



Cabaret (Bob Fosse, 1972)

Subjektivitet, lyrik, performance og showstoppers

Musicalnummerets logik

Af Niels Henrik Hartvigson

Hvor kommer musikken fra? Fra første færd har filmkritikere og -teoretikere stillet spørgsmål ved musical-genrens spring ind i fantasien.

Skønt musicalens sang- og dansenumre et langt stykke ad vejen understøtter og uddyber filmens persontegning og tematiske pointer, påvirker numrene også den narrative logik i de film, de optræder i, og åbner op for lyriske paralleluniverser, hvor

kroppenes rytme og sangenes fraseringer overtager styringen. Samtidig fungerer numrene som *showcases* for skuespillernes talenter, og de danner storladne shows, hvor filmene peger på deres egen iscenesættelse.

En plotdomineret tilgang giver således en meget ufuldstændig forståelse af musiknummerets potentiale, for film er meget mere end historie, og i musicalen – forstået

som film, hvor musiknumre har en afgørende betydning for filmenes betydningsdannelse – kommer dette særlig tydeligt frem. I musicalen oplever man uvægerligt et markant tempotab, fordi handlingen går langsommere eller sættes i stå af drømme- eller fantasidominerede sang- og danse- numre.

Og ikke nok med dét, musicalen introducerer masser af ubrugeligt materiale i forhold til en fremadskridende historie. På kryds og tværs af undergenrer, lande og historiske perioder skal vi her sætte tænderne i dette 'ubrugelige materiale' og opleve, hvordan musicalen spænder det fiktive univers ud.

Defining moments. Sang- og dansenumrene er musicalens foretrukne måde at udstyre personerne med tyngde og nuancer på – og dermed give os som publikum mulighed for at fordybe os i dem. I numrene præsenterer personerne os for følelsesmæssige sandheder om dem selv, og de får derfor ofte karakter af det, man kalder et *defining moment*, altså det tidspunkt, hvor personen bekender sin rette kulør.

Søster Klivia leder i den hollandske musical *Ja Zuster, nee Zuster* (2002, *Yes Nurse! No Nurse!*) et herberg for sociale udskud. En af beboerne, den unge pige Jet (Tjitske Reidinga), har mødt den ungdomskriminelle Gerrit (Waldemar Torenstra), og han er flyttet ind i Klivias herberg. Om morgenen er han forsvundet, men Jet finder ham på taget, hvor han er ved at fodre duerne i dueslaget, mens han synger 'Duifies'. Hun er i forvejen lun på ham, men bliver brandvarm ved synet af Gerrit i stramtsiddende undertøj. Hans duefodringssang viser den indtil nu lidt tvetydige ungersvend som både god mod dyr og skøn som en gud. Gerrits potentiale som romantisk partner for Jet understreges musikalsk i slutningen

af nummeret, hvor de to traller sangen i perfekt harmoni.

I *On an Island With You* (1948, *På en ø med dig*) spiller Cyd Charisse en tilbageholdende skuespillerinde, der i det skjulte er forelsket i en kollega (Ricardo Montalban), som er forlovet med en filmstjerne (Esther Williams). På natklubben byder Ricardo hende op til en dans. Med sin på én gang kraftfulde og elegante klassiske dansestil viser hun en glød og sensualitet, som vi ellers har måttet kigge længe efter. Hun placerer dermed effektivt fokus på sig selv, såvel i forhold til sin dansepartner og kollega som, ikke mindst, i forhold til publikum, der nu må opfatte hende som en reel trussel for filmstjernen.

Troldspejl og ydre handling. Samtidig med at personerne viser deres inderste, kan filmen vælge at lægge en tolkning ned over numrene og vise sandheder, som personerne ikke selv er klar over.

I Bob Fosses *Cabaret* (1972) fungerer de musikalske numre som en troldspejling af en politisk og social virkelighed, samtidig med at de udtrykker de optrædendes personlige og kunstneriske væsen, på den ene side besk og afslørende, på den anden side sentimentalt og inderligt. Numrene *både* udtrykker og kommenterer, og de giver derved et nuanceret bud på musikens potentiale og genrens fascinationskraft.

Han, hun, Dirch og Dario (1962) forener diametralt modsatte følelser inden for samme nummer. Marianne (Ghita Nørby) er flyttet fra sin egocentriske mand (Ebbe Langberg) og ind på kunstnerpensionatet, hvor hun har mødt den charmerende Mario (Dario Campeotto), som hun flirter med som adspredelse. Pensionatværtindens datter Dorte (Gitte Hænning) er derimod helt skudt i Mario. Under festen i pensionatet synger Mario 'Den første gang



Han, hun, Dirch og Dario (Annelise Reenberg, 1962)

jeg er forelsket' under en tæt dans med Marianne. Da Mario har sunget omkvædet, bevæger kameraet sig forbi de dansende par, og vi ser Dorte stå bag skorstenen og betragte sin drømmeprins, mens han besynger en anden. Kameraet bliver på hende, og hun overtager sangen, der nu kommer til at handle om smerten ved at tabe kærlighedens allerførste kamp. Overmandet af sine følelser stormer hun ud, og der klippes til de dansende, mens Mario tager sangen tilbage, indtil *han* overmandes af følelser og midt i en strofe suger sig til Mariannes mund.

Nummeret 'Den første gang jeg er forelsket' beskæftiger sig ikke kun med de syngendes følelser. Kameraet afsøger systematisk og i tæt samkørsel med musikken

opbygningen af de følelser og konflikter, som er til stede i rummet. Samtidig er det et udmærket eksempel på, at musicalnummeret kan indeholde handling. Mens Mario og Mariannes dans udvikler sig fra flirt til affære, oplever først Dorte kærlighedens smerte, derefter er det Mariannes mand, der er trådt ind ad døren tids nok til at se sin kone blive tungkysset, og endelig er det Marianne, der, mens musikken fortsat spiller, opdager, at hun er blevet opdaget.

At handlingen skrider frem i nummeret, forekommer i det hele taget meget oftere, end genrens analytikere synes at anerkende. Det sker sågar i genrens første klassiker, *The Jazz Singer* (1927), hvor Jack Robin (Al Jolson) får sit gennembrud med 'Mother of Mine', mens hans mor (Eugenie

Besserer) står i kulissen. Hun er kommet for at hente ham hjem til den døende far, men erkender – i en stumfilmsekvens, der indgår i nummeret – at hendes søn ikke længere tilhører hende, men hele verden, og hun forlader tårevædet teateret, mens Jack synger færdigt.

Ligeledes forlader Penny (Ginger Rogers) sin Lucky (Fred Astaire) både på handlingsplan og som en del af koreografien i 'Never Gonna Dance' fra *Swing Time* (1936).

Og numre og handling blandes systematisk med teaterfolkernes skæbner i Carlos Sauras flamenco-filmatisering af *Carmen* (1983). Det sker helt ud i det klimatiske affektdrab, der bliver enden både for den fiktive Carmen og for den danser, der spiller Carmen (Laura del Sol).

Kan der således sagtens være en ydre handling i numrene, kan den også sagtens undværes. Indre handling eller en subjektiv dynamik er derimod et *must*.

Subjektive universer. I *Mød mig på Cassiopeia* (1951) spiller Bodil Kjer Polyhymnia, en muse med selvtilid og gåpåmod, der er på inspirationstur på jorden. Filmen bruger 'Musens sang' til at formidle en følelsesmæssig side af hende. På den tomme scene reflekterer hun over sin umulige situation, hvor hun er blevet forelsket i et menneske. Med et minimum af rekvisitter åbenbarer hun en melankolsk og filosofisk side af sig selv, mens hun indsigtfuldt og selvironisk synger om, at

Jordiske piger til alteret går
Så langt er der aldrig en muse, der når,
Næh, muser de må hel're blive hjemme, hvor de bor
De får hjerterne knust mellem himmel og jord.

Det subjektive kommer tydeligt til udtryk, når personerne udtrykker drømme og

fantasier i numrene. Rick Altman bruger betegnelsen *personality dissolve* om denne tilbagevendende strategi, hvor personerne bruger musik, sang og dans til at formidle en drømmeagtig vision af sig selv. Denne type numre fungerer i forlængelse af personen som en form for subjektiv sekvens, der foregriber en mulig udvikling.

I *Sweet Charity* (1969) synger de tre glædespiger 'There's Gotta Be Something Better Than This', mens de med deres energiske dans udtrykker drømmen om et mere tilfredsstillende liv end det, de oplever i natklubbens mørke. Niels (Poul Reichhardt) afprøver i *Det store løb* (1952) sin kærlighedssang på hesten Ibrahim i 'Smil til mig, pigelil', og i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1938, *Snehvide og de syv dværge*), udlever den hårdt prøvede prinsesse sin romantiske fantasi ved brønden i nummeret 'Someday My Prince Will Come'.

Strukturelle netværk. Musicalens numre er som oftest kædet sammen i en logik, der hjælper publikum til at opstille forventninger og orientere sig i filmen. Filmens numre skaber tematiske og strukturelle paralleller på tværs af plottet, og de kommenterer således personernes ligheder og forskelle. Numrene fungerer som spejlinger og skaber et skelet, der giver narrationen tematisk tyngde.

Funny Face (1957, *Forelsket i Paris*) foregår i modeverdenen, hvor modemogulen Maggie Prescott (Kay Thompson) planlægger en strategi til at tryllebinde den moderne kvinde. Hun sender fotografen Dick Avery (Fred Astaire) ud på optagelse, og han finder i en støvet boghandel den intellektuelle Jo (Audrey Hepburn), der ved udsigten til en tur til filosofiens højborg, Paris, indvilliger i at blive fotomodel. I filmens 'Bonjour Paris'-nummer oplever

Triptykon-effekt i Stanley Donens *Funny Face* (1957, *Forelsket i Paris*)

vi, hvordan de tre personers forskelligheder opløses i en sindrig tematisk parallelisering, der modsvarer deres umiddelbart forskelligrettede funktioner i plottet. Nummeret leder ved sin triptykon-strategi utvetydigt opmærksomheden hen på en sidestilling af deres eventyrlyst.

Numrene i *Funny Face* fungerer i det hele taget som en tematisk parallelitetsmarkør i forhold til personernes attitude og tilgang til verden. Således optræder de i indbyrdes forskelligt parrede duetter, hvor de viser flair for udklædning og skuespil. Jo og Maggie gør grin med modeverdenen i 'On How to Be Lovely', mens Maggie og Dick klæder sig ud og laver spas i 'Clap Yo' Hands'. I Jo og Dicks fotosession lærer han hende at bruge sin forestillingskraft, og hun kvitterer med en række fantasifulde poseringer.

I løbet af filmen fokuserer en række numre på kærlighedsforholdet mellem Jo og Dick, og i disse tilfælde er det kun de to,

der optræder med musik og sang, i modsætning til den tredelingslogik, der ellers er dominerende.

Generelt i filmen fungerer numrene tillige på et endnu mere grundlæggende plan til at opdele universet i musikalske figurer over for ikke-musikalske. Alene det faktum, at de tre som filmens eneste gennemgående figurer er musikalske, lægger et analytisk snit ned over universet.

I den store undergenre, som den romantiske musical udgør, er det normal praksis, at numrene er fordelt analytisk, således at den ene parts numre spejler den andens. De elskende kan f.eks. optræde i matchende numre, der viser, at de trods deres forskelligheder har musikken og tilgangen til den til fælles. Det er det, Rick Altman i *The American Film Musical* kalder parallelstruktur, og han argumenterer for, at denne struktur leder til en forventning om, at det vil ende med romantisk forening af mand og kvinde. Et moderne og farverigt



Parallelisme med kontrastskabende effekt: Dorothy (Jane Russell) og Lorelei (Marilyn Monroe) i Howard Hawks' *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, *Gentlemen foretrækker blondiner*)

eksempel er *Kuch Kuch Hota Hai* (1998, *Something is Happening*), hvor Rahul (Shah Rukh Khan) og Anjali (Kajol) går fra kammerater til fremmedgjorte til kærestes. I denne film, som i en lang række andre Bollywood-musicals, rykker paralleliteten ind i de enkelte numre, der bliver til musikalske dystre mellem kønnene.

Et overset fænomen er, at denne parallelstrategi selv i den klassiske Hollywood-musical ikke udelukkende optræder i relation til det heteroseksuelle par. I *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, *Gentlemen foretrækker blondiner*) gælder det eksempelvis venedeparret Lorelei Lee og Dorothy Shaw (Marilyn Monroe og Jane Russell), der jagter kærligheden fra New York til Paris

med vidt forskelligt fortegn. Filmens handling bevæger sig igennem en betagende række mandeproblemer og ender med, at begge får deres millionær/journalist i et dobbeltbryllup. Imens arbejder filmens numre på tværs af plottet og fungerer som kommentarer til forholdet mellem showpigerne og som markører af deres forskelle og ligheder.

I nummeret 'Is Anyone Here for Love?', der foregår ved oceanlinerens svømmepøl med det olympiske gymnastikhold som hunky staffage, efterlyser den romantiske Dorothy en lystfyldt kærlighed. Loreleis nummer, 'Diamonds Are a Girl's Best Friend' viser en parallel mandefascination men med fokus på mændenes pekuniære



attraktioner – et perfekt modstykke til Dorothy's nummer. Filmen slutter med pigerens reprise af filmens startnummer 'We're Just Two Little Girls from Little Rock', nu leveret som bryllupsmarch, hvor de to brude går op ad midtergangen mod deres ventende brudgomme. Nummeret signalerer ligesom duetten 'When Love Goes Wrong' en solidaritet og gensidig forståelse mellem de to på trods af deres vidt forskellige væsener.

Lyriske universer. Selvom musiknumrene som oftest har en markant subjektiv dimension, så er der dog ikke tale om en egentlig subjektivitet, for i musicalen er nummeret i almindelighed tilgængeligt for

andre i universet, der påvirkes af den musik, som filmen skaber omkring de optrædende. Karakterernes dybt personlige optræden skaber en bro ud til omgivelserne, der også farves af den subjektive musikaltitet og i en eller anden udstrækning bliver inddraget i den musikalske udfoldelse.

I *Saa til Søs* (1933) ender toldassistenten og direktørdatteren (Edgar Hansen og Katy Valentin) ved den pittoreske brønd efter en glad aften på kroen. Den intime samtale går over i, at toldassistenten synger 'Spørg mine Stjerner', hvor han tager naturen og verden til vidner på sin kærlighed. Katy Valentins direktørdatter lytter intenst, idet hun skiftevis udtrykker tiltrækning, smiger, generthed og optændthed. Sangens budskab



Jacques Demys *Les demoiselles de Rochefort* (1967, *Pigerne fra Rochefort*)

er dog meget mere end ord. Direktørdat-
terens mest markante reaktioner kommer
på sangens højeste toner, hvilket viser, at
det i høj grad er toldassistentens musikalitet
og stemmekraft, hun reagerer på. Hendes
reaktioner er også domineret af sangens
gentagelser, dens skift mellem omkvæd og
vers, melodiens spring og den syngendes
stemme. Hun skaber et matchende modspil
til den syngende, der dog, selvom det er
vellykket og virker passende, ikke nødven-
digvis opleves som realistisk. Man kan sige,
at hendes modspil er lyrificeret i overens-
stemmelse med sangens love.

I *Les demoiselles de Rochefort* (1967,
Pigerne fra Rochefort) synger sømanden

Maxence (Jacques Perrin) på byens café om
sin drømmepige. Vi er allerede blevet præ-
senteret for ham, og vi kender hans følelser,
men det er ikke nok for filmen. I 'Chanson
de Maxence' kommer vi på bølgelængde
med hans oplevelsesverden, der breder sig
ud til hans omgivelser. Nummeret bevæger
sig fra hans intime bekendelser til caféens
indehaver til, at han synger om sin længsel
for alle caféens gæster, der, som sangen
skrider frem, agerer kor og kommenterer
og gentager hans historie om drømmepi-
gen. Nummeret aktiverer en lyrisk sensibi-
litet, hvor sømandens følelser får et perfekt
udtryk. Sangens opbygning med versefø-
der, rim og harmonier ophøjer hans læng-

sel til et smukt og fascinerende objekt, som vi som publikum kan tage og føle på – og nynne med på.

I samme film kan opleves, hvordan en performer i mere ekstrem grad kan omformulere universet. Det sker, når den amerikanske komponist, spillet af Gene Kelly, synger i Rocheforts farvetonede gader, mens fodgængere danser forbi i koreograferet masse.

Kritikkens utilpashed ved disse brud på den normale fortælle-mæssige logik er lige så gammel som musicalen. Og lige fra starten har musicalen søgt at legitimere musikken. Under Ib Schønberg og Ellen Jansøs kærlighedssang på badebroen i *Weekend* (1935) leverer en rejsegrammofon alibi for musikken, ligesom tusindvis af andre film placerer de syngende i nærheden af orkestre, klaverer og radioer. Denne strategi giver en realistisk begrundelse for det musikalske, men lige meget hvor meget realistisk motivation, der indføres, så repræsenterer musiknumrene et lyrisk fokus, der omskaber og forædler realistiske situationer.

I en del musicals breder det lyriske sig ud til hele filmen og skaber universer uden markante brud mellem lyrik og realisme. Det gælder ikke mindst de gennemlyriske film, som instruktører som Vincente Minnelli, Stanley Donen og Gene Kelly fra slutningen af 1940'erne til 1960'erne skabte for MGM's såkaldte 'Freed unit' under produceren Arthur Freed – f.eks. *Meet Me in St. Louis* (1944, *Mød mig i St. Louis*) og *An American in Paris* (1951, *En amerikaner i Paris*). Denne strategi er også blevet brugt senere og bruges stadig i dag – populære eksempler er *Les Parapluies de Cherbourg* (1963, *Pigen med paraplyerne*) og *Moulin Rouge* (2001). Og Bollywood-filmene *Kabhi Khushi, Kabhie Gham* (2001, *Sometimes Happiness, Sometimes Sorrow*) og *Devdas*

(2002) iscenesætter deres universer så gennemlyrisk, at musiknumrene synes at fremstå ganske naturligt.

I film som disse er integrationen mellem nummer og narration stor, og der er en klar tendens til, at teoretikere og kritikere har lettere ved at værdsætte de gennemlyriske film, da de lever op til en helhedsnorm.

Inddragelse af publikum. Et kendetegn ved lyrik generelt – og således også ved musicalens lyriske universer – er, at det lyriske har indforskrevet en kontaktflade til publikum.

Da Lorelei og Dorothy i *Gentlemen Prefer Blondes* er strandet på en lille café uden en franc på lommen, fungerer 'When Love Goes Wrong'-nummeret som en trist melankolsk filosoferen mellem de to, men som sangen skrider frem, stiger humøret, og det at været strandet i en fremmed by fremstår efterhånden som en jazzet leg. Fortovscaféen og gaden forvandles i løbet af nummeret til en sceneagtig størrelse, og menneskene omkring dem begynder at fungere som kor og publikum. Nummeret viser en lyrisk udgave af deres situation og af det omgivende univers og synes i det hele taget at anerkende tilstedeværelsen af et publikum, også hinsides filmens eget univers.

Kontakten ud til tilskuerne er allertydeligst i musiknumrene, hvor filmen via de optrædende vedkender sig sin karakter af iscenesættelse og performance, hvorfor vi som publikum må afstemme vores læsestrategier i overensstemmelse med dette. Når Maurice Chevalier stiller sit musikalske spørgsmål direkte til kameraet i sin 'What Would You Do?' i *One Hour With You* (1932, *En time med dig*), etableres der en samtalsituation mellem publikum og performer.

I starten af Disneys *The Hunchback of*

Notre Dame (1996, *Klokkeren fra Notre Dame*) synger Clopin (Paul Kandels stemme) i nummeret 'The Bells of Notre Dame' hele forhistorien til filmen. Ud over den konkrete fortællesituation, hvor Clopin synger direkte til kameraet, illustreres sangen af scener fra vidt forskellige realitetsniveauer – fra en dukketeaterudgave af historien til en dramatisk noir-agtig jagt igennem Paris' gader, hvor Quasimodos mor dør på trappen til Notre Dame. Både her og i dukketeaterscenerne bryder Clopin ud igennem fiktionen og markerer kontaktflader til filmens publikum.

Hvad enten der er tale om direkte henvendelse som i 'What Would You Do?' eller indirekte som i 'Spørg mine Stjerner' eller begge dele som i 'The Bells of Notre Dame', byder numrene på en voldsom stilistisk forandring af filmenes univers.

Film i alle genrer arbejder med stilen – bare lyt til baggrundsmusikken i en horrorfilm, se på klipningen i en actionfilm eller de storladne landskabsmontager i westernfilmen. Men musicalen indtager ikke desto mindre en særstilling, fordi den ofte knytter sin stilistiske og æstetiske dynamik til personerne. Klipping, kamerabevægelser og -vinkler iscenesætter de syngende og dansende som drømmeagtige figurer i perfekte universer.

Et subtilt og meget typisk tegn på en ændring af filmens forhold til publikum ligger i lyd kvaliteten i musiknumrene. Alan Williams beskriver, hvordan personernes stemmer ændrer karakter fra realistisk rumklang til nærlyds-studieoptagelse, når de bryder ud i sang. Med dette skift beder filmen publikum om at opfatte filmens visuelle side som en funktion af sangen, og det medfører også, at vi opfatter den syngende som mere end en fiktiv person.

Filmen tilkendegiver i det musikalske nummer, at den syngende eller dansende

kan eksistere på flere planer, og vi må som publikum bruge vores abstraktionsevne. Heather Laing beskriver dette fænomen sådan, at de syngende og dansende personer kommer i kontakt med filmens udsigelsesniveau. Nummeret udtrykker en æstetisk udvikling af karakteren, der medfører en omvending af filmuniversets normale hegemoni. Fra at være iscenesatte personer antager de i kraft af sangen og dansen en magtfuld rolle i universet.

Med nummeret 'God morgen' omskaber Osvald Helmuth og Lille Connie i *Der var engang en Vicevært* (1937) morgentoilette og morgenmadsservering til ren performance. Noget lignende er tilfældet med en dåbsfrokost i *Næsbygårds arving* (1965), hvor Poul Reichhardt som nybagt far synger 'En baby' med sine fire ekstremt musikalske døtre. Ud over at nummeret peger på den folkekære skuespillers sangtalent, bevirker studienærlyden og den selvsikre performance, at vi må indtage en ny publikumsrolle.

Til tider fremstår de performende personer ekstremt magtfulde, idet de kan hæve sig over tid og rum. Det gælder for eksempel 'I Have Confidence'-nummeret fra *The Sound of Music* (1965) og 'Hot, hot' fra *Mille, Marie og mig* (1937), hvor energiske og karismatiske optrædener af henholdsvis Julie Andrews og Marguerite Viby er vist med markante spring i tid og rum, mens lydsidens performance forbliver sammenhængende.

Musicalen som talentshow. De musikalske numre fungerer som regel først og fremmest i kraft af de optrædendes musikalske talent og evne til performance, og det betyder, at numrene ikke kun udtrykker karakterudvikling og/eller subjektive fantasier, men også peger på skuespillernes musikalske talenter. I det øjeblik musicalen

iscenesætter skuespillerne i en performance, skaber den en markant udvidelse af det fiktive univers og viser for alvor sin spændstighed.

Når lille Connie f.eks. stepper ud på scenen i *Der var engang en Vicevært*, peger det både på den fortælle-mæssige pointe, at hun har arvet performance-genet fra sin plejefar, og at hun redder showet fra en penibel forsinkelse, men samtidig fortæller det efne stepnummer om denne barnestjernes talenter. Hun kan ikke alene synge og spille komedie, hun mestrer også den hotte trot.

En sådan udvidelse af det fiktive univers er meget karakteristisk for musicaloplevelsen. I det øjeblik man som publikum betages af Lily Brobergs vejrmøller i *Mød mig på Cassiopeia*, John Travoltas jazzdans i *Staying Alive* (1983) eller Jeanette MacDonalds høje c'er, så udvides fiktionen med en markering af virkelige menneskers talenter.

Hollywoodmusicalen benyttede sig systematisk af dette forhold til at profilere specialister i biroller. I MGM-film efter MGM-film garanterer Ann Miller således stepdans på et fænomenalt plan. I *Kiss Me Kate* (1953) leverer hun f.eks. med 'Heatwave'-nummeret en stepdansende audition, der burde have garanteret hende friplads i samtlige Broadway-shows anno 1954. Ikke desto mindre går rollen til Kathryn Graysons sangstjerne, hvorved der forekommer et logisk brud, fordi det, der er så oplagt for publikum, øjensynligt ikke er lige så indlysende for filmens showproducenter. Numre som 'Heatwave' fungerer som oplevelsesmæssige højdepunkter, der er for voldsomme til at kunne rummes inden for filmenes narrative logik.

I musicalen er det en ganske normal foreteelse, at der forekommer numre med en sådan talentmæssig, udtryksmæssig

eller æstetisk kraft, at de stikker af fra narrationen og så at sige dyrker sig selv. De er det, man kalder *showstoppers*. Som f.eks. i 'Das gibt's nur einmal'-nummeret i *Der Kongreß tanzt* (1931, *Kongressen danser*), hvor sindrige kamerabevægelser skiftevis følger og forlader den syngende sypige (Lillian Harvey) på hendes karettur fra byen til slottet, mens lydbroer veksler mellem hendes sang og den samme sang sunget af unge elskende, vaskekoner og skolebørn.

De måske allerbedste eksempler på showstopper-fænomenet er imidlertid Busby Berkeleys storladne numre – fra 1930'ernes backstage-musicals til Esther Williams' vandnumre i 1950'erne. Mange flippede brainstorme på fænomenerne kvinde og vand synes at være gået forud for svømmenumrene i *On an Island With You* og *Neptune's Daughter* (1949, *Neptuns datter*).

Det brede potentiale. Langt hen ad vejen kan musicalens numre forstås som en integreret del af en fremadskridende fortælling, hvor hver scene udfolder en handling, der skaber forudsætningen for den videre handling.

Men musiknumrene opløfter også personer, miljøer og handling i en lyrisk potens, hvor skønhed, drøm og fantasi dominerer. Integreret i det lyriske er publikumskontakten, der kan forekomme som direkte henvendelse eller i mere diskret form. Numrene er som regel tillige *showcases* for skuespillernes talenter, og i den forbindelse viser filmene sig som vehikler for performance. Det samme gælder, om end på et mere abstrakt plan, i de mange spektakulære numre, hvor filmen dyrker sig selv og sine muligheder.

Litteratur

- Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press.
- Barrios, Richard (1995). *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. New York, Oxford University Press.
- Hartvigson, Niels Henrik (2006). "Early Danish Musical Comedies, 1931-9". In: Conrich, Ian and Tinknell, Estella (red.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

- Laing, Heather (2000). "Emotion by Numbers. Music, Song and the Musical". In: Marshall, Bill and Stilwell, Robynn (red.): *Musicals: Hollywood and Beyond*. Portland, Intellect.
- Williams, Alan (1981). "The Musical Film and Recorded Popular Music". In: Altman Rick (red.): *Genre: The Musical*. New York, Routledge.