



# Mennesket er en gud i ruiner

Om Martin Scorseses film

Martin Scorseses film er et godt udtryk for, at vi i slutningen af det 20. århundrede ikke helt skal regne med Nietzsches berømte afskrivning af Gud som død. Dommen, som filosofen selv havde svært ved at leve med, blev fældet for mere end 100 år siden, og den håbe-fulde advarsel er siden blev fulgt op af en skrantende tro, hult tomme kirker og frisindets fremmarch. Moderniteten har svært ved at forlige sig med evige sandheder og stabile centre, der sværger til troens sikkerhed og som ser let på den sejrige positivisme. Den borgerlige kulturs forankring i videnskabernes udvikling og fornuftens orden er ikke lige kristendommens kop the, men den har lært at leve med sin lidenhed.

af Erik Svendsen

Sådan ligger landet i Danmark og trods betragtelige nationale-kulturelle forskelle, så er troens fremtid i den vestlige kulturkreds ikke, hvad den har været. Baggrunden herfor er den materielle, sociale og mentale udvikling som verdens grådigste kulturer gennemgår. På den anden side betyder denne totalitære tendens ikke at usamtigheder aldeles forsvinder. Måske tværtimod.

De nye tider har selvfølgelig længe mærket kunsten, fordi en moderne kunst, hvis den kan leve op til sit navn, er et rigt facetteret udtryk for, hvor broget og sammensat verden er. Hvad kunsten imidlertid

også pointerer, er de sprækker, tab og dyk, som ligger i moderniteten. Den siger også noget om, hvad kulturen fortrænger eller prøver at negligere. Og i Martin Scorseses tilfælde er det en afgørende pointe, at det moderne (amerikanske) rodløse menneske lever i skyggen af den vaklende tro. En gammel og ny verden støder sammen, og såvel det fortidige som det nutidige synes udvejsløst. Til slut i debutfilmen *Who's That Knocking at My Door?* skærer hovedpersonen sig med vilje på en Kristusfigur, samtidig med at vi hører moderne popmusik. Stigmatiseret er Scorseses mænd, spændt ud mellem en tro de næppe kan efterleve, og en krop de ikke kan kontrollere.

## **Paranoia, sex og synd**

Så længe Gud lever i sproget, må vi regne med, at troen har et ord at skulle have sagt. Cady, kristendommen, sataniske repræsentant i *Cape Fear*, ynder bibelske sentenser, og hans sammenstilling af religiøs ortodoksi, lærebogsjura og desperadoekkoer af Nietzsches Zarathustraudlægning er nok speciel, men Cady står ikke alene i Scorseses produktion. Tværtimod; han er én i rækken af martyrer og forblændede mænd, der med deres kors går i sporet af Jesus Kristus.

Jamen, vil den emsige læser indvende, det er vel snarere advokaten Sam, der er den sympatiske hovedperson i *Cape Fear*. Cady er djævelens advokat, mens hans tidligere forsvarer Sam er den, der jages og inkarnerer den paranoide middelklasseamerikaner, som har god grund til at være paranoid, for undermenneskene er vitterlig ude efter villa, Volvo og vovseejernes skalp. I den første udgave af *Cape Fear* fra 1962 var der en klar skelnen mellem den gode - advokaten - og den onde - voldtægtsforbryderen Cady. Den elementære dualisme er væk i Scorseses variant, og dét er vigtigt. Det fremmede, alien creatures, truer ikke længere udenfor vinduet, det betændte er forlængst krøbet indenfor og blevet en del af familien.

Det chokerende er, at der næppe er den store forskel mellem magthavere og magtesløse; i *Cape Fear* er den pæne advokat og den rædselsfuldt tatoverede ex-fange næsten ligemænd, og ser man de to stridende mænd som en udspaltnings af én, har vi profilen af en prototypisk Scorsese-figur: en mand, som ikke kan adskille lyst og seksualitet fra synd og straf, en mand som fabulerer om frelse og påtager sig andres synder, en mand, der smertefuldt lader sig ofre. Stort set alle Scorseses film fortæller denne historie om den pinefulde vandring med kors til Golghata. Men det er ikke en slavisk oversættelse af Jesu' lidelseshistorie vi får; det er netop uregerlige sønners historie Scorsese fortæller. Helliger han sig decideret Jesus historie i *The Last Temptation of Christ* - af oplagte grunde i flere år instruktørens yndlingside - har han på den anden side lavet flere visuelle digte om figurer, der forvrænger og gør Jesu martyrium til en fortvivlende groteske.

## **Martyrer med frelserdrømme**

Ved så konsekvent at forfølge en bestemt - og hvilken ! - emnekreds (der sandelig er nok så kompleks) får Scorseses arbejde en karakter, der er usædvanlig i moderne amerikansk film. Det er evident, at Scorsese er en moralsk kunstner, hvilket ikke betyder, at han moraliserer. Han er derimod en filmmager, der tænker i sin tids værdikrise, og mere end at vise vejen ud af kulturens kaos er de repetitive og forvrængede Kristushistorier udtryk for det nødvendige i at sammentænke historie og tradition med en nutid, der står i de skærende modsætnings tegn. Ved at vende og dreje frelserdrømme kan man hævde, at Scorsese vil ophæve det mentale kaos, som han portrætterer, ved at vende tilbage til kristne myter; omvendt indicerer de mange forskellige martyrgennemspilninger måske at instruktøren aner det futile i drømmen om at slippe for den moderne tilværelses rædsler. Gang på gang prøver instruktøren, om troen kan være svaret på det miserable, gang på gang bliver en ironisk grimasse eller selvdestruktion (som i *Raging Bull*) en udgang som ingenlunde er forløsende.

Hos Scorsese har de lave noget guddommeligt over sig, de imiterer Guds søn, mens den høje i *The Last Temptation of Christ* har noget yderst humant i eller over sig. Det, der frister Scorseses Jesus, er nemlig kødelig kærlighed. Derfor al den altmodiske ballade om *The Last Temptation of Christ*. Guds søn er en mand med et køn, hvad den ortodokse kirke ikke kan goutere. Men det er netop denne jordiske trang, der gør, at Jesus er i familie med instruktørens storbymænd, der vil rense ud i en beskidt verden (som f.eks. Travis i *Taxi Driver*) eller som bliver syndebuk for andres malibariske projektioner, som den uskyldige Paul i *After Hours*.

Eller skulle jeg skrive den tilsyneladende uskyldige Paul? For denne checkede erhvervsdreng ligner Scorseses mafiablakkede herrer på et afgørende punkt: Drifterne er det, der sætter verden på en anden ende. Kødet er den torn i øjet, der forblænder - men som også uvægerligt rykker manden op med roden og sætter ham i drift. Paul bevarer et uskyldigt drag i *After Hours*, mens Cady i *Cape Fear* fra første færd er i sine drifters vold. Jeg vil ikke påstå, at de to er to

alen ud af ét stykke, men inderligt forbundne er de.

Paul starter med at grine smørret og lede efter en mystisk og attraktiv kvinde, hvad der resulterer i, at han selv ender som den gipsfigur, der minder ham om Munchs maleri Skriget. Cady starter med at grine højt rungende ensomt; han er Skriget uden glasur, og han har allerede set ned i den afgrund, som Paul dykker ned i på sit natlige raid i det gustne Soho. "Den som kjemper med uhyrer, må passe på at han selv ikke blir et uhyre. Og når du ser lunge nok ned i en avgrunn, ser avgrunnen også inn i dig" skrev Nietzsche (i Hinsides godt og ondt). Paul, Cady, Travis, Jake La Motta og Scorseses andre mænd har afgrunden i sig. De har også på den anden side en drøm om at blive forløste og frelste, elsket af moderen og faderen. For at nå så langt, se lyset, må de tage umanerlige lidelser på sig. Også for andres skyld - for frelse andre end sig selv, det vil Scorseses smertefulde mænd.

## **Mafiaen og den katolske kirke**

"You don't make up for your sins in church - you do it in the streets", siger Charlie i *Mean Streets*. Gaden er den ny tids tempel, hvad der ikke nødvendigvis er nogen lykke. Instruktørens fortællinger om storbyprovinser, der givet har flere træk fælles med Scorseses egen historie, handler decideret om, hvordan man finder sig tilrette mellem traditionens værdier, overleveret af kirken og forældrene, og de værdier som vokser op i skyggen af gadens for-dækte anden autoritet - mafiaen. Såvel den organiserede kriminalitet som katolicismen, som Scorsese med sine italienske rødder har bund i, repræsenterer autoriteter og blakkede sandheder. Lovovertræderne afløser det gudsfrøgtige, som i de første film f.eks. *Who's That Knocking at My Door?* og *Mean Streets* og senere i f.eks. *Taxi Driver*, og fælles for filmene er, at Scorsese digter om mere eller mindre miserable forsøg på at komme til tops i Guds eget frieland, der bryster sig af at være troende, uden at det forhindrer den sociale, økonomiske og mentale virkelighed i at være noget nær et helvede. Retfærdighed er et fremmedord, både for mafiaen og for den gode advokat Sam i *Cape Fear*. Der-

for har den gale Cady lidt af en vanart her i sig: Resterne af kristendommens egalitet ligger snarere hos de blinde, hos krøblinge og gale, end hos systemets repræsentanter. Det paradoksale og bibelsk genkendelige er, at det er fra en underdog af en overmenneskedyrker som Cady, at sandheden skal høres. Men immervæk en sandhed, der aldrig når helt frem, fordi Cady konstant er ved at drukne i det rasende ubevidste, der hele tiden har krammet på manden.

## **Levende billeder som livsnerve**

Det er på gaden, kirken skal stå sin prøve - og Scorseses film viser, at den udfordring er for stor. Hvilket ikke betyder, at religionen ikke spiller en vital, ja måske fatal rolle for figurerne. Dét er et afgørende moment i Scorseses produktion. Et andet er at det moderne USA er et klassesamfund, der ikke lægger fingrene imellem. Passer man ikke sin læst, skal mafiaen eller den legale, uigennemskuelige magt nok knokle oprøreren ned. Hverken en socialistisk arbejder, der vil revolutionen for de mange og ender korsfæstet på et tog, som i *Boxcar Bertha*, eller bokseren, der alene vil til tops, som i *Raging Bull*, får lov at gå over grænsen og gøre drømme virkelige. Liberalisme er hos Scorsese en by i Rusland.

Hvad der til gengæld ikke er fremmed for instruktøren er en anden amerikansk livsnerve - film og TV's levende billeder. Scorsese havde som barn astma, og af mangel på bedre pasningsmuligheder slæbte faderen ham tidlig og silde med i biografen. "I love movies - it's my whole life and that's it", sagde han i 1975, det år *Taxi Driver* blev udsendt, en film, der alene i kraft af sin behandling af Vietnamkrigs-syndromet og by-land-modstillingen gør det til sin sag at købe den flotte bemærkning.

Scorseses film er oplagt kreeret af én, der både kan sin TV- og filmhistorie, men at udlægge ham som udelukkende tegnbevidst intertekstuel freak er nonsens. Det afgørende ved Scorseses pege ud til forbilleder og andre visuelle skræmmebilleder er, at denne billedialog fungerer som endnu et stykke levende amerikansk historie indenfor fiktionens ramme, akkurat som rescenesættelser af kristne martyrhistorier demonstrerer, at nutiden ikke kan stå for sig selv.

*The King of Comedy*, der i den grad kredser om vores medieskabte verden, er netop en moralsk fortælling om det fatale i at reducere verden til en hyperreel simuleret orden uden bund i andet end en uendelig række af udskiftelige tegn. Det er ikke en hær af løsrevne og moderigtige signifikanter, der former sandheden i *The King of Comedy*, men filmen er afgjort en kritisk fremstilling af et skuespilsamfund, der udligner forskellen mellem drøm, fantasi og virkelighed, så Kierkegaards gamle billede bliver sat ind i en ny ramme: "Det hændte paa et Theater, at der gik ild i Coulisserne. Bajads kom for at underrette Publikum derom. Man troede, det var en Vittighed og applauderede; han gjentog det; man jublede endnu mere. Saaledes tænker jeg, at Verden vil gaae til Grunde under almindelig Jubel af vittige Hoveder, der troer, at det er en Witz".

## **Fantasten og skræmmebilledet**

Hovedpersonen i *King of Comedy*, Rupert Pupkin, er den monomant omnipotente fantast, der vil være underholdningskonge og derigennem være noget særligt for andre. Han drømmer om, at alle vil takke ham, fordi han kan give publikums liv mening. For at nå så langt vender han op og ned på alt, samtidig med at han ignorerer enhver modstand mod sin stræben - eneste undtagelse herfra skulle da lige være moderens formaning om at nå bussen.

Som i *Cape Fear* har vi en hovedfigur, der ser værre ud end den borgerlige og magtfulde mand, TV-komikeren Jerry Langford, som konfronteret med sit skræmmebillede tvinges til at se ned i afgrunden for tilslut at blive pakket ind i gaze, som Skrigets Paul i *After Hours*.

Cady går tilslut under i *Cape Fear* - måske -, hvorimod Rupert sejrer og bliver større end sit idol. Han bliver en ny tids Gud - og hvilken? Barndommens bank, bræk og tilsidesættelser udgør komikerens ballast, hans sans for maskespil midlet, og hans triumf er, at sandheden om hvordan den almindelige mands navn kongeligt kan komme på alles læber, vil ingen tro på. Paradoksalt nok er det sådan, at Rupert bliver en del af mediemytologien, fordi den maniske mand opfatter sin omverden som en stor scene. Det tankevækkende for Scorseses tilskuer er,

at figuren ikke kan adskille det private fra det offentlige rum. Ruperts projektiionsstrøm er endeløs, ligesom han ikke kender til grænser. Dog kan den ny hero og martyr ikke leve uden en beundrende masse, et publikum, som gør det muligt at spejle sig og som kreerer de drømme, som eneren føler sig hjemme i. "In a very important sense, Rupert is no different from other Scorsese obsessives: he is a person in search of a home, stretched and contradicted by his need for a domestic place and a violence implicit in its narcissistic appropriations", som Timothy Corrigan skriver i sin gennemgang af filmen i *A Cinema without Walls*.

Lever og ånder Rupert i håbet om at blive et medium, en forløser, er *The King of Comedy* følgelig fyldt med det frelsende mediums udtryk, dvs med TV-klip og stillbilleder, så vi på den ene side får pointeret det mediefikserede. På den anden side tydeliggør Scorseses pseudodokumentarisme, sammenholdt med det vanligt ekspressive filmsprog, at tilskueren skal have fiktionen ind under huden, akkurat som Cady i starten af *Cape Fear* går direkte ind i kameraet. Scorsese vil opluge sin tilskuer, gå tæt på os, hvorfor han f.eks. i *Cape Fear* har et utal af billeder, hvor figurerne er lige ved at strejfe kameraet.

Et tilsvarende spil mellem reportagerealisme og sugessstiv montage er der i *GoodFellas*, hvor f.eks. stillfoto og travellings prætenderer at give mafiahistorien et dokumentaristisk skær. Samtidig med at vi på lydsporet hører periodens popmusik, præsenterer de to fortællere, Karen og Henry - der tit off screen bryder ind eller introducerer til det kommende - os for en række tableauer med et suspekt persongalleri, som på den anden side har været et hjem eller en stor familie og derfor sidder langt inde i sjælen hos de nu bedrevide fortællere. Distancen til fortiden er udtalt, men prisen for den borgerlige tilpasning er sandelig høj. Henry har angivet sin fortids helte, ofret sig for ordenen, men det borgerlige martyrium huer ham ikke. Vi ser til slut Henry i slåbrok og sutsko, og han siger selv hvad det syn åbenbarer: Henry er blevet et nul. Hverken kriminaliteten, volden eller dens tilsyneladende modsætning: Tilslutningen til det borgerlige samfund, gør manden lykkelig. Selv om man er stoffri og de ydre rammer er i orden, bløder sjælen fortsat.

Specielt den sidste trediedel af *GoodFellas* er præget af stiltræk, der går i en anden retning end det udefra nøgternt registrerende dokumentaristiske. Scorsese bruger flere gange subjektive shot, og med hurtige kamerature forplanter Henrys paranoia sig til tilskueren.

Mellem de to poler svinger Scorsese. Han præsenterer på den ene side miljø og figurer i iagttagende former, og på den anden side ynder han mere suggestive stiludtryk som håndholdt kamera, pointerende nærbilleder og en klipning, der gør det svært at bevare et køligt overblik. Denne æstetiske spredning kan velsagtnes fungere som belæg for den karakteristisk som David Thompson og Ian Christie leverer i Scorsese on Scorsese: "Only with this insistence (betoningen af at filmarbejdet skal være personligt, ES) on coherent authorship will it be authentic, demanding that the film-maker test every gesture and linereading against personal experience and emotion. Its techniques must be, above all, expressive, bending the spectator's eye and emotion to the filmmaker's vision, however bizarre or removed from normal experience". Jeg ved ikke, hvor meget hold der er i at snakke om det autentiske i disse *King of Comedy*-tider (selv om *Who's That Knocking at My Door?* og *Mean Streets* skulle være nok så tæt på instruktørens egne erfaringer), hvorimod det giver raison at holde det ekspressive hos Scorsese for øje.

## Storbyrejsen og den skødesløse konsum

*After Hours* er blevet udnævnt til kultfilm, og T. Corrigan ser i *A Cinema without Walls* den uafbrudt kastrationstruede Pauls rejse gennem det mørke Soho som noget nær en ideel indføring i en moderne bymentalitet, "where individuals are all tourists in their own cities, trying to adopt a temporary home". Historien og filmen har en åben form, og det natlige mareridt kan få særstatus, fordi bymanden lærer at mestre udfordringerne: "He learns to give up old hierarchies and authorities and become himself an active cultist who can adopt to material circumstances". Og som Paul følger en egen logik bestemt af aktuelle og lokale situationer, mener Corrigan, at filmen tilvejebringer en hvirvlende effekt i tilskuerens bevidsthed. Endvidere hævder han: "Unlike with clas-

sical or modernist narratives, viewers of *After Hours* anticipate and find a series of disconnected and discrete situations that seem to parody (through Paul's own vision) an audience's antiquated need to connect times and places as a familiar place". Sandt nok, ligesom Corrigan morsomhed har noget for sig, nemlig at hvis man ikke er fra New York er *After Hours* en paranoid fantasi, mens byboere opfatter den som en dokumentarfilm.

Corrigan skal bruge Scorseses film til at demonstrere, hvordan mangel på moderne film har en åben struktur, som tilsvarende tilskuerens labile og decentrerede reception. En på en gang flygtig og reserveret, en blaset *glance aesthetics*, som følgelig gør filmkritikerens analysearbejde til en lidt penibel affære. For når værket ikke længere hypostaseres men konsumeres skødesløst, er det inderlig utidigt at næranalysere værket, som havde det en fiksérbar struktur. Konsekvensen af en receptionsæstetisk tilgang er nødvendigvis at nedtone den futile analyse, futil fordi det alligevel er omsonst at fable om en færdig og altomfattende værkanalyse. Det sidste synspunkt har meget for sig, men det betyder på den anden side at forskydningen fra værk til en tekst, der kan annammes, som man kvit og frit lyster, taber nogle vigtige sammenhænge. F.eks. mindskes glæden ved at forholde sig til noget fremmed og anderledes, når tilskuerens projektioner sættes i receptionsæstetisk system og endog bliver analysens fikspunkt. Fornøjelsen ved at underlægge sig et andet univers og prøve at lodde en anden verden går fløjten. Mister man respekten for et kunstværk bliver det sværere at blive klogere på verden, og man bliver blind overfor det fortrængte.

I Corrigan's tilfælde er unkladelsessynden mindre, men jeg vil mene, at *After Hours* er knap så diffus og episodisk, som den her bliver gjort til. I mine øjne er den endnu en allegori bygget over Kristu lidelseshistorie og endnu en gang fremstiller instruktøren mennesket som en Gud i ruiner. Manden falder og ledes ind i fristelsen af en smækker kvinde, der som Cady fabler om Henry Millers saftige historier. Selvkontrollen ryger, og så hjælper det lige fedt, at Paul idelig ser sig i spejlet. Hvad han ser er ingen skønhed og knapt den store Anden, sit bedre jeg. Snarere er det en variant af Kaf-

kas Forvandlingen, en udvikling, der dog stopper, da Paul først får lov at hvile som et barn ved en kvindes bryst og derpå bliver pakket ind i kvindens skulpturelle blanding af penge, avisaffald og gips. Nok formår Paul at tilpasse sig de aparte omstændigheder, sig selv vil han dog finde, og påtage sig de andres synder vil han ikke. Men det ønsker hoben - og sådan er gud og hvermand i storbyen en potentiel lille Gud og syndebuk. Figurerne er masker for hindandens længsler, samtidig med at Paul, der med sine pæne manerer er lidt af en outsider i Soho, er en oplagt repræsentant for amerikansk middelklassens paranoia - eller er det bare Scorseses forfølgelsesvanvid, der er på spil?

Psykoanalysen hævder, at der er en sammenhæng mellem paranoia og latent homoseksualitet. Der er masser af begge dele i Scorseses film, uden at jeg vil udnævne instruktøren til bøsse, eller sige at han lider af typisk arbejderklasseforskrækkelse. De første film, *Boxcar Bertha* i særdeleshed, er tværtimod indforståede portrætter af proletarer i drift, arbejdere og småforbrydere, der vil forbedre verden. Men paranoide skygger hviler tungt over filmene, måske fordi Scorsese altid laver kærlighedshistorier med figurer, der hjem søges af uforløste og betændte drifter og svinger mellem erotomani, jalousi, storhedsvanvid og en modsat rettet selvudslettende attitude. Karaktertræk, der ikke passer til troens forskifter - men nok er af denne verden - hvorfor det kristne martyrium, stigmatiseringen og korset byder sig som modbillede til den moderne ulykke. Men hverken troen eller lideligheden kan frelse Scorseses figurer.

Sådan er realiteten, og så længe den ser sådan ud, vil Scorsese blive ved med at lave film, for kunsten fungerer hos ham som talen i skriftestolen. Billederne er fordækte bekendelser og forsøg på at rense ud i en sjæl, som ser et helvede overalt.

Det er tilskuerne, der på præstens plads skal tage stilling til skæbnefortællingerne. Vi er næppe bedre end præsten er, og Scorsese taler næppe klarere, end vi ville gøre i skriftestolen. Men han er med garanti mere inderlig, mere intens i stemmen og har en højere røst, en større stræbertrang end de fleste.