Det populære musikteater

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Michael Eigtved

Det populære musikteater

fra rockritual til popmelodrama: 1968-93

Multivers
ACADEMIC

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Det populære musikteater – fra rockritual til popmelodrama: 1968-93

Af Michael Eigtved

© Multivers, 2003

Udgiver: Multivers ApS Forlag, København 2003 (www.multivers.com)

Omslag: Danesadwork, København

Tryk: Bookpartner – Nørhaven Digital, København

Udgivelsen er støttet af Lasson Andersens Fond

Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copy-Dan. Enhver anden udnyttelse uden skriftligt samtykke fra Multivers ApS er forbudt ifølge gældende dansk lov om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug for anmeldelser.

ISBN 87-7917-059-5

Printed in Denmark, 2003

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Indhold

Indledning *7*

Del i

Fortælling & funktion *13*

Introduktion 13
Det store skel 16
Populærkulturen som felt 21
Funktionalitet og sociologi 26
Karakter & figur 34
Kitsch og camp 43
Fortællingen i teatret 49

Sceneri & iscenesættelse *53*

Introduktion 53
Logo og merchandise 56
Storby, chok og scenerum 61
Trylleri, teknologi og stedløshed 67
Popkulturens attituder 72
Figur, ikon og koralitet 77
Sceneriet i teatret 82

Musik *85*

Introduktion 85
Populærmusik og videnskabeligheden 90
Artikulation og hermeneutik 94
Populærmusikalsk semiotik 97
Repetition – ritual eller standardisering 105
Populærmusik, tiden og erindringen 111
Musik, sound og rum 115
Musikken i teatret 119

Del ii

Kult, koncept og "contemporary": 1968-78 *124*

Melodrama: 1978-89 *146*

Animation: 1989- *179*

Uvidenskabelig efterskrift ... 197
Efterskrift 2002 198

Saigon – Atlanta retur *200*

– et close-up på Miss Saigon

Kronologisk oversigt *212*

Summary *215*

Litteraturliste *217*

Register *220*

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Indledning

Da rockmusikken i 1968 med Hair slog igennem i teatret, var det startskuddet til en række af forestillinger, der fuldstændig gjorde op med, hvordan det populære musikteater indtil da havde set ud. Popkulturen, som den havde udviklet sig i såvel Europa som USA, blev toneangivende for såvel æstetik som idé i forestillingerne. Resultatet blev et teater, hvor popmusikkens direkte appel blev kombineret med fortællinger om ensomhed, afmagt og undergang, langt fra operetten og den klassiske musicals lykkeberuste utopier. Det samfund, der i perioden fra 1968 til i dag er katapulteret ud i såvel satellitter som cyberspace, blev direkte reflekteret i teatrene. Denne bog er en bestræbelse på at afdække det fænomen.

Det var en ændring, der ikke kun fostrede forestillinger af en helt ny type, men også flyttede opmærksomheden fra New Yorks Broadway til Londons West End. Med forestillinger, som Jesus Christ Superstar (1972), Rocky Horror Show (1973), Evita (1978), Les Misérables (1985), Chess (1986), Miss Saigon (1989) og Sunset Boulevard (1993), blev holdninger og fremtrædelsesformer hentet fra såvel rockmusik og popkunst som avantgardeteater og massemedierne, drivkraft i en teaterform, der har fået en kolossal publikumsopbakning. Fra spektakulære megamusicals til intime biografiske forestillinger flokkes tilskuere for at lade sig røre og forføre, bevæge og begejstre. Det er denne enorme fascinationskraft, det har været intentionen at udforske.

Det populære musikteater har fra begyndelsen været direkte bundet til storbyen. Offenbachs boulevardteater såvel som New Yorks musicals er former, der udspringer direkte af bylivet. Mit arbejde i bogen "Musicals – Storbyscene og drømmerum", behandler denne specifikke genre og påviser, hvorledes den er en form, der opstod og udviklede sig som en reaktion på og bearbejdning af de vilkår, livet i den moderne metropol byder. Nærværende bog ligger i dette aspekt i direkte forlængelse heraf.

Det er under arbejdet blevet klart, at betegnelsen musicals om emnet var for snæver. Musical betegner (i hvert fald på dansk) en relativt veldefineret genre, der overvejende er en amerikansk teaterform, hvor sange, der er skrevet direkte til forestillingen (og til det sted i den hvor de klinger), er det væsentligste. Ligeledes er der tale om et sæt af ret faste konventioner med hensyn til konflikt, struktur og musikalsk udformning.

Men som på så mange andre punkter, har netop genregrænser i den behandlede periode også i teatret været under nedbrydning. Som samlebegreb er derfor generelt anvendt "det populære musikteater". Derved inkluderes en

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

række forestillinger, der fx bruger allerede kendt musik, indsat i en ny fiktiv ramme. Ligeledes biografiske forestillinger, der i perioder har fået stor udbredelse, hvor en kendt kunstners liv danner rammen, og hvor vedkommendes egne sange bruges som illustration af hans eller hendes liv. Forestillinger som The Buddy Holly Story eller Only the Lonely om Roy Orbison. Denne brug af en mere generel betegnelse skal dog ses i det lys, at en stor del af de behandlede forestillinger fra ophavsmændenes side er etiketteret som musicals og ligger i klar forlængelse af den amerikanske musical. Men samtidig opstod altså netop i denne periode en række blandingsformer, som rockopera, musicalshow og rockmusical, der tilsammen berettiger til en bredere betegnelse.

Det er som nævnt urbanitet, der har været katalysator i processen. I det populære musikteater før 1968, er bindingen til storbyen åbenlys. La Vie Parisienne, On the Town, Street Scene, West Side Story og Chicago blandt mange andre foregik i byer og handlede eksplicit om problemer, der opstod som følge af samværsformerne i dem. Et kraftigt element af integrations- (og immigrations-) tematik, udmøntet i plots om personer fra forskellige etniske eller sociale miljøer der forsøger at mødes, var ligeledes fremherskende. Musikteatret var drama i urbane omgivelser. Denne direkte eksponering af byen bliver mindre tydelig i perioden efter 1968. Som det senere vil fremgå, er det snarere bybevidsthed end byliv der eksponeres.

Selvom det stadig i een forstand er et storbyritual at gå i teatret, fordi disse ofte ligger i byernes centrum, er de store publikumsmasser, der fylder salene, ikke nødvendigvis lig med storbyens indbyggere. I langt højere grad er der tale om, at man tager på "indflugt" til storbyen (fra forstaden eller som turist), som man før i tiden tog på udflugt til landet.

I selve forestillingerne blev det især ved et bestemt element, at en direkte fremstilling af noget urbant fandt sted. Det faktum, at der er en masse, i form af et stort ensemble, til stede på scenen, blev brugt til at tematisere et bymæssigt grundvilkår: tætheden af mennesker. Og forholdet mellem solister og ensemble blev, som det vil fremgå, en måde at vise det ensomme storbymenneske helt konkret på på scenen. Men den stadig kraftigere påvirkning fra medier og kommunikationsmidler, som det moderne menneske i det hele taget udsættes for (på landet såvel som i byen) blev – snarere end specifikt urbane problemer – det som kom til debat i forestillingerne. Musikteatret blev et sted i storbyen, hvor man kunne bearbejde ikke kun lokale, men også globale diskussioner.

Det følgende er en afdækning af dette teaters bestanddele. Der er tale om forestillinger, som er syntetiske multimediepræsentationer, og det er de grundstoffer, denne syntese er dannet af, det handler om. Der er således tale om et klarifikationsforsøg snarere end om en progressiv teoretisering over emnet.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Fremstillingen falder i to dele. En teoretisk og en historisk. Formålet med den første del er at pege på teorier, der kan åbne det populære musikteater i dets enkeltdele og give et billede af dets iboende kvaliteter – ikke at finde een stor samlende tilgang. Metodisk såvel som teoretisk pluralisme har været den mest givende måde at gå til stoffet på. Anden del har jeg valgt at kalde for signalementer. Der træder tre perioder frem, hver med et markant tematisk fællespræg, når man ser på årene fra 1968-93. Baseret på en systematisk gennemgang af pladeindspilninger, manuskripter, omtaler og anmeldelser, samt overværelse af en lang række forestillinger, har jeg søgt at gøre rede for formens historie og de emner den reflekterede i perioden.

Både den teoretiske og den historiske del har været styret af underliggende interesser. Først og fremmest er hele projektet tænkt ind i den kulturelle kontekst, som udgøres af den vestlige verdens metropoler. Som nævnt er det ikke entydigt en specifikt urban kontekst, men netop en kontekst præget af stigende flygtighed, stigende tempo og øgede teknologiske muligheder. Vægten er lagt på at vise, hvorledes disse forhold blev afspejlet i teatret.

Bærende i arbejdet har været en opfattelse af, at det populære musikteater har en funktion. At en væsentlig grund til dets appel er, at det udfylder en ganske bestemt plads i det samlede kulturelle udbud. Med støtte i teorier lånt fra litteraturteoretikeren Kenneth Burke og sociologen J.S.R. Goodlad, kan det ses, at det er de til enhver tid mest påtrængende moralske problemer, der bliver taget op i forestillingerne. Dermed kan man ligeledes forklare de periodiseringer, der træder frem. Musikteatret, som på en gang ekspressivt og instrumentelt, er det, der, såvel teoretisk, som historisk, er søgt afdækket. Jeg har søgt at vise, hvordan denne teaterform er en hverdagslig form forstået sådan, at den ikke primært er designet til at skabe indsigt eller erkendelse, men som et redskab til at håndtere situationer.

Det leder frem til den sidste underliggende linje, nemlig en polemisk. Denne polemik er vendt mod den elitisme, som en række kulturteorier har været eksponenter for. Den er et forsvar for en utilsløret søgen mod tilfredsstillelse. Og for den interessestyrede tilskuer. Finkulturens udsættelse af lyst er i direkte modstrid med denne teaterform, hvor iscenesættelsen af de helt store følelser er et centralt element. Det interesseløse behag har ingen stor plads i det populære musikteater, hvor tårepersere og anden musikalsk kropslighed er det fremherskende. At det skulle være en ringere, billigere eller mindre ægte kulturel oplevelse, end fx det modernistiske teaters "less is more"-æstetik, er det der er til debat.

Bogen er som nævnt baseret i første omgang på mit arbejde med musicalgenren. Det konkrete materiale, mine antagelser og valg af teoretiske indfaldsvinkler støtter sig på, er nøje afgrænset. Udvalget af forestillinger (der er

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

kronologisk opgivet til allersidst i bogen) er baseret på to ting. For det første på et kunstnerisk begrundet valg: Det er de forestillinger, jeg mener er mest interessante som teater i det hele taget og for projektet i særdeleshed, der er inddraget. For det andet er kun forestillinger, der har en tilknytning til popkulturen, taget med. Det, jeg har villet vise, er netop, hvad forestillinger med denne tilknytning udtrykte i deres samtid.

Der er kun brugt originale og nyskrevne forestillinger, og de er så vidt muligt anskuet i den tid, hvor de blev opført. Det er derfor urpremiererne og deres udformning, der er lagt til grund. Forestillingernes virkningshistorie er kun berørt, for så vidt som den klart markerede overgange eller gennemgribende nyskabelser.

Det, der dermed ses bort fra, er forestillinger, som åbenlyst blev skrevet i "den gamle stil". Det vil sige den arv fra såvel operette som klassisk broadway-musical, der netop blev udfordret med den nye bølge af forestillinger. Da det er London, der er det altovervejende centrum for hele denne bevægelse, er det for overkommelighedens skyld kun forestillinger, der havde deres første premiere her, der er brugt.

Empirisk er bogen baseret på to hovedområder. For det første på nærlytning af de originale "cast recordings" og gennemgang af forestillingernes manuskript, hvor disse var tilgængelige. Det er almindeligvis sådan, at man på disse indspilninger tilstræber at komme så tæt på den klang, der er i teatret, at det er forsvarligt at konkludere om forestillingen ud fra dem. For det andet har jeg foretaget en række arkivstudier i Theatre Museum under Victoria & Albert Museum i London, hvor et omfattende kildemateriale, organiseret i production-files og photo-files, er tilgængeligt. I produktionsmapperne har man for hver enkelt forestilling systematisk samlet alle anmeldelser fra betydende britiske aviser, samt foromtaler, features og interviews fra aviser, tidsskrifter og magasiner. Desuden findes her forestillingens programmer (såvel det første som senere reviderede udgaver) og plakater. I fotomapperne findes de PR-fotos, der udsendtes til pressen samt evt. overskydende programfotos fra de originale opsætninger.

Desuden har jeg ved flere årlige rejser til London siden 1991 grundigt sat mig ind i de forestillinger, som endnu spiller, samt naturligvis i de mange nye forestillinger og genopsætninger, der har fundet sted.

Første del er struktureret ud fra de tre hovedbestanddele i det populære musikteater: fortælling, sceneri og musik. I alle tre kapitler har det været meningen at gå fra et generelt niveau til et specifikt. I kapitel 2: Fortælling og funktion, begyndes derfor med overvejelser over hele det populærkulturelle felt, over skellet mellem masse- og finkultur og med en introduktion af de bærende antagelser om formens funktionalitet. Herefter er det fremstillingen af figurer

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

på scenen, der beskrives, og dermed de overvejelser over forandringer i social-karakteren der har betinget dette nye teater. Sidst berøres kitsch- og camp-fænomener, som er en integreret del af fremstillingen, hvorefter sidste afsnit søger at samle de delelementer, kapitlet har afdækket.

I kapitel 3: Sceneri og iscenesættelse, søges som nævnt belyst, hvorledes det urbane rum og dets erfaringer omsættes til sceniske strategier. Det er storbyens dynamik og fluktuering, der i særlig grad mimes. Først beskrives, hvorledes forestillingerne helt fysisk forbinder sig med både byrummet og publikum gennem logoer og merchandise. I teatret er det igennem en flygtig scenografi kombineret med iscenesættelser, der især trækker på stilisering. De agerendes fremtoning og rekvisitterne på scenen trækker på popkulturens tegn og attituder, hvilket undersøges såvel udenfor som inde i teatret. De måder, man iscenesætter sig i storbyens skuespil, får betydning for det, der foregår på scenen, ikke mindst som et vekselspil mellem enkeltpersoner og masseoptrin. Det stadigt mindre håndfaste i forholdet mellem mennesker, den stigende mediering gennem computere og anden mikroteknologi vises sluttelig i brugen af trådløse mikrofoner og elektroniske kulisser. Også dette kapitel afsluttes med et samlende afsnit.

I kapitel 4: Musik, tager afsæt i det problem, den traditionelle musikvidenskab har med analysen af populærmusikken. I stedet for en kanon af mesterværker, der i princippet ikke ændrer status, anskues populærmusikken (også i teatret) som et redskab til artikulation af en given gruppes holdninger og værdier på et givet tidspunkt. Karakteren af denne artikulation afdækkes derefter med udgangspunkt i nyere populærmusiksemiotik. Et væsentligt karakteristikum ved pop- og rockmusik er dens repetitive karakter. Denne er ikke uden mening, og forskellige typer af repetitionsfunktioner afdækkes. Væsentligt for brugen af musikken i teatret er at fremmane associationer eller ligefrem erindringer. Få strofer af kendt musik eller en velkendt stilart sætter øjeblikkelig processen i gang i tilhøreren. Denne evne samt musikkens måde at skabe særlige rum på belyses inden kapitlet, og dermed første del, afsluttes med en anvisning på en mulig måde at analysere den musikalske side af forestillingerne på.

Anden del er dernæst delt i 4 kapitler. I kapitel 5: Kult, koncept og "contemporary", er det de første turbulente år fra 1968-78, der er under lup. I denne periode var det rockmusikkens kulttendenser, der fik en rituel udformning, når den indsattes i teatrets faste sociale rammer. Samtidig var de allerfleste forestillinger bundet til deres samtid i såvel tidsmæssig placering som valg af setting. Selvom Jesus Christ Superstar foregår for 2.000 år siden, er disciplene let genkendelige som medlemmer af et hippie-kollektiv anno 1970, hvori den er skrevet.

Kapitel 6: Melodrama, der dækker perioden fra 1978-89, er en beskrivelse

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

af, hvordan den forrige periodes legende og let ironiske forestillinger blev afløst af en ny bølge. Det store melodrama med helte, død, udstødelse og ulykke tog over. 80'ernes kølige egoisme fik et modspil i teatrenes fremstillinger af kærlighed og had på liv og død.

Med kapitel 7: Animation, der dækker perioden fra 1989 og frem (men som altså stopper beskrivelsen i 1993), er det det populære musikteaters stadigt tydeligere forbindelse til massemedierne og ikke mindst filmens æstetik, der tegnes et billede af. Af hvordan teatrene blev et sted, hvor det stadig mere billedbårne, moderne samfund kontrasteredes af levende optræden her og nu. Men hvor verden udenfor bestemt ikke er gået sporløst forbi, når billedmediernes fortælleteknik adopteredes.

Bogen sluttes med et nærmere blik på en enkelt forestilling, Miss Saigon fra 1989, for at give en indblik i, hvorledes en syntetisering af første og anden halvdel kunne tage sig ud. Den er et forsøg i lille skala på at vise, at det fragmentariske i bogens form er det, der bedst åbner det lige så mosaikagtige populære musikteater.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Del i

Fortælling & funktion

Introduktion

Med popkulturens frembrusen i 60'erne og 70'erne åbnedes for nye overskridelser af kunstarternes grænser. De såkaldte crossover-fænomener blev mere reglen end undtagelsen. Således også i musikteatret. Her blandedes stilarter, narrative strategier og visuelle udtryk i en pluralistisk, men velorganiseret eksplosion. Det er denne organisations karakter og funktion, der er emnet for det følgende kapitel. Med til billedet hører, at musikforestillingerne blev spillet på de samme teatre som andre teaterformer. Det populære etableredes i samme institutionelle ramme, som fx avantgardeteatret. På de selvsamme teatre spilledes shows side om side med klassikere; i visse tilfælde endda af de samme skuespillere. Musikteatret blev et af de steder, hvor Mozart og Elvis mødte Victor Hugo og Andy Warhol; hvor man ikke kunne vide sig sikker på sin klassiske dannelses brugbarhed som styrepind.

Det, som er det afgørende i denne beskrivelse af det populære musikteaters betydning og funktion, er, hvorledes teaterformen afspejler og bearbejder vilkårene for mennesker, der lever med den moderne storbys realiteter. For det er dét, der i dag er musikteatrets to væsentligste karakteristika: På den ene side eksponeres det moderne vilkår, og på den anden side er det et udtryk for, hvordan disse vilkår kan bearbejdes. Det er ikke kollektiver, der er det væsentligste på scenen – det er enkeltpersoner. Dét er interessant på baggrund af, at musicalgenren i sit udgangspunkt er et sted, hvor repræsentanter for to kollektiver mødes og konflikten opstår som følge af deres uens baggrund og sociale rødder. Forestillingerne henter i dag i stedet deres brændstof i modsætningen mellem individ og kollektiv, et forhold der altid eksponeres som en konflikt. Det er den enkeltes forhold til det omgivende samfund, og ikke mindst dets ændringer, der er i centrum.

Derfor skyldes det populære musikteaters fortsatte popularitet ikke kun den umiddelbare behovstilfredsstillelse. Musikteater udfylder en funktion på linje med en række andre populære former. På den ene side står derfor, at det har en umiddelbar tiltrækningskraft, en fascinationskraft om man vil, som er forbundet med den kulturelle kontekst, der eksponeres. På den anden side har det en funktion som del af en bestemt social kontekst.

Der er dog samtidig tale om en akkumuleret udvikling, hvor den gamle form og de nye lever side om side. Og, som det vil fremgå senere, eksponeres

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

dermed to "modsatrettede" karaktertyper, der hver især repræsenterer måder, hvorpå sociale og kulturelle påvirkninger giver sig udslag.

Det er værd at kaste et kort blik på tiden inden poprevolutionen for alvor satte ind. Det absolutte centrum for populære musikforestillinger var indtil ca. 1970 New York. Musicalgenren opstod og videreudvikledes her ligesom en række showformer og anden musikunderholdning. Når det er slået fast, at musicalgenren opstod som en måde at forholde sig til storbylivet på, er det betydningsfuldt, at netop den genre mistede fodfæstet i 60'erne. Den klassiske broadwaymusicals integrationstematik var ikke mere egnet til at udtrykke det, der optog publikum.

At musikteatret altid er et barometer for sin samtid, kan ses af den udvikling en forestilling som West Side Story gennemgik. Da arbejdet på den påbegyndtes i 1949, var det meningen, at den skulle hedde East Side Story og omhandle konflikten mellem jøder og katolikker. Men inden den idé blev omsat til virkelighed, var dette problem blevet overhalet af et andet og mere påtrængende. Den massive indvandring fra Sydamerika, især Puerto Rico, var det, som optog sindene i begyndelsen af 50'erne. Derfor ændredes forestillingens scenario til den modsatte side af byen, til vestsidens indvandrerslum, og musikalsk hentedes inspiration syd for grænsen. Men grundhistorien var stadig Shakespeares Romeo & Julie og integrationen stadig det centrale problem.

På Broadway var en øget billetpris på de store forestillinger med til at ændre teatrets status som et medie, der henvendte sig til stort set alle grupper. I takt med denne bevægelse begyndte den suburbanisering, der langsomt forandrede New Yorks karakter. Denne ændring af publikums sammensætning betød, at den hidtidige formel på den ene side svarede til dets (konservative) forventninger, men at den på anden side ikke mere spejlede vilkårene. Resultatet blev, at der i høj grad blev satset på genopsætninger af gamle forestillinger, samt på let nostalgiske nye. Men genrens oprindelige berettigelse, som noget der medvirkede til at etablere en ny selvforståelse, forstod man ikke at videreføre i den nye situation. Broadway lå åben for det amerikanske teaterhistorikere har kaldt "den britiske invasion".

Swingin' London var i 60'erne et begreb, der satte dagsordenen i musik og mode, og fik den intellektuelle del af ungdomskulturen til at rette blikket mod byen. Da efterkrigstidens knaphed langt om længe var forbi, var Europa og især England klar til at sætte sit præg på den internationale dagsorden.

Allerede i de sene 50'ere var denne udvikling begyndt at røre på sig. John Osbornes vrede unge mand, der i Look Back in Anger vredt så sig over skulderen, havde fejret sine triumfer på Londons West End-scener. Ungdomsoprøret var forudgrebet i en meget afdæmpet form med Salad Days'

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

lovprisning af ungdommens evne til at lade fantasien bestemme.[1] Musikteaterforestillinger som Stop the World I Wan't To Get Off havde brudt vejen for en mere nutidig brug af emner og musik i teatret.[2] Popkulturen var altså allerede introduceret på scenen, før rockmusical-bølgen for alvor satte ind i 1970 med Jesus Christ Superstar. Den særlige britiske aftapning af social satire blev i 60'erne kombineret med popkulturens strategier til en slags mellemstation inden den nye række af store forestillinger.

Springet var ikke så stort i England. For den britiske pop var veluddannet, næsten intellektuel, med en musikkultur, der var potentiel drivkraft i en teatralsk fremstillingsform. Hvor det meste af amerikansk popmusik tekstligt ikke vovede sig ud på de store dybder før sent i 60'erne, havde de britiske supergrupper allerede fra begyndelsen en væsentlig forkærlighed for den narrative side. Så der var tale om, at to traditioner smeltede sammen. Den britiske teatertradition med både melodrama og ironisk samfundssatire – kombineret med popkulturens musikalske og kunstneriske strategier – dannede udgangspunktet for en fornyelse af det populære musikteater. Tilknytningen og kendskabet til kunstlivet i øvrigt fremgår af, at Superstar-begrebet netop var lanceret af Andy Warhol, da Lloyd Webber brugte det om Jesus. Men også en forestillingstitel som Oh Calcutta vidner om den ny popkulturs ophav. (Den er en fonetisk finurlighed, der skal udtales på fransk.[3]) Den ironiske distance, den tilsyneladende enkelhed og nødvendigheden af referencekendskab var fra starten en afgørende faktor.

Massemedieeksplosionen og dette nye teater voksede op sammen. Og der er tale om en krydsbestøvning, som dog især kan spores i teatrets brug af ikke mindst billedmediernes fremstillingsformer. Samtidig er det en fast underliggende strømning i forestillingerne, at de er opmærksomme på deres egen status som levende teater.

Det skal med det samme slås fast, at trods massive tilskuertal, så er musikteatret ikke et massemedium. I bund og grund er det nærmere beslægtet med koncerten end med filmforevisningen. De forløber som film i tid, men i princippet er det som koncerter forskellige forestillinger hver aften. Det er dog en sandhed med modifikationer. For af mange forskellige grunde, som senere vil

1 Af Dorothy Reynold & Julian Slade, premiere 5. august 1954. Salad Days handler om to unge, der ikke ved hvad de vil efter college, men som møder en mand, der låner dem et gadeklaver, der kan få alle til at danse. (!)

2 Af Anthony Newley & Leslie Bricusse, premiere 4. maj 1961. Vi følger den desillusionerede hovedperson fra vugge til grav. Han finder i en stærkt episodisk forestilling aldrig lykken, til trods for at han gifter sig med sin chefs datter. Newley der spillede hovedrollen blev beskrevet som "stemmen fra the coffeeshop", beatgenerationens emblematiske mødested.

3 Oh Calcutta = Oh quel cul t'as (Sikken en røv du har). Det henviser til Marcel Duchamps berømte tekst under Mona Lisa: L.H.O.O.Q. (Elle as chaud aux cul: Hun er varm i røven) underforstået: Det er derfor hun smiler fjollet.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

blive uddybet, tilstræber man i dag en stigende enshed i forestillingerne. Både fra aften til aften og fra produktion til produktion. Men i bund og grund er der tale om en "live"-opførelse hver aften. En her og nu tilstedeværelse. Det har betydning for, hvordan man kan analysere musikteatret, og for de valg man må træffe med hensyn til, hvad der egentlig er selve objektet. Samtidig er musikteatret dog med tiden blevet tæt forbundet til massemedierne på en anden måde. For alle de "afledte" produkter, som cd-indspilninger, souvenirprogrammer, bogudgivelser, T-shirts og andet merchandise har i stigende grad trukket teatret hen imod en kultur, der før var forbeholdt film- og tv-industrien. Masseforekomsten af forestillingerne gennem eksport har ligeledes gjort deres til en vis "universalisering".

Væsentligst i hele dette kompleks er dog, at det igen er de mest fremherskende kulturtræk, der er basis i inddragelsen. Importen af den filmiske fortælleteknik i teatret eller brugen af projektioner under forestillingerne, tager udgangspunkt i nødvendigheden af at forholde sig til netop disse udtryk. Populærkulturen er altid i en eller anden grad selvrefleksiv og inkorporerer de udtryksformer, som på et givet tidspunkt reflekterer publikums situation og vilkår.

De fortællinger, der danner udgangspunktet for forestillingerne, har derfor også den fællesnævner, at de hver især behandler bestemte situationer. Populærkulturen betjener sig af personalisering snarere end fx abstraktion til at fremstille et emne. På den ene side må man derfor kende den specifikke kulturelle, sociale og historiske kontekst, som forestillingen indgår i. For det er ud af denne, fortællingen henter sin relevans. På den anden side må man dernæst betragte de personaliseringer, hvorigennem historien præsenteres. Derigennem kan man få et indblik i, hvordan det urbane drama er søgt bearbejdet i teatrets sociale ritual.

Det store skel

Helt fra begyndelsen har den moderne finkultur gjort sig umage for at holde påvirkningen fra populærkulturen fra døren. Der går som en rød tråd igennem den modernistiske kunsts selvopfattelse et stærkt ønske om at undgå den laverestående massekultur. Det store skel i den moderne kultur er det, der går imellem finkultur og massekultur.

Dette skel har dog ikke stået uantastet. Den tysk/amerikanske kulturkritiker Andreas Huyssen skriver:

> *"What I am calling the Great Divide is the kind of discourse which insists on the categorical distinction between high art and mass culture. (...) The discussion of the Great Divide has been dominant in primarily two periods, first in the last decades of the 19th century and the first few years of the 20th, and then again in the two decades or so follo-*

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

> *wing World War II. The belief in the Great Divide, with aesthetic, moral, and political implications, is still dominant in the academy today (...). But it is increasingly challenged by recent developments in the arts, film, literature, architecture, and criticism."*[4]

Det populære musikteater er afgjort et af de steder, hvor dette skel sættes til debat. Her bruges elementer fra alle grene af den moderne kultur uden smålig skelen til, hvilken kontekst de er opstået i. Det er denne tendens, der har fået kulturkritikerne til at tale om den stadige udbytning af kunsten. Om at massekulturens svøbe er over hele vores liv. Til gengæld er der ingen, der interesserer sig for, på hvilken måde denne inddragelse egentlig foregår. Omvendt har populærkulturen nemlig ingen angst for modernismens indflydelse. Teknologi er fx en helt integreret del af populærkulturen, den teknologi som avantgarden så som en mulighed for at undgå den rene æstetisering.

I finkulturens afvisning af integrationen af hverdagen bliver skellet mellem disse to fastholdt. Den måde kulturforbruget har udviklet sig på (støt stigende, som et tilbud blandt mange, medieret og tilgængeliggjort), betyder, at selv den mest forhærdede modernist ikke kan undgå, at finkulturen befamles af hverdagslivets pragmatik.

Det betyder omvendt, at der er en stor risiko for at alt nivelleres, og at forskelle i det hele taget forsvinder. Hvis skellet mellem fin- og massekultur ikke holder mere som målestok for, hvad der er vigtigt, så rejser det et stort problem for den akademiske behandling af kulturen. Den store faldgrube er den populisme, der præger visse dele af analysen.[5] Med sociologen Simon Friths ord har analytikerne på den ene side accepteret frankfurterskolens kritik af produktionen og er i stedet begyndt at lede efter formildende omstændigheder ved konsumptionen. I Birmingham, hvor de britiske "cultural studies" grundlagdes, udvikledes synsvinklen lidt i samme retning:

> *"Man bevægede sig [i Birmingham] fra en position, der hed "hvis det er populært, må det være dårligt" til en position, der hed "hvis det er populært, må det være dårligt, medmindre det er populært hos de rigtige befolkningsgrupper". (...) Med andre ord vurderes kulturel værdi ud fra en målestok for sand og falsk bevidsthed, mens kriterier som æstetik, betagelse eller ynde er underordnede i forhold til den ideologiske fortolknings nødvendighed og i forhold til kravet om "afmystificering"."*[6]

4 Andreas Huyssen: "After the Great Divide", New York 1986, p. viii
5 Der bygger på det argument, at hvis noget er populært, må det pr. automatik være godt.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Undersøgelser af populærkulturen drejede sig altså i sidste instans om en slags legalisering af forbruget. Man ledte efter skjulte måder, hvorpå populærkulturen i *virkeligheden* var undergravende for sen-kapitalismen. Der var dermed fundmentalt set kun to måder at gå til populærkulturen på: enten som en slags ny folkekultur, hvor antallet af solgte plader, billetter eller eksemplarer var det målbare udtryk for produktets kvalitet; eller man ledte efter måder, hvorpå bestemte grupper gennem adfærd og betvingelse omfortolkede den skadelige populærkultur.

Der opstår derved to grundlæggende problemer. Den populistiske tilgang har den fundamentale svaghed, at den ikke kan sige noget om, hvad folk faktisk syntes om produktet. Og dermed heller ikke noget om hvorfor en bestemt sang eller forestilling har appel. Kulturudtrykkets fascinationskraft bliver ikke afdækket. Den akademiske kulturanalyse funderes i bund og grund på en slags tekstlæsning, en læsning af kulturproduktet med henblik på at finde de overskridende elementer og værdier i det. Men det ender iflg. Frith i en opfattelse af, at kulturbrugerne og ikke mindst deres værdier bestemmes af teksten. Det betyder også en udjævning:

> *"Populisterne foreslår, at vi sætter lighedstegn mellem det at læse trivialromaner og det at se Star Trek tv-serien, mellem Madonna-fans og heavy metal-fans, mellem shoppere og surfere, hver med deres form for "modstand". Den æstetiske skelnen og de velovervejede værdidomme, der er uomgængelige for kulturforbruget, ignoreres."*[7]

Det er altså et spørgsmål om at finde måder, hvorpå analyser af populærkulturen tager højde for, at der også inden for dén er forskelle. At populærkulturen ikke blot er en stor klump, der kan analyseres under eet, men at der i forbruget af populærkulturen både indgår velovervejede værdidomme over produkterne, og overvejelser over de forskellige typer samt deres betydning i specifikke situationer.

> *"Hvor den traditionelle kritik af massekulturen afviste lavkulturen ud fra finkulturens synspunkt (sådan som f.eks. Adorno gjorde), så stiller omvendt populisterne gennem hævdelsen af populærkulturens værdi spørgsmålstegn ved finkulturens overlegenhed. Men de fleste popu-*

6 Simon Frith: "Det gode, det dårlige og det ligegyldige". I: Medie Kiletur nr. 18, sept. 1992, p. 46
7 Ibid. p. 47-48

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

> *listiske forskere drager den forkerte konklusion: Det er ikke selve forestillingen om det værdifulde, der skal antastes, men derimod den påstand at det udelukkende hører finkulturen til."*[8]

Det, der altså er på spil, er en erkendelse af, at populærkulturen ikke adskiller sig fra finkulturen med hensyn til, hvordan dens brugere rent faktisk forholder sig til den. Det betyder igen, at det i stedet for at skille kulturen i modsætningspar som høj-lav eller fin-masse vil være mere relevant i dag at se på hele feltet og derefter skelne på grundlag af kulturfrembringelsernes funktion. Det traditionelle skel mellem form og funktion er som den logiske følge af det foregående også under nedbrydning. Man må i stedet se på, hvilke sammenhænge de enkelte kulturudtryk indgår i; hvad de er et udtryk for i den givne situation. For som Frith skriver:

> *"... for at forstå populærkulturens værdi, må vi kigge på de sociale sammenhænge, hvori værdidommene bringes i anvendelse, på de sociale begrundelser for at en lyd eller en forestilling vurderes højere end andre."*[9]

Det er grundantagelsen, at kernen i enhver kulturel praksis består i at fælde domme og vurdere forskelle. Det kræver begrundelser, og hvis man vil undersøge populærkulturens *værdier*, må man undersøge disse. Man kan desuden ikke på forhånd mene, at disse sondringsprocesser fungerer forskelligt i forskellige kulturelle sfærer. Fordi objekterne er forskellige, behøver vurderingsprocessen ikke at være det. Det betyder, at man kan opstille en række diskurser for, hvorledes værdidomme kommer i stand, og hvilke kriterier, der er på spil. Med udgangspunkt i Howard Becker og Pierre Bourdieus arbejder ender Frith med tre diskurser, der danner udgangspunkt for kulturelle værdidomme:

1. *Kunst-diskurs*: Oplevelsens ideal er overskridelsen af det hverdagslige, det kropslige og af historiske/geografiske steder.
2. *Folkelig diskurs*: Idealet er samhørighed og en forestilling om fællesskab gennem kulturformerne.
3. *Pop-diskurs*: Idealet er sjov i et spil mellem begær og beherskelse. På den ene side rutinemæssig fornøjelse, på den anden ægte følelsesmæssig tilfredsstillelse.[10]

8 Ibid. p. 48
9 Ibid. p. 49
10 Ibid. p. 50

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Styrken ved disse er, at de går på tværs af klasser og kulturverdener, og dermed undergraves det, som er med til at opretholde det store skel, nemlig at smag, forstået som den gode smag, skulle være forbeholdt den borgerlige, finkulturelle sfære.[11] I det populære musikteater indgår alle tre synsvinkler i vurderingen af forestillingerne. Kulturudtryk, som indeholder elementer, der er tænkt til at kunne tilfredsstille iagttagere ud fra flere af disse diskurser (fx de store musicals), er blevet helt almindelige. De såkaldte "crossover"-fænomener har vist sig i mange forskellige varianter. De er et produkt af 60'ernes popkultur. Rockmusikere som David Bowie og grupper som The Who balancerede mellem en række udtryk, hvor især Bowies selviscenesættelse tangerede drama eller happening. Udgangspunktet for "crossover" er, at de netop ikke konsistent kan vurderes efter den ene eller anden diskurs' værdisystemer. Det er fænomener, som i stigende grad optager akademiet, for netop i de sammensatte kulturudtryk, kan man gøre sig fri af de stivnede grænser. Hvilken synsvinkel skal man fx lægge på en filmatisering af Mozarts Don Giovanni? Det populære musikteater, der i den grad benytter sig af det fælles kulturgods, vil det derfor være nødvendigt at analysere ved at trække på antagelser og vurderinger, der hentes fra et ikke-dogmatisk syn på kulturudtrykkene.[12]Ofte udsættes det populære musikteater for kritik fra akademisk hold. Noget kunne tyde på, at den akademiske analyse af det populære ikke har nået samme stade som analysen af finkulturen. Og det til trods for, at det, som Simon Frith bemærker, er igennem en akademisk uddannelse og synsvinkel, at kulturforbruget for en stor del medieres:

> *"Det er akademiet, der nu opretholder betingelserne for den finkulturelle oplevelse; det er den akademiske diskurs, der former avisanmeldelsen, teksten på pladeomslaget og udstillingskataloget; det er akademikeren, der muliggør masseforbruget af finkultur. Det er derfor ikke spor overraskende, at finkulturens værdier nu er uløseligt forbundet med en akademisk praksis, snarere end med borgerskabets kulturforbrug."*[13]

11 Frith er dog godt klar over, at han i denne opfattelse er i modstrid med sine inspirationskilder.
12 Crossover har været genstand for flere store konferencer: den ene i Lund i foråret 1995 med titlen Inter Art Studies, den anden i efteråret 1996 på Eastman School of Music i Rochester, NY., med titlen Cross (over) Relations. Det er dog tydeligt, at denne disciplin endnu er i sin vorden. Mange af de præsenterede analyser på Inter Art Studies viste, at det er svært for forskerne at frigøre sig fra de traditionelle kategorier, ofte overførtes blot fx billedanalysen på teater etc.
13 Ibid. p. 54

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Populærkulturens værdier derimod kan i sagens natur antages at være forbundet med forbrugerne. Musikteatrets fortælling, og den oplevelse der tilbydes, vinder genklang. Det er i stand til at tilfredsstille flere slags forventninger, indgå i flere af de ovennævnte diskurser. Der kan desuden peges på det, Frith kalder "sociale begrundelser" for, at musikteatret netop i de seneste 30 år er vurderet højt.

Det er dén blanding af reelle værdivurderinger kombineret med "sociale begrundelser", der må danne udgangspunkt for en akademisk diskussion af det populære.

Populærkulturen som felt

> *"Popular culture (...) surrounds us the way water surrounds a fish, as a transparent environment crucial to our survival. A fish looks through the water rather than at it and so do we tend to overlook the omnipresence of popular culture precisely because it is such a familiar part of our everyday environment."*[14]

Om det er sandt, at vi generelt overser populærkulturens tilstedeværelse, er vel tvivlsomt. Men påstanden hænger sammen med den opfattelse af, hvad populærkultur er, som er udviklet i de amerikanske "popular culture studies". En mere korrekt dansk oversættelse ville nok være med begrebet hverdagskultur, hvori det kunstnerisk betonede udtryk så blot er et blandt mange. Hvor det at gå i supermarkedet, køre i bil eller gå i biografen er næsten sideordnede aktiviteter.

Ifølge denne opfattelse er det væsentlige i studiet af disse udtryk, at de blot på forskellig måde er refleksioner af folks ønsker og behov. Og populærkulturen vil først og fremmest tilfredsstille. Det er dette udgangspunkt – at populærkulturen ses som refleksiv kultur – der i sin yderste konsekvens kan føre til den populisme, der blev holdt op som skræmmebillede i forrige afsnit. Der er derfor god mening i at have en differentieret indfaldsvinkel til populærkulturen. For at kunne vise, at årsagen til, at noget bliver særlig populært, ikke kun kan søges i en lavest mulig fællesnævner eller i manipulerende markedsføringskneb.

> *"Øvelsen, der begyndte blandt amerikanske liberale sociologer i 1950'erne, går ud på at finde former for masseforbrug, der ikke er "passive", og typer af masseforbrugere, der ikke er fordummede – kort sagt, at opstille en læsningens, lytningens og seningens sociologi."*[15]

14 Nachbar & Lause: "Popular Culture", Bowling Green State Univ. Popular Press, 1992, p. 2

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Således definerer Simon Frith i korthed denne bevægelses udgangspunkt. Men ligesom i den britiske version er det klart, at denne ikke er upolitisk. For hvilke forbrugere er ikke fordummede? Det er naturligvis de, som er bevidste forbrugere og altså ikke gennemsnitsmennesker og midtnormalforbrugere, der iflg. denne opfattelse ikke gør sig klart, hvorfor de fortrækker noget frem for andet.

Det kildne punkt er, at man på den ene side ser populærkulturen som et næsten nivelleret område, der blot er udtryk for folks ønsker, men på den anden side ikke kan afvise, at de værdidomme, der foretages, er æstetisk begrundede. Man vælger i stedet at se det som et valg, der er betinget af graden af refleksion af publikums vilkår, at der ikke ligger en bevidst dom bag. Der er til gengæld en anden risiko ved at have en æstetisk synsvinkel som udgangspunkt, nemlig at man mister det væsentlige element af socialt ritual af syne. Det vil sige den del af den kulturelle "opdragelse", der forløber gennem konsumptionen af populærkulturen.

Uanset om man betragter det som et æstetisk eller et socialt felt, så kan det slås fast, at analysen af de populærkulturelle udtryk som udgangspunkt er en mulighed for at pejle, hvad der optager folk på et givet tidspunkt. Man må se på forbruget af populærkulturen. Med til billedet hører dog også, at uanset om ophavsmændene vil det eller ej, så er de også selv en del af en kulturel kontekst. De er prægede af den, og denne prægning vil slå igennem i produkterne. Om ikke andet så i den måde, hvorpå de er kalkulerende. Ophavsmændenes forestillinger om, hvad der vil kunne ramme et stort publikum, er lige så gode pejlemærker for en given periodes selvforståelse som den æstetik, hvormed denne forestilling kommer til udtryk.

Det, der ligger som en understrøm, er det forkætrede begreb om tidsånden. Snarere kan man i analysesammenhæng tale om udtryk for den, end om den selv. Det er måske det, som er den største styrke og det mest fascinerende ved undersøgelsen af populærkulturen, at bestemme på hvilken måde den afspejler en periodes tidsånd. For hele komplekset af udveksling mellem udtrykkene, deres ophavsmænd og den sociale og kulturelle kontekst kan ses som et udtryk for den pågældende periodes tidsånd og selvopfattelse.

Nachbar & Lause tør godt give et bud på, hvordan en nærmere undersøgelse af tidsåndsfænomenet kunne foretages.[16] De mener, at man må skelne mellem to sider: det transitoriske og det faste. Den tidsånd, der karakteriserer en specifik periode, er sammensat af "forbigående" attituder og perspektiver, som kun holder så længe som perioden selv og derefter fader ud af syne. Men

15 Frith 1992 p. 46
16 De engelske ord er "transitory" og "concrete". Det sidste har dermed et element af noget støbt eller størknet. Nachbar & Lause p. 5.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

der udtrykkes samtidig dybtliggende, betydningsfulde "faste" forestillinger og værdier, som overskrider den specifikke periode og repræsenterer kulturens egen fundamentale karakter. Det vanskelige er derfor naturligvis at skelne mellem, hvilke udtryk eller dele af dem, der er forbigående, og hvilke der er fastere forankret. Hvad der betinger en bestemt periodes begyndelse og afslutning, gøres der heller ikke rede for. Årsagerne til overfladefænomenernes fluktuering er ikke klare. Der er dog en del givne forudsætninger i kraft af kendskabet til de fundamentale forestillinger om en kultur. Når Jesus Christ Superstar i sin form med Jesus, hippier og syrerock, diskuterer kristendom og tro med periodens mest direkte aflæselige attituder og attributter, så er det klart, at kristendommen som udgangspunkt ikke er et udtryk for tidsånden, men med periodens og netop denne gruppes interesse for det åndelige liv er det let forklarligt, at den blev taget op.

Der, hvor populisterne går helt galt i byen, er i brugen af, hvad de kalder "populærkulturformlen". Studiet af populærkulturen som refleksiv bygger på denne formel, som antager, at et givet kulturelt elements popularitet er proportional med graden af dets refleksion af publikums overbevisninger og værdier.[17] Det er for så vidt almindelig sund fornuft: ikke mange mennesker køber plader uden at have hørt dem – og næppe hvis de ikke siger dem noget. Men det, formlen bruges som argument for, er langt mere tvivlsomt. Påstanden er, at jo større et elements popularitet er, jo mere afspejler det den givne tidsånd. Formlen antager, at publikum vælger et specifikt kulturelt element frem for andre alternativer, fordi de finder det attraktivt i dets bekræftende refleksion af deres anskuelser. Det er et stærkt forenklet syn på, hvad populærkulturens fascinationskraft består i, når man antager, at kun den blotte bekræftelse skulle være drivkraften. En lang række andre parametre – ikke mindst som nævnt smag, æstetik og kvalitet – indgår i valget. Og helt grotesk bliver denne antagelse, når udtrykkenes funktion eller virkning sættes ind i sådan en tankegang:

> *"The increasing violence in movies reflects an increasingly violent society and may then lead that society to become more accepting of violence – which then leads to more violent movies which then affect the society – and on and on in an endless cycle of reflection and reshaping."*[18]

At demonstrationen af vold på film skulle være det, der udløser den i samfundet, er for det første en forflygtigelse af årsagerne til vold generelt. Men for det

17 Nachbar & Lause, p. 5
18 Nachbar & Lause, p. 7

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

andet kan det kan lige så godt være, at demonstrationen af vold ved en katarsis-effekt kan føre til mindre vold. At der skabes en art forløsning for spændinger gennem den symbolske gennemspilning af den, og publikums følelsesmæssige engagement heri. Hvorvidt et specifikt kulturelement er refleksivt eller formende er en mere detaljeret problemstilling, som vil blive taget op i næste afsnit. Alt i alt bliver denne opfattelse af populærkulturen som refleksiv blot en modpol til den ideologikritiske forestilling om den rene manipulation.

Studiet af populærkulturen må i stedet forbindes til studiet af hele det kulturelle felt – og til en opfattelse af dette felt som bevægeligt og bevægende på een gang. Populærkulturen er ikke blot passiv refleksion, men heller ikke ren æstetik. Den er ikke kun afspejling eller manipulation. Og det er nødvendigt, som det allerede fremgik af forrige afsnit, at undgå indbyrdes modsætninger mellem de kulturelle former og i stedet opfatte de enkelte udtryk som varianter inden for et hele. Herved kan de enkelte kulturudtryk og kunstværker være forskellige typer af udtryk for de samme ting. Men som bestemt ikke er det samme. Det centrale er, at der i alle tilfælde er tale om udtryk for både specifikke og fælles vilkår, men med vidt forskellige æstetiske og sociale mål og midler. Det er derfor både måden, hvorpå et givet kulturudtryk er sammensat, hvordan det reflekterer det omgivende samfund, og den funktion det har, der er interessant. Hverken æstetikken eller sociologien kan enkeltvis afdække det kulturelle felt; for det er netop i samspillet, at værdien opstår.

Med de forbehold, der nu er taget for den ovennævnte fremgangsmåde, så er den dog brugbar på eet punkt, nemlig som systematisering af feltet. For der indgår trods den politiske ladning af dele af konsumptionen alligevel et forsøg på en neutralisering af betragteren. Netop fraværet af den kvalitetsvurdering, som Simon Frith efterlyser, gør på det generelle plan Nachbar & Lauses inddeling af feltet ud fra en række "objektive" kriterier brugbart som udgangspunkt for et første overblik.

Der er tale om en model, der tager udgangspunkt i forestillingen om et kulturelt "mindset", et sæt af fælles værdier og overbevisninger, der udgør grundlaget for en kultur og ikke mindst dens selvforståelse.[19] Dette "mindset" udgøres af to niveauer. Nederst de mest fundamentale overbevisninger og værdier, i denne sammenhæng ofte betegnet myter. Det er altså de mest stabile og vedvarende forestillinger, der naturligt nok udgør basis. Et væsentligt element i netop denne forskning er, at det ikke er analytikerens opgave at afgøre om disse er sande eller falske. Spørgsmålet, der kan besvares, er, hvorvidt de er bredt accepteret som sande eller ej, og hvilken specifik form overbevisningerne antager på et givet tidspunkt.

19 Modellen er lånt fra Nachbar & Lause, p. 21ff.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Over disse helt fundamentale værdier og overbevisninger er endnu et sæt værdier og overbevisninger. Forskellen på de to niveauer er, at disse ikke har mytekarakter og snarere svarer til de transitoriske elementer i førnævnte diskussion af tidsånd. Denne skelnen mellem fundamentale og mere forbigående værdier og overbevisninger er ikke uden problemer. Placeringen af "the american dream" som en fundamental overbevisning vidner om, at den historiske horisont er begrænset til et amerikansk perspektiv. Som afsæt er der fornuft i at anvende et differentieret begreb. I konkrete tilfælde og analyser må man så overveje nøje, hvilke kriterier der skal gælde for placering i den ene eller anden kategori.

Over dette kulturelle "mindset", eller med et lidt forældet begreb det kulturelle sindelag, er et artefakt-niveau, hvor der er placeret henholdsvis objekter og personer. På dette niveau bliver de underliggende værdier synliggjorte. Her skelnes mellem virkelige helte og imaginære helte og mellem virkelige ikoner og imaginære. Mellem disse to grupper er der placeret to medierende begreber: stereotyper og berømtheder. Heltene tages som udtryk for den givne kulturs højeste idealer, uanset om de er virkelige eller imaginære. Heltene associeres desuden næsten alle med ikoner, som deres heltegerning er forbundet til og afhængig af (Edison og elpæren, Lindbergh og Spirit of St. Louis). Der er i modellen en skelnen mellem helte som udtryk for de højeste idealer og stereotyper, som ofte bruges som indkapsling af modviljer eller had; og dermed også som en slags fiktiv simplifikation. Berømtheder skærer til gengæld på tværs af grænsen mellem fiktion og virkelighed. I modsætning til heltene er de afhængige af et fabrikeret image, et kontrolleret billede af hvem de er. I det populære musikteater er det netop den spænding, der opstår i dette felt, som er drivkraften i forestillingernes fremstilling af forholdet mellem individ og kollektiv.

Øverst ligger begivenheds-nivauet. Her er der en inddeling i ritualer på den ene side og populære "kunst"-former på den anden. Ritualer opfattes i en traditionel forstand. Det er højt formaliserede, symbolske begivenheder, som bruges til at markere passager i vort personlige og sociale liv, og som har til formål at binde samfundet sammen i en fælles lovprisning af de værdier og overbevisninger, der deles. Tilsyneladende løsrevet herfra placeres populær "kunst". Ind imellem de to sidste kategorier, som en slags medieringsredskab, placeres "formularer" eller formler. Formler er både de fælles karakteristika, som gør, at man kan gruppere populær "kunst" i forskellige kategorier; og de skridt-for-skridt formulariske processer, som giver ritualerne deres mening, orden og identitet. Fx er fortællingsformularer noget forfatter og publikum deler. I genrebegrebet ligger implicit, at der er et krav om bestemte formulariske elementer, men samtidig ønskes variation og overraskelse inden for disse formularer.

Den rigiditet, der ligger i at insistere på, at populærkulturen (i "kunst-

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

nerisk" henseende) helt hviler på en formularisk, genreafhængig konventionalisme, og at det tilsyneladende uden besvær er muligt at gruppere den i kategorier, er igen problematisk. Som det senere vil blive gjort klart i forhold til den musikalske side, er dette formularbegreb ikke så enkelt endda. Graden af overensstemmelse med genrekonventioner er ikke kun et udtryk for, om et kulturprodukt "lever op til standarden", det er også et spørgsmål om funktion. Brugen af konventioner og formularer i det populære musikteater er til en vis grad bestemt af, hvilken funktion forestillingen skal dække. Men det er også graden af brug af skemaer og konventioner, der afgør, hvilken type af oplevelse og bearbejdning en forestilling kan opfylde. Når det altså kommer til den endelige undersøgelse af specifikke kulturudtryk, er Simon Friths tre diskurser fra forrige afsnit langt mere frugtbare.

På den anden side kan den ovennævnte model gøre rede for de dele af populærkulturen, som netop er konservative og stabilitetssøgende. Konstateringen af, at populærkulturen i høj grad hviler på myter og mytelignende strukturer, er i hvert fald en fælles antagelse fra Claude Levi-Strauss over Roland Barthes til rocksociologien og altså nærværende bog.

Funktionalitet og sociologi

Myter har til formål at udpege mulige veje, mulige løsninger. De er ledetråde igennem en tilsyneladende kaotisk og uoverskuelig verden. Og de er angstdæmpende i kraft af deres iboende styrke, den fornemmelse af en dybere mening, som medieres gennem dem.

I musikteatret har det været med fra starten. Monteverdis Orfeo var den første opera, og derefter er det gået slag i slag med Wagners teutonske gigantmanifestationer som det foreløbige højdepunkt. Ligesådan i det populære musikteater, med forestillinger som Offenbachs Orfeus i Underverdenen og Den Skønne Helene, West Side Story og Phantom of the Opera. Musikteater er med sin bevidste stilisering, der bl.a. er en følge af, at sang også er stiliseret tale, og dets tendens til forenkling og simplificering, særlig velegnet til at udtrykke mytens binære modsætninger mellem godt og ondt, liv og død.

Netop den konsekvente brug af fortællinger, der har karakter af myte, folkeeventyr eller "leveregel", er typisk for det populære musikteater. I lighed med de former det dermed er beslægtet med, kan man tale om en funktionalitet. Fortællinger og forestillinger, der bygger på mytens struktur, har ud over sin æstetiske værdi et klart socialt element. En social funktion. Når det handler om musikteater efter 1968, kan man antage, at det er en funktion, der har karakter af måder at bearbejde de moderne urbane vilkår på. Denne funktion er et væsentlig element i forståelsen af, hvorfor netop denne genre i dén grad er blevet udbredt i de seneste 30 år.

Den amerikanske litterat Kenneth Burke har udviklet en art litteraturens

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

sociologiske funktionalitet.[20] At man kan anskue litteraturen i et sociologisk perspektiv er på ingen måde nyt, men Burkes ærinde er, at litteraturen også har en funktion. At der ud over den æstetiske og kunstneriske praksis i såvel produktionen som læsningen af litteraturen er et funktionsniveau.

Han tager udgangspunkt i ordsprog. I at disse ikke blot er tekst, men at de har en funktion: hævn, trøst, berømmelse osv. Og allervigtigst, at de omhandler situationer, der vender så ofte tilbage, at man må "have et navn for dem".[21] De bruges til at danne sig et skøn over en situation med og er samtidig brugbare om sociale fænomener:

> *"Social structures give rise to "type" situations, subtle subdivisions of the relationships involved in competitive and cooperative acts. Many proverbs seek to chart, in more or less homey and picturesque ways, these "type" situations."*[22]

Ordsprog kan derfor samles i kategorier, der fremhæver deres aktive natur, altså som trøstende, hævnende osv. Der er ingen realisme for dens egen skyld, de handler om ting og kortlægger situationer, fordi disse ting og situationer har en direkte betydning for "matters of welfare".

Denne funktionalitet kan ifølge Burke udstrækkes til at gælde al litteratur. Gennem denne metode kan man afdække noget om litterær organisation og altså tilfredsstille den tekniske side af kritikken. Og dermed kobles litteraturen samtidig til livet, den bliver trukket ud af sin afgrænsning. Burkes idé er, at ordsprog er strategier for at håndtere situationer. I og med at visse situationer er typiske og genkommende i en given social struktur, udvikler folk navne for dem og strategier til at håndtere dem med. Ordet strategier kan dog, for at mildne det militante præg, erstattes med attituder.[23] Dermed bliver en mulig definition på et kunstværk i en højt udviklet kultur et værk, der er egnet til at lede den hær af tanker og billeder, man råder over på en sådan måde, at man selv bestemmer, hvordan og hvornår "slaget skal slås".[24] Denne antagelse kan udbredes til at gælde kulturproduktion i det hele taget. Også populærkulturens frembringelser har dette element i sig; ikke mindst når de benytter sig af fortællemåder, der har ordsprogets leveregelsagtige form i sig. Kultur bliver også et redskab, der organiserer muligheder og peger på løsninger af proble-

20 I Kenneth Burke: " The Philosophy of Literary Form", Berkeley 1973
21 Denne antagelse og de følgende stammer fra essayet "Literature as Equipment for Living", in: " The Philosophy of Literary Form", Berkeley 1973
22 Burke p. 294
23 Burke p. 296-97
24 Burke p. 298

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

mer. Men det er ikke ved at repetere de viste strategier, at kulturen i mere bred forstand fungerer som redskab for denne bearbejdning. Der er en udbredt fejltagelse om den litteratur, der giver anvisninger på måder at håndtere ting på, altså bøger af typen "Hvordan man får succes med sit liv". Antagelsen er, at folk læser disse bøger som elever, der vil prøve at anvende de opgivne "recepter." Men det er ikke rigtigt, siger Burke:

> *"The reading of a book on the attaining of succes is in itself the symbolic attaining of that succes. It is while they read that these readers are "succeeding". (...) The lure of the book resides in the fact that the reader, while reading it, is living in the aura of success. (...) To attempt applying such stuff in real life would be very difficult, full of many disillusioning difficulties."*[25]

En del af funktionen er altså at gennemføre handlingen, for under gennemførelsen bearbejdes det givne problem. Man forholder sig til den specifikke situation. Det er, i en urban sammenhæng, det store problem, at der ud over de mange genkommende situationer også er et konstant flow af nye. Og som litteraturens er sprogets fornyelse derfor bundet til, at det er måder at forholde sig til nye situationer på. Nye udtryk, sproglige konstellationer, slang, gadestil og talemåder er bundet til, at de er artikulationer af nye situationer. Men det gælder ikke kun sproget eller litteraturen. Burkes pointe kan udstrækkes til hele kulturfeltet: Nye former opstår også som respons på nye situationer. Albert F. McLean har netop påpeget dette i forhold til den amerikanske varieté-form "the vaudeville".[26] Hans studier af dens udvikling peger på, at formen og dens variationer opstod som følge af et behov for nye måder at forholde sig til den urbane realitet på:

> *"(...) urbanization came as a distinct trauma within the Americn experience (...). Vaudeville was one means – a primary one – by which the disruptive experience of migration and acclimatization was objectified and accepted."*[27]

For de tusindvis af immigranter, der kom til USA fra landet, var det chokerende møde med byen umuligt at overkomme med de rurale former, de bragte

25 Burke p. 299
26 Det var en underholdningsform, der havde sin storhedstid mellem ca. 1885 og 1935, hvor artistnumre, ekvilibrisme, sketches og sang afvekslede ofte bundet sammen af en spinkel rammehandling.
27 Albert F. McLean: "American Vaudeville as Ritual", Univ. of Kentucky, 1964, p. 3

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

med sig. I den moderne varieté med dens mange hurtige, sensationsbaserede numre kunne hverdagens nye situationer eksemplificeres og bearbejdes. Med jonglørens beherskelse af realiteterne eller udbryderkongens frigøren sig fra de snærende bånd som to typiske og symbolske udtryk. Og netop, som Burke påpeger, er det ikke ved selv at blive udbryderkonge, at funktionen opfyldes, men i gennemspilningen og overværelsen af ritualet. Udbrydernummeret er en strategisk symbolisering af en tilbagevendende situation, afspejlingen af et mønster for erfaring, der er så tilpas repræsentativ og tilbagevendende, at der er brug for et "navn". Udgangspunktet for en systematisering af denne måde at se kulturudtryk som strategier er, med Burke, en sociologisk kritik, der især er kendetegnet ved at:

> *"It would seek to codify the various strategies which artists have developed with relation to the naming of situations".*[28]

Den vil ifølge Burke være tidløs, fordi mange af situationerne er det. Som når Æsops fabler passer på vores tid, fordi de er generaliseringer. Der bliver dermed tale om en opfattelse af kulturudtryk som en generalisering i stedet for en partikularisering. Samtidig kan man hævde, at i og med at fablerne omhandler essens, er de på et højt abstraktionsniveau. Denne opfattelse kan uden videre overføres på musikteatrets "enkle" forestillinger. En kritik af disse for deres simple karakter svarer dermed til at påstå, at Æsop handler om dyr.

Når man behandler kulturudtryk som et spørgsmål om strategier og situationer, bliver "contemporaneity" interessant. I denne sammenhæng betyder "contemporaneity" korresponderende stadier i forskellige kulturer: Når det moderne New York ligner det dekadente Rom, er de samtidige. Situationer er på dén måde tidløse, ahistoriske og "contemporaneous". I en periode er det løver og ræve, der bruges til at benævne en situation, i dag måske reklame, medier eller sælgere. Men situationen kan meget vel være den samme. Kun benævnelsen (artikulationen) er skiftende. Dermed hæftes denne teori på det foregående afsnits diskussion om tidsånd og myter.[29] I Burkes sociologi er myter erstattet med genkommende situationer. Det er en jordnær og mindre problematisk vinkel at anskue dette på. Og i forhold til det populære musikteater klart en fordel. Dermed gøres der rede for dets forhold til netop de urbane vilkår, der nok er stabile på et niveau, men samtidig evigt skiftende.

En sociologisk kritik i Burkes ånd ville derfor søge at kodificere og samle

28 Burke p. 301
29 Populærmusikken, som et udtryk der især skifter mht., hvad der artikuleres, snarere end i brugen af musikalske virkemidler, er ligeledes central for denne diskussion. Det behandles i kapitlet om musik.

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

kendskabet til situationer. En gruppering af udtryk i situationer vil vise det store antal mulige partikulariseringer af behandlingen af den samme situation. En filosofisk bog, en ceremoni og en sjofel vits kunne være udtryk for den samme strategi. Dermed kan Dashiell Hammet og Shakespeare muligvis grupperes sammen, for den metode kan anvendes på begge værker. Man må derfor først se på det fælles og derefter på det særlige:

> *"First genus, the differentia. The strategy in common is genus. The range or scale or spectrum of particulariszations is the differentia."*[30]

I sin rene form, vil denne sociologiske tilgang fortrinsvis interessere sig for strategier. Den vil anse kulturen for et redskab, ikke en selvstændige æstetisk størrelse:

> *"Art forms like "tragedy" or "comedy" or "satire" would be treated as equipments for living, that size up situations in various ways and in keeping with corresponding various attitudes."*[31]

I analysen af det populære musikteater vil den derfor kunne give væsentlige fingerpeg om forestillingernes betydning som strategi for at leve i storbyen og desuden eksponere bestemte strategier til at håndtere såvel nye som genkommende situationer. Det er derfor denne side, der i det følgende søges afdækket. Men derudover må en yderligere undersøgelse med. Den rene sociologiske undersøgelse kan ikke gøre rede for de mange værdidomme, der træffes af andre årsager end behovet for trøst, hævn eller angst. Senere afsnit vil derfor søge at indkredse denne del af forestillingernes tiltrækningskraft yderligere.

En nuancering af den sociologiske tilgang og en mere direkte applicering af den på det populære teater er nødvendig. I modsætning til læsning, der jo i dag almindeligvis foregår alene, er det at gå i teatret ud over en viderebringelse af en fortælling også i høj grad et socialt ritual. Og når musik så yderligere tilføjes, får denne sociale dimension i kraft af musikkens samlende virkning yderligere næring. Det er derfor for snævert at tale om det populære musikteater uden at se på den side af det.

Sociologen J. S. R. Goodlad har givet en kort sociologisk definition på kultur som: en gruppes reaktion på og håndtering af sine omgivelser.[32] Som en videreførelse af Burkes "funktionssociologi" er det betydningsfuldt at se på

30 Burke p. 302
31 Burke p. 304
32 J.S.R. Goodlad: "A Sociology of Popular Drama", London 1971, p. 3

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

kulturen som delt i to elementer. Først et ekspressivt element: Hvorledes viser gruppen sin forståelse af sin omverden, de iboende værdier etc.; og dernæst et instrumentelt element: Hvorledes forsøger gruppen at kontrollere eller bearbejde deres omgivelser. I praksis, indrømmer Goodlad, er det dog svært at adskille disse.[33] Men dermed nuanceres antagelserne fra den populistiske analyse af populærkulturen, og der peges på, at det ikke er entydigt, hvorledes disse mekanismer fungerer. Det er derfor netop spændingsfeltet mellem disse to, der er interessant. Man må spørge om, hvorvidt populært teater er et spejl af samfundet eller en model for dets medlemmers opførsel. Og et oplagt sted at begynde denne undersøgelse er ifølge Goodlad at se på, hvilke uløste konflikter der er genkommende (som Burkes situationer). Det vil sige, hvilke konflikter der altså ikke i første instans løses gennem denne proces (siden de er genkommende), for at se om den er instrumental eller ekspressiv. Det, der med udgangspunkt i Goodlads undersøgelse af populært drama i 1950'ernes England kan slås fast, er, at:

> *"(...) popular drama deals with the areas of social living in which members of a community find it most difficult to comply with the moral requirements necessary for the survival of the prevailing social structure."*[34]

Det er altså de mest presserende problemer i en given tid, der er under behandling. De dele af livet medlemmerne er mest i tvivl om, hvad de betyder, og hvordan de skal håndteres. På den måde er det ikke entydigt, hvorvidt der er tale om et ekspressivt eller instrumentalt kulturudtryk. Det er spændingen mellem den måde en given konflikt er fremstillet på og publikums møde med den, der er det interessante. Det, der dermed gøres muligt, er at sige noget om dette kompleks ved i en given periode at se på, hvorledes og hvor ofte et bestemt problem er genkommende i teatret – og på hvordan såvel udtryksmåden som modtagelsen forandres. Hvordan den enkelte forestillings virkning er som socialt ritual til bearbejdning af specifikke problemer og vilkår.

Dermed bliver relationen mellem drama og ritual interessant, fordi den kan afdække de emner, der kan have betydning i en funktionel analyse. Den franske religionssociolog Emile Durkheim antager fire hovedfunktioner af ritualet:[35] – Disciplinerende og forberedende (gennem smerte og selvdisciplinering til samfundsdeltager) – Sammenhængsskabende (ceremonien bringer

33 Goodlad p. 3
34 Goodlad p. 9
35 De er opsummeret hos H. Alpert: "Emile Durkheim and his Sociology", Russell & Russel, London 1961, her efter Goodlad p. 12

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

folk sammen og bekræfter deres fælles værdier etc.) – Genoplivende (traditioner og social arv bekræftes) – Euforisk (en tilstand af kollektivt velbefindende og social eufori).

Durkheims udgangspunkt er ligesom Goodlads og Burkes funktionalistisk: Religion opfylder et behov. Ritualerne er nødvendige redskaber til at komme igennem bestemte faser og konflikter, som livet byder på. De er i sagens natur tæt forbundne med myterne, der i denne sammenhæng fungerer som strukturerende faktor for ritualerne.

Goodlad påpeger ved hjælp af Durkheim tre hovedegenskaber ved populært drama, der træder frem, hvis det opfylder funktioner, der svarer til de traditionelle ritualers:[36]

- Da en af dramaets opgaver er at informere medlemmerne af et samfund om en social struktur, vil vægten i karaktertegningen ligge på det stereotype snarere end på bestemte personers individualitet. Figurer, hvis tilhørsforhold og forventede adfærd kan afkodes hurtigt bruges, så deres samspil i den sociale struktur kan afdækkes.
- Hvis det populære drama har en funktionalitet, der svarer til ritualets, er det sandsynligt, at det omhandler emner, hvor rationel kontrol og regler er sværest at opretholde. De omhandler hverdagslivets konflikter.
- Hvis det fortsætter ritualets funktion, er det konservativt i sit syn.

Således fremstår det populære teater på den ene side som en direkte forlængelse af klassiske, sociale ritualer, der skal sikre et samfunds beståen. Men på den anden side er den stadige inddragelse af nye kulturelementer, og omdefineringen af dem i denne proces, med til at trække i en anden retning. Denne synsvinkel kan forklare den forenkling, der er på spil med hensyn til persontegningen. I det populære musikteater er der dog den "komplicerende" faktor i forhold til taleteatret, at musikken, og det faktum at figurerne synger, skyder et niveau ekstra ind i dem. Derved kan en nuancering af eller ligefrem en kommentar til figuren selv – og den situation der beskrives – finde sted.

Det populære musikteater er dermed heller ikke et sted, hvor publikum flygter fra virkeligheden eller samfundet, der omgiver dem. Der er med Goodlads ord snarere tale om, at:

> *"They are not escaping from their social obligations, but escaping into an understanding of society, which is necessary to them for their participation in society."*[37]

36 Goodlad p. 28

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Han udelader dog i sin endelige konklusion principielt musicals (og film) som populært drama med den begrundelse, at musikken (scenariet) komplicerer billedet. Og der er da heller ingen tvivl om, at netop tilstedeværelsen af musik komplicerer det funktionelle, hvilket kapitel 4 redegør for. Men når det er sagt, kan det slås fast, at på et mere generelt niveau, nemlig forstået som fortælling, er der ikke grund til at skelne. Uanset om det er musik, tekst eller sceneri, der er midlet, er de strategier (i Burke'sk forstand), et udtryk for det samme. Goodlads konklusioner om funktionalitet kan derfor også gælde for det populære musikteater.

> *"The principal objective consequence for members of a community in watching drama is likely to be an ordering and organization of their social experience with reference to what is permitted or appropriate behavior in the community. This ordering of experience may be an expressive aspect of culture – an indicator or monitor of morality, or it may be an instrumental aspect of culture – a technique of control by which a community informs its members about desirable behaviour. If drama has assumed the social functions at one time fulfilled by myth, folk tale, and ritual, it may now be acting as a method of social control."*[38]

Det medfører, at tre principielle træk er observerbare:[39]

1) Det informerer om social struktur, særligt de moralske regler (snarere end juridiske) der er nødvendige for en gnidningsløs videreførsel af samfundet.
2) Det indeholder følelsesmæssige udtryk for undertrykte emner. Der hvor individuelle mål, lyster og motiver trækker imod den konformitet, der kræves for at sikre social stabilitet, vil dramaet behandle disse mål og motiver i en art socialt argument.
3) Uanset hvilke åbenbare konflikter, der udspilles i dramaet, er det sandsynligt, at det er dets latente konflikter, der også er til stede i samfundet. Almindelige borgere gennemgår fx ikke de samme trængsler som figurerne i Les

37 Goodlad p. 178
38 Goodlad p. 179. Den tyngde på social kontrol, som Goodlad giver udtryk for, må ses i lyset af de politiske og akademiske diskussioner, der foregik i den periode, hvori studierne er foretaget. Særligt synes den franske eksistentialisme at spøge i baggrunden, et helt kapitel diskuterer med denne retnings afvisning af sociologiens påstand om, at det kun er i "interaktion", at social bevidsthed opstår. Det er britisk teater og tv i perioden 1955-65, der ligger til grund. De senere års undersøgelser af kulturforbruget (som tidligere er nævnt) peger på, at der er langt mere komplicerede processer på spil, som umuliggør, at populære former kan fungere som kontrolsystem.
39 Goodlad p. 179

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Misérables, men dens konflikter stammer fra samme type af impulser, som dem tilskueren selv møder.

Især de sidste to punkter er det værd at undersøge nærmere, for det er netop i diskussionen af de "usynligt" tilstedeværende værdier og overbevisninger, at det særlige tiltrækningspunkt ligger. Og hele det fundament, hvorpå det populære musikteater efter 1968 bygger sine forestillinger, er netop i eksponeringen af individuelle mål, som konfronteres med kollektive. Derfor er også præsentationen af figurer et punkt, der må undersøges nærmere. Brugen af personalisering frem for noget andet som fortælleteknik kræver en konsekvent undersøgelse af, hvorledes figurer og karakterer kommer til at personalisere overbevisninger og værdier. For nok er fortællingerne mytiske og udfylder dermed Burkes forestilling om en strategi for at overleve. Men det er i fremstillingen af individer, at musikteatret virkelig får publikum i tale.

Karakter & figur

Det er, som tidligere nævnt, et kendetegn ved det populære musikteater, at det formidler sine pointer ved personalisering. Publikums direkte engagement i de figurer, der fremstilles, er af afgørende betydning for forestillingerne. Det spil, der udfolder sig på scenen, er at ligne med det victorianske tableau, hvor de psykologiske styrkeforhold kunne aflæses i figurernes indbyrdes positioner. Det er i den kontekst, man må undersøge forestillingerne. Teatret spejler og viderebearbejder mønstre, der genkendes fra verden uden for det.

En række sociologiske retninger bruger omvendt betegnelsen "society as unscripted drama" som model for betragtning.[40] Ved at se samfundslivet som et dramatisk forløb, åbnes muligheden for at afdække, hvilke roller (og dermed forbundne værdier), der indtages. Når det handler om livet i byen, så er det endnu mere oplagt. Den stigende fornemmelse af distance forstået som bevidst ageren, beklædning som kostume snarere end som følge af praktiske behov og den nødvendige, næsten teatralske forenkling af udvekslingen i storbyens uoverskuelighed, gør det oplagt at tale om storbylivet som en slags teater. For dramatiske modeller fokuserer på konflikter, på punkter med modsætninger. Det gør dem anvendelige på andre områder end begrebslige eller diskursive modeller.[41] Diskussionen om, hvorledes drama er såvel ekspressivt som instrumentelt, føres dermed et skridt videre, for det er både et indeks for forandringer og samtidig med til at forme vores bevidsthed. Fremstillingen af figurer i det populære teater er det punkt, hvor der tydeligst kan ses tegn på

40 Goodlad p. 30
41 Ifølge Clifford Geertz ved en forelæsning på ISTA Konference, Louisiana 9.-11. maj 1996

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

forandringer i det omgivende samfund. De typer, der optræder i forestillingerne, afspejler de ændrede opfattelser uden for teatret. Men samtidig er de som følge af teatrets rituelle karakter, dets status som social model, med til at forme en given periodes opfattelse af, hvordan dens aktører er.

Når det handler om det populære musikteater efter 1968, er en af grundene til at sætte skellet netop dér, præcis, at her begynder en ny type at optræde som hovedperson i forestillingerne. Eneren, der er utilpasset, søgende og rodløs bliver den centrale figur. Det er derfor væsentligt for at forstå og kunne analysere det populære musikteater at søge bag om netop denne figur.

Det er uden for denne fremstillings muligheder at komme nærmere ind på hvordan, derfor skal det blot konstateres, at vilkårene i den vestlige verden har ændret sig fundamentalt de sidste 450 år. Og det er ikke mindst som følge af disse ændringer, at bestemte karaktertyper og mentaliteter har udviklet sig. I korthed handler det om de to "revolutioner", der især har præget de sociale forhold. Først den der går fra reformationen over renæssancen til den industrielle revolution, og som i korthed har afskåret den vestlige verden fra den familie- eller klanorienterede livsmåde. Det har igen betydet en anden omvæltning, nemlig fra produktions- til forbrugersamfund, en bevægelse som i sagens natur stadig forløber. Denne udvikling mod det moderne massesamfund har haft afgørende betydning for udviklingen af en ny socialkarakter. Og dermed også for hvorledes vi fremstiller os selv. Det har også betydet, et skift fra folkekultur til populærkultur. Den amerikanske forsker Russel Nye mener, at det moderne samfunds kendetegn skal være til stede for, at man overhovedet kan tale om populærkultur. Det kræver altså tilstedeværelse af et massesamfund og dets indbyggere, hvis bevægelse fra land til by behøvede en substituerende kultur, penge til at købe og dermed forbruge nye kulturprodukter (ikke mindst i fritiden), samt midlerne til at formidle disse nye udtryk.[42]Det væsentlige skift er det, der skiller industrialiseringsperioden fra forbrugersamfundet. Det var ved dette skift, at en ny måde at forholde sig til verden blev nødvendig. Den amerikanske historiker Daniel Boorstin mener, at det, der er trådt i stedet, er , at vi nu lider af "ekstravagant expectations".[43] Vi forventer simpelthen for meget af verden. Vi forventer oven i købet alting på een gang, såsom kompakte biler der er rummelige eller at kunne spise og forblive tynde. Det har betydet en ny måde at nærme sig verden på, hvor en fornemmelse af at have krav på noget kombineres med erkendelsen af, at det sjældent går fuldstændig i opfyldelse.

Vi styres ifølge Boorstin af ekstravagante forventninger til, eller forestillinger om, især to områder. For det første hvad verden indeholder: hvor mange

42 Her efter Nachbar & Lause, p. 11
43 Daniel Boorstin: "The Image", New York 1992 (1961), p. 3

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

helte, mesterværker, nyheder etc. Og for det andet til vores magt til at forme verden: evner til at skabe begivenheder, selv om der ikke er nogen, være et andet sted, selvom vi ikke er gået ud.[44] Igen kunne man se disse to sider som henholdsvis en ekspressiv og en instrumental side, hvor især det sidste element i denne tankegang bliver næsten en perversion. I kampen for at kontrollere vores omverden ender vi med i stedet at iscenesætte den. Dermed opstår en modpol til forestillingen om samfundet som "unscripted drama", med en styring der i høj grad er efter et manuskript.

> *"By harboring, nourishing, and ever enlarging our extravagant expectations we create the demand for the illusions with which we deceive ourselves. And which we pay others to make to deceive us."*[45]

På den måde opstår et system af modstridende opfattelser: på den ene side et samfund, der for at kunne "bestemme hvor slaget skal slås", jf. Burke, fremstiller kulturudtryk og begivenheder (strategier), der giver denne mulighed. Og på den anden en opfattelse af et samfund, der i stigende grad iscenesætter tomme ritualer, der blot er udtryk for afmagt over for erkendelsen af, at vores forventninger kan skuffes. Eller i en lidt anden retning det som situationisten Guy Debord kaldte et "Societé du Spectacle", Skuespilsamfundet. Han finder, at alt er blevet vareliggjort, og at det stilles op i et "spektakel", der blot er hule manifestationer. Og kun ved at afsløre disse skuespil, kommer virkeligheden til syne.

Boorstin indfører et begreb for dette, som, siden det blev beskrevet i 1961, næsten er blevet hverdagssprog. Pseudo-begivenheden er det, der kendetegner forbrugersamfundet. Med den daglige nyhedsstrøm som det store skræmmebillede. Der er sket et fundamentalt skift, nemlig at vi *forventer* nyheder. Selvom der ikke er nogle nyheder, i hvert fald ikke synlige for den almindelige borger, forventer vi, at den allestedsnærværende avismand finder nogle:

> *"It is a symptom of a revolutionary change in our attitude toward what happens in the world, how much of it is new, and surprising and important. Toward how life can be enlivened, toward our power and the power of those who inform and educate and guide us, to provide synthetic happenings to make up for the lack of spontaneous events. Demanding more than the world can give us, we require that something be fabricated to make up for the world's deficiency. This is only one example of our demand for illusions."*[46]

44 Boorstin p. 4
45 Boorstin p. 5

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Det er altså de syntetiske sider af det moderne massesamfund, der er under beskydning. Men det store problem, som Boorstin ikke tager rigtig højde for, er, at disse også har karakter af ritualer. Gennemspilninger af måder at forholde sig til verden på. En række af de nye kunstformer, med happeningen som hovedeksemplet, er jo netop lavet for at blive rapporteret. Hvad Boorstin dermed ikke får fat på er, at mediesamfundet også bruger sine egne midler som en del af strategien. Det, som den støtte nyhedsstrøm er udtryk for, er også en (let krampagtig) holden fast på, at verden stadig kan overskues, at den er forståelig. Og det er her populærkulturen ligeledes træder ind. Den støtte strøm af "nyheder" inden for populærkulturen er også udtryk for en ændret attitude fra publikums side. En ny måde at håndtere verden på.

De vilkår, Boorstin skitserer, hvor stadig flere dele af livet iscenesættes og teatraliseres, hænger sammen med den måde, det moderne menneske orienterer sig i verden på. De voldsomme forandringer medførte en ændring i dannelse af karakteren. En ny karakter opstod, som i særlig grad var afhængig af ydre omstændigheder. David Riesman introducerede med bogen "The Lonely Crowd" en ny måde at opfatte karakterbegrebet i forbrugersamfundet på. Riesman definerede de tre måder, hvorpå samfundet gennem tiden har "modelleret" sin sociale karakter. 1. Tradition-directed, 2. Inner-directed (styret af indre mål), 3. Stadium: Other-directed (Gruppestyret).

Det, Riesman forstår ved karakter, er:

> *"...the more or less permanent socially and historically conditioned organization of an individual's drives and satisfications – the kind of "set" with which he approaches the world and people. (...)"*
> *""Social character" is that part of "character" which is shared among significant social groups and which, (...) is the product of the experience of these groups. The notion of social character permits us to speak (...) of the character of classes, groups, regions and nations."*[47]

Eller med andre ord de strategier en person tager i anvendelse for at håndtere verden og dens udfordringer. Men også de fælles træk der er nødvendige for at sikre det, Riesman (med Eric Fromm) kalder konformiteten. Eller blot samfundets beståen. Og det er netop en ændring i disse to sider, der er central i skiftet af karakter i det moderne massesamfund. Det er samtidig væsentligt at påpege, at der ikke er tale om et totalt skift, men om en dominerende socialkarakter

46 Boorstin p. 8-9
47 David Riesman: "The Lonely Crowd", Yale Univ. Press, 1989 (1950)

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

over for en vigende. De to andre grupper er stadig til stede; om ikke andet så som idealer.

Den traditions-styrede karakter og "dens samfund" er kendetegnet ved, at den sociale orden er relativt uforanderlig. Individets konformitet hælder mod at afspejle hans medlemskab af en bestemt aldersgruppe, klan eller kaste, og man lærer at forstå mønstre, der med kun små ændringer har eksisteret i århundreder. Livets betydningsfulde relationer styres af omhyggelig og rigid etikette, som de unge lærer gennem intensiv socialisering, der afsluttes med initiation. Kulturen tilvejebringer (ud over sin økonomiske funktion) ritualer, rutiner og religion, der optager og orienterer alle. Individet "hører til" og påskønnes altid.[48] Det er påfaldende hvordan disse definitioner ikke kun passer på et "primitivt samfund", men også fx på subkulturelle grupper. Det er karakteristisk for disse grupper, at ingen medlemmer ønsker, det skal holde op.[49]Det samfund, som opstod efter renæssancen og reformationen, er den type, hvori inner-direction er den principielle måde at sikre konformiteten. Samfundet karakteriseres ved øget personlig mobilitet, hurtig akkumulation af kapital og en næsten konstant ekspansion på alle områder. De forøgede valgmuligheder, dette samfund byder på, og de øgede initiativer det kræver, for at man kan klare dets nye problemer, kan håndteres af karaktertyper, som kan klare at leve socialt uden strikt og selvindlysende tradition-direction. Det er de inner-directed typer.[50]I andre sammenhænge er det væsentligt at forkusere på katolicismen eller protestantismens betydning, men disse ellers distinkte udviklinger kan grupperes sammen, fordi de har een ting tilfælles:

> *"...The source of direction for the individual is "inner" in the sense that it is implanted early in life by the elders and directed toward generalized but nonetheless inescapably destined goals."*[51]

I det inner-directed samfund er den rette adfærd ikke nok. Der opstår alt for mange nye (ukendte) situationer, som en kode ikke kan forudse. Som konsekvens løses problemet med det personlige valg (det som i traditionelle samfund styres gennem stram social organisation), ved at styre valgene gennem en rigid og dog højt individualiseret karakter. En såkaldt fast karakter. Den spillede en væsentlig rolle i det populære musikteater før 1968. De fremstillede personer var netop karakteriseret ved, at de havde faste karakterer, ved ubestikkelighed og ved at være uden tøven.

48 Riesman p. 11
49 Se fx Ted Polhemus: "Street Style", London 1995
50 Riesman p. 14
51 Riesman p. 15

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

I den bevægelse mod forbrugersamfundet, hvor antallet af folk der arbejder på landet, i industrien og i fremstilling eller handel falder, og hvor også arbejdstiden falder, er der en stigning af materiel overflod og af fritid. I denne nye verden er inner-directed menneskets udholdenhed og foretagsomhed ikke nær så nødvendig. Og andre mennesker er nu "problemet", ikke de materielle omgivelser. I og med at folk blander sig med hinanden og bliver mere følsomme over for hinanden, bliver de få overlevende traditioner fra 1. stadium stadigt mere fortyndede.

Den "knapheds-psykologi", der prægede inner-directed folk (som medførte en voldsom akkumulation af kapital), afløses af en "overflods-psykologi", der er i stand til at have et luksusforbrug af fritid og af overflodsprodukterne.

Riesman lægger vægt på tre ting: kapitalisme, industrialisme og urbanisering. Inner-direction var den typiske karakter i den "gamle" middelklasse: bankmanden, handelsmanden, den lille entreprenør. Other-direction, derimod, er den typiske karakter for den "nye" middelklasse: bureaukraten, lønarbejderen i forretningslivet etc. Funktionærarbejdet er i stigning, og det medfører en ny veluddannet, læsende og velaflagt middelklasse.

Uddannelse, fritidsbeskæftigelse og service følges af et øget forbrug af ord og billeder fra massekommunikationsmidlerne. I 2. stadium forøgedes mængden af kommunikation fra de urbane centre. I det 3. stadium bliver strømmen en flod. Relationer til verden udenfor medieres i stigende grad af massekommunikationens flow.

For other-directed-typerne opfattes fx politiske begivenheder gennem en skærm af ord, hvor begivenhederne atomiseres og personaliseres. Udviklingen betød en ændret vej til succes og til krav om en mere "socialiseret" adfærd for såvel opnåelsen af succes som ægteskabelig og personlig tilpasning. For de inner-directed-typer, som altså stadig eksisterer, er tendensen snarere at systematisere og moralisere dette flow.

Fælles for other-directed-typer er, at det er deres samtidige, som er det, der styrer. Enten dem, man faktisk kender, eller dem, der er indirekte forbindelse til gennem kulturudtryk eller medierne. Denne styring internaliseres på den måde, at afhængigheden af den implanteres tidligt. De mål, other-directed-folk styrer imod, skifter med denne vejledning: Det er kun processen med at kæmpe mod et mål og processen med at være meget opmærksom på signalerne fra andre, der forbliver uændret gennem livet.[52] I denne bevægelse træder et andet fænomen ind. I det forøgede medieflow ændres opfattelsen af de fremstillede personer. De idealer eller heltefigurer, et inner-directed menneske havde, fik

52 Riesman p. 19-22

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

yderligere en variant: berømtheden. Men som det er sagt i afsnittet om populærkulturen som felt, er denne grænse mellem helte og berømtheder (ligesom i øvrigt også den mellem other- og inner-directed) ikke fast.

Men som udgangspunkt opstod en ny type personalisering med massemedieeksplosionen i 60'erne. Og ligeledes en ny måde at opfatte andre mennesker på. Som beskrevet af Erving Goffman, er det muligt at betragte samfundets deltagere som en række af roller.[53] Roller i denne betydning bruges til at definere forventninger. Man har en vis forestilling om, hvilke forventninger man har om andre, og hvilke forventninger andre mennesker har til en selv. Man har også en forestilling om, hvad man tror, de andre forventer af een, og hvad de omvendt forventer, at man forventer af dem. Det er det, der er essensen af roller: opfyldelse og udfyldelse af forventninger.[54] Altså igen det som i en mere ekstrem form er beskrevet hos Boorstin. Spørgsmålet er så naturligvis, hvorvidt vore forventninger til de roller, vi påtager os og mødes af, er ekstravagante.

Rollebegrebet, som det fremstår hos Goffman, handler om, at vi er bevidste om de roller, vi tager på os. Og at de har en funktion, som medvirkende til sociale organisationer. Vi kan ikke undgå at deltage i dette spil, men vi kan være bevidste om, med hvilke virkning vi gør det. Roller er en uomgængelig og også praktisk side af vores omgang med hinanden.

Men følgen af dette er i sin yderste konsekvens, at alt, hvad vi har på, spiser eller bruger, er en slags rekvisitter, som dramatiserer den måde, hvorpå vi ønsker at præsentere os, og de roller vi spiller. Og den rendyrkede version af denne iscenesættelse er berømtheden, "the celebrity", hvis hele (offentlige) liv kan opfattes som een stor iscenesættelse. Som et image.

Mediesamfundets evne til at sprede informationer i lyntempo er naturligvis udgangspunktet for dette. Som følge af vores bevidsthed om de roller, vi spiller, kan man producere berømthed. Men en bagside af dette er, at dermed forflygtiges muligheden for at have "rigtige" helte. Massesamfundet har ikke helte, kun berømtheder. Boorstin har een forklaring på dette, for helte er:

> *"... a human figure – real or imaginary or both – who has shown greatness in some achievement."*[55]

Tilsyneladende enkelt, men det er netop det der er problemet – at udføre noget – for:

53 Erwing Goffman: "The Presentation of Self in Everyday Life", New York 1973 (1959)
54 Goffman p. 1
55 Boorstin p. 49

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

> *"'The celebrity is a person who is known for his well-knownness." (...) He is neither good nor bad, great nor petty. He is the human pseudo-event. He has been fabricated on purpose to satisfy our exaggerated expectations of human greatness. He is morally neutral."*[56]

Hvad vi har fået i stedet for rigtige helte, er folk der kan spille rollen. Vi ser også, på grund af nutidens grundliggende demokratiske menneskeopfattelse kombineret med angsten for de fascistiske skræmmehistorier, med en vis skepsis på store mænd og kvinder. Som Boorstin påpeger, har socialvidenskaberne gjort os mindre overbeviste om heltens essentielle storhed, for helte er et almindeligt fænomen i alle samfund, og deres funktion kan afdækkes af de forskellige videnskabelige retninger som antropologi og psykologi.[57] Vi ser efterhånden storhed som en illusion eller, hvis den faktisk eksisterer, mener vi at kende dens hemmelighed. Den har mistet sit trylleskær. Man kunne spørge sig, om ikke det netop er derfor, at musikteatrets drømmeagtige "larger than life"-verden virker så godt. Med Boorstins ord tenderer helte i den traditionelle forståelse paradoksalt nok mod at blive farveløse og clichéagtige. De bliver ansigtsløse – det er svært at forestille sig Jesus med andre særlige personlige kendtegn end skæg. Helten mister sin individualitet ved at blive idealiseret og generaliseret. En virkelig helt bliver livløs: et ansigt på en mønt eller et frimærke. Celebrities derimod er for livlige, for individuelle, til at blive til symmetriske statuer. Helte ligner hinanden ved deres simple dyder, mens celebrities netop lever af de små forskelle. De er "personligheder". Derfor er entertainere de "bedste" celebrities, for de er trænede i at eksponere marginale differentieringer af deres personlighed.[58]Og derfor er det helte, der optræder i musikteaterforestillingerne, for de er netop forenklinger. Men skuespillerne, der fremstiller dem og tilfører heltefiguren liv, er personligheder, ofte endda berømtheder. På den måde "tilgodeses" begge dele. Endnu en mulig årsag til teaterformens popularitet. Men berømtheder og deres imager er ikke kun tomme pseudobegivenheder. Berømtheder (og grundene til at de bliver det), samt det, som de personaliserer, er væsentlige elementer i massesamfundets selvforståelse. De har med andre ord en funktion. Skuespillet har en mening. De indgår i en substitutionskultur på samme måde som de mytiske helte. Clive James påpeger som eksempel, at en figur som Schwarzenegger har en funktion: Han gør det for os. Vi behøver ikke selv at være stærke mænd, for han findes i verden. Han er altså os selv, som vi også gerne vil se os. Det er igen et rollespil eller hverdagen som "unscripted

56 Boorstin p. 57-8
57 Boorstin p. 50
58 Boorstin p. 65

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

drama".[59] Men i tilfælde af at Schwarzenegger ville være præsident, ville der dog opstå en ny situation, der især ville indebære spørgsmålet om svælget mellem berømmelse og kvalifikationer. Man må altså nøjes med at betragte celebrities som symboler, en slags levende ikoner, der kondenserer bestemte værdier. I analysen af disse figurer er der et meget væsentligt moment, nemlig deres position som spejl af en given periodes tidsånd. For det er næppe tilfældigt, hvem der kan gøres til berømtheder i en bestemt tid. Her er der et andet væsentlig punkt, der spiller ind. I modsætning til helte, der netop erhvervede deres heltestatus med tiden (og oftest i bakspejlet), så er celebrities kortlivede. De er udtryk for en bestemt periodes selvforståelse. Det er i virkeligheden den klassiske (tragiske) heltemyte på væksthormoner, der udspiller sig i denne proces. Opstigning og fald på en kort periode. Ofte i sammenhæng med netop en bestemt periodes værdier:

> *"Really there is no such historical period as a decade. There are, however, times when a time becomes conscious of itself, partly because of the people who becomes famous."*[60]

Det er netop i dette, at kernen kommer til syne: Vi bliver bevidste om os selv gennem at betragte hinanden. Ved at se på hvilke figurer – fiktive eller faktiske – der blev berømte og bearbejdet i en bestemt periode, kan man sige noget om, hvad der var væsentligt for folks selvforståelse. Da efterkrigstidens babyboom tippede demografien mod ungdom, betød det noget for, hvem der blev berømte, og for måden de blev det på. Det, som Boorstin afviser som "pseudo", er måske meget virkeligt. Og i hvert fald en væsentlig kilde til at forstå sammenhænge. Det bevidst iscenesatte betyder, at man kan bruge teaterteori og dramatiske modeller til at undersøge betydningen af fænomenet. Omvendt kan man så bruge samfundsvidenskabelige metoder til at sige noget om teatret.

De figurer, der bliver gode musikteaterforestillinger ud af at behandle, kan derfor på den ene side undersøges ligesom analyser af, hvorfor netop Eva Peron apellerede så voldsomt i sin tid. Og det er endda næsten lettere, for i teatret er figurerne bevidst forenklede. Sammenfaldet mellem en berømt skuespiller og en bestemt teaterrolles appeal kan heller ikke forklare en forestillings fortsatte popularitet. Altså der er nok celebrities i forestillingerne, men det er kun i begyndelsen. Derefter skal figurerne kunne stå for sig selv (ofte med "andenrangs" stjerner i rollen). Det er en fundamental forskel fra fx filmens verden, hvor det netop er lige dén skuespiller, man ser – eventuelt om og om igen.

59 Clive James: "Fame in the 20th Century", London 1993, p. 10
60 James p. 105

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

Figuren og skuespilleren falder sammen. Musikteatrets virkelige stjerner er de karakterer, skuespillerne fremstiller.

I en analyse af det populære musikteater må man se på, hvilke typer der rent faktisk er på scenen. I Nachbar & Lauses model skelnes mellem fiktive og virkelige, helte og ikoner. I teatret kan den grænse yderligere skride, med fx biografiske forestillinger. Der jongleres frit med heltefigurer i traditionel forstand, stereotyper, der i stærkt forenklet form personaliserer bestemte værdier og fiktive såvel som faktiske celebrities. Det centrale er derfor at se på, på hvilken måde forestillingerne fremstiller disse figurer. Hvilke roller (også i breden for stand) spiller over for hinanden, og hvordan forløber deres udveksling.

Et væsentligt element i denne undersøgelser er brugen af forlæg. Det populære musikteater benytter sig mere end nogen anden form af allerede eksisterende materiale som udgangspunkt. På den ene side er det derfor Riesmans ensomme massemenneske, der er sidder i salen og er hovedperson i forestillingerne, men på den anden side hentes de figurer, der fremstilles, ofte ud af litteratur og fortælling, som er ældre. Jesus, Jean Valjean og Eva Peron viser spændvidden. På den måde slås der i det populære musikteater til en vis grad bro mellem den ægte helt (der er afhængig af en virkningshistorie) og massesamfundets korte horisont. Fornemmelsen af, at helte altid er noget fortidigt, at der ingen er i ens egen tid, har sit udspring i det problem, at "storhed" ikke skabes "overnight". Fremstillingen af historiske personer i en samtidig kontekst giver derfor mulighed for at sammenligne disse to mulige tilgange. Hvilke forlæg, det er muligt at bruge, betinges af den "contemporaneity", som Burke er inde på, de eventuelle sammenfaldende omstændigheder mellem forestillingens tid og forlæggets.

De tre karaktertyper, som Riesman opregner, optræder i sidste instans side om side. I hvert fald som idealiseringer. I teatret er det muligt at fremstille figurer, der styres af alle tre mulige social-karakterer. Disse tre kommer dermed til at symbolisere tre vidt forskellige måder at håndtere verden på – tre strategier. Det er derfor væsentligt i undersøgelsen at afdække, hvilke karakterer der arbejder med og mod hinanden. Hvilken type den enkelte forestillings helt er; og hvordan spiller det sammen med de øvrige virkemidler. På den måde kommer det iscenesatte til at medvirke til en afdækning af iscenesættelsen i det omgivende samfund. Og fungerer som en eksponering af de forskellige strategier for at være i verden, som dermed er mulige. I sidste instans eksponeres og visualiseres erfaringsmåder og adfærdsmønstre, der er egnede til at håndtere det moderne massesamfund.

Kitsch og camp

Det er sjældent en stram, modernistisk, "less is more" æstetik, der kommer til udtryk i det populære musikteater. Faktisk er fornemmelsen ofte, at det er *lige*

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

ved at være for meget. Det er næsten for stort, for påtrængende, for glat og for styret. Men som regel også kun lige ved. Det balancerer på en skarp grænse mellem at være kunst og kitsch, camp og corny.

Her er der igen en binding til den moderne storby, for det, man kunne kalde den personbundne kitsch, er uløseligt forbundet til livet i metropolen, ikke mindst gennem varieté og music hall. Det rollespil, som blev omtalt i forrige afsnit, fandt sit foreløbige højdepunkt i dandyen. Typer af Oscar Wildes format, der gjorde hele deres fremtoning og ageren til et kunstværk. Eller til makværk. Rollespillet, stiliseringen og selviscenesættelsen som strategi er fælles for det populære teater og det urbane liv. Og den tilsyneladende hæmningsløse og ukritiske brug af stilarter og genrer er ligeledes fælles træk. Den såkaldt dårlige smags tilsyneladende tilfældige sammenstillinger af usammenlignelige størrelser er en del af musikteatrets drivkraft. Uimponeretheden og fraværet af omsorg for en bestemt æstetik er karakteristisk. Det populære musikteater bruger også en camp æstetik – eller kitsch – som sin strategi, som attitude. På en vis måde var dandyen med sit umådeholdne behov for at posere et tydeligt eksempel på den nye karakter, der var under opsejling.

Med 60'ernes ændring af beklædningsmønstrene, modens vej fra haute couture til "street style" og stangtøj for alle, blev den "normale" attitude dandyens. For de fleste almindelige fodgængere i storbyen er der et element af posering involveret: Man vil i hvert fald ikke vise sig i hvad som helst, eller som hvad som helst.

Men indkredsningen af disse begreber er uhyre vanskelig. Måske fordi det netop ikke er begreber. Susan Sontag mener, at det er en særlig følsomhed. Camp er en sensibilitet, ikke en idé, og produkterne, det være sig personer eller ting, er et udslag af denne følsomhed:

> *"(...) Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. (...) the way of Camp, is not in terms of beauty but in terms of the degree of artifice, of stylization."*[61]

Det er den ene side, den udvendige om man vil. Filtreringen af verden gennem en bestemt følsomhed, eller et særligt temperament, der lægger tyngden på det ydre, på stilen. Ordet camp har været brugt i homoseksuelle kredse i umindelige tider, men blev mere udbredt bl.a. via Sontags noter in i 60'erne.[62] Siden er det indgået i almindelig sprogbrug som betegnelse for en særlig afart af pom-

61 Susan Sontag: "Notes on Camp", in: A Susan Sontag Reader, London 1982, p. 106. Essayet er fra 1964.
62 Begrebets historie er søgt indkredset af Kjetil Rolness i bogen "Vulgær og Vidunderlig", Oslo 1993

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug

pøse, vulgære eller på anden måde overvældende kulturudtryk. Men det er i bund og grund et positivt begreb forstået på den måde, at det ikke er udtryk for en forkert æstetik, snarere en anden, og sideordnet. Sontag mener, man må have flere slags målestokke for kunst og kultur:

> *"Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgement. (...) What it does is to offer for art (and life) a different – a supplementary – set of standards."*[63]

Det er altså ikke sådan, at camp fx er noget, der er reserveret til en bestemt gruppe i samfundet. Det skærer på tværs af de traditionelle skel. I sidste instans som et spørgsmål om smag. Overfor, eller måske snarere ved siden af, står kitsch-begrebet. Bundet hertil er ikke kun en smagsdom, men også en livsanskuelse. Det mener Milan Kundera i hvert fald. Kitsch er også en æstetisering af verden, men i dén er der et formål, nemlig at lukke øjnene for andre dele af samme verden. Udgangspunktet er lort! Kundera argumenterer, at i alle europæiske trosretninger indgår en genesis, hvor alt blev skabt til det bedste. Det kalder han en kategorisk accept af tilværelsen. Men der opstår et problem:

> *"Defækationsøjeblikket er et dagligt bevis på Skabelsens uantageligheed. Enten – eller: enten er lort acceptabelt (og så behøver De ikke låse Dem inde på WC!), eller også er vi skabt på en uacceptabel måde.*
> *Af dette følger, at det æstetiske ideal for en kategorisk accept af tilværelsen er en verden, hvor lort fornægtes, og alle opfører sig, som om det ikke eksisterer. Dette æstetiske ideal kaldes kitsch."*[64]

Altså en negativ definition, hvor alt, hvad der er essentielt uantageligt ved den menneskelige eksistens, udelukkes. Hvor camp på en måde kan siges at stilisere det uantagelige, så det bliver antageligt, så lukker kitsch simpelthen øjnene.

Eller med andre ord: Camp er den gode dårlige smag, der ikke ekskluderer noget på grund af eksistentielle diskussioner, men udelukkende på et æstetisk grundlag. Det er den moderne, urbane og især pluralistiske dårlige smag. Derimod er kitsch den dårlige dårlige smag, der er løsrevet fra sammenhæng. En forvridning af den ekskluderende, rurale tænkning, en slags moderne stammetænkning med tabuisering af det socialt uantagelige.

Camp bliver i Sontags version en mulighed for, på et næsten videnskabeligt grundlag, at ophæve fin-massekulturskellet og genfinde retten til og ikke

63 Sontag p. 114
64 Milan Kundera: "Tilværelsens ulidelige lethed", København 1983, p. 208

Denne side er købt på ebog.dk og er omfattet lov om ophavsret
Uanset evt. aftale med Copy-Dan er det ikke tilladt at kopiere
eller indscanne siden til undervisningsbrug eller erhvervsmæssig brug