

## En scenes anatomi: Øjet i det høje

Af [HENRIK HØJER](#)

Tyskeren Georg Sesslens fremragende bog om Martin Scorsese er udgangspunktet for en nærmere granskning af Gangs of New York. Filmen, der af mange Scorsese-beundrere blev betragtet som en skuffelse, lægger denne gang billeder og lyd til En scenes anatomi.

I sin bog *Transcendental Style in Cinema* (fig.1) fra 1972 beskriver Paul Schrader, det han definerer som den transcendentale stil hos Ozu, Bresson og til dels hos Dreyer. Nu har den tyske filmforsker Georg Sesslen i sin bog (fig.2) om Martin Scorsese introduceret det, han kalder den transcendentale *indstilling* hos den amerikanske instruktør. Scorsese laver film med en helt anden puls og ikke mindst med et ganske andet temperament end de tre veteraner, og hvor de tre nu afdøde instruktører langsomt gennem filmenes stilerede form langsomt fremmaner et transcendentalt niveau, der accentuerer hverdagens element af ritual og mystik, så er der noget ganske andet på spil hos Scorsese. Hos Scorsese er det ifølge Sesslen, et specifikt perspektiv, en bestemt indstilling, der udløser det transcendentale niveau.

Lad det i øvrigt være sagt med det samme, at der i det følgende er tale om en introduktion til Sesslens ideer; *En scenes anatomi* læner sig denne gang op ad hans ideer og tanker, der eksemplificeres og forhåbentligt konkretiseres i det følgende. Dermed skulle alle beskyldninger af Peter Tudvad'ske dimensioner om citatfusk og overdreven inspiration være kommet i forkøbet.

### Anakronismer i kamp

Udgangspunktet for denne artikel er afslutningsscenen i Scorseses seneste epos, den efter manges mening skuffende *Gangs of New York* fra 2002. Scorsese blev ved filmens fremkomst kritiseret for at have solgt ud og tabt magtkampen mod den frygindgydende producer Harvey Weinstein fra Miramax, men filmen bærer ikke desto mindre en del klassiske Scorsese-træk, et af dem er den transcendentale indstilling.

Den aktuelle scene befinder sig som sagt mod filmens slutning, under de draft-riots, der ramte New York under den amerikanske borgerkrig, da mange emmigranter blev tvangsindskrevet til at kæmpe i en krig, de hverken følte, de havde lod eller del i.

Bill the Butchers (Daniel Day Lewis) bande har på dette tidspunkt netop indledt det afgørende slag mod Amsterdams (Leonardo DiCaprio) *Dead Rabbits*. Men netop som disse to anakronismer, disse levn fra en anden tid, skal til at kaste sig over hinanden, overhales de inden af den moderne verden. Deres beslutning om ikke at benytte pistoler, revolvere og andre nymodens våben i det afsluttende slag kommer da også til at fremstå som patetisk og virkelighedsfjernt, da den amerikanske flådes bomber begynder at falde over Lower Manhattan, i et desperat forsøg på at dæmpe de voldsomme gadekampe.



Fig.1.



Fig.2.

## I stormens øje

Vi kommer ind filmen, netop da en af kanonkuglerne falder i nærheden af Bill the Butcher og Amsterdam, der netop har fundet hinanden på kamppladsen på trods af krudtrøgen og det tiltagende kaos, for endeligt at afslutte den hævnhistorie, der udgør filmens narrative skelet.

Indtil dette punkt i den afsluttende slagsscene har vi hovedsageligt befundet os i stormens øje. Kameraet er placeret mellem de kæmpende, på kamppladsen, og vores udsyn og overblik er derfor begrænset (fig.3). I en række meget korte indstillinger, ser vi dels Bill angribe Amsterdam bagfra (fig.4), Amsterdam der desperat besvarer angrebet, kanoner blive affyret fra skibene i New Yorks havn (fig.5), eksplosionen da de affyrede kanonkugler rammer jorden, et væltende træ og derefter de to kombattanter, der falder til jorden (fig.6). Den korte sekvens afsluttes med billedet af itusprængte murbrokker, der flyver gennem luften mod kameraet. Fra dette inferno i lyd og billeder foretager filmen nu et påfaldende gearskifte og billedsiden går i hvidt eller lyseblåt, mens lydsiden pludselig domineres af en foruroligende tavshed. Overblændingens blå tone skyldes, at vi nu med kameraet befinder os midt inde i krudtrøgen. Denne gang ikke som tidligere på niveau med filmens figurer men nu tværtimod højt hævet over dem. I et fantastisk billede ser vi lodret ned på Bill og Amsterdam, der nærmest som et iturevet yin og yang symbol ligger kastet mod jorden under os; som to sider af samme sag (fig.7). I dette ganske afgørende øjeblik benytter Scorsese, ifølge Sesslen, den tilbagevendende transcendentale indstilling.

Den vender jeg tilbage til om et øjeblik, men først bevæger vi os en anelse videre i filmen til endnu en transcendentale indstilling, der følger umiddelbart efter. Da der igen klippes til en position på jorden lige bag Bill, skifter filmen nemlig et øjeblik fokus. I slow-motion løber en af Amsterdams tro væbnere direkte mod kameraet med kniven hævet til angreb (fig.8). Han angriber en række soldater, der uden at tøve affyrer deres geværer imod ham, og vi, biografgængerne, befinder os med kameraet på niveau med begivenhederne, da han bliver gennemhullet af kuglerne, og hans krop vrider sig i luften (fig.9). På nær i et kort øjeblik, inden der igen på billedsiden klippes tilbage til Bill og Amsterdam. I dette korte øjeblik er vi nemlig igen, med kameraet, højt hævet over al virakken, alt blodet og al volden (fig.10). Vi kigger igen lodret ned på det grufulde sceneri under os og på manden, der langsomt i slowmotion falder sammen foran soldaterne. Scorsese lader ham dog ikke falde helt til jorden. Der klippes tilbage til Bill og Amsterdam, der betragter scenen på afstand, og først da de derefter har kigget hinanden dybt i øjnene i næsten 15 sekunder (fig.11), klippes der tilbage til faldet, der afsluttes (fig.12). Det realistiske tidsforløb er her afløst af en mere ekspressiv tid, og ligesom faldet bliver et symbol på den undergang, Bill og Amsterdams går i møde, så bliver kameraets placering højt hævet over den faldende endnu et eksempel på den transcendentale indstilling.

### Den transcendentale indstilling ifølge Sesslen

Hvad indebærer dette begreb 'den transcendentale indstilling' så? Sesslen forklarer det på følgende måde: Han opererer i alt med fire forskellige indstillingstyper.

1) Kameraets indtager vidnets position. Kameraet er altså placeret i en position, som et menneske ville kunne indtage som en art neutral iagttager.

2) Her indtager kameraet en position som en person, der tager del i begivenhederne. Enten som anonym deltager eller ligefrem som subjektiv blik for en af filmens personer.

3) Denne tredje type kalder Sesslen den manieristiske eller symbolske indstilling. A la de unaturlige perspektiver man kender fra den tyske ekspressionisme, film noir osv. Her er kameraet placeret i en ekstrem og påfaldende position, der fungerer ekspressivt.

4) Den transcendentale indstilling eller den metafysiske indstilling, som



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.



Fig.6.



Fig.7.



Fig.8.



Fig.9.



Sesslen også døber den, kendetegnes ved, at positionen i modsætning til i de øvrige tre typer ikke realistisk set kan indtages af en person:

*Kameraet indtager en instans' position, der står over alle begivenheder, ikke som et panoramisk overblik, men snarere som en straffende, dømmende og ophøjet instans...Nærhed og afstand er ikke længere et resultat af krop, rum og tid. Man kan være tæt på, men det foran én er alligevel uden for rækkevidde, man kan være langt fra, og det synes dog at være meget nært på.*  
(Sesslen: 449,454. Min oversættelse)

### Øjet i det høje

I den refererede sekvens fra *Gangs of New York*, benytter Scorsese sig hovedsagelig af indstillinger af den første og den anden type. Altså upåfaldende indstillinger, der placerer os som tilskuere i begivenhedernes centrum. Vores opmærksomhed er udelukkende rettet mod de hændelser, der udfolder sig på lærredet, og deres betydning for filmens personer og for handlingens videre forløb. De transcendentale indstillinger ændrer afgørende på det forhold. Pludselig bliver vi opmærksomme på vores position som betragtere, men også bevidste om, at vi aldrig selv ville kunne indtage denne påfaldende position. Vi trækkes ud af filmen, samtidig med at billederne fra at være handlingsbilleder nu tilføjes en ikonografisk status: de kommer til at betyde noget, og er åbenlyst orkestreret af en instans, der bruger og misbruger disse kæmpende individer i højere sags tjeneste. Som tilskuere deler vi pludselig blik med en metafysisk instans, der udpeger, udvælger og måske endda udleverer det enkelte individ.

I sin bog understreger Sesslen udvælgelsen, når han skriver om blikket fra oven, at det udvælger og hverken, "...frelser eller ophøjer, men først og fremmest fordømmer mennesket til en radikal ensomhed." (Sesslen, p.454 (min oversættelse)). Her indtræder desuden det patetiske element, jeg tidligere kort omtalte, og det patetisk i begge ordets betydninger. I billedet af såvel Bill og Amsterdam som af den faldende væbner, der alle slås omkuld af begivenheder, der langt overskrider deres perspektiv, bliver denne holden fast i verden af i går 'patetisk' i betydningen latterlig. Men indstillingen er også patetisk i betydningen melankolsk eller elegisk, fordi vi trods alt overvære en døende verdens sidste desperate krampetrækninger (fig.13). Alt dette understreges af det kolde blik fra det høje. Her er ikke tale om medlidenhed men som sagt snarere om udstilling, fremvisning eller ren og skær konstatering. Her er ikke tale om forløsning eller ophøjelse af den tragiske helt som hos Lars von Trier i slutningen af *Breaking the Waves* (1996). Hos Scorsese i *Gangs of New York* og i en lang række af hans øvrige film kigger en langt koldere og mindre velmenende Gud ifølge Sesslen ned på sine undersåtter og gør dem til ikoner for sjælens ubodelig ensomhed, menneskets lidenhed og dets frugtesløse kampe.

Når det er sagt, skal det også nævnes, at der trods alt også ligger en god del trods gemt i disse billeder af det kæmpende menneske, og at Scorseses antihelte måske, når alt kommer til alt, ikke er alt for fjerne slægtninge til trodsens godfather, Sissyfos. Ikke mindst når de med Sesslen betragtes i lyset fra dette øje i det høje.

Derfor er den transcendentale indstilling hos katolikken Martin Scorsese også udtryk for en art blasfemi, mener Sesslen. Her er ingen frelsende engle men en Gud, der for længst har valgt at blande sig udenom, og en Gud som kun vender tilbage som kynisk iagttagende iscenesætter af en række indstillinger, der nok bremser filmens realistiske drive, men som prikker hul i tid og rum og gør plads til billeder med en metafysik eller mytologisk slagside.

Fig.10.



Fig.11.



Fig.12.



Fig.13.

## Faktaboks

Georg Sesslens bog om Martin Scorsese, der blot hedder *Martin Scorsese*, er udkommet i det tyske forlag Bertz' serie *Reihe Film*, der også omfatter bøger om bla. David Fincher og Robert De Niro. For denne Scorsese fan, der efterhånden har været igennem en lang række af de mange skuffende bøger, der er skrevet om manden, forekommer Sesslens bog, at være lidt af en åbenbaring.

Har man lyst til at dykke lidt ned i de mange intriger og magtkampe, der besværliggjorde produktionen af *Gangs of New York*, kan Peter Biskinds meget underholdende *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film* anbefales.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

16:9, september 2004, 2. årgang, nummer 8

7