

## New York Citys storhed og fald

Af [JAN OXHOLM](#)

*De amerikanske auteurs, Martin Scorsese og Woody Allen, er ikke længere fornyere af filmkunsten, men deres fascination af fødebyen New York City forbliver usvækket. Det viser instruktøremes seneste værker, Gangs of New York og Hollywood Ending, som på hver sin måde hylder New York Citys mytologiske filmhistorie*

"Det var næsten som en dårlig film".

Den kommentar hørte man ofte på tv-kanalerne i dagene efter 11. september. Og ikke uden grund. For de to tårnes fald brændte sig hurtigt fast på ens indre nethinde, der i forvejen var lagret med scener fra en mytologisk filmby. World Trade Centers tragiske kollaps kan man naturligvis ikke stille spørgsmålstegn ved. Det er derimod interessant, at New York City gang på gang sættes i forbindelse med filmens forunderlige univers.

For den iscenesatte storbykulisse har gennem 100 år udsendt en strøm af *newyorkske* tegn og udtryk, som alverdens biografgængere kender til bevidstløshed: Røgen fra de blanke asfaldæksler, de gule taxaer, den majestætiske skyline, de arkitektonisk smukke hængebroer, det blændende neonlys på Times Square og den dampende pølsevogn ved det stærkt trafikerede lyskryds. "Dette er ikke New York City, det er derimod bare et billede af New York City", ville det måske have lydt, hvis den belgiske kunstner René Magritte havde ændret underteksten til sit maleri af en pibe med den berømte erklæring "Ceci n'est pas une pipe". For det er trods alt kun et konstrueret *billede* af New York City, som vi oplever iblandt skyggerne på det hvide lærred.

### Den katolske italiener og den idiosynkratiske jøde

Det er et kollektivt billede af storbyen, som især Martin Scorsese og Woody Allen har været eksponenter for. I næsten 30 år og med kameraet som pen har de to *auteurs* tegnet et både frastødende og fascinerende portræt af filmbyen New York City. Deres seneste værker, det episke drama *Gangs of New York* (2002) og den letbenede komedie *Hollywood Ending* (2002), er ingen undtagelse. Hverken Martin Scorsese, med de italiensk-katolske rødder, eller jøden Woody Allen med de idiosynkratiske udskjelset, er i dag vigtige aktører i udviklingen af filmkunsten. Men deres betydning for New York City tåler ingen sammenligning, selvom King Vidor, Sidney Lumet og Spike Lee også har været synlige i "markedsføringen" af den amerikanske storby, både inden og uden for biografens mørke. Det er ingen tilfældighed, at The Big Apple i folkemunde kaldes "modsatningernes og ekstremernes hovedstad". For selvom Scorsese og Allen hylder deres fødeby, fremstår deres fortolkninger af New York City som diametrale modsætninger.

Ifølge forfatteren Nicholas Christopher repræsenterer den amerikanske storby både fortællingen om det dystopiske og utopiske rum: "Every American city is always a tale of two cities: the surface city, orderly and functional, imbued with customs and routine, and its shadow, the nether-city, rife with darker impulses and forbidden currents, a world of violence and chaos" (Christopher: 36). Med andre ord viser Scorsese storbyens mørke underverden i en lyrisk ekspressionisme, hvor rummets faretruende brutalitet og ustabile form etableres via ekstreme kameravinkler, kaotisk klipning og dramatisk underlægningsmusik. Woody Allen, derimod, fokuserer mere på impressionistiske snapshots



New York.

af Manhattans overbeskyttede trummerum i den intellektuelle overklasse. De stationære fuldtotale, den traditionelle jazz og de elegante *tracking shots* skaber et overskueligt storbyrum, selv for den mest freudianske neurotiker. I både *Gangs of New York* og *Hollywood Ending* vender instruktørerne blikket mod fortiden. Scorsese undersøger det betændte gangstermiljø på Manhattans Lower East Side i midten af det 19. århundrede, hvorimod Woody Allen spiller en nutidig filminstruktør, der gerne vil lave en nostalgisk storbyfilm med titlen *The City That Never Sleeps*. At de to fuldblodsnewyorkere ser tilbage er ikke noget nyt. For Scorsese og Allen har altid ladet sig inspirere af filmhistoriens utallige men også vidt forskellige New York City-film.

#### Fra Griffiths sort-hvide gader til Lees farverige stræder

“America Was Born in the Streets” lyder et dramatisk slogan fra *Gangs of New York*. Men det blev volden såmænd også. For New York City har været fremtrædende i den kollektive forestilling om storbyen som et urbant vildnis. Det ses tydeligt i D.W. Griffiths korte gangsterfilm *The Musketeers of Pig Alley* (1912) der sammen med Raoul Walshs *Regeneration* (1915) menes at være de første stumfilm optaget på autentiske steder i den fattige og kriminelle bydel Lower East Side, som Griffith kaldte for “New York’s Other Side”. I King Vidor’s *The Crowd* (1928), derimod, frister det skyskraberbesatte Manhattan den håbefulde hovedperson John Sims (James Murray), der bliver et billede på New York Citys storhed og fald. For det fantasirige rum afløses hurtigt af en fremmedgjorthed og anonymitet midt i storbymængden, som Vidor rent stilistisk viser i den berømte, vertikale køretur op ad en skyskraber. I Merian C. Coopers og Ernest B. Schoedsacks *King Kong* (1933) fremstår New York City igen som en dyrisk og primitiv “asfaltjungle”. Det samme kan siges om den truende kriminalitet fra de nøgne *noir*-rum i Jules Dassin’s semi-dokumentariske *The Naked City* (1948), hvor der ifølge filmens fortæller eksisterer 8 millioner historier.

Én af disse kunne sagtens handle om den frihedssøgende og uafhængige arkitekt Howard Roark (Gary Cooper), som udforsker et velorganiseret New York City i King Vidor’s *The Fountainhead* (1949). Men det er utvivlsomt musicalen *On the Town* (Stanley Donen / Gene Kelly, 1949), der stilmæssigt og tematisk skiller sig ud fra mængden af romantisk-utopiske storbyfilm. Rammen er et turistlignende New York City, hvis berømte vartegn bliver et billede på de tre sømænds energiske frisind og afbræk fra den mere dystre hverdag i marinen. Med sin åbne *mise-en-scène*, pulserende musik, storby-symfoniske døgncyklus og panoramiske fuldtotale ligger *On the Town* tæt op ad Woody Allens blik for New York City. Den flade Central Park-baggrund i musicalen *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953) danner blot en ramme om den energiske dans “Dancing in the Dark” udført af parret Fred Astaire og Cyd Charisse. Endnu et eventyrligt men kulissepæret rum ses i Billy Wilders *The Seven Year Itch* (1955), hvor Marilyn Monroe lufter sin hvide nederdel på hjørnet af 52nd Street og Lexington Avenue. Denne romantik udebliver dog i Alfred Hitchcocks klaustrofobiske thriller, *The Wrong Man* (1957), som Martin Scorsese altid har haft et godt øje til. Den viser et paranoidt New York City med dystre musik, tomme undergrundstoge og en splittet belysning, der konstant fanger protagonisten (Henry Fonda) i fængselslignende rum. Den samme stil kendetegner Alexander Mackendricks lyriske storbyportræt *Sweet Smell of Success* (1957), der opererer i teaterdistriktet omkring Broadway, hvis mørke *noir*-rum afspejler gader uden nåde og bliver et mentalt billede på mediekongen J.J. Hunseckers (Burt Lancaster) korrupte natur og kyniske jerngreb om byen. Filmfotografen James Wong Howes sort-hvide billeder emmer af atmosfære i 1950’ernes natteliv, som ligner den amerikanske maler Edward Hoppers ekspressive rumvirkninger.

I Blake Edwards’ romantiske komedie *Breakfast at Tiffany’s* (1961) fremstilles storbyen som et farverigt og eksotisk rum, især i det eksklusive område omkring juvelforretningen Tiffany & Co. på 57th Street, hvor excentriske Holly Golightly (Audrey Hepburn) færdes om morgenen til de sentimentale toner af “Moon River”. En ekstrem modsætning til dette eventyr er Sidney Lumets *The Pawnbroker* (1965), hvor den trafikerede bydel Harlem bliver et billede på den jødiske pantelåner Sol Nazermans (Rod Steiger) indespærrede psyke. En ensom mand, som ikke kan glemme sine oplevelser i en tysk kz-lejr, hvor den nærmeste familie blev udryddet. Derfor bliver New York City samtidigt et metaforisk rum, der i sin form minder om fortidens rædsler. For Lumet klipper f.eks. mellem gadens trådhegn og det pigtråd, som opstår i pantelånerens indre billeder af hegnet fra den lukkede kz-lejr. Samme tematik går igen i John Schlesingers eksperimenterende



*The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912)



*On the Town* (Stanley Donen / Gene Kelly, 1949)



*Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969)

*Midnight Cowboy* (1969), hvor Joe Buck (Jon Voigt) forgæves jagter Den Amerikanske Drøm i New York Citys fastlåste underverden. Scenen fra undergrundsstationen er et symptomatisk billede på et rum, hvor centralperspektivet er i opløsning: I en hidsig, surrealistisk montage af sort-hvid- og farvebilleder er den ensomme Joe Buck fanget bag undergrundsstationens tremmer, hvorefter den naive Texas-cowboy maser sig igennem mængden og træder ind i et fuldstændigt mennesketomt tog. I William Friedkins politithriller *The French Connection* (1971) ligner New York City fra start til slut én stor bilkirkegård med bure, gitre, lange højbaner, snævre gange, bål i gaderne, store vandpytter og nedlagte bygninger. En sådan karakteristik passer slet ikke på musicalen *Hair* (Milos Forman, 1979), hvor frisindede blomsterbørn byder outsiders velkommen til deres hjem og utopiske paradis ved Central Park Lake, der nærmest fremstilles som en idyllisk skovsø. Ren idyl kan man ikke kalde storbyportrættet i Sergio Leones gangsterepos *Once Upon a Time in America* (1984), hvor kynismen suger næring i de brutale gader. Den samme urbane intensitet gennemsyrrer Spike Lees *Do the Right Thing* (1989), hvor The Big Apple langsomt er ved at rådne op i den mildest talt farverige bydel Bedford-Stuyvesant i Brooklyn. Lees had-kærlighedsforhold til New York City udspiller sig på årets varmeste dag, hvor racespændingerne ulmer under overfladen.

### Martin Scorseses primitive rum

Voldsomme racespændinger rumsterer også i de labyrintiske katakomber under 1840'ernes New York City. Fra disse underjordiske gange åbner Martin Scorsese sin maleriske helvedesvision, *Gangs of New York*. Fra starten kastes vi direkte ind i et blodigt slag mellem det irske slæng af immigranter, *The Dead Rabbits*, og de amerikansk-indfødte gangstere med den brutale Bill the Butcher (Daniel Day-Lewis) i spidsen. Han fører bogstaveligt talt slagterkniven i kampen om et New York City, der stadigvæk befinder sig på afgrundens rand. Borgerkrigen, der splitter byen, kommer visuelt til udtryk i en rå slagscene i det berygtede Five Points-kvarter, hvor religiøse konflikter og dyriske aggressioner krydres med Scorseses blik for ekvilibristiske kamerabevægelser, excessive vinkler, dramatiske *strobe effects* og moderne rockmusik.

Det er et primitivt og kaotisk rum, som er karakteristisk for Scorseses fortolkning af New York City som et mørkt, uciviliseret univers. En nations fødsel i gaderne, ja, men også en voksende storby, der fra tidernes morgen har stået i brutalitetens tegn. Det er samtidigt det grundlæggende tema i Cannes-vinderen *Taxi Driver* (1976), hvor Robert De Niro spiller den ensomme taxachauffør Travis Bickle, der som en evigt vandrørende rotte kører rundt i New York Citys klaustrofobiske underverden. Han renser ud i byens råddenskab, men er nødt til at konfrontere sig selv akkurat som bokseren Jake La Motta (Robert De Niro) fra *Raging Bull* (1980). Her vender fængselsmetaforen tilbage i den poetiske åbningssekvens, hvor La Motta elegant danser rundt i en boksering kæmpende mod sig selv, og hvor ringens reb lukker ham inde som tremmer af jern. Derudover er spejle, korridorer, telefonbokse og bure en fast bestanddel af den trykkende *mise-en-scène* i 1940'ernes New York City. Med *Bringing Out the Dead* (1999) lugter der igen af død og ødelæggelse i nattens nøgne gader. Frank Pierce (Nicolas Cage) er den barmhjertige samaritaner, der fra sin ambulance oplever et inferno af narko, vold og mord. En dystopisk storby, som ikke synes at have udviklet sig siden bandernes opgør om det fattige Five Points i *Gangs of New York*.

### Woody Allens sofistikerede rum

Den fysiske kamp om liv og død i storbyen bliver med Woody Allen bag kameraet til et verbalt ordkløveri om imaginære hjernesvulster, Kierkegaards skrifter og Hollywoods stupide filmindustri. I Allens sofistikerede rum befinder vi os i et utopisk luftlag, hvor gaderne ikke er vædet i blod men fyldt til bristepunktet med attraktive tilbud fra museer, biografteatre, koncertsale og jazzklubber. Rammen er som regel Manhattans luksuriøse Upper East Side, hvorfra Allen udøver sin eskapistiske længsel efter en svunden tid. Ikke de voldelige 1840'ere eller de korrupte 1970'ere med et økonomisk lammet New York City, men de atmosfærefyldte 1940'ere, som netop er den tidsperiode, som instruktøren Val Waxman (Woody Allen) fra *Hollywood Ending* prøver at indfange. Men så bliver han pludselig blind, som i den grad vanskeliggør produktionen af *The City That Never Sleeps*. Helt galt går det dog ikke, for Waxman bor trods alt i sin trygge fødeby New York City, hvor Central Park virker lige så faretruende som naboens



*Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989)



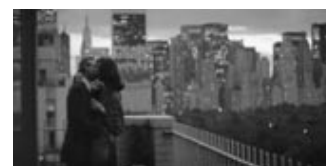
*Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002)



*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)



*Bringing Out the Dead* (Martin Scorsese, 1999)



*Manhattan* (Woody Allen, 1979)



baghave.

Med andre ord lever Woody Allens storbykarakterer i et underholdningsrum med ubegrænset frihed og uafbrudt kommunikation og bevægelse. Det ses også i *Annie Hall* (1977), hvor New York City igen æstetiseres som et afslappet åndehul, hvor man kan udveksle forelskede blikke i solnedgangen foran Brooklyn Bridge. For ikke at tale om den storbysymfoniske stemning i *Manhattan* (1979), hvor et passioneret kys på balkonen, George Gershwins *Rhapsody in Blue* på lydsiden og en udsigt til Empire State Building er med til at skabe et overjordisk rum. Og i *Hannah and Her Sisters* (1986) har newyorkerne selvfølgelig tid til at køre rundt med en engageret arkitekt, som viser storbyens gamle men sjælefulde bygningsværker frem.

### Det uddødelige New York City

"Det er ikke fordi jeg er bange for at dø – jeg vil bare ikke være med, når det sker", er Woody Allens kommentar til manden med leen. Men selvom begravelsesmusikken efter 11. september stadig klinger svagt i New York Citys gader, går livet videre. Det har Sean Penn bogstaveligt talt visualiseret i sit bidrag til kortfilmssamlingen *11'09"01*. Her er han blevet tildelt 11 minutter, 9 sekunder og ét enkelt billede til at fortælle historien om enkemanden, der ser sin lejlighed i et helt nyt lys efter tvillingetårnenes dramatiske fald. Solen sender nu sine varme stråler ind i det støvede hjem, hvor blomsterne begynder at springe ud.

I slutbilledet fra *Gangs of New York*, derimod, lader Martin Scorsese det tidligere World Trade Center tone frem på det hvide lærred. En optisk effekt, som ikke stemmer i overens med virkeligheden anno 2003, men som lever sit helt eget liv i den mytologiske filmby. For som den franske filosof Jean Baudrillard skriver i sit møde med den amerikanske storby i rejseberetningen *Amerika* (Baudrillard: 60): "Vil man gribe byens hemmelighed, skal man derfor ikke gå fra byen til filmværredet, men fra filmværredet til byen". En hemmelighed om New York City, som Martin Scorsese og Woody Allen nu i mange år har været med til at uddødeliggøre.

#### Faktaboks

Baudrillard, Jean. *Amerika*. København: Akademisk Forlag, 1987.

Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Owl Books, 1997.

Clarke, David B. (ed.) *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997.

Kruth, Patricia. 'New York fortolket – metropolen set gennem Martin Scorseses og Woody Allens linser'. *Filmbyer*. Ed. Palle Schantz Lauridsen. Hellerup: Forlaget Spring, 1998. 54-69.

McCann, Graham. *Woody Allen: New Yorker*. 1990. Paperback Edition. Cambridge: Polity Press, 1991.

Thompson, David / Christie, Ian. (ed.) *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1989.

*Hannah and Her Sisters* (Woody Allen, 1986)



*Hollywood Ending* (Woody Allen, 2002)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»