

## That's Entertainment

Af [HENRIK HØJER](#)

Med Martin Scorseses New York, New York og Francis F. Coppolas One From the Heart røg musicalgenren en tur igennem det nye Hollywoods filmiske trolchspejl. Ambitionen var, respektfuldt, at tilføre genren et skud moderne virkelighed og resultatet blev derefter: Alternativt og provokerende.

*The world is a stage, the stage is a world of entertainment ...*  
Schwartz og Dietz, *That's Entertainment*

Sådan synger de i Vincente Minnellis musical fra 1953 *The Band Wagon* i sangen *That's Entertainment*. Det metaplan, der kommer til udtryk i sangen, gennemsyrede den klassiske musical fra dag ét, eller i hvert fald fra *The Broadway Melody* (Harry Beaumont) fra 1929, altså bare to år efter talefilmens indtog. En del af musicalens fascinationskraft er bundet til disse genkommende overvejelser over forholdet til og forbindelsen mellem scenen og verden. I sin artikel om Rob Marshalls *Chicago* (2002) skriver Bo Tao Michaëlis ligefrem om instruktøren og koreografen Busby Berkeley, at det genkommende træk i hans film fra trediverne først og fremmest er denne metafilmiske bestræbelse.

*Med musicalformen at diskutere den autentiske virkelighed over for den glamourøse iscenesættelse. At berøre musicalens romantiske eskapisme som utopisk erkendelse af, hvorledes tingenes tilstand burde være. At bruge musicalens orfiske udtryk optimalt og som en anden Orfeus anslå sangens og dansens kropslige sprog som en euforisk vej til en anden erkendelse end den intellektuelle og kognitive.*  
Michaëlis: 57-58

Man kan i forlængelse af Michaëlis-citatet beskrive den klassiske musicals bestræbelse på først og fremmest at undersøge scenen som en verden i sig selv, et frirum, hvor andet og langt mere lader sig gøre end ude i den skinbarlige virkelighed. At virkeligheden så helt konkret bliver til en scene for Gene Kelly, når han synger *Singin' in the Rain*, understreger egentlig bare den underliggende pointe om musikkens orfiske kraft, som nævnes i citatet. Men musicalen ændrede sig selvfølgelig, som genrerne i øvrigt, efterhånden som de tekniske muligheder forøgedes, og verden foran scenen forandrede sig. Ikke mindst 1960'erne og 1970'erne stod i forandringens tegn - også på filmområdet - og i Hollywood kom de såkaldte *moviebrats* for alvor til fadet. Instruktører som Francis F. Coppola og Martin Scorsese satte nye standarder for, hvordan filmmediet kunne håndteres, samtidig med at de ikke lagde skjul på deres store gæld til og fascination af det klassiske Hollywood. Deres kærlighed til og bearbejdning af den klassiske musical, som den så ud, når Stanley Donen, Vincente Minnelli eller Charles Walters stod bag kameraet, er emnet for denne artikel.



Fig.1: "That's Entertainment" synger de meget overbevisende om musicalen i Minnellis *The Band Wagon*.

### Nostalgisk eskapisme eller undergravende virksomhed?

Som Bo Tao Michaëlis gør opmærksom på i sin artikel, er musicalens ry som nostalgisk eskapisme voldsomt fortegnet. Musicalen benyttede fra starten sit charmerende ydre, ikke mindst i de musicals der kom fra MGM's legendariske Arthur Freed-unit, til at dyrke temaer, der ikke i øvrigt kunne diskuteres alt for åbenlyst i de amerikanske biografer. Når det kom til seksuelt frisprog og kvindefrigørelse var filmene ganske rabiater. Det lod sig gøre, fordi filmene altid foregik i denne parallelverden, der aldrig helt lignede verden uden for filmens univers. I musicalen blev der i den grad eksperimenteret med de ekspressive muligheder ved lys, production design, skuespil, klipning, kameraarbejde osv., og accentuering af filmen som noget absolut andet gav altså større bevægelsesfrihed, som om de store armbevægelser underminerede eller i hvert fald fjernede opmærksomheden fra filmens mere prosaiske elementer. Se figur 2,3 og 4.

Efter nogle år hvor den klassiske musical bl.a. stod i skyggen af alternative bud på genren, ikke mindst Bob Fosses *Cabaret* (1972), besluttede først Martin Scorsese i 1977 med *New York, New York*, siden Francis F. Coppola i 1982 med *One From the Heart*, sig for at hylde, men også gentænke, den klassiske musical. Det kom der to meget personlige film ud af, men også to film, som elskere af den klassiske musical har meget svært ved at holde af.

Om der overhovedet er tale om musicals kan faktisk diskuteres. *New York, New York* udmærker sig ved at lade al musik foregå på scenen. I Scorseses film er der ingen, der pludselig bryder ud i sang, eller steppende hopper rundt i vandpytterne, og det samme er tilfældet i *One From the Heart* - næsten. Filmen indeholder et enkelt klassisk musicalnummer, og det er symptomatisk, at den ene hovedrolleindehaver endda ved filmens afslutning afslører sig som en sanger med et endog meget lille talent.

Når man alligevel uden de store betænkeligheder tillader sig at kalde filmene for musicals, er det fordi, det så åbenlyst er netop den tradition, der spilles op imod, og fordi musikken trods alt i begge film spiller en helt afgørende rolle: I *New York, New York* i kraft af Minnellis sang og De Niros saxofon-spil, i *One From the Heart* i kraft af Tom Waits' sange, der ligger meget langt fremme i lydbilledet og som til stadighed fungerer som kommentar til eller ligefrem som et art græsk kor for hændelserne på billedsiden.

### **New York, New York**

Martin Scorseses musical fra 1977 står i den grad med begge fødder plantet i den klassiske musical-tradition. Den kvindelige hovedrolle spilles af Liza Minnelli, barn af Judy Garland og Vincente Minnelli, og hun lægger stemme til en række sange, der kunne være sunget af moderen tredive år tidligere. Filmen foregår desuden umiddelbart efter Anden Verdenskrig, hvor musicalen havde sin storhedstid. For første men ikke sidste gang i karrieren, har Martin Scorsese desuden indskrevet production designer Boris Leven blandt sine samarbejdspartnere. Det kan ses. Leven arbejdede fra 1930'erne og frem på en lang række musicals og den artificielle og meget ekspressive stil, man forbinder med film som *Meet Me in St. Louis* eller *Singin' in the Rain*, føres fornemt videre i *New York, New York*. Stilen får dog et let hysterisk vrid i Scorseses udlægning, en fortolkning der skal ses i forlængelse af Robert De Niros tilstedeværelse i filmen.

De Niro er et fremmedlegeme i filmen fra første sekund. Det er han først og fremmest i kraft af den figur, han spiller, men i forlængelse heraf, fordi hans tilgang til skuespilkunsten i den grad installerer en ny usikkerhed og farlighed i musicalen. I sin bog om 1970'ernes Hollywood, *It Don't Worry Me*, skriver Ryan Gilbey om forskellen på Minnelli og De Niro.

*Minnelli's acting technique, like her mother's before her, embodies the Hollywood tradition, where emotions are worn and paraded like diamonds and minks. Acting becomes external, in contrast to the Method technique which had been seeping in to cinema since Brando and Dean made their movie debuts in the 1950s. An actor*



Fig.2+3+4: Artificielle verdener: Den klassiske musical her repræsenteret ved *The Band Wagon*, *Singin' in the Rain* og *Meet Me in St. Louis*.



Fig.5: Heller ikke i titelsekvensen i *New York, New York* lægger Scorsese skjul på arven fra den klassiske musical.

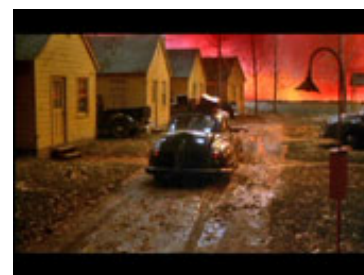


Fig.6: Et eksempel på *New York, New York*'s næsten hysteriske scenografi.

like De Niro feels everything; The camera just happens to capture it. But Minnelli plays toward the camera – it defines her behaviour. Which is not to say she is any less sincere than De Niro.

Gilbey: 206-207

I *New York, New York* inkarnerer Robert De Niros figur, Jimmy Doyle, det moderne menneske, der fødes af den tvivl, usikkerhed og sønderskudte idealisme, der på trods af sejren fulgte i kølvandet på krigsafslutningen. Den indestængte vrede, det kaotiske indre, der siver ud af alle porer på Jimmy Doyle skildres fremragende gennem den nye skuespilsstil, den *method technique* Gilbey omtaler i citatet herover, en stil der ligeledes slog igennem umiddelbart efter Anden Verdenskrig.

### Fremmedelemerter I

I De Niros skikkelse fremstår Jimmy Doyle som sagt som et kaotisk, utilpasset men også afslørende og banebrydende element i en verden, hvor glæden, festen, farverne og den harmoniske melodi dominerer. Jimmy Doyle kommer så at sige anstigende fra en fremtid, der knapt anes og fører sig frem på en måde, så alle den klassiske musicals ansigtstræk nok fremstår nydelige og genkendelige, men også en kende tilbageskuende og nostalgiske. Det er i mødet mellem Francine og Jimmy, at verden af i går og i dag møder i morgen og braget fra sammenstødet er både til at høre og få øje på. Her er tale om to mennesker, der efterhånden kommer til at elske hinanden højt, men også om to kunstnere, der vil hver sin vej. Hvor hun vil ham, det barn der følger og den musik, hun er vokset op med, så vil han først og fremmest sig selv og sin saxofon og først derefter Francine og barnet. Jimmy taler gentagne gange om *the major chord*, et begreb han bruger om den hellige treenighed, der opstår, når musikken, pengene og kærligheden går op i en højere enhed.

Men Jimmy er alt for jaloux på hendes succes og har foden alt for solidt plantet i fremtidens jazzmusik, be-bop'en, til for alvor at ville gå på kompromis. Da tidsånden langt om længe når op på siden af ham, da pengene kommer rullende i en lind strøm og musikken for alvor spiller, da er illusionen om den store kærligheds mulighed for længst fordampet. Det nærmeste, Jimmy kommer *the major chord*, er da han skriver melodien til hendes megahit, *New York, New York*, men det er også den eneste lillefinger, han rækker hende, og den verden hun repræsenterer.

På dvd-udgivelsen af *New York, New York* lægger Martin Scorsese ikke skjul på, at han genkender sig selv i Jimmy-figuren. For Scorsese bestod udfordringen i at få det gamle Hollywoods manerer til at gå i spænd med de filmæstetiske landvindinger, 1960- 70'ernes film repræsenterede: Cassavetes improvisatoriske stil, Godards jump-cuts osv. Man kan spørge sig selv om Scorsese med sin næste spillefilm *Raging Bull* (1980) skabte sin egen *major chord*.

### Eksplisiv og ekspressiv

Jimmy Doyle peger desuden tilbage til Travis Bickle og andre Scorsese-antihelte. Travis Bickle var i den grad et fremmedelement i New York anno 1975, men hvor han i *Taxi Driver* (1976) ikke havde de store problemer med at forsvinde i mængden, så virker Jimmy DoYLES tilstedeværelse anderledes fremmedgørende.

Musicalen har som nævnt altid været kendetegnet ved en legende tilgang til form og stil og i sin artikel beskriver Bo Tao Michaëlis hvordan Busby Berkeleys tidlige musicals var påvirket af datidens avantgarde-teater:

Påvirkningen fra europæiske teaterinstruktører såsom Max Reinhardt, Edwin Piscator og Bertolt Brecht blandede sig med andre kunstformers avantgardistiske udtryk i tiden: ekspressionisme, surrealisme, teorier om masse- og montage-teatret, dramatiske blandingsformer, hvor man legede med de nye kunstarter såsom jazz og film, var gangbare på en meget amerikansk og kommerciel facon i det teaterliv, hvor Berkeley arbejdede som koreograf og regissør en



Fig.7: Akkurat som i *Taxi Driver* lader Scorsese i *New York, New York* kameraet dvæle ved hovedpersonen stående alene og frustreret ved en mønttelefon.

De ekspressive og avantgardistiske træk, som Michaëlis omtaler, siver med Berkeley over i filmmusicalen, men den fremmedgørende effekt, de kunne udløse, demonteres af musikken, de melodramatiske historier samt det skuespil Gilbey beskrev ovenfor, og som Liza Minnelli er garant for i *New York, New York*. Denne anretning tilsættes med Jimmy Doyle en ingrediens, den kun knapt kan rumme, og han sætter sine tydelige spor ikke mindst på lydsiden i kraft af saxofonen, hans vrængende frasering og højtråbende stil. Men også rent visuelt sætter han sine spor. *For det første* reagerer scenografien på hans tilstedeværelse ved desperat at forsøge at fastholde den drømmeverden, der trues af Jimmys tilstedeværelse. Dyrkelsen af det klassiske musical-look og selve etableringen af musicalens drømmeverden bliver her så påfaldende, at den netop aldrig accepteres som andet end illusion (se figur 8). *For det andet* må Jimmys eksplosive sind selvfølgelig influere på stilen i en ekspressiv genre som musicalen. Se figur 9 for et eksempel på hvordan Jimmy bogstavelig talt bliver grøn af misundelse og jealousy.

### **One From the Heart**

Fire år efter Scorseses efter manges mening mislykkede forsøg ud i musicalgenren, fik *New York, New York* repremiere i en ny og længere version, og det er denne udgave, analysen her er skrevet på baggrund af. 1981-udgaven affødte anderledes positive reaktioner, og hvem ved, måske inspireret heraf valgte Francis F. Coppola året efter at følge trop og lade musicalgenren være affyringsrampe og prøveklud for hans San Francisco-baserede filmstudie *Zoetrope*. Filmen *One From the Heart* skulle hylde fortidens klassikere, men også, og måske først og fremmest, udstille et hypermoderne filmstudies uanede muligheder. Allerede på det tidspunkt var Coppola overbevist om, at filmmediets fremtid var digital, og som forskud på glæderne skulle *One From the Heart* optages som et live tv-spil, i *real time* og med brug af en mængde kameraer placeret strategisk i forhold til filmens handling og figureernes bevægelsesmønstre. Coppola måtte i den grad gå på kompromis med sine oprindelige ideer, men den færdige film bærer stadig præg af det ambitiøse udgangspunkt. Filmens univers fremstår fremdeles som en sammenhængende organisme, og filmens ekvilibristiske brug af long-takes maner på trods af kompromiserne til beundring.

Akkurat som Scorsese fortæller Coppola en klassisk kærlighedshistorie og det ligeledes i omgivelser, der bukker ærbødigt for genrens guldalder. *One From the Heart* er historien om Frannie (Teri Garr, der ligesom Minnelli var andengenerations musicalperformer. Hendes mor var danser i flere Busby Berkeley-film) og Hank (Frederick Forrest), der lever sammen Las Vegas. Han er glad for deres lille, undselige hus i udkanten af byen, mens Frannie tværtimod har mod på andet og mere end at passe haven og sit arbejde på rejsebureauet i byen. Den potentielle konflikt mellem de to eksploderer, da hun i anledning af Independence Day køber to flybilletter til øgruppen Bora-Bora, mens Hank har benyttet lejligheden til at betale for skødet til huset. De to kommer op at skændes og søger tilflugt hos deres respektive venner for senere at gå på opdagelse i Las Vegas' neondrøm. Hun ender i armene på den velmenende, mørklødede og godt dansende tjener Ray (Raul Julia), mens Hank møder en vaskeægte cirkusprinsesse (Nastassia Kinski), som han tilbringer natten med. Til sidst går det dog op for Hank og Frannie, at de er *meant to be*, og i lufthavnen, da hun er på vej mod mere eksotiske himmelstrøg, synger han sin egen, meget personlige og dybt umusikalske udgave af *You Are My Sunshine* til hende.

### **Fremmedelementer II**

Scenen i lufthavnen er symptomatisk for Coppolas film: Hank er et ganske almindeligt menneske, der hverken kan synge eller danse, men her anbragt i en sammenhæng, hvor den slags ikke ville vække den store opsigt. Vi befinder os nemlig i et vildt stiliseret Las Vegas, og som det er tilfældet i Scorseses film, har også *One From the Heart* en ekspressionistisk slagside. Hvor Scorsese brugte den rutinerede Boris Leven som production designer, så er der dog mindre traditionsbundne kræfter på spil hos Coppola. Med production designer Dean Tavoularis



Fig.8.



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11: Teri Garr og Raul Julia i *One from the Heart*. Der blev eksperimenteret meget med lyssætningen under indspilningen af filmen og Vittorio Storaro bestemte sig sammen med Coppola for at lade den røde farve følge og repræsentere Frannie filmen igennem.



Fig.12: Frederick Forrest og Nastassia Kinski. Hanks farve er som det fremgår grøn.

i spidsen er man tydeligvis ligeså påvirket af den samtidige popkunst som af musicalens visuelle fortid.

*One From the Heart* er en uhyre ekstravagant film, og ind i denne verden træder altså disse to jordbundne pragmatikere. Hank og til dels Frannie er fremmedelementer akkurat som De Niro var det, de er gæster fra virkeligheden i en verden, der skyer virkeligheden og al dens væsen.



Fig.13: Filmens stil er inspireret af lige dele popkunst, klassisk musical scenografi og ikke mindst virkelighedens Las Vegas.



Fig.14: Den ekstravagante stil giver sig bl.a. udslag i en række meget lange og meget komplicerede indstillinger. Mest imponerende i scenen hvor Frannie og Hank opsøger hver sin venner for at brokke sig over deres kærlighedsliv. Scenen indledes med Hanks ankomst til vennens lejlighed og bevæger sig derefter uden klip men ved hjælp af lyssætning og gennemsigtigt bagtæppe over i lejligheden, hvor Frannie befinder sig. Billedet herover er fra overgangen fra den frustrerede Frannie i venindens lejlighed og tilbage til Hank. Det er Frannies silhouet i billedets forgrund.

Det understreges ikke mindst i en af filmens første scener, hvor de begge kommer hjem fra arbejde. Filmen indledende og meget imponante titelsekvens er netop overstået til tonerne af Tom Waits' bluesy soundtrack, en flosset udgave af klassiske evergreentoner, og vi ankommer med Frannie til det lille parcelhus, der syner underligt *out of place* i den udtryksfulde, næsten overjordisk belysning.

Begivenhederne inde i huset punkterer da også på sin egen underspillede facon den storladne indledning. Inde i huset går Hank og Frannie rundt og leder efter hinanden. De synger ikke, som man måske kunne forvente, og de danser under ingen omstændigheder. Hank, der ikke just er en klassisk førsteelsker af statur, vandrør omkring i huset i et par slaskede underbukser med maven godt struttende ud over elastikkanten - der er ikke meget Fred Astaire over den ludende holdning (se figur 15). Frannies tilstedeværelse er først og fremmest bemærkelsesværdig på grund af hendes nøgenhed. Scenen har ingen erotiske undertoner, hun er tværtimod en kvinde, der skifter tøj efter arbejde, en kvinde af kød og blod, hverken mere eller mindre, og hendes figur lægger dermed afstand til de mere æteriske kvinder, den trods alt ærbare genre i øvrigt dyrkede (figur 16). Er han ingen elegant og veltrænet Gene Kelly, er hun, trods sine indiskutable talenter som danser, ingen overjordisk svævende Cyd Charisse men har tværtimod begge fødder solidt plantet i Nevadas tørre ørkensand. I filmens eneste synge/dansenummer er det da heller ikke dette menneskelige, alt for menneskelige par, der synger for. Det er tværtimod de to elskere, der intenst og overbevisende forsøger at lokke dem fra matriklen og hverdagen ind i eventyret.

*One From the Heart* var ikke Coppolas første musical. I 1968 instruerede han *Finian's Rainbow* med Fred Astaire i hovedrollen, og han orkestrerer da også (med hjælp fra bla. Gene Kelly) den ene dansescene i *One From the Heart* med stort overskud og blik for de visuelle muligheder, scener af denne art tilbyder. Men lige lidt hjælper det: Hank og Frannie følger med, lader sig opsluge og forføre for en enkelt nats skyld for så alligevel til slut at vælge hinanden og den langt mere umusikalske hverdag.

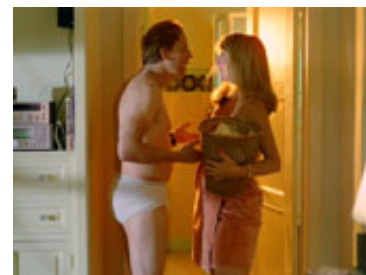


Fig.15.

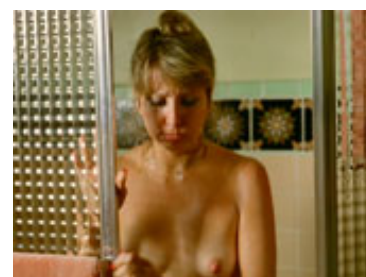


Fig.16.

## That's Entertainment ...

*The world is a stage, the stage is a world of entertainment...*

...sang de i *The Band Wagon*, og som nævnt i artiklens indledning, lagde man i den klassiske musical vægten på linjens sidste halvdel, på den unikke verden som scenen, *the stage*, giver adgang til, og som giver mulighed for at udfolde det Bo Tao Michaëlis kalder musikkens *orfiske kraft*.

I Scorseses og Coppolas musicals møder vi en ny tilgang til genren og en accentuering af linjens første del. Hvor man tidligere lagde vægten på og hyldede dramaets egen virkelighed søgte Scorsese og Coppola med *New York, New York* og *One From the Heart* uafhængigt af hinanden at bevæge sig fra dramaets virkelighed til virkelighedens drama - at tilføre musicalen virkelighedens drama. Om dette forsøg på at udvikle og udvide genren gav sig udslag i samme veloplagte underholdning som i de gode gamle dage, om der overhovedet er tale om underholdning, er blevet diskuteret ivrigt lige siden.

### Faktaboks

Såvel *New York, New York* som *One From the Heart* er udgivet i udmærkede dvd-versioner i både region 1 og 2.

Bo Tao Michaelis: *"My kind of town" – Rob Marshall's Chicago in Made in America*, red. Rikke Schubart og Heidi Jørgensen, Gads Forlag 2003, [anmeldt i 16:9](#).

Ryan Gilbey: *It Don't Worry Me*, Faber and Faber 2003, [anmeldt i 16:9](#).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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



Fig.17: That's entertainment ... eller er det?

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

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

5