

Michael Eigved

Søndag i en park

med Sondheim og Seurat

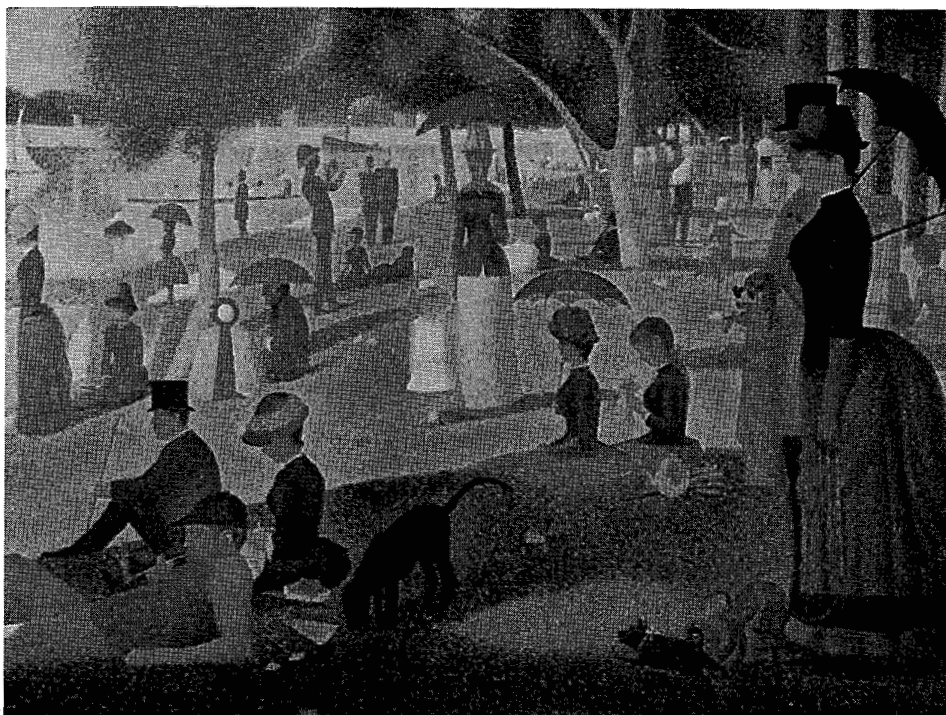
I 1886 præsenterede den unge maler Georges Seurat offentligheden for et billede af en, for tiden, højst usædvanlig karakter. *En søndag eftermiddag på øen La Grande Jatte* var dets titel.¹ Det kæmpestore lærred (over 2x3 m) var oversået med små klatter af maling, arrangeret efter en særlig metode, som flød sammen for øjet og gav billedets motiv – næsten som et fikserbillede. Han blev både hånet og udskældt for dette billede, som hverken var impressionisme (for stort) eller historiemaleri (ingen historiske personer), og som skildrede ganske almindelige (læs uinteressante) pariseres fridag på en lille ø i Seinen.

Billedet har en stemning af noget på én gang let og stivnet, af liv og forstening, monotoni og afveksling, der balancerer i en udsøgt relation. Det var denne balance, der i første omgang tiltrak sig komponisten Stephen Sondheim og forfatteren James Lapines opmærksomhed. Men selve ideen med at omsætte det til en musikforestilling opstod ifølge Sondheim, da Lapine og han selv mødtes og sammen så på Seurats billede:

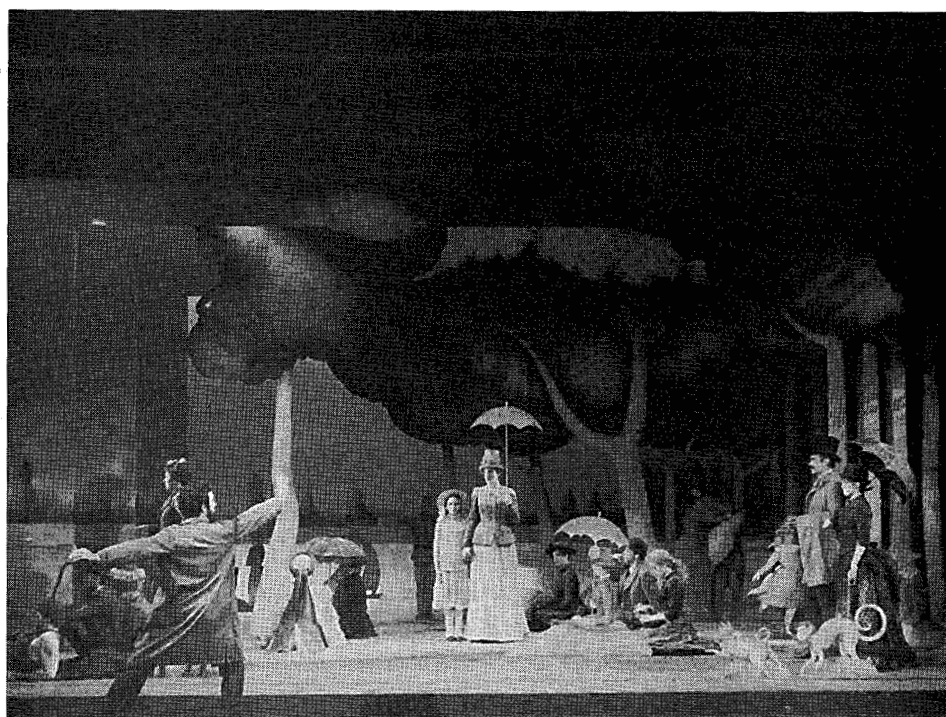
»Og vi opdagede, at billedet var et teaterstykke. Alle personerne på det billede ... man begynder at spekulere på, hvorfor ingen af dem kigger på hinanden (...). Så sagde Jim [James Lapine] »Selvfølgelig! Hovedpersonen mangler.« Jeg sagde »Hvem?«, og han sagde »Kunstneren«. Straks da han sagde det, vidste jeg, at der virkelig var en forestilling dér.«²

I 1984 præsenterede de Broadwaymusicalen *Sunday in the Park with George*.³ Den var bygget op som en animation af Seurats billede, hvor dets mange personer agerede på scenen. Samtidig var forestillingen en diskussion af kunsten og ikke mindst kunstnerens rolle som følge af livsvilkårene i den moderne storby.

Fælles for disse to værker er, at de forholder sig explicit til storbymoderniteten. Seurats billede af borgere, der har fri og altså et arbejde at have det fra, stående eller liggende i en af byens parker, er indbegrebet af den tidlige modernisme. Valget af søndagen, den dag, der traditionelt var forbundet med samling, er ikke tilfældig. Det moderne gennembruds kløvning af den reli-



Øverst: Georges Seurat: *En søndag eftermiddag på øen La Grande Jatte* 1884-86
Nederst: Scenebillede fra Sondheims musical *Sunday in the Park With George* 1984



giøse enhed og det urbane livs mangel på fællesskab er det, som kommer på lærredet i Seurats billede.

Sondheim udtrykker sig i en genre, som i sig selv er et moderne storbyfænomen, for musicalen opstod i kølvandet på massesamfundet og dets behov for underholdning og bearbejdning. En genre, hvor forestillingerne i sig selv afspejler det flygtige og kortfattede ved bylivet. Hvor det er populærmusik, hurtige skift, tempo og dynamik, der er kodeordene. Men samtidig en genre, der bevidst arbejder med at syntetisere disse mange enkeltdele til et samlet udtryk; ganske som Georges Seurat ønskede at gøre det.

Forestillingen er en såkaldt »back stage musical«. Det vil sige en musical, hvor hele den ramme, der bruges til at fortælle historien er selvrefleksiv. Et show om et show. Men det er ikke, som i den traditionelle musical, opsætningen af en forestilling, vi er med bag kulisserne til. Det er det store »Kunstneren Arbejder«-show, der er tale om. Bindingen til storbyens masseunderholdning etableres dog også, for modellen til den unge pige på Seurats billede, fremstilles i forestillingen som en potentiel Follies-girl. Hun mener selv, at hvis blot hun havde haft større barm og længere ben, kunne hun været blevet danser i en af Paris' vovede kabareter. Tilsvarende overvejelser gør forestillingens George sig over sin rolle som kunstner. Hvis blot han var mere villig til at spille spillet i kunstverdenen, ville alt gå lettere. Bag kulisserne, det er forestillingen og Sondheims påstand, er forskellen ikke så stor på, om man vil skabe stor kunst eller danse i en revy. Og det er den fælles erfaring, som bygger broen. *Color and Light*, kan de synge sammen, det er dét som revyer og malere har til fælles.

Broadway og det urbane traume

Broadwaymusicalen har en lang udviklingshistorie, som nøje reflekterer det amerikanske samfund i almindelighed og New York i særdeleshed. Den udspringer af lige dele europæisk import, underholdning, patriotisme og foretagssomhed – parret med økonomisk kalkule og sund fornuft.

Mange af de elementer, som indgår i musicalen er i en vis forstand importeret fra Europa, ikke mindst England, hvor folkelige music-halls blev et almindeligt fænomen fra den tidlige industrialisering. New York bød fra midten af forrige århundrede på en række typer af populære musikalske forestillinger: vaudeville, burlesque, variété, extravaganza og revy. Disse forskellige genrer bestod alle af en række numre: sange, sketches, trylleri og artisteri, som kunne være bundet løst sammen af et tema eller en rammehandling.

I begyndelsen af 1800-tallet blev der, i de hastigt voksende amerikanske byer, bygget kæmpeteatre med tusindvis af pladser. Det var i disse, da billetpriserne på grund af deres størrelse faldt fra adskillige dollars til 25 cents eller mindre, at det for alvor blev en folkeforlystelse at gå i teatret.⁴ Det er på dette tidspunkt, at det amerikanske musikteater lagde grunden til sin selvforståelse som en demokratisk form. Det var publikums smag og ønsker, der var det styrende:

»Ved hjælp af buh-råb og tyssen fik det nye teaterpublikum den underholdning det ville have. Da tilskuerne for eksempel i 1833, i det 4.000 pladser store Bowery Theatre i New York, ikke brød sig om en symfonisk ouverture, hylede de på *Yankee Doodle*, indtil det tvang orkesteret til at skifte melodi (...).«⁵

Denne omsorg for publikums mening indgår stadig som en vigtig del af det amerikanske musikteater.

To særligt amerikanske former kan trækkes frem som væsentlige byggestene i musicalgenren. Den ene var extravaganzaen, som oprindeligt var en pantomimeteaterform, der stammede fra England. Et kraftigt element af den gigantisme, som prægede (og præger) det amerikanske underholdningsliv, indgik i extravaganzaen. Det var nemlig et show i dette ords mest oprindelige betydning, hvor musik, kæmpestore danseoptrin, gigantiske udstyrsnumre og tableauer (som f.eks. en vandsprøjtende hval eller et helt dampskib) indgik. Her kunne de nedre lag af bybefolkningen få storslåede scenerier at se med deres egne øjne. Det moderne bysamfunds støt stigende udbud af monumentale oplevelser omsattes til teaterscenen.

Den anden form var vaudevillen. Det var en særlig varietéform, som havde sin absolutte storhedstid fra 1880 til 1930. En form, hvor sange og sketches var det bærende, men hvor også trylleri, akrobatik og ekvilibrisme var på plakaten. Over hele landet var der vaudevilleteatre, ofte organiserede i kæder, som de evindeligt turnerende kunstnere rejste spidsrod imellem. Mange af Hollywoods store navne som Marx Brothers, Judy Garland og Fred Astaire trådte deres barnestjernesko i vaudevillen. Formen var, som varieté over hele den vestlige verden, direkte bundet til storbylivet. Man besang, berørte og bearbejdede vilkår og indtryk fra de hastigt voksende industribyer. Den amerikanske historiker Albert F. MacLean har vist, hvordan der i vaudevillen med tiden udviklede sig næsten mytiske former, og forestillingerne ligefrem erstattede de agrare mytologier, de mange indvandrere bragte med sig til landet.⁶ Vaudevillen blev et ritual, hvor mulige måder at bearbejde urbaniseringens traume præsenteredes. Stepdansen reflekterede massernes fodtrin på de hårde

fortove og jonglørerne håndterede gnidningsfrit storbyens inventar: caféborde eller kontorartikler. Marx Brothers absurde komik præsenterede én mulig måde at omgå bylivets frustrationer, mens Houdini direkte brød dets lænker.

Det er i sammensmeltningen mellem elementer fra disse forskellige underholdningsformer og musikforestillinger med en gennemgående idé, at den moderne musical opstod. En vigtig inspirationskilde til denne sammensmeltning, var den europæiske operette, som kom til USA omkring 1880. I den fandt man et skema for sammenhæng. Samtidig tilfredsstillede den, med sit europæiske eller arkadiske sceneri, noble karakterer og balscener m.m., et ønske om fantasi og eskapisme hos det amerikanske publikum. Alt hvad der kom fra Europa var, næsten pr. automatik, kunst i modsætning til de amerikanske former, der opfattedes som ren underholdning.⁷

I 1927 kom den musical, som for alvor slog formen fast. Sammen med Oscar Hammerstein II bearbejdede Jerome Kern Edna Ferbers roman *Show Boat* til den første rigtige musical. Musikken blev skrevet til forestillingen og direkte integreret i handlingen. Sangnumrene blev udtryksfulde i samspil med de øvrige dramatiske elementer og ikke som tidligere underholdende oaser i et i øvrigt dårligt stykke. Med dens behandling af de sortes forhold i syden var det også naturligt at inddrage deres musik, noget det populære hvide musikteater ikke havde gjort ret meget tidligere. Kun i minstrelshowenes reservater hørtes sort musik i teatrene. Dermed var der skabt en forestilling, som kombinerede den europæiske operettes stil og elegance med populærformer, der havde appeal til det brede publikum. En moderne, ikke-aristokratisk populæropera.

I marts 1943 havde Rodgers og Hammersteins *Oklahoma!* premiere, og den kom til at markere endnu et vendepunkt for musikteatret. Dels kom den lige på det rigtige tidspunkt, hvor USA havde været et år i krig (og dens budskab var, at Amerika er O.K.) og dels var der ingen vittige ordspil, men romantik og old-time stil. Men endnu vigtigere var det, at nu havde man, belært af Fred Astaire m.fl., integreret dansen i handlingen. Heltindens konflikt danses ud i slutningen af 1. akt. Massesamfundet skinnede tydeligt igennem i opsætningen, hvor kulisserne med vilje var plakatagtige, som et modtræk mod de fremstormende films realisme.

Med *Oklahoma!* blev den form, som man kunne kalde den »klassiske« musical slået endeligt fast. Det er en forestilling i 2 akter, hvor sange og danseoptrin veksler med dialogscener. Den fortæller en historie om »almindelige« amerikanere, og har stort set altid en happy end. Sang- og dansenumre er en integreret del af fortælleforløbet, og de udløses ved kulminationen på en dramatisk konflikt eller af følelsesmæssige højdepunkter. Kendetegnende for personerne er, at de har en fast karakter og faste sociale tilhørsforhold. Den fortællelemæssige struktur er bygget op om det tilbagevendende plot, at to personer

(af hver sit køn) med vidt forskellig baggrund mødes. De skal tydeligvis have hinanden, men netop deres forskellighed i social og kulturel baggrund er en forhindring for denne forening.⁸ Forestillingen handler derfor om, hvorledes disse forskelligheder kan bøjes mod hinanden og en endelig integration i hinandens respektive samfund kan etableres. Der er med andre ord tale om en gennemspilning af den situation, enhver immigrant står i ved mødet med den fremmede kultur. Det vil også ofte sige mødet mellem en baggrund i landlivets uforanderlighed og den moderne storbys stadige ændring af vilkårene for dens indbyggere.

I 50'erne og begyndelsen af 60'erne var det ikke de store revolutioner, som prægede musicalscenen. Som reaktion på film (og senere TV) søgte man ikke at konkurrere med gigantismen og realismen, men snarere enten at være fantasifuld eller at søge tilbage til klassiske dramatiske eller litterære værker, der kunne omarbejdes. Det resulterede i 1957 i *West Side Story* (der jo bygger på *Romeo & Julie*), som viste vejen for, hvordan man kunne behandle seriøse emner uden at miste det underholdende element, med en musik, som var en tak mere »svær«, end man havde været vant til. Forestillingen havde sangtekster af den helt unge Stephen Sondheim.

I midten af 60'erne blev det, på grund af inflationen, urimeligt dyrt at gå i teatret, og desuden sugede TV og filmbranchen de bedste folk væk. Samtidig blev komponisterne alvorligt ramt, da rockmusikken virkelig slog igennem. De havde i årevis skrevet i den samme semi-jazzede operettestil og havde ikke tilladt megen fornyelse. I 1968 kom *Hair* med forskellige nyheder såsom orkestret på scenen, nøgendans og totalteater – samt en mulighed for at middelklassen kunne forstå ungdomskulturen – ikke mindst fordi musikken var rock.⁹ Men *Hair* kom ikke til at betyde et gennembrud på Broadway. Der forlod man sig hele vejen op gennem 70'erne på revivals, all-blacks opsætninger og jubilæumsshows.

Genrens centrum flyttede derfor omkring 1970 til London, hvor efterdønningerne af *Swingin' London*, den engelske rockscenes teatralisering, med fx. David Bowie, The Who og Pink Floyd, og ikke mindst en vis Andrew Lloyd Webber blev toneangivende i den nye bølge af musicals. Det blev den nye popkultur, der tegnede forestillingernes bærende ideer og dermed også en musikalsk udformning, som lå langt fra den traditionelle broadwayshowstil.

Det lykkedes aldrig amerikansk musikteater at fange den strømning, som ungdomskulturen bragte med sig, og tilbage stod Broadway i 70'erne og 80'erne med et desillusioneret midaldrende middelklasse publikum, den ene premiere efter den anden og ringe udsigt til fornyelse af genren.¹⁰

En enkelt undtagelse fra denne regel er dog Stephen Sondheim. I takt med at publikum blev mere og mere konservativt, blev han mere og mere ambitiøs

på genrens vegne. Selv om han nærmest er født ind i den klassiske musical-tradition (han var nabo til Oscar Hammerstein II som barn), har han gang på gang præsteret nye bud på, hvad musicals er i stand til. Den række af kunstneriske succes'er (dog ofte med kølig publikumsmodtagelse), som Sondheims forestillinger har været, viser måske, at Broadways grænser ikke er helt så faste endda.

Siden den professionelle debut, med sangteksterne til *West Side Story*, har han skrevet musik, sangtekster eller begge dele til 15 forestillinger. Og faktisk med hver eneste vist en ny måde at gøre tingene på. Samtidig har de alle været en kommentar til den faste form, som musical'en havde antaget, fx. løste han formens krav om happy end ved i *Merrily We Roll Along* (1981) at lade historien forløbe baglæns. Ved forestillingens begyndelse ser man aktørernes nutidige miserable samliv, men igennem forestillingen skrues tiden langsomt tilbage, indtil man ved dens slutning ender ved de første lykkelige og løfterige stævnemøder. Tilbage sidder man, som publikum med den nedslående bagklogskab – en perle af ironisering over den klassiske musicals hyldelse til den amerikanske jubeloptimisme.

Man kan sige, at Stephen Sondheim i højere grad har medvirket til at gøre musicals til en genre, hvor alt kan ske, end til at fastholde den som form. Det er nok også i lyset af hans ønske om at skuffe den formalt indstillede teatergænger, at den delvist manglende publikumstilslutning skal ses.

Seurat, Sondheim og 'Det Moderne'

Hvis man i denne sammenhæng som formskabende faktor bredt definerer »det moderne« som ophør af kulturel enhed, så er både Seurats og Sondheims tilgange udpræget moderne. Og som hos den moderne digter, er det værkets helhed, man stræber efter i erkendelse af, at den er væk i det man skriver om eller afbilder. Redskaberne er montage og syntese, den moderne måde at skabe sammenhæng på.

Seurats billede er en pastiche over/parodi på det store historiemaleri, som karakteriseres ved, at det er blevet til efter begivenheden, og at personerne er placeret på det efter en strategi, ikke fordi de på et givet tidspunkt tilfældigvis stod sådan.

Denne opsplitning af tid og sted er også det, der karakteriserer det moderne teater: ophævelsen af den aristoteliske tidens, stedets og handlingens enhed.¹¹ Ligesom i *Merrily We Roll Along* giver Sondheim ikke tiden mange chancer som styrepind i *Sunday in a Park with George*, der springer 100 år frem og tilbage med personer, som optræder begge steder.

Samtidig har Seurat malet en parafrase over den »store« genre, som først og fremmest har til formål at gengive en heroisk dåd, et enkeltindivid har bedrevet. Personerne på historiemaleriet er karakteriseret ved, at de ikke er hvem som helst. Det er helte. Men Seurats historie handler ikke om helte. Den handler om, at der ikke er flere helte at male. Derfor forholder Seurats billede sig på én gang ironisk og kommenterende til den middelklasse det afbilder. Han afbilder dem i stivnede, aristokratiske positurer, afbalanceret med formgen- tagelser og systematik. Der er noget udpræget modernistisk i den analytiske behandling af motivet, og sproget bliver et moderne: det syntetiske.

I denne attitude er der en klar parallel mellem Seurats kunst og det, som musicalgenren er opstået af. Begge afbilder middelklassen, ofte ikke i arbejde, men i »leg«, med referencer til kunstformer som tilhørte aristokratiet: skov- tursbillederne eller operaernes elskovsintriger. I musicalen også til stivnede ritualer i den borgerlige operettes balscener og ruritanske paladser.

Den klassiske musical har desuden en forkærlighed for at omsætte dette til yderkvarterer med *West Side Storys* puertoricanere, spillefugle i *Guys and Dolls* og skraldemænd i *My Fair Lady*, som nævnt alle med faste sociale til- hørsforhold. Men disse personer på scenen er, som hos Seurat, ikke virkelige, realistiske mennesker, de er netop figurer. Alt overflødigt er pillet af, tilbage står kun, hvad der er nødvendigt for at man som publikum uden problemer kan placere dem. Det er en persontegning, som ikke mindst er hentet fra varieté og vaudevillens karikaturfigurer, der var konstrueret som forenklinger af typerne i storbyens persongalleri.¹²

Seurats figurer er ligeledes skabeloner. Det er typer med attributter: piber, hatte eller bøger – identificérbare tilhørsmarkører – der placerer klasse, erhverv eller køn. Det der, ligesom i byen, er nødvendigt for at markere sig i dens mylder og ved flygtige møder. For hvem er sammen med hvem? Ingen på billedet ser på hinanden. Alle har blikket rettet mod noget andet. Ikke en- gang parret midterst til højre, hvor kvinden har lagt armen kærligt om man- dens hals, har øjenkontakt. Seurat har malet det ensomme masse menneske. Han har afbildet en masse, som ikke er en enhed. Historiemaleriets fokusering på den enkelte vrides og bruges til at vise et kollektiv af enere. Ligesom mu- sical'en gør op med den gennemkomponerede opera og operette ved at dele forstillingen op i mange småforestillinger (hver sang er en en-akter), så deler Seurat sit motiv op i små byggesten, som igen samles efter formale principper.

Både Sondheims og Seurats værker betjener sig derfor af et moderne stof: det syntetiske. Det afbildede reduceres til relationer og ritualer, til urbane om- gangsformer og livsvilkår. Syntese er karakteristisk ved, at stofferne ikke fin- des frit, men kun når de bevidst fremstilles. For Seurat og Sondheim er diskus- sionens kernepunkt, om ikke også det moderne liv i det lys er syntetisk.

Seurat ville vise det moderne menneske skrælet for alt overflødigt, som på en frise hvor kun de attributter, der er nødvendige for forståelsen af fortællingen, er med.¹³ Det samme gælder for Sondheim. Musicalforestillingen fungerer i hans hånd som en billedfrise, hvor de indbyrdes relationer mellem udtryk, fortælling, musik og scenografi tilsammen giver billedet mening. Han er (sammen med produceren Hal Prince) en af de vigtigste personer i udviklingen af de såkaldte konceptmusicals. Det er forestillinger, hvor rammerne er kontekstafhængige (og omvendt), og hvor det er et æstetisk udgangspunkt, som danner grundlaget. Fortællingen drives ikke nødvendigvis fremad ved hjælp af psykologiske begrundelser hos de enkelte personer, men i ligeså høj grad som en følge af det konceptuelle valg. Som i en anden Sondheim-forestilling *Sweeney Todd* hvor det overordnede tema (konceptet) var, at forestillingen skulle have samme fornemmelse over sig som i det indre af en støvet fabrik. Med alle de implikationer for stemning, aktivitet og ideologi, det gav. Fortællingen opstår dermed som en syntese mellem konceptets formale styring og de enkelte elementers egenart.¹⁴

Det syn på det moderne menneske, som Seurat udtrykker i sine skabelonfigurer, går igen i musicalens reduktion af figurenes karakter til form. Det får sit ultimative udtryk i *Sunday in the Park with George*, hvor scenografien både består af papfigurer og rigtige mennesker; og hvor skuespillerne, som en del af fortællingen, henvender sig til fotostaterne. Her diskuterer forestillingen med den tidligere skitserede persontegning i den traditionelle, klassiske Broadway musical. Den idealisme, der til syvende og sidst er bærende i fx. Rodgers & Hammersteins forestillinger, sættes til debat. Der sættes et spørgsmålstejn ved det, som kommer til udtryk gennem personernes entydige, uproblematiske karakter, og ikke mindst ved deres endelige møde i en *happy end*.

I den tidlige musical, og i formerne umiddelbart inden, var det paradoksalt nok kravet om øget realisme, som styrede den stadigt udvidede brug af sceneeffekter. At bringe et tableau på scenen, der næsten ikke kunne skelnes fra et virkeligt, krævede enorme scenografiske og mekaniske anstrengelser. Deri ligger der en linje til Seurat og hans delvise afvisning af impressionismen. Det impressionistiske billede skulle det, idealt set, ikke tage længere tid at male, end det tog at se motivet og dermed være essensen af realisme. Men realismen i Seurats billede har det, ligesom en sprøjtende hval, eller en damper på scenen, taget lang tid at iscenesætte. Og den er fremkommet ved hjælp af syntesen mellem det kunstneriske øjeblik og en tidskrævende, kalkuleret metode.

Denne blanding af kunstnerisk inspiration og hårdt arbejde repræsenterer endnu en parallel mellem Seurat og Sondheim, eller måske snarere mellem pointilismen og den moderne musical. På en vis måde sidder de på hver sin gren af den samme kunstnerisk praksis. Det er hævdet, at Seurats målbevidste

»prikke«-arbejdsform var inspireret af fabriksarbejdets monotoni. Og at han der igennem udtrykte sympati og solidaritet med sine motiver – der ofte var industrikvarterer – og med sit publikum. På samme måde bliver den moderne musical ofte til ved en arbejdsdeling, der meget ligner fx. filmbranchens. Forestillingerne har mange forfattere, komponister, stage-directors, arrangører, instruktører osv. Når en forestilling påbegyndes, er der ikke altid noget manuskript eller partitur endnu, af og til blot skitser som læses op (først for potentielle investorer). Efterhånden kommer der mere og mere til, og skuespillerne spiller og synger længere og længere brudstykker. Der fyldes på og pilles fra, indtil forestillingen er så færdig, at den kan vises for et indbudt publikum. Dets reaktioner danner så udgangspunkt for den videre behandling af materialet, indtil det tilsidst er så færdigt, at det har den afgørende premiere i New York.¹⁵ Det er i denne arbejdsmåde, at det amerikanske musikteater henter begrundelsen for at kunne kalde sig en demokratisk kunstform.

En modsvarende interesse for publikums reaktioner kan ses hos Seurat. I hans cirkusbilleder er det publikum, der afgrænser cirkus' rum. Minespil, positioner og attituder hos tilskuerne er ligeværdige motiver med den artist, som er det centrale motiv. Uden publikum ingen forestilling er konklusionen.

På trods af modsætningen mellem Seurats selvvalgte ensomhed og Sondheims deltagelse i et kollektiv, så er der alligevel en klar overensstemmelse i deres kunstneriske opfattelse. Seurat tilegnede sig, med målrettet positivistisk videnskabsbegejstring, teorierne om farvernes komplementære natur, for at have redskaberne på plads, når »kunsten« meldte sig. På samme måde tilegnede Sondheim sig systematisk og ligeså målrettet teorierne om musikkens virkemidler og stiltræk for at kunne udnytte det i sit arbejde.

Sondheim siger om det at skrive musik:

»At skrive musik er at benytte mange teknikker, som man må bruge et antal år på at lære sig, for at vide hvad man gør (...). Musik består af en række elementer, og det er det at sætte alle disse elementer sammen, som giver sangen dens kendetegn, karakter, kvalitet, tyngde, stoflighed og alt det andet.«¹⁶

Den guddommelige kunstneriske indgivelse har hverken hos Seurat eller Sondheim nogen fremtrædende plads.

Plot & Dot

Sunday in the Park with George er i flere af sine motiver en genskrivning af temaer fra de klassiske myter. Første akts lange ophold ved maleprocessen, hvor en dialog mellem George og modellen Dot afdækker hans ønske om at gengive hende på en bestemt måde, er endnu en version af Pygmalion fortællingen. Hans ideale kvinde opstår under penslens vedvarende bearbejdning af lærredet. I kulissen spøger arketypiske figurer som Askepot, Orfeus og Ødipus. Men det er først og fremmest myten om den pris i form af ensomhed, afsavn og distance, en kunstner kan risikere at måtte betale for sin kunsts skyld.

Forestillingen falder, som den traditionelle musical, i 2 akter med en pause i mellem. Når tæppet går, ser vi på maleren George i 1886, som er ved at tegne skitser af modellen Dot (!). I løbet af første akt træder Seurats billede langsomt frem som en blanding af levende personer og papfigurer, efterhånden som maleren tegner eller maler dem. Hver af personerne på billedet kan derefter optræde »udenfor« rammen, fx. møder Dot (pigen med parasollen) sin ven bageren Louis på den anden side af scenen. Under arbejdet med billedet, diskuterer George sit arbejde med de enkelte figurer .

I anden akt er tiden gået frem til 1984, og George er nu installationskunstner med speciale i lys-laserinstallationer. Hans værker, der hedder Chromolume I, II, III, IV osv., er store, dyre og usælgelige, kun ved hjælp af fondsstøtte og museums køb kan han arbejde videre. Han er en mand, der er ved at miste troen på kunstens betydning og berettigelse, som er dødræt af alle de udenomsforpligtelser, der hviler på ham. Mod slutningen af forestillingen genvinder han dog nogen optimisme gennem en samtale med en gammel dame, som viser sig at være en slags reinkarnation af den unge pige på Seurats billede. Hun (pigen Dot) træder i den afsluttende duet ned fra billedet (som i 1984 er blevet et museumsstykke) og indgiver den desillusionerede George fornyet mod.

Med sit storslåede sceneri i første akt, hvor billedet i den sidste scene hænger fuldt færdigt i gigantformat for øjnene af tilskuerne, trækker forestillingen på sin arv fra tidligere tiders ekstravagante tableauer. Men på grund af back stage formen er det ikke den uforberedte forbløffelse, der er i højsædet, eller benovelsen over hvad der er muligt, men snarere en fremstilling af det storladne, som følge af en ikke uvæsentlig arbejdsproces. I sin form, med næsten løsevne, enkeltstående scener eller billeder, er Broadwaymusicalens ophav i vaudeville traditionen også synlig. Det artistiske som et selvstændigt dramatisk element formuleres som et spørgsmål om ekvilibrisme, om kunstnerens tryllekunst med farver og former. Og i den stærke betoning af ensemblet som hovedaktører (selv om George er den vi lærer bedst at kende) er der mindelser

om den borgerlige operette, hvor operaens enevældige arrieretorik afløstes af 1800-tallets debatkultur, hvor alle kom til orde. Det kom i den klassiske operette til udtryk ved, at alle aktslutninger var ensemblenumre, hvor en større gruppe agerende sang til og med hinanden, hvor korsteder afvekslede med korte sololinjer og finalen var et musikalsk møde mellem disse selvstændige personer.

Det er modsætningen mellem kunstens »formål« og det liv, kunstneren må leve for at opfylde det, som er det bærende i *Sunday in the Park with George*. Samtidig er der en yderligere modsætning, nemlig mellem de to tidsaldre som de to akter foregår i. Den forandring af kunsten og dens rolle, som skete mellem 1886 og 1984 bliver repræsenteret i de to George'er, som henholdsvis bygger billeder og sit eget image op af små stykker – vægten flyttes fra kunsten til kunstneren. Med den omstrukturering bliver økonomi og institutioner i 1984 af afgørende betydning.

Det er kunstnerens mulige demonterede samfundsposition, der bliver udgangspunktet. En afbildning af det problemkompleks der opstod, da kunstnerne, med den borgerlige enhedskulturs sammenbrud, blev kastet ud i eksistentiel turbulens. Hvor de før havde været borgerskabets ideologifrembærere, befandt de sig nu i en langt mere udsat position som »frie« kunstnere, der advokerede for kunsten for dens egen skyld. Denne nye situation afspejledes i alle kunstarterne umiddelbart inden århundredeskiftet. På en vis måde er det netop forsøget på at placere sig i verden igen og blive en samlende faktor, som bærer den moderne kunst. Her er der en klar parallel til musikteatrets selvforståelse: dér udspiller sig fællesmenneskelige historier som del af et socialt ritual, der har til formål at samle massen til en enhed. Den udfordring er også den opgave, som George giver sig selv i forestillingens allerførste scene:

GEORGE:

White. A blank page or canvas.

The challenge: bring order to the whole.

Through design.

Composition.

Tension.

Balance.

Light.

And harmony.¹⁷

Det er en noget maskinel taktik, som George vælger, selv om det han ønsker at nå med sin kunst er harmoni: impressionismens ønskedrøm om øjeblikkets velkomponerede harmoni af farve og lys.

Men for at nå til det færdige resultat kommer George til at instrumentalisere både sig selv og sin kærlighed til pigen Dot. Når han maler kommer han i et næsten tranceagtigt forhold til sin kunst – han *må* gøre billedet færdigt. Og han kan kun se pigen som et objekt for kunsten. Hun er en model, en livløs mannequin. Livløsheden i Georges kunst er netop det, som den anerkendte kunstner Jules kritiserer. Georges teknik gør, at han må reducere. Hans prikker kan bedst udtrykke lys og kontur, detaljer viskes ud. Derfor bliver billederne hverken lyriske eller pastorale, og i kritikkens øjne derfor mindre levende. Dette mekaniske og metodiske udlægger kenderne som, at George ikke har »hjertet med i arbejdet«.

Også kæresten Dot ser George som livløs:

DOT:

Artists are bizarre. Fixed. Cold.

That's you George, you're bizarre. Fixed. Cold.

I like that in a man. Fixed. Cold.

God. It's hot up here.¹⁸

Modsætningen mellem varm og kold kommer i forestillingen til at symbolisere endnu et skel mellem kunstneren og verden – hans blik risikerer at blive så analytisk, at det bliver koldt. Og i den ensomme arbejdsproces risikerer han at miste evnen til at have ganske almindelige menneskelige relationer.

Dette tema spindes gennem hele forestillingen ud og ind mellem de personer, som optræder på billedet. De forholder sig alle på et eller andet tidspunkt til George, men det som oprindeligt satte Sondheim og Lapine igang, det at ingen ser på hinanden, kommer til at blokere. De nærmer sig ikke hinanden, for de er trods alt allesammen set gennem Georges øjne og skal indgå i den samlede komposition, udfylde deres plads.

I anden akt er det den moderne (nutidige) kunstners vilkår, som kommer under lup. Og pointen er naturligvis, at de på mange måder er de samme som i 1886. Det er kunstneren som på én gang frit svævende og samtidig dybt afhængig, der er temaet. Men et nyt element er kommet ind i diskussionen, som ikke var helt så fremtrædende i 1. akt. Kravet om originalitet kommer nu ikke nødvendigvis fra kunstneren selv, men fra omgivelserne – og navnlig kunstinstitutionerne.

Den instrumentalisering, som var kunstnerens eget valg i første akt, bliver nu noget, som påføres ham af omgivelserne. Når 1886-Georges satte sit kunstværk sammen af små prikker, bid-for-bid, så er det hele kunstnerens liv, som styres bid-for-bid for 1984-George. De mange forskellige interesser blandt kritikere, museumsfolk og navnlig fondsbestyrelser, som den nutidige kunstner

må pleje – det er de bidder, han har at arbejde med. Det er en kunst at skabe kunst, eller snarere at skabe muligheder for at skabe kunst. Det kræver, at man er tilpas med og villig til at indgå i det urbane skuespil, som udfolder sig omkring kunstens institutioner. Han er desuden under et stadigt pres for at forny sig, helst overgå sig selv og i hvert fald mindst følge med:

OTHERS:

Most art today

Is a matter of promotion, but then –

GEORGE:

The art of making art

Is putting it together –

Bit by bit –

Link by link –

Drink by drink –

Mink by mink –

And that

Is the state

Of the

Art!¹⁹

Den pris i form af tab af visse evner til hengivelse til den virkelige verden og kærligheden, som kunstneren må betale på grund af fordybelsen i kunsten, bliver også et tema i slutningen af anden del af forestillingen. Men det får en drejning hen imod en løsning, idet Sondheim peger på kærligheden netop som et middel til den kunstneriske fordybelse. Det snærende originalitetskrav, som kunstnerne har fået på sig, er måske et, som de flagellantisk klynger sig til for at have en mening med livet.

1984-George møder 1886-Dot, og i den afsluttende duet giver hun opskriften på en mulig kunstnerisk taktik, der inkluderer menneskeligheden:

DOT:

Stop worrying if your vision

Is new.

Let others make that decision –

They usually do.

You keep moving on.

Look at what you've done.

Then at what you want,
Not at where you are,
What you'll be.
Look at all the things
You gave to me.
Let me give you
Something in return.

I would be so pleased ... ²⁰

I første akt er almindelige menneskers syn på kunstneren også et vigtigt emne. Det er med til at understrege både den dramatiske grundidé og fornemmelsen af kunstneren som enten udstødt eller ener. Tydeligst i Dot-figuren og hendes håndtering af kærligheden til George. Det er på en måde kunsten som et arbejde, som bliver omdrejningspunktet for både Dots og Georges kærlighed.

DOT:

Yes, George, run to your work. Hide behind your painting, I have come to tell you I am leaving, because I thought you might care to know – foolish of me, because you care about nothing –

GEORGE:

I care about many things -

DOT:

Things – not people.

GEORGE:

People, too. I cannot divide my feelings up as neatly as you, and I am not hiding behind my canvas – I am living in it. ²¹

Det er denne opfattelse af, at arbejdet (for en kunstner) er uløseligt forbundet med livet, som bliver en konflikt. Kan kunstneren leve uden at arbejde? Udgangspunktet er naturligvis, at billedet handler om en fridag – en søndag. Hele det kompleks, som fritid/arbejdstid i forestillingen er, hænger nøje sammen med Paris og tiden umiddelbart inden Seurats billede. Med industrialiseringen fik man den opdeling tydeligt ind på livet, og så er vi tilbage ved udgangs-

punktet: fraværet af enheden. Samtidig er det diskussionen om kultur kontra natur, som ligger bagved. Seurats billede viser den kultiverede fritid: parken som urbaniseringens genskabelse og iscenesættelse af de naturlige steder for afslappelse og kontemplation. Den rationelle moderne verdens krav om nytte, det er også det, George er oppe imod (både i 1886 og 1984), hans kunst skal på den eller den anden måde betale sig. I første del bliver dette tema personificeret ved modsætningen mellem ham og Dots anden elsker, Louis, som er bager:

DOT:

Louis' really an artist
Louis' cakes are an art
Louis' isn't the smartest –
Louis' is popular.
Everybody loves Louis,
Louis bakes from the heart.²²

Det er om dette punkt det drejer sig: at kunne både være kunstner, populær og samtidig rentabel. For der er rindalistisk harme i luften fra både over- og underklasse. Det kommer tilsyne, når tjenestefolkene også holder fri på La Grand Jatte fra deres herskab, som er den anerkendte naturalistiske kunstner Jules.

FRANZ: [taler]

I should have been an artist. I was never intended for work.

—
[synger]

While he »creates«,
We scrape their plates
And dust their knickknacks
Hundreds to the shelf.
Work is what you do for others,
Liebchen,
Art is what you do for yourself.²³

I anden akt er diskussionen om kunsten flyttet over til, at de laser-performance maskiner, som 1984-George laver, ikke skal eller kan købes af almindelige mennesker, men af fonde og museer. Den tendens er blevet endnu tydeligere efter 1984, kunsten købes ofte direkte fra atelieret til ophængning på museer uden at have været ude i cirkulation først. Og det er heller ikke let for George:

GEORGE:

Art isn't easy.
every minor detail
Is a major decision
Have to keep things in scale,
Have to hold on to your vision –
Every time I start to feel defensive,
I remember lasers are expensive.
What's a little cocktail conversation
If it's going to get you your foundation
Leading to a prominent commission,
And an exhibition in addition?²⁴

Det store problem, som altså måske kan løses ved Dots førnævnte gode råd, er, at en udstilling af kunsten for offentligheden nærmest er blevet en biting i det store spil om penge og prestige. Kunstværkets centrale position er truet af institutionaliseringen – det er ikke værket, som er produktet, men summen af aftaler, fondsmidler, kommissioner, kritikere osv. osv. Og altså i sidste instans kunstnerens person.

GEORGE:

If you want your work to reach fruition,
What you need's a link with your tradition
And of course a prominent commission
Plus a little formal recognition
So that you can go on exhibi

So that *your work* can go on exhibition...²⁵

Sondheim og Lapine efterlader os dog ikke helt uden håb, for så længe der er lærreder at male på, er der muligheder for at ændre kunstens rolle:

GEORGE: [taler]

»White. A blank page or canvas. His favorite.
So many possibilities ... »²⁶

Koncept og komposition

Sunday in the Park with George er som nævnt et godt eksempel på den konceptmusical, Sondheim m.fl. har arbejdet sig frem til og på dens teknik. Derfor er det vanskeligt at skille de forskellige deles betydning fra hinanden: historien er betinget af scenografien, men fordi billedet allerede var der, var scenografien betinget af historien. Musikken spejler både Seurats maleteknik og den distance, som Lapines tekst lægger mellem stykkets personer osv. osv.

Struktureringsprincippet for den narrative side i hele første akt er derfor tilblivelsen af maleriet på scenen. Efterhånden som figurerne på billedet bliver malet, træder de frem og fortæller deres del af historien. Åbningsscenen er udformet som et hvidt lærred og efterhånden som George taler (og tegner) bliver scenen fyldt med kulissedele, træer, buske, både ... På et tidspunkt, efter at Georges mor (den gamle dame) er kommet på scenen, visker han et træ ud på sin skitseblok. Øjeblikkeligt forsvinder det også fra det store scenebillede. Denne handling bliver en del af temaet om udvekslingen mellem det pastorale landskab og Seurats moderne bylandskab. Den gamle dame beklager sig over, at der plejede at stå et træ på det sted, dvs. før husene voksede ind over udsigten.

I anden akt er Seurats billede så altså kommet op på væggen, og Georges maskine fylder det hele. Men det lasershow den »spiller« handler netop om Seurat, så han forbliver på scenen.

I sidste del af anden akt er man tilbage på øen, men nu er der skyskrabere m.m. i horisonten. George gentager da sine replikker fra åbningen af første akt: order, design osv, og i takt hermed forsvinder det moderne landskab. Dernæst kommer alle figurer tilbage, hele maleriet genskabes et øjeblik – og så falder fortæppets hvide lærred. Man er tilbage ved udgangspunktet.

Hvor scenografien således beskriver en cirkelbevægelse, har Sondheim valgt at lade musikken bevæge sig mere lineært. Han har forsøgt at skabe en musik, som forholder sig til den pointilistiske maleteknik og Seurats billede:

»Efterhånden som han skrev – langsomt – forsøgte Sondheim at holde sin musik åben og ren, på samme måde billedet var det; han ville have den til at sitre.«²⁷

At holde musikken åben vil i dette tilfælde sige, at der ikke er alt for tydelige tonale forbindelser. Man sidder ikke nødvendigvis efter en sang med en fornemmelse af at være kommet »hjem«, selv om man ikke er i tvivl om, at der har været en finale. Det afspejles også i akkompagnementet og orkestreringen. Oftest består arrangementet af brudte akkorder i flere instrumenter, det er kun

sjældent, der er tale om, at orkesteret spiller store, brede harmonier. Som et eksempel på den måde det musikalske er forbundet til konceptet, viser det sig, at alle de gange brede harmonier er brugt i akkompagnementet, tales der også på en eller anden måde om enhed eller harmoni i teksten. Det er kendetegnende for Sondheims værker i det hele taget, at han hele tiden vipper mellem en sangbar traditionel teatermusik og et modernistisk og sværere tilgængeligt tonesprog. Heri ligner hans musik Seurats maleri. Trods det udpræget moderne i teknikken, fastholder Seurat det figurative som et væsentlig element.

For Sondheim var der da også tydelige forbindelser mellem Seurats maleri og musikken:

»Jo mere jeg fandt ud af om ham [Seurat], jo mere indså jeg »Min Gud det handler altså om musik«. Seurat eksperimenterede med farver på sammen måde, som man eksperimenterer med en skala. (...) Det virkede brugbart at anvende rytme til at reflektere det at sætte prikker på et lærred og vise hans distraktion såvel som hans koncentration.«²⁸

Det er også i den rytmiske disponering, at de sammenbindende musikalske ideer er lagt. Det har et vamp-agtigt rytmeskema (et stadigt genkommende, kort rytmisk og harmonisk mønster), som præsenteres allerede i den første sang. George har (når han arbejder) en staccato, forceret rytme under sin sang. Symbolikken om den kunstneriske syntese er fuldendt, når disse to rytmer kombineres og bliver til den stor slutduet *Move On*. For at binde århundrederne sammen er temaet fra sangen *Finishing the Hat*, som George synger, mens han arbejder på maleriet i første akt, gentaget i anden akts *Putting it Together*, der, som ovenfor citeret, handler om kunstens udenomsparlamentariske vilkår i 1984. Der kan synges om kunst og kunstnere på den samme melodi 100 år efter!

Men ellers er netop fraværet af repriser og decidede hits kendetegnende for Sondheim. Han ønsker ikke, at folk skal kunne sangene, når de går hjem. Det er i hvert fald ikke formålet. Men der er brugt masser af gentagelser, motivstof og citater i musikken. Det gør Sondheim ud fra den betragtning, at det er direkte i modstrid med teatrets idé, at en person kan synges nøjagtig det samme to gange i en forestilling. Hvis der overhovedet er nogen kvalitet i den historie, man vil fortælle, så har personen udviklet sig i løbet af forestillingen, og repriser vil være meningsløse. Men motiver og citater derimod er med til at gøre musikken sammenhængende og kan bruges til at understrege personens psykologiske udvikling. Blot man spiller et fragment af en kærlighedssang fra tidligere i forestillingen, vil det sætte en stemning; og lader man det fortsætte i noget nyt, giver det en fornemmelse af udvikling.

Det har altid været en del af underholdningsmusikkens væsen, at den indtager alle mulige stilarter og genrer. Deri adskiller Sondheim sig på en vis måde; han forsøger ikke at efterligne særlige stilarter, for at trække på deres karakteristika. Men han bruger fragmenter til at sætte stemninger og til at ironisere. I denne forestilling f.eks. i Dots del af sangen *Color and Light*, hvor det lyriske tema brat afbrydes ved tanken om at blive en »Follie girl« – og karuselmusikken spiller op, for blot igen at blive afbrudt.

Ironi er det bærende i Sondheims sangtekster. Og ligesom i musikken har han søgt at ramme det gentagne i Seurats teknik. I teksterne er det ofte blot gentagelsen af nogle få ord i begyndelsen af hver linje, som giver fornemmelsen, når den parres med musikkens lidt svævende insistering. Men også de mange forskellige slags rim og gentagelser er med til at holde et kolossalt tempo i teksterne. Det kortfattede, opbrudte sprog og de mange repetitive elementer gør det tydeligt, at teksten er prikker af lyd, som igen mimer Seurats billede.

Heldigvis har ønsket om at fortælle en historie, som på mange måder er tragisk, ikke holdt humoren ude af sangene. Særligt har Dot fået mange slagfærdige linjer. Det er denne kombination af »alvorlig« musik og elegant turnerede tekster, som gør at man kan lave en meningsfuld forestilling, der samtidig er god underholdning.

I *Sunday in the Park with George* lykkes det at forene Broadwaymusicalens styrke mht. appel og symbolsk udsigekraft med et tema, som netop diskuterer kunst i forhold til publikum. Forestillingen udnytter, at genren er knyttet til det urbane liv til at fortælle om Seurat og hans billede, der ligeledes er tæt forbundet hertil. Ved at lade reduktionen af personer til figurer være det bærende, vendes en svaghed til en styrke. Den psykologiske forkortning af personerne, som ofte kendetegner det populære musikteater, er dermed ikke en forfladigelse af teatrets virkemåde, men en måde at visualisere urbane vilkår.

Og selv om Sondheims musical handler om kunst som noget, der ikke altid er lige tilgængeligt og harmonisk, så bæres den selv bl.a. også oppe af det, som Dot kan lide ved den kunstfærdige konditor Louis:

DOT:

Louis' makes you feel present,

Louis' generous.

That's the thing about Louis

Louis' always is »there«.

Louis' thoughts are not hard to follow,

Louis' art is not hard to swallow.²⁹

Noter

1. George Seurat malede billedet mellem 1884 og 1886, det blev præsenteret i Paris på Salon des Indépendants i 1886.
2. Citeret fra Craig Zadan: *Sondheim & Co.*, New York 1989, p. 296.
3. Musical i 2 akter, musik og sangtekster af Stephen Sondheim, dialog af James Lapine, urpremiere på Booth Theatre, New York, maj 1984.
4. Robert Toll: *The Entertainment Machine*, New York 1982, p. 4.
5. Toll, p. 4.
6. A. F. McLean: *The American Vaudeville as Ritual*, Kentucky 1965, p. 5.
7. For en nærmere beskrivelse se Charles Hamm: *Music in the New World*, New York 1983.
8. Definitionerne på helte og heltinder findes hos Ethan Mordden: *Broadway Babies*, New York 1983, p. 49ff, systematiseringen af plots er beskrevet hos Lehman Engel i *The American Musical Theatre*, New York 1975, p. 43.
9. At *Hair* skulle være en mulighed for at få et direkte indblik i den nye popkultur, er der dog delte meninger om. Popjournalisten George Melly anfægter det i bogen *Revolt Into Style*, London 1972, p. 202.
10. Gerald Bordman: *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York 1992. p. 642-644.
11. Det var Brecht der først formulerede tankerne om det ikke-aristoteliske teater. Her trækkes på Peter Szondi: *Theorien des Modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956 (og senere) p. 116.
12. Forholdet mellem storby og varietéfigurer er beskrevet, ikke for amerikansk vaudeville, men for tysk varieté af Peter Jelavich i Charles W. Haxthausen & Heidrun Suhr (eds.): *Berlin. Culture & Metropolis*, Minneapolis 1990, p. 100ff.
13. Seurat citeres for dette i Robert Hughes: *Det chokerende nye*, København 1981, p. 116.
14. Harold Princes syn på konceptmusicals er hentet fra Foster Hirsch: *Harold Prince and the American Musical Theatre*, New York 1989, p. 59ff.
15. Denne »standard« procedure for en musicals tilblivelse findes hos Stephen Citron: *The Musical from Inside Out*, London 1991, p. 18ff.
16. Zadan op.cit., p. 233.
17. Fra sangen *Sunday in the Park with George*, her citeret fra p. 6 i teksthæftet til *The Original Cast Recording*, (herefter kaldet TH), udgivet af RCA Records (HBC1-5042), Producer: Thomas Z. Shepard, New York 1984.
18. Fra samme sang.
19. Fra: *Putting it Together*, TH p. 16.
20. Fra: *Move On*, TH p. 17.
21. Fra: *We Do Not Belong Together*, TH p. 11.
22. Fra: *Everybody Loves Louis*, TH p. 10.
23. Fra: *The Day Off*, TH p. 9.
24. Fra: *Putting it Together*, TH p. 16.
25. Fra: *Putting it Together*, TH p. 16.
26. Fra: *Sunday*, TH p. 18.
27. Zadan op.cit., p. 301.
28. Zadan op.cit., p. 303.
29. Fra: *Everybody Loves Louis*, TH p. 10.