



En af de karakteristiske koreografier fra Busby Berkeley og Ray Enright's *Dames* (1934, *De piger, de piger*)

Gotta Dance!

Busby Berkeley og den episke og integrerede filmmusical

Af Bo Tao Michaëlis

Stort set alle filmskribenter, fra Leonard Maltin til Christian Braad Thomsen, er enige om, at *Singin' in the Rain* (1952, *Syng i sol og regn*) er verdens bedste filmmusical. Eller i hvert fald en af de bedste. Og filmen er i mangel en henseende absolut enestående. Bortset fra alle de fantastiske sang- og dansenumre, Gene Kellys steppen rundt i natlige vandpytter og Donald O'Connors

Buster Keaton-agtige nummer 'Make 'Em Laugh', så er filmen også en fortælling om film og filmhistorie. *Singin' in the Rain* er noget så sjældent som en underholdende metafilm.

Den handler såmænd om filmindustriens skæbneår, 1927, hvor Al Jolson-filmene *The Jazz Singer* skelsættende for alle, skæbnesvangert for mange og yderst panisk for

producenterne satte overgangen fra stum-til talefilm i skred i alle filmbyens studier. Historien accentuerer netop filmmusicalens udvikling ud fra denne både tekniske og kunstneriske omkalfatring. Helt ned i detaljen. I lighed med de første musikalske *talkies* er filmen-i-filmen en operetelligende sag. Dens titel er 'The Dueling Cavalier' – et kostumemelodrama, som Gene Kelly, Jean Hagen og ikke mindst Debbie Reynolds får gjort til sangstykket 'The Dancing Cavalier'!

I flashbacks følger vi desuden Gene Lockwoods alias Gene Kellys brogede karriere i diverse revyteatre, før han fik stjernestatus i 1920'ernes Hollywood. På den måde trækkes genrens aner tilbage til de amerikanske kabareter i tiden omkring Første Verdenskrig, burlesken, varietéen og den unikke amerikanske teaterform *The Follies*, det ekstravagante show med kaskader af korpiger i flamboyante gevandter, mest kendt i showmanden Ziegfelds udgaver af fænomenet.

Endelig afspejler *Singin' in the Rain* genrens videre udvikling i 1930'erne via Gene Kellys indlagte ballet 'The Broadway Ballet', som foregår på den berømte teatergade i New York og er en klar hyldest til den instruktør og koreograf, der havde størst betydning for udviklingen af det, som siden er blevet kaldt for den episke og integrerede filmmusical: en dæmonisk trolde- mand fra Broadway, hvis borgerlige navn var William Berkeley Enos, men som blev bedre kendt under navnet Busby Berkeley. Hvis da ikke ligefrem den divine Busby Berkeley.

Hyldesten i *Singin' in the Rain* er i øvrigt fuldt logisk, al den stund at filmens forfattere, komponister og koreograf – Betty Comden, Adolph Green, Arthur Freed, Nacio Herb Brown og ikke mindst Gene Kelly – alle var elever af manden, hvis

arbejdstøj var hvide flannelsbukser og en sweater i samme farve.

The Berkeley Years. Busby Berkeleys betydning for ikke kun filmmusicalens, men hele filmmediets udvikling kan næppe overvurderes. Han er opfinderen af det berømte kalejdoskopiske fokus – den optik, hvor kameraet ovenfra og gerne vinkelret fotograferer forskellige og stadigt skiftende mønstre af mennesker, oftest letpåkledte kvinder, der foldes ud i diverse arabesker, der ligner alt muligt fra artiskokker til stjerner, vandmænd, åkander og snefnug! Blot man ser en række korpiger steppe synkront eller løfte og hæve benene i samme takt, taler man om et 'Busby Berkeley-nummer'. Det at sætte dansere på rad og række var Berkeley ikke alene om, men få gjorde det bedre og mere grotesk, kreativt og erotisk.

Berkeleys koreografiske og stærkt disciplinerede masseoptrin, overlæsset som en bryllupskage og vitterligt på kollisionskurs med hensyn til moral, dekorum og god smag, sættes ofte i forbindelse med hans fortid som løjtnant i den amerikanske hær. Men lige så vigtige er hans læreår i et meget spændende og avantgardistisk teatermiljø i 1920'ernes New York, stærkt præget af nyere europæisk dramatik. Der er allerede i Berkeleys tidlige koreografi på film en signifikant påvirkning fra europæiske teaterinstruktører som Erwin Piscator, Max Reinhardt og sågar Bertolt Brecht. De frugtbare dramatiske forsøg på små og store scener med teatermusicals med musik af George Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin eller Cole Porter flettede tit tidens to store kunstneriske retninger, den tyske ekspressionisme og den sydeuropæiske surrealisme, sammen til et hektisk show. Med grænse- og sceneoverskridende opsætninger og hybrid dramaturgi forsøgte

1920'ernes teater at koble film og jazz på en facon, som tog kegler både hos kritikere og publikum. Desværre er disse opsætninger tabt for eftertiden. Vi kan kun gøre os forestillinger om deres iscenesættelse ud fra netop Busby Berkeleys filmkoreografier fra første halvdel af 1930'erne.

En newyorker i Hollywood. Busby Berkeley ankommer som 35-årig til Hollywood i 1930. Han er det skandaleombruste, ganske geniale *boy wonder* inden for Broadway-shows. Han havde allerede været med til at sætte 21 musicals op, og hans stil udi ballet og step var allerede berømt som vovet og ironisk, kort sagt alt andet end den bigotte og bornerte amerikanske tone og moral. Betegnende nok var en af hans største succeser koreografien til Eddie Cantor-musicalen *Whoopie!* (1930, instr. Thornton Freeland) med sangen 'Making Whoopie' – en uoversættelig slang-titel, som betyder noget i retning af 'at få noget på den dumme!'. Det er således en aldeles sofistikeret playboy og ungkarl, som sammen med sin mor ankommer til filmbyen for at arbejde på en musical til ingen ringere end hele USA's sweetheart, den kyske Mary Pickford. Vi er jo i den kaotiske periode, hvor kun Greta Garbo og Rin Tin Tin kan slippe for at gå til sangundervisning og talepædagog.

I det hele taget er Hollywood i chok. Dels er Wall Street-krakket året forinden begyndt at sætte sine dybe spor i produktionernes omkostninger, og bankerne i New York trækker kapital ud af filmindustrien for at redde sig selv. Dels stagnerer talefilmen hos publikum, efter at den første nyhedseffekt har fortaget sig. Nysgerrigheden bliver gradvist mættet. Lyd og tale er stadigvæk elendig, og i et forsøg på at højne den kunstneriske anerkendelse af det nye medie skal man nu helst tale angelsaksisk

engelsk og ikke amerikansk på det hvide lærred.

Under den stigende depression og økonomiske forarmelse gider folk ikke længere se de mange musicals, som ligner den centraleuropæiske operette med fyrster og fyrstinder i valsetakt i Wien. Netop sådan nogle som den, vi ser glimt af i *Singin' in the Rain*. Det er denne 'musicaltræthed', Berkeley er med til at vende og ændre, da han ansættes hos Warner Bros., filmbyens mest venstreorienterede, klassebevidste og socialt indignerede filmselskab. Og det gør han med en række filmmusicals, han medvirker på i tiden op til Anden Verdenskrig, hvor hans karriere sådan set slutter. Hans sidste store værk, som han også selv instrerede, er den totalt surrealistiske Carmen Miranda-film *The Gang's All Here* fra 1943, herostratisk berømt for frugthatte-nummeret 'The Lady in the Tutti-Frutti Hat' med falliske bananer som vulkanske udbrud fra Mirandas farverige hovedbeklædning.

Allerede seks år efter kommer Berkeleys sidste selvstændige film, den nostalgiske og ganske fine lille musical *Take Me Out to the Ball Game* (1949, *Hendes ni mænd*) om baseball omkring år 1900. Filmen havde ingen ringere end Gene Kelly, Frank Sinatra og Esther Williams – den synkronsvømmende og tårnspringende filmstjerne – i hovedrollerne.

Showstop eller showflow? Busby Berkeleys stil var præget af den teaterdiskussion, der allerede havde verseret en del år i tidens avantgardistiske teater, som både ville være eksperimenterende og have folkelig appeal. Nemlig diskussionen om, hvordan man skulle bruge og inkorporere sang og dans i et stykke, som havde lidt mere på hjerte end blot at underholde harmløst og tilforladeligt. Skulle et sang- og dansenummer være en 'showstopper', altså standse hand-

lingens episke rytme, for så efter udførelsen af det musikalske nummer at fortsætte handlingen, som om intet reelt var hændt? Eller skulle de musiske og musikalske indslag snarere væves ind i handlingen og dermed være 'showflow', der hverken afbrød intrigen eller sinkede den episke og narrative udvikling?

Endelig var der et realismekrav. Ærligt talt, hvem bryder pludseligt ud i sang midt i en kurtisering eller flirt? Var den europæiske operette ikke netop kitschet og corny, fordi mennesker i fine klæder tog sig tid og toner til at erklære deres følelser i sang uden anden intention end underholdning og virkelighedsflugt? Hvordan skulle sådanne performative optrin midt i en skildring af amerikansk virkelighed forklares, sandsynliggøres endsige få et lødigt alibi?

Begge udfordringer løste Berkeley på fortrinlig vis. Men lad os lige ride historien en smule op og gå ind i studierne hos Warner Bros., som blev Berkeleys danseskole, eksercerplads og laboratorium i anden del af mellemkrigstiden.

Nyskabelsen *42nd Street*. Året 1933 blev vadestedet for nyere amerikansk historie og politik. Den nyvalgte demokratiske præsident Franklin D. Roosevelt kommer med de berømte ord "det eneste, vi har at frygte, er frygten selv". For at skylle de dårlige tider ned ophæver han det fatale og famøse spiritusforbud. Samtidig lancerer han også sit planøkonomiske tiltag over for det markedsorienterede amerikanske samfund, 'New Deal', hvis metaforiske mening er at give en ny omgang kort på hånden og begynde forfra. Busby Berkeley og mange af hans venner fra New York var demokrater, lyserøde, venstresnoede 'new dealers', som kom til Hollywoods overvejende republikanske miljø med en moderne friskhed og frejdighed. Ja, et flamboyant pust fra

østkystens frisindede og intellektuelle miljø blæst ind i det sydcaliforniske konservative storborgerskab og dobbeltmoral.

På Warner Bros., det mest Rooseveltvenlige filmselskab, er der plads til alt det nye. Berkeleys koreografiske og nyskabende mesterværk *42nd Street* fra 1933 (*42. Gade*, instr. Lloyd Bacon) bliver decideret kaldt for 'a new deal in entertainment'. Hvilket den også var, nemlig den første rigtige 'putting-on-a-show-musical'.

Det episke skelet er simpelthen en teateropsætnings sorger og glæder. Det er inden for denne ramme, at Berkeleys epokegørende surrealistiske og stærkt erotiserede danseoptrin folder sig grandios og genialt ud. Men altså sat ind i et miljø, hvor det at danse og synge ikke alene er naturligt, men også en chance for at komme videre i det benhårde forlystelsesliv på 42. gade.

En formel var fundet for at ophæve en genres 'unaturalighed'. Musicals om opsætning af musicals ophæver musicalens eskapisme, ja bliver i symbolsk-musikalsk form også en almenmenneskelig fortælling om arbejdsglæde, teamwork, sammenhold, karriere og ikke mindst konkurrence!

42nd Street fortæller historien om den midaldrende og syge showman Julian Marsh og dennes sidste forestilling midt i en nedgangstid. Marsh, spillet af en meget troværdig, bøs og dog vemodig Warner Baxter, skal sætte det show op, som han ved bliver hans sidste. Hans topstjerne brækker et ben, og han bliver nødt til at tage en ukendt pige fra koret ind. (Korpigen Ruby Keeler er faktisk den kvinde, som Debbie Reynolds både i sind og udseende forestiller i *Singin' in the Rain*). Herefter følger den klassiske Pygmalion-historie, som utallige musicals skulle eftergøre igen og igen – lang tid før der var tænkt på *My Fair Lady*. Korpigen bliver ved sved, blod og tårer til en stjerne. Baxter oplærer Kee-

ler med de berømte ord “*you’re going out a youngster, but you’ve got to come back a star!*”

Alt ender, som det skal. Baxter kan dø på toppen af sin karriere, og Ruby Keeler kan danse ud i byens gader på taget af en taxa. En stjerne er født.

På en måde var filmen blot endnu et ’pige træd varsomt’-melodrama. Scenen er skrå, endnu en omgang dramatisk teaterliv med lodder og trisser. Men først og fremmest omkalfatrede Berkeley tidens dogme om, at sådanne musicals – og *42nd Street* var langt fra den første, som handlede om at sætte show og stjerner op – skulle bestå af ordinær sceneoptræden og vaudeville, blot kastet op på det hvide lærred med en stædig solidaritet over for teatrets love.

Berkeley brød med denne teatraliske stivhed ved at lade den scenebundne optræden sprænge teaterrammerne og gå ud over rampen. Han kunne lade scenens fysiske rammer folde sig ud i en art filmisk uendelighed i rum og tid, sat fri fra sceniske bånd og dramaturgiske regler. Kameraets øje kunne bevæge sig her og der og alle vegne. Den altid dumdristige og innovative Berkeley bragte ikke sjældent de medvirkendes liv og lemmer i fare, når en kamerateamand blev hejst op i loftet til Berkeleys berømte kalejdoskopiske ’top shot’.

Drilske dialektikker. Hertil kom, at Berkeley med sine opsætninger var en af de første, som både episk og visuelt begyndte at lege med grænserne mellem kitsch og kult, avantgarde og dårlig smag. Derved skabte han frem for alt sin egen form for *Verfremdung*, den apostrofiske distance, den dramatiske henvendelse ud over rampen, som sang og dans i virkeligheden er. Et optrin, som både understreger det dramatiske udsagns teatraliskhed, men samtidig skaber en lignelse over de drømme, som har rod i



Virkelighedens teater på film: Lloyd Bacons *42nd Street* (42. Gade, 1933)

samfund og publikums univers.

Forskellen mellem drøm og virkelighed fik derved en særegen dialektisk natur, den pegede indad mod erotiske og sociale længsler og spejlede samtidig grusomt de faktiske forhold. Bigot moral, arbejdsløshed, klassekamp og de bånd af småborgerlighed, som blev strammere og strammere overalt i tiden op mod Anden Verdenskrig.¹ Man har accentueret Berkeleys næsten sadistiske glæde ved at lade mord og vold følge med i dansetrin, sang og bevægelse. Således nummeret ’Lullaby of Broadway’ fra filmen *Gold Diggers of 1935*, hvor han lader sangerinden afslutte sin beske vuggesang ved selvmorderisk og desperat at springe ud ad vinduet!²

Døden danser altid makabert med et eller andet sted i Berkeleys flotte og flamboyante balletter. For slet ikke at tale om hans sociale kynisme over periodens arbejdsløshed, nøgne egoisme og kapitalistiske tankegang. I *Gold Diggers of 1933* (instr. Mervyn LeRoy) koreograferer han

hele to optrin, der klart har sigte mod den herskende ideologi og tidsånd, hvor det gælder om at score kassen og glemme alle andre end sig selv. Der er den coole hyldest til kapitalismen 'We're in the Money' leveret af en meget ung og vovet Ginger Rogers overstrøet med sølvdollars. Dernæst er der Joan Blondell med bluessangen 'Remember My Forgotten Man', en ballade sunget på en baggrund af profiler af arbejdsløse soldater. En klar protest mod regeringens negligering af krigsveteranernes nød og elendighed fjorten år efter Første Verdenskrigs afslutning. Endelig er der den i virkeligheden lige så kyniske kærlighedssang fra *Gold Diggers of 1937* (1936, instr. Lloyd Bacon og Busby Berkeley)'With Plenty of Money and You'. Bemærk lige rækkefølgen.

I Berkeleys værker fra 30'erne er der hele tiden en både finurlig, drilsk og dialektisk udstilling af skismaet mellem at få 'penge fra himlen', når det regner, og så stå sulten i en af storbyens køer for en kop suppe!

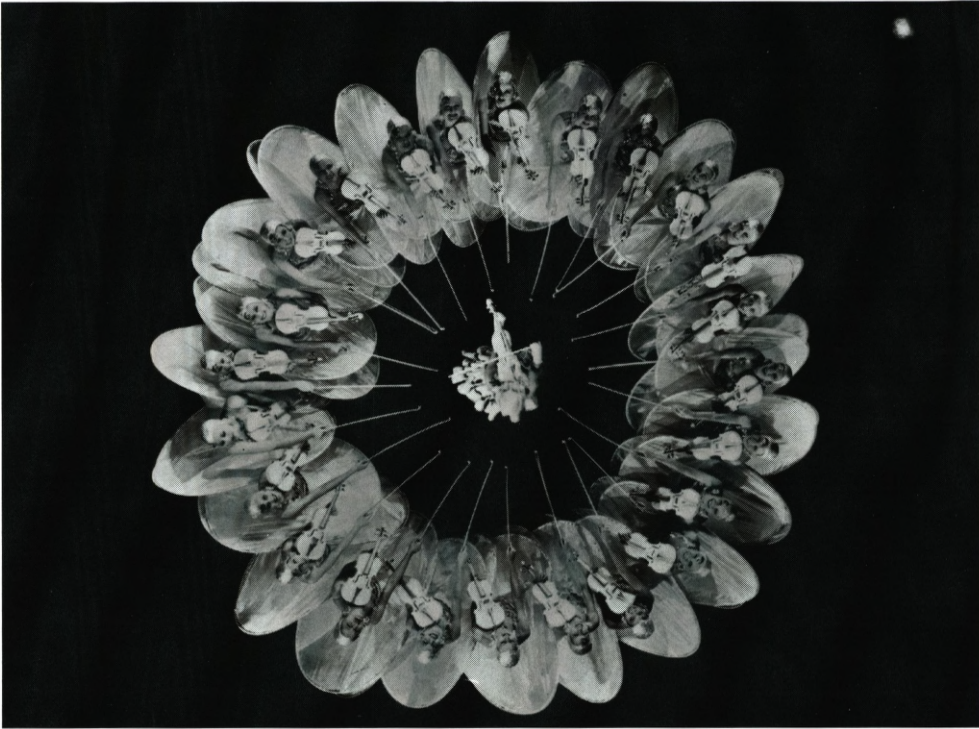
Strækmarch, skrårem og stepsko. Længe før Mel Brooks' parodiske leg med nazismens marcher og partidage i *The Producers* (1968, *Forår for Hitler*) blev Busby Berkeleys opmarcherende og musiske troppebevægelser perspektiveret til datidens filmjournalers fremvisning af fascistiske parader i almindelighed og i særdeleshed Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (*Viljens triumf*) fra 1935. Man mærkede allerede i *42nd Street* fra to år tidligere Berkeleys hang til kæft, trit og retning: en manisk opvisning af kvinder og mænd, som danser på geled i takt.³

Der er klar historisk ræson i at drage paralleller mellem Berkeley og Riefenstahl. Men hvor sidstnævntes fascistiske mobilisering er et ideologisk beredskab, forsøger Berkeley snarere med sine optrin

at anspore til en mere demokratisk mobilisering af erkendelse forklædt som underholdning. Tidligt korporativt samvirke og sammenhold i en musikalsk og karismatisk dialektik mellem individet og massen: vi er alle sammen noget særligt, men også noget fælles og en del af modernitetens menneskemasser. Vore drømme er henrivende ens i deres banale hang til både sværmeri og sex, de rette dansetrin, navnløs erotik og samtidig en egen rørende, men absurd higen efter hin eneste ene i kærlighedens navn.

Warner Bros.' musicals fra mellemkrigstiden var som nævnt politisk, ideologisk og finansielt knyttet til Roosevelts og 'New Deal's appel til de amerikanske masser om at mande sig op til en ny optimisme og et lysere livssyn. Berkeley selv lader Judy Garland synge en hymne til præsident Roosevelt som hele Amerikas landsfader i Andy Hardy-filmen *Babes in Arms* (1940, *Vi charmerer*) – et sangnummer, som i øvrigt skulle indgå i Roosevelts kampagne for genvalg i skæbneåret for Anden Verdenskrig.

I de tynde historier i stort alle de musicals, Berkeley arbejdede på, var der både en stor tro på, at det skulle nok gå, bare man retter ryggen og synger. Ofte var budskabet personificeret af hans foretrukne skuespillere Ruby Keeler, Dick Powell og Joan Blondell – de 'anonyme' amerikanere. Alle naboens sønner og døtre i Andeby, som det ene øjeblik kunne sværme på storbyens gader og så i det næste blive absurd iscenesat i snesevis af enorme gyngestole som i *Gold Diggers of 1937*. Eller sat sammen med 56 kvinder i lange hvide kjoler siddende ved 56 hvide pianoer som i *Gold Diggers of 1935*. Groteske øjenbedrageriske opsætninger, disse kakofoniske kalejdoskoper, som ikke kun dannede mønstre, men også kunne gestalte multiple portrætter af



Busby Berkeley stod for koreografien på tre af de succesfulde *Gold Diggers*-film – i 1933, 1935 og 1937

heltinden. Som når alle pigerne i *Dames* fra 1934 (instr. Ray Enright og Busby Berkeley) bærer masker med hovedpersonen Ruby Keelers kontrafej, mens hendes kæreste, Dick Powell, henført crooner evergreenen 'I Only Have Eyes for You'. Ironien er tydelig. Hvem har manden øje for, når pigen ligner hvem som helst – og kunne være hvem som helst?

Det er denne sofistikerede dobbelthed i tone, sang og dans, som gang på gang dekonstruerer musicalgenrens medbragte romantik og sentimentalitet, inklusive den bedårende sandhed om, at sangen har vinger, som for en stund bærer én væk fra virkelighedens barske realiteter. Musikken og dansen er således snedigt integreret i handlingen som et episk element, som med sin egen skæve og sexistiske ironi kommenterer den skinbarlige handling og dens

postulater. Berkeley-musicalen ophæver på den måde inderligt enhver lighed med fascismens brug af organiserede masseoptrin. Nok er ånden fri, men kroppen er redebøn, og dybest set er alle dyre ord om evig kærlighed også et sultent suk efter sex eller det, som ligner. Muligvis var Berkeley som så mange andre intellektuelle kunstnere af sin tid inspireret af Freud. Men i så fald Freud *light*, ja ganske ubekymret og løbsagtig i brugen af de seksuelle, falliske symboler, fra flådens kanoner til brasilianske bananer.

Den allersidste dans. Hen over midten af 1930'erne ændrer den filmiske musicalgenre sig langsomt, men støt med publikums eskapistiske smag i retning af det mere glamourøse og mondæne. Man vil tilbage til de mere oversukrede og overklassede

syngespil om, hvad der sker, når den rette dreng møder den rette pige fra samme rette kreds.

RKO's geniale musicals med Fred Astaire og Ginger Rogers og en mere klassisk koreografi af Hermes Pan fortænger gradvist Warners surrealistiske og socialrealistiske musicals. Smagen er til det mere individuelle og stepdansende, snarere end til store ekstravagante optrin med kaskader af kvindeben og -barme, som går op og ned i takt og tone. Andre moralske stemmer blander sig i tidsåndens kor. Ikke så mange letpåkledte damer, musicalen skal være sund familieunderholdning med iørefaldende melodier, alle kan nynne med på, når de forlader biografens mørke.

Ikke sådan at forstå, at Berkeley's træk forsvinder fra genren helt og aldeles. Tværtimod er der træk af hans særegne dansetrin i film som Astaire/Rogers-klasikerne *Top Hat* (1935) og *Shall We Dance* (1937, *Skal vi danse?*). Men Berkeley selv er mestendels med på små musicals, ikke mindst på flere af Judy Garlands og Mickey Rooney's second feature-film, Andy Hardy-serien for tidens teenagere. I 1943 kommer kultfilmen *The Gang's All Here*, som af nogle regnes for at være Berkeley's mest anarkistisk-surrealistiske mesterværk. Og så er han som allerede nævnt medarbejder på Esther Williams' vandpantomimer på det hvide lærred.

Berkeley blev i midten af mellemkrigstiden ramt af skandaler, som gradvist forværede hans karriere. I en brandert kører han et par mennesker ihjel, og selv om han efter tre retssager bliver erklæret uskyldig, kender de fleste – og ikke mindst ugeblade – sandheden om Berkeley's promiskuøse liv og levned. Masser af damer, masser af sprut, og så bor han i øvrigt alene med sin mor i sin mondæne villa. Det kommer til sammenbrud, indlæggelse på psykiatriske

afdelinger og afvænningskure for diverse rusmidler.

Men interessant nok er Berkeley allerede aktiv langt op i årene. I 1962 er hans koreografiske iscenesættelse af Doris Days sangnumre i cirkusfilmen *Billie Rose's Jumbo* (instr. Charles Walters) det, som redder denne sag fra det ganske interesseløse og ligegyldige. Og hans betydning for Gene Kelly's senere film er uomtvistelig. Sådan set er der over alle Kelly's film et skær af Busby Berkeley's episke musicalstil: trin på fortovet, som bliver til dansetrin, poetiske nedslag af musik midt på dagen. De burleske sødmefulde sekvenser og surrealistiske passager og masseoptrin, som sæber handlingen ind i dans og sang uden at glemme, at alt skummet er af samme stof som drømme.

Noter

1. Interessant nok skulle det især og senere blive den engelske dramatiker Dennis Potter, som genoptog denne tendens og teknik med at 'verfremde' med sang og dans og derved dreje periodens paradoks og epistem en syrlig omgang. Frem for alt i englænderens tv-serie (og siden film instrueret af Herbert Ross) *Pennies from Heaven*, hvor han lader samspilsramte 30'er-mennesker bryde ud i epokens sentimentale slagere, mens samme epokes trøstesløshed eksponeres realistisk og kynisk inde i selve handlingen. Men denne effekt og intention var som nævnt allerede til stede i Berkeley's egen koreografi.
2. Busby Berkeley havde denne gang fået lov til at instruere hele filmen og ikke kun de musikalske numre.
3. Berkeley's herostratisk berygtede perfektionisme og kadaverdisciplin skabte efter sigende et af Judy Garlands mange sammenbrud under indspilningen af *Girl Crazy* i 1943.

Litteratur

- Aylesworth, Thomas G. (1984). *History of Movie Musicals*. London, Hamlyn.
- Schubart, Rikke og Heidi Jørgensen (red.) (2003). *Made in America – tendenser i amerikansk film*. København, Gads Forlag.