



Med Martin Scorsese på opdagelse

af Kim Foss

Filmens hundredeår har ført mange manifestationer med sig. Ved årets Cannes festival fejrede man jubilæet ved at indlede samtlige konkurrencevisninger med en såkaldt 'prélude'. I alt havde man produceret 30 sådanne forfilm, hver især bestående af flere korte sekvenser fra filmhistoriens skatkammer, associativt sammensat over vilkårlige temaer, til eksempel 'penge', 'guitarspil' eller 'kvindeportrætter'. Ikke sjældent var disse teasere så appetitvækkende, at man blev helt ærgerlig over, at skulle se en konkurrencefilm, og ikke en af de citerede filmhistoriske perler.

Det er samme elementære lyst, der vækkes af 'En personlig rejse med Martin Scorsese gennem amerikansk film', som havde verdenspremiere i Cannes, og nu vises på DR tre onsdage i december. Da British Film Institute i anledning af hundredeåret skulle finde en instruktør, der kunne dokumentere amerikansk films historie, var Scorsese et indlysende valg. Med film som *Taxi Driver* ('76), *Raging Bull* ('80) og *Goodfellas* ('90) har Scorsese forlængst etableret sig som en af Amerikas største, nulevende instruktører. Samtidig har han engage-

Forrige side: Robert De Niro i Scorseses seneste og meget roste film, 'Casino', der får premiere her i landet i begyndelsen af det nye år.

ret sig levende i bevarelse og restaurering af ældre film, og har ved sin lobbyvirksomhed også en stor del af ansvaret for filmindustriens indførsel af low-fade råfilm, der sikrer filmmaterialet længere holdbarhed. Scorsese er også involveret i biograf-distribution af ældre klassikere, og har under banneret *Martin Scorsese Presents* senest genudsendt *Dagens skønhed* af Luis Bunuel i USA.

Det hellige og det profane

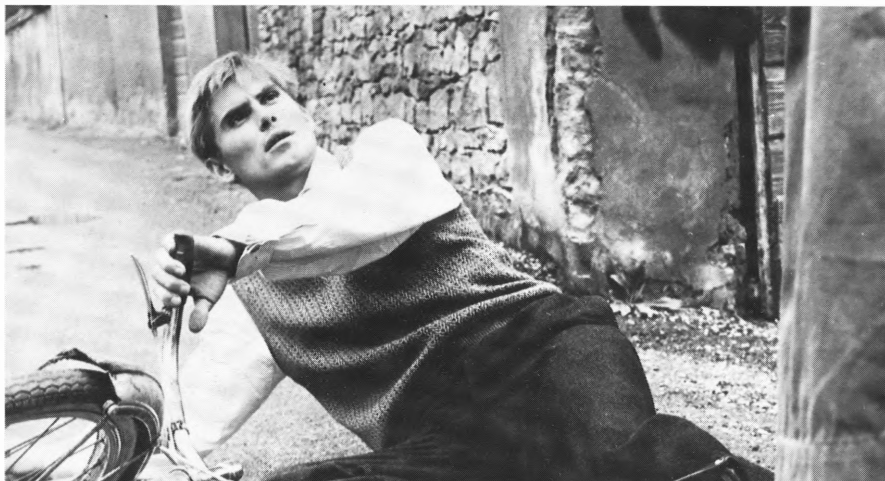
Før filmmediet blev Scorseses kald, læste han til præst, og denne baggrund forklarer måske hvorfor hans odysse gennem amerikansk film så ubesværet overskrider skellet mellem det hellige og det profane. Scorseses meget subjektive filmhistorie vægter glemte B-film instruktører på lige fod med Hollywoods vel-etablerede og 'kulturelt korrekte' ikoner. Ganske karakteristisk konstateres, at Jacques Tourneurs *Cat People* ('42) var mindst lige så vigtig for amerikansk films udvikling som Orson Welles' *Citizen Kane* ('41). Jacques Tourneur excellerede i stemningsfulde B-film efter filosofien *less is more*, perfekt eksemplificeret i *Cat People*, der kun bliver mere uhyggelig af, at vi aldrig får uhyret at se. Denne formel var vare-mærket for flere af periodens mest intense B-film instruktører. Folk som Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis og André De Toth blev senere ophøjet til auteur-status af den franske Nouvelle Vague, og hører selvfølgelig også hjemme i Scorseses kánon.

Filmhistoriens mørke understrømme

Scorsese indleder den knap fire timer lange dokumentarfilm med at berette, hvordan han som fire-årig fik virusen i blodet. Filmen var King Vidor's *Duel in the Sun* ('46), der med sin uhildede seksualitet gjorde stort indtryk på den modtagelige ungersvend. I den første af mange fint registrerede sansninger og skarpsindige analyser, underbygger Scorsese sin beskrivelse af King Vidor's billedsprog, som han betegner



(John Cassavetes) "Da jeg så 'Citizen Kane' for første gang, blev jeg klar over, hvad en instruktør egentlig foretager sig: kameragang, lys, musik, klip – det hele i forbindelse med en stærk drejebog... men da jeg så 'Shadows', blev jeg klar over, at jeg måtte lave film. Jeg arbejder på en måde i spændingsfeltet mellem de to film." – Scorsese.



'Prima della Rivoluzione' af Bertolucci: "Denne films energi og stil var så inspirerende, at den var igangsættende for store dele af 'Mean Streets'" – Scorsese.



(Charles Laughton) "'Night of the Hunter' er en af de mest poetiske og kraftfulde film, der nogensinde er lavet. Da vi lavede 'Cape Fear' følte vi, at kunne vi nå kilden til denne films kunstneriske energi, ville vi blive lykkelige mennesker." – Scorsese.



(Irving Lerner) "Jeg benyttede et klip fra 'Murder by Contract' i 'Mean Streets', men jeg måtte fjerne det igen, da filmen blev for lang. 'Murder by Contract' er præcis så rendyrket, præcis så fanatisk, som filmens egen helt – en lejemor, der ikke kan myrde kvinder." – Scorsese.

som hallucinatorisk, med klip, der må kunne overbevise selv de største skeptikere. De fleste filmhistorikere vil nok rynke lidt på næsen af lige den film, men styrken i Scorseses fordomsfri filmhistorie er netop, at han ikke ligger under for nogen rigtigheds-kriterier. I stedet tager han udgangspunkt i personlige oplevelser, der formidles på perspektivrig og entusiastisk vis – uanset forlæggets karakter. I sine afsluttende bemærkninger beskriver Scorsese filmmediet som et åndeligt reservoir, vores fælles underbevidste hukommelse, og dette reservoir rummer naturligvis lødige såvel som underlødige film. I sine egne værker har Scorsese aldrig ladet sig diktere af almindelig god smag, men pri-

mært interesseret sig for psykens mørke og konfliktladede understrømme. Det er også disse, der har hans bevågenhed, når andres film skal vurderes.

Instruktørens dilemma

Ovenpå denne indledning følger en kort indføring i Hollywoods gamle studiesystem, der under overskriften *Instruktørens dilemma* illustreres med præciserende klip fra Vincente Minnellis *The Bad and the Beautiful* ('52). Scorseses synsvinkel er entydigt instruktørens, filmens kreative kraft, der konstant kommer i konflikt med drømmefabrikens økonomiske interesser. Til de ganske få instruktører, der i fordums tid havde

retten til *final cut*, hører Charlie Chaplin. Mange andre, bl.a. Buster Keaton, gik ned på samarbejdet med de store studier. Den problemstilling har ikke ændret sig meget med årene.

Amerikanske arketyper: westerns og gangsterfilm

Under overskriften *Instruktøren som fortæller*, går Scorsese i lag med tre vigtige genrer: westerns, gangsterfilm og musicals. I western-filmene spiller John Ford naturligvis en vigtig rolle, og udover en kort og koncis gennemgang af temaerne i hans film, optræder Ford selv i et vidunderligt krukkeklip fra Peter Bogdanovitch's dokumentarfilm *Directed by John Ford* ('71). I forlængelse af Fords mere dystre westerns i 50'erne introduceres Anthony Mann og Budd Boetticher, to instruktører, der heller ikke gjorde sig i det blødsødne og optimistiske. Af den solide håndværker Raoul Walsh vises klip fra thrilleren *High Sierra* ('41), hvor Humphrey Bogart spiller en sympatvækkende forbryder, *Colorado Territory* ('49), instruktørens genindspilning af samme historie i westernformat, samt gangsterfilmen *The Roaring Twenties* ('39). Denne genre afspejler ifølge Scorsese nationens mentale udvikling. I *Public Enemy* ('31) og *Scarface* ('32) er gangsteren en voldelig og tragisk figur, mens overgangen til regulær forretningsmand næsten er fuldbyrdet i *I Walk Alone* ('47). Selvom Scorsese bevidst har valgt ikke at beskæftige sig med amerikansk films nyere historie, dvs. hans egen tid, så trækker han i enkelte tilfælde linien helt frem til vore dage. Western-afsnittet afsluttes med et Clint Eastwood-interview, og klip fra dennes desillusionerede western *Unforgiven* ('92). I gangsterafsnittet fremhæves Francis Ford Coppolas *Godfather* ('72), hvor Marlon Brandos mafiaboss er inkarnationen af de amerikanske værdinormer: familiemand, selvstændig erhvervsdrivende og individualist.

Musicals

Parallelt med gangsterfilmen opstår, hvad Scorsese kalder den mest eskapistiske genre af dem alle, musicalen. Med udgangspunkt i Busby Berkeleys grandiose musicals oprulles nogle af Scorseses yndlingsværker. 'Verden er en scene, og tilhører

dem, der kan synge og danse' konstaterer Scorsese, og man aner straks de tragiske implikationer. Hvad Scorsese betegner som 'efterkrigstidens malaise' afspejles i George Cukors genindspilning af *A Star is Born* ('54), men selv letbenede musicals som Vincente Minnellis *Meet Me in St. Louis* ('44) aftvinges uheldsvangre kvaliteter. Michael Curtiz' *My Dream is Yours* ('49) nævnes som en vigtig inspiration for Scorsese egen *New York, New York* ('77), hvorefter kapitlet meget karakteristisk afsluttes med Bob Fosses pessimistiske afklædning af musicalens verden i *All That Jazz* ('79).

Fra Griffith til cyberspace

Instruktøren som illusionist omhandler instruktørens værktøj, og trækker linierne tilbage fra stumfilmen over talefilmen til computerteknologiens indtog i filmmediet. Med afsæt i D.W. Griffith og Cecil B. De Milles stort orkestrerede stumfilm eksemplificeres instruktørens arbejde med billedkomposition, close-ups og tidens alt flere tekniske virkemidler. Lydsporets indførsel bliver pantomimens død, men Scorsese afkræfter alle fordomme om de tidlige talefilms mangel på visuel flair. Efter en kort afstikker, hvor den temmeligt paradoksalt betitlede subgenre *Technicolor-noir film* introduceres - med appetitvækkende klip fra Nicholas Rays *Johnny Guitar* ('54) og John M. Stahls kuldslæde melodrama *Leave Her to Heaven* ('45) - vises eksempler på CinemaScope formatets fortræffeligheder. Som syntesen af teknisk bravur og visionær filmkunst fremhæves eksilamerikaneren Stanley Kubricks 2001: *A Space Odyssey* ('68), mens George Lucas, Francis Ford Coppola og Brian De Palma pligtskyldigt forsvare den digitale computerteknologi som kunstnerisk hjælpemiddel.

Smuglere...

Derefter skiftes spor til filmens længste afsnit, der omhandler Scorsese hjertebar, de såkaldte smuglere. I Scorsese terminologi dækker udtrykket 40'ernes og 50'ernes B-filminstruktører, der på minimale budgetter formåede at instruere kontroversielle, foruroligende og subversive film, der aldrig var sluppet igennem Hollywoods konservative studie system. Smuglernes kontrabande kunne være alt fra anløben



(Pasolini) "Accatone løber som en rød tråd gennem alle mine film - fra 'Mean Streets' over 'Raging Bull' og 'Last Temptation of Christ' til 'GoodFellas'. 'Accatone' ejer en stor menneskelig forståelse og en medfølelse for menneskelige lidelser og svagheder. Den fremstiller sit emne fordomsfrit." - Scorsese.



(Raoul Walsh) "Store dele af 'New York, New York' var improviseret. Megen af inspirationen kom fra en række film, hvoraf film-noir musicalen 'The Man I Love' var den vigtigste." - Scorsese.



(Luchino Visconti) Robert De Niro og jeg følte nærmest 'Rocco e i Suoi Fratelli' som en befrielse med hensyn til action og karakter i 'Raging Bull'." - Scorsese.

'Guns Don't Argue' af Bill Karn: "Denne exploitation film, indspillet på et ufatteligt lavt budget, fortæller hele FBI's historie incl.

Pretty Boy Floyd, Ma Baker, Bonnie & Clyde m.fl. Filmen er et godt eksempel på, hvor indfaldsrig man bliver af at have få penge til rådighed. Man føler 'når de kunne – så kan jeg osse!'" – Scorsese.



...og billedstormere

sexualmoral til radikale politiske budskaber. En lang række af disse instruktører kom til USA som følge af nazismens fremtog i Europa, blandt andre André De Toth og Edgar G. Ulmer, men også mere estimerede folk som Fritz Lang og Billy Wilder. Scorseses mange generøse klip understreger, hvor godt disse instruktører var rustede, når ondskab, fornedrelse og moralsk armod skulle tages under kærlig behandling.

Filmens rundes af med et afsnit om de såkaldte billedstormere. Det er de instruktører, der kæmpede for deres visioner indenfor det etablerede system. Her introduceres en så bred vifte af instruktører, at begrebet udvandes. Utilpassede genier som Erich von Stroheim, Orson Welles og Josef von Sternberg hører hjemme i den mere 'kulturelt korrekte' ende af skalaen, men også sørgeligt underkendte instruktører som Douglas Sirk, Samuel Fuller og John



'Il Sorpasso' af Dino Risi: "En yderst vigtig film for mig. Jeg har fornemmelsen af, at det er en bedre film en 'The Color of Money'. Jeg tror, at disse to road movies er beslægtede." – Scorsese.

Cassavettes indbefattes, selvom de i mange tilfælde arbejdede udenfor systemet. Erich von Stroheim benyttes som det klassiske eksempel på den grænseoverskridende kunstner, der kom til at betale dyrt for sit egensind. Det samme gjaldt Orson Welles, der havde final cut på debutfilmen *Citizen Kane*, men i hele sin efterfølgende karriere måtte slås med inkompetente producenter og nidkære pengemænd. Andre instruktører var heldigere. Elia Kazans filmatisering af Tennessee Williams' sydstatsdrama *A Streetcar Named Desire* ('51) satte, med Marlon Brandos animalske fremtoning, nye standarder for sexualitet på film. Otto Premingers *The Man With the Golden Arm* ('55) bød på Hollywoods første junkie på det hvide lærred (i Frank Sinatras skikkelse), mens Sam Peckinpah først i 60'erne introducerede den udpenslede vold i Hollywood. Den forhadte Production Code, der med sine mange restriktive påbud havde plaget Hollywoods instruktører siden 1934, fik det sidste søm i kisten med Arthur Penns blodige *Bonnie and Clyde* ('67), og blev i 1968 afløst af det nuværende ratingsystem. Samme år spillefilmsdebuterede Scorsese med *Who's That Knocking at My Door*, og herfra har han valgt at lade gå faklen videre, så andre kan fortælle kapitlet om hans egen samtid. Den bliver svær at følge op. Scorsese mener, at man ligesom i malerkunsten altid kan lære noget ved at studere de gamle mestre. Det får han på informativ, engageret og smittende måner ført bevis for. Hele herligheden er digitalt klippet på Light-works, så selvom man må affinde sig med TV-formatet, så er der også kælet for den side af sagen.

Afslutningsvis skal det lige bemærkes, at den herskende trend blandt fortidens macho-instruktører synes, at have været en klap for det ene øje. Hele fem af de omtalte instruktører - Fritz Lang, John Ford, Raoul Walsh, Nicholas Ray og André De Toth - var med på den mode.

'En personlig rejse med Martin Scorsese gennem amerikansk film' USA 1995. I & M: Martin Scorsese og Michael Henry Wilson. P: British Film Institute, Channel 4 og Miramax. Medv: Gregory Peck, Billy Wilder, Clint Eastwood, Howard Hawks, George Lucas, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Fritz Lang, André De Toth, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Orson Welles, Elia Kazan, Arthur Penn og John Cassavetes. Danmarks Radio viser afsnit 1 (73 min.) den 6. dec., afsnit 2 (79 min.) den 13. dec., og afsnit 3 (74 min.) den 20. dec.