82, kan man måske få et indtryk af vanskelighederne:

Om "Den forvandlede skov" hedder det:

"Dyrene holder naturens balance vedlige - deres arbejdsplads er skoven og der er nok at lave. Blade på træer og blomster skal holdes rene - så mariehønsene spiser masser af bladlus. Gamle blade skal formuldes - så regnormene får masser af motion. Bierne laver honning til vore honningmadder og bringer blomsterstøvet videre så blomsterne kan komme igen år efter år.

Men da der så bliver bygget en fabrik i nærheden af skoven, hvor Ole-Orm, Bine-Bi og Marie-Høne bor, bliver det pludselig ikke så rart længere. Luften forurennes og det medfører at regnvandet bliver snavset, så planter og dyr trives dårligt og nogle snakker om at flytte et andet sted hen. Men Skovtrolden er ikke stemt for at forlade sin barndoms skov. Man skal blive og gøre noget ved sagen, mener han."

"Mariehønen og de andre" handler om

".. minilivet i bunden af en eng. Man oplever bl.a. sommerfuglen, regnormen, skarnbassen, mariehønen, bladlusene og edderkoppen fortælle om deres livsbetingelser, deres forhold til hinanden og deres enkle "filosofi" overfor liv og død. Der har dog også indsneget sig et par mennesker i fortællingen."

At "Skifteholdet"s forestilling er kropsteater (maskekomedie), fremgår af fotos i DOK'en.

At "Jytte Abildstrøm"s forestilling er et dukkespil, fremgår så af en videoindspilning, som jeg er i besiddelse af.

Af teksten kan det imidlertid kun læses indirekte.

Et eksempel på en tekst, som giver anledning til at tro, der er tale om dukketeater, kan findes i "Sofieteatret", DRB 1976-77:

"Sørøveregen"

..Historien om den "sociale taber" skaden, der møder en gæst i den grønne skov og "lærer" at blive "social". Et spil med en malerinde, der slår sig ned på et naturskønt sted med et lille samfund af dyr i et gammelt træ.
 Antal medvirkende: 2. Aldersgruppe: 3-8 år. Tilskuerantal: max 50".

Og som eksempel på en forestilling, hvor der næppe er tale om dukketeater, kan man se på Baggård Teatret's "Conny - et spil om hærværk", DRB 1981-82:

"Vort udgangspunkt i forestillingen er den aggression som Conny giver udtryk for ved at begå hærværk. Conny reagerer aggressivt på det samfund, der omgiver hende, fordi hun føler at det samfund behandler hende "uretfærdigt". Og i den forstand kan Connys reaktion ses som noget positivt, fordi den er et oprør. Hun giver os et signal om, at der er noget galt, og derfor skal vi lytte til hende og finde om bag ordene, når hun siger "at det hele kan være lige meget". Forestillingen er altså ikke bare aktuel for Conny og alle dem der reagerer lige så åbenlyst som hende. Stykket vil blive til i tæt samarbejde med elever og lærere fra Svendborg. Medvirkende: 3 skuespillere. Aldersgruppe: 8. klasse og opefter. Tilskuerantal: max 150".

Det dukketeater, jeg ønsker at finde frem til, kan være "usynligt", fordi det af udøverne ikke opfattes som dukketeater.

Men udover dette problem er der en række andre omstændigheder, som kan tænkes at påvirke materialet på samme måde - altså "usynliggøre" dukketeatret.
 Først og fremmest selve materialets karakter.

Det rigtige produkt til den rigtige kunde:

Teatrenes beskrivelser af deres arbejde og af deres forestillinger er ikke beskrivelser, som er skabt for at fortælle eftertiden om deres æstetiske valg, eller om deres objektive muligheder, men derimod for at præsentere et produkt, så det virker mest muligt attraktivt på den potentielle køber.

Der er ingen tvivl om, at man gerne vil servere køberen sit tilbud på en spiselig måde, og ingen tvivl om, at forskellige teatre henvender sig til forskellige købere, som hver for sig har forskellige forventninger til det produkt, de køber.

Beskrivelserne virker klart farvet af disse forventninger, og udfra beskrivelserne er det i mange tilfælde muligt at danne sig en opfattelse af "køberprofilen" - jvf. f.eks. omstående beskrivelser af "Skifteholdet"s og "Jytte Abildstrøm"s forestillinger over "Natur og Miljø"-temaet.

Dryadeteatret beskriver sig selv således (DRB 1979-80):

"Dryadeteatret arbejder med handskedukker og en transportabel scenebygning af udskåret træ, der kan sættes sammen i flere størrelser efter de lokale forhold. Det opbygger sit repertoire fortrinsvis på grundlag af elementer fra de gamle folkeeventyr, hvis humør og kolorit vi bestræber os på at bevare. Eventyrstykkerne er tillempet dukketeater ved samarbejde under indstuderingen og tager sigte på at inddrage børnene i forestillingen ved at synge og tale med dem."

"Punch" (Jette Varn) fortæller i DRB 1987-88 om forestillingen "Eventyrkærren":

"Digterbillederne findes frem fra kurvens bund, nu bliver grydeskeer, kaffekander, stofrester og meget mere til lige netop de personer, som børnene giver ideer til. Lysende billeder, huse, slotte, bjerge, skove, ja hele verden og stjernene med kan trylles frem i eventyrets verden. Ikke to forestillinger er ens."

Det forekommer ikke usandsynligt, at køberne af det "bekendende dukketeater", netop i betegnelsen "dukketeater" ser en kvalitetsbetegnelse for ukompliceret, upolitisk børneunderholdning.

Når dette er erkendt, er det måske også forståeligt, hvorfor grupper, som ikke ønsker at udsende sådanne signaler, afstår fra at betegne sig som "dukketeatre".

At vise sig fra sin bedste side:

En anden grund til at "usynliggøre" sin anvendelse af dukken er opfattelsen af dukketeater som mindreværdigt i forhold til "rigtigt" teater med "rigtige" skuespillere.

At få sin teaterforestilling betegnet som "dukketeater" er i almindelighed ikke en ros - det udtrykker en oplevelse af kulde og stivhed i iscenesættelsen, og/eller måske en vis pittoresk virkning, noget småt og nydeligt, men ikke den store, gribende oplevelse.

Men der kan være flere andre grunde til at dukketeatret opleves som "mindreværdigt":

For det første er der et økonomisk aspekt, at dukkerne ikke skal have overenskomstmæssig løn, og ikke stiller store krav til indkvartering og forplejning under en turné. Dukketeater er - fortsat - en billig teaterform, og en praktisk teaterform for et enmandsteater.

Dukketeatret er billigt - kan man ønske at skjule, at der ikke er 16 skuespillere, men kun een ?

For det andet, at dukketeater traditionelt har været et markeds-teater, at dukketeater ofte betragtes som markeds-gøgl - ikke som teater.

For det tredje, at dukketeater betragtes som et pædagogisk/ terapeutisk værktøj - en opfattelse, som understøttes af, at der på mange af de pædagogiske uddannelsesinstitutioner undervises i og spilles dukketeater, og som er korrekt for så vidt som det må anses for dokumenteret, at dukkespillet rummer et stort pædagogisk/terapeutisk potentiale ²⁴.

For det fjerde betragtes dukketeater i almindelighed som "lettere at gå til" end kropsteatret - en opfattelse, som understøttes af de mange hobbybetonede bøger om dukketeater, men også af og til af kursuslærere. "Det er ikke svært at lave teaterdukker" hedder det i annonseringen af en workshop med Ole Bruun-Rasmussen.²⁵

- en "professionel teaterforestilling":

Efter 1981, hvor Kulturministeriet udsender sin "Vejledning med retningslinier for, hvorvidt et arrangement kan udbydes med rabat/refusion i henhold til teaterloven", er det afgørende for alle de teatre, som annoncerer deres forestillinger i DRB, at få deres forestillinger "godkendt som refusionsberettiget".

For at blive godkendt forudsættes det, at der er tale om en "professionel teaterforestilling" - altså ikke "anden form for optræden, såsom oplæsning, cabaret, revy, collage, one-man-show, solistisk optræden, koncert, varité, cirkus, tryllekunst m.v." - samt at der er en "dramatisk sammenhæng" i det foreviste.

Den anden del af kriteriet for at være professionel - "at man har afsluttet en uddannelse ved en af de af staten støttede institutioner for teaterfaglig uddannelse" - er det principielt set ikke muligt for en dukkespiller at opfylde i Danmark, hvor der ikke findes nogen officiel uddannelse i faget.

Den vigtige tilføjelse: "og/eller over en periode har haft en væsentlig del af sin indkomst som arbejdsindtægt ved arbejde inden for teater", ville f.eks. de to dukkespillende Pjerrot'er næppe have problemer med, men måske med betingelsen og begrebet "dramatisk sammenhæng", i forbindelse med en teaterform, som i sin tradition er et improviseret teater.

Da gøglet i 1989 blev "smidt ud" af Den røde Brochure, forsvandt sikkert en del forestillinger, som kun med meget god vilje kunne betegnes som teater, men det forstærkede måske også en tendens til at forbinde "dukketeater" med begrebet "ikke refusionsberettiget". I den forbindelse er det så rimeligt at slå fast, at godkendelsen som refusionsberettiget ikke i sig selv siger noget om kvaliteten af det tilbudte. Også "professionelle" kan levere dårligt arbejde.

- dukketeater som pædagogisk værktøj:

Selv om Zoologisk Museums Marionetteater nok ligger en klasse over, hører det til inden for samme koncept som Nationalmuseets dukketeater eller Politiets færdselsundervisning - som iøvrigt ikke optræder i DRB.

Helt aktuelle eksempler er Fyns Amt, som har bevilliget et større beløb til forestillingen "Er du sikker?" med teatergruppen "Pup-art" (Jette Varn), med henblik på at nedbringe antallet af børn, der kommer til skade i hjemmet, og Levnedsmiddelstyrelsen, som med Det ripensiske Teaterselskab har lavet forestillingen "Fedt nok".

På fjernsynet ser vi Jim Hensons "Sesamy Street", nu også på dansk.

Dukkerne som læremestre har en lang historie bag sig, også i dansk børneteater, og har som nævnt ovenfor helt klart et publikum. Og det kan så være godt nok.

Ikke alle teatergrupper ønsker imidlertid at arbejde indenfor en sådan pædagogisk koncept, og vil måske også af den grund søge at undgå betegnelsen dukketeater.

- let at gå til:

Dukketeater opfattet som "let at gå til" er sikkert også en af grundene til, at det er en populær teaterform for de pædagogiske uddannelsesinstitutioner. Og Jørgen Langsteds ironiske kommentar til kvalitetsdiskussionen er sikkert ikke uden baggrund i virkeligheden ²⁶:

"Var man pædagog og dertil lidt kreativ, ja så gjaldt det bare om at tage handskedukken på eller krybe i et kostume, finde nogle kammesjukker, der heller ikke ville være lønarbejdere og vupti ! så havde man et børneteater".

En nystartet gruppe begynder ofte med dukketeatret. Gruppen "Spunch", som optræder i DRB i sæsonen 1979-80, præsenterer sig selv således:

"Teatergruppen har nu eksisteret i 3 1/2 år, i denne tid har vi arbejdet som amatører men har nu, efter de positive reaktioner på gruppens seneste produktion: "Kæmpen Dillerdaller og fugleskræmslet" lagt os fast på en mere professionel linie. Vi har konstitueret os som selvejende institution med kollektiv ledelse, ansøgt om optagelse i BTS og oprettet vort eget børneteater i Odder".

Gruppen meddeler videre, at den "påtænker senere at gå i gang med et egentligt børneteaterprojekt".

Det er altså heller ikke helt uden grund, når en skuespiller har den fordom overfor dukkespilleren, at han er en som "gerne vil være skuespiller, men ikke er dygtig nok, så han har slået sig på dukketeater ²⁷".

Meget af dette begejstrede dukketeater er ganske simpelt ikke godt nok - hverken som dukketeater eller som børneteater. Det kan ikke undre, at den bevidste, selvuddannede, hårdt-arbejdende teaterarbejder vil lægge afstand til den glade og naive dukkespiller, som viser sine dukker frem.

Indhold og form:

Man kan endelig spørge sig selv, om der overhovedet er nogen grund til at benytte sig af dukketeaterformen.

Det er et - relevant - spørgsmål om, hvad det er, dukketeatret kan, som kropsteatret ikke kan, og omvendt.

For børneteateret - som (forsinket) "barn af 68"²⁸ var det fra den tidligste start et spørgsmål om indholdet af det, som man tilbød børnene af teateroplevelser.

Formen spillede vel en rolle - henvisningerne til skolescenens forældede ritualer i de store teaterum, beregnet for voksne, er mange og entydigt negative. Men dette opgør med formen havde ikke så meget med det æstetiske udtryk at gøre, som det havde at gøre med de omstændigheder, under hvilke man tilbød børnene teateroplevelsen.

Opfattelsen af dukketeatret som en folkelig teaterform med gøglerkarakter, som "let at gå til", som et pædagogisk værktøj, og som en teaterform, som især tiltaler børn, har i den sammenhæng stærkt positive signaler, og det er måske derfor ikke så underligt, at både Comedievognen, Artibus og andre grupper tager det op.

- et "vandskel":

En videoindspilning fra Det lille Teater, som DOK'en netop har fået overdraget, viser et eksempel på en kombination af skuespil og dukketeater fra 1975, "Kykeliky" af Benny E. Andersen, med temaet ligestilling mellem kønnene.

Set fra det stude, som dansk børneteater har i dag, træder svaghederne ved denne teaterform tydeligt frem: De rigtige meninger skåret ud i pap, amatør-mæssigt skuespil og plakativt pædagogisk (traditionelt stang-)dukkespil.

Et andet bånd fra samme år viser forestillingen "Den gamle fortæller" af Staffan Westerberg, efter H.C. Andersens "Tommelise". Her er der ikke tale om et social- og samfundspolitisk tema, der sættes til debat, men om et poetisk univers, som imidlertid i høj grad også kan belyse et tema som netop ligestilling, og også gør det, ud fra de samme progressive intentioner, som bevægede Benny E. Andersen, og efter min mening med større held.

Dukkerne anvendes helt anderledes end hos Benny E. Andersen - så "anderledes" at det forekommer forståeligt, hvis man ud fra en traditionel holdning slet ikke vil anerkende det som dukketeater.

Man kan måske sige, at disse to forestillinger, som tilfældigvis foreligger registreret, repræsenterer et vandskel i dansk børneteater, som - da begge forestillingerne bruger dukkerne som æstetisk udtryk - også "deler" det danske dukketeater.

Få år senere (1979) vedtages Egnsteaterloven, og indoktrineringsdebatten rammer børneteatrene med Centrumdemokraternes massive angreb på visse former for børneteater.

Peter Duetofts læserbrev i Holstebro Dagblad, 23. marts 1979 ²⁹, sætter også hans forventninger til dukketeatret i relief, jf. det tidligere nævnte om "køberprofilen":

"Eksempelvis viser Fiolteatret stykket "Et stykke om vold", der i foromtalen handler om mobbing og vold i børnenes hverdag. I materiale, der uddeles ved forestillingen, er indholdet kraftige og ensidige angreb på biler, huse, arbejdsgivere - og samfundet generelt..
..Under alle omstændigheder er det vigtigt, at skolenævnene er vågne overfor disse problemer. Man må ikke på skolerne tro, man får et "Mester Jakel stykke", der så i virkeligheden viser sig at være politisk indoktrinering. Man skal vide, hvad man går ind til."

BTA bringer i nr. 23, dec. 78 Suzanne Ostens artikel: "Smertefulde nyvurderinger", som bringer eventyrstoffet tilbage på banen med udgangspunkt i den amerikanske psykolog Bruno Bettelheim's "Sagens förtrollade värld, Folksagens innebörd og betydelse", som i 1979 udgives på svensk.

I 1980 udsender Jørgen Langsted med "Fantasi og Børneteater" sit bidrag til diskussionen:

"Nu kan vi alle være med igen ! Og det gælder alle de eventyrtanter og fjottefantaster, der har ligget underdrejet i de såkaldte realistiske 70'ere i børneteateret. Nu vejrer de morgenluft og skyder op som svampe..."

Langsted vender sig mod en bevidstløs brug af Bettelheim til at legitimere en tilbagevenden til "eventyrtanterne", og slutter med slagordet: "Teaterkunst må skabes af realistiske fantaster og fantasifulde realister".

De teatergrupper, som vil fastholde en kunstnerisk linie, som er samfundsbevidst og realistisk, med temaer, hentet fra børnenes hverdag, må erkende - og erkender - at et sådant indhold måske bedst formidles via kropsteatret - at dukketeaterformen (i hvert fald sådan som man på det tidspunkt kender og bruger den) med sådanne temaer tenderer mod "eventyrtanter" og indoktrinering mere end mod diskussion, bliver til plat propaganda i stedet for at åbne op for den indlevelse, der kan danne udgangspunkt for en dybere forståelse.

Disse teatre bevæger sig - som Artibus i 1981 - væk fra dukketeatret og betragter spørgsmålet om uddannelse også som et spørgsmål om at blive bedre til at benytte kropspillet midler.

Andre fortsætter den mere poetiske linie, som Staffan Westerberg og Ray Nusselein, men kalder det ikke eller kun ugerne for "dukketeater" - Ray Nusselein føler sig i hvert fald som nævnt kaldet til at gøre opmærksom på, at han "ikke benytter sig af rigtige dukker" - han må altså have oplevet, at folk er blevet skuffede, eller har kritiseret ham for "dukkemangel".

Den form for teater findes der (heller) ikke undervisning i, og den "spredter" sig med personer, som f.eks. Ray Nusselein, som optræder som instruktør i adskillige grupper.

Da Ole Bruun Rasmussen i 1981-82 udgiver sine dukketeaterbøger (se note 1) kommer dette skel mellem det "rigtige" og det "andet" dukketeater åbent til udtryk i Ray Nusseleins anmeldelse i BTA, og Ole Bruun Rasmussens svar ³⁰.

Samtidig går der en linie fra mimen, f.eks. repræsenteret i "Fønix-teatret", og senere fra "Odinteatret"s stærkt kropsorienterede teaterform, hvor rekvisitter og rum får stor indflydelse som "modspil" til skuespilleren, og derved vinder karakter af "dukke". Herom siger Hans Rønne ³¹:

"Traditionelt dukketeater - her tænker vi på Mester Jakel (Kasper)Teater med stang- og handskedukker - har, uden at vi vil forklejne det, aldrig rigtig haft vores bevågenhed og interesse. Derimod er vi blevet stadig mere fascineret af brugen af objekter på scenen, som vi f.eks. kender det fra visse franske grupper. Forestillinger, hvor genkendelige genstande får nye funktioner og overraskende betydninger. De stemninger og den poesi, der kan opstå, når "døde" ting besjæles og får selvstændigt liv."

Denne udvikling kan konstateres, men spørgsmålet indbyder til nærmere undersøgelse af det spørgsmål, som indledte dette afsnit om indhold og form: - hvad er det som dukketeaterformen i særlig grad kan formidle, hvad er det, som den ikke egner sig til og hvorfor ?

Herom kan man så også - indirekte - læse i et referat fra et BTS regionskursus på "Kaskadeteatret", med udgangspunkt i "Gruppe 38"'s forestilling "Hvor længe varer evigheden ?" af Staffan Westerberg, instrueret af Hans Rønne ³². På kurset bliver -

"de lineære, novelleprægede forestillinger med en fortløbende handling om den samspilsramte Brian i skolegården, stillet overfor de abstrakte, digtprægede forestillinger, som tager de store metafysiske spørgsmål op. Den sidste type arbejder med et billedsymbolsprog, som må være genkendeligt for børnene, hvis forestillingen skal kunne formidle sit eget indhold."

Hermed er der så også - indirekte - svaret på, hvad det bl.a. er i forestillingsbeskrivelserne, som danner baggrund for at skønne, om en forestilling kan eller ikke kan tænkes at være dukketeater.

Konklusion:

Af disse mange grunde er det at spille dukketeater måske blevet synonymt med at spille pædagogisk, propaganderende, idylliserende, billigt eller direkte tarveligt børneteater - og altså ikke ganske uberettiget.

Samtidig er der med forskellige udgangspunkter opstået en teaterform, som ikke uden videre lader sig indordne i de kendte rubrikker.

På baggrund af det foreliggende materiale kan man naturligvis ikke udtale sig om, hvilke grunde der har været afgørende for den enkelte teatergruppe i den konkrete situation, hvor man har formuleret sig udenom betegnelsen "dukke" og "dukketeater".

Sådanne valg er næppe altid truffet på grundlag af alvorlige overvejelser, men er snarere udtryk for fornemmelser og følelser hos den person, som på et givet tidspunkt skal finde på en salgsmæssig formulering til DRB, og måske kun har et idéoplæg som grundlag.

Generelt kan man måske simpelthen konkludere, at dansk børneteater af mange grunde har valgt at spille "teater" - at koncentrere sig om beskrivelsen af indholdet, og lade erkendelsen af formen blive en del af selve oplevelsen.

Men for denne undersøgelse, som har til formål at finde frem til dukketeatret betyder det, at man i de forhåndenværende tekster i DRB må forsøge at aflæse underteksten: Teatrets baggrund og erklærede målsætning, de personer, som medvirker og deres baggrund, og de fordomme og modsætninger, som kommer til udtryk i valget af ord og betegnelser.

De eksempler og citater, som er nævnt i dette og det foregående afsnit, kan tjene til illustration heraf.

6. DISKUSSION AF UNDERSØGELSEN

En fortsættelse af undersøgelsen

Ud fra det kildemateriale som her er gennemgået, kan man danne sig et billede af virksomheden indenfor det "bekendende" dukketeater og visse af de teatre, som hører til "både/og" og "en anden slags teater"-gruppen.

For den klassiske opfattelse af dukketeatret ville det være tilstrækkeligt. Men vælger man den brede definition, er der meget, det er svært at få øje på.

Kildematerialets karakter af salgsmateriale, definitionsspørgsmålet, de udvendes og publikums fordomme og forventninger, er medvirkende hertil.

Hvad der derimod er eller kan gøres synligt er de kunstnerpersonligheder - skuespillere og instruktører - som "vandrer" fra teater til teater, medbringende og formidlende det, som de står for, som en art uddannelsesform på et område, hvor der ingen (officiel) uddannelse findes.

"Man har set noget, som man syntes var godt, og man vil gerne omsætte det på sin egen måde", forklarer Marianne Andreassen, tidligere Ø-gruppen, nu instruktør, i et interview i februar i år (bilag). Her nævner MA ud fra sit kendskab til området en række personer, hvis virksomhed det vil være interessant at følge.

Det vil formentlig være en frugtbar fremgangsmåde at benytte den viden, der er opsamlet i den her foreliggende undersøgelse til at finde frem til de nøglepersoner, som har beskæftiget sig med dukketeaterformen, følge deres virksomhed i de forskellige teatre, og supplere med interviews, som kan belyse valget af æstetisk udtryk, deres holdning til og opfattelse af dukketeatret.

Herigennem vil man også kunne samle væsentlig og interessant viden om udviklingen i dansk børneteater som sådan.

Det ville i den forbindelse være oplagt at begynde med at undersøge personkredsen omkring "Det lille Teater", som har haft stor betydning både for børneteatret generelt og for dukketeatret specielt.

Men også en undersøgelse af Marionetteatret i Kongens Have, hvis historie rækker tilbage i 40erne og 50erne ³³, vil være et interessant udgangspunkt.

Den omprogrammering af det indtastede materiale, som er omtalt i afsnit 3, vil kunne støtte en sådan undersøgelse, hvor man følger personvandring og -forbindelser i børneteatret.

Om dansk dukketeaters historie:

"Det nye børneteaters historie er ikke skrevet" - skriver Biba Schwoon i hæftet "Børn og teater", Børne- og Ungdomskultur-Sammenslutningen (BUKS) 1991.

Hun fortsætter:

"Ikke i Danmark, ikke i Sverige, ikke nogen steder. Knap 25 år er en periode, der er ved at være klar til beskrivelse, men det vil kræve et menneskes liv og arbejde i flere år og dertil en god sum penge, før det kommer så vidt."

Biba Schwoon (BS), som har fulgt dansk børneteater fra dets start, ridser i sin artikel rammerne op for en sådan historieskrivning. Samtidig giver hun indenfor artiklens begrænsede plads et meget omfattende og rigt billede af de mange forhold, påvirkninger og udviklinger, som udgør baggrunden for dansk børneteater, som det er i dag.

Om dukketeatret specielt skriver BS følgende:

"De første børneteatre i Danmark var da heller ikke specielt oprørske i politisk forstand. De henvendte sig specielt til de mindre børn i den såkaldte førskolealder fra 3-7 år. Oftest spillede de med forskellige former for dukker - først i traditionelle dukkespil med båndede stemmer, senere eksperimenterende med formen, hjulpet på vej dels af strømninger udefra, dels af folk, der havde andre ideer om spil med ting og dukker, f.eks. hollænderen Ray Nusslein.."

Om det moderne dukketeater eller objektteater hedder det:

"En del af børneteatret i Danmark (igen ligesom i visse andre lande) formes ikke på et vanligt dramatisk oplæg, men vokser ud af en billedkunstnerisk inspiration eller/og en leg med ting, der derved ændrer form. I nogle tilfælde får de dukkers udtryk og kræver dukkespilteknik for at folde sig ud; i andre er de stadig ting, men får et nyt - og symbolsk - indhold i brugen på scenen." ..Samtidig arbejder nogle af disse teatre med et stærkt kropsudtryk, som trækker linier til Odin teatret.."

Som eksempler herpå nævner BS (igen) Ray Nusslein med Paraplyteatret, Bjørneteatret og Hans Rønne's Teatret, men også Møllen og nogle af Ø-gruppens forestillinger.

Disse konstateringer kan altså bekræftes af nærværende undersøgelser, og sammen med den ramme for videre undersøgelser, som er forsøgt beskrevet, indicerer det, at det danske dukketeaters historie - i hvert fald for denne periodes vedkommende - ikke kan skrives "udenom" det danske børneteaters historie i al dens komplicerethed.

Om metoden:

Den anvendte metode har to aspekter - et praktisk EDB-teknisk og et teoretisk-metodisk.

Om det første kan man konkludere, at det betaler sig at arbejde med ordentligt materiel, såvel hard- som software - og at den tid man anvender på programmering i starten af et projekt kan føles lang, men måske alligevel tjener sig ind i øget udbytte af det indsamlede materiale, som også derved vinder i anvendelighed, også for andre.

Problemet er selvfølgelig at kunne overskue området fra starten - og det er sikkert et generelt problem. Med en sådan forskningsopgave som den foreliggende, er det vel netop det, der er det svære.

Det økonomiske problem omkring begrebet "ordentligt materiel", kan desuden næppe heller løses, med mindre de implicerede parter selv har en direkte interesse i forskningen og er villig til at stille midler til rådighed.

Om den teoretisk-metodiske del gælder det, at den gennemførte kvantitative konstatering af, hvor i det givne materiale en bestemt kombination af omstændigheder er anført, ikke kan give grundlag for at udtale sig (med sikkerhed) om det kvalitative aspekt.

Den afgrænsning af undersøgelsesområdet, der er sket med opdelingen af teatergrupperne i "bekendende" dukketeatre - dans, musik og sang - gøgl - aldrig eller sjældent - det "usynlige" dukketeater, både/og, og en anden slags teater - og endelig "døgnfluerne" - går udover en sådan (positivistisk) metode.

Selv om de foretagne skøn er udtryk for og begrundet i de mønstre, de ligheder og de forskelle, som kan læses ud af det undersøgte materiale, og som jeg her har forsøgt at redegøre for, vil de alligevel altid være subjektive.

Helt bortset fra, at teater er for mig en ting til at alt lader sig sortere ud i bestemte kasser.

En blot og bar konstatering af, hvor ordet "dukke" forekommer i materialet, vil imidlertid ikke i sig selv føre til en dybere forståelse.

Derimod er den systematiske gennemgang af materialet en forudsætning for videre overvejelser, arbejdshypoteser og undersøgelser, som igen kan indgå i vekselvirkning med materialet, føre til indsamling af nyt materiale, inddragelse af andre analyseområder, og endelig måske til mere omfattende beskrivelser og konklusioner.

Der tegner sig da et kompliceret spil mellem den politiske og sociale virkelighed, som børneteateret bevæger sig i, og de enkeltpersoner, som med deres forskellige udgangspunkter og evner kommer til at præge udviklingen, også for dukketeateret.

Med de anvendte midler kan dukketeatrets stilling - forstået som dets anvendelse, dets former, udvikling og betydning i perioden fra 1969-89 indkredses, men ikke aflæses.

NOTER:

-
1. Ole Bruun-Rasmussen, Dukkemager, instruktør, dukkespiller, underviser, forfatter til bøgerne "Levende teater med dukker" og "Teaterdukker og dukkescener", Drama 1981-82. Efter oplysninger, som er stillet til rådighed fra Dansk Amatør Teater Samvirke (DATS), er der fra 1972 til 1986 afholdt 19 (almene) kurser i dukketeater og dukketeknik. Heraf står OBR for de 11.
 2. Et dansk UNIMA-Center har eksisteret tidligere, men det er endnu ikke lykkedes mig at finde frem til konkrete oplysninger herom. Centeret blev ledet af Inga Juul.
 3. Se Biba Schwoon i "Børn og teater", Børne og Ungdomskultur-Sammenslutningen (BUKS) 1991, citeret i afsnit 6.
 4. Se note 2, vedr. UNIMA og Inga Juul. Nordisk dukketeaterselskab, dokument fra DOK'en, ved Per G. Nielsen, udateret, formentlig fra 1967-68. Dansk Dukketeaterforening har iflg. mundtlig oplysning i foråret 1992, fra Einar Johansson, tidl. redaktør af foreningsbladet "Suffløren", tidligere også organiseret dukketeaterfolk med interesse for andre former end modelteatret)
 5. Se herom bl.a. i BTS's jubilæumsskrift 1979.
 6. Notat fra sept. 86 om DOK'ens historie og opgaver, til orientering for teatergrupperne.
 7. Forelæsningsnotat, Bereich Puppenspiel ved Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" i (øst)Berlin, foråret 1987.
 8. Udtalelse af Michael Meschke i udsendelse i svensk fjernsyn, produceret 1984, om Michael Meschke og "Marionetteatern". Videobånd hos undertegnede.
 9. Ole Bruun-Rasmussen: Levende teater med dukker
 10. "Die Puppe in der Epoche des Modernismus", Henryk Jurkowski i "Das andere Theater" nr. 6, marts 1992.
 11. Se herom bl.a. Exe Christoffersen: Skuespilleren og hans maske, Teater87, om ISTA (International School of Theatre Anthropology) under Nordisk teaterlaboratorium, oprettet 1980 af Eugenio Barba.
 12. "Performance", Jo Hermann og Hanne Palmquist, Kanonhallens program, forår 1992.
 13. "Analysis and Criticism of Visual Theatre", The school of visual theatre - UNIMA Israel, Jerusalem 1990.
 14. Werner Knoedgen: Das unmögliche Theater, Stuttgart 1990.
 15. Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform: "Kommunikationen sammenknytter dukken - en ting, et

- livløst objekt - med dukkespillerens levende, subjektivt betingede fremføringsproces. Resultatet er en erkendelig, subjektrelateret (rolle)-figur, som hverken er identisk med dukken eller med spilleren, men er noget andet, som opnår sin endelige fuldendelse i tilskuerens fantasi. Det betyder, at kommunikationen ikke blot realiseres mellem værk og recepiant, men at den udfylder en æstetisk vurderbar funktion i den kunstneriske gestaltningsproces." Oversættelse: Jette Lund
16. Henryk Jurkowski: The sign system of puppetry. Aspects of Puppet Theatre, London 1988.
 17. Henryk Jurkowski: Towards a theatre of objects. Aspects of Puppet Theatre, London 1988.
 18. Se herom bl.a. i Hans R. Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas, eget forlag, Frankfurt/M 1984
 19. BTA nr. 1, aug. 72
 20. DRB 1972-73
 21. DRB 1990-91
 22. Beth Juncker, BTA nr. 77, maj 91.
 23. Jørgen Langsted i "Fantasi og børneteater", citeret i afsnit 5.
 24. Se herom f.eks. "Das Puppenspiel in Therapie und Heilpädagogik", Ingrid Lagerquist, Die Welt des Puppenspiels, UNIMA, Berlin 1989.
 25. Dragsholm Dukketeaterfestival 1986, program i DOK'en.
 26. Jørgen Langsted i "Dansk Teater i 60erne og 70erne, Teatervidenskabelige studier VIII, Borgen 1983
 27. BTA 79, dec. 91
 28. Kaj Himmelstrup i BTS's jubilæumsskrift
 29. Avisudklip fra DOK'en.
 30. BTA 34, okt.81, samt BTA 35, dec. 81
 31. BTA nr. 70, dec. 89
 32. BTA nr. 70, dec. 89
 33. Kunstneren Helgo Jørgensen, jvf. bl.a. Svend Smith "Mester Jakel" NNF-Arnold Busch København 1945.