

I øjeblikket indspiller han „Silk Stockings”, en musical efter „Ninotchka”. Flere gange har han truet med at trække sig tilbage; hver gang erfarede man kort efter, at nu dansede han igen. I 1949 kunne han have lagt sig til hvile på sine laurbær, da han fik en Academypris for „*raising standards of all musicals*”, men nej. Han er 56 (57?), men han bliver ved. Han har flere gange formået at forny sig, han er stadig i kontakt med sang- og dansefilmens udvikling. I „*Yolanda and the Thief*” (1945) knyttedes han til den nye eksperimenterende musical-form, der på flere punkter brød med traditioner, han selv havde skabt. Og året efter dansede han sammen med *Gene Kelly* i „*Ziegfeld Follies*”.

Mødet mellem *Fred Astaire* og *Kelly* er mødet mellem to af musical'ens vigtigste stil-

tionale bidrag til den moderne dans. Men stepdansen er oprindelig kun et rent rytmisk fænomen, som måtte nøjes med en udvikling, der udelukkende lå på det akrobatiske og virtuose plan — indtil *Astaire* kom til. Det er uimodsigeligt, at *Astaire* har fornyet og i realiteten helt omformet den traditionelle stepdans, og hans arbejde hermed tog allerede sin begyndelse, da han som dreng kom til New York og hos *Ned Wayburn*, en danselærer med et klart syn på sagerne, blev sat til at dyrke stepdans og intet andet. I tyverne blev Broadway *Astaires* prøveterær, fra show til show voksede hans stil, fik format og karakter og gjorde ham selv til et begreb. „*Den eleganteste danser i verden*” — det er fra 1930 *Astaire*, og i det stykke har selv *Kelly* måttet opgive at konkurrere med ham.

## DANDY OG KUNSTNER *Af Jørgen Stegelmann*

typer. Groft sagt dyrker *Astaire* en forfinet, lidt dekadent stil, medens *Kelly* repræsenterer det sundt amerikanske, impulsivt og ligetil. I den pågældende scene i „*Ziegfeld Follies*” er forskellen åbenbar: medens *Kelly* danser med hele sin teknik i fuld udfoldelse, tager *Astaire* det ligesom mere roligt. Han danser ikke „ud” i hver bevægelse, han nøjes med at antyde — hvor den anden giver sig helt ud i en næsten demonstrativ præsentation af evnerne, holder han sig lidt beskedent i baggrunden. Måske er der hos *Astaire* i denne dans en god portion resignation over for *Kellys* spontane livsglæde.

Dette sidste er rimeligt nok. *Gene Kelly* blev den første filmdanser, der for alvor kunne sættes op mod *Astaire*, og netop i midten af fyrreerne bestod det almindelige indtryk, at *Kelly* var i flyvende fart på vej mod tinderne, medens *Astaire* kort fortalt havde set sine bedste dage. „*Ziegfeld Follies*” stabiliserede ikke desto mindre *Astaires* position, og få år senere præsterede han sit bedste — i *Minnelias* „*Let på tå*”. I dag er han stadigvæk blandt de kunstnere, der giver den amerikanske musical et personligt ansigt — han er på sin vis dens første og fornemste inspirator.

*Astaires* speciale er stepdans, Amerikas na-

Men — „den eleganteste danser i verden” er en fattig karakteristik af kunstneren *Astaire*. I Broadway-tiden forvekslede man hans form med parisisk elegance og *chic*; i anmeldelser blev han og søsteren *Adele* (hans partnerske i mange år, men aldrig på film) uden videre udnævnt til indfødte parisere. Det var tidens kommentar til *Astaire*, men den dækker ikke. *Astaire* er jo ikke blot elegant. Det er naturligvis rigtigt, at *Astaire* synes at vise det bedste i kjole og hvidt, ulasteligt klædt; han er den ubekymrede levemand, dandy'en *par excellence*, og hans rollefig har relativt sjældent iklædt ham andet end denne elegancens uniform. Men „elegant” beskriver ikke hans særpræg, det sætter ham kun i bås med alverdens banale gigolo'er.

*Fred Astaire* kom til Hollywood i 1933 på et tidspunkt, da den amerikanske musical var identisk med de store showfilm, i hvilke blandt andre *Busby Berkeley* skabte en bizar filmisk koreografi med sine hærskarer af dansende. Dette *Berkeley'ske* dominerede i det store og hele den ene væsentlige del af tredivernes musicals; op mod denne form satte *Astaire* sin specielle stil, og større modsætninger kunne ikke bestå. Mod de enorme orgier i kæmpeoptrin satte *Astaire* den solistiske dans, gav ofte afkald på at bygge dansen op om andet



Rogers-Astaire i *trediverne*: „Skal vi danse?”

end sin partner og sig selv og skabte dermed *den intime musical*.

Skal man nærmere ind på at beskrive Astaires stil og dermed altså karakterisere hans stepdans, kommer man ikke uden om den klassiske ballets trin. Hemmeligheden bag Astaires *stil* er simpelthen den, at han forfiner den traditionelle akrobatiske stepdans ved at tilføje den elementer fra klassisk dans. Og dermed når han til at forme sin stepdans således, at han gennem den formår at knytte til handlingens dramatiske højdepunkter. Dette er hemmeligheden ved hans *kunst*. Astaire har bragt stepdansen bort fra virtuoserierne ind på et område, hvor det kunstige hører op, og hvor kunsten begynder.

Eksempler herpå er legio. Klassisk er hans dans i „*Top Hat*” fra 1935: den elskede, der bor i værelset nedenunder, danser han i søvn med lange glidende trin gennem sand, han har strøet på gulvet. Senere giver han denne følelsestolkende stepdans større muligheder ved at forbinde den med det kameratekniske; i „*Vågn op, Amanda*” kører kameraet foran det dansende par og øger stadig afstanden fra det — rummet åbner sig da om dem, deres forelskelse erobrer verden og ligesom sprænger alle grænser. Og i 1942 nåede Astaire en foreløbig klimaks. I den ret upåagtede „*Op i det blå*” danser han på en bardisk, han er ulykkeligt forelsket, og i sorg herover forcerer han trinene ud i et lidenskabeligt *crescendo*,

medens han med fødderne og stokken knuser alle glas og spejle.

Men ellers plejer man ikke at forbinde det *filmtekniske* med Astaires dans. Almindeligvis bedømmes Berkeley som en langt mere filmisk koreograf end Astaire, der helst rubriceres som selskabsdansens forfinede udøver. Bedømmelsen er misvisende; Astaires dans er utænkelig uden for film. Han benytter jo netop det indrammende filmbillede som en medarbejder i sin dans, han lader kameravinkler forlænge sine spring, der derved får ekstra kraft, og han har desuden selv sagt, at filmen i hans øjne giver danseren større muligheder end den bundne scene. Astaire benytter vel kun sjældent kameraeffekter som trickfotografering og lignende i sine danse, selv om dansen med dobbeltgængerne i „Top Hat” og dansen i spejlkabinetet i „En jomfru i fare” har dette teknologiske tilsnit. Men evident er det i hvert fald, at Astaires filmdans er bevidst koreograferet i forhold til et levende kamera.

Den er desuden i besiddelse af den filmiske poesi, der placerer den uden for det blot og bar elegante. I sine bedste danse formidler Astaire en bevægelsens poesi, hvis enkelte tekniske bestanddele nok er stepdans og trin fra den klassiske ballet, men hvis kunstneriske kvalitet først og fremmest ligger deri, at et menneskeligt stof finder en dækkende tolkning i dansen. Astaire har aldrig været danseren alene; han udviklede jævnsides dansen et talent for sit — begrænsede — rollefag, og talentet voksede med årene så vidt, at han i dag kan tillade sig at forlade sig mere og mere på det alene. I „Let på tå” er han *også* overbevisende som skuespiller. Typen har han aldrig varieret; de store lidenskaber kaster han sig ikke ud i, men hans spil er som hans dans elegant uden banaliteter, behersket og intelligent, fint dækkende, navnlig når det gælder det glade, men ikke løsslupne, det vemodige, men ikke sorgbetyngede. Måske er det en fornemmelse for sit eget temperaments



Astaire i „Let på Tå”.  
Scenen i automatballen.



„Ziegfeld Follies“. Forrest Lucille Bremer og Fred Astaire i „This Heart of Mine“-nummeret.

begrænsninger, der gør, at han sjældent tolker følelsesmæssige eksplosioner. Han *beherker* i dobbelt forstand sit talent.

Set fra denne synsvinkel får scenen i „Ziegfeld Follies“ da sit menneskelige perspektiv. Her danser ikke den elegante Astaire på kunstnerisk retur, her danser Astaire tværtimod stadig i kontakt med det bedste i sin kunst, og denne gang med al vægt på et menneskeligt indhold af personlig, næsten selvbiografisk karakter. Dansen tolker hans egen fornemmelse over for noget nyt, der måske forekom ham at være hans egen stil fremmed. Det overstadigt jublende, som Kelly kan præge sin dans med, denne nye animalske koreografi i dens hemningsløse udfoldelse må Astaire have følt sig fremmed over for.

Men den amerikanske musical havde endnu

i 1946 en stor del af sin guldalder tilbage. Så rig var denne periode, at den fik plads ikke blot til de nye toner, men også til de gamle fra trediverne. Berkeleys og Astaires filmdans ikke blot overlever, men danner væsentlige bestanddele i musical'ens renæssance. Årene gav Fred Astaire hans hidtil største film, „Let på tå“. Her bærer han ikke en film alene, her placeres hans dans og spil i en helhed, der belyser begge dele på helt ny og overraskende vis. Og hans selvbiografiske dans „By myself“, slentrende og ubesværet i koreografien, og med en tekst, der ramte den Astaireske tone, blev en understregning af, i hvor stor en gæld den amerikanske musical står til denne filmens største danser. Den kan for en stor del takke ham for, at den også har fundet rum for det personlige og det poetiske.