

New York, New York



**Martin Scorseses nye film
er netop så stædigt idiosynkratisk som man
har ret til at forvente sig, og med filmen har instruktøren
endegyldigt placeret sig som en af
amerikansk films store instruktører**

Morten Piiil

Martin Scorseses nye film, »New York, New York« – instruktørens første værk med et budget over 2 millioner dollars – er en glædelig overraskelse. Der var grund til forhånds-skepsis. Var instruktøren af »Taxi Driver« og »Gaden uden nåde« blevet skyllet med af halvfjerdsernes efterhånden så trivielle nostalgi-bølge, ville denne intenst personlige instruktør nu til at optræde som Peter Bogdanovich' konkurrent i tilberedningen af campede pasticher over gamle Hollywood-film?

Men »New York, New York« er ikke et nostalgisk nummer beregnet på at hensætte publikum i udflydende retrospektiv rørelse. Den er netop så stædigt idiosynkratisk en film som man havde ret til at forvente sig af Martin Scorsese efter »Taxi Driver«. Genremæssigt unddrager »New York, New York« sig kategorisering. Den har elementer i sig af den traditionelle musical, dog ikke mange. Den har i miljø

musik og sang, er det fordi den handler om to mennesker, hvis hele forhold er betinget af deres musikalske udtryk. Harmonien mellem dem opstår først gennem deres musik, *han* spiller saksofon, *hun* synger, og de konflikter, der efterhånden slider dem fra hinanden, afspejles lige så konsekvent i deres stadig mere dominerende musikalske disharmoni.

Titlen dukker op i store primitive blokbogstaver bag Manhattens silhouet, forteksterne varsler om en musical, og i starten opretholdes denne illusion. Det er *Victory in Japan*-dag, Times Square bugner af festende mennesker, og de tages højt oppefra af et glidende kamera – igen et sikkert musical-tegn. En neon-pil udpeger med elegant præcision den mandlige hovedperson i den ellers uoverskuelige folkemængde – man kunne være i en Stanley Donen-film.



og ydre handlingsgang lighedspunkter med musikalske biografifilm om dramatiske, omtumlede kunstnerskæbner, som man lavede den slags i fyrrernes og halvtredsernes Hollywood. Og visuelt støtter den sig til den Hollywood-periodes billedsprog med dens ukrukkede funktionalisme og klare disponering af virkemidlerne. Men skal man finde en reel forløber for »New York, New York«s blanding af komedie, psykologisk realisme og musical- ingredienser, kan jeg kun komme i tanker om George Cukors »En stjerne fødes« fra 1954, der ligesom »New York, New York« handler om konflikten mellem privatliv og arbejde, mellem følelser og karriere.

Martin Scorsese har brugt de traditionelle formelementer som en slags renselsesproces, for klarere og mere præcist end ellers at kunne fortælle om det, der egentlig ligger ham på hjerte. Når »New York, New York« er blevet en film med

Men i filmens første store *set piece*, et løssluppet bal, hvor hjemsendte soldater fejrer sejren til tonerne af Tommy Dorseys orkester, står det efterhånden klart, at dette ikke er en musical-pastiche, men først og fremmest en Martin Scorsese-film. Den hjemvendte soldat Jimmy Doyles jagt efter en pige at komme i seng med er naturligvis forsonende komisk i sin kontante ensprogethed, men har samtidig et umiskendeligt præg af noget farligt og besat. Der er en ubøjelig egocentrisk viljestyrke bag Jimmy Doyles vedholdende kurmageri. Han er »ikke til at blive klog på«, men Robert De Niros suveræne præstation fastholder klart, at det er fordi han ikke kan blive klog på sig selv. Følelser skræmmer og hæmmer ham. De forpligter, gør svag. Han kan ikke komme ud med dem – medmindre han har en saksofon i hånden.

Scorseses opbygning af denne sekvens afspejler det modne, afklarede mesterskab, der kendetegner hele filmen.

Med vidunderlig musikalitet klippes der mellem Jimmy Doyles tumlen rundt i det store festlokale og det stilfulde swing-orkester. Musikkens swingende elegance og præcision kontrasteres med det indre og ydre kaos i scenerne med Doyle. Han kommer ind fra højre i billedet som den uundgåelige *spielverderber*, som det levende bevis på, at alt ikke er så enkelt som denne ophøjet harmoniske musik postulerer.

Robert De Niro giver Jimmy Doyle et på én gang stikken-de og flakkende blik, men også en næsten manisk selvsikkerhed, der gør Francine Evans' modvillige fascination af ham troværdig. Han er røvirriterende, men uforudsigelig nok til at interessere. I denne indledende fest-scene afslører Liza Minnelli – ligesom i hele filmen – nye sider af sit talent. Den lidt hektiske *gamine* er forsvundet (godt det samme) og i stedet er der kommet en rolig, moden sødmefuldhed over hendes person. I de første scener har hun ikke meget andet



Robert De Niro (t.h.) som jazzmusikeren Jimmy Doyle.

at lave end at være afvisende. Men mens hun fattet betragter dette fænomen, Jimmy Doyle i den spraglede Hawaii-skjorte, opdager hun vantro en spirende tiltrækning dukke frem, som får hende til at vende sig om efter ham, når han er på vej væk.

Den psykologiske fylde og nuancerigdom, der udmærker disse første scener mellem De Niro og Liza Minnelli, føres igennem i hele filmen. Scorsese har sat to spillelevende mennesker ind i en fast stilramme, og disse to mennesker lever et så intenst overbevisende liv på lærredet, at også stilrammerne vitaliseres og får en ny skønhed. Når Jimmy Doyle og Francine Evans for eksempel »finder hinanden« i musikken under en prøve, hvor Doyle er ved at forspilde sin chance, er denne oplagte musicalscene stillet i relief af de pinefulde disharmonier lige forinden. Og den musikalske harmoni er kun kortvarig.

Doyle er en ambitiøs saksofonist, der helst spiller i den nye bopstil og opfatter efterkrigstidens mere og mere udlevede *big band*-swing som et musikalsk kompromis. Bop-musikkens splittelse af *big band*-swingmusikkens rene, klare linier afspejler Doyles eget splittede sjæleliv. Han stræber efter den perfekte harmoni, *the major chord*, når kærlighed, musik og materiel trykthed går op i en højere enhed. Umiddelbart sætter han musikken højt, men måske kan kærligheden blive nummer et. Når han til slut kalder sin succesrige jazz-restaurant for »Major Chord«, er det blodig ironi, for han når ikke sit ideal. Kærligheden er gledet ham af hænde, og i den ideelle treklang er kun de to måske mindre vigtige – musikken og pengene – tilbage.

Det er ikke en pessimistisk, men kun en resigneret slutning. Jimmy Doyle og Francine Evans har opdaget hvem de er – og har accepteret, at de må leve hver for sig. Musikalsk har de bevæget sig i hver sin retning, men de inspireres stadig af det samme grundtema.

Robert De Niro giver som Jimmy Doyle et – synes jeg – fremragende portræt af en følelshæmmet egocentriker, der ikke kan forene karriere og privatliv. Han holder sine følelser på afstand, fordi han tror de gør ham svag og afhængig. Han klovner sig væk fra dem, undviger dem med sit mangetydige grin eller holder dem på afstand med en kværnende talestrøm. Så meget desto stærkere virker de scener, hvor følelserne uafhjælpeligt bryder igennem – for eksempel hospitals-scenen, hvor han er kommet for at besøge Francine efter fødslen. Der er noget latterligt over denne mands *skamfuldhed* over gråden og sammenbruddet, mens han sidder ved sengekanten og ikke ved hvor han skal gøre af sine hænder og albuer og bruger lagenet som lommeterklæde. Men jeg synes samtidig, at De Niro spiller et utrolig bevægende og imponerende usentimentalt. Det viser med uhyggelig præcision en mand, der ikke kan realisere sig selv gennem sine følelser – og selv erkender det. Det traditionelle mande-panser sidder på ham som en forbandelse og kan kun fjernes, når han giver sig hen til sin musik.

»New York, New York« er i høj grad skuespillernes film, og det har været vigtigt for Scorsese ikke at kvæle spillet mellem de to hovedpersoner i stilistiske eksperimenter. Med stor sikkerhed anlægger han en billedstil, der renderer den enkle klarhed i de klassiske Hollywood-film fra fyrerne og halvtredserne. Han giver sig tid til at lade personerne udfolde sig i lange total-indstillinger og økonomiserer på god, gammeldags Hollywood-vis med nærbillederne. Farver og dekorationer er diskret stiliserede, så de for det meste udgør en upåtrængende baggrund for personerne – tidsatmosfæren bæres i højere grad af musikken og det visuelle udtryk som helhed end af smart udtænkte dekorationer. Show business-miljøet skildres med en udemonstrativ varme og sympati, der også omfatter de kommercielle drenge – Lionel Stander leverer for eksempel et fint, dæmpet portræt af en lakonisk venlig agent.

Min eneste indvending mod filmen er, at nyskrevne sange som »Theme from New York, New York« og »But the World Goes Round« ikke kan stå mål med de mange pragtfulde *evergreens* filmen ellers er fuld af – og at Liza Minnellis hårdt pumpede foredrag af netop disse numre fremhæver snarere end skjuler deres relative svaghed. Men Liza Minnellis helt forbløffende varme og forfinede spil i øvrigt gør disse indvendinger trivielle. Med »New York, New York« har Martin Scorsese endegyldigt placeret sig som en af amerikansk films store instruktører. (New York, New York – USA 1977).

Musikken

Et sted i »New York, New York« siger en orkesterleder om Jimmy Doyle (Robert De Niro) at »He blows a barrelfull of tenor. But he's a top pain in the ass«.

Og sådan må det nødvendigvis være, når forskelle i musikalsk opfattelse kontrasteres i stærke temperamenter. Orkesterlederen (der i filmen spilles af den solide gamle hornblæser Georgie Auld – der til gengæld på lydbåndet spiller for Robert De Niros tenorblæser) hører hjemme i jazzmusikkens swing-epoke, mens Jimmy Doyle musikalsk set ikke er fri for at lade sig påvirke af en nyere stilretning, omend rødderne stadig er i swing-epokens Coleman Hawkins-påvirkede musik. Det år filmens historie begynder, er 1945, og swing-musikken råder stadig, skønt en Lester Youngs indflydelse har gjort sig gældende i ydmyge jazzhuse i New York, hvor først og fremmest Charlie Parker, Thelonius Monk og Dizzy Gillespie eksperimenterede med, hvad der i dag kendes som beb.

Swingmusikken, hvis periode fra 1935–45 ofte er blevet kaldt for jazzens klassiske tid, var i trediverne og fyrrerne domineret af ganske få orkestre. Benny Goodman var udråbt til at være »King of Swing«, Tommy Dorsey var »The sentimental gentleman of swing«, og hvad popularitet angik var de suveræne. Glenn Millers orkester legede også med, og ligeså Artie Shaws. At disse orkestre musikalsk set langt blev overgået af først og fremmest Duke Ellingtons og Count Basies orkestre, og til en vis grad også af Jimmie Luncefords (hvor arrangøren Sy Oliver sørgede for de bløde og dog seje swing) var en anden sag, som dengang ikke nær så mange som i dag havde øje og øre for. Bl.a. fordi musikken primært skulle fungere som dansemusik.

George T. Simon har i sin bog »The Big Bands« anslået, at der omkring 1940 »must have been close to two hundred dance orchestras«, alle med en vis landsdækkende berømmelse, men langt fra alle kvalificerede som jazz-orkestre (Guy Lombardos orkester talte også med), hvortil kom en lang række inferiøre orkestre med højst lokal berømmelse.

Forfaldet var for længst sat ind, da »New York, New York« tidsmæssigt starter sin musikalske rejse. Flere faktorer gjorde sig gældende: først Amerikas indtræden i den 2. verdenskrig med deraf følgende opbrud af musikere, der enten meldte sig frivilligt eller blev indkaldte. Dernæst benzinrationering og en ny forlystelsesskat – det var dengang nemlig ikke usædvanligt at et orkester rejste pr. bus op til 500 miles mellem hver aftens engagement. Den væsentligste årsag var dog, at musikernes fagforening i 1942 erklærede strejke. Skulle musikerne medvirke ved pladeindspilninger, så måtte der betales bedre. Dette indspilningsstop varede i næsten to år, og effekten var katastrofal. Pladeselskaberne svarede igen med at bruge sangere og sangerinder langt flittigere end før, og publikums smag blev afgørende rettet mod vokalisterne. Og i december 1946 ramlede det omsider – otte af de populæreste orkestre opløstes og den uafvendelige nedtur begyndte. Kun ganske få orkestre overlevede og endnu færre evnede at bevare den kunstneriske integritet. P.C.

Robert De Niro
som
mennesket,
hvis følelser
kun kan
udtrykkes
gennem
musikken.

