



Essays

Teaterkoncerter – Kunstneriske columbusæg
eller cool kalkule?

Foto: Aveny-T

Dagen Før | Aveny-T

Teaterkoncerter

Kunstnerisk columbusæg eller cool kalkule?

Af Michael Eigtved

Det er overraskende kompliceret at forsøge at nærme sig en forklaring på, hvorfor det lokale fænomen teaterkoncerter har fået en så massiv udbredelse i det danske teaterlandskab. For man kan med god ret spørge, hvordan det kan være, at publikum, der føler sig forbundet med så forskellige kunstnere som Gasolin', Nick Cave, Beach Boys, Tom Waits, Mozart, Bob Dylan, Lars Lilholt, og Four Jacks, opsøger den samme type af teater. Måske er det netop den utrolige spændvidde i, hvad der kan blive plads til under betegnelsen, som simpelthen er en af forklaringerne på, at de i disse år sælger tusindvis af billetter. Som Elvis Presley, der sent i sin karriere tog konsekvensen af sin slingrende musikalske kurs, og udgav en plade, der hed "Something for Everybody". Men hvad er det så i øvrigt, der gør teaterkoncerterne så tiltrækkende for såvel teatrene som publikum?

Et svar der ligger lige for kunne være, at det er noget nyt. At teaterkoncerter er en ny måde at kombinere (populær-)musik, sceneri, ageren og flow på. Det er også sandt – og så alligevel ikke. For den første teaterkoncert i den form de nu optræder i kom allerede i 1994 med Dr. Dantes *Gasolin'* forestilling. Den regner den ene ophavsmand, Nikolaj Cederholm i øvrigt for at være den første i verden, og dermed sig selv og Kåre Bjerkø som opfindere af genren. Det er de naturligvis også i vis forstand. Kombinationen af en sangcyklus, teatrets virkemidler, og et sammenbindende koncept kan de dog knap nok tage æren for at have opfundet, men opdagelsen af en særlig metode til at skabe et parallelt univers på baggrund af kendte sange kan man godt tilskrive de to.

Da Dr. Dante overtog det daværende Avenue Teater i 1992, var det under det selvbevidste og

ungdommeligt kække motto: *Vi vil lave teater for dem der hellere vil i biffen!* Med andre ord teater til deres jævnaldrende, som i næsten en (ungdoms-)generation op gennem 1980'erne havde vendt teatret fuldstændig ryggen, fordi det forekom dem støvet, stift, ude af trit med sin samtid, sprogligt set manieret og ikke mindst med et visuelt udtryk, der simpelthen ikke harmonerede med MTV generationens referenceramme.

Med deres opsætning af *Gasolin'* teaterkoncerten i 1994 kan man – som iagttager – udvide dette motto til at omfavne en anden slags teater, der forekom de fremstormende "danter" ligeså manieret, forældet og pinligt: ... *vi vil lave popmusikteater for dem der hader musicals!* På den måde er teaterkoncerter i Danmark også opstået som en slags modform, der forsøger at imødegå en del af de elementer, der normalt karakteriserer det store musikteater, først og fremmest den dramatiske fortællestruktur, men desuden egentlig psykologisk karaktertegnning og lineær dramaturgi.

Tillad mig at citere mig selv fra Gyldendals Teaterleksikon:

Teaterkoncert er betegnelsen for en forestillingstype, hvor enkeltstående musiknumre, oftest med sang, bindes sammen til et idébaseret forløb, der understøttes af scenografi og kostumering.

Den karakteristik holder jeg fast ved. Dog er to elementers karakter værd at undersøge nærmere: for det første: hvad er egentlig teaterkoncertens ophav, såvel historisk som genremæssigt?

Og for det andet: hvorfor har den fået en så overvældende appel her i begyndelsen af det 21. århundrede?

Den leksikalske indgang peger derfor videre på, at koncertafvikling i forskellige udformninger og med vekslende grad af scenisk udstyr har været forekommende i teaterhuse siden fremkomsten af disse. Mellemaktsmusik med illustrerende optrin og mere eller mindre iscenesatte koncertdele, som element i en samlet teateraften har ligeledes været en gængs foreteelse siden 1600-tallet. Også det kirkelige oratorium, hvor der kunne indgå iscenesættelser af bibelske fortællinger sat i musik, er en del af ophavet.

Formen får dog først sin egentlig udvikling i den nuværende betydning omkring 1970. Med fremkomsten af en avanceret teatral rockmusik, ofte inspireret af klassisk musik og avantgardekunst-strategier, udfoldes især af britiske navne som fx The Who og David Bowie en ny form for teatralisering af koncertsituationen. Formen var baseret på en cyklisk, indholdsmæssig sammenhæng mellem de enkelte musiknumre, etableringen af fiktive, gennemgående personer gennem lyrikken, samt omfattende brug af lyseffekter, scenografi og kostumering. Disse koncerter havde ofte afsæt i de såkaldte koncept-albums, fx The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) og The Who's *Tommy* (1969), hvor de enkelte sange er indbyrdes forbundne gennem en sammenbindende idé. Også Andrew Lloyd-Webbers *Jesus Christ Superstar* (1971) udkom oprindeligt som et koncept-album og var i sine første sceneopførelser netop i form af hvad man godt kan kalde teaterkoncerter.

Spørgsmålet er, hvilke forskelle der er på disse for-former, der alle inkluderer det koncerterende, altså en hovedvægt på fremførelsen af sang og musik, men hvis egentlige mening opstår i mødet mellem dette og den sceniske udformning, i betydningen det konkrete teatrale og performative element (og altså derfor ikke kan siges at ligge immanent i

musikken som materiale).

Teaterkoncertformen i sin nuværende betydning er især karakteristisk ved at det altovervejende er pop- eller rockmusik fra de sidste 40 år, der er bærende. Altså at der er et element af tilbageskuen i selve formens bærende konstruktion. Og dermed på en måde et iboende paradoks, når det så ofte fremføres om genren, at den er nyskabende og original. Der er altså, i modsætning til de ovennævnte former, ikke tale om original musik, men om pluk fra en given kunstners bagkatalog, der (oftest uden skelen til kronologien i sangenes tilblivelseshistorie), bearbejdes med ganske voldsomme arrangementsmæssige ændringer i forhold til den oprindelige (sangertype, ensemblesammensætning, tempo, osv.) og sammenstilles.

Dette er den basis, man kan mene genopfindes i 1990'erne af Dr. Dante, der producerer en række teaterkoncerter. Det centrale er måske mest, at med *Gasolin'* og frem til afskedsforestillingen *Lillerød* (2001) blev teaterkoncerten sat på plakaten som en overraskende og som tidligere antydte især ungdomsappellerende teaterform, hvor hidtil ukendte kombinationer af kendt musik med (avantgarde-)teatrets princip om uforudsigelighed, tvetydighed og fortolkningsåbninger var drivkraften.

Nikolaj Cederholm skrev i forbindelse med Bob Dylan teaterkoncerten på Århus teater 2010:

Teaterkoncerterne repræsenterer vores arbejde med at udvikle den traditionelle rockkoncert og den traditionelle musical til en helt ny genre, (...) en blanding af koncert og teater, som giver mulighed for at iscenesætte koncerten og for at fortolke den kendte musik radikalt.

En teaterkoncert er en koncert med teater i. Ikke teater med musik i. Her

*er karakterer, situationer, kostumer.
(MEN) De mennesker der flyver
rundt over publikums hoveder, er ikke
artister, men sangere og musikere, som
synger og spiller live.*

(Fra CD bookletten.)

Det der således grundlæggende driver teaterkoncerten er, at der faktisk kan etableres en ny forståelse af musik, som publikum ellers troede de var fortrolige med. Ved at indsætte kendte popsange i et teatralt univers, der hjælper publikum til at udpege helt nye sider af sangene, skaber teaterkoncerten liv i materiale, man ellers var stivnet i opfattelsen af. Og hvor den enkeltes (potentielt sentimentale eller nostalgiske) relation til sange, der måske har fungeret som underlægningsmusik til halve og hele liv, revitaliseres og de kendte numre kan opleves på en måde, der pga. de radikale forandringer i sangenes musikalske udformninger ofte vil være overraskende og udfordrende.

Grebet på det hele er at sætte musikken i centrum, for som Cederholm anfører, er det sangere og ikke skuespillere (eller i hvert fald skuespillere med en sangerkarriere også), der er på scenen. Ved at (op-)finde en art fællestræk i sangene eller ligefrem i den valgte kunstners *oeuvre*, der så omsættes til et (især visuelt) koncept, bindes sange sammen, der ellers ikke havde noget med hinanden at gøre. Det er en strategi, der altså har vist sig særdeles levedygtig, og en måde at tænke teaterdesign på, der er ekstremt fleksibel og tydeligvis lader sig omplante til mange musikgenrer.

En anden del af projektet for de mange teaterkoncerter har også sit udspring i 1990'erne. For som nævnt tidligere, var det et udtrykt ønske hos fremstormende unge teaterfolk at distancere sig fra de musicals, der dominerer teatrene og salgsstatistikkerne. Og en teaterkoncert er bestemt ikke nogen musical. Musicalgenren bæres af en lineær

fortælling, der skrider planmæssigt frem mod en forløsning. Enten i form af happy-end eller af det modsatte. Musikken og sangene skal medvirke til at bringe denne historie frem, og det hele går – i bedste fald – op i en højere, men også forudsigelig enhed. Og såvel musik- som sang- og fortællestil er i genre for sig, hvor en vis dvælende højspændthed og melodramatisk indsats hører sig til.

Den tilgang harmonerer egentlig ikke med den evigt fluktuerende måde, som det meste popmusik og andre populærkulturelle udtryk former sig i dag, hvor det rappe og rå fylder mest. Musicalgenren er desuden i de senere år stagneret rent kunstnerisk og mht. musikalske stilformater, efter den i nogle årtier betegnede en fornyelse af samspillet mellem musik og teater. Mange af de musicals der sættes op er desuden store, tunge produktioner som *Phantom of the Opera* mfl., der nok især appellerer til et relativt konservativt teaterpublikum. Der er som følge af de ganske stramme regler, mange ophavsmænd i dag lægger på deres forestillinger for, hvordan den sceniske udformning kan varieres i lokale opsætninger af de store udenlandske blockbuster-musicals, ikke plads til meget tvetydighed, spræl eller opdatering.

Men det er netop dén kombination, (tvetydighed, spræl og opdatering), teaterkoncerterne især lever af. Et kendetegn ved teaterkoncerterne er, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de allerfleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres er et åbent univers, der peger i mange retninger. I Ålborg tog man fx Lars Lilholts ellers ganske folkelige sange og placerede dem i et dystopisk, lidt skræmmende univers, med hilsner til tysk mellemkrigsstids kabaret, og udsagnet "*Kald det kærlighed*" fik dermed en langt fra så indlysende romantisk klang som originalens.

Koncepterne er, som i dette eksempel, også meget ofte båret af kontrastsystemer: dels kontrast mellem afsættets "stemning" (Lilholt som syng-med-folkefest) og den musikalske

ikklædning i forestillingen (skramlende 1930'er kabaretklang); dels mellem det univers, der over tid er opstået omkring sangene (Gasolin' som fræsende rockdreng med gavflaben Larsen i front) overfor et næsten dystopisk, futuristisk univers i teaterkoncerten. Der opstår altså alene i det konceptuelle en art spænding, et drive mellem forventninger og fremtoning, der erstatter dramaturgiske spændingssystemer. Samtidig tilfredsstilles et grundlæggende behov i teaterforestillinger for at publikum bliver skubbet fremad gennem oplevelsen. Her sker det uden at man styres af en linearitet, der ofte kun har få mulige udløsningspotentialer, og i mange tilfælde lukker sig om fortællingens indre logik.

Det betyder, at teaterkoncerterne tilfredsstiller et af de vigtigste krav, nutidens publikum har til deres kulturoplevelser: man vil selv være medskabende. Teaterkoncerten giver afkald på at fortælle en historie, den må man som publikum selv konstruere. Samtidig er der så stadig trygheden ved den kendte musik, som gør at det mindre trænede publikum ikke føler sig fortabt i et uforståeligt, avantgardistisk ingenmandsland.

Det betyder, at teaterkoncertens format er et kunstnerisk columbusæg, der på én gang tillader ophavsmændene at tage nutidige, styrende konceptuelle livtag med noget musik, der (i en eller anden form) har bevist sit værd, og samtidig delvist overlade det til publikum at navigere i oplevelsen. Teaterkoncerten som genre spiller dermed elegant på to næsten modsatrettede aspekter: på den ene side er der et element af nostalgi eller i hvert fald trang til at genopfriske gamle kendinge i ideen, men på den anden er det netop bærende, at der tilføres overraskende og nutidige facetter ved den måde det indgår i en teatral begivenhed på.

Det er i hvert fald den positive analyse. En anden måde at anskue fænomenet på kunne være at mene, at teaterkoncerter kan det samme som man opererer med i modeverdenen: de kan få folk til at tro, at der er sket noget nyt – hvert

år. At der er en udvikling. Netop fordi genren tilsyneladende er rummelig uden grænser, kunne man derfor omvendt frygte, at den udvandes i løbet af få år. At det bliver samme slags små forskydninger og forandringer som de, der kommer til udtryk i den evigt skiftende tøjmode.

Koncepterne er således muligvis ikke kun åbne fordi det er et kunstnerisk valg, en måde at skabe huller på, som folk selv kan fylde, men også fordi de derved kan tiltrække så stort et publikum som muligt. Tilskuerne kan så hver især konstruere den forestilling, som de netop har lyst til eller brug for, over dette råmateriale. De styres ikke kun af et egentligt kunstnerisk udsagn, men bliver i lige så høj grad tilbudt et design, der tillader at kunsten forbruges, og som tilpasser sig den enkeltes behov. Det skal blive interessant at følge fremtidige valg af musik til teaterkoncert-behandling, og se, om den konceptbårne teaterkoncertgenre bærer muligheden i sig for også at revitalisere sig selv, eller den snarere er en matrix, der med tiden ikke længere kan findes egnet kvalitetsmusik at fylde i.

Dele af dette essay har i en tidligere form været publiceret i dagbladet Politiken.

Michael Eigtved

Leder af Frededriksbergmuseerne, tidligere lektor ved Teater og Performance Studier, KU.
